

# De denkbeeldige lichamen van Meg Stuart

In welke zin is Meg Stuart een 'beeldende lichaamskunstenares'?

Een essay van Rudi Laermans.

## Over de jaren zestig, *Crash Landing*, en de kunst van de allegorie

1. In *Against Interpretation*, wellicht een van haar meest invloedrijke opstellen, verdedigt Susan Sontag de stelling dat we in het domein van de kunst opnieuw moeten leren zien, 'zomaar zien'. Het kijken naar schilderijen of dansvoorstellingen is in de regel synoniem met lezen, ontcijferen, interpreteren,... - kortom, met het (pogen te) achterhalen van een boodschap of een reeks van betekenissen. Dit soort van zien geniet nooit zichzelf maar het intellectuele vermogen tot 'door-zien' of 'in-zien', de kunst of (des)kundigheid om méér te zien dan er op het eerste gezicht te zien valt. De kijkact supplementeert zichzelf met een wil tot grip, en dit toevoegsel gaat al snel het wezen van het kijken zelf uitmaken. Contra deze dominante houding bepleit Sontag aan het slot van *Against Interpretation* een 'erotics of art': kunsteroiek contra kunsthermeneutiek.

Sontags oproep werd duidelijk geïnspireerd door haar omgang met het werk van onder meer John Cage en Merce Cunningham. *Against Interpretation* legitimeerde zo ook op een eenvoudige maar hoogst effectieve wijze het tweede, na oorlogse leven van het modernisme in de Verenigde Staten. Sontag ontcrachte het bekende verwijt van onbegrijpelijkheid, dat zo vaak tegen de kunst van Cage of Cunningham werd (en wordt) ingebracht, met de stelling dat er niets te begrijpen viel: 'just watch or listen'. Omstreeks dezelfde tijd - we schrijven medio de jaren zestig - dat het modernisme in een officieel credo veranderde, ontwikkelde zich echter in Amerika, of juist: in New York, een daarvan volstrekt verschillende, achteraf vaak postmodern genoemde sensibilliteit (ik zinspeel uiteraard op een ander bekend opstel van Sontag, *Towards a New Sensibility*, dat in de initiële discussie over het postmodernisme een cru-

ciële rol heeft gespeeld). De beelden van filmmaker John Mekas, de multiples van Andy Warhol of de optredens van de Judson Church-groep (Steve Paxton, de jonge Trisha Brown, Caroline Schneemann,...) koppelden formele radicaliteit opnieuw aan het streven naar expressie. De gekozen stijlmiddelen - massaculturele iconen (Warhol), het banale, alledaagse lichaam (Judson Church) - verruimden het modernistische vocabulaire, zonder daar ook meteen mee te breken. Beslissend was de herarticulatie van de ingezette formele middelen in de richting van een ambigue, meerzinnige mededeelzaamheid. De kunst wilde niet meteen opnieuw volop communiceren, laat staan boodschappen uitdragen: 'iets' werd gezegd, maar het meegedeelde was niet van de orde van het informatieve. Het medium was 'the message', maar in een andere zin dan bij voorbeeld McLuhan toentertijd profeteerde. Met de titel van een opstel van Jean-François Lyotard: 'zoiets als "communicatie" ... zonder communicatie'. Voorbij het lege formalisme van het abstracte modernisme en de overvolle naïviteit van het figuratieve 'expressivisme' (van het-willen-zeggen), exploreerde de nieuwe generatie een kunst die eenduidige symboliek verruilde voor de polysemie van de allegorie. Ik gebruik dat laatste woord hier minder in de letterlijke, eerder in de Benjaminiaanse betekenis van het woord. Allegorische kunst is van de orde van het *denk-beeld*: ze geeft te denken zonder een begeleidend onderschrift, zonder die communicatieve, op onmiddellijke begrip-

pelijkheid gerichte parafrase die het denken meteen een welbepaalde richting opstuurt.

Ik memoreer deze geschiedenis, die onder meer uitstekend is gedocumenteerd in *Greenwich Village 1963* van Sally Banes, omdat ze mij essentieel lijkt voor een enigszins plausibele contextualisering van het werk van Meg Stuart. Vanaf haar eerste voorstelling, het in 1991 voor het Klapstuk-festival gecreëerde *Disfigure Study*, dialogueerde deze kunstenares met wat men moeilijk anders dan *een afgebroken moment* in de dansgeschiedenis kan noemen. Brown of Paxton hebben uiteraard ook na hun Judson Church-periode interessant werk gemaakt, maar dat had een andere inzet. Het nam het lichaam niet langer als een allegorie, een tegelijk ontcijferbaar en onleesbaar zinnebeeld van ons bestaan. Het lichaam werd tijdens de jaren zeventig opnieuw ingelijfd, en wel via een of andere methode, zoals het minimalisme of de contactimprovisatie. Zelfs het latere werk van Paxton mist daarom het experimentele karakter, de lust tot vrijheid van de producties van Judson Church. Risico's werden enkel binnen bepaalde methodische krijtlijnen genomen, zodat een optreden niet écht kon mislukken - terwijl juist dat het waarmerk bij uitstek van alle experimentele kunst was en is.

2. Begin november 1996 presenteerde Meg Stuart in de studio van Klapstuk het project *Crash Landing*. Een crash landing was het: de improvisatie tussen dansers, muzikanten en beeldend kunstenaars werkte niet. De samenwerking kwam zelfs niet eens goed van de grond, zodat we strikt genomen niet van een buiklanding, wel van een valse start moeten gewagen. Maar laten we de metaforische titel voor wat hij is; heel wat belangrijker is de vaststelling dat het mislukken alles had te maken met de verschuiving van de beoogde dialoog met 'the sixties' in de richting van een

mimetische monoloog: *Crash Landing* was een simulatie van sixties-improvisatie. Een welbepaalde historische Idee van Collectieve Improvisatie stond voorop, alsof men de jaren zestig opnieuw wilde uitvinden. *Crash Landing* conoteerde dan ook onophoudelijk een zeker verleden. Net als de veelbesproken tentoonstelling *This is the show, and the show is many things* (Gent, 1995), knoopte ook *Crash Landing* op een te directe, te doorzichtige manier met de jaren zestig aan - of juist, met een specifiek beeld daarvan. Deze naïeve herhalings-oefening bezat allicht enige charme in de ogen van de onkritische consument, van de jongeling die niet (meer) weet: 'Wow!' zei na afloop de student die niet beseftte dat hij juist dank zij de jeugdcontestatie van toen überhaupt thans 'wow!' kan zeggen. Wie de geschiedenis niet kent, of ze niet wenst te kennen, is ertoe veroordeeld ze te herhalen, maar dan wel als parodie. *Crash Landing* was alles bij elkaar genomen inderdaad een soms vervelend, soms rond-uit ergerlijk, altijd lachwekkend schouwspel.

De jaren zestig kunnen bij wijze van spreken niet in hun oorspronkelijke toestand worden hersteld. Elke restauratie van de toenmalige geest van protest en utopisme is alleen al onmogelijk vanwege het ampele feit dat die geest geschiedenis heeft gemaakt. Geïmproviseerde voorstellingen waren indertijd revolutionair, nu doen ze alleen maar gedateerd aan. Want in de periode tussen toen en thans hebben talrijke choreografen en, algemener, podiumkunstenars de improvisatie leren gebruiken als werkinstrument, als een moment in het werkproces. Het getoonde werk is dan een volgens specifieke criteria verdichte selectie van geïmproviseerd materiaal. Deze oorsprong blijft in de regel het werk zelf markeren: de geïmproviseerde herkomst van het getoonde is afleesbaar aan bij voorbeeld de fragmentaire opbouw of het onvanzelfsprekende karakter van de gepresenteerde bewegingen. In de podiumkunst is deze spanning tussen werkproces en eindwerk, 'vinding' en reproductie, wellicht het grondigst verkend door Pina Bausch. Haar oeuvre oogt tegelijk bewerkt en onaf, door-dacht en expressief.

Ook Meg Stuart weet in haar voorstellingen gewoonlijk op een meer dan eens briljante manier de kunst van de improvisatie (van 'de eerste keer') te continueren, en wel door het weerhouden bewegingsmateriaal op een in alle opzichten uitgekende wijze te kaderen (belichting, muziek, kostumering, decor,...), te combineren (de kunst van het overtuigend associëren van heterogene bewegingen), en te stileren (het aandikken, het bijschaven). Haar werk staat in het teken van een in alle opzichten paradoxaal maxime, dat overigens ook de

volkse keuken kenmerkt: het rauwe (*le cru*) is alleen proefbaar in het geraffineerd gekookte (*le cuit*), zoniet smaakt het gegetene alleen maar flets en flauw, of simpelweg ongekookt. Of met een minder culinair aandoende formulering: het evenementiële (de ontdekking, het nu van de improvisatie als apart *gebeuren*) laat zich enkel herhalen door het op een door-dachte manier te herprogrammeren; de oorsprong (de oorspronkelijke 'eerste keer') kan enkel herleven in en doorheen het contrast met een uitgepuurde vorm.

Met *Crash Landing* ging het mis omdat de voor het improviseren beslissende context van 'strijdigheid' ontbrak. Er is niet langer een algemeen contrapunt om zich tegen af te zetten (en juist dat was tijdens de jaren zestig nog wel voorhanden); evenmin had de reeks een ingebouwde regelgeving, een oriënterend geheel van principes dat het daadwerkelijk ongeplande ook als zodanig laat verschijnen en articuleert. Het enige richtsnoer was een vaag ideaal, zoal niet een fantasma tout court: 'hier moet iets bijzonders gebeuren', 'vanavond moet iets ongewoons plaatsvinden'. *Crash Landing* stond kortom onder een paradoxale dwang tot improvisatie: 'hier moet niets, maar dat *moet* dan wel'. En waar iets moet, daar kan niet ook vrijelijk worden geïmproviseerd; waar het aparte of interessante nadrukkelijk wordt nagejaagd, daar kan alleen iets oninteressants gebeuren - wat dan ook gebeurde.

**3.** Een belangrijke gedachte dreigt hier te blijven liggen: 'lichaamskunst' als allegorische praktijk, als een kunst die het lichaam desymboliseert en in één en dezelfde beweging ook op een zodanige wijze verzinnelijkt dat het een tegelijk ruïneus en vitalistisch aandoende beeldtaal spreekt. Dat Stuart het lichaam op een andere manier verzinnelijkt dan de onder choreografen gebruikelijke, kan geen kijker ontgaan: geen technische hoogstandjes, geen vertoon van lijfelijk kunnen, geen spectaculaire beelden. Het getoonde bewegingsmateriaal is van de orde van de banale gestiek, van de anonieme lijfelijkheid, eerder dan van de gecultiveerde lichamelijkheid: spastisch ogende kronkelingen van armen en benen, verkrampte vingers, voortkruipende lichamen. Het lichaam wordt geheel en al 'gedeësthetiseerd', bijwijlen zelfs volkomen gedesarticuleerd ('disfigured'), maar dan uitsluitend om een sensibiteit *van* het lichaam te accentueren die zich per definitie voorbij de scheiding tussen mooi en lelijk bevindt. Deze zinnelijkheid is een immer weerkerend thema in de naoorlogse fotografie en schilderkunst; zij staat ook centraal in een bepaalde literaire traditie (die, voor alle duidelijkheid, niet rond bepaalde voorstellingen

van het lichaam cirkelt, wel rond het schrijven-mèt-een lichaam; zo is de schrijftuur van bij voorbeeld Beckett heel wat zinnelijker dan de ongezoeten taal van pakweg Henry Miller). In de geschiedenis van de lichaamskunst bij uitstek, die de dans tenslotte toch is - of misschien enkel schijnt te zijn!? -, was alweer het moment van Judson Church beslissend. Het streven naar een 'verkunstiging' van het lichaam maakte toen plaats voor de exploratie van een in alle opzichten banale en daarom meestal ongeziene affectiviteit van het lichaam, van de driftmatige energie die het lichaam gedurig laat pulseren en vibreren en welke zich toont in het gefriemel van handen, het geschuifel van voeten, de beweeglijkheid van hoofd en ledematen,...

De performancekunst van de jaren zeventig heeft deze verkenning kortgesloten door het lichaam opnieuw als een oord van Waarheid te (re)presenteren. Ze werd - en wordt - geleid door een dystopische blik, een zichzelf begoochelend waarheidsverlangen dat in ieder levend menselijk lichaam niets meer dan een virtueel skelet, een prelude op de dood kan ontwaren. Vandaar het spelen met risico en levensgevaar, of met bloed, pus en ingewanden; vandaar, recenter, het koketteren met ziekte, aids en besmet bloed. Op het eerste gezicht sluit deze lichaamskunst aan bij de memento mori-traditie en de allegorische barok. Maar zonder religieuze context - en dat wordt gedurig vergeten - is elke mise-en-scène van het geruïneerde lichaam noch meer, noch minder dan een louter symbolische representatie van een alles bij elkaar genomen bijster oninteressante gedachte. Niet zozeer het getoonde zelf (geweld, bloed, 'fistfucking', etc.) moet obsceen heten, wel de boodschappelijke eenduidigheid, de transparantie van de eindeloos gevarieerde slogan 'ik zal sterven, en gij ook!'

Hoezeer de lichaamsbeelden uit de voorstellingen van Meg Stuart ook mogen herinneren aan de dominante beelden van zieken of gehandicapten, de bewegingen zelf zijn steeds ook symptomen van een ontembare wil-tot-bewegen, van kracht en vitaliteit. Men kan in het gestuntel van de ter dood veroordeelde een voorafschaduwing van diens dood zien; of men kan het ervaren als een enigmatische stuip trekking van organische energie en driftmatigheid. Waar beweging is, daar is ook leven: dit banale maar cruciale inzicht neemt Meg Stuart in haar lichaamskunst altijd mee, ook wanneer ze - zoals in *Insert Skin #1* - protesteert tegen het morele protest tegen 'victim art'. Haar voorstellingen tonen ons voortdurend een tegelijk zwak en sterk lichaam. In deze dubbelzinnigheid wordt het lichaam tenslotte een allegorie van... zichzelf.

### Over het beeldend karakter van *Insert Skin #3*

1. De voorstellingen van Meg Stuart openen altijd bijzonder sterk: ze overvallen de blik van de toeschouwer. De scherp uitbelichte onderbenen en voeten in *Disfigure Study* of het tollende hoofd in *No Longer Readymade* wisten meteen te beklijven, en bleven vervolgens in het geheugen ronddwalen. Hun ware kracht toont zich echter minder in deze langdurige nawerking als zodanig, en veeleer in het feit dat ook in de herinnering het geziene zijn geheim weigert prijs te geven. Deze lichaamsbeelden waren blijkbaar zozeer beeld dat ze nooit tekst worden. Dit zijn in alle opzichten essentiële beelden. Hun kwaliteit hangt niet samen met het getoonde (hun 'inhoud'), maar is juist ten nauwste verknoopt met hun beeld-zijn. Ze condenseren als het ware die aspecten

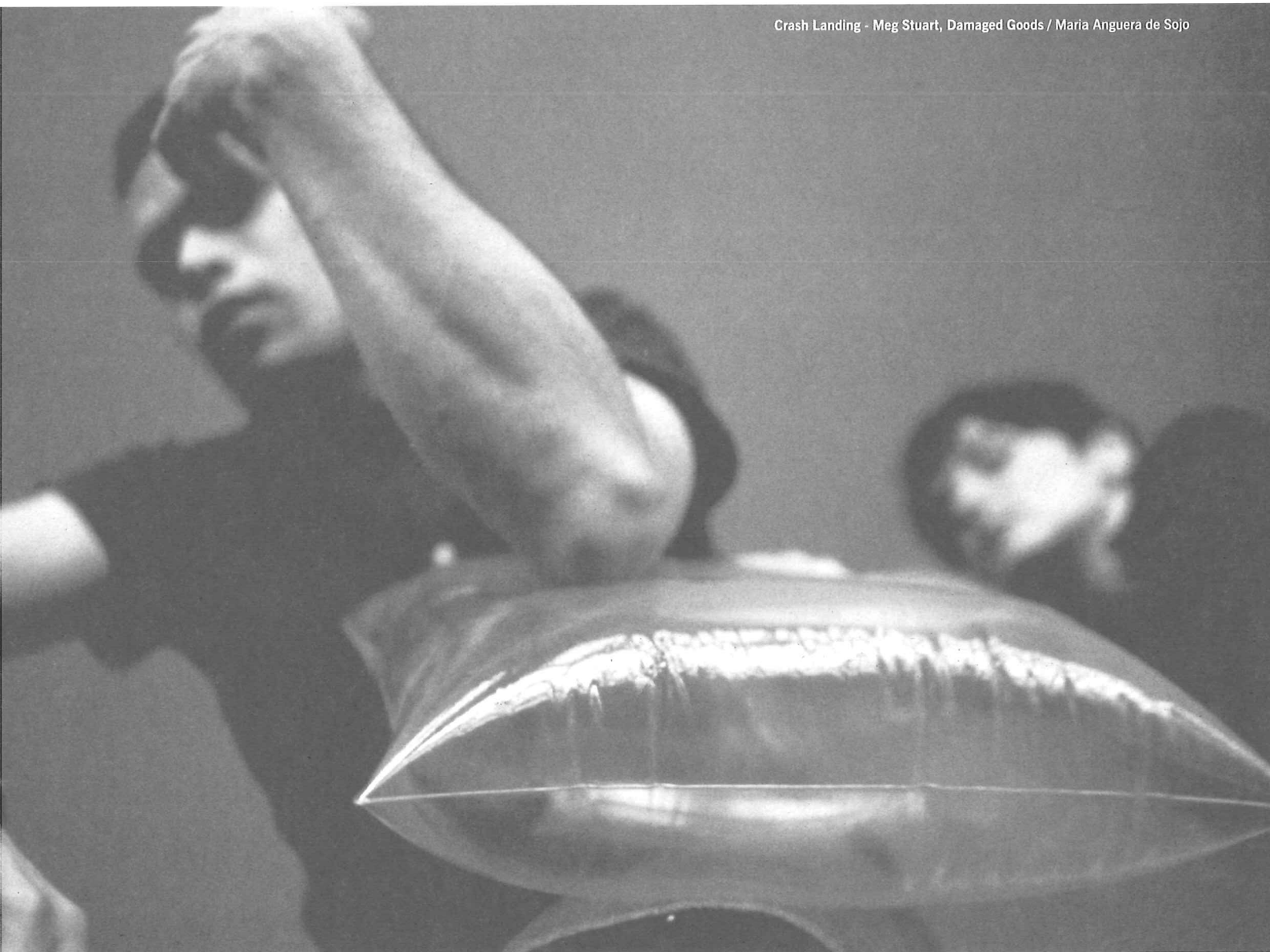
van het beeld die het voorgestelde onzegbaar maken omdat het essentieel voorstelling, ja 'beeld-schijn' is.

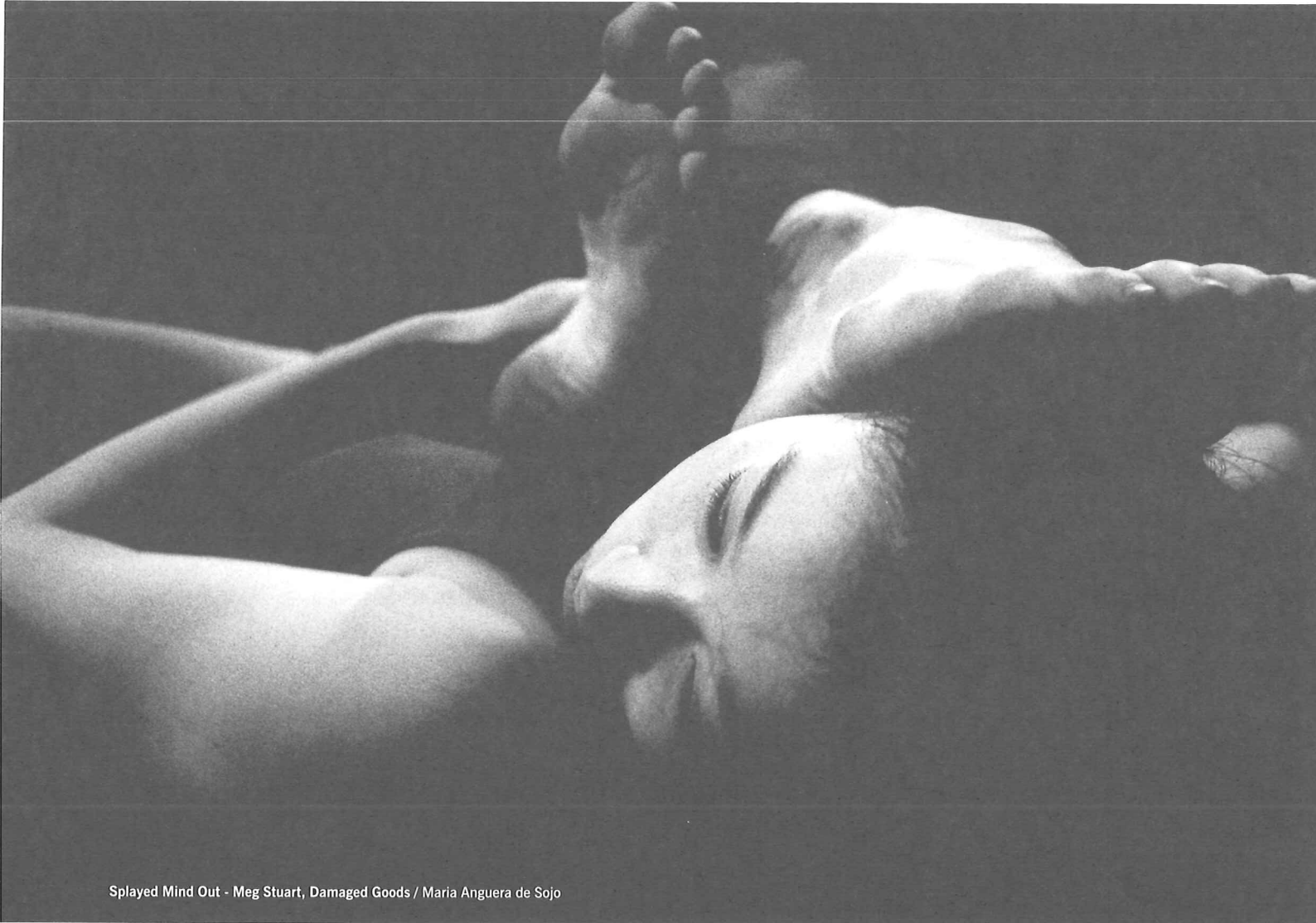
De openingsscène van *Insert Skin #3*, gemaakt in samenwerking met Gary Hill en eind april j.l. onder de titel *Splayed Mind Out (work in progress)* in de Kaaitheaterstudio's gepresenteerd: drie in elkaar gekronkelde lichamen, een stroboscoop die trillend licht tegen de achterwand projecteert. Het eerste dat beweegt is dus het licht, niet de lichamen. Pas na enige tijd bewegen handen, voeten, benen, armen. Langzaam gaan de lichaam uit elkaar, om vervolgens met een vierde danseres soms simultaan, meestal eenzaam op de podiumvloer voort te bewegen. De hele sequens doet denken aan een tot leven gewekte sculptuur. Eerste dwarsverbinding tussen dans en beeldende kunst: lichamen laten stollen tot een

quasi-monument, een bijna-beeldhouwwerk, en ze vervolgens 'sculpturaliseren' - ze boetsen en kneden tot ze zichzelf her(uit)vinden in een vorm die hen tegelijk wel en niet past. Choreograferen is, zo beschouwd, geen kwestie van het musicaliseren of ritmeren van lichamen binnen een afgebakende ruimte en specifieke tijdsspanne. Veeleer is deze dirigerende activiteit synoniem met die plastische vormgeving die levende lichamen behandelt alsof ze slechts levenloos materiaal zijn. En deze grondstof moet dan juist de choreografie leven inblazen of *bezielen*, in de letterlijke betekenis van het woord: zonder een minimum aan 'anima' geen bewegingen.

Wat ook meteen treft in de altijd sterke openingsbeelden van Stuarts voorstellingen, is het samengaan van evidentie en onwaarschijnlijkheid. Zo ook in de eerste sequens van

Crash Landing - Meg Stuart, Damaged Goods / Maria Anguera de Sojo





Splayed Mind Out - Meg Stuart, Damaged Goods / María Anguera de Sojo

*Splayed Mind Out*: je herkent het beeld meteen als mogelijk ('van ergens'), en toch is het zien van drie totaal verstregelde lichamen doortrokken van vreemdheid. Dit spel van *déjà vu* en *jamais vu* kenmerkt tal van andere beelden in Stuarts werk. Die doen nooit surreëel aan: geen juxtapositie van tegengestelden, geen naakte vrouwen in een stationnetje, geen gemakkelijk effectbejag. Op een welbepaalde manier zijn de getoonde lichaamsbeelden altijd heel precies, en dus doordacht: het gaat om conceptuele beelden, om denkbeelden. Niet dat ze een gedachte representeren, integendeel zelfs. Maar de specifieke kwaliteit van deze beelden lijkt ondenkbaar zonder de veronderstelling van zoiets als een beeld-denken bij de maker, het vermogen om beelden door te denken tot aan dat punt waarop hun herkenbaarheid opnieuw verrast, omslaat in vreemdheid - en ook: in 'zachte wreedheid'. Stuarts beeldtaal balanceert inderdaad op de smalle grens die het vertrouwde van het vreeswekkende scheidt. Men kan haar beelden daarom - met Freud - *unheimlich* noemen. De lichaamskunst van Meg Stuart doet dan ook al-

tijd een beetje ongemakkelijk aan. Ze belet de toeschouwer zich op z'n gemak te voelen: hij komt nooit thuis in de voorstelling. Stuarts esthetiek kan om deze reden een affectieve herten. Haar beelden zijn mooi noch lelijk, maar in de eerste plaats geladen; ze raken, ja kwetsen de blik, zonder die echter te schokken: het zijn 'percepten', 'blokken van affecten' (Deleuze/Guattari). Het getoonde kan daarom nooit echt op een veilige afstand worden geplaatst en gecontempleerd. Altijd wordt de kijker mee in het spel betrokken, via beelden die hem tegelijk geruuststellen ('ja, dit ken ik van ergens') en verbazen ('maar wat zie ik dan toch!').

2. Ongemerkt heb ik Meg Stuart in een beeldend kunstenaars veranderd. Haar werk omschrijven in termen van lichaamsbeelden wekt immers de indruk dat ze geen choreografe pur sang, veeleer een beeldenmaker is - zodat de samenwerking met een 'echte' beeldende kunstenaar als Gary Hill voor de hand ligt. Maar is dit soms niet een al te gemakkelijke stelling? Ook over het theaterwerk van bijvoorbeeld Jan Fabre (Troubleyn) of Jan Lauwers

(Needcompany) wordt vaak gezegd en geschreven dat het om een primair visuele vorm van podiumkunst gaat: de tekst staat in dienst van het insceneren van sterke *tableaux vivants*. Het meest opvallende aan deze karakterisering is dat haast nooit wordt duidelijk gemaakt wat nu juist het specifieke van een beeld is, laat staan dat men aangeeft hoe een sequentie in een performance überhaupt als een beeld kan 'werken'. Er wordt gedurig verondersteld dat we al weten wat een beeld of imago is, terwijl zowat elke analyse van de beeld-vorm op het specifieke ervan stukloopt. Is van het beeld wel zoiets als een weten mogelijk?

Misschien is een beeld juist datgene wat zich in een visueel veld - in een kijkruimte - aan een eenduidige talige omschrijving onttrekt. Het valt niet te herleiden tot de spreekwoordelijke optelsom van een aantal eenduidig te beschrijven poses of, op een scène, een bepaalbare reeks van handelingen en bewegingen. Het beeld houdt deze elementen op een altijd specifieke wijze bij elkaar en synthetiseert ze tot... een beeld. De transformatie van een visueel veld in een beeld heeft kortom

te maken met de relaties tussen elementen en indrukken, met de eenheid die in het visuele veld emergeert. In deze zin is het beeld altijd dat wat we niet zien: het is de blinde vlek van ons kijken, het valt gedurig tussen de 'kijkplooiën'. En misschien - maar dit is, toegegeven, een wilde hypothese -, misschien parasiteert het effect van totaliteit in laatste instantie op de gelijkheid tussen het visuele veld *in situ* en het wellicht meest primaire beeld, dat van ons lichaam in een spiegel. Hoe dit verder ook zij, een beeld 'is' er omdat alles op z'n plaats schijnt te vallen, overeenkomstig een onzegbare wetmatigheid, een onhoorbare en toch duidelijk aanwezige ('je *ziet* het toch!') visuele melodie die het in de regel verstrooide, immer bewegelijke zien gedurende kortere of langere tijd vasthoudt, fixeert, fascineert. Dit *regard fixé*-effect, overigens niet te verwarren met de 'Gestalt' van de waarneming, gaat doorgaans gepaard met het gevoel dat het beeld ons kijken beantwoordt, dus dat het terugkijkt. Of zoals de titel van een studie van Georges Didi-Huberman luidt: 'ce que nous voyons, ce qui nous regarde' - wat we zien, kijkt terug en gaat ons daarom aan: het beeld 'affecteert' de blik.

Opnieuw: Meg Stuart een 'beeldende lichaamskunstenaar'? Ja, maar dan wel op voorwaarde dat we (h)erkennen dat haar werk zich van een letterlijk non-sensicaal register bedient. Daarover kunnen we enkel bij benadering spreken: beelden nopen tot het gebruik van taal-beelden, tot een metaforisch spreken dat nooit weggeraakt uit de paradox dat het woord 'beeld' op zichzelf al een metafoor is voor het woordeloze.

**3.** Een andere scène: een man - Gary Hill - gaat, gezien vanuit het publiek, vooraan rechts op de scène op een stoel zitten, en begint vervolgens op een gededarticuleerde manier uit een schrift een Engelse tekst voor te lezen. De verbale interpunctie is abnormaal, de leesstijltes vallen op de verkeerde momenten zodat de betekenissen van de uitgesproken woorden voortdurend verdampen: het spreken vernietigt zichzelf als communicatieve daad. Links van hem maakt een meisje eerst 'typische Stuart-bewegingen'. Een arm kronkelt aarzelend over de rug, alsof hij zich behoedzaam een weg naar een moeilijk te lokaliseren punt baant. In een tweede sequens knielt de danseres neer, de rug nog steeds naar het publiek gekeerd. Een viltstift komt te voorschijn, de linkerarm krabbelt moeizaam maar zeker letters op de meisjesrug. De aldus gevormde woorden worden leesbaar dank zij de uitvergroting van (een deel van) de rug op het videoscherm achteraan op het podium. Aan het slot van de scène wandelt de danseres in de richting van

het scherm; voor het scherm wacht ze even, waarna ze een stap voorwaarts zet en letterlijk in het beeldscherm lijkt te verdwijnen, richting vluchtpunt - richting dat nulpunt waarin alle perspectieflijnen van het toneel samenkomen. In deze slotsequens wordt de scenische ruimte geheel en al verdubbeld middels de productie van een tweede 'beeld-ruimte' die zich tot de werkelijke podiumruimte als haar spiegelbeeld verhoudt.

Het geziene valt relatief gemakkelijk te duiden in termen van de bekende tegenstelling tussen hardop lezen en schrijven, sprekende lectuur en stille schrijftuur. En tegelijk is de hele scène bijzonder bevreedend: het spreken is geen ècht lezen, en een rug beschrijft men enkel in kunstzinnige films (ik zinspeel uiteraard op *The Pillow Book* van Peter Greenaway). Het 'unheimlich' worden van beide handelingen heeft alles te maken met hun 'verlijking', het feit dat ze in puur fysieke acts veranderen. Bij het beschrijven van de rug is dat meteen duidelijk, maar ook Hills ongewone leesstijl haalt de meestal verdrongen lichamelijke van elk spreken naar voren. Spreken is hier in de eerste plaats synoniem met het beschikken over welbepaalde lichaamsdelen, zoals de stembanden en - vooral - de longen. De geënceneerde lichaamsbeelden brengen zo een in het alledaagse leven meestal buiten beeld blijvende lichamelijke in beeld. Ze doen ons plots beseffen dat schrijven (ook dat met een pc!) en spreken altijd ook fysieke handelingen zijn. En voor zover beide ook bij uitstek betekenisproducerende acts zijn, ja model kunnen staan voor 's mensen omgang met collectief gedeelde betekenissen (met taal), tonen deze beelden de lichamelijke basis van het gewoonlijk in bijzonder idealistische termen begrepen Rijk der Betekenissen (of, in een andere register, van het rijk der ideeën en opvattingen - van 'het Koninkrijk van de Geest'). Het woord keert hier terug naar die oorspronkelijke eenheid die de Bijbel al benadrukte maar die wij haast nooit waarnemen, laat staan ervaren: het Woord wordt opnieuw Vlees.

Steeds weer vestigt Meg Stuart in haar voorstellingen de aandacht op de fysieke onderbouw, de lichamelijke *hardware* van zowel het individuele leven als het samenleven. Ze doet dat paradoxaal genoeg door lichamen zodanig te contextualiseren dat ze keer op keer in 'sterke beelden' oplossen. Juist daarom is het slot van de hier beschreven scène zo treffend: heel even lijkt een lichaam volledig in een beeld te verdwijnen. Maar de video-schijn bedriegt, en in een volgende scène is de danseres gewoon weer van vlees-en-bloed.

Onze basale lichamelijke is ons cultureel onbewuste, de voor onze beschaafde ogen

onzichtbare hersenschim die ons van de wieg tot het graf begeleidt en waarvoor we meestal pas enige aandacht opbrengen bij honger, ziekte of ander fysiek ongemak. De gedurig tot beelden getransformeerde lichamen uit Meg Stuarts voorstellingen enceneren dit onbewuste, wat ons - zoals gezegd - ongemakkelijk maakt. Deze lichaamsbeelden geven te denken, eenvoudigweg omdat ze onze blik op een in het alledaagse leven ongedachte richten - op de verschrikkelijke banaliteit van bewegende handen en voeten, bewegende stembanden, bewegende vingers,... Wellicht valt deze ordinaire vitaliteit inderdaad enkel te denken op een beeldende wijze, met behulp van denk-beelden.