

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 gelijkens 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 gevoelen 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.