

De kleuren van de geest

Dans is seks en extase, trance en therapie. Dat was zo in de middeleeuwse morendans en vandaag is dat in *techno* en *drum & bass* nog altijd zo, althans gedeeltelijk. Barbara Baert over Paul Vandenbroecks *Dans en Trance in Afro-Europese tradities*.

Een afdaling in de grotten van onze cultuur

‘Een onderzoek naar een aspect van de kunsten en cultuurgeschiedenis verloopt nooit in rechte lijn. Men vertrekt niet van het punt a om veilig en wel op punt z te belanden. Mocht dit al eens gebeuren, dan draait het onderzoek om een pseudo-vraag waarop het antwoord al bij voorbaat gegeven is. Pas als men open staat voor het onverwachte, dat wat niet bij voorbaat in te schatten valt, is er vooruitgang te boeken.’

Aan het woord is dr. Paul Vandenbroeck. Hij kon de geest van zijn onderzoek niet treffender weergeven. Vandenbroeck is kunsthistoricus aan de afdeling oude kunst van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Hij liet zich in het verleden al opmerken door veelzijdige en vernieuwende tentoonstellingsprojecten. Na onder meer *Over boeren en narren* (1987)¹, *Amerika, bruid van de zon* (1992)² en *Hooglied* (1994)³ is daar nu *De kleuren van de geest. Dans en Trance in Afro-Europese tradities* (1997)⁴. De tentoonstellingen werden telkens voorzien van een exhaustieve wetenschappelijke catalogus.

Eén van de constanten in Vandenbroecks onderzoek is de veelzijdige methodologie. De kunstgeschiedenis wordt verrijkt met de antropologie, de cultuursociologie en de psychoanalyse. Het beeld wordt gesitueerd binnen interculturele tradities, waarbij niet alleen geografische en chronologische grenzen, maar ook de grenzen van het historisch onderzoek zelf verlegd worden. Typerend zijn de fijngevoelige inzichten in de wisselwerking tussen volks- en elitecultuur, tussen het mondeling overgedragen en het geschreven woord, tussen de verschillende erfgoeden die het beeld in zich bewaart. Met deze benadering is hij en geestesverwant van onder meer Aby Warburg

(1877-1929)⁵, Claude Levi-Strauss (°1908)⁶ en Carlo Ginzburg (°1938)⁷.

Constellaties

Elk tentoonstellingsproject vormde een constellatie rond een specifieke kerngedachte. *Over boeren en narren* werd opgebouwd rond de idee van de negatieve zelfdefiniëring. Precies in het zich toe-eigenen van voorstellingen van het platvloerse, het wilde, het zotte definiëert de elite en de adel zichzelf. Deze distinctie geldt zowel voor het individu als voor de groep. Deze theorie heeft de profane iconografie van de nar, de boer en de wildeman een belangrijk sociaal-cultureel kader gegeven.

Amerika, bruid van de zon stond in het teken van de acculturatie tussen Indiaanse denkbeelden en de import van het posttridentijnse christendom in Zuid-Amerika. Interessant was dat deze problematiek niet dualistisch werd benaderd, waarbij het eenduidig zou heten dat het Europese westen Zuid-Amerikaanse reminiscenties heeft beïnvloed, gemuteerd, verstoten of geproduceerd. Er werd daarentegen vertrokken van de hybride beeldtaal zelf. Aangezien de Zuid-Amerikaanse iconografie van de 16de-17de eeuw op autonome wijze werd gethematiseerd, werd ze ook wetenschappelijk gedekoloniseerd en werden oude patriarchale filters omtrent deze kunst ontmanteld.

In *Hooglied* werd gezocht naar het wezenlijke van de feminiene beeldtaal. Uitgangspunt en toepassingsveld waren daarbij de kunstschatten en geschriften uit begijnhoven. Hier werd aangetoond hoe nonnenmilieus een eigen iconografische grammatica en specifieke thematische conventies ontwikkelden voor

concepten zoals extase en mystiek. Duidelijk werd hoe de vrouw heerste over het gebied tussen de lichamelijke en de geestelijke beleving van de devotie en hoe zij deze visueel opvult.

De Kleuren van de geest ten slotte gaat op zoek naar de betekenis en de herkomst van de zogenaamde Morendans, de *Moresca*. Het thema verschijnt tijdens de 15de en 16de eeuw in West-Europa. De literaire en iconografische bronnen werden nooit gedegen onderzocht. De problematiek leed onder vage omschrijvingen en kende weinig houvast binnen een kunst- en cultuurhistorisch discours.⁸ Het lijdt geen twijfel dat de wetenschappelijke marginaliteit van de *Moresca* samengaat met het irrationele, wilde en fragmentaire karakter van deze iconografie zelf. Het mag gezegd worden dat alleen al deze vaststelling Paul Vandenbroeck aanspoorde om zich in een duizelingwekkend offensief te storten.

Het Schuttersfeest

Het uitgangspunt van het onderzoek naar de *Moresca* is een anoniem schilderij uit 1493 – het Schuttersfeest – bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Het schilderij werd besteld voor de Antwerpse Schuttersgilde. We zien hoe de leden van deze gilde vertrekken uit vier fictieve burchten naar een druk bevolkte, besloten feesttuin. In die tuin troont een man onder een reusachtige sleutel. De sleutel van 5,5 voet bestond echt en hangt thans nog in het Antwerpse gildenhof. Het is één van de insignes van de schuttersgilde. Mannen en vrouwen keuvelen in de tuin, ze drinken, spelen, plukken appels uit de bomen. De besloten hof evoceert de *locus amoenus*, een paradijselijke lusttuin: decor en



Schuttersfeest met Moresca - Meester van Frankfurt, 1493 / Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

zinnebeeld voor de liefde. Ook de appels – Eva in herinnering brengend – behoren tot dat symbolenapparaat.

Onze aandacht gaat hier echter naar een performance die zich voor de tronende man afspeelt. Een man speelt doedelzak. Een andere, een zwarte Afrikaan, bespeelt de trom. Twee narren dansen extatisch op de muziek. Een vrouw, rechts naast de tronende man, houdt een appel in de hand. Deze ‘voorstelling in een voorstelling’ vertoont typische bestanddelen van de *Moresca*. Er wordt met name verwezen naar een theatraal vermaak, dat plaatsvindt in

een lusttuin voor een hoofs publiek (de tronende ‘prins’). De relatie man-vrouw speelt een rol binnen een opzwevend muziek- en dansritueel. Er wordt een zwarte of ‘Moor’ voorgesteld en specifieke attributen schijnen een symbolische betekenis te dragen.

Een analoge iconografie werd teruggevonden op 15de- en 16de-eeuwse gravures, muurschilderingen en reliëffriezen bestemd voor de adel en de burgerij. Er zijn ook laatmiddeleeuwse partituren bekend, die de *Moresca* als titel hebben. In Nürnberg werden zelfs twee teksten uit ca. 1490 teruggevonden, die met dit

samenspel tussen man en vrouw verband houden. In de eerste, *Morischgentanz*, wordt een wedstrijd verteld. De nar die de grootste dwaasheid uithaalde in naam van de liefde, krijgt de appel van een vrouw als trofee. De prijs werd uiteindelijk gewonnen door een nar die ooit eens drek opat voor zijn geliefde. Daarna wordt er gedanst. Narren en scatologische moppen zijn typisch voor omkeringsfeesten, zoals op vastenavond.

In de tweede tekst van Nürnberg is sprake van de personificaties van zeven kleuren. Groen, rood, zwart, blauw, wit, geel en bruin vertolken voor Mevrouw Zonnerijk elk hun betekenis in de liefde. Maar Zonnerijk – een andere benaming voor Venus, godin van de liefde – ontkracht stelselmatig de woorden van de kleuren. Ze holt de kleurensymboliek uit, wat weerom op een sociaal-cultureel omkeringsproces wijst. Ook het motief van de zeven kleuren maakt deel uit van het *Moresca*-genre. Dat blijkt niet alleen uit het feit dat dit kleurenspektakel meestal opgenomen is in handschriften die de Morendans als onderwerp hebben, maar ook uit een pentekening van ca. 1460 van de hand van de Meester van Wavrin, bestemd voor het Bourgondische hof in Brussel. Een vrouw en de narren die om haar heen dansen vertonen hier de zevenkleurendracht.

Eén dominante vrouw, narren die dansen en geschenken krijgen van die vrouw in ruil voor een schunnig verhaal, kleuren die spreken, maar ongelijk krijgen. Het zijn alle motieven die de sociale verhoudingen verstoren en gangbare principes dissociëren. Vaak ent het buitenissige zich op het ‘zwarte’. Zwart niet alleen verwijzend naar de Moor, de neger, maar abstracter nog, naar de nacht die in verwachting is van het licht. Daarom is de nacht ook het beeld van de vruchtbaarheid. Voor de moderne mens schijnt dit illogisch, maar de middeleeuwse mens denkt veeleer verenigend en associatief dan dual en ontkoppelend, veeleer omkeerbaar dan lineair. De zwarte mens in de *Moresca* verwijst primair naar het exuberante, het transcendente en de seksualiteit die in de dans vertolkt worden. De Moor als rasbenaming ligt wel aan de basis van de term *Moresca*.

Danssporen dwars door Europa

Paul Vandenbroeck toonde reeds in zijn *Boeren en narren* de dubbele complexiteit aan van wat wij verstaan onder ‘volksvermaak’. De *Moresca* met zijn inhoudelijke kern en zijn verschillende vormelijke varianten beweegt zich tussen spel en ernst, waarvan het ritueel een belangrijk bestanddeel uitmaakt, maar waarvan de betekenis en de functie geïrodeerd en

weggedreven zijn ten opzichte van de oorspronkelijke bestaansgrond. Betekenisverlies staat echter geen nieuwe betekenissen en functies in de weg. De *Moresca* werd vermoedelijk hervormd in het kader van omkeringsrituelen voor adel en burgerij, waarbij in dit geval het thema van de keuze van een vrouw centraal staat.

Het zou ten tweede een misvatting zijn de *Moresca* te beschouwen als een 'afgedaald cultuurgoed'. Met name als een verschijnsel dat werd gevormd in hogere klassen zelf en vervolgens vanuit de stedelijke elite ook is begonnen doorsijpelen naar de rurale gemeenschappen. De landelijke cultuur is immers niet louter receptief, net zomin als de stedelijke louter creatief zou zijn. Er is sprake van een wisselwerking tussen de verschillende sociaal-culturele zones, waarbij het evengoed gebeuren kon dat landelijke gebruiken en opvattingen – die van nature wel meer star kunnen zijn – bij de adel en burgerij 'gepromoveerd', 'versoepeld' en 'geësthetiseerd' werden. De prikkel tot het ontstaan van dit type feestfolklore is volgens Vandenbroeck dan ook ruim gesteld 'een ontleding van een specifieke maar in opgesplitste gemeenschappen niet voor allen nog aanvaardbare inhoud'.

Maar waar komt de *Moresca* vandaan? Welke betekenislagen en structuren verbergt zij onder de 15de-eeuwse folkloristische textuur, waarvan we op zich al zo weinig weten? Vandenbroeck tracht de wortels van de *Moresca* te achterhalen door zich te concentreren op de archetypes die op de Europese dans betrokken werden. Er zijn twee grondbeginselen: dood en heropstanding, en waanzin en genezing; de eerste veeleer een Angelsaksisch en continentaal gegeven, de tweede een mediterrane.

In Engeland – een eiland waarin in proto-christelijke tijden veel uitheems materiaal werd afgescheiden en weinig bezoedeld binnen de oevers bleef – werd in de 15de eeuw bericht van de *Morrisdans* (Morendans) of *Mummersplay* (maskerspel). Er zijn echter maar weinig visuele en literaire bronnen bewaard gebleven. Eén tekst beschrijft het volgende.

Verscheidene mannen trachten een vrouw voor zich te winnen, maar ze wijst iedereen af. Een tweede vrouw, deze keer oud en met een boorling in de armen, komt ten tonele en zegt aan de nar dat hij de vader is. De nar ontkent. Een tegenfiguur van de zot, een echte held, komt op. Soms is die held geïdentificeerd met Joris, de drakendoder, en tevens patroon van de Schuttersgilde. Er ontstaat een strijd; de nar sneuvelt. De oude vrouw roept een genezer, die de nar terug tot leven wekt aan de hand van een dans waarbij de personages een ketting vormen. De nar huwt de jonge vrouw.

Deze spelen werden opgevoerd in de lente met Pasen of Pinksteren – een periode van heropstanding dus.

Begrijpen we dit cryptische verhaal nog? De beschrijvingen in de Engelse archieven getuigen in ieder geval van een complexe plot, van een ingewikkeld ritueel en van een duidelijke link met de liturgische kalender en de natuurcyclus. Maar van de spelen bestonden vermoedelijk evenveel varianten als er dorpen en hun schaars overgeleverde optekeningen waren. Toch is de overlevingskracht en de standvastigheid van dit idioom minstens even frappant. Gelijkaardige spelen met de doding en heropstanding als basisstructuur verschijnen in Centraal-Duitsland (de *Schimmelreiter*), Roemenië (de *Calus*) en het Baskenland.

Dans, therapie en kosmos

'De vele verschijningsvormen zijn lokale overblijfsels van een naar alle waarschijnlijkheid zeer oud ritueel of van verschillende verwante rituelen met een grote rijkdom aan betekenis. Deze is klaarblijkelijk als samenhangend geheel verloren gegaan. De relictten worden in de plaatselijke spelen min of meer in een samenhang geplaatst. Dat ze zolang zijn blijven doorleven, bewijst welk een groot belang de landelijke samenleving aan het nog vaag doorvoelde ritueel hechtte.'

Onsamenhangend, verloren betekenissen en nog slechts vaag doorvoelde rituelen: het had een minzaam slotakkoord kunnen zijn. Niet zonder de pathos die zijn literaire stijl kenmerkt, maakt Vandenbroeck in deze etappe dan ook de tussenbalans op. Hij blikt terug op 'contradictorische eisen': het leggen van overkoepelende verbanden en het ingaan op kleinigheden. Het slot zal echter niet minzaam zijn, maar 'vermetel', zoals de auteur het zelf toegeeft, als wil hij de lezer met deze bekentenis om een aflaat vragen.

De literaire en iconografische wegen die ons tot bij de *Moresca* brachten, zijn geplaveid met de flarden, de relictten, de culturele reminiscenties die de rede tot een samenhangend metselwerk heeft gebracht. Maar men zou deze wegen tevens kunnen beschouwen als het voorgeborchte van een veel woester land: het land voorbij het beeld, voorbij het woord zelfs, voorbij het begin. Het verlaten van deze paden vraagt dan ook een andersoortig denken, een andere methode. En ja, misschien een dosis vermetelheid.

Vandenbroeck vindt de toegangspoort tot dit 'wilde denken' in de *Tarantella*. Het is de enige rituele dansvorm – bekend in het mediterrane bekken – die alle kenmerken vertoont van de *Moresca* en de *Morris* en zelfs meer. Het is de dans van het tweede archetype: waanzin

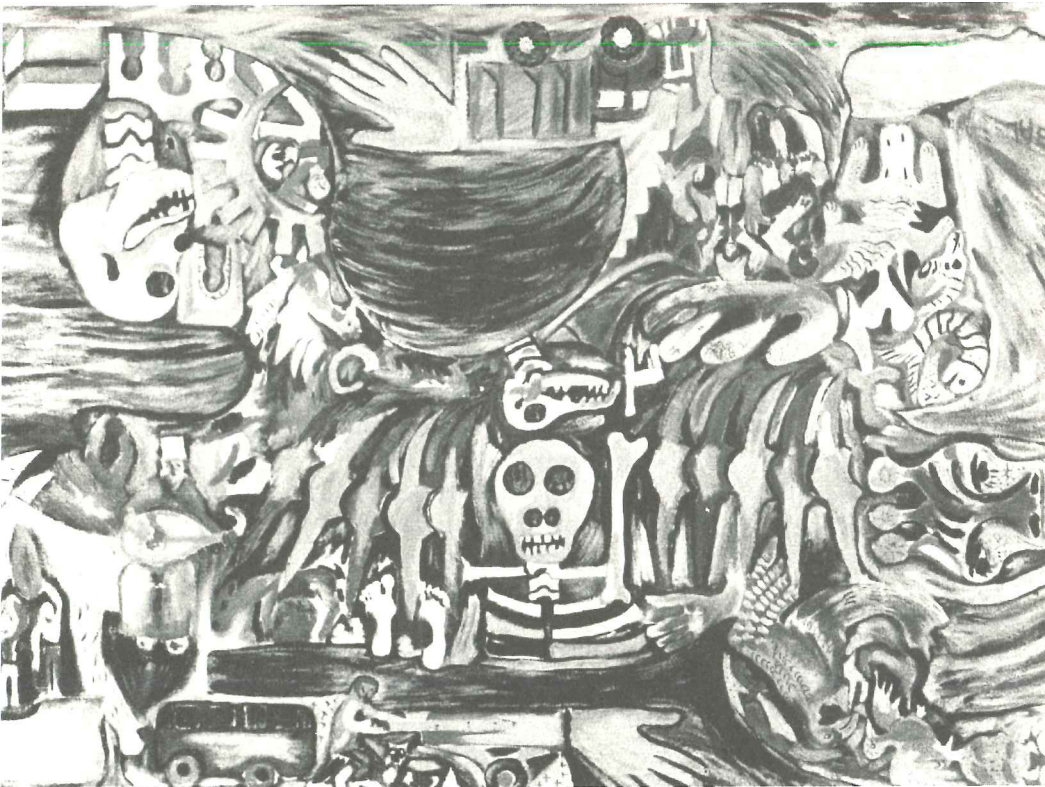
en genezing. Hier gaan de bronnen ook verder terug in de tijd. In de *Historia sicula* (Geschiedenis van Sicilië) uit 1043 vertelt Goffredo Malaterra dat Normandische soldaten werden gebeten door tarantulla's, grote spinnen. Het gif veroorzaakte melancholie, depressiviteit, en moest bestreden worden met de therapie van de dans. De protogeneeskunde ging uit van een evenwicht tussen vier levenssappen. Deze kwaterniteit was universeel. Ze werd herkend in, verlegd naar en toegepast op de vierdeling van het universum. Een verstoring van de levenssappen in de mens was een ziekte, maar een ziekte was ook een *unheimlichkeit* ten aanzien van de kosmos. De dans nu, was het middel om deze wanverhouding te herstellen. De dans maakte dus deel uit van een 'heilsleer'.

Paul Vandenbroecks benadering van de archaische dans binnen de middeleeuwse heilsleer is fundamenteel en radicaliseert de tot nog toe bekende interpretaties van de middeleeuwse dansiconografie.

De 'getarantuleerde' mens – overigens meestal van het vrouwelijke geslacht – kan therapeutisch van het gif bevrijd worden door ritme, kleur en muziek. Als kosmische dimensies vormen ze alledrie elkaars pendant. Uit laatmiddeleeuwse bronnen vernemen we dat de 'zieke' gevraagd werd zich te concentreren op één van de zeven kleuren. De zieke 'bekent kleur'; bij de gekozen kleur hoort een welbepaald remediërend ritme en een bekende melodie die soelaas brengt. Groen vraagt bijvoorbeeld om lieflijke tonen, rood om heftige. Op de bijhorende ritmes begint de 'getarantuleerde' te bewegen, te schommelen en te wiegen.

Moresca – Meester van Wavrin, ca. 1460 / Brussel, Koninklijk Bibliotheek





Danser - Mohammed Tabal / Essaouira, collectie Frederic Damgaard

Vanuit die regressieve beweging ontstaat een trance en wordt de zieke bevrijd uit het kwelende ik. Dit is de heropstanding. Niet zelden wordt deze dans gekenmerkt door een erotisch aspect; vaak gebeurde deze danstherapie in groep.

De laatmiddeleeuwse bronnen vertonen veel overeenkomsten met de *Bakchai*, de dansvorm van de god Bacchus, Dionysos. Euripides beschrijft hoe de *Bakchai* moesten leiden naar een trance – mania noemt hij dat. De mania is de bezetenheid door God. In de oude Griekse vorm maakt de dans dus deel uit van de bezetenheidscultus, die op zijn beurt werkt als psychotherapie, met als grootse kenmerk de verwerkelijking van ‘val’ en ‘opstanding’. Die verwerkelijking werd communicatief aan de hand van kleur en ritme.

De ‘val’ situeert zich in de vage laatmiddeleeuwse rituelen van de *Moresca* en de *Morris* in de strijd. De heropstanding werd werkstellig door de geneesheer en gesymboliseerd in het huwelijk tussen vrouw en nar. Er werd al op gewezen dat deze veeleer folkloristische uitingen van een ouder cultuurgoed sterk gesimplificeerd zijn en gaandeweg uiteraad geïnjecteerd werden met eigen laatmiddeleeuwse denkbeelden, zoals de nar.

Misschien is de weg tussen de *Tarantella* en de *Moresca* zo vertroebeld en verdord, dat een vergelijkende analyse als dusdanig niet meer opportuun is. Vandenbroeck verkiest dan ook een andersoortige vraagstelling: hoe kon

deze therapie met zijn extrapolaties naar een universele heilsleer ‘werken’? Op welke systemen en overtuigingen is die dans gebaseerd?

Mystische analogie

Vandenbroeck heeft op deze plaats gekozen voor een antropologische wending in zijn verhaal. De auteur heeft opgemerkt dat in het huidige Marokko nog steeds de dans van de *Gnaoua* leeft. De term is vermoedelijk afgeleid van de plaatsnaam Guinea. In het Berber betekent dat: ‘land der zwarten’. Zwart dient hier geïnterpreteerd te worden als de positieve pool tegenover het kwade; de zwarte beschermt. Op de tentoonstelling waren ook werken van de hedendaagse Marokkaanse kunstenaar Mohammed Tabal aanwezig, die de *Gnaoua* thematiseert op psychedelische en surrealistische wijze.

De *Gnaoua* getuigt nog van een zeer ingewikkeld en sterk geëlaboreerd systeem, waarin de ritmes van de muziek en de kleuren werden voorzien van talloze associaties tussen tonen, maten en ritmes, instrumenten, kleuren, symbolen, de tekens en planeten van de dierenriem en de jaargetijden. Het zou ons te ver brengen al deze verbindingen in kaart te brengen. Ze werden eertijds overigens netjes in een tabel gebracht door Marius Schneider⁹. Belangrijker is in te gaan op het kernbegrip dat Vandenbroeck lanceert voor de interpretatie van de genezingsdans, waarvan de *Moresca* een late afgeleide is: ‘mystische analogie’. Mys-

tische analogie is een ‘archaïsche culturele methode volgens dewelke elk basisbestanddeel wordt vastgelegd’.

Sinds het Jongsteentijdperk – waaronder bijvoorbeeld ook de Inka-cultuur resulteert – bestond elke culturele uiting als een deel van wereldoverspannende analogieën, een soort diagram dat over het universum werd gelegd ten einde haar in holistische zin te kunnen vatten. Dit oerdenken – waarvan we thans de diagrammen kunnen rationaliseren – werkte in op de positie van de mens binnen de macrokosmos. Een plaats die zichtbaar wordt aan de hand van overeenstemmingen, synesthesie en homeopathie (dit is onrust met onrust verdrijven). Zoals Vandenbroeck het aangeeft: ‘een toon is een kleur is een gevoel is een gedachte is een ster: alles cirkelt rond metamorfoze en omvorming’.

Welnu, de dans is het uitdrukingsmiddel bij uitstek voor deze mystische analogie. De dans is dat ‘van nature’, want het dansende lichaam communiceert met een geheel van zintuigen. De dans is letterlijk prehistorisch: hij staat vóór het geschreven woord. Het dansende lichaam is een spiegel van de opstanding, een sleutel tot genezing. Dit brengt de sleutel, het insigne van de Schuttersgilde, in herinnering.

Het dansende lichaam is een reservoir dat het ‘ik’ sluit en ontsluit. Daarbinnen rust een windstille kern: het onzegbare van de Trance zelf. Vandenbroeck kon enkel spreken over de korst errond.

Trance en postmoderniteit

In *De kleuren van de geest* lijkt Paul Vandenbroeck de verschillende kerngedachten van zijn voorgaande projecten met elkaar te verbinden. De zone tussen de verschillende sociale lagen blijft een belangrijk aandachtspunt. De comparatieve cultuur- en kunstgeschiedenis – in casu West-Europa en Noord-Afrika – vormt een belangrijke methodische oriëntatie. En het onderzoek is dooraderd met de rol van de vrouw in de besproken dansrituelen. Een extra focus vormt thans het thema van dans, theatraliteit en ritueel. Vanuit het oogpunt van de kunstgeschiedenis brengt dit een extra mimetisch spanningsveld mee. Vandenbroeck moest antwoorden zoeken voor de relatie tussen het ritueel – zijn wetten, handelingen en praxis – enerzijds en de verbeelding ervan anderzijds.

De vraagstellingen werden ook geëxtrapoleerd naar de betekenis van de ‘extatische dans’ vandaag, zoals *techno* en *drum & bass*. In het boek vraagt Paul Vandenbroeck zich bij wijze van epiloog af hoe de trance heden functioneert als een ‘technologisch animisme’. Er zijn immers gelijkenissen – de lage tonen, het

ritme, de samples van primitieve beats. Er is echter één onmiskenbaar verschil. In de hedendaagse trancedans wordt de collapse, de windstille kern, niet bereikt. Meer nog, de trancedans van vandaag definieert zich binnen de grenzen van het onbereikbare doel, binnen het streven zelf. Dat komt, volgens Vandenbroeck, omdat de trance – of beter de onbereikbaarheid ervan – een exogeen gebeuren geworden is (χτς), en omdat de idee van de cyclus is verdwenen. Allemaal tekenen van ‘mannelijk instrumentalisme’, aldus nog Vandenbroeck. De analyse van hedendaagse trancvormen als producten van ‘onmacht’ is op zich een interessante gedachte. Misschien kunnen anderen dit verder uitwerken. De verre reis van de auteur stopt hier.

In *De kleuren van de geest* werden 25 eeuwen cultuurgeschiedenis overbrugd. Men zou kunnen denken dat dat de studie kwetsbaar maakt. Toch mist dit onderzoek geen continuïteit. Talloze verbindingsdraden werden fijnzinnig uitgesponnen, en men begrijpt dat vele ervan op deze plaats niet bespeeld konden worden. De betekenisdraden vormen een complexer netwerk dan op de tentoonstelling tot uiting kwam. Op de tentoonstelling – zo schijnt het ons ook na grondige lectuur van de catalogus – werden bepaalde verbanden enigszins voorondersteld. Die discrepantie was misschien moeilijk te vermijden. Het tonen van onderzoeksresultaten en het neerschrijven ervan zijn twee verschillende media met hun eigen intellectuele wetmatigheden.

Dit boek met een bijna 200 pagina's lange afdeling naar de grotten van onze cultuur, met 75 beschreven catalogusnummers, een discografie en een groot aantal voetnoten, leest als een trage, maar onomkeerbare en overweldigende stroom magma. Om pathos, uitdaging, regressie en exuberantie zit de auteur niet verlegen. We spreken hier over een wetenschappelijk temperament – volgens sommigen van een *enfant terrible* – dat gestuwd wordt door een drift tot weten. Toch weet Vandenbroeck die drift telkens weer te sublimeren in een helder (soms een beetje belerend) opstel.

Paul Vandenbroeck is een veeleisend, maar rechtvaardig auteur. Hij vraagt van zijn lezer dezelfde overgave en empathie, zoniet laat zijn lectuur zich maar moeilijk ontsluiten.

We kijken uit naar zijn volgende projecten. Op 24 februari 2000 opent in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel de tentoonstelling over Berbertextielen.



Kam met Moresca - Piemont/Savoie (?), 15de eeuw / Londen, Victoria en Albert Museum

1. P. VANDENBROECK, *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf*, Antwerpen, 1987.
2. P. VANDENBROECK, *America, bruid van de zon. 500 jaar Latijns-Amerika en de Lage landen*, Antwerpen, 1993.
3. P. VANDENBROECK, *Hooglied. De Beeldwereld van religieuze Vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden*, vanaf de 13de eeuw, Brussel, 1994.
4. De opening van de tentoonstelling was op 30 augustus 1997 en werd origineel afgesloten met een techno-fuif. P. VANDENBROECK, *De kleuren van de geest. Dans en Trance in Afro-Europese tradities*, Antwerpen, 1997.
5. Ontvoogde de Kunstgeschiedenis van zijn micro-historische en stijlhistorische legitimatie. 'Niet het analyse-apparaat van de traditionele iconologie, maar de verklaringsmodellen van de antropologie zijn volgens hem [P. Vandenbroeck] de adequate instrumenten om deze ("onderhuidse") symbolische betekenislagen van schilderijen op het spoor te komen'; uit: R. FALKENBURG, *Iconologie en historische antropologie: een toenadering*, in *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*,

- Nijmegen, 1993, p. 151. Zie ook: B. BAERT, *De zwervende geest van Aby Warburg. Notities bij een kunsthistorische nostalgie*, in *Streven*, 63, 3, 1996, p. 798-803.
6. Aan de basis van de structurele antropologie; Cl. LEVI-STRAUSS, *Het wilde denken*, Amsterdam, 1990.
 7. Italiaans historicus van de Moderne Tijden. Concentreert zich op de cultuurgeschiedenis, en combineert de geschiedenis van het wereldbeeld met microscopie; C. GINZBURG, *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*, 1992.
 8. Recent verscheen nog een artikel over de Morendans; B. ALBACH, *Morianen en morendansen op het toneel van de Amsterdamse schouwburg, 1648-1651*, in *De zeventiende eeuw*, 13, 2, 1997, p. 385-399. Interessant zijn de choreografische aanwijzingen in dit verband (met dank aan Prof. dr. Katlijne van der Stighelen).
 9. M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico etnográfico sobre la subestructura totemística y magalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Barcelona, 1946.