

# Ruggelings

Jeroen Peeters

Ik besef (...) hoe vaak en hoe schromelijk de zienden tekortschieten als het erom gaat de werkelijke omstandigheden van de blinde te begrijpen. De meest wezenlijke misvatting, namelijk dat de blinde in het duister zou leven, lijkt me haast universeel verbreid. Maar 'waarin' leven ze dan eigenlijk wel? De meest plausibele beschrijving die ik tot dusver heb gehoord van iemand die het kan weten, luidt dat je het zou kunnen vergelijken met je eigen gewaarwording van de ruimte achter je rug.

Bryan Magee<sup>1</sup>

Il y a toujours un espace derrière soi, une présence à l'arrière qui taraude ce qui se manifeste dans le corps, dans la lumière, dans le son, dans l'espace. Des tribus de fantômes organisent le travail, un jeu constant entre le manifesté et le non-manifesté.

Boris Charmatz en Isabelle Launay<sup>2</sup>

Wellicht is reflectie over onze plaats in de wereld en de beperkingen van ons standpunt even oud als de filosofie zelf. Het besef van de kwetsbaarheid van het denken is in die tweeduizendvijfhonderd jaar zeker gegroeid, het erkennen en waar mogelijk onderzoeken van de blinde vlekken die aan elke positie inherent zijn, is vandaag een centrale strategie in (linkse) cultuurkritiek. De retorische fictie van de criticus als buitenstaander heeft daarbij plaatsgemaakt voor een model van participatie, voor het besef bij intellectuelen en kunstenaars dat er modder aan hun voeten kleeft, dat ze middenin de wereld en de cultuur staan die ze tegelijkertijd aan analyse onderwerpen en van kanttekeningen voorzien.

De kunsttheoretica Irit Rogoff beschrijft een overgang in de kritische modellen van *criticism*, als een vorm van commentaar leve-

ren en oordelen overeenkomstig een waardenconsensus, naar *critique*, wat staat voor het onderzoeken van de onderliggende aannames die toelaten dat iets kan verschijnen als een overtuigende logica, naar *criticality*, wat slaat op handelen vanuit feitelijke inbedding als een onzekere grond.<sup>3</sup> Ze verbindt *criticality* met de onzekerheid van een immer contingente positie, met het risico aan kritiek te doen zonder de eigen plaats ooit volledig te kunnen articuleren, en daarom ook met het erkennen van de grenzen van het eigen denken. Onderwerp van Rogoffs onderzoek zijn de kijkstrategieën die de verhouding tussen toeschouwer en kunstwerk op een indirecte, zijdelingse manier definiëren, teneinde met de paradox om te kunnen gaan waardoor we tegelijk *in* en *buiten* culturele praktijken staan. In de complexe betekenisruimtes die het 'wegkijken' opent, ziet ze een alternatief om participatie en kritiek op te vatten.<sup>4</sup>

In het licht van dit alles houden de twee openingscitaten me al geruime tijd bezig, vooral omdat ze een brug slaan tussen cultuurkritiek en de praktijk van verschillende hedendaagse choreografen. Het exploreren van de ruimte achter de rug is een fysieke, choreografische manier om met de eigen blinde vlekken om te gaan, die tegelijk ook een mentaal landschap opent. Dat kritisch georiënteerde choreografen gefascineerd zijn door blindheid mag niet verbazen: de spanning tussen fysieke beperking enerzijds en mentale reconstructie door geheugenwerk en projectie anderzijds is wat blindheid, dans en de perceptie van dans met elkaar gemeen hebben.<sup>5</sup> Achterwaarts dansen en het verkennen van de blinde ruimte achter de rug doken als motief recent nog op in *Blindspot* van Jan Ritsema en Sandy Williams, in *H<sup>2</sup>-2005* van Bruno Beltrão en Grupo de Rua de Niterói en keren geregeld

terug in het werk van Alexander Baervoets, Boris Charmatz, Philipp Gehmacher en een hoop anderen.

In plaats van concreet op het werk van deze choreografen in te gaan, wil ik in deze bijdrage het motief van het 'ruggelings' en zijn resonanties onderzoeken aan de hand van enkele beelden en teksten. Niet enkel blijkt er verrassend veel materiaal te bestaan waarin dit thema aan bod komt, het gaat vaak expliciet om modellen van wereldbeschouwing en kritiek doorheen de cultuurgeschiedenis. Over elk motief zijn al hele boeken geschreven, een herhaling van die theorievorming is hier niet aan de orde. Wat ons hier wel bezighoudt, zijn vragen zoals: wat zou een dramaturgische blik op dit materiaal opleveren? Welke specifieke elementen komen naar voren als we de teksten en beelden lezen met de choreografische strategieën van de genoemde kunstenaars in het achterhoofd? Zoals Niklas Luhmann en Roland Barthes met steekkaarten in de weer waren of Aby Warburg zijn *Atlas Mnemosyne* samenstelde, gebruik ik juxtapositie als strategie in de zoektocht naar onverwachte betekenissen: zet al het materiaal naast elkaar en kijk wat er gebeurt. Dit essay is dus zowel een collectie werkmateriaal als een laboratorium, met een onzekere uitkomst. Overigens houdt die gewilde opschorting nog een vraag in: kunnen de fragmenten ook zonder *punch-line* niet mooi en betekenisvol zijn, zoals bewegingsmateriaal dat is?

## De blinde torser

In de inleidende beschouwingen bij deel twee van zijn Sferen-trilogie staat de Duitse filosoof Peter Sloterdijk stil bij de Atlas van Farnese, een beeld dat een filosofisch en politiek licht werpt op het werelbeeld in de Oudheid. De bol als een symbool van tota-



Atlante Farnese, eerste eeuw na Chr., Museo Nazionale, Napels

liteit, van eenheid en volledigheid, introduceerde het wijsgerige probleem van een allesomvattende werkelijkheid en de plaats van de observator daartegenover. Het is de oneindige vraag hoe de wereld als beeld of begrip veroverd kan worden teneinde er inzicht in te verwerven – een vraag die ook vandaag nog actueel is. Metafysica is verbonden met het probleem van het voorstellen in dubbele zin: vatten in een beeld en vóór zich plaatsen. In de gelukkige theorie van de Oudheid omvat en draagt de bol paradoxaal genoeg ook zijn interpretatoren, die het onvertrouwde en het inzicht door middel van dit ene denkbeeld schijnbaar moeiteloos aan elkaar weten te paren.<sup>6</sup> Sloterdijk vat dit samen in twee fundamentele vragen: ‘Wie zou je moeten zijn om die hemelse bolschaal als een tegenoverliggend voorwerp te kunnen aanschouwen? Maar vooral: waar zou je je moeten ophouden om de totaliteit van het zijnde als een gewelf van buitenaf te kunnen overzien?’<sup>7</sup>

Wat Atlas op zijn schouders draagt is dus niet zozeer een object als wel een denkbeeld, een ideële ruimte – daarom past het motief

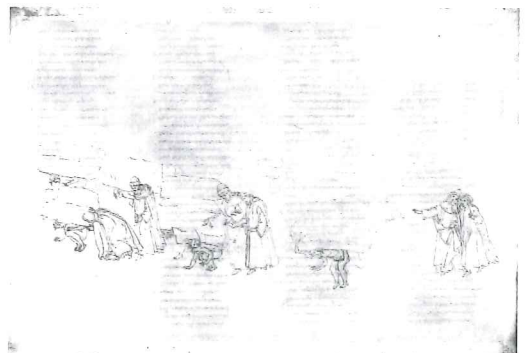
ook in dit essay. Een ‘filosoof is iemand die zich als atleet van de totaliteit met het gewicht van de wereld laat belasten,’ zo schrijft Sloterdijk.<sup>8</sup> Denkers, maar ook imperialistische politici, die voor het beeld van Atlas stonden, konden zich ook letterlijk identificeren met de plaats van de buitenstaander die een goddelijk overzicht over de wereld of de kosmische totaliteit heeft. Maar wat staat er tegenover deze ‘triomf van het voorstellen’? Uiteindelijk *denkt* en *torst* Atlas wel de wereld als totaliteit, maar *ziet* deze zelf niet, omdat het beeld zich achter zijn rug bevindt. Voor Sloterdijk is Atlas een voorfilosofische figuur die slechts een voorlopig wereldbeeld heeft, hij heeft nog niet de tegenwoordigheid van geest om de bol voor zich neer te zetten en de omstandigheden te overwinnen. Vanuit een hedendaags perspectief zijn de blindheid en twijfel van Atlas betekenisvol in omgekeerde zin: hij heeft geen last van de zijnsvergetelheid waar het fictieve toeschouwersleven buiten de wereld toe leidt. Blindheid en zwaartekracht dwingen hem tot een onzekere, kritische verhouding tot de wereld, als een danser exploreert hij de vraag waarom de wereld maar niet in een lichte, heldere vorm aan hem verschijnt.<sup>9</sup>

## Het vagevuur van de kunstenaars

Het probleem van het voorstellen kreeg zijn moderne betekenis in de Renaissance, toen de rituele functie van het beeld werd ingeruild voor een ‘technologische’. Beeldantropoloog Hans Belting wijst erop dat beelden niet langer de plaats van de afwezige doden invulden, maar het leven zelf gingen simuleren. De nieuwe beeldmatigheid van de Renaissance is een soort technologie die niet enkel een virtueuze ontwikkeling van beelden toeliet, maar ook als prothese van het lichaam onze natuurlijke waarneming uitbreidde.<sup>10</sup> Sleutel-elementen hierin waren de uitvinding van het perspectief, dat het beeld ruimtelijk organiseert in relatie tot een ideale kijkpositie, en Alberti’s bekende metafoor van het schilderij als venster op de wereld. Door middel van kijktechnologie werd het mogelijk om de werkelijkheid en haar representatie aan elkaar gelijk te stellen, waarmee ook het principiële onderscheid tussen beeld en lichaam verdween. De technologische en lichamelijke

randvoorwaarden die deze nieuwe verhouding tot beelden mogelijk maakten werden namelijk in een beweging uitgewist, zodat de illusie van een onmiddellijke aanwezigheid bij de werkelijkheid doorheen het beeld werd versterkt door die van een puur kijken.

Het is niet onwaarschijnlijk dat de Renaissance-schilder Sandro Botticelli zich identificeerde met de hoogmoedige kunstenaars die boete doen op Dantes Louteringsberg toen hij diens *Divina commedia* aan het verluchten was. Overeenkomstig de wet van de *contrappasso* gaan de hoogmoedigen gebukt onder rotsblokken, een ‘last, die even zwaar was als het gewicht dat men soms op zich voelt drukken in een droom.’<sup>11</sup> De hoogmoed van de kunstenaars is wel duidelijk: ze willen een goddelijk perspectief innemen en de natuur naar de kroon steken – ‘iemand die dat alles in werkelijkheid had gezien, kon het niet beter hebben gezien dan ik het daar op die afbeeldingen zag.’<sup>12</sup> De zwaartekracht brengt het lichaam terug in beeld, onder het bukken kunnen de gestrafte hoogmoedigen niet anders dan omlaag kijken of hoogstens een moeizame blik opzij werpen. Hoe verhouden ze zich dan nog tot de verticale wanden met schitterende beeldreliëfs, waarin Dantes alter-ego zich haast verliest? Die laatste kijkt overigens niet enkel toe hoe de kunstenaars zich als atleten bezinnen over de excessen en grenzen van hun eigen voorstellingspraktijk, hij moet zich helemaal voorover bukken om met hen te kunnen converseren. Als hij later weer ‘recht ging lopen zoals dat bij een mens past’<sup>13</sup> en vervolgens zijn ogen de kost geeft, blijft minstens de herinnering aan die gewijzigde perceptie en mentale stroom. Het blijft een fascinerende vraag: welke gedachten ontwikkelen de kunstenaars over die zware, onzichtbare last achter hun rug?<sup>14</sup>



Sandro Botticelli, La Divina Commedia: Purgatorio XI, 1490-96, Kupferstichkabinett, Berlin



Arthur Rackham, *Gulliver's Travels*, 1909

## Tussen woord en werkelijkheid

Het andere was een project om alle woorden zonder onderscheid volledig af te schaffen (...). Men had er nu dit op gevonden, dat het – aangezien woorden slechts namen voor dingen zijn – praktischer zou zijn als iedereen die dingen bij zich droeg, die nodig zijn om zich duidelijk uit te drukken nopens de speciale aangelegenheid waarover men praten wil. (...) Niettemin volgen vele van de grootste geleerden en wijsgeren de nieuwe methode, zich door dingen verstaanbaar te maken, waaraan maar één ongerief verbonden is: als iemand zeer grote of velerlei zaken om handen heeft, is hij wel gedwongen een daaraan evenredig groter pak dingen op zijn rug mee te dragen, als hij zich niet de luxe van een of twee sterke bedienden veroorloven kan die hem vergezellen. Menigmaal heb ik twee van die wijzen bijna zien bezwijken onder hun last, zoals marktkramers bij ons. Wanneer zij elkaar op straat ontmoetten, plachten zij de last neer te leggen, hun rugzakken uit te pakken en wel een uurlang met elkaar te converseren; dan pakten zij hun benodig-

heden weer in, hielpen elkaar weer opladen, en namen afscheid.

Jonathan Swift, *Gulliver's travels* (1726)<sup>15</sup>

Aan de academie voor bespiegelende wetenschappen in Lagado, de hoofdstad van Balnibarbi, jagen de geleerden het ideaalbeeld na van een wereldtaal, die waarachtig en universeel is omdat ze de kloof tussen woorden en dingen opheft. Swift merkt op dat die taal niet enkel beknopt is, maar ook de gezondheid bevordert! De visuele en inhoudelijke overeenkomst met de hoger besproken beelden is opmerkelijk: intellectuelen die dreigen te bezwijken onder de grootsheid van de theoretische illusies die ze koesteren. Nog voor de zwaartekracht haar deel opeist mag duidelijk zijn dat precies de arbitraire, vreemde verhouding van taal en werkelijkheid reflectie op beide fenomenen en dus kritiek eerst mogelijk maakt. Of zouden verschillen niet langer aan de orde zijn als alvast de taal wordt gedeeld? Hoe zouden de geleerden van Lagado meer complexe gesprekken aanpakken? Of uitspraken die de wereld en hun plek daarin betreffen? Dat moet een heuse choreografie zijn – die overeenkomstig hun taalopvatting voor zich spreekt.<sup>16</sup> Bertold Brecht zou zich minstens kunnen vinden in het feit dat intellectuelen hun lichaam in de strijd werpen, zoals mag blijken uit dit korte verhaal:

Er kwam een professor in de wijsbegeerte bij meneer K. op bezoek en vertelde hem over zijn wijsheid. Na enige tijd zei meneer K. tegen hem: 'Je zit ongemakkelijk, je praat ongemakkelijk, je denkt ongemakkelijk.' De professor werd boos en zei: 'Niet over mijzelf hoefde ik iets te weten, maar over de inhoud van wat ik heb gezegd.' – 'Dat heeft geen inhoud,' zei meneer K. 'Ik zie je stuntelig lopen en er is geen doel dat je, terwijl ik je zie gaan, bereikt. Je praat duister en er is geen helderheid, waarvoor je tijdens het praten zorgt. Als ik je houding zo zie, interesseert jouw doel mij niet.'

Bertold Brecht, *Wijs aan de wijze is diens houding* (1965)<sup>17</sup>

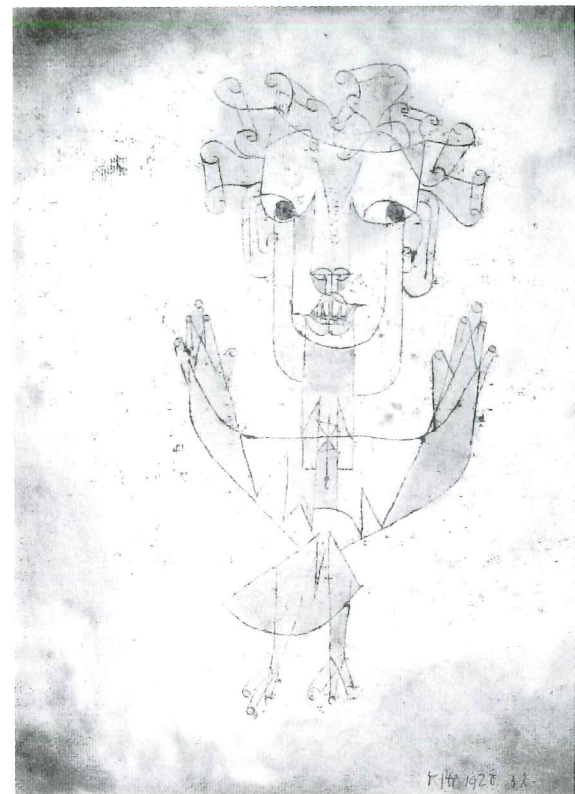
## De engel van de geschiedenis

Er bestaat een schilderij van Klee dat Angelus Novus heet. Daarop staat een en-

gel afgebeeld die eruitziet als stond hij op het punt zich te verwijderen van iets waar hij naar staart. Zijn ogen zijn opengesperd, zijn mond staat open en zijn vleugels zijn uitgespreid. Zo moet de engel van de geschiedenis er uitzien. Hij heeft het gelaat naar het verleden toegekeerd. Waar voor ons een aaneenschakeling van gebeurtenissen verschijnt, ziet hij één grote catastrofe die onafgebroken puinhoop op puinhoop stapelt en ze hem voor de voeten smijt. Hij zou wel willen stilstaan, de doden wekken en het verpletterde samenvoegen. Maar een storm waait uit het paradijs die in zijn vleugels blijft hangen en zo sterk is, dat de engel ze niet meer kan sluiten. Die storm drijft hem onstuitbaar de toekomst in, die hij de rug toekeert, terwijl de puinhoop vóór hem tot de hemel rijst. Wat wij de vooruitgang noemen is die storm.

Walter Benjamin, *Over het begrip van de geschiedenis* (1940)<sup>18</sup>

Met Walter Benjamins befaamde engel van de geschiedenis, waar hij over schreef in zijn laatste voltooide tekst, komt het motief van het ruggelingse volop in het geweld van de



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Israel Museum/David Harris, Jeruzalem.

twintigste eeuw terecht en verschijnt de vraag naar de rol en mogelijkheid van kritiek op het eerste plan. Het beeld van de engel symboliseert tegelijk de vooruitgangskritiek en het messianisme van Benjamin: de engel keert de rug naar de toekomst en draagt de belofte van verlossing in zich, maar zit tegelijk hopeloos verstrikt in de storm van de vooruitgang die hem belet de tijd stil te zetten. Wat de engel *ziet* door zich van de vooruitgangsgedachte af te keren vanuit een positie die voor mensen ontoegankelijk is, daar is het Benjamin in zijn zoektocht naar historisch inzicht om te doen: een begrip van de geschiedenis dat recht doet aan de grote en kleine geschiedenis, de overwinnaars en de verliezers. Het puin van de geschiedenis herinnert ons eraan dat het verleden onvermijdelijk in het heden ingrijpt, ook al willen we dat ontkennen. Op ogenblikken van gevaar *'flitst* het ware beeld van het verleden voorbij.<sup>19</sup> Die bevatten dus ook een intuïtie van datgene wat de engel ziet en zetten een kritische en gedenkende relatie tot de geschiedenis in gang. Benjamins historicus stelt zich daarmee ook bloot aan het gevaar van beelden lezen, een handelen dat aan het weten voorafgaat: 'Want in het gevaar relateert het lichaam aan de dingen, zonder het hoofd daarbij te betrekken.'<sup>20</sup>

Benjamins complexe beschouwingen over een dialectisch beeld van de geschiedenis vinden in de aquarel *Angelus Novus* van Paul Klee een treffend motto. Het werk was overigens eigendom van Benjamin, die het overal meenam op zijn vlucht voor het nationaal-socialisme in Duitsland, tot aan zijn zelfmoord in Port-Bou in 1940. Het stilzetten, de onmogelijke opschorting van de geschiedenis die het beeld belooft, het afwenden, de dubbelzinnige status van het gevaarlijke inzicht dat het lichaam van de observator beroert en hem zijn plaats doet kennen: Benjamins engel van de geschiedenis stelt een ontegensprekelijk choreografisch model van kritiek voor. Wat zien we wanneer we de toekomst ruggelings tegemoet treden?

## Betekenisloze perfectie

Toen de Merce Cunningham Company in januari 2005 in deSingel in Antwerpen onder meer *Suite for Five* (1956-58) op pianomuziek van John Cage bracht, viel me op welke rol

het motief van het achterwaarts dansen in zijn werk speelt. Geen centrale rol, het is maar een van de vele bizarre en grillige figuren die in hun willekeurigheid de klassieke bewegingscanon, de hiërarchie van het rechtopstaande lichaam en de frontaal georiënteerde ruimte bevragen. Het zijn choreografieën die vandaag in hun dramaturgie en ruimtebehandeling eerder conventioneel lijken, maar die tegelijk doortrokken zijn van een vreemde vorm van deconstructie omdat de bewegingsfrases zich maar moeilijk laten verinnerlijken. De grens van het geheugen toont zich telkens in unisono passages, waar het hier en nu letterlijk aan knabbelt, zodat de choreografie voortdurend uiteen lijkt te vallen. Bij gebrek aan een bewegende foto, dacht ik aan deze bekende portretten van Cunningham waarbij hij danst met een stoel achter zijn rug gebonden.

De passage van Cunningham in Antwerpen is een van de dansvoorstellingen die me het afgelopen jaar vaak heeft beziggehouden omdat ze zoveel lastige vragen oproept. Badend in het hier en nu heeft het werk genoeg aan zichzelf, er komt strikt genomen geen kijker aan te pas, geen verbeelding, geen herinnering, geen projectie: precies dit radicale modernisme maakt Cunninghams werk vandaag zo bevreedend. In *De Morgen* van 26 januari noteerde ik: 'Wat kunnen we anno 2005 met dit werk, welke betekenisruimte opent dit anachronisme? Heeft dit werk vandaag nog wel een discussieve relatie met de danstraditie? Is dit zelfbesloten werk dat zich buiten de geschiedenis plaatst niet al te comfortabel in het licht van ons huidige wereldbeeld? Kunnen we van dit betekenisloze werk wel verwachten dat het betekenisvol is? Kan het verzet tegen betekenis wel ergens anders toe leiden dan een religieus getint 'zen voor iedereen'? Is zijn modernisme vandaag misschien een les in utopisme, in bescheidenheid, in onwetendheid, of in agnosticisme?'<sup>21</sup> Waar een choreograaf als Boris Charmatz door *'brouillage'* van de dans zijn strate-



Merce Cunningham, *Antic Meet* (1958), Foto Richard Rutledge

gieën met de kijker deelt, of waar Dante schrijft dat kariatiden 'ondanks het onechte van hun houding toch soms bij de toeschouwer een echte beklemming tweebrengen,'<sup>22</sup> voel ik me bij Cunningham simpelweg een buitenstaander bij een perfecte wereld. En toch blijven er verwarring en twijfel hangen die de weerspanning van Cunninghams werk aangeven en mij als kijker en schrijver tot een dubbele bescheidenheid dwingen. De eerste is de vaststelling dat het niet-weten dat Cunningham provoceert zich niet zomaar laat inlijven in een hedendaags discours over *criticality*, hier is een andere onzekerheid aan de orde. De betekenisloosheid van Cunninghams werk legt een dwaze postmoderne illusie bloot, die voortdurend op zoek gaat naar onbegrip, twijfel, falen en trauma om ze vervolgens productief te maken in het licht van het kritische potentieel van kunst dat ze najaagt. De ervaring van het sublieme dreigt in de economie van het kritische te verworden tot een lege formule. Ten tweede roept de formalistische aanpak van Cunninghams hoogmodernisme vandaag als stuitend anachronisme nog een vraag op: waarom willen we vandaag als kunstenaars en intellectuelen voortdurend grote statements over de

wereld maken, het politieke claimen, de pre-tenties van het kritische omarmen? In juxtapositie met de huidige artistieke en kritische praktijken leert het modernisme ons ironisch genoeg misschien veel meer over die duistere ruimte achter onze rug dan we vermoeden of willen aannemen.



Tadeusz Kantor, *Quelque chose*

## 'Ik draag heel mijn bezit met me mee'...

Afgelopen zomer bezocht ik de tentoonstelling *Das unmögliche Theater* in de Kunsthalle in Wenen, over performativiteit in het werk van Poolse beeldende kunstenaars. Tussen de omvangrijke documentatie en het beeldend werk van theatermaker en verpakingskunstenaar Tadeusz Kantor hing deze prachtige tekening van een clochard. Kantor verbond het motief van de clochard met Albrecht Dürers neushoorn, een quasi-auto-noom wezen waarvan de vitale functies lijken te verdwijnen achter een monsterlijke armatuur: 'Ik ben vooral geïnteresseerd in de ontsporingen en afwijkingen, zijn eigen bestemmingen en de processen waaraan het onderworpen is terwijl het meer en meer onafhankelijk wordt, kwetsbaar tot het ridicule, om uiteindelijk niet meer dan een spoor te worden, uniek in zijn soort.<sup>23</sup>' Op basis daarvan ontwierp Kantor kostuums die bestaan uit assemblages van zakken en pakjes, als een parasiet op het menselijk lichaam. De blinde ruimte van het onvertrouwde als een absurd kostuum, vastge-sjord en meegesjouwd als een dik pak op de rug, waaronder het lichaam langzaam verdwijnt. Het is een fascinerend beeld als afsluiter bij deze beschouwingen.

...Ik ontmoette een clochard die, overeenkomstig het motto van zijn clan, 'omnia mea mecum porto', een monsterlijk beladen kameel was; hij droeg vele jassen, dekens, doeken, hoeden, een massa tassen allerhande, groot en klein, uitpuilend, hangend aan touwen en riemen. De nek ingestopt met vele sjaals. Dit alles zwart, versleten en smerig. Op de plaats van een been een uitstekende korte kruik, met een spijker aan het uiteinde, een souvenir van de eerste wereldoorlog. Hij schraagde zichzelf met een stuk van een kleine oude ladder als stok. Geïsoleerd van de buitenwereld door een enorm dikke laag, vanbinnen vastge-maakt, vormde hij een integraal geheel. (...) Tadeusz Kantor, *Quelque chose*, (1963)<sup>24</sup>

1 Bryan Magee en Martin Milligan, *Beelden van een blinde filosoof*, Amsterdam 2001, p. 242

2 Boris Charnatz en Isabelle Launay, *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, Parijs 2002, p. 28

3 Irit Rogoff, 'WE. Collectivities, Mutualities, Participations', in Dorothea von Hantelmann en Marjorie Jongbloed, *I promise it's political*, tent. cat., Museum Ludwig, Keulen, 2002, p. 128

4 Ibid. pp. 128-129 e.v. In discussie met Hannah Arendt, Giorgio Agamben en Jean-Luc Nancy werkt Rogoff haar argument theoretisch verder uit in 'Looking Away: Participations in Visual Culture', in Gavin Butt, *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden MA/Oxford/Carlton Victoria, 2005, pp. 117-134.

5 Deze kwestie heb ik elders uitvoerig onderzocht in relatie tot het werk van Boris Charnatz. Zie Jeroen Peeters, 'Het ongeziene kijken. Omtrent visualiteit, blinde vlekken en blindheid in het werk van Boris Charnatz en Deep Blue', *Etcetera*, jg. 22 nr. 92 (juni 2004), pp. 25-30 en Jeroen Peeters, 'Dialogues on Blindness. Boris Charnatz', *Dance Theatre Journal*, jg. 21 nr. 2 (te verschijnen).

6 Peter Sloterdijk, *Sferen. I Bellen – microsferologie. II Globen – macrosferologie*, Amsterdam, 2003, pp. 402-409

7 Ibid. p. 443

8 Ibid. p. 442

9 Ibid. pp. 447-452

10 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001, pp. 189-190. In het zevende hoofdstuk onderzoekt Belting de paradigmawissel in het Renaissancebeeld door Dantes beeldtheorie naast werk van Giotto, Masaccio en Michelangelo te plaatsen. Centraal in zijn analyse staat de verhouding tussen zielen, schaduw en beelden, en dus de relatie tussen echte en geschilderde lichamen.

11 Dante Alighieri, *De goddelijke komedie*, vert. Frans van Dooren, Amsterdam 1998, p. 212 (Louteringsberg XI)

12 Ibid. p. 217 (Louteringsberg XII)

13 Ibid. p. 216 (Louteringsberg XII)

14 Voor meer over deze problematiek en over de rol van spoken in de tekeningencyclus van Botticelli, zie Jeroen Peeters, 'Sandro Botticelli's contrappasso. Over de onprettige loutering van de visualiteit op de drempel van een nieuw tijdperk', *Highway 101 – The Journal* #3 (dec. 2000), pp. 13-16.

15 Jonathan Swift, *Gullivers reizen*, Antwerpen/Amsterdam, 1974, pp. 205-206 (III, 5)

16 Zie ook Dirk Pauwels, '[noiz nwarz]', *DW&B*, jg. 146 nr. 5 (okt. 2001), pp. 576-579. Pauwels bespreekt aan de hand van de academici van Lagado de verzuchting dat taal te ruw en leugenachtig is om de fijnzinnige en unieke werkelijkheid te vatten, en staat aansluitend stil bij de betekenis van dans in dit

licht. Swifts satirische voorstel om te communiceren met objecten legde ik ook voor aan choreografe Lisa Nelson, die in haar werk aandacht heeft voor de spanning tussen zintuiglijke en talige relaties die we met objecten aangaan. Zie Jeroen Peeters, 'Materials, dialogues and observations on proximity, walking about Connexive #1: Vera Mantero', *Sarma*, febr. 2004, <http://www.sarma.be/text.asp?id=977>

17 Bertold Brecht, *Vertellingen over meneer K.*, Amsterdam, 1983, p. 5

18 Walter Benjamin, 'Over het begrip van de geschiedenis', in *Idem Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, Nijmegen, 1996, pp. 146-147

19 Ibid. p. 144 (these V)

20 Benjamin geciteerd in Willem van Reijen en Norbert Bolz, *Walter Benjamin, Kampen*, 1991, p. 89. Over Benjamins geschiedenisbegrip en de relatie tot zijn kunsttheorie, zie ook Frank Vande Veire, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam, 2002, pp. 172-173 en 188-190.

21 Jeroen Peeters, 'Een bevreemdend anachronisme', *De Morgen*, 26 jan. 2005. On-line beschikbaar op <http://www.sarma.be/text.asp?id=1118>

22 Dante Alighieri 1998, p. 211 (Louteringsberg X)

23 Tadeusz Kantor, *Métamorphoses*, Parijs, 1982, p. 48

24 Ibid.