



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.⁶ 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?’⁷

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

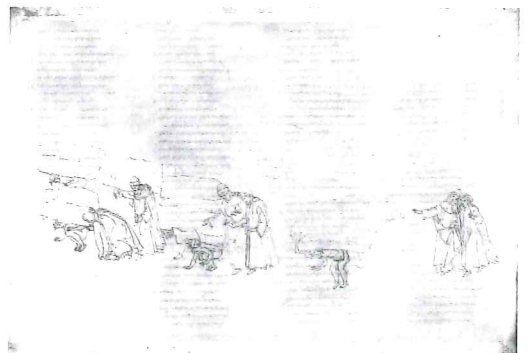
ook in dit essay. Een ‘filosoof is iemand die zich als atleet van de totaliteit met het gewicht van de wereld laat belasten,’ zo schrijft Sloterdijk.⁸ Denkers, maar ook imperialistische politici, die voor het beeld van Atlas stonden, konden zich ook letterlijk identificeren met de plaats van de buitenstaander 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.⁹

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.¹⁰ 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.’¹¹ 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.’¹² 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’¹³ 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?¹⁴



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