

Een onmogelijke pas de deux

Kijken en schrijven in het tijdperk van de visuele cultuur

‘Op welke plekken kan de dans rusten wanneer hij gedanst is? Waar gaat de dans naartoe? En hoe wordt hij weer in beweging gezet bij het mimetische herinneren van het schrijven? De vraag naar het lot, de lotsbestemming, naar het doel van de dans, naar zijn weg en zijn overtuiging is één en dezelfde als die naar de beperkte blik, de blindheid van het oog dat de dans als “zuiver fysiek” beziet.’

(André Lepecki)

Zo'n jaar geleden opende Emio Greco | PC zijn bijdrage aan een debat over danskritiek op de Nederlandse Dansdagen in Maastricht (oktober 2002) met deze woorden van André Lepecki, die ik graag overneem als motto voor dit essay. Sindsdien organiseert het choreografenduo een reeks salons **Dance & Discourse** in diverse landen (in Amsterdam, Parijs, New York, Wenen), met verslagen en een discussiepagina op hun website, en opgevolgd in het podiumblad **TM** in enkele artikelen.¹ De thema's die tot dusver werden aangesneden zijn divers: is er überhaupt een discours over dans mogelijk, is daar behoefte aan? Hoe kunnen nieuwe kaders en een vocabularium ontwikkeld worden, wat is precies de rol van een criticus? Hoe kan de kwaliteit van dagbladkritiek gestimuleerd worden, hoe kan danskritiek meer ruimte in de krant verwerven? Kan danskritiek wat opsteken uit de reflectie over andere disciplines? Hoe verhouden choreografen en dansers zich tot kritiek? Et cetera.

Ondanks de uiteenlopende interesses is de inzet van het debat de danskritiek in Nederland en daarbuiten, meer bepaald de vraag hoe haar discursieve karakter gestimuleerd kan worden, vanuit de veronderstelling dat daaruit ook kwaliteit volgt. Dat laatste is moeilijk te beslechten, omdat kunstkritiek een hybride genre is en ook leeft van die diversiteit. Eeuwige zoektocht is de verhouding tussen een kritische praktijk die oog heeft voor de specificiteit van het kunstwerk, en een duidelijke positiebepaling, de articulatie van een ideologisch en theoretisch kader. Of het kunstwerk dan wel de poëtica van de criticus daarbij op de eerste plaats komt, is een centraal probleem van de kunstkritiek sinds haar ontstaan in de achttiende eeuw, het drijft haar discours en polemieek. En dan zijn er nog redactiepolitiek en institutionele besommeringen die dit proces van afweging en reflectie onvermijdelijk bijsturen.

¹ Zie www.emiogrecoandpc.nl/salon.htm, Peeters 2003, Smeets 2003 en Van der Putt 2003.

Voor het eerste salon **Dance & Discourse** op 5 januari 2003 in Amsterdam werden enkele critici en cultuurcheffs van kranten uitgenodigd, en vroeg Emio Greco | PC mij een inleiding te verzorgen vanuit mijn achtergrond als danscriticus voor diverse media, waaronder dagbladen, met de volgende formulering: 'Iemand die provocatief en specifiek, zijn notie over kijken naar en schrijven over dans wil blootleggen. Niet strevend naar een nieuwe of oude norm, maar wel expliciterend wat er, waarom en op welke wijze tot stand komt aan woorden en gedachten bij het beschouwen van dans.' Wat volgt is een bewerking van de lezing die ik toen gaf.

Verdwijning en spiegels Schrijven over dans is altijd een wat paradoxale onderneming: beweging is immers vluchtig, terwijl de taal waar de criticus zich van bedient relatief stabiel is; de beschrijving en het toekennen van omliggende betekenissen leggen beweging stil. De tegenstelling is hier scherp gesteld, maar wijst minstens op een kloof waartoe de danscriticus zich dient te verhouden. Het schrijven over dans gaat terug op de herinnering van een choreografie die tot het verleden behoort en dus voorgoed verdwenen is. Die verdwijning is echter fundamenteeler dan men op het eerste gezicht geneigd is aan te nemen: reeds tijdens het kijken nestelt de vluchtige dans zich in het geheugen, vermengen fysieke lichamen zich met imaginaire lichamen.² Omdat hij zich afspeelt voor het oog van een toeschouwer, is dans ook altijd al doordrongen van beeldmatigheid, is hij visuele schriftuur, choreografie – dat geldt overigens ook voor dansimprovisatie. Of er een dans bestaat buiten dat kader om is nog maar de vraag. De verdwijning van de dans die een nieuw verleden creëert, verwijst dus ook naar de verdwijning die het denken sedert de moderniteit kenmerkt: onze perceptie valt niet met de werkelijkheid samen.

De vraag naar de (on)mogelijkheid of dans en een kritisch discours elkaar kunnen ontmoeten is een poëtische kwestie. Een poëtica is, kort gezegd, het geheel van vooronderstellingen en ideeën die een bepaalde criticus als kader hanteert om te schrijven over kunst. De blik en het schrijven zijn beperkt, zodat de kunst zich steeds in zekere mate weerbarstig toont tegenover de kritiek, en door zijn vluchtigheid herinnert dans daar voortdurend aan. In dat conflict ontstaat kritiek: de criticus wordt uitgedaagd de andersheid van het kunstwerk te overdenken, te schrijven over iets in de mate dat het hem te boven gaat, dat hij het niet begrijpt. Door zich rekenschap te geven van de eigen blinde vlekken kan de criticus die verwarring openplooiën tot een betekenisvol gegeven en het kunstwerk, de dansvoorstelling in kwestie, tot 'plaats' van reflectie maken – en dit zonder te menen dat de eigen blinde vlek samenvalt met het enigma van de voorstelling.

Wat me in dit essay interesseert zijn de transformaties die zich in het kijken en het schrijven voltrekken, transformaties die de criticus ertoe brengen slechts enkele betekenissen te actualiseren uit het schier oneindige betekenispotentieel dat de dans aandraagt. Roland Barthes noemt kritiek een 'anamorfose': de weerspiegeling

² Lepecki (1996) behandelt danskritiek volledig in termen van 'verschijnen', 'verdwijnen' en 'weergeven', in het zog van performance-theoretica Peggy Phelan.

Schrijven over dans is
altijd een wat paradoxale
onderneming: beweging
is immers vluchtig,
terwijl de taal waar de
criticus zich van bedient
relatief stabiel is

De blik en het schrijven
zijn beperkt, zodat de
kunst zich steeds in
zekere mate weerbarstig
toont tegenover de
kritiek

van het kunstwerk in de kritiek is nooit zuiver, en bovendien een ‘gecontroleerde transformatie’, die precies door zijn beperkingen richting geeft en leidt tot een specifieke lectuur.³ De optisch vervormende spiegel is een mooie metafoer voor danskritiek, omdat die zich niet zelden bedient van visuele concepten om dans te begrijpen. En is choreografie bovendien niet bij uitstek een kunstvorm die ruimte creëert voor reflectie over representatie, over de manieren waarop wij onszelf tonen en de werkelijkheid in beeld brengen?

Eerder dan een uitgewerkte theorie die om toepassing vraagt, is kritiek een praktijk die zich bezighoudt met concrete kunstwerken of voorstellingen. Daarom tracht ik eerst een aantal processen die zich voordoen in het kijken en schrijven te achterhalen, met de fascinaties, verwarringen en paradoxen die daar deel van uitmaken. Pas in tweede instantie zal ik dat kader scherper stellen, een aantal vooronderstellingen en ideeën die er aan de orde zijn verder articuleren. Het is immers zo dat een poëtica groeit en zich herijkt aan de hand van dansvoorstellingen.

Kijken en schrijven zijn twee ‘Nu ben ik echt eens benieuwd wat je hierover gaat schrijven!’ Het is een uitspraak die ik gedurende meerdere jaren bijna wekelijks hoorde van toeschouwers op zoek naar toelichting, omdat ze vlak na een voorstelling de lijnen die dat gebeuren uitzet niet nauwkeurig weten te traceren, tenminste niet met woorden. Omdat dansvoorstellingen erg complex en soms ook vernieuwend kunnen zijn, en wellicht meer nog omdat die achteloze toeschouwer verstrikt raakt in zijn eigen fascinatie voor dat alles. Hoe krijgt de criticus het in godsnaam voor elkaar afstand te nemen van het gebeuren, alles op een rijtje te zetten en bovendien op bevattelijke wijze mee te delen in een artikel?

Toen ik in mijn studententijd over dans begon te schrijven voor het weekblad **Veto**, worstelde ik inderdaad met een vergelijkbaar fascinatieprobleem: tijdens een voorstelling zat ik voortdurend na te denken wat het allemaal kon betekenen, wat erover te schrijven, en miste zo eigenlijk tweemaal de boot. Het kijken werd voortdurend uit zijn concentratie gebracht, verstoord en geïnfecteerd door een speurend denken dat er al te zeer op uit was zijn eigen logica – en dus ook beperkingen – op de voorstelling te projecteren. Het schrijven achteraf viel zo uiteindelijk terug op een denkproces dat eerder naar zichzelf verwees dan naar de voorstelling, omdat het kijken als zodanig nooit aan de orde was geweest.

Die periode waarin ik me bekwaamde in het schrijven over dans viel samen met een uitvoerige studie van het kunstkritische oeuvre van de Franse filosoof Jean-François Lyotard. Zijn gedachtegoed gaf een sleutel tot het probleem waarmee ik in het schrijven geconfronteerd werd en heeft dan ook in sterke mate mijn kunstkritische poëtica beïnvloed. Voor Lyotard laat een kunstwerk zich niet restloos transponeren in woorden. In de benadering van een kunstwerk ondersteunt hij de wederkerigheid van het zichtbare met de kijker en van het zeggbare met de spreker, en daarmee ook de gelijkvormigheid van beide groepen. Echter, men moet eveneens erkennen dat er geen reciprociteit bestaat op het niveau van het geheel van ervaringen; het zicht en het spreken worden elk gekenmerkt door een andere noodzaak. Oftewel: kijken en schrijven zijn twee.⁴

Elke perceptie van kunst weet zich natuurlijk geconfronteerd met die paradox, pas wanneer die in luciditeit verschijnt, kan er ruimte zijn voor kunstkritiek. Aangezien

³ Barthes 1966, 69-70.

⁴ Lyotard 1985, 473.

het schrijven nooit met het kijken kan samenvallen, komt het erop aan de gordiaanse knoop van de fascinatie te ontwarren en het schrijven van het kijken trachten te scheiden. Precies dan is het mogelijk de afstand tussen beide te peilen en te onderzoeken, en daarmee ook de specificiteit weer te geven van de perceptuele stroom zoals die uitgelokt wordt door het kunstwerk of de dansvoorstelling in kwestie. De fictie van een ‘puur’ kijken heb ik dus geenszins op het oog, kijken en schrijven moeten vooral zelfstandige momenten zijn: eerst een kijken dat zich ontvouwt vanuit een principiële openheid ten aanzien van het scenische gebeuren, achteraf een schrijven dat een formulering in woorden aanbiedt die het geziene als uitgangspunt neemt en ermee interfereert, eerder dan het te willen vervangen.

Uitdijende context De traditionele opbouw van een kunstkritiek kent drie constitutieve momenten, en dat blijkt nog steeds een effectieve vorm: beschrijving, interpretatie en evaluatie – en wel in die volgorde, logisch gesproken. **Beschrijving** maakt de specificiteit van de kritiek uit, omdat het een nabijheid tot het kunstwerk koestert zonder erin op te gaan, en omgekeerd een interpretatie voorbereidt zonder totaal van het werk los te komen, wat in theorievorming het geval is. Meer nog is het in de beschrijving dat het schrijven zelf zich nestelt, voortdurend strijdend met de paradox dat het nooit met het kijken kan samenvallen, en toch pogingen daartoe blijft ondernemen in het licht van dat bewustzijn. Dit proces voert naar een kantelpunt, het is met name in de beschrijving dat het schrijven autonoom wordt, de tekst zichzelf schrijft.

Het punt waarop de tekst gedurende het schrijven een zekere autonomie verwerft is cruciaal, het is immers hier dat de kritiek zich verijdt van de smaak van de criticus om zich te verhouden tot het kijken en dus tot de voorstelling zelf. Het schrijven koppelt zich natuurlijk nooit helemaal los van de schrijver en diens achtergrond, de verschriftelijking van zijn blik is steeds veelvuldig ingebed en laat zowel bewust als onbewust ‘intertekstuele’ en contextuele sporen na. In het schrijven vertaalt het kijken zich daarom ook in een specifieke lectuur van de voorstelling, en betreft zo de interpretatie in dit proces.

De beschrijving leidt daarbij, maar ziet zich in de **interpretatie** wederom met de spanning tussen kijken en schrijven, tussen het zichtbare en het zeggbare geconfronteerd: door zijn talige aard zet het schrijven deze interpretatie gemakkelijk naar zijn hand. Anders gezegd: de criticus verleent de tekst een autonomie die het schrijven waardeert, maar zijn verhaal vaak ook een sluitend karakter geeft. Dat verhaal verhoudt zich dan soms niet langer tot het zichtbare en het kijken, haakt zich zelfs vast aan de ‘tekstuele’ en dus zeggbare elementen die deel uitmaken van de voorstelling, en verliest de blinde vlek die zich tussen kijken en schrijven ophoudt uit het oog. En precies de waardering van die paradox die het kunstwerk opdringt aan de kritiek is zo belangrijk: dat bewustzijn is tegelijkertijd de eigenheid van de kritiek en zijn plaatsbepaling ten opzichte van het kunstwerk, dat vraagt om een open blik.

De paradox van de kunstkritiek is natuurlijk onoverkomelijk, wat niet hoeft te betekenen dat elke kunstkritische tekst een verraad van het kunstwerk of van het zichtbare zou moeten zijn. Zeker van een dagbladkritiek verwacht men uiteindelijk een toegankelijke en samenhangende vorm, een inzicht ook. In die zin is de autonomie van de tekst een welkom gegeven, het merendeel van de lezers heeft de besproken voorstelling immers niet gezien en zal die ook niet zien. Wat valt er dan wel te

zeggen, en waar draait het precies om in die delicate kwestie van het interpreteren?

Op basis van de beschrijving moet de criticus de uitgangspunten en premissen van de voorstelling in kwestie achterhalen en de ontwikkeling ervan traceren. Zodoende volgt hij vanuit zijn eigen achtergrond en kijkervaring de dynamiek van de voorstelling zelf. Daarin ligt ten slotte de basis voor de **evaluatie**: door vertaling van het verloop van een dansvoorstelling in een kritische schrijftuur kan deze op haar eigen merites beoordeeld worden. De vraag naar de zogenaamde 'objectiviteit' van de criticus doet zich niet eens voor: een evaluatie is nooit gratis als ze voortkomt uit een beschrijving en analyse van een voorstelling, zodat het werk gemeten wordt binnen een kader dat er eigen aan is.

Heeft de evaluatie in het geval van dagbladkritiek niet onvermijdelijk ook een politiek karakter? Er speelt immers een kader mee dat ruimer is dan de verhouding tussen voorstelling en kritiek en hun onmiddellijke context – denk bijvoorbeeld aan het al dan niet schrijven van een recensie, of aan het mogelijke verschil in benadering van debutanten en van gevestigde waarden.⁵ Of ligt het politieke aspect van kritiek eerder in de analyse? Daarin worden immers representaties toegelicht en argumenteert de criticus ook zijn opvattingen als kijker. Zowel voorstelling als toeschouwer vertegenwoordigt een specifiek standpunt en bedient zich van concepten die afhankelijk zijn van een uitdijende context. Dan nog doet de logica van de tekst zijn werk, vergelijkt kaders met kaders en brengt de evaluatie volledig op het terrein van het schrijven. Misschien beschouw ik evaluatie graag als een open vraag, die uiteindelijk toebehoort aan het kijken, al ontsnapt het slechts sporadisch aan al die kaders. Kritiek moet een onmogelijke pas de deux blijven van kijken en schrijven, daarvan leeft ze.

Grenzen en intoxicaties Het laatste woord aan het kijken? Ook al zijn we er intussen achter dat dans geen zuiver 'fysieke aangelegenheid' is, een onthecht kijken blijft een hardnekkige fictie. Dat kijken vindt immers ergens plaats, verbindt zich met een lichaam, met een ruimte, een betekenisruimte, een context, en is dus noodzakelijk bemiddeld. Die 'plaats' is echter gedurende eeuwen visuele cultuur toegevoegd geweest, het kijken werd als een neutrale of objectieve observatie beschouwd in zijn vertolking van de werkelijkheid. Het initiële paradigma is dat van de 'camera obscura': een kijktechnologie die de voorwaarden van het kijken volledig wegschrijft op het ogenblik dat het de werkelijkheid aanwezig stelt en visueel maakt. Thans is er een groeiend besef dat het 'louter kijken' zich steeds bedient van prothesen, van concepten en modellen, en als dusdanig vermengd is met 'visualiteit' – een verzamelaar voor de onderscheiden historische en culturele manifestaties van de kijkervaring. Een kritiek van het kijken bestaat erin het terug in zijn context te plaatsen en de stilzwijgende regels bloot te leggen van het visuele regime dat de verhouding bepaalt van de kijker en het bekeken.⁶ In dansvoorstellingen is dat niet anders; met het oog op een toeschouwer wordt het zichtbare er reeds omgezet in een visuele schrijftuur: die beeldmatigheid stuurt aan op een specifieke blik, die op zijn beurt ook weer cultureel verankerd is.⁷

De positie uit de traditionele kritiek van een neutrale, objectieve observator die buiten de maatschappij staat is onmogelijk geworden. De kritische blik is bijzonder

⁵ Op dit institutionele aspect van kritiek ga ik hier niet verder in.

⁶ Bleeker 2003a, 6.

⁷ Over visualiteit in podiumkunsten en kritiek, zie Bleeker 2003a en 2003b, Lyotard 2000, Peeters 2000b en Rokem 2003.

en ook noodzakelijk gefragmenteerd in de nabijheid van het kunstwerk en de nabijheid van de gedeelde context waarin beeld en toeschouwer, kunstwerk en criticus opereren. Het specifieke spreken dat voortvloeit uit de erkenning daarvan, maakt van kritiek een politiek gegeven. Het scheiden van kijken en schrijven betekent daarom geenszins dat het eerste in een uitgezuiverde vorm te achterhalen valt. Door het omzetten van een visuele schrijftuur in taal voert de criticus een vervreemding door, creëert hij dus afstand en wordt kritiek mogelijk.⁸ Het peilen van de afstand tussen kijken en schrijven draait erom de beperkingen te duiden van elk schrijven in verhouding tot elk kijken, en van elk schrijven en kijken op zich. Daarin dient de criticus ook de vooronderstellingen van zijn eigen kijken, denken en schrijven toe te lichten, impliciet of expliciet, en dus ook zijn eigen kwetsbaarheid te erkennen.

In het kijken verhoudt de criticus zich vanuit een principiële openheid tot de voorstelling, daarom verdient het een sterke nadruk. Het zichtbare dat aan visualiteit voorafgaat zal zich daarin nooit tonen, wat echter niet betekent dat we al met het fenomeen van de verdwijning thuis zijn. De representatiesystemen die daartegenover staan laten zich analyseren, maar er blijft een verlangen waarin kijken en schrijven analoog zijn: namelijk naar wat eraan ontsnapt. Ergens ontsnappen ze ook aan elkaar, maar wat bevindt er zich dan precies voorbij die grenzen van onze betekenisystemen? Valt er aan die randen misschien werkelijkheid te sprokkelen? Op die grenservaring is ook heel wat kunst sinds de moderniteit uit, waardoor de esthetische categorie van het sublieme zo'n opgang heeft gemaakt. Op dat punt waar ons voorstellingsvermogen wordt overschreden of zelfs radicaal onttakeld, voelt het denken zijn grenzen. In die aanraking imploderen afstand en dus ook visualiteit en andere betekenisystemen, gaapt een leegte die verstomming en sprakeloosheid voortbrengt.⁹ Het laatste woord aan het kijken geven gebeurt ongetwijfeld vanuit een verlangen naar die ervaring, omdat die ook voor kritiek een sleutelmoment uitmaakt: daarin gaat openheid over in ontvankelijkheid voor iets wat het systeem te buiten gaat. Omdat kijken en schrijven niet met de werkelijkheid kunnen samenvallen, is kritiek dus onvermijdelijk ook een ethiek.

De Duitse filosoof Peter Sloterdijk omschrijft de klassieke theorie als een reeks weidse perspectieven, als een gelukkige theorie die uitging van een olympisch overzicht over de wereld. Hij stelt dat die afstandelijke positie onmogelijk is geworden, want onherroepelijk verloren. De twintigste eeuw heeft het moderne bewustzijn grondig aangetast en een geaccidenteerd landschap achtergelaten. Het denken ziet zich geconfronteerd met een explosie, en daarvan bestaat geen contemplatieve theorie. Sloterdijk stelt voor dat het denken – en de kritiek – zich laat intoxiceren door zijn tijd. Als een koorts reageert het dan op de graad van intoxicatie. Hij geeft het denken als het ware terug aan het lichaam, zijn temperatuurschommelingen en afweermechanismen.¹⁰

Nogmaals, het laatste woord aan het kijken? Moeten we ook dat kijken niet terug-

⁸ Jans spreekt over de vervreemdende functie van kritiek (Jans 2003).

⁹ Verschaffel 2003, 2. De esthetica van Lyotard draait voor een goed deel rond het sublieme.

Voor een verbinding van dat denken met visualiteit, zie Lyotard 1998 en 2000 en Peeters 2000a.

¹⁰ Sloterdijk 2001, 11, 52-56 en Jans 2002, 6.

Door het omzetten van een visuele schrijftuur in taal voert de criticus een vervreemding door, creëert hij dus afstand en wordt kritiek mogelijk

Op het punt waar het denken zijn grenzen voelt, gaapt een leegte die verstomming en sprakeloosheid voortbrengt

geven aan het lichaam? Dat is tenslotte toch de locus waar het kijken 'plaatsvindt' en onderhevig is aan visuele, politieke, ethische en andere intoxicaties. Daarin gaat het om een ervaringsrealiteit waar grenzen betekenisvol worden, waar versplintering en verstomming heersen. Toch moet op dat zwijgen een spreken volgen, dat is immers eigen aan kritiek. Gedragen door het lichaam is de anamorfose die kritiek specifiek maakt echter niet louter prothetisch van aard. Ze leeft, om niet te zeggen dat ze danst.

Jeroen Peeters is recensent dans voor **De Morgen** en redacteur van **Sarma.be**, on-lineplatform voor dans- en performancekritiek.

Literatuur

- Barthes, R. (1966) **Critique et vérité**. Parijs, 1999.
- Bleeker, M. (2003a) 'Questions of Vision'. In: **Maska**, vol. 18, nr. 80-81, 6 (introdactie tot een themanummer over visualiteit in de podiumkunsten).
- Bleeker, M. (2003b) 'Cave Dwellers and Postmodernists: The Question of Ontology'. In: **Maska**, vol. 18, nr. 80-81, 57-62.
- Jans, E. (2002) 'Kritische intoxicaties. Over cultuur, crisis en explosies'. In: **Etcetera**, jrg. 20, nr. 80, febr., 5-9.
- Jans, E. (2003) 'Intoxications of the critical. Or: In bed with Madonna without having sex'. Op: **Sarma**, febr., <http://www.digitaalbrussel.be/webpages/users/sarma/text.asp?id=343>.
- Lepecki, A. (1996) 'Schrijven in beweging. Een essay over schrijven en dansen'. In: **Etcetera**, jrg. 14, nr. 54, febr., 17-21.
- Lyotard, J.-F. (1985) 'La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation'. In: Jean-François Lyotard en Annie Cazenave (red.) **L'art des defins. Mélanges offerts à Maurice Gandillac**. Parijs, 465-477.
- Lyotard, J.-F. (1998) **Karel Appel. Ein Farbgestus**. Bern/Berlijn.
- Lyotard, J.-F. (2000) 'La peinture, anamnèse du visible'. In: Jean-François Lyotard, **Misère de la philosophie**. Parijs, 97-115.
- Peeters, J. (2000a) 'Schrijven in het licht van de presentie. Over het timbre van J.-F. Lyotards kunstkritische teksten'. In: Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (red.) **De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard**. Budel, 33-52.
- Peeters, J. (2000b) 'Sandro Botticelli's contrappasso. Over de onprettige loutering van de visualiteit op de drempel van een nieuw tijdperk'. In: **Highway Journal** 3, dec., 13-16.
- Peeters, J. (2003) 'Fantomen van de danskritiek'. In: **TM**, jrg. 7, nr. 4, mei, 22-25.
- Putt, F. van der (2003) 'Dansdiscours moddert voort'. In: **TM**, jrg. 7, nr. 3, april, 55-56.
- Rokem, F. (2003) 'Where to Look? Constructions of the Spectator in the Modern Theatre'. In: **Maska**, vol. 18, nr. 80-81, 14-20.
- Sloterdijk, P. (2001) **Essai d'intoxication volontaire**. Parijs.
- Smeets, G. (2003). 'Dance & Discourse. Debat over dans georganiseerd door Emilio Greco en Pieter Scholten'. In: **TM**, jrg. 7, nr. 1, febr., 50.
- Verschaffel, B. (2003) 'Over pracht en moderne schoonheid'. In: **De Witte Raaf**, jrg. 17, nr. 102, maart-april, 1-2.