

JAN MASSCHELEIN

Het meedelen en ontsluiten van wereld. Over experiment en ding

'Fais apparaître ce qui sans toi ne serait peut-être jamais vu. Pas de psychologie (de celle qui ne découvre que ce qu'elle peut expliquer).'

Robert Bresson

'Cinématographe, art, avec des images, de ne rien représenter.'

Robert Bresson

ALS DE WERELD ZELF EEN 'slechte' film is geworden, een inflatie van beelden, een wereld van clichés en simulacra, dan kan authentieke cinema ons opnieuw doen geloven in de wereld, aldus Deleuze (*Cinema 2. The Time-Image*, p. 181). 'Authentiek' kun je hier eenvoudig begrijpen als 'waarachtig' of 'waarheid sprekend'. 'Authentiek' betekent dan niet dat dergelijke cinema een werkelijkheid buiten de film zou representeren, maar dat hij iets laat verschijnen dat anders niet zou verschijnen. Dat hij iets ongehoords tot spreken brengt dat anders niet gehoord zou worden. Dat hij 'iets zich laat meedelen'. Authentieke cinema is de mogelijkheid om de woorden de woorden te laten zijn, de gebaren de gebaren, de gedragingen de gedragingen, de beweging de beweging: de mogelijkheid om ze 'dingen' te laten zijn.

Authentieke cinema maakt iets tot onze gedeelde werkelijkheid, niet doordat hij de blik iets laat ontdekken, maar doordat hij de blik (be)trekt bij (ongehoorde en ongeziene) dingen. Volgens Heidegger verwijst het Oudhoogduitse woord 'ding' eigenlijk naar een 'verzameling', meer bepaald naar 'de verzameling ter behandeling van een kwestieuze aangelegenheid' (*Over denken, bouwen, wonen. Vier essays*, p. 76). Van hieruit wordt 'ding' (*thing, dinc*) dan de naam voor een zaak. 'Ding' benoemt datgene waarmee mensen begaan zijn, wat hen aanbelangt en interesseert, wat hen verzamelt. De Romeinen noemden het 'res'. 'Res

16 publica' betekent niet 'de staat', maar verwijst naar wat iedereen publiek aanbelangt, naar wat publiek besproken wordt. 'Res' wil zeggen: 'wat mensen aanbelangt' en daarom een gevolg kent. Daarom krijgt 'causa' (*la cosa, la chose, la cause*) als bijna-synoniem voor 'zaak' ook de betekenis van 'oorzaak'. 'Ding' betekent dan niet 'iets', het gaat niet om een object, maar om een 'zaak', om iets wat ons raakt en wezenlijk interesseert.

De films van de gebroeders Dardenne¹ kunnen verduidelijken wat bedoeld wordt met 'authentieke' cinema. Ze tonen ons immers hoe in onze wereld die gedomineerd wordt door beelden, precies 'fictie' noodzakelijk is om iets als *onze werkelijkheid* te laten verschijnen. Die werkelijkheid is niet de uitdrukking van een scenario of de encenering van een verhaal, en dus de voorstelling van een gebeurtenis in het verleden. Ze betreft een gebeurtenis die zich voor de camera afspeelt en die de camera, samen met ons (en met de cineasten), voor *de eerste keer* waarneemt. De films van de Dardennes stellen ongetwijfeld harde, soms extreme sociale condities aan de orde. Toch is hun werkzaamheid (of werkelijkheid) niet verbonden met het feit dat ze de rauwe en ruwe sociale realiteit van een vervallen industriestad tonen, of dat ze onmiddellijk op de waarheid af zouden gaan. Hun films werken omdat een bepaalde esthetiek of vormgeving ons verplicht deel te hebben aan een zintuiglijke ervaring waarin iets ontsloten wordt en zich meedeelt, zodat de wereld zich deelt en gedeeld wordt en een zuiver afstandelijke houding moeilijk vol te houden is. De Dardennes maken geen films waarin een vreemde, marginale wereld wordt verkend en getoond opdat we die vreemde wereld zouden leren kennen en erkennen. Hun films zijn niet exploratief, maar experimenteel.

In het korte dankwoord dat Luc Dardenne uitsprak na het ontvangen van het eredoctoraat aan de K.U.Leuven op 2 februari 2010, verwees hij naar enkele passages uit *À la recherche du temps perdu* van Marcel Proust. Hiermee gaf hij aan hoe cinema ons kan meevoeren in een vergeten van de gewone tijd, waarbij we zelfs ons eigen gezelschap verliezen en alle gewone waakzaamheid opgeven. De cinema, zo formuleerde hij, tracht ons zo dicht mogelijk bij onze geboorte te brengen, bij de stilte van het begin, waar alle beelden en alle oordelen die ons bestaan hebben gemaakt, opgeheven zijn, waar ik voor een moment iemand anders kan worden, een andere of een vreemde, die ik, als ik de zaal verlaat, misschien kan doen zwijgen, maar misschien ook tot mij kan laten spreken, of waarover ik met anderen kan spreken. Jean-Pierre Dardenne stelt dat hun werk 'een denkoefening [is] die gevoed wordt door enkele obsessies: tegemoet kunnen komen aan de eisen van onze personages; naast hen

17 zijn wat ze ook doen; aandachtig zijn voor hun dagelijkse gebaren, voor de herhaling ervan, voor de objecten die ze manipuleren, die ze uitwisselen; even aandachtig zijn voor hun rug als voor hun gezicht ...; stilstaan bij de intensiteit van een blik, zonder er het object van te onthullen.' Ze proberen zo te werk te gaan 'dat elk van hen, Igor, Roger, Rosetta, Riquet, Olivier, Francis, Bruno, Sonia, Claudy, Lorna uniek is en voldoende vrijheid heeft om aan ons te ontsnappen en tot lichaam te worden en tot leven gewekt in het oog van de toeschouwer tot op het punt waar die toeschouwer zich, al is het maar een moment, vreemd kan voelen ten aanzien van zichzelf.' Precies om de toeschouwer in die toestand te krijgen hanteren ze hun manier van filmen, met die bewegingen van de camera, dicht bij de lichamen en de dingen. Het lijkt alsof ze de toeschouwer in een toestand van onteigening van zichzelf willen plaatsen, een toestand van beschikbaarheid of kwetsbaarheid, een toestand van kindsheid waarin men kwetsbaar is en uiterst gevoelig voor indrukken.

Doorheen de geschiedenis van de (moderne) kunst vindt men het verlangen terug naar het produceren van de kinderlijke blik. Een zuivere blik, die wars is van interpretaties, verklaringen en conclusies. Een stille blik, die niet zelf spreekt of interpreteert, maar laat spreken, laat zien. Een blik die een blootstelling impliceert aan 'dingen' die naar niets anders verwijzen dan naar zichzelf. Een blik die zich verwondert over wat (vanzelfsprekend) is. Jean-Pierre Dardenne lijkt die blik op een bepaald moment zelf te begrijpen als een mimetische blik. Maar volgens mij gaat het niet om het mogelijk maken van een *verwonderde* blik, maar om de productie van een *experimentele* blik.

'Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et telles qu'elles existent, des rapports nouveaux.'
Robert Bresson

'Tournage. Se mettre dans un état d'ignorance et de curiosité intenses, et quand même voir les choses avant.'
Robert Bresson

'De geschiedenis van de kunst is ... zoals een uitgestrekte mijnontginning met ontelbare schachten, waarvan de meeste lang geleden zijn afgesloten. Elke kunstenaar werkt in het duister en wordt daarbij slechts door de tunnels en schachten van vroegere werken geleid terwijl hij een ader volgt in de hoop op een goudberg te stoten. Tegelijkertijd moet hij vrezen dat die ader morgen al uitgeput kan zijn.' (*The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, p. 114) Deze woorden van George Kubler vormen voor de Duitse wetenschapsfilosoof Hans-Jörg Rhein-

18 berger het uitgangspunt om te verhelderen wat een wetenschapper doet en om aan te geven waarom dat uiteindelijk niet echt veel verschilt van wat een kunstenaar doet, voor zover beiden zich gedragen als experimentatoren en niet als exploratoren ('Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen'. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 5 mei 2007).

Dat wetenschappers en kunstenaars in het duister werken, betekent vooreerst dat ze geïnteresseerd zijn in de ontsluiting van een wereld die ze niet kennen en zich (nog) niet kunnen voorstellen, maar die ze vaag vermoeden. Het verschil met een explorator ligt in het feit dat een experimentator niet weet wat hij niet weet. Het werken in het duister is dan ook een activiteit die 'van achteruit gedreven wordt'. Ze wordt niet gestuurd vanuit een gekend en helder doel(einde). De experimentator werkt dus niet vanuit de intentie om een onbekende, vreemde wereld te ontdekken, of de (kinderlijke) verwondering over wat (vanzelfsprekend) is, maar vanuit het vermoeden dat de wereld misschien anders is dan men zich voorstelt. Het probleem is voor hem niet het vreemde en het (er)kennen van het vreemde, maar juist het ontbreken ervan, zonder dat hij precies weet wat ontbreekt. De explorator verkent onontsloten gebied waarvan hij weet dat het onontsloten is. Zijn blik verkent het vreemde dat hem als vreemd bekend is. De exploratieve blik eigent zich het vreemde toe omdat hij het vreemde als vreemd (er)kent, en dus van op een afstand ziet. Bij de experimentator echter kan de interesse voor het vreemde geen erkende plaats krijgen, omdat het vreemde ontbreekt. De experimentator spoort het onontslotene op in wat ontsloten is. In plaats van iets onbekends te ontdekken waar iedereen het vermoedt, produceert hij verschillen waar niemand anders ze vermoedt. De experimentator zoekt het vreemde precies hier, in deze vertrouwde plaats, in de hoop dat het zich op een gegeven moment zal tonen. Het verschil dat hij tot stand brengt is niet het verschil tussen hier en daar, maar tussen de ene en de volgende maal. (Sönke Ahrens, *Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung*, 2010) De belangrijkste *arbeid* van de experimentator is daarom niet de waarneming, maar de herhaling.

Het experiment bestaat erin het vreemde in het bekende tot spreken te brengen, maken dat wat men niet weet of niet kent zich meedeelt, als nieuw verschijnt. Het ontbrekende vreemde krijgt de mogelijkheid zich mee te delen en zo onze wereld te 'delen', in de dubbele betekenis van het woord: 'verdelen' en 'er deel aan hebben'. Vanuit zijn intuïtie (die niet zomaar een ingeving is, maar berust op ervaring en op de grootst mogelijke vertrouwdeheid met het domein) creëert de experimentator een

19 concrete structuur en een omgeving die toelaten om toch iets te doen in een toestand waarin men niet weet wat men niet weet, maar alleen een vaag vermoeden heeft. Hij richt een laboratorium in als een ruimte waar 'iets' tevoorschijn kan komen, zonder precies te weten wat. De notie laboratorium komt van het Latijnse *laborare*, 'arbeiden'. Volgens *Larousse* doelde de term aanvankelijk op de ruimte waar apothekers hun producten produceerden of op de plaats waar men studeerde. In de achttiende eeuw werd het woord gebruikt voor de werkplek van de schilder, de etser of beeldhouwer. Het ging dus om een ruimte die voorbehouden was voor (be)proeven en voor handenarbeid, een ruimte die men vandaag zou aanduiden als 'atelier'. Het laboratorium is een ruimte waarin een experimenteel systeem kan worden opgezet, om datgene wat we niet kunnen uitdenken of voorstellen te 'vangen', om onvoorspelbare gebeurtenissen tot stand te brengen. Experimentele systemen zijn dan de plaatsen waar het nieuwe plaatsvindt. Het 'innovatieve' gebeurt niet in het hoofd van de kunstenaar of wetenschapper, maar door zijn handen. Het is het denken met de handen. Het doel van een experimentator bestaat erin om een bouwsel of een situatie te creëren, die hemzelf decentreren, onttrekken aan de eigen intentie. Dat impliceert een technisch ondersteunde exteriorisering, een geperfectioneerde mechaniek, een protocol dat herhaling impliceert en een aandacht die zowel verondersteld als tot stand gebracht moet worden. De mogelijkheid van het nieuwe ligt immers niet in een kritische afstandname of in een reflectie van het denken op zichzelf, maar in de herhaling en in de toename van de aandacht ten aanzien van datgene waarmee geëxperimenteerd wordt.

Het experiment, dat uitgaat van het ontbreken van het vreemde en dat precies dit ontbrekende vreemde tot mededeling wil brengen, vereist nu de inrichting van een laboratoriumsituatie. Daarvoor moet men zijn aandacht richten op een uitsnijding uit de realiteit: een stuk werkelijkheid dat men af- of uitzondert. Men legt zich beperkingen op en trekt grenzen, en men vertaalt de al gedeelde wereld in het experimentele systeem. Die vertaling zal een grote intimiteit met de onderzochte wereld inhouden. Het laboratorium verengt de blik, maar heeft tegelijk een ontsluitend karakter. Men brengt een afsluiting in de ruimte tot stand, waardoor de tijd (herhaling) in plaats van de ruimte de primaire bron van het verschijnen van het nieuwe wordt.

Voorts impliceert het labo dat men de ontslotenheid van de uitgesneden realiteit (dus het weten en de belichaamde kennis) zoveel mogelijk opvoert. De experimentele geest moet complementair met de experimentele structuur worden opgevat. De onderzoeker en zijn object treden daarbij in nauwe relatie tot elkaar: hoe beter men 'zijn zaak' kent, hoe subtieler ze zich toont. Men kan dan ook niet van voor af aan begin-

nen, maar men staat aan het einde van een weg die anderen al hebben afgelegd. Dit bepaalt mee waar we staan en wat we van daaruit kunnen zien. Het betekent ook dat de onwetendheid en nieuwsgierigheid hier niet het *natuurlijke* uitgangspunt zijn, maar aan het einde van het weten staan. De experimentator *maakt* zich, zoals Bresson suggereert, tot onwetende en nieuwsgierige, terwijl hij alles al weet en voorziet. Hij brengt zich in een situatie waarin hij niet langer in staat is te voorspellen wat zal volgen.

Overigens omvat elk experimenteel systeem instrumenten en apparaten, zoals camera's of opnameapparatuur. Die moeten geruisloos hun werk doen. Ze moeten niet spreken, maar werken mee in het tot spreken brengen van de onderzochte fenomenen.

Wat in een laboratorium vervolgens geproduceerd wordt, is geen begrijpelijke tekst of context, maar een 'xenotekst' (een 'vreemdtekst') (Brian Rotman, *Signifying Nothing*, 1987). Een dergelijke tekst betekent niets anders dan de mogelijkheid om verder te betekenen. 'Zijn waarde is bepaald door zijn mogelijkheid om manieren van lezen van zichzelf in het leven te roepen.' Een 'xenotekst' heeft geen laatste 'interpretatie', zijn betekenis is precies dat hij in staat is zijn eigen interpretatieve toekomst te produceren. Experimentele systemen noemt Rheinberger daarom arrangementen of inrichtingen om toekomst te produceren. Dergelijke systemen zijn herkenbaar als toekomst- of verrassingsgeneratoren doordat de gebeurtenissen die ze produceren, slechts in een voorbije toekomst (een toekomst die verleden zal zijn geworden) uitgesproken en besproken kunnen worden. Die gebeurtenissen halen hun betekenis uit wat ze geweest *zullen* zijn (en dus niet uit wat ze geweest zijn). Ze produceren gebeurtenissen als zuivere betekenaars of *signifiants*. Zuivere *signifiants* hebben op het moment van hun productie geen betekenis. Ze krijgen hun betekenis slechts uit wat ze geweest zullen zijn, door de herhaling (het spoor) in hun (toekomstige) interpretatieve context. Zowel voor de wetenschapper als de kunstenaar geldt dat hij niet kan weten wat hij doet. Dat hangt samen met het karakter van het spoor. Sporen moeten zich herhalen of reproduceren om te worden wat ze geweest (zullen) zijn. Ze zijn het ongehoorde, het vreemde, dat zich *met* de tijd meedeelt.

'Caméra et magnétophone: emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout.'

Robert Bresson

'Cela parce qu'une mécanique fait surgir l'inconnu, et non parce qu'on a trouvé d'avance cet inconnu.'

Robert Bresson

Voor de gebroeders Dardenne is cinema maken zelf een experimenteel systeem. Film is niet het transparante medium van gedachten, die aanwezig zijn in het scenario en het draaiboek. Filmen als concrete arbeid geeft hier aan de gedachten een materiële vorm die het ontstaan van het nieuwe, het zich meedelen mogelijk maakt. Het is de kunst om met beelden niet iets te representeren, maar iets te laten verschijnen dat zonder de makers niet zou worden gezien. Het is een experimentele vorm van wereldontsluiting en wordt gekenmerkt door de afwezigheid van een duidelijk bepaald doel. De Dardennes vragen zich af hoe mensen nu, in een situatie waarin elke gezagsvolle stem afwezig lijkt te zijn, alleen en zonder hulp van het verleden, in staat zijn om hun weg te vinden, om menselijk te zijn. Ze gaan uit van het vermoeden dat er zich vandaag iets voordoet dat te maken zou kunnen hebben met de betekenis van 'humaniteit'. Om dit waarneembaar te maken plaatsen ze mensen (acteurs) en zichzelf op een bepaalde manier in een situatie om te zien wat er gebeurt en om dat gebeuren te vangen. Ze richten een experimenteel systeem in en werken daarbij vanuit een onderzoekend ethos dat een zeer doorgedreven voorbereiding combineert met een bepaalde 'armoede' of zelfgekozen beperking van de hulpmiddelen om zo een uitzonderlijk aandachtige en niet-beoordelende houding te realiseren.

Omdat ze niet precies weten wat ze zoeken, is hun manier van werken niet op te vatten als een methode, maar als de inrichting van een situatie die mee berust op een protocol dat de kans biedt dat zich iets meedeelt. Een protocol biedt een duidelijke, vastgelegde weg, een manier van doen, die telkens opnieuw afgelegd wordt, maar zonder vooraf bepaald doel, zonder bestemming. De weg leidt nergens heen, maar is een soort snede die een wereld opent. Het afleggen van de weg is niet het realiseren van intenties, maar impliceert een mechanische regelmaat die door alle intenties en verwachtingen snijdt. Het protocol zet ook de verhalen buiten werking die men vaak verbindt met een weg die een bestemming heeft, en die altijd al weten wat er gebeurt (of gaat gebeuren), er betekenis aan geven. Een protocol doorsnijdt ook de illusie van creatieve vrijheid. Dat is de illusie dat als men zomaar, speels, zonder enig plan zou rondgaan, dat men 'vrij' zou rondgaan en op allerlei nieuwe dingen kan stoten. In feite is een dergelijk rondgaan altijd heel sterk bepaald door verlangens, behoeften of angsten, en stoot men alleen op zichzelf. Het is echter het protocol en de ermee verbonden mechanische regelmaat, die een rondgaan mogelijk maakt zonder waarom en daarmee ook mogelijk maakt dat dingen op zichzelf kunnen verschijnen, zich kunnen meedelen.

In een toelichting bij hun manier van werken wijzen de gebroeders Dardenne eerst en vooral op het grote belang van de beperkingen die

ze zich opleggen. Het gaat in de eerste plaats om ruimtelijke beperkingen: ze grenzen een zeer beperkte ruimte af en kiezen altijd bestaande ruimtes. Zo maken ze een uitsnijding uit de wereld om een gelegenheid te scheppen. Die beperking gaat samen met een doelbewuste beperking van (financiële en technische) middelen. Het gaat er niet om vanuit een scenario of verhaal als almachtige een mise-en-scène te realiseren zoals men zich zou dromen, maar wel om vanuit een vraag en een vage intuïtie situaties te creëren die iets aan het licht kunnen brengen, iets kunnen laten gebeuren, waarvan men bij aanvang hoogstens een vaag vermoeden heeft. Dit veronderstelt dat men de dingen zo arrangeert dat niet alles mogelijk is, maar dat integendeel slechts heel weinig mogelijk is. De gebroeders Dardenne kiezen vaak voor ruimtes die bijvoorbeeld de posities van cameramensen erg beperken. Ze gebruiken geen decoupage, ze gebruiken slechts één soort lens en de dialogen liggen haast volledig vast. De situatie is erg gedefinieerd, uitgepuurd en bekend. De kostuums en de voorwerpen bijvoorbeeld worden uiterst zorgvuldig uitgezocht en zijn extreem herkenbaar. Hun werkwijze impliceert ook een lange, minutieuze voorbereiding, waarbij ze zeer veel lezen en bekijken, zeer veel plaatsen bezoeken, vele mensen spreken. Ze streven een zo groot mogelijke bekendheid en vertrouwdheid na met wat ze in beeld willen brengen. En organiseren ook vele repetities. De regisseurs putten hun acteurs uit: dit moet hen brengen tot het spelen van de situatie, waarbij ze hun intenties (en dus het willen spelen van een rol vanuit een voorstelling van die rol) opgeven en in de situatie handelen: 'De speler heeft geen innerlijkheid die hij zou kunnen willen uitdrukken. Voor de camera is hij daar, hij gedraagt zich ... Hij moet afzien van elke wil en het onwillekeurige, ongewilde vervoegen ... Onze aanwijzingen voor de spelers zijn fysiek en meestal negatief om ze tegen te houden telkens als we de indruk hebben dat ze het gedrag dat ze voor de camera vertonen verlaten. Door dit gedrag te registreren, zal de camera het verschijnen van blikken en lichamen kunnen registreren die veel innerlijker zijn dan elke innerlijkheid die het spel van de acteurs zou willen uitdrukken. Voor de camera zijn de acteurs onthullers ['révélateurs'] en geen makers ['constructeurs']. En dat vraagt heel veel werk.' (Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, 2005, p. 106).

Door de wijze waarop de Dardennes de situatie inrichten – door de voorbereiding die een intieme vertrouwdheid maar ook een toenemende onrust genereert en die veel repetitie impliceert zonder iets te fixeren, en door de introductie van de camera als geruisloos registratie-instrument in de handen van technici die in belangrijke mate niet weten wat er gaat gebeuren –, maken ze het mogelijk dat 'iets' zich voor de camera kan afspelen, dat 'iets' zich kan meedelen, 'iets' dat ze zich vooraf niet

konden voorstellen, en dat hen, en ook de kijkers, blijft interesseren. Authentieke cinema maakt niet dat we ons kunnen identificeren met wat er te zien is, maar 'interesseert' ons en is in staat ons op de juiste afstand te plaatsen. Het is een cinema die een kritische afstandelijkheid bemoeilijkt. Hij nodigt de kijker uit tot een speciale manier van kijken, die nooit onverschillig is.² Hij verzamelt ons rond dingen en betreft er ons op. Door niet vooraf te definiëren wat er gebeurt (of moet gebeuren), door het niet vooraf op te nemen in interpreterende verhalen, kan er ook iets gebeuren en zich meedelen. Woorden, daden, bewegingen, gebaren kunnen als dusdanig verschijnen, op zichzelf, zonder betekenis, als lege schelpen die nieuwe betekenissen genereren, en kunnen dus beginnen onze wereld (mee) te delen.

NOTEN

1. Het gaat hier om hun vijf meest bekende fictiefilms: *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le fils* (2002), *L'enfant* (2005), *Le silence de Lorna* (2008).
2. 'Voor nogal wat mensen is de bioscoop, het boek, de radio, de krant, het tijdschrift, de politiek, ja hun eigen familie niet meer dan een kamerscherm. Niet alleen om de dood aan het oog te onttrekken, om zo'n beetje alles aan het oog te onttrekken. Uw films trekken het kamerscherm omver en dat stelt niet iedereen even hard op prijs. [...] Welke werkelijkheid ook wordt beschreven, verhalen verlenen glamour aan de beschreven werkelijkheid. Gefilmde verhalen doen dat nog meer dan geschreven verhalen. [...] U filmt schijnbaar zonder commentaar te leveren. Ik kan me niet herinneren films te hebben gezien die zo objectief, zo puur registrerend lijken als de uwe. Wat uw films bijzonder maakt, is de schijnbare afwezigheid van retoriek. Dat maakt ze soms ook ondraaglijk. Want retoriek in films of in boeken verzacht, zij verraadt iets over de maker en hoe het kunstwerk gemaakt is, zij geeft de toeschouwer de gelegenheid te denken: dit is erg, maar ook mooi. Deze verzachtende gedachte van: *dit is mooi*, de mogelijkheid om afstand te voelen tot de beschreven realiteit, en die met de ironische blik van de gedistingeerde kunstkenner te bekijken, wordt de toeschouwer door u niet geboden.' (Arnon Grunberg in een column gericht aan de gebroeders Dardenne, in *Humo*, 26 augustus 2008).

BIBLIOGRAFIE

- Sönke Ahrens, *Experiment und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschließung*. Transcript, Bielefeld, 2010.
- Robert Bresson, *Notes sur le cinéma*. Gallimard, Paris, 1975/1988.
- Luc Dardenne, *Au dos de nos images*. Seuil, Paris, 2005.
- Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. University of Minnesota, Minneapolis, 1989.
- Martin Heidegger, *Over denken, bouwen, wonen. Vier essays*. SUN, Nijmegen, 1991.
- George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. Yale University Press, New Haven/Londen, 1962/2008.
- Hans-Jörg Rheinberger, *Iterationen*. Merve, Berlin, 2005.
- Hans-Jörg Rheinberger, 'Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen'. *Neue Zürcher Zeitung*, 5 mei 2007.
- Brian Rotman, *Signifying Nothing*. St. Martin's Press, New York, 1987.