



KLEINE ICONOLOGIE VAN DE NAVEL

BARBARA BAERT







voor Andreas en Marius





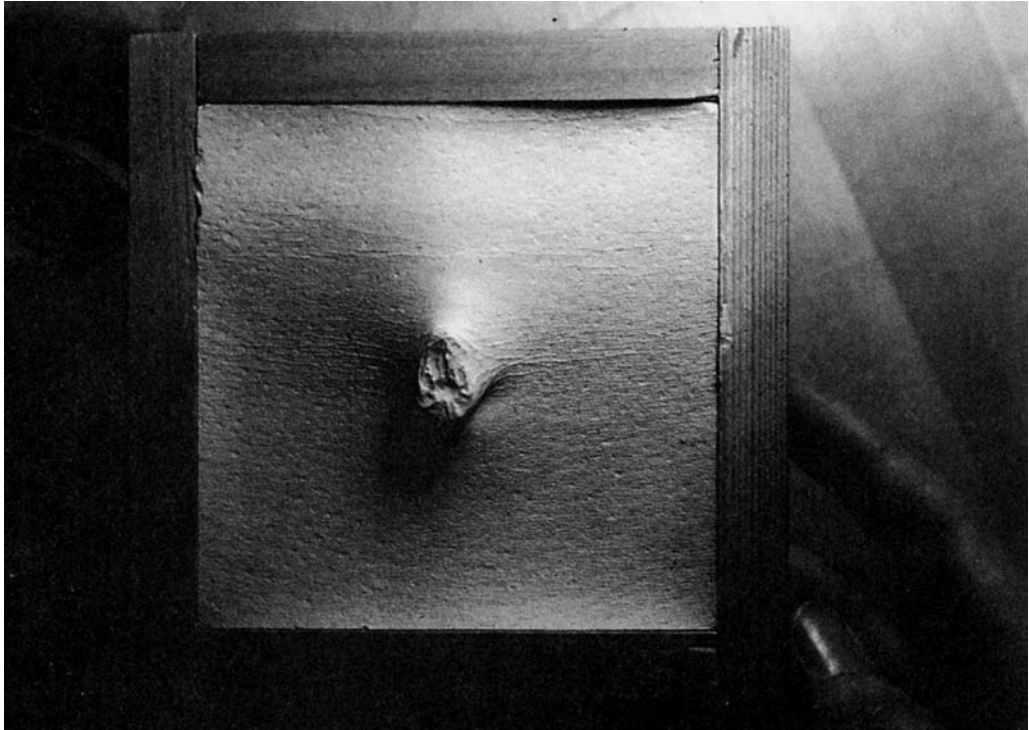


In zijn *Song of Solomon* vindt de schrijver Toni Morrison (1977) een vrouwelijk personage zonder navel uit.¹ Als baby was haar navelstreng afgefallen zonder een litteken achter te laten. *Dood* werd prompt haar familienaam. Als een nieuwe Medea groeide het meisje op, en werd ze omgeven door mensen die stierven. *Since dead had no terrors for her (she spoke often to the dead), she knew there was nothing to fear.*² Dat maakte haar genereus, extreem capabel om te beminnen, rechtvaardig, integer en moedig. Maar het meest eigenaardige kenmerk was wel, dat de mensen dachten dat ze uit haar eigen huid kon stappen. Navelloze wezens, zo voelen wij dat aan, hebben geen hechtingspunt en dus geen verbinding tussen binnen en buiten. De navel lijkt een knoop die de huid vasthoudt aan het inwendige lichaam.

De Franse kunstenares Marie-Ange Guilleminot maakte sinds 1991 meer dan negentig gipsafdrukken van navels van andere mensen, een performance die ze *Point Commun. Vue de l'intérieur* heeft genoemd. (afb.1)³ De navel vormt een gemeenschappelijk *punctum* en een geheimzinnige, gesloten blik op het binnenste. Iedereen heeft een navel, maar elke navel is anders. Daarom was de navel in de Antieke tijd ook het onderwerp van *Umbilicomantia*: het lezen en voorspellen van de toekomst op basis van de huidplooiën in de navel.⁴ De navel is de paradox van de 'gesloten opening'.

De navel is altijd tweeledig: ze is een toegegroeide wonde, die nog herinnert aan een stompje materie dat afgstierf. De navel laat zich denken in imprint en uitstulping, zegel en duim. Daarom zijn navels volgens Elisabeth Bronfen in haar *Das Verknöte Subjekt* altijd *Nabelinversionen*.⁵ De inversie springt heen en weer tussen spoor en verlies, tussen de blik naar binnen en de blik naar buiten, tussen relict en afwezigheid, tussen materie en beeld. "De navel is een in het lichaam ingeschreven residu", zegt Bronfen.⁶ De navel is de herinnering aan het onherinnerbare: onze eigen geboorte. Precies op deze grens tussen teken van verbinding en breuk, openen zich archetypen die de mens verwortelen in de universele vortex van geboorte en dood.⁷





6 (1)





(2) 7







OMPHALOS

De universele vortex van geboorte en dood ligt ingeplant in het fantasma omtrent het centrum van de wereld: de *omphalos* of *umbilicus mundi*.⁸ Volgens J.B. Harley is het *omphalos*-syndroom, waarbij een volk zichzelf in het centrum van de wereld situeert, een principe dat in elke kosmografie overheerst.⁹ Er zijn dus zoveel navels van de wereld, als er hersenvluchten naar het centrum van ons bestaan zijn. Ik vermeld de berg Zion van de Semieten in psalm 47 (afb.2)¹⁰ en de berg Gerizim van de Samaritanen.¹¹ Ik vermeld de Egyptische *omphalos* van Napata, de Griekse *omphalos* van Delphi¹², maar ook de konische lavasteen of de zogenaamde “naald” van Kybele die heden verloren is gegaan.¹³ Ik vermeld de *Externsteine* van de Saxen (afb.3), de berg Golgotha van de Christenen en de zwarte kubus, de ka’aba, van Mekka. En laat ons niet vergeten dat in de moderne tijden nog steeds navels bijgroeien.¹⁴ Salvador Dalí zag de grensplaats Perpignan als het centrum van de wereld, omdat daar de meter, de maat van alle dingen, is vastgesteld.¹⁵

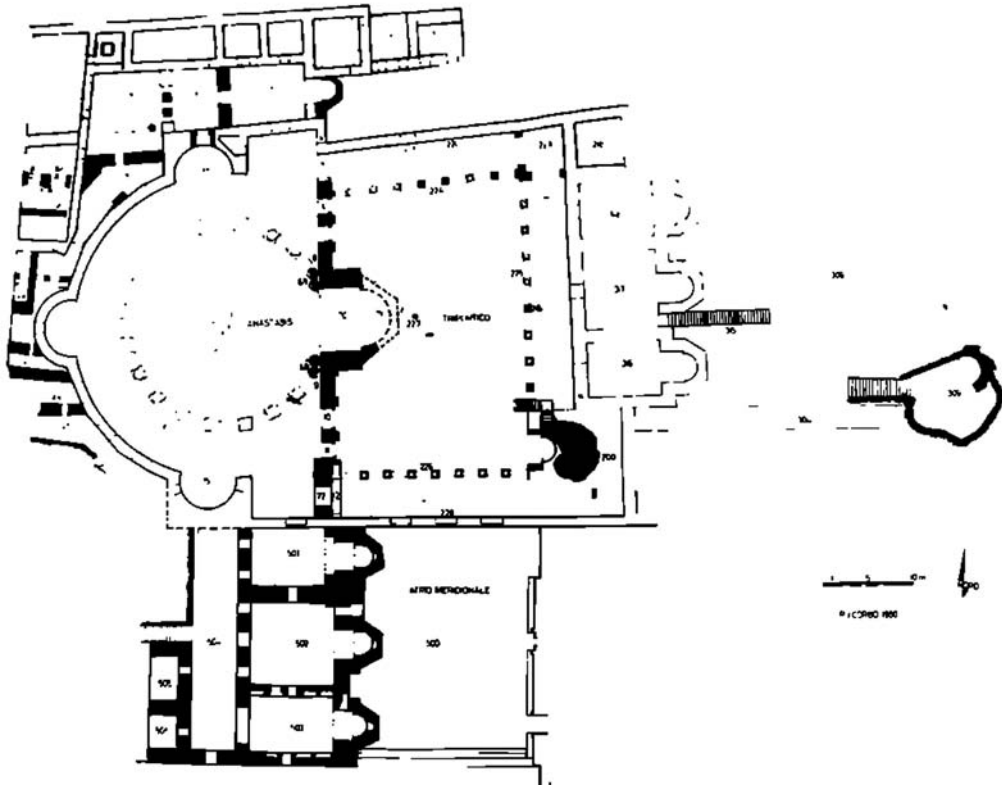
De Roemeense religiehistoricus Mircea Eliade heeft in zijn *The Sacred and the Profane* de voorwaarden van deze kosmologische navels beschreven.¹⁶ Is de wereldnavel een oriëntatiepunt dan moet dat oriëntatiepunt geschonken worden van bovenuit: dit is de hiërofanie. Het sacrale of de monotheïstische God breekt binnen, duidt aan. *But what the continuity of the sacred places in fact indicates is the autonomy of hierophanies; the sacred expresses itself according to the laws of its own dialectic and this expression comes to man from without. If the “choice” of his sacred places were left to man himself, then there could be no explanation for this continuity.*¹⁷ De wereldnavel is een index, van bovenuit geschonken en aangeduid om een reden die vanuit het sacrale zelfs is neergedaald. Dat spoor op de aarde is steeds van natuurlijke aard: een berg, een scheur in de aardkost, een merkwaardige rotsformatie, een zwarte meteoriet. Kortom, vaak betreft het een plek die op één of andere manier een breuklijn vormt of een eruptieve geologische spanningszone bezit, zoals een vulkaan. Geologen, archeologen en landschapskunstenaars hebben zich keer op keer verwonderd over hoe zelfs de neolithische mens de landschappelijke kracht-ophopingen instinctief aanvoelde.





10 (3)







De mens is deze knooppunten op aarde beginnen aankleden. De aankleding kan gaan van een lichte ingreep in het landschap tot de complexe architectuur van bijvoorbeeld de Constantijnse dubbelkerk in Jeruzalem, waar de navel is aangeduid op de site van Golgotha. (afb.4) Maar wat zijn deze navelplekken? Wat doen ze meer dan al die andere heilige plekken? Vanwaar die geweldige spanning waardoor ze elkaar gaan beconcurreren: berg of kubus, tempel of graf? En wat zullen wij daar vinden, in de *omphalos*? De *omphalos* verbindt de drie kosmische zones: aarde, hemel en onderwereld in één verticale as: de *axis mundi*. De verticaliserende beweging is heel prominent bij een *omphalos*, zoals bij de konische naald van Kybele en het Kruis van Golgotha bijvoorbeeld.¹⁸ Een *axis mundi* bevat dus de capaciteit verbindingen tussen de drie zones te leggen. De navel is bovendien een scheur in de tijd. Sommigen spreken over een stilstand van de tijd, een windstilte als in het oog van de rotatie.

Hoewel het *omphalos*-fantasme en het *axis mundi*-principe alle kenmerken vertonen van sedentair gedrag, hebben nomadische culturen ook hun mobiele navels, een richtpunt dat telkens opnieuw oriënteert en indexeert. De Semieten droegen hun tabernakel, de Shekinah mee, de latere Ark van Verbond in de tempel. De Achilpa-stam in Australië neemt zijn *axis mundi*, de *kauwa-auwa*, telkens mee. De nabijheid van de paal geeft rust tegenover chaos in de stam. Breekt de paal, dan is het einde van de wereld nabij. De antropologen B. Spencer en F.J. Gillen hebben zo ooit een drama bijgewoond toen de paal brak. De stamleden werden door doodsangst gegrepen, ze dwaalden doelloos rond en gingen tenslotte op de grond zitten om op de dood te wachten.¹⁹

De navel staat in spanning met orde (het centrum), en chaos (de periferie). Zonder navel is enkel dwaling mogelijk. Daarom hecht zich aan het navelconcept een centrumvliedende aantrekkingskracht, die wij verbinden met het roterende van de kosmos zelf. De combinatie van deze verticaliserende en roterende beweging is het geheim van de spiraal of de Ziggurath.



De Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson zoekt *sites* die extreem ontoegankelijk zijn, guur en angstaanjagend, zoals verlaten fabrieken, en bestudeert die plekken als een etnograaf. Hij noemt ze *Sites of Navels*.²⁰ Zijn *Spiral Hill* uit 1971, het jaar dat hij sterft in een vliegtuigongeluk tijdens één van zijn expedities, is uitgevoerd in een zandgroeve. (afb.5) De spiraalpyramide heeft Louise Bourgeois ooit de primaire vorm van de beeldhouwkunst genoemd. Voor de kunstenares geldt de spiraal als een iconogenetisch beginpunt, als een matrix. (afb.6) De spiraal onderscheidt zich van de cirkel wegens de dynamiek van de rotatie, maar ook omdat ze in principe niet hoeft te sluiten. Filosofen zoals Martin Heidegger (1889-1976) en Jacques Derrida (1930-2004) spreken over de hermeneutische spiraal: de gedachtenstroom die door verschillende kringen loopt, en die alternatieve samenhangen, herhalingen en oude sporen meezuigen als in een kolk.²¹ Ook in het Indo-Europese woordbeeld van 'navel' ligt de idee van een spiraalsgewijs boren vervat.²² Kortom, de navel roept een indringende circulaire kracht op.

Een navel is doorgaans een goede plek: een toevluchtsoord, een bescherming, een *hortus conclusus*, een absoluut sereen nulpunt. Een opening ook: je kan nog je hand steken in de holte van Golgotha waar ooit het kruis, de *axis mundi*, stond. (afb.7) Gianfranco Ravasi heeft onderzoek gedaan naar de *umbilicus mundi*-verbeelding van Jeruzalem in zowel het Semitische als het christelijke discours en stootte er op uteriene beeldspraak.²³ De auteur verbindt het *omphalos* syndroom met de *regressus at uterum*. De navelplek is als het ware een zwelgend verdwijnpunt.

We zijn in dat verband nog gedocumenteerd over de prototypische *omphalos* in West-Europa: de *omphalos* van Delphi in de Apollotempel. (afb.8)²⁴ Oorspronkelijk maakte deze eigenaardige kogelvormige steenuitstulping deel uit van de tempel van Gaia. De navel werd zelfs beschouwd als het 'portret' van Gaia. De Antieken geloofden dat *omphaloi* in de vorm van rotsen door de goden naar beneden werden gegooid en dat die stenen hun gelaat bevatten. Hoewel zij geen antropomorfe trekken vertoonden, werden deze monolieten toch bejegend als 'beeld-van'.







(5)





16 (6)





(7) 17





18 (8)





(9) 19





De amorfe vorm was volstrekt geen verhindering en wijst op een archaïsche verbinding tussen beeld en materie, waarbij het beeld ingezonken is in het materiaal, niet om er nog uitgehaald te worden, maar in geanimeerde versmelting ermee.

Gaandeweg is deze steen van Delphi als portret van de oermoeder Gaia, vanuit een proto-Grieks matriarchaal systeem overgedragen op de patrilineariteit van de Olympische goden.²⁵ Deze overgang wordt gesublimeerd in de mythe waar Apollo de slang Python (die de *omphalos* beschermde en het kind van Gaia was) doodde. De konische vorm werd nu de grafheuvel van de slang bewaakt door de zieneres Pythia. Delphi's *omphalos* markeert een overgang van matrilineariteit naar patrilineariteit: het verlies van de wellustige oorsprongsgrond in een sublimering van een oord van de dood. In die zin markeert de Delphi *omphalos* een dubbel litteken: de scheiding van de moeder-uterus en de dood van de slang of navelstreng, de tweede en definitieve scheiding van het moederlichaam. Met deze tweede scheiding wordt de intrede in de vaderwereld en de patrilineariteit mogelijk. Met de fallisering van de *omphalos* zal het symbool van de *axis mundi* versterkt worden. Bij uitstek zien we dat in het judaeo-christelijke patriarchaat, waarvan de 'fallische' boom van Jesse en de Kruisboom op Golgotha treffende voorbeelden zijn. (afb.9) Hier wordt de verbinding gemaakt tussen de geografische en de antropografische navel, tussen de aardnavel en de huidnavel.



DE ICONOGRAFISCHE TUSSENRUIMTE

Vanwaar kwam de eerste navel van de mens?

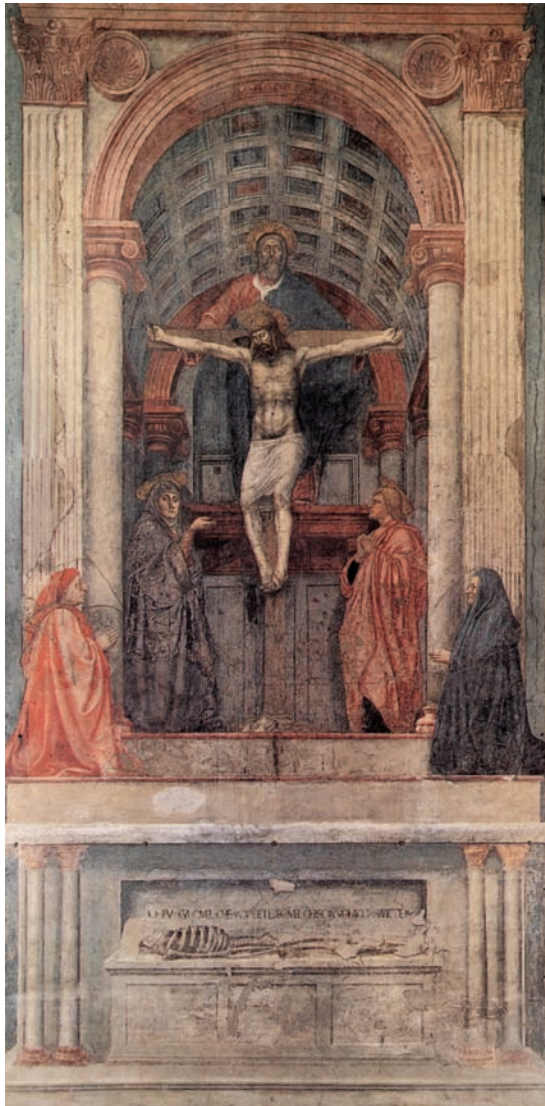
Plato (427-347 v. Chr.) zegt in zijn *Symposium* dat de mens oorspronkelijk twee geslachten had.²⁶ Toen de androgyne mens in opstand kwam tegen de goden, heeft Apollo de mens gesplitst. De navel is een restant van die splitsing. Apollo knoopte de huid van de opening samen, maar net niet strak genoeg opdat een litteken de mens zou blijven herinneren aan zijn Hybris. De navel wordt hier dus beschouwd als een herinneringsspoor van het verlies van de éénheid van geslachten. De islam lost het probleem anders op. Toen Allah de eerste mens schiep was de duivel zo jaloers, dat hij op de buik van Adam spuwde. De verwijdering van deze vlek door God, is de navel geworden.

In *The Natural History of nonsense*, een boek dat non-sensicale problemen behandelt, wordt een hoofdstukje gewijd aan de navel van Adam.²⁷ Kan Adam (en bij extentie Eva) wel een navel gehad hebben, gelet op het feit dat hij de eerst geschapene is en dus het litteken van de geboorte niet kan dragen?²⁸ Maar als Adam géén navel draagt is hij niet perfect menselijk geschapen. Een laatste spoor van dit absurd debat stond in *The Washington Post* van 28 april 1944, op de tweede pagina. Het 'House Military Affairs Committee' opponeerde in het Congres tegen de verspreiding van het boek *The Races of Mankind* onder "onze soldaten", op grond van het feit dat Adam en Eva ten onrechte met navels geïllustreerd waren.²⁹

Hoe het ook zij, er is een relatie tussen de aardnavel en de huidnavel. Het ene straalt af op het andere. Dat transpositieproces noem ik de iconografische tussenruimte. We kunnen die tussenruimte begrijpen vanuit drie energieën: de spiegeling, het generatiedenken en het matriarchaat.







(11) 23





Microcosmos en macrocosmos weerspiegelen elkaar. De beroemde dertiende-eeuwse antropomorfe wereldkaart van Ebstorf in Noord-Duitsland maakt heel duidelijk de overgang van de wereld naar het lichaam. (afb.10) In het centrum van de wereld, dat door Christus als *Adam novus* gedragen wordt, bevindt zich het H. Graf te Jeruzalem. Maar deze *umbilicus mundi* is tegelijk de navel van Christus en de mensheid als zodanig. Ook Masaccio's beroemde Trinità – icoon van het eerste mathematische perspectief – verwijst naar dit spiegelsprincipe. (afb.11) De navel van Christus is het vertrekpunt van de modules. Een humanistisch antropocentrisme drukt zich uit in de geometrie, het module-denken en het perspectief. Volgens het Vitruviaans normenstelsel is de navel immers het centrum van de lichamelijke proporties.³⁰

De tweede energie betreft het generatiedenken. De navelstreng legt fysieke verbindingen van het ene geslacht naar het andere, van de dood naar de geboorte. Deze patrilineariteit is nergens méér prototypisch verhaald dan in de apocrief over de dood van Adam en de zending van Seth.³¹ Het verhaal gaat aldus. Als Adam sterft vraagt hij Seth, de derde zoon die na de dood van Abel en de verbanning van Kaïn werd verwekt, om naar het paradijs te trekken voor soelaas. Seth ontvangt een twijg van de levensboom, die op het graf van Adam wordt geplant. Precies deze nieuwe Paradijsboom zal het hout aanleveren voor die andere concurrerende *axis mundi*: het kruis van Christus. In de iconografie zien we hoe de boom in de navel van Adam is geplant, zoals in Firenze door Agnolo Gaddi (1392)(afb.12), of zoals in Arezzo door Piero della Francesca (voor 1466). In het Getijdenboek van Katharina van Kleef (1442-1445) zien we de superpositie van graf en boom, die uiting geeft aan de spanning tussen de joodse navel van Adam's graf op Hebron en de christelijke navel van Christus' dood op Golgotha. (afb.13)

De derde energie in de iconografische tussenruimte, het matriarchale gedachtegoed, werd al in evidentie gebracht in de *omphalos* van Gaia die gaandeweg zou falliseren. Niettemin blijft de navel met zijn matriarchale oorsprong verbonden.









Dat de navel in oorsprong zelfs exclusief feminien werd gedacht, uit zich niet toevallig in een tweede facet van het Indo-Europese woordbeeld, waar ‘navel’ samenvalt met ‘vrouwelijke buik’. In het erotische Semitische gedicht Hooglied wordt de navel gelijkgesteld met de buik en met de schoonheid van een perfect gewelfde terracottakom (7:3).³² In haar artikel *What Became of God the Mother? Conflicting Images of God in Early Christianity* omschrijft Elaine Pagles drie matriarchale zones van de navelsymboliek: de navel als zwarte stilte, de navel als de geest of levensadem (*pneuma* bij Plato, *ruah* in het Hebreeuws) en de navel als Wijsheid (*sophia* of *sapientia*, *hokhmah* in het Hebreeuws).³³ De Frans-joodse psycho-analytica Bracha Lichtenberg-Ettinger tracht bovendien grip te krijgen op de matriarchale zones die van onderuit in ons denken stuwen en pulseren. Lichtenberg spreekt van de matrixiale *borderspace* als voorafgaand aan de moeder/kind relatie: *It is a chief silenced hole in the phallic paradigm*.³⁴ De beeldspraak van het ‘zwarte stille gat’ werd merkwaardig genoeg al in de derde eeuw door de gnostische denker Valentinus zo aangevoeld.³⁵

Een aparte groep in de matriarchale archetypes van de navel is de Annunciatie. In de aankondiging van de engel aan Maria schuilt het moment van de bevruchting: de incarnatie. De incarnatie is het woord dat vlees aanneemt. De iconografie van de Annunciatie beoogt deze ‘vleeswording’, deze zichtbare onzichtbaarheid te visualiseren.³⁶ Kunstenaars hebben het thema van de Annunciatie bij gevolg teruggeplooid tot een reflectie op hun eigen medium. Want is ook niet het kunstenaarschap de onzichtbaarheid van de gedachte tot de materie brengen? Bovendien werd de incarnatie weerspiegeld in de *incarnazione*, het métier van de schilders om met verf huid zichtbaar te maken.³⁷ De Annunciatie was dus een thema dat over de schilderkunst zelf reflecteerde, en de navelzone gloeide daarbij in het bijzonder op.





28 (14)





In zijn *Le détail* vestigt Daniel Arasse onze aandacht op een Annunciatie van Filippo Lippi (midden 15^{de} eeuw), waarbij ter hoogte van de navel een knoopsgat zonder knoopje werd geschilderd. (afb.14) De piepkleine opening is haast niet met het blote oog te zien. Zoals Arasse in zijn boek meerdere details bestudeert die vaak nauwelijks zichtbaar zijn, en dus – zo ontwikkelt de auteur – moeten beschouwd worden als de enigmatische en intieme verwevenheid tussen de schilder en zijn schilderkunst, zou dit welbepaalde verloren knoopje symbolische inhoud kunnen bevatten. De kleine scheur, opening, precies op één horizontale lijn met de duif, de bevruchter van woord naar vlees, is voor wie het ziet een verfijnde suggestie van de navel als paradox van de gesloten opening. De gesloten opening is maagdelijk zoals de iconografie vereist, maar ook zinnelijk en erotisch zoals de schilderkunst dat is. Er zijn auteurs die achter deze vrouw het model van Lucrezia Buti herkennen, hofdame van Prato, waar ook de *cintula*, de ceintuur van Maria werd bewaard.³⁸ De lendegordel geldt als één grote knoop rond de navelbuik en symboliseert daarbij het afbinden en ontbinden van de vruchtbaarheid. Filippo Lippi, zo weten we, had een ongebreidelde passie voor Lucrezia. Als verzonken detail is het de zichtbare onzichtbaarheid van Lippi's picturaliteit zelf. *Le désir du peintre dans la peinture même*, zegt Arasse.³⁹





Eveneens een detail dat vreemd aandoet, bevindt zich in een anoniem Tirols schilderijtje met de Pietà. (afb.15) Deze iconografie staat aan de uiteinden van de navel – geboorte en dood –, maar ook aan weerskanten van de navel – het litteken van verbondenheid met de moeder die meteen het verlies ervan oproept. Ontegensprekelijk is de pink van Maria aanduidend in de navel van Christus geplant. (afb.16) Wat kan dit vreemde gebaar betekenen?⁴⁰ De navel is de plek waarlangs men de uitgang uit de uterus denkt, maar eveneens het verdwijnpunt naar het niets, in de dood. Het immense verdriet om de dood van het kind regresseert, *implodeert* in de navel: het enige teken op het lichaam dat zo onherroepelijk en wreed naar de cyclus tussen geboorte en dood verwijst.⁴¹





(16) 31





32 (17)



In Chalons-sur-Marne in de Champagne werd sinds 1407 de *Saint Nombriil* vereerd. (afb.17) De navelstreng van Christus zou bewaard zijn in een Mariabeeld in de Notre-Dame-en-Vaux (thans in Parijs, Musée de Cluny). De relik zelf ging in de achttiende eeuw verloren, maar we weten dat de *Saint Nombriil* zowel op de dag van de Besnijdenis als op de dag van Maria's conceptie werd vereerd. De navelstrengrelik verwijst zowel naar het babylichaam van Christus als naar het lichaam van Maria. Het materiaal van de navel is immers zowel dat van het kind, als dat van de moeder. Het is volstrekt materie van de moeder/kind versmelting zelf. Naar verluidt was ook een stukje van de navel van Christus bewaard in Rome (Sint Jan in Lateranen) en in Clermond-Ferrand.⁴²

De iconografische tussenruimte herbergde voorbeelden van de wisselwerkingen tussen aardnavel en huidnavel. De archetypen en symbolen die met de kosmografie verbonden waren, hebben hun uitwegen via het lichaam en de representatie ervan gevonden. Navels zijn verrassende tekens die de cyclus van leven en dood fysiek aanwezig stellen: van het matriarchaal geheim van het ontstaan, tot de navel als spoor van een verloren materie waarin moeder en kind nog een versmolten stoffelijkheid bewaarden. Die fascinatie heeft ook geleid tot de navel als relict. In het volgende onderdeel wil ik dieper ingaan op het relict-matige van de navel, namelijk op zijn potentie zowel stofrest als beeld te zijn.







ICONOGENESE

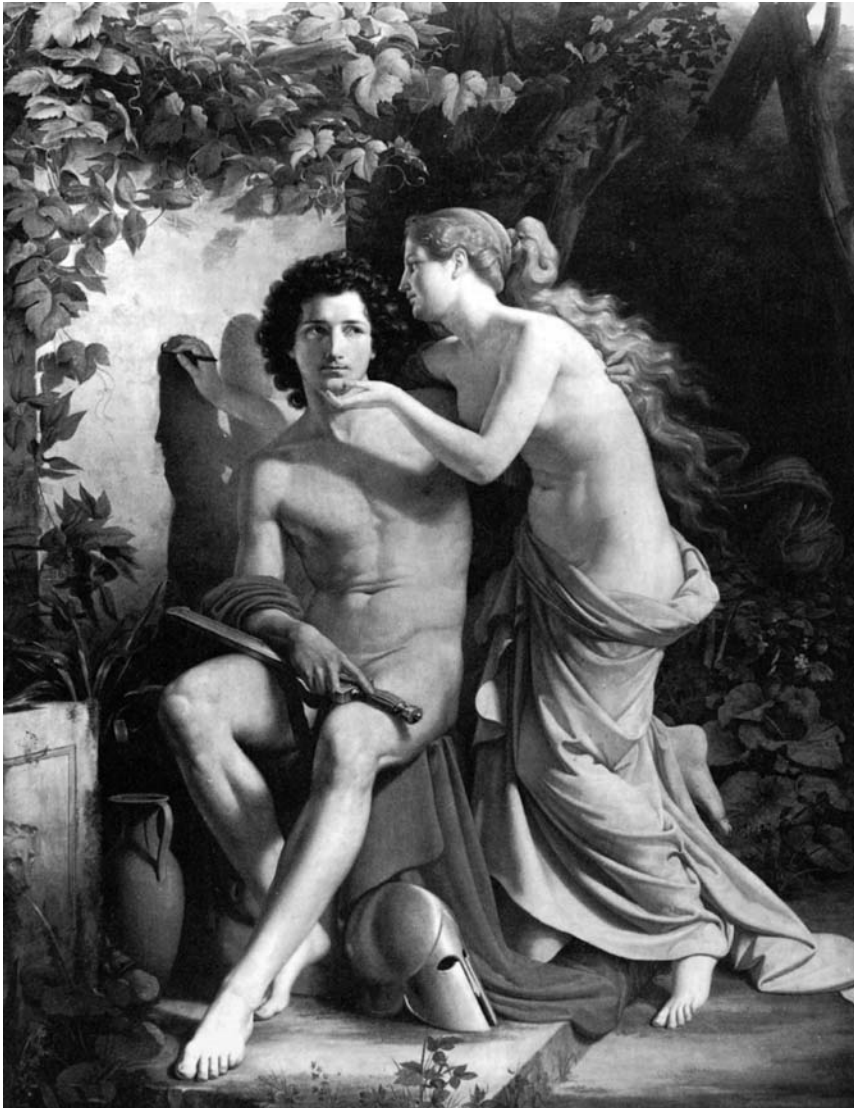
De navel is als het reliekschrijn van een stukje orgaan dat ons lichaam heeft afgestoten. (afb.18) Dat verdroogde en afgestorven relict herinnert aan de geboorte en de verbondenheid met de moeder die verbroken werd en een leegte installeerde. Men kan het navelbrokje bewaren of weggooien, maar het litteken in de buik blijft. In die zin ontstaat een spanning tussen stoffelijke rest en lichamelijk litteken, of als men wil, tussen materie en beeld. De navel is een uitzonderlijke metafoor voor een oneindige reeks van binomen in die zin: afval en spoor, tastbaarheid en ontastbaarheid, volplastisch en reliëf, uitstulping en imprint.

De uitzonderlijke verwevenheid tussen materie en beeld wordt samengevat in het begrip 'iconogenese'.⁴³ Als subcategorie van de iconologie, die uiteraard een lange traditie kent in de kunstgeschiedenis als het beschrijven van beelden in hun contextuele betekenissen, behandelt iconogenese de mythografie van prototypische beelden. Deze insteek verwijst naar het oer DNA van het medium: de ontstaansmythen en maakprocessen van de tekenkunst, de keramiek, de textiel, enzovoort. Maar iconogenese peilt ook naar het moment van het ontstaan van een beeld, naar haar opflakking uit de materie. En er is niets moeilijker te beschrijven dan deze ontwakking van wat wij beeld noemen.

De bos bezit een fenomenologie om die ontwakking te denken. Als een pulserende opflakking die verschijnt en verdwijnt in de huid, tekent zich ook hier de kern van de *incarnazione* af, het wezen van de kunst zelf. In de Pygmalion mythe van Ovidius (43 v.Chr.-18) verlangt de beeldhouwer van Cyprus dat zijn ivoren beeld tot leven komt. Wanneer dit ook gebeurt, is het eerste wat dit meisje doet blozen. De bos betekent het ontwaken van de kunst zelf in het licht van haar schepper.⁴⁴

Ook de schaduw bezit deze krachtige verwijzingen naar de iconogenese.⁴⁵ Plinius (23-79) vertelt over een gebeurtenis ten huize van de pottenbakker Butades. (afb.19)





36 (19)





De dochter van Butades tekende de contouren om de schaduw van haar verloren minnaar, en Butades vulde die contouren op met klei. De dochter van de kleikunst en de vader van de tekenkunst maakten zo samen het eerste figuratieve beeld. Gelijkaardige legenden bestaan omtrent de Indische boeddha Cākyaṃuni die schilders op zijn sterfbed uitnodigde. Deze waren echter te verschrikt van het aanbeeld en de stervende verschool zich achter zijn schaduw die ze met kleur opvulden.⁴⁶ Het *mandylion* is de moedericoon van alle iconen. Volgens de legende werd het geschilderd naar de ware trekken van Christus die zijn gelaat op een doekje, het *mandylion*, had gedrukt.⁴⁷ Van deze Byzantijnse variant van de westerse *vera icon*, werd gezegd dat de wonderbaarlijke imprint zich langzaam manifesteerde uit zwarte vlekken en schaduwen die gaandeweg lijnen en kleuren werden. (afb.20) In al deze mythen wordt de schaduw voorgesteld als een materiële verwijzing naar het beeld daarachter, als de aanwezig gestelde afwezigheid (de tekenkunst en de klei), als een noodzakelijke mediëring van zichtbaarheid tussen model en kunstenaar.





Ook de navel draagt op fundamentele wijze bij tot het concept van de iconogenese. Waar de bloos opflakkert uit pigment of ivoor, de schaduw de oervlek waaruit het beeld zich kan verheffen in lijnen, kleuren of reliëf, verwijst ook de navel naar de spanning tussen materie en beeld. De vergelijking tussen de navel en het zegel werd reeds vermeld. De navel is het in het lichaam ingeschreven residu, een imprint, een beeld van een verloren stofrest. Die voortdurende dubbelheid en ambivalentie verbindt de navel aan het artistieke medium van de klei en de was. Deze materie heeft de capaciteit tegelijk imprint en afdruk te zijn. Klei maakt een ‘aanwezige afwezigheid’ mogelijk zonder zelfs te moeten representeren, zonder pigment, zonder *incarnazione*.

Volgens Georges Didi-Huberman is kneedbare materie, zoals klei, bij gevolg het matrix-materiaal bij uitstek. Hij schrijft in zijn *Ähnlichkeit und Berührung: In allen diesen Fällen ist es der Abdruck, der zwischen Form und Gegenform insgeheim die Übertragung der Ähnlichkeit bestimmt: Er garantiert den genealogischen Zusammenhalt, denn er bietet die technische Möglichkeit, der Abwesenheit eine Form zu geben, sein Siegel von den vergangenen oder verstorbenen Wesen – den Vorfahren – auf die zukünftigen Wesen zu übertragen – die Embryonen, die in einer Matrix nach dem Bild ihrer Vorfahren heranwachsen. In allen Fällen verwandelt der Abdruck die Abwesenheit in eine formgebende Kraft.*⁴⁸ De potentie om een afwezigheid op te roepen en tegelijk de vormgevende kracht van dat verloren iets te belichamen is zowel de paradox van de navel als de materialiteit van de klei gegeven. In beide gevallen staan we aan de basis van iets dat beeld was of zal worden.

De navelknoet die kunstenaar Trees De Mits in 2008 in Japan ontwikkelde, verwijst naar zulk een matrix. (afb.21) Het object belichaamt het eindproces van een Japanse kneedtechniek: *kikuneri*. *Kiku* is bloem (chrysant) en *neri* is kneden. De techniek is lichamelijk erg zwaar, omdat alle lucht eruit geperst moet worden. Het resultaat werd door De Mits gebakken en geglazuurd. Sommige stukken waren gebarsten, als gevolg van de enorme spankracht die van het object uitgaat. De barsten werden opgevuld met goudpigment in de *Kintsugi*-techniek en werden als het ware de littekens van het kneed- en bakproces.



(21) 39





De navelknoop is amorf, prefiguratief, een soort ‘geplooid rotatie’ die tot stilstand werd gebracht. De navelknoop is een *punctum*, een opéénstapeling en momentopname van krachten die haast ondraaglijk zijn, zowel vanuit het droog- en bakproces, als vanuit de eenzaamheid van het object dat aan ons oog overgeleverd is. Net zoals de navel een stofrest is, is deze navelknoop een relict. Het relict is altijd een krachtophopping van een groter geheel. Het relict is een *pars pro toto*. Zo ook is de navelknoop de *pars pro toto* van de aardse *omphalos* en balt het zijn geheim van de kosmische rotatie krachtig samen.⁴⁹

De navelknoop is eigenlijk een dubbele navel – convex en concaaf –, een dubbele rotatie, een dubbele spiraalvorm, maar waarbij echter in beide gevallen de imprint van de handen van de maker zichtbaar worden. Het buitenste plooit zich naar binnen, en het binnenste opent zich plooiwijz naar buiten. Deze dubbele beweging schijnt de navel te willen bevatten vanuit zijn dubbelzijdigheid, vanuit zijn inherente ambivalentie en het trauma dat de navel aanduidt: de inwendigheid die verbroken wordt. *There is no other trauma: Man is born misunderstood* (Otto Rank).⁵⁰ De dubbelheid van de knoot schijnt bovendien een androgyniteit te herstellen: de navelknoop heeft zowel een uitstulpend fallisch karakter als een inwendig uterinen karakter.

Trees De Mits heeft het object spontaan navelknoop genoemd. Het woord knoot verwijst naar de typische knoop in de boomschors of ook de knot in een boomstam. In de Indo-Europese etymologie is de boomknoop de derde variant van het woordbeeld ‘navel’, Naast spiraalboor en vrouwenbuik is de navel dus ook verbonden met schorsophoppingen.⁵¹ Die knotten, maar ook knopen in het algemeen, kennen van oudsher een sterk magisch karakter.⁵² Ze worden aan de boom afgebonden met lappen stof om hun kracht af te wenden of om ze juist over te dragen, net zoals ook het textiel versluiert of ontsluiert en net zoals de *centula* – de knoop rond het middel van de vrouw – haar sexe afbindt of ontbindt. De knoop is magisch, omdat het het geheim bevat van samentrekking en ontwarring. De navelknoop is ook zo een samenpersing.





(22) 41





In de wereld van het artistieke medium en zijn materie is wellicht geen antropologische band sterker dan de band tussen gebakken klei en textiel. In de context van Berbers (weefstoffen vervaardigd door Berbervrouwen) is die band nog niet gecontamineerd en dus een uitstekend uitgangspunt.⁵³ De onderaardse materie van aardse klei die getemd, gekneed, en verwerkt moet worden vooraleer het zijn matrix van de uiteindelijke vorm kan aannemen, wordt vergeleken met de capaciteit van de levenschenkende navelbuik. De spasmatische kneedbewegingen worden als het uteriene zwellen en krimpen verklaard.

De vormende buik is eveneens een beeld voor het weefgetouw zelf waarbij in de zigzagbewegingen een kosmische schepping wordt weerspiegeld. (afb.22) Het afknippen en afbinden van die schepping wordt door Berbervrouwen vergeleken met het doorknippen van de navelstreng. Die strengen worden soms in kleine roterende bewegingen afgebonden, de zogenaamde uiteinden van een textiel. In de joodse gemeenschap noemt men dat de *tsi tsi*. De zoomloze rafeling van talloze draden en kwasten noemt in de Semitische wereld de *hawf*. Beide technieken zijn transitzones van stromingen en magie. Het aanraken van de textiel uiteinden, onttrekt krachten die gerelateerd zijn aan *fluxus*, aan vrouwelijke vruchtbaarheid die wegstroomt of net kan geblokkeerd worden. Dit verklaart waarom het weefgetouw en het textiel de kleuren zwart en rood evoceren. Zwart is de capaciteit zelf, de schaduw waaruit iets kan ontstaan. Het rood is de primaire kleur verwijzend naar het bloed dat het levensbeginsel is. Rood is pulserend – zoals de bloes – en is vloeibaarheid. Het rood verwijst ook naar het organische, de inwendigheid achter de huid.

De navelknoop en bij uitbreiding het kneden, wijzen ons niet alleen op verwante oerprincipes tussen klei en textiel, maar er vindt dieper nog, een transmaterialisatie plaatst. De kneedmatrix bedient zich als het ware van de plooienva. Textiel en klei transformeren zich naar elkaar toe en vertonen een verwante iconogenese. Het kneedproces eindigt in een soort plooienva, en de plooienva is het begin van een ontvouwen en een scheppingsproces. (afb.23)





(23) 43





44 (24)





Wat is de plooi? Het is de kracht van een materie die zich manifesteert in een onverwachte vorm van de derde dimensie. De plooi is beeld voor beweging en voortzetting, de voorwaarde van elke manifestatie. In zijn *Le pli* begrijpt Gilles Deleuze (1925-1995) dat elke plooi in een andere plooi geplooid is.⁵⁴ Waar de hermeneutiek van de spiraal de gedachtenstroom die door verschillende kringen loopt steeds nieuwe samenhangen met zich mee laat draaien, bestaat de hermeneutiek van de plooi in het seriële ontplooien van inwendige denkvouwen die wij met Deleuze *inflecties* in plaats van reflecties kunnen noemen.

De navelknoet verlangt van ons zowel een denken in spiraalrotatie als een inflexief voortplooien. De navelknoet ontsnapt aan klassieke interpretatiemodellen en wint aan fascinatie door deze dubbele spanning. Die 'ondraaglijkheid' doet denken aan Aldous Huxley (1894-1963) die op gedetailleerde wijze in zijn *The doors of perception* uit 1954 beschrijft hoe de geplooidde stof van de Judith van Sandro Botticelli (1445-1510) hem in een onverwachte staat van verrukking bracht. (afb.24)⁵⁵ Hij stelt dat de plooi de kiem van de oneindigheid in zich draagt en in hem een epifanie, een begrijpen van alles in hem wakker maakte, dat hij alleen kon vergelijken met de mystieke ervaringen van de *Istigheid* (het Alles) van de dertiende-eeuwse mysticus, Meester Eckhardt.







DWALEN

De navel heeft zijn eigen specifieke kenmerken en roept een meervoudige hermeneutiek op. De navel is altijd ambivalent, zoals het zegel, en herinnert aan het verlies van iets materieels. Zelf blijft hij achter als imprint, als residu, als eerste beeld en iconogenetisch symbool bij uitstek. De navel vormt een krachtophoping, een zwart gat, een imploderende capaciteit zoals de spiraalvorm, die we tevens in de geografische aardoppervlakken herkennen en van oudsher eren. Het fantasma van het 'zwarte gat', open maar gesloten, matriarchaal en matrix, evoceert ook de idee van de scheur of de glimp waarlangs scheppingskracht ontsnapt en weer terugkeert. De hiërofanie is een scheur, en de dood is ook een scheur. De duistere zijde van de navel is, dat hij ook de dood oproept en dat die dood hem wellicht taboeïseert tot anti-erogene zone. Als centrum van ons lichaam is de navel in feite de knoop tussen ons binnen en ons buiten, het hechtingspunt van de huidenveloppe. De knoop is altijd samentrekking en is daarom ambivalent in zijn aantrekkingskracht. Ze fascineert wegens haar complexiteit in vormenspel en ze stoot af wegens de kronkels die ze schijnt te verbergen. Zachter van aard, maar even dubbelzinnig is de navelplooi. Hier wordt de oneindigheid van denkprocessen die in elkaar vouwen zichtbaar als de laatste, diepe hermeneutische droom van de navel. Misschien zien we nu pas in, dat we om de navel te begrijpen eerst door het labirint moesten: het huis van de dwalingen. Het is geen toeval dat Ariadne aan Theseus een wollen draad gaf zoals een navelstreng, in de rode kleur van het leven zelf op zoek naar de minotaur in het centrum.⁵⁶

Het zou een misvatting zijn ervan uit te gaan dat navels altijd in het centrum liggen. Navels zijn daarentegen elementen die de indruk van het centrum oproepen, omdat ze aanzuigen, in het oog vallen, pulseren. In zijn *À la recherche du temps perdu*, beschrijft Proust hoe het personage en de schrijver Bergotte een ervaring beleeft die hem ook autobiografisch was overkomen tijdens het bezoek aan een Vermeertentoonstelling. "Tenslotte kwam hij bij Vermeer die hij als meer indrukwekkend, meer anders ervoer dan al het andere dat hij kende. Hij merkte toen voor de eerste keer kleine blauwe figuurtjes op, hij zag dat het zand rose was, en tenslotte zag hij een verrukkelijk klein geel muurvlakje. En hij wist 'zo moet ik schrijven'." (afb.25)





Roland Barthes (1915-1980) wordt in zijn *La Chambre Claire* overweldigd door het *punctum* in de fotografie: het vermogen om te priemen, te prikken. Barthes wordt overrompeld door het *punctum*, omdat hij het oog zonder vooringenomenheid laat zwerven over het beeld. En het *punctum* kan dan iets zijn wat onaanzienlijk leek: “als een paar schoenen aan de rand van een groepsportret”.⁵⁷ Het zwervende oog heeft iets fascinerends. In *What is an Image, and What is image power* onderzocht Dirk Jan Van den Berg experimenten in dat verband.

*Saccadic eye movements of subjects viewing pictures are regularly recorded in perception psychology laboratory tests. (...) Together composing the picture as a performative event, countless such sequences of affective moments and interruptions emerge progressively from repetitive actions of “pictorial generativity” (...) Picture-events are infinite in variety. Compelling pictures or at times mere arresting pictorial detail may be major incidents leaving the spectator appalled or elated, exhausted or, on extremely rare occasions, in tears, while certain dark or enigmatic pictures may for long refuse communication — confusing, frustrating, intriguing or absorbing their spectators.*⁵⁸

Hoe vreemd is het kijken zelf: het dwalen over verschillende knopen en draden, een weefsel makend dat geen centrum verlangt en zich overgeeft aan een ogenschijnlijke dwaaltocht in het labyrint van onze ziel. Louis Aragon (1897-1982) schrijft in zijn *Le paysan de Paris* van 1926 over zijn ambivalente liefdesverhouding met de stad Parijs in de buurt van de Opéra passages: “Ik leefde bij het toeval, was op jacht naar het toeval, dat was de enige godheid die zijn toverkracht niet had verloren”.⁵⁹ *Le Certa se trouve aujourd’hui rue de l’Isly, dans le local de l’ancien London Bar. Et moi, où suis-je? Où est mon corps? Voici déjà la nuit.* Ook de stad is het landschap, een geografische huid die de *omphalos*-gedachte niet miskent, maar haar ontnaveelt, de rode woldraad van Ariadne inruilt voor het flaneren dat slechts één God behaagt: een God van het toeval.⁶⁰









NOTEN

- ¹ Nancy Huston, 'Novels and Navels', in: *Critical Inquiry*, 21, 4 (1995), p 708-721, p 718
- ² *Ibidem*, p 149
- ³ Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin, 1998, p 26-30
- ⁴ Hanns Bächtold-Staubli, Eduard Hoffmann-Krayer, 'Umbilicomantia', in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin, 1987, kol 1307
- ⁵ Bronfen 1998, p 53
- ⁶ 'Der ein auf den Körper geschriebenes Relikt oder Residuum ist', *ibidem*
- ⁷ *Ibidem*, p 53: 'Wie funktioniert dieser Omphalos als Symbol des Verlustes und der Erinnerung und auf welche Art und Weise bringt er zum Ausdruck, dass die mit der Muttergottheit verbunden Werte – die Erde, die Nacht, das Band zwischen Geburt und Tod – die Grundlage jedes väterlichen symbolischen Systems bilden?'
- ⁸ De literatuur is overvloedig: R. Bonfil, 'Gerusalemme "umbilicus mundi"', in: *La città e il sacro*, ed. Franco Cardini, 1994, p 45-82; Waldemar Deonna, 'Un Omphalos. La "Pierre du milieu du monde"', in: *Revue des Études Anciennes*, 28 (1926); Kristien D'Haese, *Oute gar en gaiës Mesos omfalos oude thalassēs: de betekenis van de omfalos in Griekenland*, KUL. Fac. Letteren. Dep Klassieke stud. Taal en letterkunde Latijn en Grieks (Diss.Lic), 2002; Hermann Hans-Volkmar, *Omphalos*, Münster, 1959 (Orbis antiquus, 13); Théophile Homolle, 'Ressemblance de l'omphalos delphique avec quelques représentations égyptiennes', in: *Revue des études grecques*, 32 (1919); Bruno Kauhsen, *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*, München, 1990. (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 37); Michael Maass en Beate Bollmann (ed.), Delphi. Orakel am Nabel der Welt, Sigmaringen-Karlsruhe, 1996; Wilhelm Heinrich Roscher, *Omphalos. Der Omphalosgedanke bei verschiedene Völkern, besonders den semitischen*, Hildesheim/New York, 1974 (Säkschische Akademie der Wissenschaften. Philologisch-Historische Klasse. Sitzungs-berichte, 70, 2); Wilhelm Heinrich Roscher, *Omphalos. Eine philologisch-archäologisch-volkskundliche Abhandlung über die Vorstellungen der Griechen und andere Völker vom "Nabel der Erde"*, Leipzig, 1913; Arent Jan Wensinck, *The Ideas of the Western Semites Concerning the Navel of the Earth*, Amsterdam, 1916 (Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, 17, deel 1); Chet Van Duzer, 'The mythic Geography of the Northern Polar Regions: *Inventio fortunata and Buddhist Cosmology*', www.eaudrey.com/myth/Places/Mercator%20Article.pdf
- ⁹ J. B. Harley, 'Maps, Knowledge, and Power', in: *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Denis Cosgrove en Stephen Daniels (eds.), Cambridge, 1988, p 277- 312
- ¹⁰ Sidney Kelly, 'Psalm 46. A Study in Imagery', in: *Journal of Biblical Literature*, 89, 3 (1970), p 305-312
- ¹¹ Robert T. Anderson, 'Mount Gerizim. Navel of the World', in: *The Biblical Archaeologist*, 434, 4 (1980), p 217-221
- ¹² Michael Maass en Beate Bollmann (eds.), *Delphi. Orakel am Nabel der Welt*, Sigmaringen-Karlsruhe, 1996
- ¹³ Oliver C. Farrington, 'The Worship and Folk-Lore of Meteorites', in: *The Journal of American Folklore*, 13, 50 (1900), p 199-208, p 201
- ¹⁴ Bruno Kauhsen, *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*, München, 1990. (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 37)
- ¹⁵ Peter Cornell, *De Paden naar het paradijs. Noten bij en verloren manuscript*, Amsterdam, 2003
- ¹⁶ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, 1959, p 20-65
- ¹⁷ Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, New York, 1954, p 369
- ¹⁸ Stephen J. Reno, 'Religious Symbolism. A Plea for a Comparative approach', in: *Folklore*, 88, 1 (1977), p 76-85
- ¹⁹ Cornell 2003





- ²⁰ Cornell 2003, p 14 en p 44 'sites': Robert Smithson in *Art Forum*, 1969
- ²¹ uit: *L'herméneutique*, Mircea Eliade, 1981; zie ook Geard Rdnitzky, *Contemporary schools of metascience*, 1977; afbeelding in Cornell 2008, p 18
- ²² Douglas Q. Adams, 'Navel', in: *Encyclopedia of Indo-European Culture*, ed. J.P. Mallory en D.Q. Adams, Londen-Chicago, 1997, p 391
- ²³ Gianfranco Ravasi, *La Gerusalemme celeste*, 1983; Voor het pelgrimsdiscours, zie: Ian MacLeod Higgins, 'Defining the earth's center in a medieval 'multi-text': Jerusalem in *The Book of John Mandeville*', in: *Text and Territory: Geographical Imagination in the European Middle Ages*, Sylvia Tomasch en Sealy Gilles (eds.), The Middle Age Series, Philadelphia, 1998
- ²⁴ Bronfen 1998, p 48-52
- ²⁵ Deze these, over de *omphalos* als religieuze fetisch-steen die een sleutelrol speelt in het conflict tussen matrilineaire en patrilineaire orde, is van Jane Ellen Harrison, *Epilegomena to the Study of Greek Religion and Themis: A Study of the social Origins of Greek Religion*, New York, 1927, p 386-429
- ²⁶ Bronfen 1998, p 48
- ²⁷ Bergen Evens, *The Natural History of Nonsense*, New York, 1946
- ²⁸ Jean-Claude Schmitt (ed.), *Ève et Pandora. La création de la femme*, Parijs, 2001
- ²⁹ Ruth Benedict en Gene Weltfish, *The Races of mankind*, New York, Public Affairs Committee Inc. 1943, Public Affairs Pamplte, 85, p 5, 10, 13
- ³⁰ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Parijs, 1996, p 338
- ³¹ B. Baert, 'Hierotopy, Jerusalem and the Legend of the Wood of the Cross', in: *Archaeus. Etudes d'histoires des religions. Studies in the History of Religions*, 11-12, 2007-2008, p 95-116
- ³² *Je navel is een ronde kom,
die gevuld is met kruidige wijn.
Je buik is een bergje tarwe,
dat door lelies wordt omzoomd.*
- ³³ Elaine H. Pagels, 'What became of God the Mother? Conflicting Images of God in Early Christianity', in: *Signs*, 2, 2 (1976), p 293-303
- ³⁴ Bracha Lichtenberg Ettinger, 'The With-In-Visible Screen. Images of Absence in the Inner Space of Painting', in: *Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century Art*, ed. Catherine de Zegher, Cambridge, 1996, p. 101: "matrixial borderspace is not symbolic, is not knot". Bronfen ziet het vrouwelijke als 'verknoottheid', maar volgens Lichtenberg is het vrouwelijke continu in 'metramorfosis', in vloeibaarheid in zekere zin.
- ³⁵ *Ireneüs Adversus Haereses*, ed. W.W. Harvey, Cambridge, 1857, 1.11.1
- ³⁶ Leo Steinberg, 'How shall this be? Reflections on Filippo Lippi's Annunciation', in: *Artibus and Historiae*, 8, 16 (1987), p 25-44
- ³⁷ Christian Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München, 2003
- ³⁸ Arasse 1996, p 344-345
- ³⁹ Arasse 1996, p 340: Antonella da Messina's *Sebastiaan* vertoont een navel die als oog geschilderd is: 'ombril-oei, oeil caché dans le corps de la peinture'.
- ⁴⁰ Amy Neff's *The Pain of Compassio*, waar de auteur de gelijkenissen aantoonst tussen de lichamelijke codes van het moederschap en het baren, en de lichamelijke rouwsignalen van de moeder bij de dood van Christus. Amy Neff, 'The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross', in: *The Art Bulletin*, 80, 2 (1998), p 254-273





- ⁴¹ De pink van de moeder in de navel kan men ook zien als een soort van artificiële navelstreng, een wederherstelling van moeder en kind. Het bloed van offerdieren loopt ook via een amfoor met slangenmotief (= python of artificiële navelstreng) in het graf om de dode te voeden, weer leven te schenken. Met dank aan Lise De Greef voor deze suggestie.
- ⁴² Op een schilderij uit 1527 met de geboorte van Christus schildert Lorenzo Lotto (Siena, Pinacoteca) daadwerkelijk een navelstreng.
- ⁴³ Het begrip iconogenese heb ik voor het eerst ontwikkeld in het pedagogisch project *Vlees/Huid/Kleur: de blos* in 2004 aan de Hogeschool voor Wetenschap en Kunst Sint-Lucas te Gent in samenwerking met Thierry de Duve; Barbara Baert en Thierry de Duve, *Vlees/Huid/Kleur*, Gent, 2004
- ⁴⁴ Barbara Baert, 'Een huid van ivoor. Het Nachleben van Pygmalion's geliefde in Ovidius' Metamorfozen', in: *Bijdragen. International Journal in Philosophy and Theology*, 2 (2002), p 171-199
- ⁴⁵ Ernst Kris en Otto Kurz, *Die legende vom Künstler. Ein geschichtler Versuch*, Frankfurt, 1980, p 103; Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Londen, 1997
- ⁴⁶ De spiegel van Narcissus en de spiegel van Perseus tegen Medusa zijn eveneens interessante voorbeelden; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, 2001
- ⁴⁷ Barbara Baert, 'The Gendered Visage. Facets of the Vera Icon', in: *Antwerp Royal Museum Annual*, 2000, p 10-43
- ⁴⁸ Georges Didi-Hubermann, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Parijs, 1997, p 32
- ⁴⁹ Caroline Walker Bynum, 'Body-Part and Body Parts in the Middle Ages', in: *Gesta*, 36, 1 (1997), p 3-7; Barbara Baert (met epiloo door Lise De Greef), 'Het verheerlijkte lichaam. Over relieken, stoffelijkheid en de inwendigheid van het beeld', in: *De hemel in tegenlicht*, ed. P. Vandenbroeck en G. Rooiackers, Mechelen, 2009
- ⁵⁰ Lichtenberg Ettinger 1996, p 101
- ⁵¹ Douglas Q. Adams, 'Knot', in: *Encyclopedia of Indo-European Culture*, ed. J.P. Mallory en D.Q. Adams, Londen/Chicago, 1997, p 336
- ⁵² Ulrike Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichende volkskundliche Untersuchung*, Tuduv-Studien, 7: Reihe Kulturwissenschaften, München, 1977
- ⁵³ Basiswerk voor wat volgt: Paul Vandenbroeck, *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst*, tent. cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, Gent/Amsterdam, 2000
- ⁵⁴ Gilles Deleuze, *Le pli*, Parijs, 1991
- ⁵⁵ Cornell 2003, p 114 en 113: Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, 1954
- ⁵⁶ Andrei Oisteanu, *Il diluvio, il drago e il labirinto. Studi di magia e mitologia europea comparata*, La Musa critica, 3, Verona, 2008
- ⁵⁷ Cornell 2003, p 21
- ⁵⁸ Dirk J. Van Den Berg, 'What is an Image and What is Image Power', in *Image & Narrative*, Melanges/Miscellaneous, 8, 2004
- ⁵⁹ Cornell 2003, p 18-19: "André Breton streeft naar een kaart, gekleurd naar hun extreme gevoeligheid voor 'de plaats', waarop aangename plaatsen met wit worden aangegeven, het tegendeel met zwart en de rest met grijs. In deze geografie worden merkwaardige, magnetische knopen zichtbaar als de Tour Saint-Jacques, Place Dauphine, het park Buttes-Chaumont, de Opéra-passages." Vgl. Marie-Claire Blanquart, *Paris des surréalistes*, 1972
- ⁶⁰ Deze wilde paringsdans met de navel, met de stad als ontwijking van hoofdassen en het verdwalen in stegen als in een 'multiple labyrinth', wordt beschreven in Parker Tyler, 'The Infinite Labyrinth', in: *Magazine of Art*, 1950







LIJST VAN AFBEELDINGEN

- afb. 1 Marie-Ange Guilleminot (°1960), *Point commun. Vue de l'intérieur*, sinds 1991, tentoongesteld in Galerie Chantal Crousel, Parijs, maart 1995
- afb. 2 Berg Zion van de Semieten vermeld in psalm 47
- afb. 3 *Externsteine* van de Saxen, verwijzend naar de Germaanse Irminsul die in 772 werd vernield
- afb. 4 Constantijnse dubbelkerk in Jeruzalem, 4^{de} E met aanduiding van de *umbilicus mundi*
- afb. 5 Robert Smithson (1938-1973), *Spiral Hill*, van: www.robertsmithson.com, © SABAM Belgium, 2009
- afb. 6 Louise Bourgeois (°1911), *Liar*, ontwerp voor een konisch-pyramidische spiraalvorm, 1962, brons, wit geschilderd, 55.8 x 55.8 x 55.8 cm, Courtesy Cheim & Read, Hauser & Wirth and Galerie Karsten Greve, photo: Allan Finkelman
- afb. 7 Holte van het kruis of de *axis mundi* in de Golgothakapel van de Constantijnse dubbelkerk in Jeruzalem, 4^{de} E
- afb. 8 *Omphalos*-steen van Delphi afkomstig uit de Apollotempel, uit: Bronfen 1998, p 49
- afb. 9 Psalterium voor Hendrik van Blois, *Boom van Jesse*, 1140-1160, Winchester, London, British Library Board, Cotton MS Nero C IV
- afb.10 Wereldkaart van Ebstorf in Noord-Duitsland, 1240-1290
- afb.11 Masaccio (1401-1428), *Trinità*, ca 1426-28, Firenze, Santa Maria Novella
- afb.12 Agnolo Gaddi (ca.1345-1396), *Boom in de navel van Adam*, 1392, Firenze, Santa Croce
- afb.13 Getijdenboek van Katharina van Kleef, *Boom op het graf van Adam*, 1442-1445, New York, Pierpont Morgan Library, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 210
- afb.14 Filippo Lippi (1406-1469), Annunciatie, 1448, Londen, National Gallery
- afb.15 Anoniem, midden 15^{de} E, Tirols, *Pietà*
- afb.16 Detail van de navel van Christus
- afb.17 Reliek van de navel van Christus (*Saint Nombril/Saint ombilic*), Parijs (?), Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux, 1407, verguld zilver, Cluny, Musée National du Moyen Âge
- afb.18 Navels van Andreas en Marius
- afb.19 Eduard Daege (1805-1883), *De uitvinding van de schilderkunst*, 1832, Berlijn, National Galerie
- afb.20 *Mandylion*, 14^{de} E (?), Genova, San Bartolommeo
- afb.21 Trees De Mits, *Navelknoot*, 2008
- afb.22 Berber weefsel, privé-collectie
- afb.23 Trees De Mits, *Navelknoot*, 2008
- afb.24 Alessandro Botticelli (1445-1515), *Judiths terugkeer naar Bethulia*, ca 1469-70, Firenze, Galleria degli Uffizi
- afb.25 Jan Vermeer (1632-1675), *Zicht op Delft*, 1660, Den Haag Koninklijk Kabinet van Schilderijen
- cover *Anatomische Atlas van Docter Vernon*, afbeelding III, Cohen Zonen, Amsterdam

alle rechten voorbehouden







BARBARA BAERT

NAVEL
ON THE ORIGIN OF THINGS

for Andreas and Marius

TRANSLATION: LEE PREEDY





In her *Song of Solomon* writer Toni Morrison (1977) creates a female character without a navel.¹ When she was born, and the umbilical chord was cut, the chord stump shrivelled and was shed without leaving a trace of ever have been there at all. Her father had acquired the surname 'Dead', so that became her surname too. The girl grew up like a new Medea, surrounded by people who die. 'Since death held no terrors for her (she spoke often to the dead), she knew there was nothing to fear.'² This familiarity with death made her generous, loving, forthright, courageous and cunning, a woman of absolute integrity. Her most singular characteristic, though, was that people believed she had the power to step out of her skin. Navel-less beings, we feel, have no point of attachment and thus no connection between inside and out. The navel is like a knot that secures the skin to the body within.

Since 1991 the French artist Marie-Ange Guilleminot has made over ninety plaster casts of other people's navels, a performance she has called *Point commun. Vues de l'intérieur*. (fig.1)³ The navel forms a common *punctum*, a mysterious closed glimpse of the innermost. Everyone has a navel, but every navel is different. That is why, in Antiquity, the navel was the subject of *umbilicomania*, the reading and predicting of the future by means of the folds in the umbilicus.⁴ The navel is the paradox of the 'closed opening'.

The navel is eternally ambivalent: it is a closed wound that yet recalls a stub of mortified matter. The navel can be thought of as imprint and protuberance, as the seal and its thumb. Hence, according to Elisabeth Bronfen in her publication *Das verknöte Subjekt*, navels are always *Nabelinversionen*.⁵ The inversion flips back and forth between track and loss, between inward and outward look, between relic and absence, between matter and image. 'The navel is a residue inscribed in the body,' says Bronfen.⁶ The navel is the memory of something that cannot be remembered – our own birth. It is just on this border between mark of connection and rupture that archetypes open which root man in the universal vortex of birth and death.⁷

OMPHALOS

The universal vortex of birth and death is implanted in the phantasm of the centre of the world, the *omphalos* or *umbilicus mundi*.⁸ According to J. B. Harley the '*omphalos syndrome*', where a people believe themselves appointed by the divine to the centre of the universe, is a ruling principle in every cosmography.⁹ So there are as many navels of the world as there are peoples. Think of the Semites' Mount Zion in Psalm 47 (fig.2)¹⁰ and the Samaritans' Mount Gerizim.¹¹ Think of the Egyptian *omphalos* at Napata, the Greek *omphalos* at Delphi,¹² and the conical lava stone or 'needle' of Cybele, now lost.¹³ Think of the Saxons' *Externsteine* (fig.3), the Christians' Mount Golgotha and the Muslims' black cube, the Ka'aba, of Mecca. And let us not forget that even now, in modern times, navels are still being added to the list.¹⁴ Salvador Dalí regarded the border town of Perpignan as the cultural centre of the universe for it was there that the standard of the metre, the measure of all things, was established.¹⁵

In *The Sacred and the Profane* the Romanian religious historian Mircea Eliade has described the conditions of these cosmological navels.¹⁶ If the navel of the world is a point of orientation, that orientation must be given from above: this is the hierophany.





'But what the continuity of the sacred places in fact indicates is the autonomy of hierophanies; the sacred expresses itself according to the laws of its own dialectic and this expression comes to man from without. If the "choice" of his sacred places were left to man himself, then there could be no explanation for this continuity.'¹⁷ The navel of the world is an index, given from above and indicated for a reason that has been revealed by the sacred itself. That trace on earth is always natural in kind – a mountain, a crack in the earth's crust, a breach, a singular rock formation, a black meteorite. In short it is often a place that in one way or another forms a break or is an eruptive geological zone of tension, such as a volcano. Geologists, archaeologists and landscape artists have often marvelled about how even neolithic man instinctively felt the accumulation of forces in the landscape.

Man has gradually arrayed these earth navels. The raiment may range from a minimal intervention in the landscape to the complex architecture of the Constantinian double basilica in Jerusalem, for example, where the navel is indicated at the site of Golgotha. (fig.4) But what are these navel sites? What do they do that all the other sacred sites do not? Whence comes the tremendous tension that causes them to compete with one another: mountain or cube, temple or tomb? And what will we find there, at the *omphalos*? The *omphalos* connects the three cosmic zones, heaven, earth and underworld, in one vertical axis, the *axis mundi*. This vertical dynamic is very prominent at an *omphalos*, such as the conical needle of Cybele and the Cross of Golgotha, for instance.¹⁸ An *axis mundi* is thus able to make connections between the three zones. The navel is a tear in time. Some speak of a stopping of time, a calm, as at the eye of the rotation.

Although the *omphalos* phantasm and the *axis mundi* principle display all the characteristics of sedentary behaviour, nomadic cultures also have their mobile navels, a target that continually orientates and indexes. The Semites bore along their tabernacle, the Shekinah, the later Ark of the Covenant in the Temple. The Achilpa of Australia always carry their *axis mundi*, their *kauwa-auwa* or sacred pole, with them on their wanderings. The proximity of the pole guarantees the peace and security of always being in their own world, wherever they might be. For the pole to break would mean a reversion to chaos; the end of the world would be nigh. Anthropologists B. Spencer and F. J. Gillen witnessed an occasion when the pole did break. The entire clan was in consternation; they wandered about aimlessly for a time, and finally lay down on the ground together and waited for death to overtake them.¹⁹

The navel is in tension with order (the centre) and chaos (the periphery). Without the navel, there can be nothing but wandering. Therefore a centrifugal force that we associate with the turning of the cosmos itself is attached to the navel concept. The combination of this vertical and rotational movement is the secret of the Ziggurat's spiral. The American artist Robert Smithson sought out sites that are extremely inaccessible, bleak and frightening, such as abandoned factories, and studied these places as an ethnographer. He called them *Sites or Navels*.²⁰ His *Spiral Hill* of 1971, the year he died in a plane crash while photographing the site for a new work, was created in a sand quarry. (fig.5) Louise Bourgeois once called the spiral pyramid the primary form of sculpture. To her the spiral is an iconogenetic starting point, like a matrix. (fig.6) The spiral differs from the circle because of the dynamic of its rotation, and because in principle it does not have to close. Philosophers such as Martin Heidegger (1889-1976) and Jacques Derrida (1930-2004) referred to the hermeneutic spiral – the stream of thought that runs through different circles and, maelstrom-like, sucks in alternative connections, repetitions and old traces.²¹ The Indo-European word picture of 'navel' also encompasses the idea of a spiral bore.²² In short, the navel evokes a penetrative circular power.





A navel is generally a good place, a place of refuge, a safeguard, a *hortus conclusus*, a perfectly serene point zero. And also an opening: you can put your hand in the hole in which the Cross, the *axis mundi*, was once planted on Golgotha. (fig.7) Gianfranco Ravasi has researched *umbilicus mundi* portrayals of Jerusalem in both the Semitic and the Christian discourse and has discovered uterine metaphor.²³ The author links the *omphalos* syndrome with the *regressus at uterum*. The navel site is a devouring vanishing point, as it were.

In this connection we are well documented about western Europe's prototypical *omphalos*, the *omphalos* in the Temple of Apollo at Delphi. (fig.8)²⁴ Originally this singular bullet-shaped stone stump was part of the temple of Gaia. Indeed, the navel was regarded as a 'portrait' of Gaia. The Ancients believed that *omphaloi* in the shape of rocks were hurled to Earth by the gods and that in these stones were contained their faces. Though lacking any anthropomorphic trait these monoliths were still treated as 'image-of'. The amorphous form was no impediment at all; it indicated an archaic link between image and matter, in which the image has sunk into the material, not in order to be retrieved but in animate amalgamation.

By degrees this Delphic stone, this portrait of the primeval mother Gaia, was shifted from a proto-Greek matrilineal system to the patrilinearity of the Olympic gods, a shift that is sublimated in the myth of Apollo's slaying of the serpent Python (the child of Gaia and guardian of the *omphalos*).²⁵ The conical shape became the burial mound of the snake, watched over by the prophetess Pythia. Delphi's *omphalos* marks a transition from matrilinearity to patrilinearity: the loss of the sensual origin in the sublimation of a place of death. In this sense the Delphic *omphalos* is a double scar: the dividing of the mother-uterus and the death of the snake or umbilical chord, the second and definitive separation of the mother body. This second separation potentializes entrance into the father world and patrilinearity. With the phallicizing of the *omphalos* the symbol of the *axis mundi* is strengthened. We see this pre-eminently illustrated in the Judao-Christian patriarchy, of which the 'phallic' Tree of Jesse and the Tree of the Cross on Golgotha are striking examples. (fig.9) Here the connection is made between the geographic and the anthropological navel, between the earth navel and the skin navel.

THE ICONOGRAPHIC INTERMEDIATE SPACE

Where did man's first navel come from?

In his *Symposium* Plato (427-347 BCE) says that man was originally androgynous.²⁶ When these androgynes rebelled against the gods Zeus clove them in twain. The navel is a vestige of this division, for Apollo pulled the skin from the sides over the belly and fastened it in a knot, so that a scar – the navel – would be a permanent reminder to man of his hubris. Here the navel is seen as the vestigial memory of the lost union of the sexes. Islam explains it differently. When Allah created the first man the devil was jealous and spat on Adam's stomach. God's removal of this stain left the scar of the navel.

The Natural History of Nonsense, a book that deals with nonsensical problems, devotes a chapter to Adam's navel.²⁷ Can Adam (and by extension Eve) actually have had a navel, given that he was created, not born, and thus could not bear the scar of birth?²⁸ But if Adam lacks a navel he is not a flawlessly created human being. On 28 April 1944 a late trace of this absurd debate appeared on page two of *The Washington Post*. In Congress the House Military Affairs Committee had opposed the distribution of the pamphlet *The Races of Mankind* among 'our soldiers', one of the reasons being that Adam and Eve were improperly depicted, with navels.²⁹





Be all that as it may, there is a relationship between the earth navel and the skin navel. The one is mirrored by the other. I call that process of transposition the iconographic intermediate space. This intermediate space operates via three energies or vectors: mirroring, generational thinking, and matriarchy.

Microcosmos and macrocosmos mirror each other. The famous thirteenth-century anthropomorphic mappa mundi from Ebstorf in north Germany makes a very clear transition from the world to the body. (fig.10) At the centre of the world, which is borne by Christ as *Adam novus*, is the Holy Sepulchre in Jerusalem. But at the same time this *umbilicus mundi* is the navel of Christ and of man per se. Masaccio's famous *Trinità* – icon of the earliest mathematical perspective – refers to this mirroring principle. (fig.11) Christ's navel is the starting point for the modules. A humanist anthropocentrism is expressed in the painting's geometry, modular conception and perspective. Indeed, according to Vitruvian norms the navel is the centre of physical proportions.³⁰

The second vector is generational thinking. The umbilical chord makes physical connections from one generation to the other, from death to birth. This patrilinearity is nowhere more prototypically related than in the apocryphal accounts of the death of Adam and the mission of Seth.³¹ The story goes like this. When Adam is in extremis he asks Seth – his third son, born following the death of Abel and the exiling of Cain – to journey to Paradise to bring him solace. Seth receives a twig from the Tree of Life, and this is planted on Adam's grave, as depicted in Florence by Agnolo Gaddi (1392)(fig.12), and in Arezzo by Piero della Francesca (before 1466). In the *Hours of Catherine of Cleves* (1442-1445) we see the superposition of tomb and tree, which articulates the tension between the Jewish navel of Adam's tomb on Hebron and the Christian navel of Christ's death on Golgotha. (fig.13)

Matriarchy, the third vector in the iconographic intermediate space, has already been demonstrated in the Gaian *omphalos*, which would gradually become phallicized. Nevertheless, the navel continues to be associated with its matriarchal origin. Indeed, that the navel was even conceived as exclusively feminine in origin is expressed – not by chance – in a second facet of the Indo-European word picture, where 'navel' coincides with 'female belly'. In the erotic Semitic poem the Song of Solomon the navel is equated with the belly and the beauty of a rounded bowl (Song 7, 2).³² In her article *What Became of God the Mother? Conflicting Images of God in Early Christianity* Elaine Pagles describes three matriarchal areas of navel symbolism:³³ the navel as black silence, the navel as the spirit of the breath of life (*pneuma* in Plato, *ruah* in Hebrew), and the navel as Wisdom (*sophia* or *sapientia*, *hokhmah* in Hebrew). The French-Israeli artist and psychoanalyst Bracha Lichtenberg Ettinger also gets to grips with the matriarchal zones that well up from below and pulsate in our thinking. Ettinger speaks of the matrixial borderspace as preceding the mother-child relationship. 'It is,' she says, 'a major hole in the phallic paradigm that has been silenced.'³⁴ Remarkably enough the imagery of the 'black silent hole' was already sensed in the third century by the Gnostic thinker Valentinus.³⁵

There is a separate group among the navel's matriarchal archetypes: the Annunciation. The angel's tidings to Mary simultaneously convey the moment of conception, the incarnation. The incarnation is the word made flesh. The iconography of the Annunciation aims to give visual expression to this 'flesh making', this visible invisibility.³⁶ Consequently, in the theme of the Annunciation artists have resorted to a reflection on their own medium, for is it not the artist's purpose to materialize the invisibility of thought? Moreover, the incarnation is reflected in the *incarnazione*, the painters' ability to make skin visible with paint.³⁷ The Annunciation was thus a theme that reflected on painting itself, and in the process the navel zone pulsated in a particular way.





In *Le détail* Daniel Arasse draws our attention to an Annunciation by Filippo Lippi (mid-15th century), in which, just at the height of the navel, a button-less buttonhole is painted. (fig.14) The tiny opening is barely visible to the naked eye. In his book Arasse studies many details that are frequently all but invisible and thus – so his argument goes – must be seen as the enigmatic and intimate interplay between the painter and his art, so this particular lost little button might have some symbolic content. The tiny tear, this opening exactly horizontal with the dove, the fecundator of word made flesh, is to those who see it a refined suggestion of the navel as the paradox of the closed opening. It is virginal, as the iconography requires, but also sensual and erotic, like painting itself. There are authors who identify the model for Lippi's Virgin as Lucrezia Buti, a young lady of Prato, where the *cintula*, the Virgin's girdle, is kept.³⁸ The girdle is seen as a single large knot around the belly and thus symbolizes the binding and unbinding of fertility. We know that Filippo Lippi nurtured a passionate attachment to this lady. A sunken detail, it is the visible invisibility of Lippi's pictoriality itself: *Le désir du peintre dans la peinture même*, as Arasse puts it.³⁹

A detail that similarly strikes us as strange (though one not discussed by Daniel Arasse) occurs in a small, anonymous Tyrolean painting of the Pietà. (fig.15) We are now at both ends of the navel – birth and death – but also on both sides of the navel – the scar of union with the mother that at once evokes that union's loss. The Virgin's little finger is undeniably in Christ's navel. (fig.16) What can this strange gesture mean?⁴⁰ The navel is the place thought of as the exit from the uterus, but also the point of vanishing into nothing, into the void, into death. The immense sorrow at the death of a child regresses, *implodes*, in the navel: the only mark on the body that refers so irrevocably and cruelly to the cycle of birth and death.⁴¹

Since 1407 in Chalons-sur-Marne in the Champagne region the *Saint Nombriil* has been venerated. (fig.17) Christ's umbilical chord was (said to be) housed in a statue of the Virgin in Notre-Dame-en-Vaux (the statue is now in Paris, Musée de Cluny). The relic itself was lost in the eighteenth century, but we know that the *Saint Nombriil* was venerated on the feast days of both the Circumcision and the Immaculate Conception of the Virgin. The umbilical chord refers to both the baby body of Christ and the body of Mary. After all, the material of the navel is that of both the child and the mother. It is the absolute matter of the mother/child melding. Small bits of the navel were also said to have been preserved in Rome (St John Lateran) and in Clermond-Ferrand.⁴²

The iconographic intermediate space accommodated examples of the interaction between earth navel and skin navel. The archetype and symbols that were associated with cosmography have found their outlets via the body and the body's representation. Navels are surprising marks that render the cycle of life and death physically present: from the matriarchal secret of creation to the navel as vestige of lost matter in which mother and child still preserved a perfectly fused materiality. That fascination has also led to the navel as relic. In the following section I will take a closer look at the relic-like aspect of the navel, namely its potential as both material vestige and image.

ICONOGENESIS

The navel can be likened to the reliquary of a fragment of an organ the body has shed. (fig.18) That shrivelled mortified relic is a reminder of birth and the union with the mother that was sundered, leaving only emptiness. The fragment of navel can be kept or discarded, but the scar in the belly remains. In this sense a tension is created between material vestige and physical scar, or, if preferred, between matter and image.





The navel is an excellent metaphor for the intimate relationship between matter and image that can be comprehended in an infinite series of binoments: residue and reference, tangibility and intangibility, in the round and in relief, stub and fold...

This extraordinary interweaving of matter and image can be summed up in the concept of 'iconogenesis'.⁴³ As a sub-category of iconology, which of course has a long tradition in art history as the description of images in their contextual meanings, iconogenesis deals with the mythography of prototypical images that contain the primal DNA of their medium, the creation myths and making processes of drawing, ceramics, textiles and so forth. But iconogenesis also probes the moment of an image's creation, of its emanation from matter. There is nothing more difficult to describe than this awakening of what we call image.

In the blush we find a phenomenology that allows us to consider this awakening. As a pulsation that comes and goes in the skin it defines the core of the *incarnazione*, the essence of art itself. Ovid (43 BCE – 18) tells of Pygmalion, the Cypriot sculptor who entreats Venus to endow the ivory maiden he'd sculpted with life. His wish is granted, and the first thing the maiden does is blush. The blush signifies the awakening of the art itself in the eye of its creator.⁴⁴

The shadow also contains these potent allusions to iconogenesis.⁴⁵ Pliny (23-79 CE) recounts an event that took place at the house of the potter Butades. (fig.19) The potter's daughter drew the outline of her departing lover's shadow and Butades filled up the outline with clay. Thus, together, the daughter of ceramics and the father of drawing made the first figurative image. Similar legends exist about Buddha Shakyamuni, who invited painters to attend his deathbed. But they were too fearful of the sight of the dying Buddha, who therefore concealed himself behind his shadow, which they filled with colour.⁴⁶ The *mandylion* is the mother of all icons. According to legend it was based on the actual features of Christ, who had imprinted his face on a cloth, the *mandylion*.⁴⁷ It was said of this Byzantine equivalent of the *vera icon* that the miraculous imprint had slowly emerged out of black smudges and shadows, which gradually became lines and colours. (fig.20) In these myths the shadow is represented as a material reference to the image behind it, as the absent made present (the art of drawing and the clay), as a necessary mediation of visibility between model and artist.

The navel also makes a fundamental contribution to the concept of iconogenesis. While the blush pulsates from pigment or ivory, and the shadow is the primordial stain from which the image rises in lines, colours or relief, the navel also points to the tension between matter and image. The similarity between the navel and a sort of seal has already been mentioned. The navel is a residue inscribed in the body, an imprint, an image of a lost material vestige. This constant duality and ambivalence link the navel to the artistic media of clay and wax. Clay and wax have the capacity to be both print and imprint, mould and moulded. Clay primarily makes possible a 'present absence' even without having to represent, without pigment, without *incarnazione*.

According to Georges Didi-Huberman a malleable material like clay is thus the matrixial material par excellence. In his *Ähnlichkeit und Berührung* (p 32) he writes: *In allen diesen Fällen ist es der Abdruck, der zwischen Form und Gegenform insgeheim die Übertragung der Ähnlichkeit bestimmt: Er garantiert den genealogischen Zusammenhalt, denn er bietet die technische Möglichkeit, der Abwesenheit eine Form zu geben, sein Siegel von den vergangenen oder verstorbenen Wesen – den Vorfahren – auf die zukünftigen Wesen zu übertragen – die Embryonen, die in einer Matrix nach dem Bild ihrer Vorfahren heranwachsen. In allen Fällen verwandelt der Abdruck die Abwesenheit in eine formgebende Kraft.* The power to evoke an absence and simultaneously to embody that lost something is inherent in both the paradox of the navel and the materiality of the clay. In both cases we are at the very start of something that was or will become an image.





The *navelknot* – or ‘navel-knot’ – that artist Trees De Mits developed in 2008 in Japan refers to such a matrix. (fig.21) The object epitomizes the final process in a Japanese kneading technique known as *kiku-neri*. *Kiku* means flower (chrysanthemum), *neri* is kneading. The technique is physically very demanding, as all the air trapped in the clay must be forced out. The result was fired and glazed by De Mits. Some pieces cracked – the result of the enormous tension emitted by the object. The cracks were filled with gold pigment, according to the *kintsugi* technique, becoming, as it were, the physical scars of the kneading and firing process.

The navel-knot is amorphous, prefigurative, a ‘folded rotation’ brought to a standstill. The navel-knot is a *punctum*, an accumulation and snapshot of forces that are almost unbearable due to both the drying and firing process and the solitariness of the object consigned to our gaze. Just as the navel is a material vestige, the navel-knot is a relic. The relic is always a potent condensation of a larger whole. The relic is a *pars pro toto*. Hence the navel-knot is the *pars pro toto* of the earthly *omphalos* – the navel of the earth – and tightly clenches its secret of cosmic rotation.⁴⁸

The navel-knot is in fact a double navel – convex and concave – a double rotation, a double spiral, and in both cases the imprint of the maker’s hands are visible. The outermost folds inwards and the innermost folds outwards. This double movement seemingly seeks to grasp the navel from its duality, from its inherent ambivalence and the trauma of which the navel is a sign – the rupturing of the innermost. *There is no other trauma: Man is born misunderstood* (Otto Rank).⁴⁹ Moreover, the duality of the knot appears to restore our lost androgyny: the navel-knot has both a protuberant phallic character and an inward uterine character.

Trees De Mits entitled her object *navelknot* – navel-knot – spontaneously. The word ‘knot’ refers to the typical whorl left by a stem growing from a tree’s trunk, branch or root. In Indo-European etymology the tree knot is the third variant of the word picture ‘navel’. Thus, in addition to spiral bore and woman’s belly, the navel is also associated with knots in trees.⁵⁰ These knots – and knots in general, in fact – have long been accredited with an intensely magical character.⁵¹ They are bound with pieces of cloth to avert their power or indeed to transfer it, just as the cloth also conceals and reveals, and as the *cintula* – the knot around a woman’s waist – binds and unbinds her sex. The knot is magic because it contains the secret of contraction and unravelling. The navel-knot, too, is just such a compression.

In the world of the artistic medium and its material there is perhaps no stronger anthropological bond than the bond between fired clay and textile. In the context of textiles made by Berber women that bond is not yet contaminated by patriarchal or western concepts and thus makes an excellent starting point.⁵² The subterranean material of earthly clay, which must be tamed, kneaded and worked before it can assume the matrix of its eventual shape, is compared with the capacity of the life-giving womb. The spasmodic kneading movements are construed as uterine swelling and shrinking. The modelling womb is likewise an image for the loom itself, whose zigzag movements mirror a cosmic creation. (fig. 22) Berber women compare the cutting and tying off of their creation with the cutting of the umbilical cord. The chords – threads – are sometimes tied off with small rotating movements, the so-called ends of a textile. In the Jewish community this fringe is called the *tsi tsi*. The unbound fringe of countless threads and tassels is called in the Semitic world the *hawf*. Both techniques are transit zones of currents and magic. The touching of the textile ends drains powers that are related to *fluxus*, to female fertility that flows away or can be blocked. This explains why loom and textile evoke the colours black and red. Black is the capacity itself, the shadow from which something may originate. Red is the primary colour of blood, the vital principle. Red is pulsating, like the blush, and fluid. Red also refers to the organic, the innermost beneath the skin.





The navel-knot, and by extension the kneading of the clay, not only point to related primal principles between clay and textile; on a deeper level still a transmaterialization is taking place. The malleable matrix avails itself, as it were, of the flourish of folds. Textile and clay transform into one another and thus display a related iconogenesis. The kneading process ends in a sort of flourish of folds, a flourish that is also the start of an unfolding and is thus a process of creation. (fig.23)

What is the fold? It is the material's power manifested in an unexpected three-dimensional form. The fold is an image implying movement and continuation, the condition of every manifestation. In his *Le pli (The Fold)* Gilles Deleuze comes to realize that every fold is enfolded in another fold.³³ Whereas the hermeneutics of the spiral allows the stream of thought to pick up new connections with every turn, the hermeneutics of the fold consists of the serial unfolding of inner folds of thought which, with Deleuze, we might call *inflections* rather than *reflections*. The navel-knot requires from us an epistemology of both spiral rotation and inflexive unfolding. Through this twofold tension the navel-knot eludes classic interpretation models and gains in fascination. This 'unbearability' recalls Aldous Huxley (1894-1963), who in *The Doors of Perception*, written in 1954, describes in detail how, when looking at the painting of *Judith* by Sandro Botticelli (1445-1510), the drapery folds of Judith's dress produced in him an unexpected state of delight. (fig.24)³⁴ The fold in the cloth, he suggests, bears the germ of infinity. It ignited in him an epiphanic flash of understanding of Allness, which he could only compare with mystic experiences such as the *Istigkeit* – the 'Is-ness' – of the thirteenth-century Master Eckhardt.

WANDERING

The navel has its own specific characteristics and evokes a plural hermeneutic. The navel is always ambivalent, like the seal; it recalls the loss of something material. It remains behind itself as an imprint, a residue, as the first image and iconogenetic symbol par excellence. The navel forms an accumulation of forces, a black hole, an imploding quiddity like the spiral, which we have also identified in the earth's surface and venerated since time immemorial. The phantasm of the 'black hole', open but closed, matriarchal and matrix, also evokes the idea of the tear or the glimpse through which creative power escapes and returns. The hierophany is a tear, and death is also a tear. The dark side of the navel is that it also evokes death and perhaps that death, that great taboo, turns it into an anti-erogenous zone. As the centre of our body the navel is in fact the knot between our inside and our outside, the point of attachment for the epidermic envelope. The knot is always a contraction and is therefore ambivalent in its power to attract. It fascinates because of its complexity, its play of form, and repels because of the twists it seems to hide. The fold in the navel is softer in nature but it is equally ambivalent. Here the infinitude of interfolding thought processes becomes visible as the ultimate deep hermeneutic dream of the navel. Perhaps now we understand that to understand the navel we must first traverse the labyrinth, the house of wanderings. It is no coincidence that Ariadne gave Theseus a woollen thread as an umbilical chord, coloured the red of life itself, as he sought the Minotaur at the centre.³⁵

The assumption that navels always lie at the centre would be a misconception. Navels are, it is true, elements that evoke the impression of the centre, because they suck in, catch the eye, pulsate. In *À la recherche du temps perdu* Proust ascribes an experience of his own to the character Bergotte, a writer, as he visits an exhibition of Vermeer. 'At last he came to the Vermeer which he remembered as more striking, more different from anything else that he knew but in which (...) he remarked for the first time some small figures in blue, that the sand was pink, and, finally the precious substance of the tiny patch of yellow wall. (...) "That is how I ought to have written," he said'. (fig.25)





In *La chambre claire* Roland Barthes (1915-1980) is overcome by the *punctum* in photography, the detail that catches the eye, penetrates, pierces. The *punctum* takes Barthes by surprise because he allows his eye to wander across the image without prejudice. And the *punctum* may be something seemingly insignificant, 'like a pair of shoes at the edge of a group portrait'.⁵⁶

There is something fascinating about the roaming eye. In *What is an Image, and What is Image Power* Dirk Jan Van den Berg carried out a number of experiments in this connection. 'Saccadic eye movements of subjects viewing pictures are regularly recorded in perception psychology laboratory tests. (...) Together composing the picture as a performative event, countless such sequences of affective moments and interruptions emerge progressively from repetitive actions of "pictorial generativity" (...). Picture-events are infinite in variety. Compelling pictures or at times mere arresting pictorial detail may be major incidents leaving the spectator appalled or elated, exhausted or, on extremely rare occasions, in tears, while certain dark or enigmatic pictures may for long refuse communication — confusing, frustrating, intriguing or absorbing their spectators'.⁵⁷

How strange the act of looking is: the wandering around different knots and threads, making a textile that requires no centre and that submits to an apparent ramble in the labyrinth of our soul. Louis Aragon (1897-1982) writes in *Le paysan de Paris* (1926) of his ambivalent love relationship with the city of Paris in the area around the Opéra passages: 'I lived by chance, hunted for chance, that was the only god that had not lost his magical power'⁵⁸ *Le Certe se trouve aujourd'hui rue de l'Isly, dans le local de l'ancien London Bar. Et moi, où suis-je ? Où est mon corps ? Voici déjà la nuit.* The city is also a landscape, a geographic skin that does not disavow the *omphalos* concept but un-navels it, exchanging Ariadne's red woollen thread for the wandering that pleases one god only: a god of chance.⁵⁹



NOTES

- 1 Nancy Huston, 'Novels and Navels', in: *Critical Inquiry*, 21, 4 (1995), p 708-721, p 718
- 2 *Ibidem*, p 149
- 3 Elisabeth Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin, 1998, p 26-30
- 4 Hanns Bächtold-Staubli, Eduard Hoffmann-Krayer, 'Umbilicomantia', in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin, 1987, col 1307
- 5 Bronfen 1998, p 53
- 6 'Der ein auf den Körper geschriebenes Relikt oder Residuum ist', *ibidem*
- 7 *Ibidem*, p 53: 'Wie funktioniert dieser Omphalos als Symbol des Verlustes und der Erinnerung und auf welche Art und Weise bringt er zum Ausdruck, dass die mit der Muttergottheit verbunden Werte – die Erde, die Nacht, das Band zwischen Geburt und Tod – die Grundlage jedes väterlichen symbolischen Systems bilden?'
- 8 The literature is extensive: R. Bonfil, 'Gerusalemme "umbilicus mundi"', in: *La città e il sacro*, ed. Franco Cardini, 1994, p 45-82; Waldemar Deonna, 'Un Omphalos. La "Pierre du milieu du monde"', in: *Revue des Études Anciennes*, 28 (1926); Kristien D'Haese, *Oute gar en gaiës Mesos omfalos oude thalassēs: de betekenis van de omfalos in Griekenland*, KUL. Fac. Arts. Dep't Classical Studies. Lang and Lit Latin and Greek (Diss.Lic), 2002; Hermann Hans-Volkmar, *Omphalos*, Münster, 1959 (Orbis antiquus, 13); Théophile Homolle, 'Ressemblance de l'omphalos delphique avec quelques représentations égyptiennes', in: *Revue des études grecques*, 32 (1919); Bruno Kauhsen, *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Munich, 1990. (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 37); Michael Maass and Beate Bollmann (ed.), *Delphi. Orakel am Nabel der Welt*, Sigmaringen-Karlsruhe, 1996; Wilhelm Heinrich Roscher, *Omphalos. Der Omphalosgedanke bei verschiedene Völkern, besonders den semitischen*, Hildesheim/New York, 1974 (Säkschische Akademie der Wissenschaften. Philologisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 70, 2); Wilhelm Heinrich Roscher, *Omphalos. Eine philologisch-archäologisch-volkskundliche Abhandlung über die Vorstellungen der Griechen und andere Völker vom "Nabel der Erde"*, Leipzig, 1913; Arent Jan Wensinck, *The Ideas of the Western Semites Concerning the Navel of the Earth*, Amsterdam, 1916 (Verhandeligen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, 17, vol 1); Chet Van Duzer, 'The Mythic Geography of the Northern Polar Regions: *Inventio fortunata* and Buddhist Cosmology', www.caudrey.com/myth/Places/Mercator%20Article.pdf
- 9 J. B. Harley, 'Maps, Knowledge, and Power', in: *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Denis Cosgrove and Stephen Daniels (eds.), Cambridge, 1988, p 277- 312
- 10 Sidney Kelly, 'Psalm 46. A Study in Imagery', in: *Journal of Biblical Literature*, 89, 3 (1970), p 305-312
- 11 Robert T. Anderson, 'Mount Gerizim. Navel of the World', in: *The Biblical Archaeologist*, 434, 4 (1980), p 217-221
- 12 Michael Maass and Beate Bollmann (eds.), *Delphi. Orakel am Nabel der Welt*, Sigmaringen-Karlsruhe, 1996
- 13 Oliver C. Farrington, 'The Worship and Folk-Lore of Meteorites', in: *The Journal of American Folklore*, 13, 50 (1900), p 199-208, p 201
- 14 Bruno Kauhsen, *Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen*, Munich, 1990 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 37)
- 15 Peter Cornell, *De Paden naar het paradijs. Noten bij en verloren manuscript*, Amsterdam, 2003, p 19
- 16 Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, 1959, p 20-65
- 17 Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, New York, 1954, p 369
- 18 Stephen J. Reno, 'Religious Symbolism. A Plea for a Comparative Approach', in: *Folklore*, 88, 1 (1977), p 76-85





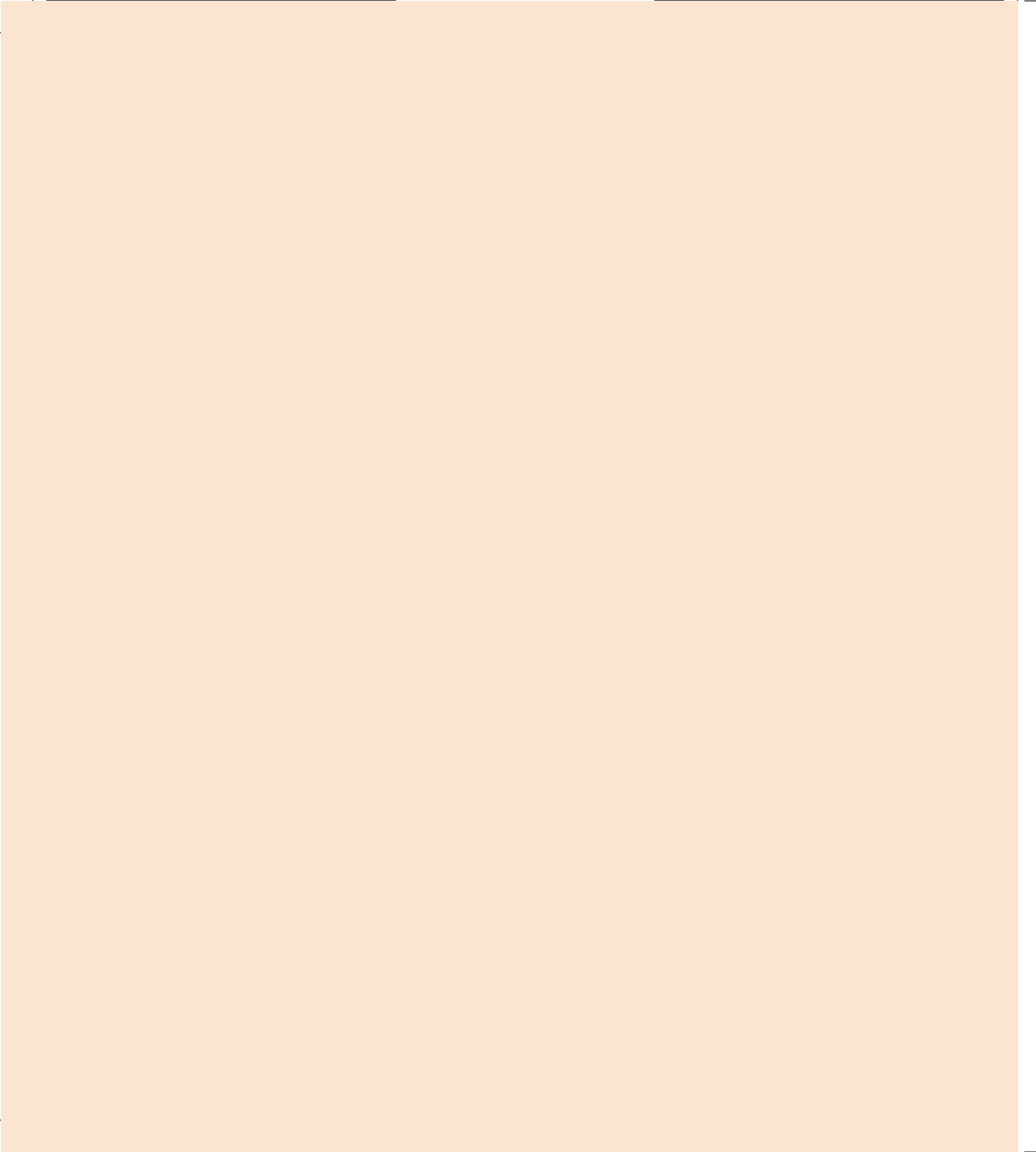
- ¹⁹ Cornell 2003
- ²⁰ Cornell 2003 p 14 and p 44 'sites': Robert Smithson in *Art Forum*, 1969
- ²¹ from: *L'herméneutique*, Mircea Eliade, 1981; see also Gerard Rdnitzky, *Contemporary schools of metascience*, 1977, Ill. in Cornell 2008, p 18
- ²² Douglas Q. Adams, 'Navel', in: *Encyclopedia of Indo-European Culture*, ed. J.P. Mallory and D.Q. Adams, London-Chicago, 1997, p 391
- ²³ Gianfranco Ravasi, *La Gerusalemme celeste*, 1983; On the pilgrim discourse, see: Ian MacLeod Higgins, 'Defining the earth's center in a medieval 'multi-text': Jerusalem in *The Book of John Mandeville*', in: *Text and Territory: Geographical Imagination in the European Middle Ages*, Sylvia Tomasch and Sealy Gilles (eds.), The Middle Ages Series, Philadelphia, 1998
- ²⁴ Bronfen 1998, p 48-52
- ²⁵ This thesis regarding the *omphalos* as a religious fetish-stone that plays a key role in the conflict between matrilineal and matrilineal orders is by Jane Ellen Harrison, *Epilegomena to the Study of Greek Religion and Themis: A Study of the social Origins of Greek Religion*, New York, 1927, p 386-429
- ²⁶ Bronfen 1998, p 48
- ²⁷ Bergen Evens, *The Natural History of Nonsense*, New York, 1946
- ²⁸ Jean-Claude Schmitt (ed.), *Ève et Pandora. La création de la femme*, Paris, 2001.
- ²⁹ Ruth Benedict and Gene Weltfish, *The Races of Mankind*, New York, Public Affairs Committee Inc. 1943, Public Affairs Pamphlet, 85, p 5, 10, 13
- ³⁰ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1996, p 338
- ³¹ Barbara Baert, 'Hierotopy, Jerusalem and the Legend of the Wood of the Cross', in: *Archaeus. Etudes d'histoires des religions. Studies in the History of Religions*, 11-12, 2007-2008, p 95-116
- ³² *Your navel is a rounded bowl
that never lacks mixed wine.
Your belly is a heap of wheat,
encircled with lilies.*
- ³³ Elaine H. Pagels, 'What became of God the Mother? Conflicting Images of God in Early Christianity', in: *Signs*, 2, 2 (1976), p 293-303
- ³⁴ Bracha Lichtenberg Ettinger, 'The With-In-Visible Screen. Images of Absence in the Inner Space of Painting', in: *Inside the Visible: Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine*, ed. Catherine de Zegher, Cambridge, 1996, p 101: 'matrixial borderspace is not symbolic, is not knot'. Bronfen sees the feminine as 'knottedness' but according to Lichtenberg the feminine is in constant 'metamorphosis', in fluidity in a certain sense.
- ³⁵ *Ireneüs Adversus Haereses*, ed. W.W. Harvey, Cambridge, 1857, 1.11.1
- ³⁶ Leo Steinberg, 'How shall this be? Reflections on Filippo Lippi's *Annunciation*', in: *Artibus et Historiae*, 8, 16, 1987, p 25-44
- ³⁷ Christian Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, Munich, 2003
- ³⁸ Arasse 1996, p 344-345
- ³⁹ Arasse 1996, p 340: Antonella da Messina's *Sebastian* has a navel painted as an eye: 'ombril-oei, oeil caché dans le corps de la peinture'
- ⁴⁰ Amy Neff's *The Pain of Compassio*, in which the author shows the similarities between the physical codes of motherhood and childbirth and the mother's physical signals of mourning at the death of Christ. Amy Neff, 'The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross', in: *The Art Bulletin*, 80, 2 (1998), p 254-273





- 41 The mother's little finger in the navel can also be seen as a sort of artificial umbilical chord, a reuniting of mother and child. The blood of sacrificial animals also drains from an amphora decorated with a serpent motif (= python or artificial umbilical chord) into the grave to feed the dead and restore them to life. I am indebted to Lise De Greef for this suggestion.
- 42 In a Nativity dating from 1527 (Siena, Pinacoteca) Lorenzo Lotto actually painted an umbilical chord.
- 43 I first developed the concept of iconogenesis during the pedagogic project *Vlees/Huid/Kleur: de blos (Flesh/Skin/Colour: the Blush)* in 2004 at the Hogeschool voor Wetenschap en Kunst Sint-Lucas in Ghent, together with Thierry de Duve; Barbara Baert and Thierry de Duve, *Vlees/Huid/Kleur*, Ghent, 2004
- 44 Barbara Baert, 'Een huid van ivoor. Het Nachleben van Pygmalion's geliefde in Ovidius' Metamorfozen', in: *Bijdragen. International Journal in Philosophy and Theology*, 2 (2002), p 171-199
- 45 Ernst Kris and Otto Kurz, *Die legende vom Künstler. Ein geschichtler Versuch*, Frankfurt, 1980, p 103; Victor Stoichita, *A Short History of the Shadow*, London, 1997
- 46 The mirror of Narcissus and the mirror Perseus used against Medusa are also interesting examples; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Munich, 2001
- 47 Barbara Baert, 'The Gendered Visage. Facets of the Vera Icon', in: *Antwerp Royal Museum Annual*, 2000, p 10-43
- 48 Caroline Walker Bynum, 'Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages', in: *Gesta*, 36, 1 (1997), p 3-7; Barbara Baert (with an epilogue by Lise De Greef), 'Het verheerlijkte lichaam. Over relieken, stoffelijkheid en de inwendigheid van het beeld', in: *De hemel in tegenlicht*, ed. P. Vandenbroeck and G. Rooiackers, Mechelen, 2009
- 49 Lichtenberg Ettinger 1996, p 101
- 50 Douglas Q. Adams, 'Knot', in: *Encyclopedia of Indo-European Culture*, ed. J.P. Mallory and D.Q. Adams, London/Chicago, 1997, p 336
- 51 Ulrike Zischka, *Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichende volkskundliche Untersuchung*, Tuduv-Studien, 7: Reihe Kulturwissenschaften, Munich, 1977
- 52 Primary reference for what follows: Paul Vandenbroeck, *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst*, exh. cat., Brussels, Centre for Fine Arts, Ghent/Amsterdam, 2000
- 53 Gilles Deleuze, *Le pli*, Paris, 1991
- 54 Cornell 2003, p 114 and 113; Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, 1954
- 55 Andrei Oisteanu, *Il diluvio, il drago e il labirinto. Studi di magia e mitologia europea comparata*, La Musa critica, 3, Verona, 2008
- 56 Cornell 2003, p 21
- 57 Dirk J. Van Den Berg, 'What is an Image and What is Image Power', in *Image & Narrative*, Melanges/Miscellaneous, 8, 2004
- 58 Cornell 2003, p 18-19: 'In this geography magnetic knots become visible, such as the Tour Saint-Jacques, Place Dauphine, the park Buttes-Chaumont, the Opéra-passages.' Cf. Marie-Claire Blanquart, *Paris des surréalistes*, 1972
- 59 This wild mating dance with the navel, with the city as a disavowal of main axes and the wandering in alleys as in a 'multiple labyrinth', is described in Parker Tyler, 'The Infinite Labyrinth', in: *Magazine of Art*, 1950







LIST OF FIGURES

- fig. 1 Marie-Ange Guilleminot (°1960), *Point commun. Vue de l'intérieur*, since 1991. Exhibited in the Galerie Chantal Crousel, Paris, March 1995
- fig. 2 The Semites' Mount Zion, mentioned in Psalm 47
- fig. 3 The Saxons' *Externsteine* or Irminsul destroyed in 772
- fig. 4 Constantinian double basilica in Jerusalem, 4th C, where the navel is indicated at the site of Golgotha
- fig. 5 Robert Smithson (1938-1973), *Spiral Hill*, 1971, from: www.robertsmithson.com, © SABAM Belgium, 2009
- fig. 6 Louise Bourgeois (°1911), *Liar*, design for a conical-pyramidal spiral, 1962, 1962, bronze, painted white, 55.8 x 55.8 x 55.8 cm, Courtesy Cheim & Read, Hauser & Wirth and Galerie Karsten Greve, photo: Allan Finkelman
- fig. 7 Hole of the Cross or the *axis mundi* in the chapel of Golgotha, Constantinian double basilica in Jerusalem, 4th C
- fig. 8 The *omphalos* stone of Delphi in the Temple of Apollo
- fig. 9 Psalter of Henry of Blois, *Tree of Jesse*, 1140-1160, Winchester, London, British Library Board, Cotton MS Nero C IV
- fig. 10 Mappa mundi of Ebstorf, Norther-Germany, 1240-1290
- fig. 11 Masaccio (1401-1428), *Trinità*, ca.1426-28, Firenze, Santa Maria Novella
- fig. 12 Agnolo Gaddi (ca.1345-1396), Tree in the navel of Adam, 1392, Firenze, Santa Croce
- fig. 13 Book of Hours of Catherine of Cleves, *Tree on the grave of Adam*, 1442-1445, New York, Pierpont Morgan Library, Pierpont Morgan Library, M. 917, fol. 210
- fig. 14 Filippo Lippi (1406-1469), *Annunciation*, 1448, London, National Gallery
- fig. 15 Anonymous, middle 15th C, Pietà
- fig. 16 Detail of the navel of Christ
- fig. 17 Relic of the navel of Christ (*Saint Nombriil/Saint ombilic*), Paris (?), Châlons-sur-Marne, Notre-Dame-en-Vaux, 1407, silver gilt, glass capsule. 33.4 x 18.8 x 17.2 cm. Cluny, Musée National du Moyen Âge
- fig. 18 Navels of Andreas and Marius
- fig. 19 Eduard Daege (1805-1883), *The invention of painting*, 1832, Berlin, National Galerie
- fig. 20 *Mandylion*, 14th E (?), Genova, San Bartolommeo
- fig. 21 Trees De Mits, *Navelknoot*, 2008
- fig. 22 Berber loom, private collection
- fig. 23 Trees De Mits, *Navelknoot*, 2008
- fig. 24 Alessandro Botticelli (1445-1515), *Judith's return to Bethulia*, ca.1469-70, Firenze, Galleria degli Uffizi
- fig. 25 Jan Vermeer (1632-1675), *View on Delft*, 1660, The Hague, Koninklijk Kabinet van Schilderijen
- cover *Anatomische Atlas van Docter Vernon*, image III, Cohen Zonen, Amsterdam

all copyrights purchased





This publication is part of the research project navel-body-skin between the Catholic University of Leuven, Sint-Lucas Visual Arts Ghent, the University of Utrecht and the Shigaraki Ceramic Cultural Park in Japan. The publication was supported by the funding of the Institute for Practice-based Research in the Arts **I ȳ O K** (Ivok). www.associatie.kuleuven.be/ivok

All rights reserved. No part of this publication may be reprinted or reproduced or utilised in any form or by any electronic, mechanical or other means, not known or hereafter invented, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, without the prior permission in writing from the publisher.

© 2009 BY BARBARA BAERT
BARBARA.BAERT@ARTS.KULEUVEN.BE

ISBN 9789081461603

DESIGN BY CÉLINE BUTAYE
TRANSLATION BY LEE PREEDY
PRINTED BY SINT JORIS GHENT
350 COPIES
100 COPIES SIGNED BY THE AUTHOR

WITH SPECIAL THANKS TO
LISE DE GREEF, TREES DE MITS, ANN-SOPHIE LEHMANN,
LUT PIL AND BRUNO VANDERMEULEN

