

Wordingen #1

Op een van de laatste tentoonstellingen van de Carine Campo Gallery in Antwerpen – het moet ongeveer 1990 geweest zijn – installeerde Kimio Tsuchiya (°Fukui, Japan) er een cirkel van boeken bedekt met as. De hermeneutische cirkel lag bedolven onder het stof en de as ‘waarnaar wij wederkeren’. De cirkel werd overkoepeld door een glasraamconstructie die het licht filterde en het met schaduw vermengde tot een geheimzinnige waas. Het deed denken aan de lichtwerking in onze gotische kathedralen. Licht werd gecomponeerd tot een melodie die aan elke analyse weerstand biedt. Van de melodie zegt Claude Lévi-Strauss dat zij is ‘le suprême mystère des sciences de l’homme, celui contre lequel elles butent, et garde la clé de leur progrès’.

In verband met zijn werk vertelde Tsuchiya me wat hem het meeste was opgevallen gedurende zijn verblijf in Europa: onze obsessie voor de grens. Volgens hem willen wij alles begrenzen. Wij verdragen geen onbegrensdeheid. Om zijn visie kracht bij te zetten opende hij een raam, ging erin zitten en vroeg waar hij zich nu bevond. Het ging voor hem niet over de grens of de overgang tussen binnen en buiten. In ons westerse denken is alles binnen of buiten, dat wil zeggen: digitaal. Zonder overgangen. Het is ongetwijfeld dit afbakenen – meten is afbakenen – dat het westerse wetenschappelijke denken mogelijk maakt, en zo ook de hanteerbaarheid van de dingen. In de tijd zoals Bergson die ziet, is er zelfs geen afspraak mogelijk.

‘Een ander lichtbeeld, het enige dat letterlijk naar het woord “Time” in het gelijknamige festival verwijst, is van de hand van Steven Bachelder en Johan Rosenquist. Het ligt amper dertig centimeter onder het wateroppervlak aan de Predikherenbrug... Het is een sterk stralende digitale klok (5000 watt), een ‘Object for Water’ dat de tijd tot op een duizendste van een seconde pretendeert te meten. Maar het kleinste interval, de snelste cijferwisseling, blijkt niet meer met het gewone oog waarneembaar. De constructie die de tijd mathematisch juist wil registreren is tot mislukking gedoemd. Tijd glipt ons door de vingers, het inktzwarte water stroomt en stroomt,’ aldus Jan Braet in *Knack* van 29 maart 1995.

René Descartes hield er een andere mening op na: ‘Mijn ontdekkingen hebben mij ervan overtuigd dat het mogelijk is een vorm van kennis te verwerven die van veel nut kan zijn in dit leven; en dat we in plaats van de nu op de universiteiten onderwezen speculatieve filosofie over een praktischer soort kunnen beschikken met behulp waarvan we, op grond van de kennis van de aard en het gedrag van vuur, water, lucht sterren, de hemel- en andere lichamen die ons omringen en op grond van het begrip van de verschillende bekwaamheden van onze ambachtslieden, de genoemde eenheden voor alle doeleinden waartoe zij geschikt zijn kunnen gebruiken, om ons zo meester en bezitter te maken van de natuur.’ Dit schrijft hij in het zesde deel van zijn *Verhandeling over de methode*. Want de natuur, ook de menselijke, is vreemd, chaotisch en gevaarlijk, een wild en te temmen beest.

De methode van Descartes is analytisch. Dit houdt in dat gedachten en vraagstukken in stukken worden gebroken, gemeten en in een bepaalde logische volgorde gezet. Die analytische methode van redeneren vormt waarschijnlijk zijn belangrijkste bijdrage aan de wetenschap. Zij ligt aan de basis van de ontwikkeling van wetenschappelijke theorieën en de verwezenlijking van ingewikkelde technologische projecten. Tegenover dit analytische denken stelt Lévi-Strauss *Het wilde denken*, dat in wezen totaliserend, poëtisch en magisch is.

In *Het trieste der tropen* beschrijft Lévi-Strauss hoe hij een toneelstuk wou schrijven met als titel *De apotheose van Augustus*, een metafoor voor de wereld waarin wij leven. Dat zou beginnen op het ogenblik dat de senaat, die Augustus een nog grotere eer dan het keizerschap wilde verlenen, zich voor zijn verheffing tot god uitspreekt.’ De goddelijke status bestaat erin dat ‘alles wat met rottende, stinkende kadavers en excrementen te maken heeft, voor hem heel gewoon zal worden.’

Het is uiteraard zo dat men, als men 'meester van de natuur' wil worden, heel wat moet kunnen verdragen... En als god staat men boven de natuur. Men wordt zelfs, onder meer door de artiesten, zoals *Het trieste der tropen* stelt (p. 372), uitgeroepen tot denkbeeld. Want orde zit niet in de classificatie, zoals in *Het wilde denken*, maar in de eeuwige waarheid van het denkbeeld. In het streven om de realiteit te kennen en te beheersen was de analytisch metende methode duidelijk efficiënter dan de classificerende.

Maar wiskundigen maken geen aanspraak op de waarheid van hun axioma's. Ze beweren evenmin dat axioma's ook maar iets met de werkelijkheid te maken hebben. Wiskundige axioma's toepassen op de fysieke realiteit doen we in feite op onze eigen verantwoordelijkheid: 'Want de kwantummechanica stelt dat niets werkelijk is en dat we niets over een verschijnsel kunnen zeggen, zolang we dat niet waarnemen,' aldus J. Gribben in *Schrödingers kat* (p. 15). Dit verschil tussen de waargenomen werkelijkheid en de opgemeten werkelijkheid is ondertussen genoegzaam bekend. Iedereen kent wel de uitspraak 'De kaart is niet het gebied'.

De waarneming als waarheid genererend proces wordt, in haar tegenstelling tot meten en kwantificeren, opnieuw aan de orde gesteld. De tegenstelling tussen kennisverwerving door middel van de zuivere rede, zoals Plato al voorstond, staat als model opnieuw tegenover het model van Aristoteles. Voor Aristoteles bestaat kennis uit generalisering, die verkregen wordt op basis van informatie uit de buitenwereld. Hij zou het niet eens geweest zijn met Plato's opvattingen dat de 'vorm van een voorwerp in een al bestaande hemel voorkwam'. Maar toch was de werkelijkheid van een – laten we zeggen: tijdens de Olympische Spelen gebruikte – discus zijn cirkelvormigheid, zijn gewicht enz. (M. Berman, *De terugkeer van de betovering*, p. 21)

Fysieke beweging was voor Aristoteles geen hoeveelheid of een kracht. Het was eerder een soort verandering, zoals de groei van de mens. Als daarentegen Galilei naar een slinger keek, zag hij een regelmaat die je kon meten. Maar hoe lang je ook meet, de kaart wordt nooit het gebied. Ondertussen weten we dat de waarneming zelf een structurerend vermogen heeft: 'Het subject staat nu zelf in het middelpunt, het legt de wetten op en de waargenomen wereld spreekt de taal van het subject.' (Ilya Prigogine en I. Stengers, *Orde uit chaos*, p. 108)

Dit is ook de intuïtie van Bergson, die in haar geconcentreerde aandacht wil doordringen tot de bijzonderheid, de kern van de dingen. Om communiceerbaar te zijn moet ze natuurlijk terugvallen op de instrumentele taal. Dit moet zij doen met een oneindig geduld en met omzichtigheid. Tegelijk verzamelt zij beelden en vergelijkingen om de werkelijkheid te omarmen. Enerzijds hebben we het gesproken woord, anderzijds de vastlegging, het schrift. Want objectiviteit veronderstelt een schriftelijke fixering. Hoe kan een uitspraak anders falsificeerbaar zijn? De tijd zorgt voor een definitief aan de werkelijkheid gekluisterde uitspraak, een definitief sediment, een axioma, een dogma. De waarheid vestigt zich in de traditie en wordt in tekens vastgelegd. Want het teken overbrugt de afstand, dicht de leegte, maakt verschil. Was er in het begin niets, of waren er de dingen, of was er het woord? Want het woord (dat vlees is geworden) is de *logos*, de oorsprong, het begrip.

Magritte was er helemaal niet van overtuigd dat de dingen samenvielen met hun naam: 'Ceci n'est pas une pipe', schreef en schilderde hij, en de *logos* werd uit mekaar gehaald om een andere ordening aan te nemen. Iedere verklaring, het terugbrengen naar de definitieve oorsprong, is onmogelijk. Aldus Magritte. Een schilderij van hem, *De verklaring*, beeldt een wortel af – is het de freudiaanse of die uit de wiskunde? – en een fles. En, niet minder overtuigend, een voorwerp waarin beide zijn verenigd.

De overtuiging dat de werkelijkheid niets meer is dan een subjectieve tautologie bereikt bij Salvador Dalí een niveau waarbij de tijd wegsmeelt in de eindeloze contingentie van de kosmos. 'Wanneer je voor genie speelt, dan word je er een,' zei Dali.

La condition humaine, het schilderij van Magritte dat deze tautologie ongemeen sterk in beeld brengt, wordt door Dalí omgezet in zijn eigen vlees en bloed. Als genie ligt hij over de dood heen te poseren in zijn museum in Figueres. De Narcissus van Freud bereikt in Dalí zijn meest perverse hoogtepunt. De realiteit bestaat niet, zegt Magritte, zij is slechts een constructie van de individuele geest. En als er geen realiteit bestaat, is er de totale vrijheid van de vrije (lineaire) associatie. Waar men die associatie stopt, is volkomen willekeurig. Iedere nieuwe ordening zoals ze zich voordoet in een schilderij van Magritte, is arbitrair. Er blijft dus altijd een niet gecommuniceerde rest of een oneindig aantal niet vastgelegde mogelijkheden.

De taal schiet uitermate tekort ten opzichte van onze innerlijke levens. Op de meest pregnante momenten van ons leven staan we letterlijk sprakeloos. De kunst heeft de behoefte om deze sprakeloosheid te constitueren, haar zichtbaar en hoorbaar te maken. In het wit op wit van Kazimir Malevitsj bijvoorbeeld, een beeldend proces dat eindigt in een in zichzelf rustende sacraliteit, een idee. Het is duidelijk een te exploreren leegte, een te dichten afgrond. Rothko vult die met de muzikaliteit van de kabbalistische lezing, waarin begrijpen niet als handelen begrepen wordt, maar als uiteindelijke verlichting. Ryman exploreert de leegte als een eindeloos te analyseren stilte, die slechts beleefd kan worden door de handeling van het schilderen. Voor Ryman was de vraag niet wat te schilderen, maar hoe.

Bij deze drie exemplarische voorbeelden is de leegte een te constitueren gemis. Het constitueren is een zoeken naar grond: het mysterie is te doorgronden. Bij Jan Vercruysse is er nog slechts de volledige afwezigheid. Er blijft nog slechts het vormelijke stilzwijgen. Het denken stopt, zelfs het representerende denken wordt zinledig. Ook het mysterie is afwezig. Maar om dit te duiden heeft hij wel een kader nodig. Een wel erg letterlijk kader: dat van de filosoof. Het is de filosoof die Derrida de doodgraver van de kunst noemt. Het kader van Vercruysse is niet dat van religieuzen die zichzelf in een slotklooster omkaderen en de tijd indelen en structureren, om zo de chaos buiten te sluiten, dicht bij het mysterie te komen en het verlangen te realiseren, want: 'Het verlangen is dus een transcendentieplan, een soort voornemen: in de geest van de mens of in de geest van god, zelfs als men het een maximum aan immanentie verleent door het weg te stoppen in de diepte van de Natuur of van het Onbewuste.' (G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogen*, p. 140)

Bij Vercruysse is het kader leeg, er is slechts eindeloze contingentie. De werkelijkheid is een lege tautologie. Het is niet toevallig dat de elementen die Vercruysse gebruikt ontleend zijn aan het theater. Het zijn 'relicten voor een wereld die nooit was en nimmer zal zijn,' aldus M. Brouwers in de catalogus bij de tentoonstelling van Vercruysse in het Paleis voor Schone Kunsten (1988). Indien dit niet tot existentiële wanhoop leidt, dan toch tot een aporie. In den beginne was het woord: het woord als *logos*, het woord in zijn grammaticale betekenis, als oorsprong van de dingen, is niet meer.

De ordening als logocentrisme vindt haar hoogtepunt in de renaissance. Het is god die garant staat voor het begrip, en het perspectief is daar de heldere uitdrukking van: 'Zijn wijze van afbeelden gehoorzaamt aan de regels van een streng en helder perspectief, baseert zich niet op theoretische formules, maar vloeit voort uit een zich overgeven aan het universele ritme, waardoor alles wat leeft bewogen wordt. Piero della Francesca zoekt naar iets wat geen realiteit is en ook geen transcendering van de realiteit, maar naar een waarheid die zowel het een als het ander is. Hij zoekt naar de waarachtigheid van de vorm.' (F. Russoli, *De schilderkunst van de renaissance*, p. 7) Het

perspectief is nog geen toe te passen theorie, maar een in de praktijk gevestigd middel om de ruimte weer te geven.

Het is waar Paul Cézanne naar zal zoeken in zijn bevraging van de natuur: niet vanuit een leer maar vanuit de waarneming. Het juiste kijken, het waarnemend inzicht, het bekijken van alle kanten leidt naar de waarheid, die uiteindelijk liefde blijkt te zijn. In zijn twijfel over de plaats van de waarheid zegt Derrida daarom in *La carte postale* voortdurend: 'Mais nous, nous aimons encore.' Rainer Maria Rilke zegt over Cézanne: 'Daar zat hij dan urenlang, druk bezig de "*plans*" (waarover hij hoogst merkwaardig weer in precies dezelfde woorden spreekt als Rodin) te vinden, en in zich op te nemen.' En verder: '...wendde hij zich nu ook tot de natuur en wist zijn liefde voor elke appel te verbijten en in de geschilderde appel onder te brengen voor altijd'. (Rainer Maria Rilke, *Brieven over Cézanne*, p. 31 en 40)

Met dit zoeken naar de *plans* loopt Cézanne vooruit op het kubisme en op Mondriaan. Mondriaan zal zijn bomen structureren tot hij aankomt in een ideële werkelijkheid. Het zoeken naar structuur wendt zich bij hem af van de natuur om zijn toevlucht te zoeken in de objectiviteit van de wiskunde. En met de wiskunde maakt het constructivisme zich los van zijn oorsprong.

'Kunst ontstaat uit een gemis,' zei Dan Van Severen me. Dit gemis is ongetwijfeld het heimwee naar het tomeloze verlangen om een oneindige schoonheid te aanschouwen. Om dit gemis, deze leegte, tegen te gaan en grond te vinden doet hij een beroep op het mediteren over de drager als vertegenwoordiger van alle mogelijkheden: de totale vrijheid, maar ook het niets. Hij wil het papier, de eindeloze contingentie waarop hij werkt, kennen, doorgronden. Maar het papier blijft blijkbaar leeg, want het moet bewerkt worden met de symboliek van de euclidische meetkunde en later met het kruis. Het kruis bepaalt een topos, een houvast. Maar de topos, het kruispunt, is bij Van Severen meestal leeg. Ondanks het feit dat het een kruispunt is, is het een niet-plaats: de plaatsbepaling schiet te kort. Ook Van Severen ontsnapt niet aan de dualiteit: er is een noodzaak tot handelen en die noodzaak staat tegenover het verlangen niet te handelen, het verlangen alleen te beschouwen, het verblijven in het zijn.

Over deze niet-plaats schrijft George Steiner in *Het verbroken contract* (p. 93): 'Ik zou literatuur (beeldende kunst, muziek) willen definiëren als de maximalisering van de semantische incommensurabiliteit met betrekking tot de formele uitdrukkingsmiddelen. Hier vereist en produceert een object, waarvan de formele componenten op eindige wijze beschreven kunnen worden, een oneindige respons.' Deze 'oneindige respons' bestaat dan in de praktijk van de taal als *langue*, waar een voortdurend vertalen een dagelijkse praktijk van de gegeven beschaving is en dat, waar niet meer vertaald wordt, waar de keten wordt verbroken, waar geen teksten meer worden toegeëigend, de werkelijke crisis de kop opsteekt. Deze taal als *langue* sluit perfect aan bij de overtuiging van Bergson: 'Car un moi qui ne change pas, ne dure pas, et un état psychologique qui reste identique à lui même tant qu'il n'est pas remplacé par l'état suivant ne dure davantage.' En verder: 'Le portrait achevé s'explique par la physionomie du modèle, par la nature de l'artiste, par les couleurs délayées sur la palette; mais, même avec la connaissance de ce qui l'explique, personne, pas même l'artiste, n'eût pu prévoir exactement ce qui serait le portrait, car le prédire eût été le produire avant qu'il fût produit, hypothèse absurde qui se détruit elle-même.' (P. Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 4 en 6)

'Dat idee, dat de waarheid niet iets is dat vooraf bestaat, niet iets dat ontdekt moet worden, op elk gebied, dat is evident in de wetenschap. Zelfs in de fysica is er geen waarheid die geen symbolisch systeem veronderstelt, al zijn het slechts coördinaten. Er is geen waarheid die niet de vooraf vastgestelde ideeën "vervalst": zeggen dat "de waarheid een creatie is" impliceert dat de waarheid

tot stand komt via een serie handelingen die bestaat uit het bewerken van een materie, letterlijk een serie falsificaties.’ (G. Deleuze, *Het denken in plooien geschikt*, p. 19) ‘Ce sont moins des états que des tendances.’ (P. Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 13)

Met George Steiner stel ik me een anti-platonische republiek voor waaruit de criticus en de bespreker verbannen zijn, een republiek voor schrijvers en lezers. Want de waarheid moet gesticht worden, omdat... een uitdrukking begrijpen betekent dat men weet hoe men er gebruik van kan maken, om ergens overleg over te voeren, zoals Habermas dat ziet.

‘Want het onderbewuste is geen theater, maar een fabriek, een machine om te produceren; het onderbewuste delireert niet over papa-mama, het delireert over rassen, stammen, continenten, geschiedenis en aardrijkskunde, altijd een sociaal veld.’ (Gilles Deleuze, *Het denken in plooien geschikt*, p. 64)

Om het transcendentieplan op gang te brengen is er een methode nodig: De Methode als concept – Het Concept als methode

We gaan ervan uit dat het waarnemingsproces een daad van logische ordening is. Eerst is er de perceptie. Dat is letterlijk een beweging, ‘comme le mouvement de son bras’. (J. Derrida, *La carte postale*, p. 154-155) De hand voegt zich in de beweging en vormt het spoor. Het spoor in de tijd wordt bewogenheid. De tijd is de tijd die duurt, de tijd van Bergson. Misschien door niet te veel te bewegen, door niet te veel te praten, verkeerde bewegingen te vermijden, daar te verblijven waar geen geheugen meer is, zegt Deleuze. Daarom is de tijd analoog, niet digitaal.

Daarom is het tekenen volkomen aselectief: het is structurerend, gebaseerd op de waarneming, dus niet spontaan, zoals in de *écriture automatique*. De waarneming is een aftastende beweging in relatie tot andere percepten en affecten, in een poging om te ontsnappen. Ieder traject is een ontsnappingsroute die zich inschrijft in een transcendentieplan, want: ‘Toch schijnen die deeltjes op een onlosmakelijke manier met elkaar verbonden te zijn in een of ander ondeelbaar geheel, waarbij ieder deeltje op de hoogte blijkt te zijn van wat er met het andere gebeurt,’ aldus J. Gribbin in *Op zoek naar Schrödingers kat*. (p. 15)

De herinnering, niet in de betekenis van onmiddellijk geheugen, maar als toegang tot alles wat opgeslagen is in het brein, is hierin van onoverkomelijk belang. De herinnering heeft ongetwijfeld een structurerend vermogen. In mijn werk bouw ik op experimentele wijze een soort natuurlijke historie van ‘samenhangen’ op. In de overgang van chaos naar orde is toeval een onvermijdelijk gegeven. Door reeksen aselectieve pogingen, door selectie, genereert zich vorm die, doordat hij in oppositie staat met de chaos, onvermijdelijk gerelateerd is aan de geest, waar hij verschijnt als verlangen, erotiek, in zijn a-front met de sprakeloze afgrond. Achteraf wordt er geselecteerd op patroon. Dit kan slechts mogelijk zijn op basis van herkennen. Vorm maakt verschil. Er is esthetische voorkeur. Het patroon wordt herkend. Zelfs als het volslagen nieuw is.

Welle, mei 1995,

herwerkt in augustus 2018

Wordingen #2

‘Een ander lichtbeeld, het enige dat letterlijk naar het woord “Time” in het gelijknamige festival verwijst, is van de hand van Steven Bachelder en Johan Rosenquist. Het ligt amper dertig centimeter onder het wateroppervlak aan de Predikherenbrug... Het is een sterk stralende digitale klok (5000 watt), een ‘Object for Water’ dat de tijd tot op een duizendste van een seconde pretendeert te meten. Maar het kleinste interval, de snelste cijferwisseling, blijkt niet meer met het gewone oog waarneembaar. De constructie die de tijd mathematisch juist wil registreren is tot mislukking gedoemd. Tijd glipt ons door de vingers, het inktzwarte water stroomt en stroomt,’ aldus Jan Braet in *Knack* van 29 maart 1995.

Ons leven speelt zich af in iets waar we niet de minste vat op hebben. Het is een duur die zich afspeelt in een niets waarin dingen, in onze ervaring, voor of na mekaar gebeuren of gebeurd zijn. Om ons te situeren in deze stroom van gebeurtenissen hebben we een protocol nodig, een constructie. Die is het resultaat van wat we een meting zouden kunnen noemen van iets wat er niet is, in verhouding tot iets wat er wel is als referentie. Reeds vroeg werd daar de aardrotatie in verhouding tot de zon voor gebruikt. Omdat de meting niet helemaal klopt, moeten we regelmatig wat bijstellen, er is een rest. Er is dus die niet te vatten analoge duur, een onoplosbare vreemdheid, die we alleen kunnen projecteren op een zekerheid. Naast de beleving van ons zijn is er een niet-zijn; ooit waren we er niet en op een bepaald ogenblik zullen we er niet meer zijn. Ook de ruimte waarin we ons bevinden is er niet, het is een leegte. We kunnen er slechts vat op krijgen door haar te begrenzen of ze in te nemen, door haar massa te geven. Deze ruimte-tijd ervaren wij bijvoorbeeld in het landschap of aan zee als een steeds veranderende maar onbepaalde verte.

Een paar jaar geleden, bij de opening van een van mijn tentoonstellingen, zei iemand die nogal gelooft in de kwantificeerbaarheid van de dingen me dat hij juist daarom geen interesse had in kunst: omdat de schoonheid die te zien is in een schilderij ook te zien is in de bergen of aan zee. Vanwaar dan die behoefte om die onbepaalde verte te constitueren? Laten we wel wezen: de ene esthetiek is de andere niet. Er is een wezenlijk verschil tussen de schoonheid van een beeld uit het oude Egypte en een uit de romaanse christenheid, of de esthetiek van Richard Serra en die van Mark Rothko, om maar een paar willekeurig gekozen voorbeelden te noemen. Wat zichtbaar is wordt bepaald door het mentale klimaat waarin de werken gemaakt zijn. Hoe verhoudt zich ons weten tot de zichtbaar gemaakte werkelijkheid? Hoe verhouden zich ons zijn en ons niet-zijn tot het niet-zijn van de tijd en van de ruimte? Is het dat wat kunst in haar zichtbare aanwezigheid wil belichamen? Het is in ieder geval die zichtbare werkelijkheid die Cézanne in haar overweldigende aanwezigheid obsedeerde. Het is ongetwijfeld ook dat wat Walter Benjamin het ‘auratische’ noemde en waarvan hij bang was dat het in zijn technische reproduceerbaarheid zou verdwijnen. Ook hij brengt dit effect in verband met een verte, al is het een verte die, als ze eenmaal geconstitueerd is, ook zeer nabij kan zijn. Le Corbusier sprak in dit verband van een vierde dimensie, het ‘au delà’. Dat is voor hem een ondefinieerbaar iets dat ontstaat door de organisatie van de ruimte, maar iets wat hij ook voortdurend in verband brengt met de natuur. In de beeldende kunst is het een gloed, wat oplicht aan de wand. Het is een door de omstandigheden van het werk veroorzaakt effect. Aan zee of in de bergen is dit fysiek gezien niets: het is een sfeer, een affect, veroorzaakt door het licht in combinatie met de concrete elementen waarop het valt, net zoals in de architectuur of de beeldende kunst. Naarmate de constellatie van de elementen verandert, verandert wat zichtbaar is. Wat als zodanig ervaarbaar is, heeft dus te maken met een zekere ordening van concrete elementen. Cézanne was zich daar zeer van bewust; hij bereikte zijn doel door het organiseren van kleur en toets. Le Corbusier spreekt van ‘architecturer’: het organiseren van geometrische vormen tot iets wat ‘au delà des choses utilitaires’ is. Cézanne heeft het over het organiseren van ‘les plans’.

We willen het hier hebben over wat zichtbaar is, over het zichtbaar gemaakte in wat we kunst noemen, over die geconstitueerde vreemdheid, het esthetische. Voorafgaand aan wat we willen zeggen, aan ons spreken, is er het fysieke zijn van de dingen. Zij omringen ons, zij nemen plaats in.

In mijn spreken vervaardig ik aan de hand van klanken woorden en zinnen, die verwijzen naar de dingen. Dit is een capaciteit die eigen is aan de mens. De evolutie heeft ons uitgerust met een instrumentarium dat taal mogelijk maakt. Spreken is een technologie. Het is iets wat men moet leren. Woorden representeren de dingen, zij vertegenwoordigen ze.

In Genesis maakt de mens de schepping af door de dingen een naam te geven. Zo wordt ordening mogelijk. Wat eerst komt, het ordenen of de naamgeving, laten we hier even buiten beschouwing. Bij Johannes staat het reeds: 'In den beginne was het woord.' Het valt er samen met de *logos*. De mens is een taaldier, ons spreken be-tekent de dingen, het is een spreken over. Maar de mens is ook op andere vlakken een maker. Hij vervaardigt werktuigen en krast afbeeldingen op de rotswand. Hij is zich bewust van de dingen en beeldt ze af.

Als ik wil spreken over de zintuiglijk zichtbare realiteit, verwijs ik naar die realiteit. Mijn spreken is niet die realiteit. Het beeld is niet de realiteit, het is een andere realiteit. Magritte stelde het duidelijk: 'Ceci n' est pas une pipe'.

Meten

In *Vers une architecture* beschrijft Le Corbusier een gedachte-experiment. Hij stelt zich voor wat er gebeurde op het ogenblik dat de primitieve mens zich vestigde: 'Il n'y a pas de l' homme primitif; il y a des moyens primitifs, l'idée est constante, en puissance dès le début.'

'Remarquez sur ces plans, qu'une mathématique primaire les régit. Il y a des mesures. Pour construire bien, pour bien répartir les efforts, pour solidité et l'utilité de l'ouvrage, des mesures conditionnent le tout. Le constructeur a pris pour mesure ce qui lui était le plus facile, le plus constant, l'outil qu'il pouvait perdre le moins: son pas, son pied, son coude, son doigt.' (*Vers une architecture*, p. 53)

De mens ordent zich een wereld. Om zijn doel te bereiken heeft de mens gereedschap nodig. Naarmate we onze tijd naderen, wordt het gereedschap efficiënter en preciezer, maar de afstand tot het lichaam wordt ook groter. De betrokkenheid van het lichaam bij het gebruik van een bijl is groter dan bij het sturen van een machine. De meetkunde is voor Le Corbusier het orderingsmiddel om zijn architectuur te ontwikkelen. Hij wil een architectuur op maat van de mens. Om dit te bereiken ontwikkelt hij zijn *modular*, waarin hij de decimale maat aanpast aan de maat van de mens. Hij keert dus terug van de decimale maat naar de fysieke maat van de mens: voet duim enz. In deze terugkeer resoneert het denken van Husserl. Er is een te dichten kloof.

Descartes

'Mijn ontdekkingen hebben mij ervan overtuigd dat het mogelijk is een vorm van kennis te verwerven die van veel nut kan zijn in dit leven; en dat we in plaats van de nu op de universiteiten onderwezen speculatieve filosofie over een praktischer soort kunnen beschikken met behulp waarvan we, op grond van de kennis van de aard en het gedrag van vuur, water, lucht sterren, de hemel- en andere lichamen die ons omringen en op grond van het begrip van de verschillende bekwaamheden van onze ambachtslieden, de genoemde eenheden voor alle doeleinden waartoe zij

geschikt zijn kunnen gebruiken, om ons zo meester en bezitter te maken van de natuur.’ Dit schrijft hij in het zesde deel van zijn *Verhandeling over de methode*. Want de natuur, ook de menselijke, is vreemd, chaotisch en gevaarlijk, een wild te temmen beest. De methode van Descartes is analytisch. Dat houdt in dat gedachten en vraagstukken in stukken worden gebroken, gemeten en dan in een bepaalde logische volgorde gezet.

We willen de kracht en de efficiëntie van deze methode hier niet ter discussie stellen. We kunnen er moeilijk naast kijken dat dit techno-wetenschappelijk-economische project een succes is. Het mechanistische wereldbeeld is een niet te contesteren ideologie waarin het produceren, consumeren en verhandelen van goederen een religieuze dimensie heeft.

Het feit dat de mens in staat is een probleem te objectiveren hangt samen met zijn zelfbewustzijn. Dat de mens bewust is van zichzelf, leidt ertoe dat hij zichzelf als object kan benaderen. Uiteindelijk is het dat wat Descartes gedaan heeft: hij heeft de ziel buiten de methode geplaatst. Alles valt te analyseren, te onderzoeken en op te meten. Zo wordt de mens zelf een te onderzoeken machine waarvan het eigenaardige (of zelfs te verwaarlozen) verschijnsel ‘ziel’ een aanhangsel is, dat op termijn ook wel zijn geheimen zal prijs geven. De biologie en de klinische psychologie zijn er het succesrijke gevolg van.

En toch staat dit mechanistische wereldbeeld onder druk en is er consensus over het feit dat het in crisis is. Reeds in 1936 verscheen *De crisis van de Europese wetenschappen en de transcendentale fenomenologie* van Edmund Husserl. Aanvankelijk wou Husserl de kloof die volgens hem ontstaan is tussen het wetenschappelijke denken en het verloop van onze concrete levens oplossen door een absolute fundering van de fenomenen. Later benaderde hij de problematiek meer vanuit historisch oogpunt en zocht hij de oorzaak van de kloof in de vastlegging, een ‘schriftuurlijkheid’ die, als ze eenmaal was losgemaakt van de realiteit, een eigen leven zou gaan leiden.

In *Over de oorsprong van de meetkunde* beschrijft Husserl hoe de meetkunde evolueerde van een praktische vaardigheid in het oude Egypte – na de overstromingen van de Nijl moest men de ligging van de percelen opnieuw bepalen – naar een volkomen abstract denken, een ideëel fenomeen. Blijkbaar was het de bedoeling deze tekst op te nemen in zijn postuum verschenen werk, waarvan de titel aangeeft wat hij precies bedoelde: *De crisis van de Europese wetenschappen en de transcendentale fenomenologie*. Volgens Husserl is het Europese denken in een crisis terechtgekomen omdat het een ‘scheiding’ veroorzaakt heeft tussen de rationaliteit zoals aanwezig in de wetenschap, en onze individuele levens en hun maatschappelijke inbedding. Volgens Husserl is juist het meten – een meten dat nooit de volledige realiteit van de te meten werkelijkheid omvat – de oorzaak van deze verwijdering. De wetenschap reikt ons kaarten aan om onze weg te vinden in het gebied, maar geeft ons geen toegang tot de beleving en het ervaren van het gebied. Het denken maakt zich los van het lichaam, van het fysieke.

Stefan Zweig verhaalt in *De wereld van gisteren* hoe in het Wenen van zijn jeugd de verstarring van het onderwijs het leven van de jeugd vergalde en ook hoe de verstikkende, in regels en voorschriften gegoten omgangsvormen de maatschappij ontwrichtten en tot een schijnvertoning herleidden. Het was in deze context dat Freud ontdekte dat de onderdrukking van seksualiteit en erotiek tot psychische problemen leidde. Sindsdien weten we dat er een onbewuste is.

Voor Husserl was zijn analyse van de meetkunde slechts een exemplarisch voorbeeld. Het gaat op voor alle fenomenen en in het bijzonder ook voor de taal. Voor hem is iedere taaluiting arbitrair. Zij legt een mogelijkheid vast, met uitsluiting van alle andere. Zij creëert een verschil, er blijft een rest.

Het woord 'appel' is de appel niet, het woord 'paard' is niet het paard. De ervaring van het fysieke lichaam is niet aanwezig in het analytische denken. Door het gebruik door de tijd heen ontstaat er een verstarring, een zijnsvergetenheid. In de kunst kennen we dit fenomeen als academisme. Het is het gevaar van iedere academisering. Het kunstonderwijs weet er alles van.

Tegenover het cartesische analytische denken, dat aan de basis ligt van de ontwikkeling van wetenschappelijke theorieën en de verwezenlijking van ingewikkelde technologische projecten, stelt Claude-Lévi Strauss 'het wilde denken', dat in wezen totaliserend, poëtisch en magisch is. Voor hem is de ordeningswijze in dit magische denken van dezelfde aard en evenwaardig aan het westerse. Bij Le Corbusier zien we in feite eenzelfde opvatting: er zijn geen primitieve mensen, er zijn slechts primitieve middelen.

Van Strauss is deze bedenking gemeengoed geworden: 'La musique est le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès.' Fascinerend is dat hij zegt: 'qui garde la clé de leur progrès.' Claude-Lévi Strauss is antropoloog geworden omdat hij de filosofie te abstract vond. De toekomst van ons denken zit voor hem niet in de abstracte systemen van de wetenschap, maar in de zeggingskracht van de muziek. Muziek beschouwen als de fysiek gemaakte communicatie van verklankte wiskunde lijkt me in dit verband een ridicule reductie. Mocht dit zo zijn, dan zou met de huidige mogelijkheden van de artificiële intelligentie het ene na het andere meesterwerk geproduceerd worden.

Le Corbusier heeft, misschien wel intuïtief, zijn hele leven geworsteld met de door Husserl beschreven problematiek. Zijn hele oeuvre speelt zich af op de tegenstelling tussen wat ik 'de vrijheid van de natuurlijke mens' zou willen noemen en de constructieve mogelijkheden van de wiskunde. Enerzijds is een gebouw een machine om in te leven, anderzijds wil hij zijn architectuur opladen met wat hij 'de vierde dimensie' noemt. Dankzij de wiskunde kan hij zijn projecten realiseren en in zijn logica leidt de wiskunde ook tot deze vierde dimensie. Maar hij zegt ook: 'Parfois, c'est ma main qui va avant mon esprit'. En: 'Tête et main, d'où sort tranquillement l'oeuvre humaine, chair et esprit.' Le Corbusier hecht ook bijzonder veel waarde aan de tastzin: aanraking is een tweede soort zien. Sculptuur en architectuur zijn inherent succesvol als hun huid gestreeld kan worden. Inderdaad, onze handen worden naar hen toe gedreven. Het is op deze wijze dat architectuur voor Le Corbusier moet inwerken op het onbewuste. Zonder vierde dimensie is een gebouw volgens hem waardeloos. Deze bijna schizofrene tegenstelling tussen denken, natuur en handwerk is op extreme wijze aanwezig in zijn blokhuut. Binnenin is het een uitgepuurde, harmonische woonmachine, maar aan de buitenkant heeft de woning het uitzicht van een Canadese blokhuut.

De nulgraad van het beeld

Kassel, Documenta XIII, 2012. Francis Alys toont een aantal beelden van het testbeeld zoals te zien op televisie als er niets uitgezonden wordt. Dit testbeeld is de nulgraad van de communicatie. Er is slechts het medium en het testen van het medium. De beelden van het testbeeld van Alys zijn op Documenta aanwezig als gematerialiseerde kleur en vorm, en zijn door die materialisatie esthetisch te ervaren. Hij toont er ook werk dat bestaat uit louter kleurstroken, net zoals die aanwezig zijn in het testbeeld. Deze beelden verwijzen naar de nulgraad van het representatieve beeld. Er is slechts esthetiek. Daarnaast kan iedereen er een A4'tje meenemen met neergeschreven gedachten, een opsomming van gebeurtenissen die zich afspelen in 1943: 'I think about Morandi painting on top of the hill surrounded by fascism', 'I think about Picabia finding inspiration in soft porn magazines on the Côte d'Azur', 'I think about Marinetti returning sick from the Russian Front' enz.

Op hetzelfde moment kan je in het Museum voor Wetenschap de fascinerend mooie voorwerpen zien die gemaakt zijn met het oog op wetenschappelijk onderzoek, zoals vroege telescopen, microscopen en dergelijke. In het Fridericianum is een beperkte keuze van iconisch sterke beelden uit de wereldwijde kunstgeschiedenis te zien, zonder rekening te houden met de tijd waarin en met de plek waar ze gemaakt zijn. De vraag naar betekenis en esthetiek wordt er op scherp gezet. Waar situeert zich wat we schoonheid noemen?

De zinnen van Alys roepen een wereld op van esthetisch denken, in confrontatie met de wreedheid en chaos van de Tweede Wereldoorlog. Ook de concrete vernietiging en absolute chaos kan met de juiste esthetische blik als mooi ervaren worden. Met in beeld gebrachte chaos hebben we ondertussen minder moeite. In de media worden we er tot op het niveau van de afstomping mee geconfronteerd. In de beeldende kunst is het thema van gruwel en geweld – van de onthoofding van Johannes de Doper over Goya tot *Guernica* van Picasso – overtuigend aanwezig. Dichter bij ons is er David De Beyter met het project *The Big Bangers*. De vernietiging van auto's, specifiek de wrakken die achterblijven na autocrossen, wordt gefotografeerd en wordt als zodanig esthetisch ervaren. In een van zijn laatste projecten wordt een auto rechtop geplaatst en in brand gestoken. Door die ingreep wordt hij ervaren als sculptuur. Er is een duidelijke relatie met de beelden van tot puin gebombardeerde steden. Ook bij de instorting van de Morandibrug in Genua was dit duidelijk. Schoonheid en gruwel raken elkaar. De verbinding tussen noodlot, vernietiging en kracht is fascinerend en is erfahrbaar in de zichtbaar aanwezige realiteit.

Met op de achtergrond de wereldoorlog van 1914-1918 wou het dadaïsme zich afzetten tegen iedere code die vormgaf aan de maatschappij. Ieder narratief dat verwees naar een maatschappelijke orde had zijn betekenis verloren. Dada wou zijn eigen irrationele en waanzinnige werkelijkheid creëren aan de hand van het afval dat in de werkelijkheid aanwezig was. Bij ons schreef Paul Van Ostayen zijn gedichten, waarin de klank in zijn zuivere muzikaliteit belangrijker is dan de inhoud. Hij gebruikt klank zoals Giotto als eerste – en later ook Cézanne – kleur gebruikt: als op zichzelf bestaande realiteiten, niet verwijzend naar een vastgelegde code. Maar ook al wilden de dadaïsten niets te maken hebben met esthetiek, ze werden ingelijfd in de orde van de beeldende kunst.

Een rituele ervaring of instelling, een vervreemding dus – de intentionaliteit van de esthetische blik – lijkt me hierbij niet onbelangrijk maar zou ons in deze context te ver leiden.

In ieder geval zijn de eenendertig mensen aan wie Alys denkt, exemplarische voorbeelden van schoonheid producerende individuen. Door hen te associëren met het jaartal 1943 ontstaat er een nieuwe mentale spanning. Het is conceptuele kunst over beelden zonder concrete beelden. Zij functioneert binnen een opvatting van de mens als taaldier. Gaat de taal dan toch vooraf aan het beeld?

Het is de verdienste van de groep Art and Language dat zij de betekenis van de kunst niet langer in het esthetische wou situeren, maar in het denken. De kunst moest ontdaan worden van haar mythologische benaderingen en gevestigd in onze rationaliteit. Vanuit een andere filosofische achtergrond had Supports/Surfaces hetzelfde doel. Kleur moest benaderd worden in haar chromatische werking, niet als gecodeerd symbool. De kunst heeft voor Supports/Surfaces geen enkele verwijzende functie. In tegenstelling tot Art and Language heeft Supports/Surfaces het beeld nooit verlaten. Supports/Surfaces was ongetwijfeld beïnvloed door onder meer Philippe Sollers en vooral door Julia Kristeva (Bulgarije 1941), de in het Frans schrijvende taalkundige en psychoanalytica die in Parijs leeft.

Het doorbreken van de code

Binnen de westers-christelijke cultuur was de voorstelling een *frame* of *still* uit het verhaal van de christelijke dogmatiek. Het schilderij of het beeld gaf een voorstelling van de canon, er was geen verloop in de tijd. Het is Kristeva die erop gewezen heeft dat Giotto in de Cappella degli Scrovegni in Padua het leven van de gewone mens heeft binnengesmokkeld in de canon. Van dan af verschijnt die in de schilderkunst en dringt de kunst door in de politieke ruimte. Daarnaast wordt kleur voor het eerst gebruikt in haar chromatische kracht. Het eerste wat men ervaart bij het zien van dit werk is het blauwe. De blauwigheid van blauw is alleen ervaarbaar.

Giotto zette door zijn kleurgebruik de kunst als representatie van de canon op de helling. Er is geen representatie voor de ervaring van blauw, geel of welke kleur dan ook. Net zoals de representatie van boom, het woord 'boom', de boom niet is. Bij het woord 'boom' heeft ieder van ons een andere voorstelling, er is verschil. Het is niet het verschil tussen het woord 'stroom' en het woord 'rivier' dat Derrida met 'différance' bedoelt. Het is het eeuwige tekort van de instrumentele taal. Zij dekt de realiteit nooit, zij wijst ze slechts aan. Begrijpen is een worden.

Giotto zette voor het eerst de gecodeerde representatie buitenspel en liet de werking van de kleur en de ruimtelijke werking hun gang gaan. Om ruimtelijke werking te creëren in het platte vlak gebruikte hij schuine constructies van vierkanten. Dit op zoek gaan naar de constructie van de *plans* die de ruimte vormgeven, zal later uitlopen op het eenpuntperspectief. Maar dat was niet het perspectief waar Giotto naar zocht.

Er bestaat een relatie tussen wat Cézanne bedoelde met zijn *plans* en de formele zoektocht naar ruimteweergave bij Giotto. Er bestaat een relatie tussen wat Giotto wilde en wat Le Corbusier wilde.

Cézanne, de vader van de moderne kunst, is op zoek naar de waarheid van de werkelijkheid. Niet de impressie van de werkelijkheid, zoals bij de impressionisten, maar de werkelijkheid zoals ze aanwezig is in de appel, de berg, de rode mantel van *madame* Cézanne in haar gele fauteuil. De zwarte pendule in het schilderij wordt zo echt dat ze je als een levend monster aanstaart.

De plaats van de kunst hangt samen met het aan de orde stellen van de kennis als plaats van de werkelijke wereld. Van deze werkelijke wereld hebben we een bewustzijn, een bewust-zijn van het absolute voorbij-zijn – de geschiedenis, onze geschiedenis – en van een absolute toekomst. Van deze toekomst is onze eindigheid het absoluut afgrondelijke gegeven. Er wacht ons een niet-zijn. Tussen deze twee polen dwalen wij in een poging onze positie te bepalen. Onze identiteit, met een geladen term.

De wereld buiten ons komt op ons af als een dreigende, niet te kennen andersheid. Deze andersheid is ook de voorwaarde van ons kennen. Door de dingen een naam te geven kunnen we orde scheppen in de chaos. Hoewel er een kloof is, een afgrond, is het dat wat ons toelaat de dingen te kennen. In onze capaciteit tot intentionaliteit zijn wij in staat onze aandacht te richten: we kunnen ons iets herinneren, we kunnen er ons een voorstelling van maken, we kunnen erover praten. We kunnen ook iets waarnemen, we kunnen er ons op instellen om de schoonheid van de dingen te zien. Van al deze intentionaliteiten is de waarneming de norm. Alleen in de waarneming is het ding concreet lichamelijk aanwezig. Er is een zichtbare werkelijkheid en we hebben de behoefte haar te kwalificeren, haar aan te duiden met begrippen als 'mooi' en 'lelijk'.

Sigmund Freud verklaarde zichzelf ondeskundig op het terrein van de beeldende kunst. Toch ging hij op zoek naar wat hem in de *Mozes* van Michelangelo ontzette, want dat is wat er gebeurde. Ook al beschouwde hij zichzelf als iemand die niet in staat was te genieten van dingen die hij niet begreep,

toch werd hij diep geraakt door sommige beelden. Vooral door beeldhouwwerken, minder door schilderijen.

De *Mozes* is misschien wel het meest geanalyseerde werk uit de kunstgeschiedenis. Freud ging op zoek naar deze analyses en confronteerde ze met de resultaten van zijn psychoanalytische methode, die hij tot in de kleinste details toepaste op het beeld. Hij was zodanig geobsedeerd dat hij tijdens een verblijf in Rome dagelijks naar de kerk San Pietro in Vincoli ging om zijn observaties bij te stellen. Zijn bevindingen zijn te vinden in het artikel *De Mozes van Michelangelo*. (Sigmund Freud, *Cultuur en religie*, Boom, 1982)

Toch bleef hij met het gevoel zitten dat het werk hem ontsnapte. Het voldeed niet aan zijn verwachtingen: 'In plaats daarvan verstarde het gesteente steeds meer, er ging een bijna verlamme heilige stilte van uit.' (p. 145) De laatste zinnen van zijn artikel zijn veelzeggend: 'Michelangelo is in zijn scheppingen vrij vaak tot aan de uiterste grens gegaan van wat de kunst vermag uit te drukken; misschien is het hem ook bij het beeld van Mozes niet volledig gelukt, althans wanneer het zijn bedoeling was de storm van hevige opwindung te laten afleiden uit de tekenen die, nadat deze storm was uitgewoed, in de stilte is achtergebleven.' (p. 164)

Het beeld beroerde Freud mateloos, maar tartte elke analyse. De uiteindelijke betekenis trok zich terug. Zijn analyse heeft dan ook de tijd niet doorstaan, ook al is ze van een zeldzame kunst-analytische kwaliteit. Is het dan toch zo, zoals Kant beweert, dat het kunstwerk nooit tot een bepaalde cognitie leidt, die dan 'de waarheid van het werk' genoemd kan worden?

Representatie en genot

Aan de tegenstelling tussen onze meest specifieke menselijke capaciteit, de representatie of het denken, en onze intrinsieke wreedheid en gewelddadigheid wijdde Julia Kristeva in mei 1998 een tentoonstelling in het Louvre: *Visions Capitales, sacrifice, décapitation, représentation*. Zij bracht er een reeks beelden bij elkaar, met een duidelijke voorkeur voor tekeningen van onthoofdingen.

Zij stelde zich deze vraag: 'Wat als ze de twee kanten waren van dezelfde munt? Freud heeft altijd aangedrongen op iets waar we grote moeite hebben om het te accepteren: het samengaan van seksualiteit en denken. Dat is de dubbele aard van de seksualiteit zelf: Eros en Thanatos. Laten we nu Freuds idee hier verder volgen: het is na de scheiding van het voorwerp van genot dat een psychisch apparaat, begiftigd met een zekere neurale rijpheid (maturiteit), de capaciteit heeft de *afwezigheid* te representeren.' (Art Press, mei 1998, p. 22; mijn vertaling)

Het is een redelijk onoverkomelijke waarheid dat in de kwalitatieve afbeelding van een afgehakt hoofd het schone en het gruwelijke op een onoverkomelijke wijze samenkomen. De dagelijks gangbare taal kent deze koppeling ook, als er gemeenzaam sprake is van 'gruwelijk schoon'. Ook de titel van een schilderij van Raveel verwijst naar deze tegenstelling.

Het abjecte, de absurde wreedheid, wordt dus omgezet in schoonheid. Dat is de beweging van de sublimatie. In het beste geval wordt het beeld subliem. In de confrontatie met wat ons verbijstert en ontzet worden wij sprakeloos. Wat er is, valt niet onder woorden te brengen, het is de confrontatie met het zijn zelf in zijn confrontatie met het niet-zijn of het er-niet-meer-zijn, de dood.

Geconfronteerd met de absurditeit schiet de representerende taal tekort. Er is een rest. Alleen een metaforisch of poëtisch taalgebruik kan deze kloof overbruggen. De taal heeft naast haar louter instrumenteel-communicatieve capaciteit een poëtische, zeg maar magische, kracht. Mallarmé

maakt een onderscheid tussen 'la parole immédiate' en 'la parole essentielle'. Het laatste moet inwerken op het onbewuste. Deze taal is ongetwijfeld van muzikale aard. Ze heeft een werking die zich volgens Derrida afspeelt tussen de kieren en de spleten van de taal.

Doof je ogen nu maar vast:
ook de eeuwigheid staat er vol van –
daarin
Verdrinkt wat de beelden over
Het pad hielp dat ze volgden,
Daarin
Vergaat wat ook jou uit de taal
Wegnam met een gebaar
Dat je toeliet als
De dans van twee woorden uit louter
Herfst en zijde en niets.

Paul Celan, *Ademkeer*

Het beeld

Cézanne wou de dingen in hun aanwezigheid schilderen, niet hun impressie. Hij zocht met dat doel naar de wetten die de natuur ordenen. Die ordening is voor hem dezelfde als de ordening die het schilderij mogelijk maakt.

Cézanne was geobsedeerd door de organisatie van zijn verftoetsen om zo te komen tot een in zichzelf rustende realiteit die het beeld is. Zijn obsessie voor de organisatie loopt vooruit op het kubisme en op Mondriaan. Mondriaan zal de natuur structureren tot hij in het ideële belandt, maar we weten ondertussen dat de waarneming zelf ook al een structurerend begrip is. Daarnaast is het letterlijk een vorm van 'scannen': wij tasten het beeld af. Het is een beweging en de kunstenaar dirigeert deze beweging in zijn compositie.

Ieder begrip is een structurerend traject, een afgelegde weg, een kruisweg, zegt Derrida. Op die kruisweg heeft ieder moment zijn duur. Het traject van Alys met zijn ijsblok in Mexico-City heeft een duur en het laat een spoor na. Het is een afgelegde weg, een kruisweg, een wording, net zoals het leven zelf.

In de beeldende kunst wordt de kloof overbrugd. Het beeld is autonoom in zijn bemiddeling. De kunstenaar beschikt over de vaardigheid om handelend materie te bewerken tot een drager van betekenis. Het is handwerk, de tekenende mens. Ik schrijf hier 'tekenend' om bij Kristeva te blijven: het be-tekent de wereld, het denken wordt zichtbaar.

'Parfois, c'est ma main qui va avant mon esprit ... tête et main, d'où sort tranquillement l'oeuvre humaine, chair-et-esprit,' zegt Le Corbusier.

Welle, september 2018

Wordingen #3

“Consentir à soi” pourrait être une formule pour le plaisir propre à l’art, sinon, peut-être, pour le plaisir en général,’ zegt Jean-Luc Nancy. Om dit toestemmen aan zichzelf, dit samenvallen met zichzelf, te realiseren moet het inwendige verschil opgeschort worden.

De Amerikaanse psycholoog met de moeilijke naam Mihaly Csikszentmihalyi, die is beïnvloed door Jung, spreekt in dit verband van ‘flow’: een zodanig opgaan in zijn activiteiten dat alle moeilijkheden en pijn vergeten zijn. Het is ook het verlangen wat kunst mogelijk maakt: de behoefte iets te kunnen waardoor het ontstaan van de vorm mogelijk wordt. Kijkend naar een uitzending van de Koningin Elisabethwedstrijd voor viool luister ik geboeid naar de commentatoren die zich in verband met de prestatie van een der kandidaten uitputten om de luisteraar duidelijk te maken dat de hoogstaande kwaliteit van de becommentarieerde prestatie gelegen is in het feit dat de violiste niet alleen fysiek maar ook mentaal één wordt met haar instrument. De ziel geeft door de beheersing van het instrument heen vorm aan zichzelf. Het is een ultieme vorm van communicatie.

Er valt geen dag aan te ontsnappen: mindfulness, yoga, uit de bol gaan, seks, drugs en rock-‘n-roll. Loosgaan, dat wil de mens vandaag de dag. Om algeheel zichzelf te zijn, om in evenwicht te zijn met zijn diepste zelf moet de mens zichzelf verliezen. Dat is ook wat de wereldgodsdiensten prediken. De interne differentie moet worden opgeheven, desnoods over de dood heen. De mens heeft een mateloos verlangen om zich te verliezen in de ander, maar ook om zichzelf te verliezen. Eros en Thanatos, zij bepalen ons leven.

Jean-Jacques Rousseau was van mening dat de scheiding tussen natuur en mens de oorzaak is van alle onlust. Daarom verheerlijkte hij de idee van de onbedorven primitieve mens. Die had het zo druk met overleven dat hij geen kans zag om met zichzelf bezig te zijn.

Met Rousseau vestigde de twijfel over de vooruitgangsgedachte en het mechanistische wereldbeeld zich in het denken. Hij werd een bron van inspiratie voor Claude Lévi-Strauss, voor wie de filosofie te ver van het leven stond en die op zoek ging naar een concreter, vitaler bestaan. Op basis van zijn etnische studies plaatste hij het zogenaamde ‘primitieve denken’ op dezelfde hoogte als het wetenschappelijke. Lévi-Strauss behoort tot wat men het structuralisme is gaan noemen: hij ging op zoek naar patronen, de verbanden die ervoor zorgen dat iets vorm krijgt, dat het iets is, dat het substantie heeft.

In de achttiende eeuw was het geloof in het structurerende vermogen van de wetenschappelijk-analytische methode, en in haar spoor in een eindeloos lineaire vooruitgang, algemeen en bijzonder groot. Maar reeds in 1802 schreef William Blake: ‘... Moge God ons behoeden voor Enkelvoudige visie en Newtons Slaap!’ Wat Blake bedoelde, wordt duidelijk in zijn beroemd geworden tekening waarin hij Newton afbeeldt terwijl hij op de bodem van de zee van ruimte en tijd zit en slechts aandacht heeft voor passer en cirkel: de wereld moet gemeten worden en verliest zo zijn betovering. ‘Art is the Tree of Live. Science is the Tree of Death,’ schreef Blake.

In de negentiende eeuw sloeg de twijfel over de lineaire vooruitgangsgedachte ook toe in de beeldende kunsten. Kunstenaars als Gauguin en Douanier Rousseau gingen op zoek naar het magische van ‘primitieve culturen’. Maar ook in kunststromingen als Die Brücke en Der Blaue Reiter, en bij modernistische kunstenaars als Picasso en Matisse, is de invloed van dit ‘primitieve denken’ duidelijk. Toch is er een groot verschil in wat deze kunstenaars in ‘het primitieve’ zoeken.

Aan het begin van zijn interesse voor etnografie had Claude Lévi-Strauss een grote belangstelling voor mensen als Picasso en Bracke, maar later verborg hij zijn teleurstelling niet: deze kunst faalde in

haar structurerend vermogen. Het analytische van het kubisme vond hij te vrijblijvend en hij hoopte op een meer op de natuur geënte kunst. (Interessant, maar hier terzijde, is dat de late Bracke, die 'avant-garde-moe' was, een dergelijke kunst zou ontwikkelen.)

Ook al hebben Cézanne en Gauguin een tijdje samengewerkt, zetten ze zich beiden af tegen het impressionisme en zochten ze naar een authentieke kunst, uiteindelijk was hun streven totaal anders. Gauguin – dat blijkt uit de titel van zijn meesterwerk *Where do we come from, what are we, where are we going* – was geobsedeerd door de grote vragen van het leven, waar reeds de mythologie in een wereld vóór het schrift oplossingen voor zocht. Hij wou ontsnappen aan de burgerlijke conventies en weergeven wat onzichtbaar is: de stemmingen en gevoelens achter het beeld. Hij was van mening dat er een nauw verband bestaat tussen de beeldende kunst en de muziek. Cézanne van zijn kant was op zoek naar de wezenlijke opbouw van de dingen: zijn '*plans*'. Hij zocht naar de verbindende patronen. Met dat streven liep hij vooruit op het kubisme en zo op het analytische bij Mondriaan.

Mondriaan en het meten

Door het structureren van de natuur heen belandde Mondriaan uiteindelijk in de absolute ideële abstractie die zich, zoals de wiskunde, losmaakt van de concrete wereld. Vanaf dat moment maakte hij composities met geometrische vormen, zonder nog enige verwijzing naar de natuur. Zijn werkwijze werd een zichzelf genererend ideëel systeem. In wezen is het dit soort proces dat Husserl beschrijft in *Over de oorsprong van de meetkunde*. Het meten maakte zich in Egypte los van zijn concrete functie – het na overstromingen opnieuw vastleggen van de grenzen van de rijstvelden – en werd een abstract systeem. Voor Husserl is deze losmaking uit de concrete realiteit de oorzaak van de crisis waarin het Europese denken is beland. Hij constateert een vervreemding van ons denken: het heeft nog slechts een instrumentaliserende functie. Dat het westerse wetenschappelijk-economische model in crisis verkeert, valt in tijden van klimaatopwarming moeilijk te loochenen. De analytisch-rationele benadering van de realiteit waarop het wetenschappelijk-economische wereldbeeld is gegrondvest, is ontstaan bij Descartes. Hij was ervan overtuigd dat dankzij de analytische methode alles rationeel te verklaren is. Daardoor wordt de mens op zich een te bestuderen object. De interne differentie maximaliseert.

Tot ontzetting van de radicale rationalisten blijft er altijd een moeilijk te analyseren subject, een weerstand biedende rest waar de ratio maar geen vat op krijgt. En ook al is men ervan overtuigd dat het een constructie is: de mens heeft ziel, een niet te peilen zelf. Ook een wetenschapper heeft wel eens emoties. Dat de mens een verlangend wezen is, zich bewust van zijn sterfelijkheid en de absurditeit van deze conditie, blijft moeilijk rationeel te verklaren, laat staan te bemeesteren.

Dat het luisteren naar Bach, een weliswaar zeer rationeel gestructureerde maar religieus geladen muziek, hem ontroerde, was voor Etienne Vermeersch een voor zijn verklarende rede vervreemdende ervaring. Zijn hartstocht, waaraan hij blijkbaar niet ontsnapte, ontsnapte aan zijn analyserend denken.

'Je est un autre': de vreemde in onszelf.

Deze vervreemdende ervaring, een uit het verlangen en de angst ontstane onlust, creëert een niet door de cognitie te dichten kloof.

Jung en het zelf

Na de Tweede Wereldoorlog, jaren waarin de beschaving nipt was ontsnapt aan de zelfvernietiging – iedere vorm van cultuur en van structureren had gefaald – ontstond in de Verenigde Staten een totaal nieuwe benadering van de beeldende kunst. Zich sterk bewust van de menselijke irrationaliteit wilden beeldende kunstenaars, onder invloed van Carl Gustav Jung, uitdrukking geven aan de diepste emoties van het diepste zelf. Om dit te bereiken moest de kunst afstand doen van iedere vorm van conventie en methode. Er moest afgerekend worden met welke vorm van representatie dan ook. Om dit te bereiken moest de kijker geen toeschouwer zijn van het werk, maar erin opgaan.

Mark Rothko was ervan overtuigd dat de emotionele betrokkenheid van de toeschouwer bij zijn werk een bewijs was van de empathische communicatie tussen maker en toeschouwer. Het verblijven in de werking van het doek, wat in dit geval een verblijven is in de kleur, heeft bij Rothko duidelijk spirituele connotaties. Het effect dat hij bereikt, wordt geconstitueerd door de wijze waarop hij zijn verf gebruikt. Het is een unieke werkelijkheid die alleen ontstaat door deze specifieke manier van omgaan met verf en kleur. De toeschouwer gaat op in het mentale van het schilderij en op die wijze wordt het empathische gemaximaliseerd. Hoewel hij Mondriaan als de meest sensuele schilder beschouwde die hij kende, was Rothko niet bijzonder gelukkig met het feit dat een criticus zijn werk *'blurred Mondriaans'* noemde. Als we de redenering van de criticus doortrekken, kunnen we wel zeggen dat Rothko de werken van Mondriaan van hun geometrisch raster onttdeed.

Een machine om te kijken

Een tijdje geleden liep er in galerie El een tentoonstelling van Marcel Berlangier. In zijn werk zijn sensualiteit, raster en vervagen (door schilderen) zeer aanwezig. Het probleem van de objectiverende, metende blik in relatie tot sensualiteit en erotiek wordt erin aan de orde gesteld.

Dat Berlangier belangstelling heeft voor cactussen en hun aura is hier bijzonder relevant. Die aura wordt veroorzaakt doordat de vorm van de cactus vervaagt, doordat de stekels het licht diffuus maken.

Deze vormvervaging staat in schril contrast met het metende, vormbepalende raster dat de geometrie over de natuur legt. Beter dan Frank Maes het in de catalogus bij het werk van Berlangier schrijft, kunnen wij het niet zeggen: 'In Dürers houtsnede is het venster op de tafel door middel van glas-in-lood in vierkanten verdeeld. Hetzelfde aantal vierkanten vinden we terug op het blad dat, voor de man, aan het hoofd van de tafel ligt. Vlak voor de neus van de man staat een met maatstreepjes gemarkeerde lat of mini-obelisk. Lat en venster vormen samen een vizier. Dat is gericht op de vrouw die, aan de andere kant, halfnaakt op de tafel ligt. De houtsnede, postuum gepubliceerd in 1538 (wellicht gerealiseerd ca. 1525), maakt deel uit van de schitterende reeks *Unterweysung der Messung* – het onderwijs van het meten.'

En verder: 'Zijn vrouw vormt, meen ik, een verwijzing naar de "geboorte" van een nieuw genre, begin zestiende eeuw in Venetië (met een prelude in Firenze): Venus, die de nieuw verworven schoonheid van de mens symboliseert, wordt halfnaakt afgebeeld, waarbij kussens en lakens de sensualiteit van haar huid in de verf zetten. Bij Giorgione en Titiaan bedekt Venus schroomvallig haar geslacht, om althans deze plek aan de blik te onthouden. Bij Dürer oogt de beweging van de hand evenwel op zijn minst dubbelzinnig.'

Met enige verbeelding kunnen we stellen dat de houtsnede van Dürer een afbeelding is van het cartesische theater, waarin de verwijzing naar de natuurlijke mens als dubieus kan worden geïnterpreteerd en de schilder geacht wordt een platoonse status te bereiken.

Natuur worden

Op een bepaald moment legt Jackson Pollock het canvas op de grond en maakt voor het eerst een 'dripped paint'. Bij deze manier van werken is de actie, de wijze van bewegen, even belangrijk als het resultaat. Pollock vroeg zich vertwijfeld af of wat hij deed nog wel schilderkunst was, en op de vraag van collega-schilder Hans Hofmann of hij dan niet van de weergave van de natuur hield, antwoordde hij: 'Ik ben natuur.' In zijn actie wou Pollock opgaan in de natuur. Door zijn manier van werken maakte hij de lijn los uit haar dienende functie. Van dan af heeft de lijn een zelfstandig recht van bestaan en is zij bevrijd van haar afbakenende functie, in dienst van de vorm of de constructie. Het maken van het werk is bij Pollock een performance, een actie waarin beweging en spoor choreografisch samenvallen. Het lichaam in zijn bewegen laat het werk ontstaan. Het is een opeisen van een natuurlijk, lichamelijk zijn, een zijn dat in een wordingsproces, van actie naar actie, zijn toestand laat ontstaan. Pollock heeft geen boodschap aan structureren. Het ontstaan van het werk is een proces, een groeien van toestand naar toestand dat in feite kan blijven duren. Het afsluiten van een werk is een kunstmatige ingreep.

Voor abstracte expressionisten als Pollock moest iedere vorm van representatie stoppen. In het verwezenlijken van zijn verlangen loopt de mens het gevaar zichzelf totaal op te heffen. Opgaan in Eros is Thanatos. In zijn uiterste consequentie doorgedacht is dit zelfverlies zelfvernietiging, de dood.

Lévi-Strauss en de natuur

'In de tweede akte besluit Augustus, door de arend attent gemaakt op de betrekkingen tussen de natuur en de maatschappij, Cinna te ontmoeten, die vroeger reeds de voorkeur heeft gegeven aan de natuur boven de maatschappij, een keuze tegengesteld aan die welke Augustus tot het keizerschap heeft gebracht.' (Claude Lévi-Strauss, *Het trieste der tropen*, p. 372)

In *De apotheose van Augustus*, deel XXXVII van *Het trieste der tropen*, beschrijft Claude Lévi-Strauss zijn gemoedstoestand en de inzichten die hij meebracht van een voor hem bijzonder ontmoedigend verblijf bij de indianen op Campos Novos. Twee onderling vijandige groepen hadden het niet begrepen op de vreemdeling die hen kwam 'bekijken' en die alles wou zien en weten. De vreselijke, vochtige hitte en de erbarmelijke leefomstandigheden waarin hij voortdurend op zijn hoede moest zijn brachten hem naar eigen zeggen 'tot op de rand van wanhoop en neerslachtigheid'.

Lévi-Strauss begon zich af te vragen wat in godsnaam de drijfveren waren die hem in deze penibele omstandigheden hadden gebracht: 'Wie of wat had er mij toe gebracht de normale loop van mijn leven geheel te verstoren? Was het een list geweest, een handige zet, die me extra voordeel zou brengen in mijn latere loopbaan? Of was mijn besluit de uitdrukking van een diep gevoel van onverenigbaarheid tussen mij en mijn sociale groep, waarvan ik mij, wat er ook mocht gebeuren, hoe langer hoe meer zou isoleren?' (*Het trieste der tropen*, p. 368)

De antropoloog kwam tot de constatacie dat zijn zoektocht naar opwindende landschappen en een culturele tegenpool van de maatschappij die hij achter zich had gelaten, naar eigen zeggen, hem in een paradoxale situatie had doen belanden: hoe meer hij de situatie waarin hij zich bevond als

teleurstellend ervoer, hoe meer er zich in zijn herinnering dingen opdrongen uit de cultuur en de landschappen die een uitdrukking waren van de cultuur die hij had afgewezen. Tot zijn verwondering waren dit dingen waarin hij in de situatie die hij achter zich liet geen enkele aandacht had geschonken. Opgevoed met Wagner verbaasde hij er zich over dat hij in de wildernis achtervolgd werd door Chopin en Stravinsky en dat er zich voor hem een wereld opende die hem plots reëler leek dan de savannes van Midden-Brazilië.

De vervreemding van de cultuur waarin hij was opgegroeid en die hem in het verleden ertoe had gebracht om voor de antropologie te kiezen, bleek uiteindelijk dezelfde vervreemding die hij ondervond in de confrontatie met deze vreemde, vijandige wereld. Ver verwijderd van zijn oorspronkelijke culturele referenties drong zich een bevraging op van zichzelf en werd hij van zijn status van objectiverende waarnemer naar de kern van zijn onbewuste geest geslingerd.

Het is in deze omstandigheden dat hij besloot een toneelstuk te schrijven met als titel *De apotheose van Augustus*: 'Het stuk zou beginnen op het ogenblik dat de senaat die Augustus een nog grotere eer dan het keizerschap wilde verlenen, zich voor zijn verheffing tot god uitspreekt...' De goddelijke status bestaat erin dat 'Alles wat met rottende, stinkende kadavers en excrementen te maken heeft, voor hem heel gewoon zal worden.'

Het is uiteraard zo dat men, dat als men 'meester van de natuur' wil worden, heel wat moet kunnen verdragen... En als god staat men uiteraard boven de natuur. Men wordt zelfs (onder meer door de artiesten; *Het trieste der tropen*, p. 372) uitgeroepen tot denkbeeld. Want orde zit niet in de classificatie, zoals in 'het wilde denken', maar in de eeuwige waarheid van het denkbeeld. In het streven om de realiteit te kennen en te beheersen was de analytisch-metende methode duidelijk efficiënter dan de classificerende.

Claude Lévi-Strauss maakte een onderscheid tussen warme en koude culturen. Dat zijn enerzijds culturen waar de entropie klein is en waar men een groot respect heeft voor de natuur, en anderzijds maatschappijen waar de entropie groot is en waar de natuur alleen een bron is van tot consumptiegoederen te verwerken grondstoffen.

Hij ging op zoek naar de patronen, de samenhang, de wetmatigheden die de dingen verklaarbaar maken. Naar de structuren die een cultuur bepalen, die een maatschappij vormgeven. In het centrum van de maatschappelijke organisatie staat voor hem de relaties tussen de seksen en hun verhouding tot de clan. In het centrum van deze organisatie staat ook het incestverbod, het enige universele taboe. De structuren die een cultuur bepalen hebben dus een erotische geladenheid.

In zijn opvattingen over 'structuur' is Lévi-Strauss beïnvloed door de Zwitserse taalkundige Ferdinand de Saussure. Het structurerende van de linguïstiek bestaat erin dat het niet de betekenaars zijn die de communicatie mogelijk maken, wel hun onderlinge relaties zoals die worden bepaald door de grammaticale wetmatigheden. Het zijn deze inzichten, de paradox van de magische, betoverende natuur tegenover de analyserende, bemeesterende wetenschap, die Lévi-Strauss tot het inzicht brachten dat het de melodie is die iedere vorm van cognitie tart.

Voor Lévi-Strauss, die vanuit zijn opvoeding niets met wat voor religie dan ook te maken had, zijn het de mythen die in een zeer vroeg stadium de niet te begrijpen aspecten van onze conditie structureerden en zo deze problemen maatschappelijk integreerden. Volgens hem is deze taak later overgenomen door de muziek. Tot op de kleinste eenheid teruggebrachte klanken worden geordend en geven zo rechtstreeks toegang tot onze emoties. Ook al was hij er oorspronkelijk op uit een systeem te ontwikkelen dat even wetenschappelijk was als de methode van Descartes, was voor hem de muziek het verschijnsel waarop de cognitie zich doodloopt.

Mallarmé maakte een onderscheid tussen de taal die we voor de gewone communicatie hanteren en de poëtische taal die, net zoals de muziek, in staat is om door haar kieren en spleten heen de onzegbaarheid te pareren. Een gedicht schrijven – net als eender welke tekst – is een praktijk. Een proces waarin de schrijver bij zichzelf inhouden naar boven haalt die anders onbewust of op zijn minst sluimerend waren gebleven. In een gedicht wordt de taal niet in haar representerende functie gebruikt, maar constitueert zij een nieuwe werkelijkheid, die alleen in het gedicht aanwezig is. In de poëzie dringt de taal, net als de muziek, door tot de onzegbaarheid van ons diepste zijn.

Ook de beeldende kunst heeft dat vermogen, maar meer dan de schilderkunst heeft de lijn, in haar zelfstandigheid een dynamiek, een beweging, een fysieke conditie die op een directe manier toegang heeft tot het zelf.

Le plaisir au dessin

In 2007 maakte Jean-Luc Nancy in het Museum voor Schone Kunsten van Lyon de tentoonstelling *Le plaisir au dessin*. In de tekst bij de tentoonstelling toont hij overtuigend aan dat het concept van bijvoorbeeld het begrip 'tafel' met al zijn connotaties, begripbaarheden en betekenissen reeds volledig samenvalt met de schets of tekening van de tafel. Hij verwijst hierbij naar Plato die, om 'de begrijpelijke modellen van de werkelijkheid' aan te duiden, voor het woord 'idee' koos. Het betekende voor hem niets anders dan 'zichtbare vorm'. Dit betekent dat het concept reeds aanwezig is in de handeling van het tekenen, in de beweging van de hand: 'Comme le mouvement de son bras,' zegt Derrida.

'Le dessin est donc l'idée: il est la forme vraie de la chose. Ou plus exactement, il est le geste qui procède du désir de montrer cette forme, et de la tracer afin de la montrer. Le dessein – le projet, l'intention – de montrer n'est pas un autre mot que le dessin, lequel s'écrivait jusqu'au dix-huitième siècle exactement comme le premier. (Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, p.15)

Retrospectief

In een eerste periode van mijn kunstpraktijk nam ik de draad van het constructivisme op en dreef mezelf tot op de rand van het vlak. De stap naar *colorfield-painting* heb ik nooit gezet. Daar was structuur te belangrijk voor. De tegenstelling tussen een construerende benadering (het behoud van controle) en een meer vrije, directe manier van uitdrukken, had ik onder invloed van persoonlijke concrete ervaringen reeds vroeger ontmoet.

In het nauw gedreven door de tegenstelling tussen natuur en verlangen enerzijds en het metend-wetenschappelijke denken anderzijds zat er niets anders op dan het experiment te wagen. Het einde van de lineaire causaliteit, ten voordele van een meer open en procesmatige benadering zoals hier in die tijd geïntroduceerd door Prigogine, heeft hierin een grote rol gespeeld. In 1987 maakte ik dan ook ter gelegenheid van de negentiende Biënnale van het Museum Middelheim het grote, in de stad geplaatste beeld *Hommage aan Prigogine*.

Een tijd daarvoor had ik in een reeks experimenten met beton de geometrie van de bekisting tegenover een concrete handeling die de materie en het spoor van de handeling liet spreken uitgetest. Voor het eerst dook toen het 'spoor' op. Later exploreerde ik deze experimenten met zelfvervaardigd papier.

Tegelijkertijd experimenteerde ik met het organische van takken, in contrast met het dwingende van de rationele ingreep. Telkens is er een oppositie tussen de natuurlijke vorm van de tak en de rechte construerende lijn.

In een volgend stadium heb ik cirkels en driehoeken – met hun symboolwaarde voor het metende denken – op bijna gewelddadige wijze vernietigd. Door de aantasting van het ideële symbool werd het beeld afgedwongen. De trajecten waren geboren.

Het belang van de handeling en in haar spoor het achtergelaten zichtbare spoor – het traject – brachten me tot de praktijk van wat ik reeds eerder heb besproken in *De methode als concept – Het concept als methode*. Ieder traject heeft een mentale lading.

In mijn beeldende praktijk genereer ik beelden die mij toegang verschaffen tot mijn eigen wereldbeeld – ik ga tekenend in communicatie met mezelf. Door de concrete patronen heen komt er communicatie op gang.

Ik wil hier nogmaals Deleuze citeren: 'Want het onderbewuste is geen theater, maar een fabriek, een machine om te produceren. Het onderbewuste delireert niet over papa-mama, het delireert over rassen, stammen, continenten, geschiedenis en aardrijkskunde, altijd een sociaal veld.' (Gilles Deleuze, *Het denken in plooien geschikt*, p. 46)

In het spanningsveld tussen zijn en niet-zijn heeft de mens een mateloos verlangen om te kennen, te weten, te begrijpen, zich te situeren. Hij delireert zich een wereld en laat er de sporen van na.