

Zinnelijke kunst
&
letterlijke kunst

Zinnelijke kunst
&
letterlijke kunst

Aebele Trijsburg

Groningen, 2013

“Es giebt dreierleh Arten Leser: Eine, die ohne Urtheil genießt, eine dritte, die ohne zu genießen urtheilt, die mittlere die genießend urtheilt und urtheilend genießt; diese reproducirt eigentlich ein Kunstwerk aufs neue.“

Johann Wolfgang von Goethe / Goethe's Briefe and Leipziger
Freunde

Inhoudsopgave

Pagina	6 - Inleiding
	13 - Het woord
	38 - Kunst in taal
57 - Zin van de kunst en kunst van de zin	
73 - Zinnelijke kunst & letterlijke kunst	
	78 - Zin en letter
	84 - Bronnenlijst

Inleiding

Woorden schrijven is geen kunst. Letters typen is eenvoudig. De vingers van een schrijver raken als vanzelf de toetsen die ze zouden moeten raken. Het is voor hem eenvoudig te bedenken wat gezegd behoort te worden. Alleen het voor hem essentiële, is wat de schrijver denkt. De woorden zullen mak zijn als een leger domme dienaars.

Want de valkuil bij het schrijven is nooit het schrijven zelf, maar de wil van de schrijver om een idee over te brengen naar zijn publiek. Daarvoor moet hij de woorden betekenis geven, een eigenschap die zij zelf niet bezitten of vast kunnen houden. Dat, de dienst die de taal ons kan bewijzen in het symboliseren van betekenis en zin, is tegelijkertijd haar zwakste punt.

Ten eerste moet een zin aan vele regels voldoen om een leesbaar geheel te vormen. Deze regels zijn bijvoorbeeld van grammaticale aard maar reiken uiteindelijk veel verder dan de voorschriften van spelling en woordvolgordes. Om taal toe te passen zijn we namelijk gedwongen onze gedachten in logische banen te leiden. Dit rationaliseren is een vertaling van gelijktijdige voorstellingen in een lineaire gedachte-stroom, waarbij het één uit het ander volgt. "De taal is

voor het denken en de tekens hetzelfde als de algebra voor de meetkunde: ze vervangt de simultane vergelijking van delen (of van grootheden) door een orde waarvan de gradaties een voor een moeten worden doorlopen.”¹

Zo reduceren de voorwaarden van de taal in feite het uitdrukkingsvermogen van onze woorden. Om een betekenis over te dragen moeten onze gedachten immers noodzakelijkerwijs de paden volgen die via taal te volgen zijn. Deze paden zijn talrijk en er komen ieder moment nieuwe paden bij. Buiten die paden is echter een gebied dat aan het uitdrukkingsvermogen van de taal ontsnapt. Of, preciezer uitgedrukt, een gebied dat op geen enkele manier te verwoorden is. Wij signaleren de grenzen van dit pad vaak genoeg als wij niet uit onze woorden kunnen komen. Deze beperking komt niet alleen voort uit onkunde of uit de jachtigheid van het moment waarop wij het woord dat we zoeken uit niet kunnen vinden. Ook een talig schrijver als Goethe, die al werkende zeker de tijd zal hebben gehad zich de voortvluchtige woorden te herinneren, kon soms niet uit de voeten met zijn woordenschat: “Als ik woorden wil opschrijven, zweven me steeds bepaalde beelden voor ogen, van het vruchtbare land, de open zee, de geurende

¹ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 114

eilanden, de rokende berg, en ik ontbeer de organen om dit alles weer te geven.”²

Om deze woordeloze zone beter te kunnen definiëren hoeven we ons alleen maar af te vragen wat achterblijft wanneer een woord als boodschapper van mens tot mens fungeert; het is de associatieve waarde van dat woord, de bedoeling, de zin, het idee. Niet de Platonische Idee, die universeel is en de grondslag vormt voor alle imperfecte, waarneembare vormen. Het gaat hier om het idee dat verbonden is aan de belevingswereld van een individu en daarmee alles behalve universeel is. Het idee dat in feite zo vluchtig is dat ze nooit tweemaal gedacht wordt. Deze momentopname van een volstrekt persoonlijk denkbeeld wordt regelmatig gelijkgetrokken met de woordelijke gedachtegang die haar vergezelt en vervolgens met de uitgesproken of opgeschreven versie daarvan. “Ook hier gaat het om een hardnekkige en cultureel bepaalde dwaalgedachte, de idee namelijk dat de woorden op papier uitdrukking geven aan de gedachten en de stem die ze neerschrijft.”³

Zo vergeten wij nog wel eens dat het formuleren van ideeën niet de vleeswording van die ideeën is maar een vleeswording van symbolen. Symbolen in inkt, in

² Johann Wolfgang von Goethe / Italiaanse Reis / p. 222

³ Roland Barthes / Het Werkelijkheidseffect / p. 10

pixels, in geluidsgolven, het maakt geen verschil; het idee zal achterblijven bij de schrijver, de typist, de spreker. De enige symbolen die hij tot zijn beschikking heeft, hebben immers precies die materiële waarde die zij hebben, ook als ze willekeurig zouden worden gebruikt. Een letter is een letter, een woord een woord. Je zou eenvoudig kunnen stellen dat er maar één woord is met een intrinsieke betekenis die overeenkomt met zijn symbolische waarde, het woord dat is wat het heet te beschrijven: het symbool "woord". Al die andere symbolen, zonder eigenlijke betekenis, verdienen hun waarde slechts wanneer een interpreet ze deze geeft.

Alle woorden die als communicatiemiddel worden gebruikt krijgen zo noodzakelijkerwijs een andere betekenis van de ontvanger dan van de spreker. Het is dus maar de vraag of mijn intentie enig begrip krijgt bij hen die deze tekst lezen. Het is denkbaar dat jij, als lezer van deze tekst, een volkomen andere betekenis aan de geschreven letters toeschrijft dan de betekenis die ik in gedachten heb gehad. Dat is een probleem. Een nog groter probleem ontstaat, zodra je een verkeerde interpretatie gelijk trekt met mijn intentie. Zo komt een volkomen miscommunicatie tot stand: de taal heeft gefaald als boodschapper tussen mij en jou. Of ik heb gefaald in het uitkiezen van de juiste boodschapper. Want ik weet vanaf het eerste woord dat ik schrijf dat mijn ideeën nooit mijn publiek zullen bereiken.

Uit het vorige zouden we de conclusie kunnen trekken dat een willekeurig idee beter met een andere boodschapper dan met de taal kan worden meegegeven. Als de woorden immers onze denkruimte drastisch inperken en van ons eisen dat we ze één voor één gebruiken in een logisch verband, als zij niet in staat zijn een idee te omvatten en te verspreiden, als zij in ieders brein een andere waarde aannemen en zo de communicatie vertroebelen, lijkt een drastische gevolgtrekking op zijn plaats. Het tegendeel is echter het geval.

Om te beginnen hebben we nog niet onderzocht wat de alternatieve communicatiemiddelen zijn en welke kwaliteiten die hebben boven de taal. Daarnaast zou deze conclusie zichzelf ontkrachten; zij is getrokken uit de voorgaande tekst en daarmee is ze precies op datgene gebaseerd wat ze verfoeit: de taal. Zo bevinden we ons nu al in een lastig parket. De taal die we hier gebruiken om iets over de taal te zeggen ontnemt ons de mogelijkheid om de taal te bekritisseren zonder de eigen redenering te ondermijnen. Daarmee wordt de behoefte om de waarde van de taal te onderzoeken des te dringender. Als het immers vanzelfsprekend is dat we dagelijks het nieuws via taal vernemen, via taal te horen krijgen wat we moeten doen of logisch redenerend uitzoeken wat we willen doen, als we elk stukje informatie voor ons intellect via tekst tot ons nemen en met iedereen die dagelijks tegenkomen sprekend communiceren, dan

lijkt het mij belangrijk te weten waarom het vanzelfsprekend is. Doen we een onderzoek naar de waarde van de taal, dan kunnen we niet onwillekeurig letters op papier te zetten. Omdat de vanzelfsprekendheid van de taal zoek is, moeten wij ons bij voorbaat al afvragen of de taal het ideale middel is om ons onderzoek te doen. Hiertoe moeten we terugredeneren naar het moment waarop taal nog niet vanzelfsprekend was. Niet een historisch moment waarop de mens zich in een grot bevindt en zijn eerste woorden spreekt. Nee, een fictief moment waarop er echt sprake kan zijn van een dubio tussen taal of geen taal – analyse of geen analyse. En wat dat betreft kunnen we ons rijk rekenen met de taal: “...wanneer hij (de mens) probeert om zijn essentie van sprekend subject te definiëren, los van elke feitelijk bestaande taal, vindt hij daarvoor geen andere mogelijkheid dan de reeds ontwikkelde taal, en niet het gestamel, het eerste woord op basis waarvan alle talen en de taal als zodanig mogelijk zijn geworden.”⁴

Wat dit onderzoek betreft staat het dus vast dat het zich in woorden zal manifesteren. Een onderzoek naar de toepassing van taal is namelijk een zodanig analytisch concept, dat andere media dan de taal zelf onbruikbaar zouden blijken. Alleen al het formuleren van een vraagstelling is onmogelijk in welk ander

⁴ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 390

medium dan ook. “Ze (de taal) is niet zozeer het communicatiemiddel van mensen onderling, maar veeleer de weg die de communicatie tussen voorstelling en reflectie noodzakelijkerwijs volgt.”⁵

De vraag die ik in dit onderzoek wil beantwoorden luidt: *Hoe kan de taal de beeldende kunst van dienst zijn?*⁶

⁵ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 114

⁶ Steeds als ik in deze tekst spreek over kunst, zal ik daarmee bedoelen; de beeldende kunst, spreek ik van een kunstwerk, dan bedoel ik daarmee; een visueel kunstwerk.

Het woord

Het woord, dat is toch zeker waar de taal van afhankelijk is? Is het niet zo dat het doen van een uitspraak, ongeacht of deze terecht of onterecht is, uit woorden zal moeten bestaan? Is het dan niet ook aannemelijk dat de waarde van de woorden bepalend is voor de waarde van de taal? Net zoals de kwaliteit van de stenen waaruit een huis wordt opgebouwd, bepalend is voor de betrouwbaarheid van het pand en een goed metselaar om die reden de stenen die hij gebruikt zal keuren en controleren op tekorten, zo zullen wij, als wij de kwaliteit van de taal onderzoeken, toch moeten bepalen of de woorden wel deugen? Want reeds voordat een zin en daarmee een beeld wordt gevormd, draagt het afzonderlijke woord een betekenis.

Wellicht is dat waar, maar ook de stenen van een huis bestaan op hun beurt weer uit delen. Zo ook bestaan de woorden uit letters, waarvan wij allen weten dat zij zeer betekenisvol zijn omdat zij immers de klanken die wij bij het spreken gebruiken, representeren. En de letters op hun beurt bestaan weer uit lijnen die met een pen zijn getrokken of zich op een andere

manier aan ons voordoen. Daarvan kunnen wij toch niet zeggen dat ze toevalligerwijs bepaalde richtingen hebben en op specifieke manieren met elkaar zijn verbonden? Het is toch zeker van enige betekenis dat de vorm van de letter “O” juist die vorm aanneemt zoals de mond van hen die deze letter uitspreken? Maar als we dan verder gaan en de lijnen van afzonderlijke letters ontleden totdat wij op de vezels van papier stuiten en ten slotte op inktmoleculen en de volgens de wetenschap ondeelbare delen voorbij de atomen, gaat de betekenis van een uitspraak dan niet onherroepelijk verloren? “De betekenis verdwijnt zodra de representatieve waarden van de woorden van elkaar gescheiden of opgeschort worden: dan worden losse materialen zichtbaar zonder geleiding met het denken en zonder relaties die terug te voeren zijn op die van het discours.”⁷

Toch kunnen wij die stappen in theorie zetten en daarbij is het niet geheel duidelijk op welk niveau van het uiteennemen de symbolische waarde van de taal in het niets oplost. Deze situatie doet denken aan de metafoer van Achilles en de schildpad, zoals die door Zeno van Elea wordt voorgedragen als argument voor het ontologische monisme:

De snelvoetige Achilles en een schildpad houden een hardloophwedstrijd. Omdat wel duidelijk is dat Achilles harder kan lopen dan de schildpad, krijgt de schildpad

⁷ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 135

bij de start een kleine voorsprong. Ons gezonde verstand vertelt ons dat alleen Achilles, ondanks zijn nadelige startpositie, kan winnen. De woorden vertellen ons het tegengestelde. Want zodra Achilles de plaats heeft bereikt waar de schildpad zich eerst bevond heeft deze reeds een paar stappen gezet en ligt dus nog steeds op kop. En ook als Achilles die paar stappen heeft bijgebeend, ligt de schildpad op hem voor, want ondertussen heeft hij niet stilgestaan. Zo kunnen we oneindig redeneren, zonder dat Achilles de schildpad ooit inhaalt. Zou de wedstrijd daadwerkelijk plaatsvinden, dan zouden onze ogen een heel ander verhaal vertellen; Achilles haalt de schildpad in. Wat is dus de waarheid? Bedriegen onze ogen of de woorden van Zeno ons?

Er moet in ieder geval een onevenredigheid tussen de feiten en de theorie bestaan, of het kennen van de mens berust op een illusie en de materie ontglipt ons denken als water een vergiet. Maar het is wel duidelijk waar de discrepantie zich bevindt: de oneindige deling, zoals we ons die via de taal wel kunnen voorstellen, gaat in de praktijk niet op: de afstand tussen Achilles en de schildpad kunnen we steeds maar in kleinere tijdsspannen beschrijven, de afstand steeds maar delend zodat we het inhaalmoment niet bereiken. Zo ook kunnen we in theorie de woorden steeds maar in stukken blijven

hakken. Vanaf het eerste moment dat we het mes in de taal zetten, veranderen we echter al de waarde van de delen: een tekst is niet gelijk aan twee halve teksten, zoals een huis in tegenstelling tot twee halve huizen niet zal inregenen. Want een bouwwerk is nooit zo sterk als de zwakste steen; het geheel aan inktdruppels, lijnen, vormen, woorden, paragrafen en hoofdstukken zal pas de waarde van een tekst bepalen. Op deze wijze zal een waardering van de taal als geheel dus ook geen oordeel zijn voor de afzonderlijke toespraken, teksten, uitroepen en liederen die de mensheid sinds zijn taligheid heeft voortgebracht.

Het is altijd de context, de combinatie, die zorgt voor de waarde van onze symbolen. “Das Satzzeichen [het teken, waardoor wij onze gedachten uitdrukken] besteht darin, daß sich seine Elemente, die Wörter, in ihm auf bestimmte Art und Weise zueinander verhalten.”⁸ Een cirkel die aan de rechterbovenzijde van een verticale lijn plakt noemen we een *p*, dezelfde streep met de cirkel aan de rechtervoet is een *b*. Zo ook is de positie van een letter bepalend voor zijn waarde; de *d* aan het eind van een woord klinkt anders dan dezelfde letter in *dier*. Het woord *via* krijgt een andere betekenis in combinatie met *Zuidlaren* dan samen met *Appia*. Hoe is dit mogelijk? Wat zorgt

⁸ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 18 / opmerking 3.14

ervoor dat het non-specifieke, multifunctionele symbool zich voordoet als een bouwsteen voor complexe, individuele omschrijvingen?

“Laten we met name eens denken aan de vorming der begrippen: elk woord wordt meteen al daardoor een begrip dat het juist niet als een soort herinnering moet dienen voor de eenmalige geheel en al geïndividualiseerde oerervaring waaraan het zijn bestaan heeft te danken, maar tegelijkertijd moet passen op talloze, min of meer gelijksoortige, dat wil zeggen strikt genomen nooit gelijke, dus op louter ongelijke gevallen.”⁹ Zo stelt Nietzsche dat de begrippen die wij kennen stuk voor stuk het niet-gelijke gelijkstellen. Kortom: de woorden zijn geen eigennamen, eigenlijke namen met een eigenaar, maar classificerende koppen die elk een leger aan totaal verschillende dingen, situaties, verbanden en ideeën vertegenwoordigen. Een woord als *dier* geeft in feite geen *dier* aan maar het totaal van alle dieren samen, omdat zij er allemaal mee kunnen worden aangeduid. Pas wanneer het woord *dier* wordt gebruikt binnen de context van Lassie, gaat het slaan op een specifiek *dier*. “Nur der Satz hat Sinn; nur im Zusammenhange des Satzes hat ein Name Bedeutung.”¹⁰

“Zwei verschiedene Symbole können also das Zeichen (Schriftzeichen oder Lautzeichen etc.) miteinander

⁹ Friedrich Nietzsche / Waarheid en Leugen / p. 13

¹⁰ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 20 / opmerking 3.3

gemein haben – sie bezeichnen dann auf verschiedene Art und Weise.”¹¹

En zo oneens als Nietzsche het is met dit gelijktrekken en het vormen van begrippen, zo’n groot voorstander lijkt Plato te zijn als hij beschrijft hoe de imperfecte wereldse zaken in feite terugslaan op overkoepelende perfecte vormen in de Ideeënwereld.

De Ideeënleer van Plato is echter in het geheel niet zo tegenstrijdig met de kritiek van Nietzsche op het vormen van begrippen. Neem nu een paard. Beide filosofen benadrukken de grote verschillen van dit paard ten opzichte van andere paarden. Nietzsche stelt, op basis van deze verschillen, dat het wat onzinnig is om het paard, ondanks zijn individuele trekken, met hetzelfde woord te benoemen als miljoenen andere paarden. Plato stelt, op basis van deze verschillen, dat *de Idee Paard* significant verschilt van het paard dat we zien. Daarom kunnen we eigenlijk niet stellen dat dit ene paard voor het leren kennen van *de Idee Paard* van enig nut kan zijn. Toch is het hele concept van waarheid spreken gebaseerd op dit instabiele fundament. “Als ik spreek is de gedachte, de bedoeling het wezen, het woord is het fenomeen. Deze twee momenten zijn absoluut noodzakelijk, en het is in deze zin dat Plato heeft gezegd dat alle denken een vorm van spreken is. De

¹¹ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 21 / opmerking 3.321

waarheid nu eist de identiteit van beide..."¹²

Zo zou volgens Nietzsche het benoemen van een paard geen enkele werkelijke kennisoverdracht betekenen omdat het ervaren van een paard niet overeenkomt met het denken van een paard, laat staan het benoemen van een paard.

De onvolkomenheid van de begrippen en de diversiteit in de wereld maakt het de mensen onmogelijk de waarheid te verwoorden: "En? Wat recht en onrecht, goed en kwaad is, geloof jij dat de mensen in het algemeen het daarover met zichzelf en met elkaar eens zijn?' 'Nee, absoluut niet, Sokrates.' 'Precies, over niets hebben ze zoveel verschil van mening als juist daarover.'"¹³

Het gelijktrekken van het ongelijke, de metaforische waarde van de woorden, zorgt er in feite dus voor dat niet geheel duidelijk is welke concrete zaken kunnen worden benoemd met de woorden die we tot onze beschikking hebben. "In der Umgangssprache kommt es ungemein häufig vor, daß dasselbe Wort auf verschiedene Art und Weise bezeichnet – also verschiedene Symbolen angehört -..."¹⁴ De woorden zelf zullen ons op de vraag naar betekenis nooit antwoord kunnen verschaffen omdat zij oneigenlijke aanduidingen zijn. Toch lijkt er welhaast een verschil

¹² Søren Kierkegaard / Ironie / p. 15

¹³ Plato / Plato, Schrijver / p. 35

¹⁴ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 22 / opmerking 3.323

te zijn in de duidelijkheid die het ene woord ten opzichte van het andere verschaft. Over de duiding van bepaalde woorden kunnen we het volgens Plato eens zijn: “Nu, geloof jij dat de mensen in het algemeen van mening verschillen over de vraag wat ‘steen’ betekent of ‘hout’? Als je daarnaar vraagt, zullen ze toch allemaal hetzelfde antwoord geven?”¹⁵ Heeft deze duidelijkheid dan te maken met de grootte van de groep die het woord vertegenwoordigt of de diversiteit binnen de groep? Of is er bij de woorden waar men het moeilijk over eens kan worden sprake van een wezenlijk meningsverschil dat ook buiten de wereld van de begrippen een bestaan heeft? Kortom; als Plato het heeft over de meningsverschillen tussen mensen over het begrip ‘recht’ en ‘goed’, heeft hij het dan werkelijk over meningsverschillen betreffende woorden? Is de strijd over recht en goedheid niet veeleer een strijd die geheel en al buiten de wereld van de begrippen, namelijk in de wereld van de kennis en de macht woedt?

Als ik iemand op zijn hoofd sla en het slachtoffer noemt mij een onrechtvaardig mens, deelt hij mij op die manier in binnen de groep van de onrechtvaardige mensen. Hetzelfde begrip biedt in zijn beleving

¹⁵ Plato / Plato, Schrijver / p. 34

wellicht onderdak aan Adolf Hitler en Mao Tse-tung. Op dat punt zou ik het met mijn slachtoffer eens zijn, namelijk dat deze mensen onrechtvaardigheid hebben getoond. Wat zijn aantijgingen tegenover mij betreft, kan ik het daarentegen in het geheel niet met hem eens zijn. Ik zie mijzelf niet als een onrechtvaardig mens en naar mijn

idee heb ik mijn slachtoffer redelijk behandeld door hem op zijn hoofd te slaan. Op dit moment is meer dan ooit duidelijk hoezeer een uitspraak direct een interpretatie en daarmee oordeel inhoudt. En, zoals Foucault stelt, kan alleen het oordeel waar of vals zijn.¹⁶ Dat wil zeggen, voor zover het een beeld van de waarheid geeft: "Nur dadurch kann der Satz wahr oder falsch sein, indem er ein Bild der Wirklichkeit ist."¹⁷

Reden temeer om te onderzoeken of woorden een geëigend middel zijn om kennisuitspraken te doen.

In de voornoemde stelling is sprake van een zinsconstructie als "X = A". Susan Sontag zegt hierover het volgende. "Interpreteren betekent in feite vertalen. Iemand die interpreteert zegt: 'Kijk eens hier, je ziet toch wel dat X eigenlijk A is, -of A betekent - ? Dat Y eigenlijk B is? Dat Z eigenlijk C is?'"¹⁸

¹⁶ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 154

¹⁷ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 30 / opmerking 4.06

¹⁸ Susan Sontag / Tegen Interpretatie / p. 193

Wederom is er dus sprake van een gelijkstelling, een generalisatie. Een dubbele generalisatie zelfs; een gelijkstelling van twee woordcategorieën volgt op het benoemen van een beeld in woorden.

Susan Sontag gaat hier echter voorbij aan de het relatieve, partiële karakter van een uitspraak als “X is A”. de gelijktrekking is veelal niet volledig, maar wijst op een overeenkomst, een gelijkenis of een eigenschap. “Beiläufig gesprochen: Von zwei Dingen zu sagen, sie seien identisch, ist ein Unsinn, und von *Einem* zu sagen, es sei identisch mit sich selbst, sagt gar nichts.”¹⁹

De uitspraak “Aebele is onrechtvaardig.” betekent niet dat Aebele *de onrechtvaardigheid* is, maar dat Aebele overeenkomsten vertoont met de categorie van onrechtvaardigen. Liever dan de term ‘vertalen’ zou ik bij interpreteren daarom willen spreken van ‘hertalen’. Hertalen heeft namelijk altijd een dubbele functie. Er is niet alleen sprake van een benoeming door het toekennen van een woord, er is ook een *bewuste* duiding of interpretatie die de zienswijze van de interpreter in zich meedraagt. Daarin schuilt de dubbele oordeelmatige waarde van een uitspraak. De tekortkoming in het vellen van het oordeel is dat het een door en door *kennen* vooronderstelt van zowel

¹⁹ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 60 / opmerking 5.5303

het beeld als het teken, waar dat in feite onmogelijk is. De propositie wordt er dus een van de uiting van een persoonlijke perceptie in reflectie op het object en de middelen van zijn uitspraak – alleen vanuit de eigen beleving van de wereld en de afspraken omtrent de symbolen kan een beeld in woorden worden geschapen; “X is naar mijn mening A” of “Aebele is naar mijn mening een onrechtvaardig mens:” betekent dus niet daadwerkelijk dat de persoon Aebele een vertegenwoordiger is van de onrechtvaardige mens. Mijn slachtoffer zegt hiermee: “Voor zover ik kennis heb genomen van de rechtvaardigheid van Aebele en een overeenstemming zie met de symbolische categorie “onrechtvaardige mensen” zoals ik die zie, meen ik te kunnen stellen dat Aebele in deze categorie thuishoort.”

Kan een dergelijke uitspraak, zoals wij doorgaans menen, een relatie hebben met de waarheid, met kennis of met recht? Op het moment dat een oordeel afhankelijk is van de kunstmatige scheidslijn tussen begrippen, die door ieder individu op een andere wijze wordt getrokken, kan er in feite niet zoiets bestaan als een ware kennisuitspraak. Het uitspreken van kennis kan immers nooit slaan op de objecten van kennis, maar altijd op de interpretatie van die objecten door de spreker: “De ‘kern’ van de taal

bevindt zich niet in de waargenomen dingen, maar in het handelend subject.”²⁰ Wij zouden een uitspraak van een ander individu dus nooit kunnen begrijpen zoals de ander deze bedoelt. Wat we van een ander menen te vernemen is dus onwillekeurig al een projectie van onze eigen blik op andermans uitspraken. Nietzsche: “Wat is een woord? De afbeelding van een zenuwprikkel in klanken. Maar om nu op grond van die zenuwprikkel verder te gaan tot een oorzaak buiten ons, is reeds een resultaat van een verkeerde en niet gerechtvaardigde toepassing van de wet van de toereikende grond.”²¹

Waar is dan het waarheidsgehalte, de reële waarde van een uitspraak als ons eigen begrip constant creator is van een nieuwe werkelijkheid. Een werkelijkheid die zich gedraagt als was zij een directe afspiegeling van de ‘dingen’, van de gehele wereld die de woorden zelf niet zijn. Op zo’n moment kunnen we toch slechts in groot wantrouwen met taal omgaan. Als deze wetenschap ons geloof zou krijgen, zouden we de taal wellicht afwijzen als een bruikbaar communicatiemiddel.

Een optimistisch standpunt ten opzichte van dergelijke bedenkingen zou gebaseerd kunnen zijn op het zogenaamde collectief geheugen. Een uitspraak in

²⁰ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 346

²¹ Nietzsche / Waarheid en Leugen / p. 11

woorden zou door een gemeenschappelijk begrip van de taal, zoals dat ook door Plato wordt verondersteld zolang het gaat over 'onbelangrijke zaken' als stenen en hout, een objectieve vorm kunnen hebben voor mensen met een overeenkomend taalbegrip. Het subject spreekt op zo'n moment dus in een collectieve taal, een taal die onderling begrip teweeg brengt.

De *zin* van de taal is dus niet noodzakelijkerwijs een punt waarover spreker en toehoorder het eens zijn maar het *symbool* is voor beiden duidelijk. Door de collectieve taal zouden zij echter in staat zijn om een gesprek te voeren over de dingen, zonder acht te hoeven slaan op een eventuele incongruent taalbegrip; als zij een gesprek voeren over stenen, hoeven zij zich niet af te vragen of de ander het over hetzelfde heeft, omdat het begrip "steen" een duidelijk omkaderd begrip vormt. De toehoorder weet wat de spreker bedoelt en kan dus beslissen of hij zich daarin kan vinden. "Einen Satz verstehen, heißt, wissen was der Fall ist, wenn er wahr ist."²²

Dit is precies de basis waarop de westerse epistèmè wordt gefundeerd; ondanks de scepsis ten opzichte van kennissystemen uit het verleden of uit andere culturen komen het huidige wetenschappelijk systeem, onze huidige wetten en onze huidige omgangsvormen veelal als rechtmatig op ons over. Dit alles is alleen mogelijk door onze collectieve, contemporaine, westerse kennisvormen. Alle uitspraken

²² Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 28

die we in onze cultuur bezigen ontlenen hun waarde dus aan deze communicatiesystemen.

“Alles wat we lezen en horen bedekt ons als een net, omringt en omhult ons als een milieu: de logosfeer. Deze logosfeer wordt ons gegeven door onze tijd, onze klasse, ons beroep, het is een ‘gegeven’ van het subject dat we zijn.”²³

Zoals het woord “logosfeer” al aangeeft, hebben de woorden hier alles mee te maken. Het Groene boekje is het levende bewijs: de taal moet up to date blijven, of de kennis dreigt door de oude vormen te worden ontkracht. Van 1954 tot 1996 was “konkreet” een bruikbaar woord, nu moeten we de huidige spelling bezigen, willen we dat anderen waarde hechten aan onze woorden. Er lijkt dus welhaast sprake te zijn van een “afgesproken” code. Niet alleen in de taal maar ook in de wiskunde, het wegverkeer, in mode en ga zo maar door lijkt er een overeenkomst aanwezig te zijn die het onderling begrip reguleert. Dit zou een geldige verdediging zijn van het bestaan van alle talen die de wereld kent, waar Nietzsche het bestaan van de verschillende talen aangrijpt om de connectie tussen voorstelling en woord te breken.

“Uit een vergelijking van de verschillende talen blijkt het bij de woorden nooit op waarheid, nooit op een adequate uitdrukking aan te komen: want anders zouden er niet zoveel talen zijn.” Afspraken zijn dus

²³ Roland Barthes / het Werkelijkheidseffect / p. 146

een “kunstmatige” vervanging van de natuurlijke communicatievoorwaarden. Die laatste blijven echter bestaan, het voortbrengen van de klanken in een taal heeft bijvoorbeeld anatomisch fysiologische beperkingen, net zoals kennis dat heeft. Binnen die perken houden de regels de taal in bedwang, of eigenlijk zorgen zij dat de taal de voorstelling in zich kan vervoeren.

De taal zou zich met dergelijke regels dus voordoen als een fotocamera die iedereen kan gebruiken om zijn blik op de wereld vast te leggen. Het fototoestel zal dan vooringestelde waarden hebben, zodat het licht op de foto's niet gemanipuleerd kan worden in tonaliteit en in kleur, de scherpte zal vaststaan op een vaste afstand en ook alle andere waarden die een foto bepalen zullen voor elke taal worden gedefinieerd. Deze waarden zijn de regels van de taal, en zij zorgen ervoor dat alle mensen de taal alleen zodanig kunnen gebruiken dat het standpunt, de perceptie van de betekenisgever, te achterhalen is door de waarden die eenieder hanteert. De woorden zouden dus de lijfelijke mening van de gebruiker documenteren.

“Het zuivere, rechtstreekse ‘representeren’ van de ‘werkelijkheid’, het naakte relaas van ‘wat is’ (of is geweest), doet zich voor als een verzet tegen betekenis. Dat verzet bevestigt de grote mythische tegenstelling tussen de ervaring (de levende werke-

lijkheid) en het denken; we hoeven maar in de herinnering te roepen dat in onze hedendaagse ideologie de obsessieve verwijzing naar het 'concrete' (als iets wat retorisch aan de sociale wetenschappen, aan de literatuur of aan gedrag wordt gevraagd) altijd dient als wapen tegen betekenis, alsof datgene 'wat leeft' rechtekens is uitgesloten van de mogelijkheid iets te betekenen – en andersom.”²⁴ De taal zelf verliest hiermee zijn betekenis en ook een verhaal kan geen dubbele betekenis in zich dragen. De foto laat maar één aspect zien en dat is de keuze van het gerepresenteerde.

“Aebele is een onrechtvaardig mens” krijgt binnen dit systeem een waarheidsgehalte dat alleen afhankelijk is van de positie van de beschouwer en zijn framewijde. De context is van het allergrootste belang. Wil ik dus tegen een dergelijke uitspraak ingaan, dan ben ik gedwongen de zaak vanuit een andere hoek te belichten – mijn slachtoffer laat immers de werkelijkheid zien in zijn woorden. Mijn taak is het om een ander deel van de werkelijkheid aan te tonen.

Het is echter wel duidelijk dat onze woorden niet op deze manier werken. Het voornaamste argument tegen de theorie van de geregelde taal is het volgende. Regels en wetten bestaan om dingen vast te leggen.

Dit vastleggen werkt door in de tijd: een regel verandert niet, of hij *wordt* veranderd. Het moge

²⁴ Roland Barthes / Het Werkelijkheidseffect / p. 108

duidelijk zijn dat er veranderingen in taal plaatsvinden, dat de taal evolueert. Nieuwe taalregels kunnen dus pas worden vastgesteld als de verandering al heeft plaatsgevonden in het gebruik van de taal zelf. Als het introduceren van taalregels achterloopt op de introductie van taalontwikkelingen, kan de gebruikstaal noodzakelijkerwijs dus nooit geheel voldoen aan de regels.

Bovendien kunnen taalregels alleen bestaan bij de gratie van het bestaan van taal – ze worden zelf vastgelegd in woorden. “In de *Discours sur l’origine de l’inégalité* stelde Rousseau dat geen enkele taal gebaseerd kan zijn op een afspraak tussen mensen, aangezien een dergelijke afspraak al een vastgelegde, erkende en in de praktijk gebruikte taal vooronderstelt; we moeten ons haar dus voorstellen als iets wat aan de mens is geschonken, niet als iets wat door hem is opgebouwd.”²⁵ Taalbegrip kan ook slechts ontstaan in het gebruik van de taal zelf: “Namen *kann* man nicht durch Definitionen auseinanderlegen. (Kein Zeichen, welches allein, selbständig eine Bedeutung hat.)”²⁶

Er lijkt dus geen enkele reden te zijn om aan te nemen dat taalregels ons onderling begrip bewerkstelligen. Als er sprake van begrip is, dan bestaat dat al vóór het vastleggen van de taalregels.

²⁵ Michel Foucault / De Woorden en de Dingen / p. 142

²⁶ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 20 / opmerking 3.261

Woorden representeren nooit rechtstreeks, maar worden gebruikt al naar gelang de spreker er de waarde in ziet die hem in de gelegenheid stelt zichzelf uit te drukken. Hij verandert dus de diafragma-waarden, sluitertijden, witbalans en scherpte van zijn camera voortdurend en vindt daarbij ook de waarden die hij prefereert: hij ontwikkelt zijn eigen vocabulaire. Hij is er zich ook zeker van bewust dat zijn mening op verschillende wijzen verwoord kan worden en dat de ene zegswijze beter ontvangen wordt door de ene groep mensen en de andere door een volgende groep.

Door derden is daardoor nooit te achterhalen vanuit welk gezichtspunt de foto is genomen, bij welke belichting en met welke snelheid. Zo ook, kan de mens die een uitspraak van een ander mens ontvangt nooit meer achterhalen welke gedachte de grondslag vormt voor die uitspraak. Hij zal gedwongen zijn de uitspraak vanuit een eigen gezichtspunt te beschouwen. Dat wil niet zeggen dat hij niet kan *pogen* de ander te begrijpen, maar een volledig begrip is vrijwel onmogelijk. De uitspraak is er, maar de exacte mening blijft verborgen. "...en hij was het, die aan de menschen als eene door hem ontdekte waarheid verkondigde, dat 'de taal aan den mensch gegeven

was, om hem in staat te stellen zijne gedachten te verbergen.”²⁷

“Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides, nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen.”²⁸

Zo realiseren mensen zich dikwijls hoe groot hun onvermogen is in het gebruik van taal om hun ideeën over te brengen. Zo beschrijft Roland Barthes de onbeholpenheid van Stendhal: “Dit schilderen van Italië naar beste kunnen, dat alle verhalen van Stendhal Italiaanse reis kenmerkt, is als krabbelschrift, als kladschrift, zo men wil, waarin de liefde wordt verwoord tegelijk met het onvermogen om de liefde te verwoorden, doordat die liefde stikt in haar eigen heftigheid. Een dergelijke dialectiek van extreme liefde en moeizame expressie lijkt wel wat op de situatie van het kind – nog *infans*, de taal van de volwassenen niet machtig – wanneer het speelt met wat Winnicott een transitioneel object noemt.”²⁹

De bewoordingen die een man als Stendhal gebruikt zijn echter niet slechter gekozen dan de woorden van

²⁷ Édouard Colmache / Mededeelingen uit het leven van Prins Talleyrand / P. 189

²⁸ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 25 / opmerking 4.002

²⁹ Roland Barthes / Het Werkelijkheidseffect / p. 216

een willekeurig ander schrijver en zijn onkunde komt naar mijn mening niet voort uit de heftigheid van zijn gevoelens. Het is eerder het onbegrip van de lezer dat zijn woorden teniet doet, samen met het onvermogen van de lezer om de woorden van Stendhal aan de eigen belevingswereld te koppelen. Had de lezer immers meegemaakt wat Stendhal beschrijft, dan had hij aan het klungeligste taalgebruik genoeg gehad om zich te herinneren wat bedoeld wordt. Het beschrijven van specifieke gevoelens en belevenissen is in die zin als het nemen van kiekjes op vakantie; zoiets kan alleen begrepen worden (en dan nog maar half) door zij die aanwezig waren tijdens de opnamen of door familie en vrienden die de foto's bekijken met de verhalen van de vakantieganger er bij. De kiekjes doen de kijker immers niet beleven wat de maker beleefde en probeerde vast te leggen. En dat is exact waar alle onbegrip in de taal vandaan komt: er is geen exacte weergave van een idee.

“Dus kan men alleen het wiskundige volledig inzien (dus formeel inzicht). Voor het overige ziet men zich tegenover het onbekende geplaatst. Om hierop greep te krijgen vindt de mens begrippen uit die evenwel slechts de samenvatting zijn van een som manifeste

eigenschappen, maar niet doordringen tot de kern van het ding.”

Als de wiskundige symboliek in tegenstelling tot de spreektaal exact is, zou men kunnen overwegen de taal te coderen zoals de wiskunde. Een dergelijk idee vinden we ook in Orwell's roman *1984*. “In addition, any word – this again applied in principle to every word in the language – could be negated by adding the affix *un-*, or could be strengthened by the affix *plus-*, or, for still greater emphasis, *doubleplus*.”³⁰

Via een dergelijke methode zouden we aan een enkele zin genoeg hebben om te bepalen of zij waar is of niet: “Es ist das besondere Merkmal der logischen Sätze, daß man am Symbol allein erkennen kann, daß sie wahr sind, und diese Tatsache schließt die ganze Philosophie der Logik in sich.”³¹

In feite bestaan er al zinsconstructies die de logica in zich dragen. Zo luidt een bekend syllogisme: “Alle apen klimmen in bomen. Een stekelvarken is een aap. Dus klimmen alle stekelvarkens in bomen.”³² Deze stelling is volgens de logica verifieerbaar waar. De beperking van de logica is echter onmiddellijk te herkennen in dit voorbeeld: er is geen verband tussen

³⁰ George Orwell / 1984 / P. 645

³¹ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 68 / opmerking 6.113

³² Bas Heijne / De linkerhelft is de Berlusconi van de hersenen / NRC Handelsblad / 31 maart 2011 / p. 9

de betekenis van deze uitspraak en de zichtbare werkelijkheid. De stelling bevestigt zichzelf, dat maakt dat hij binnen zijn eigen discours waar is. De stelling is echter een volstrekt onzinnige. “Alle Sätze der Logik sagen aber dasselbe. Nämlich Nichts.”³³

Door een *logische* uitspraak hebben we dus nog steeds niet te maken met een *kennisuitspraak*.

Kortom: twee mensen die communiceren zullen nooit kunnen spreken over hetzelfde idee. Gebruiken zij hetzelfde woord, dan verbinden zij een verschillende beleving aan hetzelfde symbool, conform hun eigen taalbegrip. Dit is ook al het geval wanneer mensen *niet* communiceren. “Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.”³⁴ Geen enkele zinnige uitspraak is daarom te herleiden tot de waarheid. Via de taal stuiten wij op de grens van onze kennis en deze blijkt een gebied te omkaderen zonder enig oppervlak.

De idee en de werkelijkheid – zij zijn twee. Onze kennis staat op losse schroeven.

“Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch

³³ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 52 / opmerking 5.44

³⁴ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 65 / opmerking 5.62

anders sein.”³⁵ Op grond van deze woorden kunnen we niet anders, dan concluderen dat deze gehele tekst evengoed niet geschreven had kunnen worden. Hij had niet gelezen hoeven worden, aangezien een volstreekte willekeur aan tekens de lezer evenveel zekerheid had kunnen geven. Zo zou de door een kever waargenomen milde wind op dertien maart 1991 tussen zes uur en half zeven ‘s ochtends of het aantal vibraties per minuut van een haar in een willekeurig Perzisch tapijt waar net een Perzische kat overheen heeft gelopen, evengoed een symbool voor de werkelijkheid zijn als dit essay. Deze denkwijze, waarbij het subject zich constant bewust is van de leugen die de realiteit is, is er een die Kierkegaard als ironisch zou omschrijven. “Wij zien hier hoe de ironie volstrekt negatief blijft, doordat ze in theoretisch opzicht een wanverhouding vestigt tussen idee en werkelijkheid, en werkelijkheid en idee; in praktisch opzicht tussen mogelijkheid en werkelijkheid, en werkelijkheid en mogelijkheid.”³⁶

Wij kunnen in feite niet zo ver gaan de werkelijkheid te verketteren op basis van het voorgaande. Het voorgaande is immers net zo waardeloos. A posteriori de werkelijkheid ontkennen is de meest hopeloze contradictie.

³⁵ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 66 / opmerking 5.634

³⁶ Søren Kierkegaard / Ironie / p. 66

Moeten wij dan de ironie verbannen en ons denken als objectief beschouwen? “Integendeel, wanneer het individu de juiste opstelling kiest, en dat is die van de begrensde ironie, pas dan krijgt de ironie haar rechte betekenis, haar ware geldigheid.”³⁷ “Wanneer de ironie beheerst is, gelooft ze niet langer, zoals bepaalde verstandige mensen in het dagelijks leven, dat altijd overal iets achter moet steken; maar ze verhindert ook alle afgodendienst ten aanzien van het fenomeen,...”³⁸ Met gepaste ironie moeten wij de balans vinden tussen het fenomeen en de taal. Door de samenhang in de taal te breken met omkeringen en andere gedaanteverwisselingen wordt de illusie gebroken. “Omdat ze aaneengeschakeld is, zegt Brecht, brengen dwalingen een waarheidsillusie teweeg.”³⁹ De aaneenschakeling is de kapstok van elk discours. Maar om het discours niet te laten verzanden in herhaling en bevestiging, moeten de ironie en de twijfel zorgen voor breuken in die aaneenschakeling.

“Wezenlijk is dat het denken zowel als zodanig als in de dichte massa van zijn werking tegelijk weten en verandering van het weten, tegelijk reflectie en transformatie van de zijnswijze van datgene waarop het reflecteert zou moeten zijn.”⁴⁰

³⁷ Idem / p. 112

³⁸ Idem / pp. 115 - 116

³⁹ Roland Barthes / Het Werkelijkheidseffect / pag. 150

⁴⁰ Foucault / De Woorden en de Dingen / pag. 387

Zo dus, denken we op de juiste wijze. Zo ook, zouden we de taal moeten gebruiken.

Kunst in taal

Hoe verhoudt de taal zich ten opzichte van de kunst? We beantwoorden deze vraag door alle taalvormen die een bijdrage aan de kunst leveren op een rijtje te zetten. Of ze een zinnige bijdrage leveren, laten we nog in het midden. Wel bepalen we *hoe* ze een bijdrage leveren.

Om over het verband tussen kunst en taal te spreken is het noodzakelijk de term *kunst* op te splitsen in twee eenduidiger woorden. Op deze manier scheiden we twee woordbetekenissen die in het dagelijks gebruik beiden worden aangeduid met het woord *kunst*. We zullen het afzonderlijk hebben over *kunstwerken* en de *kunde*.

Kunst in de betekenis van *kunde* is de vaardigheid tot het maken van kunstwerken. Een *kunstwerk* is een product dat ontstaat naarmate een kunstenaar een werk voltooit tot presentabel object. Daar wij zullen spreken over de werken, zullen de werken bespreekbaar zijn en dus een stoffelijke vorm hebben. Teksten over kunstwerken kunnen voor elke doelgroep bedoeld zijn, de verscheidenheid in tekstsoorten is dan ook groot.

We delen de taaluitingen verder op al naar gelang ze verschillende doelen dienen.

De *kunde* wordt bijgestaan door twee taalvormen: de handleiding en de leerstelling.

Kunstwerken worden bijgestaan door de beeldbeschouwing, de vormverklaring, de kijkwijzer, de aanduiding en literatuur. Ten slotte is er nog de reflectie, deze speelt zowel bij de *kunde* als bij *kunstwerken* een rol.

Taaluitingen in de kunst zelf, zoals bijvoorbeeld via de kalligrafie, bespreken we niet. We beperken ons tot externe invloeden op de kunst en dus tot taal buiten het beeld zelf.

Als voorbeelden nemen we alleen taaluitingen in tekstvorm maar het moge duidelijk zijn dat deze teksten ook mondelinge taaluitingen vertegenwoordigen.

Handleiding

Door de eeuwen heen zijn er tal van handleidingen verschenen die een kunstenaar door middel van taal inlichten over kunstige technieken. Zo'n gids heeft Leonardo da Vinci ooit willen verwezenlijken maar ondanks de grote hoeveelheid geschriften die hij ontwikkelde is het boek tijdens zijn leven nooit

verschenen. De geschriften vormen dan ook geen sluitend geheel. Toch zijn ze in later tijd vertaald en samengesteld tot publicaties. Een fragment uit zo'n publicatie:

“How casts ought to be polished.

Make a bunch of iron wire as thick as thread, and scrub them with [this and] water; hold a bowl underneath that it may not make a mud below.”⁴¹

Dergelijke technieken waren bekend onder beeldhouwers tijdens de Italiaanse Renaissance. Andere observaties en tips uit de geschriften van Da Vinci zijn daarentegen vernieuwend. Het moge duidelijk zijn dat dergelijke instructies een parallel hebben in het mondelinge taalgebruik. Toentertijd gebeurde dat met grote regelmatigheid gedurende het leerproces van een gezelschap, die van zijn leermeester de kneepjes van het vak leerde. In het genoemde voorbeeld neemt de taal de vorm van een advies aan tegenover de kunstenaar. Maar veel van de teksten van Da Vinci hebben niet direct betrekking op kunst. Een groot deel bestaat uit bijvoorbeeld natuurwetenschappelijke observaties. Hieruit blijkt de uitzonderlijke veelzijdigheid van Da Vinci en tevens kunnen we hieruit afleiden dat ook teksten die in eerste instantie niets te maken lijken te hebben met kunst, mogelijksterwijs van enige betekenis kunnen zijn voor de vaardigheid van een kunstenaar. Het kunstenaars-

⁴¹ Leonardo da Vinci / The Notebooks of Leonardo da Vinci – volume II / p. 21

ideaal van de “Uomo Universale” duidt al op deze mogelijkheid. Ook Plato spreekt in zijn Politeia van de universele waarde van bepaalde leerprocessen. Zo bepleit hij een studie in de rekenkunde voor de wachters van de staat. Volgens hem worden zij zo aangezet tot denken, leren het wezenlijke te onderscheiden van het tijdelijke en ontdekken de eenheid in de veelheid. Dat is volgens Plato onder andere van belang bij het scharen van troepen.

“Dus, Glauco! Zou het passen deze studie bij de wet voor te schrijven, en hen, die in den staat de grootste dingen moeten behartigen, te overreden, zich op de rekenkunst toe te leggen, en die niet oppervlakkig te leren, maar tot dat zij met hunnen geest tot het beschouwen van de natuur der getallen zijn doorgedrongen, ze niet als kooplieden of kramers voor het gebruik in den handel leerende, maar tot nut voor den oorlog, en om gemakkelijker te verkrijgen in het omwenden der ziel van het ontstaan en vergaan naar het wezen.”⁴²

Zo ook, leidden de observaties van Da Vinci tot inzichten die hem als kunstenaar nieuwe gebieden deden ontginnen. Hij vergaarde onder andere een uitzonderlijke kennis van de menselijke anatomie door het ontleden van lichamen van gestorvenen. Zijn grondige onderzoeken tekende hij op en zo vervaardigde hij de nauwkeurigste anatomieteke-

⁴² Plato / De Republiek van Plato / p. 245

ningen uit de menselijke geschiedenis tot dat moment. In zijn schilderijen is kennis als deze duidelijk te herkennen in bijvoorbeeld de weergaloze weergave van het menselijk lichaam in beweging.

Er zijn tal van voorbeelden hoe kunstenaars met onderzoeken op uiteenlopende gebieden hun kunst naar een volgend plan hebben getrokken. Dit is het geval bij Piero della Francesca die met zijn wiskundige interesse baanbrekende perspectivische trucs uithaalde, bij Albrecht Dürer die als jongen de beginselen van de edelsmeedkunst leerde en later de mooiste gravures maakte, bij Canaletto die de camera obscura inzette bij zijn schilderwerk en zo steden nauwkeuriger weergaf dan zijn voorgangers. Zo kunnen we wel stellen dat elk technisch leerproces in het leven van een kunstenaar een mogelijke bijdrage kan leveren aan diens kunde. De dienst die de taal hier moet volbrengen is letterlijk het leiden van de hand van de kunstenaar; de taal zou het uitdrukingsvermogen van de kunstenaar moeten vergroten door hem technische vaardigheden aan te reiken.

Leerstelling

Via Auguste Rodin kunnen we een bruggetje naar ons nieuwe onderwerp slaan. Hij schrijft in zijn *testament* de volgende regels, die om te beginnen technische tips

zijn maar vervolgens een geheel ander karakter aannemen: “Concipieer de vorm in de diepte. Geef de dominerende vlakken duidelijk aan. Stel je de vormen voor alsof ze op je afkomen; Alle leven welt op uit een centrum, Ontplooit zich van binnen naar buiten. Observeer bij het tekenen het reliëf, niet de omtreklijn. Het reliëf bepaalt de omtrek. De hoofdzaak is ontroerd te zijn, lief te hebben, Te hopen, te sidderen, te leven. Wees mens alvorens kunstenaar te zijn!”⁴³

Aangezien kunst een instrument is met een invloedrijke positie binnen de samenleving, komen regelmatig vertogen voor waarin uiteen wordt gezet wat kunstenaars zouden moeten doen en laten. Ook wordt regelmatig uiteen gezet wat kunst teweeg zou moeten brengen of laten rusten. Een goed voorbeeld hiervan is het kunstenaarsmanifest. Hoewel dit een jong verschijnsel is, komen we in de vroegste geschriften al uitingen van idealen voor de kunst tegen. Hier volgt het programma van *Die Brücke*:

“Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar

⁴³ Citaat naar Auguste Rodin / Herbert read / Moderne Beeldhouwkunst / p. 14

und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.”⁴⁴

De kunst wordt hierbij niet noodzakelijkerwijs gezien als een instrument om een doel te bereiken. Het ideaal betreft in veel gevallen simpelweg de werkwijze van de kunstenaar of de vormtaal. Het onvervalst afbeelden van het inspirerende bijvoorbeeld, zoals in voorgaand voorbeeld, is een ideaal dat expressie voorschrijft. In elke kunstvorm komt in feite een ideaal naar voren, elke vorm is er immers een die geschapen wordt naar een idee. Dit is dus waar het betoog waarover wij spreken invloed zou moeten hebben om succesvol te zijn.

Reflectie

Voor een kunstenaar speelt reflectie een constante rol bij het creëren van werk. Iedere actie die hij onderneemt heeft een oorzaak en komt dus voort uit een reactie op het voorgaande. Niet iedere actie heeft een reden, de beredeneerde actie is wel waar we naar op zoek zijn. Alleen deze vorm van reflectie is inzichtelijk omdat zij talig is. Maar pas op het moment dat de redenen uitgesproken of opgeschreven worden krijgt de reflectie substantie.

⁴⁴ Citaat naar het programma van Die Brücke, grotendeels van de hand van Ernst Ludwig Kirchner / Susann Schüßler / Der Expressionismus, die Brücke und Karl Schmidt-Rotluff / p. 10

“Ik ben aan iets begonnen wat ik zelf niet kan overzien. Ik heb een mens zichtbaar gemaakt. In een korte tijd. Ik zou de mensen een spiegel willen voorhouden, mooi of niet mooi, vooral mooi.”⁴⁵

Bij dit citaat blijkt dat reflectie niet per se een kwaliteitsoordeel hoeft te zijn. De reflectieve kracht kan ook een definitie van het werk zijn. Zo wordt wel degelijk een waarde toegekend in de vorm van een betekenis. Deze betekenis kan leiden tot gevolgtrekkingen in het beeldend proces. In het gegeven voorbeeld stelt Wim Izaks zo een doel vast. Reflectie zou dus een bijdrage kunnen leveren aan de kunde door een basis te vormen voor een volgende stap in de ontwikkeling van een kunstenaar, op welk gebied dan ook. Op kunstopleidingen is reflecteren dan ook een groot onderdeel van de studie en het is specifiek gericht op de ontwikkeling van de student tot kunstenaar. De beoordeling hoeft dus geen verbetering van het besproken werk tot doel te hebben, maar kan gericht zijn op de ontwikkeling van de kunde zelf door het voorafgaande werk te beschouwen.

Tegenover deze vorm van reflectie staat de kunstkritiek, die veeleer gericht is op het geven van een oordeel. Of dit oordeel van enig nut is voor de kunstenaar is niet van belang. In het beste geval heeft de reflectie hier het doel de waarde van kunstwerken aan het licht te brengen.

⁴⁵ Wim Izaks / Een teken van leven / p. 48

“Daumier draws better than Delacroix perhaps, if, that is, we choose to prefer healthy and robust qualities to the striking powers of a great genius, sick with genius. M. Ingres, so fond of detail, draws better, perhaps, than either of the other two, if we like painstaking delicacy better than a well proportioned whole, and a composition studied bit by bit rather than seen and rendered as a whole, but... let us love them all three.”⁴⁶

De kunstcriticus speelt de grote spiegel van de kunstwereld. Iedereen vormt een mening over kunst, maar alleen zij die hun mening publiceren doen het licht werkelijk weerkaatsen richting de kunstenaar en zijn publiek. Alleen al de selectie van de Parijse Salon, waarvan Baudelaire hier de editie 1845 commentarieert, drukte een blijvend stempel op de carrière van de kunstenaars die meededen. En later, toen de Salon des Refusés soms beter bezocht werd dan de aanvankelijke Salon bleek wel hoe aantrekkelijk het juryoordeel kunstwerken kan maken, hoewel niet altijd zoals de beoordelaar het wil.

Waardering speelt een sleutelrol bij reflectie, elk aspect van het werk kan daarbij ter sprake komen. Bij kunstcritici is het doel van de kritiek niet bijzonder transparant. De motieven kunnen variëren van promotie van een tentoonstelling tot het buitensluiten van een oeuvre uit de kunst. Aangezien we willen

⁴⁶ Charles Baudelaire / Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists / P. 38

beoordelen of kunstreflectie de kunst een dienst kan bewijzen zullen we uitgaan van kritiek die er op gericht is het kunstwerk de waardering te brengen die het verdient. Zo zou de kritiek een kijker de waarde van het werk moeten doen inzien. Het is daarom van belang dat de toegekende waarde een zekere overredingskracht bezit, zij zou gepaard moeten gaan met uitleg of argumenten. Op die manier kan de reflectie wellicht een verhelderend licht op de kunst werpen.

Beeldbeschouwing

De beeldbeschouwende benadering van een kunstwerk is duizenden jaren oud en wijd verspreid. In een tijd dat het vermeerderen van afbeeldingen nog bijzonder arbeidsintensief was, lag het voor de hand om, wanneer je sprak over bepaalde kunstwerken, deze uitvoerig te beschrijven. In de klassieke oudheid werd dit beschrijven zelfs een kunstvorm die onder de retorica viel. Libanius, een belangrijke retoricus en leraar uit de Romeinse provincie Syria geeft in zijn *Ekphrasis* een beschrijving van een schildering in het raadhuys van Antiochië:

“There was a countryside and houses of a kind appropriate to peasant country-people – some larger, some smaller. Near the cottages were straight-

standing cypress trees. It was not possible to see the whole of these trees, for the houses got in the way, but their tops could be seen rising above the roofs. These trees, I dare say, offered the peasant a resting-place, with the shade of their boughs and the voices of the birds joyfully perched in them.”⁴⁷

Zo levendig is de beschrijving van Libanius, dat we de indruk krijgen dat hij middenin de afgebeelde ruimte staat terwijl hij deze woorden schrijft. De klassieke drang tot nabootsen zit diep geworteld in dit denken, de mimesis is kennelijk niet alleen doel van de maker van het werk, maar evengoed de ideale ervaring van de kijker. Tegenwoordig zijn wij gewend aan een ander type beeldbeschouwende tekst. In het beeld zoeken we bijvoorbeeld naar compositie, materiaalgebruik en handschrift. Een beeldbeschrijving wordt zo nadrukkelijk formeel. Uiteindelijk is de interpretatie echter een wezenlijk onderdeel van de beeldbeschouwing, het blijft dus niet bij het beschrijven van het werk op zich, aan de hand van de vormen die worden geconstateerd worden bedoelingen en betekenissen aan het werk verbonden. Zo schrijft Panofsky over *een Allegorie met Venus en Cupido* van Bronzino:

“Onze conclusie is dat het schilderij veeleer een voorstelling van de wellust is dan van de gewone groep “Venus omhelst Cupido”. Dit wordt bevestigd

⁴⁷ Citaat naar Libanius / Michael Baxandall / Patterns of intention / uit: The Art of Art History / p. 45 en 47

door het feit dat Cupido op een kussen knielt, een bekend symbool van ledigheid en ontucht.”⁴⁸

Het interpreteren is een belangrijk onderdeel van de beeldbeschouwing. Hierbij hoeft een kunstwerk niet per sé als een symbool te worden gelezen, men kan ook het gevoel dat een beeld oproept tot onderwerp van beschouwing maken, of het effect dat een werk heeft op zijn omgeving. Zodra deze omschrijving de waarneembare werking van het werk juist interpreteert is het dienstbaar aan het kunstwerk.

Vormverklaring

De volgende tekstvorm die we zullen bespreken is de vormverklaring. Een klassiek voorbeeld hiervan is *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, het wereldberoemde werk van Giorgio Vasari waarin hij de levens van de beroemdste kunstenaars van de Italiaanse renaissance optekende. Nog steeds is dit werk een vooraanstaande bron als het gaat om het achterhalen van informatie omtrent kunstwerken die toen zijn ontstaan. Het belang van de reeks boeken die Vasari wijdde aan dit onderwerp is voornamelijk gelegen in de contextuele informatie met betrekking tot de kunstwerken. Over *De School van Athene* van Raffaello Santi schrijft hij:

⁴⁸ Citaat naar Erwin Panofsky / Ad de Visser / Kunst met voetnoten / p. 12

“There is also a figure that is stooping to the ground, holding in its hand a pair of compasses, with which it is making a circle on a tablet: this is said to be the architect Bramante, and it is no less the man himself than if he were alive, so well is it drawn.”⁴⁹

Het is voor ons, moderne lezers, niet zozeer van belang dat Vasari de vaardigheden van de kunstenaar de hemel in prijst maar eerder dat hij een referentiekader rondom het werk legt. Uit de voorgaande regels bijvoorbeeld, kunnen we opmaken dat Raffael een zekere bewondering voor Bramante moet hebben gehad om hem tussen de grote Griekse denkers te plaatsen (en eveneens voor zichzelf, gezien het zelfportret in de hoek rechtsonder). De vaak smakelijke details die Vasari over de kunstenaars weet te vertellen verschaffen dus inzicht in de condities waaronder schilderijen zijn ontstaan. Zo kunnen we het werk verbinden aan historische personages, plaatsen en gebeurtenissen. De interpreter gaat echter nog verder dan dit. Hij poogt niet alleen de vorm van kunstwerken te verklaren, maar zelfs het bestaan. Of, zoals in het volgende geval, een compleet oeuvre:

“The sound of water escaping from mill-dams, old rotten banks, shiny posts and brickwork – these scenes made me a painter – and I am grateful.”⁵⁰

⁴⁹ Giorgio Vasari/ The Great Masters/ p. 148

⁵⁰ Citaat naar John Constable / Kenneth Clark / Civilisation / p. 281

Hier doet Constable duidelijk een poging zijn eigen beweegreden als schilder in een enkele regel op papier te zetten. Dit is een denkwijze die nog steeds leeft; in de kunstgeschiedenis is het zeer gebruikelijk om hele kunstenaarsgeneraties met enkele woorden binnen een categorie te plaatsen.

“Het was kenmerkend voor de Romeinen dat zij van de Griekse architectuur overnamen wat hen geschikt voorkwam en dit dan aan hun eigen behoeften wisten aan te passen.”⁵¹

Door dergelijke opmerkingen zal een lezer wellicht een verband zien tussen de Griekse en de Romeinse architectuur en meer begrip hebben voor de overeenkomsten tussen deze twee culturen. Het verklaren en contextualiseren van kunstwerken komt dus als hoofdmotief naar voren.

Kijkwijzer

De benadering van een kunstwerk kan op vele manieren plaatsvinden. De zo-even behandelde verklarende aanpak is een van de vele manieren, net als de andere wijzen die we hier op een rijtje zetten. Hoewel dit erkende behandelingen van een kunstwerk zijn, worden regelmatig methoden voorgesteld om kunst op een andere wijze waar te nemen. Dergelijke teksten hebben de vorm van essays of

⁵¹ E.H. Gombrich / Eeuwige Schoonheid / p. 82

andere betogen, zoals bijvoorbeeld het essay *against interpretation* van Susan Sontag:

“Waar het momenteel op aan komt is onze zintuigen te heroveren. Wij moeten leren meer te zien, meer te *horen* en meer te *voelen*. Het is niet onze taak in een kunstwerk een zo groot mogelijke hoeveelheid inhoud op te sporen en nog minder er meer inhoud uit te persen dan er in zit. Het is onze taak om de inhoud te besnoeien, zodat wij het object in zijn geheel kunnen zien.”⁵²

De zintuiglijke waarneming wordt hier aangeprezen als het juiste middel om kunst te beschouwen. Susan Sontag spreekt zich hier dus uit tegen het uitleggen van kunst zoals dat gebeurt in de iconografie en de kunstgeschiedenis. Dit is een drastische maatregel in een tijd waarin de letter zo'n hoge status heeft. De kijkwijzer stelt dan ook niet slechts een wijze van waarnemen voor maar eveneens een daaraan gekoppelde denkwijze. Dit is bij uitstek het type benadering dat een kunstenaar van zijn publiek verlangt. Zo zegt Gustav Klimt:

“Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus erkennen suchen, was ich bin und was ich will.”⁵³

Het doel van de kijkwijzer is de lezer over te halen kunst op een voorgeschreven wijze te benaderen.

⁵² Susan Sontag / Tegen Interpretatie / p. 197 - 198

⁵³ Citaat naar Gustav Klimt / Ilona Sarmany-Parsons / Klimt / p. 154

Aanduiding

Om over een kunstwerk te kunnen spreken is het noodzakelijk het werk aan te duiden. Zolang het werk aanwezig is, is dat eenvoudig; we kunnen er dan naar wijzen. Willen we een afwezig werk aanduiden, dan moeten we er een naam voor hebben. Soms komt de kunstenaar ons tegemoet door het werk een naam te geven. Zo'n naam kan elk willekeurig woord bevatten. De titel kan de aandacht van de kijker op een specifiek aspect van het werk vestigen, een sfeer benoemen, refereren aan verhalen of duiden op een actie die het werk verbeeldt. Ook kan de titel een nummer dragen om op het seriële karakter van het werk te wijzen. Hoewel verreweg de meeste titels beschrijvend zijn, bevatten ze veelal aanvullende informatie op het beeld. Dit is bijvoorbeeld het geval bij "Geres-taureerde Venus"⁵⁴ van Man Ray: het met touw omwikkelde beeld van een vrouwenbuste stelt geen letterlijke restauratie voor. Door deze titel ontstaat echter een associatie met herstel en reparatie. Zo wordt de weg vrijgemaakt voor interpretaties die zonder deze titel nooit zouden ontstaan.

In veel gevallen krijgt een kunstwerk geen titel van de kunstenaar. om te zorgen dat het werk toch aanduidbaar is, kan hij het werk de titel "zonder titel" geven. Dit is tevens een manier om te voorkomen dat

⁵⁴ Umberto Eco / De Geschiedenis van de Schoonheid / p. 414

het werk door anderen wordt beplakt met nieuwe benamingen. Want draagt een werk geen naam, dan zullen mensen snel genoeg benamingen ontwikkelen. Zo dankt bijvoorbeeld de “Venus van Willendorf”⁵⁵ haar naam aan wetenschappers die het beeldje onderzochten. De functie van de titel is niet anders dan bij een door de maker betiteld beeld. Maar de symboliek die in deze naam verborgen zit, verschilt wellicht van de bedoeling die de maker had.

Naast het benoemen van individuele werken is het ook mogelijk om kunst te groeperen en deze groepen een naam te geven. Bijvoorbeeld: “De belangrijkste stroming binnen het decadentisme is het symbolisme...”⁵⁶ Hier heeft de naam een dubbele functie. Hij benoemt niet alleen maar categoriseert ook. De gehele kunstgeschiedenis raakt zo met kunstmatige scheidslijnen doortrokken. In feite verschilt de functie van deze benamingen niet van titels van schilderijen; in beide gevallen geeft de titel een aanduiding. Door het geven van namen ontstaan hoe dan ook categorieën. Ook in een titel komen woorden en letters voor die voor andere zaken ook worden gebruikt. De functie van de aanduiding is dus in alle gevallen het benoemen. Dat kunstwerken op die manier verbonden raken met andere werken of zaken is een effect dat niet uit kan blijven.

⁵⁵ Umberto Eco / De Geschiedenis van de Schoonheid / p. 16

⁵⁶ Umberto Eco / De Geschiedenis van de Schoonheid / p. 346

Literatuur

In Homerus' Ilias komen we een uitzonderlijk levendige beschrijving tegen van het schild dat door Hephaistos voor Achilles wordt gesmeed. Wij kijken daarbij tijdens het smeden over de schouder van de smidsgod mee. Hier is een creatieve oplossing gevonden voor het contrast tussen de simultane ervaring van een beeld en de lineaire doorloop van een tekst. Het smeedproces zou naar alle waarschijnlijkheid langer duren dan het aanhoren van de tekst:

“Talloze kunstwerken dreef hij er op met zijn handige kunstzin.

d' Aarde dreef hij erop met de volle maan aan de hemel,

d' Onvermoeibare zon en de zee en de teekenen des hemels,

Zoals een krans er om heen; de Pleiaden en ook de Hyaden,

't Monster Orion, de Beer, door de mensen ook Wagen geheten.”⁵⁷

Zo volgen honderdtwintig versregels waarin onder andere een bruiloft, een rechtszaak, een oorlog, het ploegen van boeren, een aanval van leeuwen op koeien en een dans van jongelingen worden beschreven, dit alles als stond het in het schild gedreven. Homerus verhaalt hier niet van een

⁵⁷ Homerus / Ilias / p. 332

werkelijk bestaand schild, maar het moge duidelijk zijn dat zijn beschrijving een fantastisch voorbeeld is van het beeldcreërend vermogen van woorden. Het ritme, de bladspiegel, de klanken en de symbolen roepen een beeld op dat compleet nieuw is. Nu is dat bij alle voorgaande taaluitingen ook het geval, in de poëtische taaluiting is de schrijver echter ongebonden. De schrijver of spreker heeft geen enkele plicht een kennisuitspraak te doen. Hoewel er, zolang de kunst nog onderwerp is, een verbintenis met de tastbare werkelijkheid is, hoeft hij er geen waarheden over te zeggen. Hij is daardoor vrij in zijn bedoeling en vrij in zijn woordkeuze.

Hetzelfde geldt voor de prozaïsche taaluiting; men kan daarin feitelijk gebeurtenissen omschrijven, maar dit is niet noodzakelijk. Zo schrijft Joost Zwagerman over *Untitled No. 18* van Mark Rothko:

“Voor zijn ogen zag hij gebeuren wat nog niet was gebeurd en op datzelfde ogenblik al gebeurd leek te zijn: zijn hand, de vuist, het canvas.

Hij had nooit een schilderijdoek horen uitscheuren. Er klonk een scherp gekraak als van een boomtak die in tweeën breekt – een onverwacht grof geluid voor zo’n frêle stuk linnen.”⁵⁸ Dát is de functie van de literatuur; het naar voren brengen van een nieuw beeld met een losse band ten opzichte van het kunstwerk.

⁵⁸ Joost Zwagerman / *Duel* / p. 65

Zin van de kunst en kunst van de zin

“Languages have to be learnt, and the same is true of the language of art. The meaning of a work can often hit you with immediate and surprising force, yet to appreciate all its subtlety and richness, you need to understand its grammar and vocabulary. You certainly have to learn the language of art if you want to make a work of art, and that can only be done by practicing it, by experimenting and making mistakes and, by this process, eventually, finding your own voice.”⁵⁹ De vraag is, kan de taal hierbij helpen? Kan de taal ons helpen kunst te ervaren, kunst te begrijpen, kunst te zien of kunst te maken? We zullen de opsomming van tekstsoorten die we gemaakt hebben ter hand nemen en ieder van deze taalvormen veroordelen of roemen, al naar gelang zij de kunst dienstbaar is of ontrouw.

De eerste bestaansvoorwaarde van *hulp* is effect; de taal zal effect moeten sorteren voordat we van een dienst kunnen spreken. Aangezien taal een communicatiemiddel is, stel ik dat de communicatie het effect is waar we naar op zoek zijn. Dit lijkt erg

⁵⁹ Julian Spalding / The Eclipse of Art / p. 41

voor de hand liggend, maar het heeft verrijkende consequenties. Het sluit bijvoorbeeld uit dat een tekst die wel geschreven wordt maar nooit gelezen, dienstbaar is. De lezer kan uiteraard de schrijver zelf zijn. Bovendien kan taal alleen effect sorteren bij de kunst, als de woorden in verband worden gebracht met de kunst.

Handleiding

De handleiding voor de kunstenaar heeft een duidelijk doel voor ogen: het leiden van de hand van de kunstenaar. Dit is in zoverre mogelijk, waar de kunstenaar zijn doel *kan* bereiken door middel van de handreiking die geboden wordt. Wij gaan ervan uit dat het beeld dat de kunstenaar wil maken op verschillende wijzen uitgevoerd zou kunnen worden, de één meer naar zijn zin dan de ander. Een handleiding kan wellicht mogelijkheden aanbieden die de kunstenaar zelf niet had kunnen bedenken. Zo ook, zouden de woorden van een raadgever een kunstenaar technische hulp kunnen bieden. Zoals we nu al zien, is deze hulp echter zeer specifiek – het doel van de kunstenaar en het middel dat wordt aangeboden moeten op één lijn liggen. Er zijn dus alleen specifieke combinaties van handleidingen en doelen die tot een goed resultaat zullen leiden.

Hebben wij eenmaal die combinatie voor ons, dan is het nog de vraag hoe de woorden omgezet kunnen worden in daden. Is de handeling die nodig is, zoals het geval is bij het polijsten van brons, eenvoudig, dan zullen eenvoudige woorden genoeg zijn om de kunstenaar aan te wijzen wat hij doen moet. Is de handeling echter complex, zoals het geval is bij bijvoorbeeld het tekenen van een model naar waarneming, zodanig dat de tekening wel een ruimtelijke weergave van het model lijkt, dan zal de handleiding alleen uitspraken kunnen doen over de *methode*, maar de hand van de kunstenaar leiden is onmogelijk. Hier stuiten wij op de beperking van de taal in deze technische context: de technische *methode* is eenvoudigweg te geven, de technische *vaardigheid* is niet te geven, die moet worden geleerd. De *gelijktijdige handeling* is met name problematisch omdat het woord alleen *lineair* begrepen kan worden. Het aanleren van complexe technische handelingen verloopt daarom stapsgewijs. Zo kan de handleiding de kunstenaar van dienst zijn, namelijk stap voor stap. Ook dan zijn er echter bezwaren. Het aanleren van een complexe methode is namelijk een intensieve bezigheid. Zoiets vereist een concentratie, die niet onderbroken kan worden door vragen buiten de techniek zelf. Deze vragen zouden echter een rol moeten blijven spelen bij het maken van kunst. Het leren van de techniek zou geen doel op zichzelf moeten worden. De kunstenaar nam immers de techniek ter hand om zijn beeld te verwerkelijken. Hij

moet dus in staat zijn tijdens het maakproces een stap achteruit te doen om zich af te vragen of de techniek die hij gebruikt werkelijk de techniek is die hij prefereert voor zijn beeld. De handleiding is dus alleen dienstbaar aan de kunde, zolang de kunstenaar een kritische houding heeft ten opzichte van zijn methode.

Leerstelling

De leerstelling is succesvol als de kunstenaar andere ideeën ontwikkelt tot kunstwerken dan wanneer hij de pleitrede niet gehoord of gelezen had. Daar de ontwikkeling van ideeën in het hoofd van een kunstenaar niet inzichtelijk is, kunnen wij niet bewijzen dat dit gebeurt. Het is echter wel duidelijk *dat* kunstenaars inhoudelijk worden beïnvloed door leermeesters, collega's, critici en mensen in hun omgeving. De taal zal daar naar alle waarschijnlijkheid een rol in spelen.

Indien dit juist is, kunnen wij met stelligheid beweren dat de pleitrede nooit geheel en al slaagt in zijn opzet. Wij hebben gezien dat communicatie nooit volledig in staat is een idee van mens tot mens over te dragen. Wanneer een kunstenaar dus beïnvloed wordt door ideële woorden, dan kunnen zijn ideeën daardoor veranderen. Zijn ideeën zullen daarentegen nooit veranderen in de ideeën van de redenaar. Bovendien zal een pleitrede een kunstenaar vooral beïnvloeden als hij zich kan vinden in de gebruikte woorden, zijn

eigen projectie van die woorden tot beelden is dus machtiger dan de bedoeling van de redenaar.

Heeft het idee de kunstenaar eenmaal bereikt, dan is het de vraag of de ideeën positief zijn voor de kunst. Men zou kunnen stellen dat ze dat niet zijn, aangezien ideeën van mensen zowel zinvol kunnen zijn als zinloos. Verplaatsen ideeën zich, dan kunnen dat zowel zinvolle als zinloze ideeën zijn. Een willekeurige vermenging van die twee zou inhouden dat de algemene zin gelijkt blijft.

Gaan wij ervan uit dat kunstenaars in staat zijn het zinnige van het zinloze te scheiden en het zinvolle nastreven, dan heeft de verspreiding van ideeën wel degelijk zin, want het nuttige zou bij voorkeur worden opgepikt door de kunstenaars. Hiervan kunnen wij echter niet uitgaan. De zin van de pleitrede kan dus niet worden bewezen.

Kunstrelectie

Het beoordelen en bevragen van de kunst is noodzakelijk. Of het nu om reflectie op kunstwerken of op de kunde gaat, in beide gevallen is de *onderbreking*, in het ene geval van het kijken en in het andere geval van het maken, een gezonde terechtwijzing. De kijker zal hierdoor moeten toegeven dat zijn blik op het werk één van de vele zienswijzen is en in het meest positieve geval zal hij nóg eens kijken, om het werk in een nieuw licht te zien. De kunstenaar zal eenzelfde ervaring hebben en kan daarna zijn

werk of werkwijze aanpassen al naar gelang zijn inzicht in de waarde van zijn eigen werk is vergroot.

Nu bestaat er kunstkritiek die kant nog wal raakt, die bijvoorbeeld een werk slechts de grond in boort of de hemel in prijst. Deze reflectie kan een schadelijke werking hebben op kunstwerken als zij toehoorders krijgt. Reflectie heeft namelijk een bij uitstek kritische grondslag, terwijl een ongefundeerd oordeel kritiekloos tegenover zichzelf staat. De kritiek moet zelf dus altijd zelf ontvankelijk zijn voor kritiek. Dat is de ironische houding zoals die door Kierkegaard wordt voorgesteld als de juiste zienswijze in het leven; de ironische benadering zorgt ervoor dat het dogma wordt doorbroken en illusies aan de kaak worden gesteld.

Het oeuvre van een kunstenaar bijvoorbeeld kan een illusie van juistheid aan zijn samenhang ontlenu. Als er echter voortgang in het werk moet zijn, is reflectie onontbeerlijk. De kunstenaar hoeft door de kritiek niet dichter bij zijn beste kunstwerk te komen, wel zou hij dichter bij het besef moeten komen dat zijn beste werk niet het ultieme werk is.

Voor de kijker geldt hetzelfde; zijn eigen zienswijze is een van de vele zienswijzen. Zolang daar geen opmerkingen van buitenaf in doordringen, zal hij zijn eigen visie als de ware zien. Zodra hij door de zienswijze van een ander van zijn eigen blik wordt afgebracht is hij in staat zich te ontwikkelen en kan hij inzien dat het kunstwerk op verschillende manieren benaderd kan worden.

Beeldbeschouwing

Nemen wij een kunstwerk en houden we de beeldbeschouwing ernaast, dan zien wij onmiddellijk het verschil. De beschrijving *is* niet het beeld. Het een *verbeelding* van het beeld. Er zijn dus twee beelden, waarvan het ene naar het andere verwijst.

De tekst moet stap voor stap doorlopen worden. Het beeld heeft een onmiddellijke werking. Die onmiddellijke werking kan voordelig werken en nadelig. De lineaire doorloop kan zowel voordelig als nadelig zijn. Bij het zien van een beeld oordeelt de beschouwer snel of het hem aanspreekt en beslist of hij het werk nog verdere aandacht schenkt. De tekst weet hij niet in één oogopslag te beoordelen. De tekst eist aandacht. Het kunstwerk echter, verleidt. Beide methoden kunnen werken of falen, er is dus een kans dat de tekst de beschouwer pakt, waar het beeld dat niet zelfstandig had kunnen doen.

Is het beeld aanwezig bij het woord, dan kan het woord alleen het beeld bevoordelen indien dit het geziene in een nieuw licht zet. Hierdoor kan het werk de beschouwer wellicht meer vertellen dan voorheen. We willen echter niet, dat de beeldbeschouwing het werk zodanig beschrijft, dat de kijker een beeld van het werk krijgt dat haaks staat op het beeld dat de kunstenaar had willen verbeelden. Daarom moeten we bij de interpretatie dus de nodige kanttekeningen plaatsen; de interpreet moet zich in zijn beschrijving niet uitgeven voor de tolk van het beeld, alsof hij het

kunstwerk herhaalt in een andere taal. Het kunstwerk blijft immers wat het is en wij verstaan het reeds wanneer we het zien. Wil de beeldbeschrijving van enige waarde zijn, dan hoeft zij alleen maar te wijzen, zodat de kijker met meer inspanning kijkt. Er kunnen ook namen worden genoemd, “kijk, dat daar is de godin Aphrodite, zij kust Amor op amoureuze wijze”, maar de essentie van het werk moet niet worden uiteengelegd. Het is namelijk volslagen onmogelijk om de essentie van een beeld in woorden uiteen te zetten. Daarom maken we beelden, om te zeggen wat met woorden niet te zeggen is.

Is het beeld *niet* aanwezig bij de tekst, dan wordt de zienswijze van de lezer op de tekst een nieuw beeld. Meent de beschouwer hiermee het beschreven beeld voor zich te zien, dan is er sprake van een discommunicatie. Een door tekst beschreven beeld kan immers nooit het beeld zijn. Uiteindelijk komt de waarde van een tekst dus vooral op de lezer aan. Als wij een beeldbeschouwende tekst lezen moeten we de tegenwoordigheid van geest bezitten om geen woord van de tekst te geloven; we moeten de woorden op het beeld betrekken en uiteindelijk de schrijver monddood maken door zelf te kijken.

Vormverklaring

Waardoor zien wij dit beeld? Wij zien het beeld, maar waardoor? Wat betreft de vormverklaring kan ik kort zijn; zij helpt het kunstwerk niet direct. Iedere

verklaring van een kunstwerk staat namelijk los van het product. De taal is niet in staat te omschrijven waarom een kunstwerk *is*. Bovendien concluderen we bij het *zien* van een kunstwerk al, dat het *bestaat*. Het waarom is een oneigenlijke vraag, er is wel een oorzaak, maar geen reden. Door de oorzaak te beredeneren, wordt zij echter tot reden. De reden van het kunstwerk bestaat niet.

Toch kan de beschouwer door een verklarende tekst het een en ander opsteken. Als het goed is wordt hij namelijk deelachtig aan de context van het werk, hij zou iets moeten oppikken betreffende de situatie waarbinnen het werk is ontstaan. Ongeacht of het gaat om de persoonlijke omstandigheden van de kunstenaar, de culturele situatie waarbinnen het kunstwerk ontstond of de technische ontdekkingen die vooraf gingen aan het kunstwerk; al deze informatie houdt verband met het werk. Door deze informatie bij het werk te leveren kan men de *logosfeer*⁶⁰ van de beschouwer uitbreiden, zodanig dat een overlapping ontstaat met de logosfeer die verband houdt met het werk. De belevingswereld van de kijker vloeit richting de belevingswereld van de maker. Op deze manier bewerkstelligt de vormverklaring de meest fundamentele basis voor begrip: de overeenkomst. Zo kan een kijker het geziene herkennen en wordt het waarschijnlijker dat de beschouwer zich kan identificeren met het kunstwerk.

⁶⁰ Roland Barthes / Het Werkelijkheidseffect / p. 146

Zou een kijker geen enkele context rond het werk kennen, en dan bedoel ik echt *geen enkele context*, dan zou hij überhaupt niet weten wat hij zag. Hij zou niets ervan herkennen, niets ervan begrijpen en totaal niet in staat zijn er een gedachte aan te verbinden. Deze situatie is natuurlijk ondenkbaar, maar het geeft aan hoe afhankelijk we bij het kijken zijn van de associaties die de herkenning oproept. De verklarende tekst heeft dus een onbetwistbare waarde bij het begrijpen van kunstwerken. Toch is er een grens aan deze waarde, want zoals we al eerder hebben vastgesteld kan de beschouwer het kunstwerk nooit door en door begrijpen. De logosfeer van het kunstwerk blijft een andere dan die van de beschouwer. Bovendien is begrip kweken niet het enige belang van een kunstwerk. Zo kunnen we dus stellen dat de verklarende tekst voortreffelijk is, maar niet moet overgaan tot het benoemen van de bron van de kunst. Ook moeten we blijven realiseren dat begrip zijn beperkingen heeft.

Kijkwijzer

Het voorschrijven van een specifieke kijkwijze is een fundamentele eis, een betoger vraagt zijn publiek namelijk te denken volgens zijn richtlijnen. Dit drukt een zwaar stempel op de mate waarin een kunstwerk

tot zijn recht komt. Zo kunnen we stellen dat via de kijkwijzer een kunstwerk ofwel niet, ofwel totaal wordt opgevat zoals het bedoeld is. Mits de kijkwijzer dus de benadering voorschrijft die leidt tot de benadering die het kunstwerk laat werken zoals de kunstenaar verlangde, kan het een uitermate waardevol instrument zijn. Het is echter maar de vraag of het mogelijk is, mensen via een kijkwijzer op een andere manier te laten kijken dan zij eerder gewend waren. Natuurlijk zijn mensen met woorden te overreden, maar tegelijkertijd zijn hun acties zelden beredeneerd. De macht van de kijkwijzer is dus heel beperkt, omdat het manipuleren van de waarneming een zo sterke medewerking van de kijker verlangt.

Echter, een kijkwijzer hoeft niet per se het denken van de kijker op te eisen. Er kan ook worden gevraagd om een simpele handeling, zoals het uitschakelen van het licht tijdens het kijken. Zo'n handeling kan een grote invloed hebben op de wijze waarop een kijker het werk ervaart, terwijl de handeling niet veeleisend is. Natuurlijk is de betogener nog steeds afhankelijk van de participatie van de beschouwer, maar dat geldt voor elke tekst. De kijkwijzer kan dus heel goed helpen een kunstwerk op een nieuwe wijze te bekijken.

Een kijker zou zich echter niet op deze manier moeten laten manipuleren. Volgt hij namelijk de aanwijzingen van een benaderingswijzer klakkeloos op, dan zal hij het kunstwerk slechts op een enkele wijze waarnemen. Hij zal dus nooit zelf kunnen beoordelen of

deze benadering de juiste is als hij geen vergelijkingsmateriaal heeft. Bovendien kijkt elke mens uiteindelijk op zijn eigen manier en hij zal het werk dus via eigen connotaties ontvangen. De kijkwijzer ontleent zijn macht aan een instabiel fundament en dit fundament is met reden wankel; wij moeten een werk op onze eigen wijze benaderen. Tegelijkertijd is het goed ontvankelijk te zijn voor de adviezen van anderen omtrent de kijkwijze, maar in een mate die kritiek toelaat.

Aanduiding

Namen zijn hoe dan ook praktisch bij het spreken over kunst. Als een kunstwerk niet aan te duiden is, kunnen we er immers geen woord over zeggen. In de praktijk valt de schade bij naamloze werken mee, we hebben genoeg oplossingen om zo'n werk aan te duiden. We wijzen het aan, we omschrijven het of we geven het zelf een naam. Dit heeft echter nadelen. Als een werk van verschillende mensen verschillende namen krijgt wordt onduidelijk hoe het werk aangeduid moet worden. Een beschrijving neemt tijd en een kunstwerk is moeilijk vindbaar aan de hand van een omschrijving. Als we een werk aanwijzen gebruiken we een middel dat niet talig is en daardoor alleen bruikbaar als er een beeld onder handbereik is. Een eenduidige naam voorkomt dus veel onduidelijkheid. Dit is het eerste argument voor het gebruik van de aanduiding.

Wanneer de kunstenaar zelf een naam aan zijn werk geeft lijkt er niets aan de hand te zijn. De kunstenaar kan op een handige manier gebruik maken van een titel om zijn publiek precies in die richting te sturen waar hij het hebben wil. De titel kan daarom een sterk instrument zijn en van groot nut voor het kunstwerk. Zo heeft de kunstenaar zowel beeldende als talige middelen tot zijn beschikking. Hij heeft dan wel de expertise nodig om de taal op communicatieve wijze in te zetten, net zoals hij de expertise nodig heeft om beelden zo te gebruiken dat hij zijn doel bereikt. Het kan voorkomen, dat hij de taal inzet op een manier die zijn werk niet ten goede komt. Ook kan de interpretatie van het publiek problemen geven. Zo is in de naam van een kunstwerk geen kern van het werk besloten, zoals soms gedacht wordt. Zelfs de door de kunstenaar gekozen titel spreekt het kunstwerk niet uit. De titel is eerder een talig verlengstuk van het werk, niet een naam die de essentie van het werk verwoordt. Voor titels die bij anderen dan de kunstenaar zelf vandaan komen geldt hetzelfde; de woorden kunnen contrasteren met de bedoeling van het werk of het werk juist helpen door een uitbreiding van het uitdrukkingsvermogen. Hier blijft het risico dat de naam een te prominente rol van de kijker krijgt.

Bij namen van kunststromingen zijn vergelijkbare gevaren; we accepteren al te gemakkelijk dat zeer verschillende kunstwerken met een en dezelfde naam worden aangeduid. Zo ontstaat de denkfout dat

werken uit eenzelfde kunststijl een overeenkomende bedoeling hebben. Anderzijds is het benoemen van kunststromingen heel handig, op deze manier kan met een enkel woord een hele culturele beweging met het werk in verband worden gebracht.

De aanduiding is dus zowel een essentieel en machtig middel als een gevaarlijk middel; essentieel omdat de taal machteloos staat tegenover kunst zonder naam en gevaarlijk doordat het publiek gemakkelijk attributiefouten maakt.

Literatuur

Een gedicht kan een paar losse woorden spuien die geen enkel verband lijken te houden met het kunstwerk waarop het geïnspireerd is. Een verhaal kan een nauwkeurige biografie van een kunstenaar zijn en daarmee een vooraanstaande bron van informatie over kunstwerken. Hoe kunnen we bepalen welke waarde de literatuur voor de kunst heeft als de verschillende taaluitingen die binnen deze categorie vallen zo uiteen lopen? Er lijkt geen werkelijk gemeenschappelijke noemer te zijn waaraan we ons oordeel kunnen hangen.

Deze gemeenschappelijke noemer is er echter wel degelijk. De overeenkomst bevindt zich in de vrijheid van de auteur om het werk, binnen de vorm van het genre, elke inhoud te geven die hij maar wil. Hij is net zo vrij als de beeldend kunstenaar. Wanneer een auteur dus van mening is dat een beschrijving van het

kunstwerk op rijm nutteloos is, maar een ode aan de schoonheid ervan de beste manier om ermee om te gaan, dan heeft hij de vrijheid om zo te werk te gaan. De vrijheid van de schrijver of de spreker is dus uitermate geschikt om elke mogelijk zienswijze tot uiting te brengen. De kijker kan zich laten meenemen door het literaire woord en het kunstwerk op een andere manier zien dan voorheen. En aangezien hij zich bewust is van de vrijheid van de auteur, kan hij op elk ogenblik van deze zienswijze afstappen. De literaire taaluiting heeft namelijk de levendigheid van de subjectiviteit over zich, ook als zij op feiten is gebaseerd. We kunnen de literatuur opnemen, ermee spelen en vervolgens weggooien, als we er klaar mee zijn. De literatuur is in die zin waarachtiger dan elke andere tekstvorm die we behandeld hebben, omdat het de kunstwerken eigenlijk geheel en al met rust laat. We kunnen daarom niet concluderen dat de literatuur de kunst dient door kennis te verspreiden.

Het dienen zelf is nooit een doel, het is eerder het doelloze. Dienen is in feite het delen van andermans doel. Om de kunst te dienen zal de taal daarom eerst doelloos moeten zijn. Beter gezegd, de spreker of de schrijver zou geen vooropgesteld doel voor ogen moeten hebben. De literaire taaluiting heeft duidelijk zijn eigen doelen. Zelfs een natuurgetrouwe biografie van een kunstenaar deelt niet zijn doel met het kunstwerk – en dat weten we.

Bij de andere taalvormen die we bespraken ligt dit anders. Het overeenkomende doel is prominent, soms

lijkt het alsof de schrijver of de verteller precies wil overbrengen wat de kunstenaar bedoelde met zijn werk. Dit is echter onmogelijk. Elke waarheidsuitspraak over kunst is een uiting van de spreker, niet van het beeld, zelfs wanneer de spreker de kunstenaar is. Elke waarheidsuitspraak houdt de lezer dus voor het doel gemeen te hebben met de kunst, maar zij heeft het niet. De literatuur echter, pretendeert geen gemeenschappelijk doel te hebben en is daardoor de enige eerlijke, echter nog steeds kennisloze, tekstvorm.

Zinnelijke kunst & letterlijke kunst

De kunst van de letter, de redekunst, onderhoudt een eigenaardige verhouding met het tastbare. Ten eerste omdat zij gereproduceerd, dat wil zeggen *exact* gereproduceerd, kan worden. Met het tastbare kan dat niet. Woorden zijn echter gelijk, al worden ze in tien verschillende lettertypen of door tien verschillende stemmen uitgedrukt. De taal is ontastbaar en daarom kan het ene woord gelijk zijn aan het andere. Deze gelijkenis is de basis van kennis en woorden zijn het symbool van kennis. Het kennen van het tastbare gaat gepaard met het aanwijzen van gelijkenissen en verschillen tussen al het tastbare.

De kunst van de zin, de zinnelijke kunst, brengt geen kennis naar voren. Zij is het tastbare. Woorden proberen er gelijkenissen en verschillen in te onderscheiden. Deze overeenkomsten en gelijkenissen in de tastbare werkelijkheid zijn echter een illusie; de gelijkenissen zijn niet tastbaar. Bij het communiceren in taal wordt dus iets anders verteld dan door middel van de kunst. Sterker nog; de taal kan niet communiceren wat de kunst communiceert.

“Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.”⁶¹

Hiervandaan komt onze twijfel aan de zin van de kunstzinnige taal. Gedurende dit onderzoek hebben we echter gezien dat dit verschil ook de andere kant op werkt: wat gezegd kan worden, kan niet getoond worden. Dat is de reden dat dit onderzoek een talige vorm heeft; het had geen andere vorm kunnen hebben dan deze. Elke talige boodschap in de kunst zal dus via taal moeten worden overgebracht, zoals bijvoorbeeld door middel van een titel. Ons uitgangspunt was echter de vraag naar de dienende waarde van de letter aan de kunst. Als we het ultieme gevolg van ons onderzoek trekken, dan moeten we concluderen dat er geen dienende waarde in de letter te vinden is. Er is zelfs geen directe invloed van taal op de beeldende kunst. Aangezien de beeldende kunst stoffelijk is en de taal niet, is een directe invloed onmogelijk. Zelfs bij kunst in de betekenis van *kunde* kan de taal alleen via het brein en de handen van een kunstenaar invloed hebben.

Zodra het die invloed eenmaal heeft, zijn de gevolgen niet te overzien. Iedere mens staat zijn leven lang in contact met taal. Zodra hij de taal op beelden betreft,

⁶¹ Ludwig Wittgenstein / Tractatus logico-philosophicus / p. 33 / opmerking 4.1212

treedt er een illusie van kennis op. Beelden brengen zelf geen kennis voort maar door middel van taal wijzen we op de kennis in beelden. Deze illusie kan zonder enige twijfel een positieve invloed op de kunst hebben. De taal kan immers alleen een bijdrage aan de kunst leveren als er een waarde in besloten ligt die de kunst zelf niet heeft. De kennis en de illusie van kennis is niet in een beeld te vangen. Toch zijn deze onderwerpen alomtegenwoordig in de kunst. Dit is het aandeel van de taal aan de kunst; het aanbrengen van kennis en illusie.

Woorden zijn dus van onschatbare waarde voor de beeldende kunst, zolang we maar wijze lezers zijn. Wij, lezers, moeten dus kritisch zijn. Maar het zou niet verkeerd zijn om door de schrijver of de spreker een handje geholpen te worden. Zo zullen ook wij proberen om de illusie die in deze tekst naar voren komt, te breken. In het volgende en laatste hoofdstuk zullen we daarom afstand nemen van de huidige tekstvorm en de illusie van deze theorie breken. De theorie krijgt op die manier vorm en relateert tegelijkertijd de waarde van het voorafgaande. Het aaneengesloten karakter van mijn verhaal neemt hier een einde.



Afbeelding 1

Zin en letter

Afbeelding 1: Leonardo da Vinci / De Heilige Hiëronymus in de Woestijn / 1480 / tempera en olieverf op paneel / Vaticaanse musea

Heb je dan nergens zin in? Is al het zinnelijke je een gruwel?⁶² Is de letter het enige dat je beweegt?⁶³ Ben je bang dat je ideeën smelten door de hitte van je lichaam? Goed, in dat geval zal ik je proberen te keren door middel van woorden, als die je meer waard zijn dan al het andere.

Als god de mens inspiratie gaf tot het schrijven van een boek. Als dat boek het menselijk lichaam een goddelijke vorm toedicht. Als dat boek opgenomen moet worden, opengeslagen en gelezen met ziende ogen. Als de analfabeet de heilige tekst alleen verneemt door de klanken van een lezende stem. Hoe kunnen de woorden dan waardevoller zijn dan het lichaam? Is het daarom dat je rechterhand een steen vasthoudt die weldra je borstkas zal doen bloeden?

⁶² Hiëronymus leefde een ascetisch bestaan, daar maakte zelfkastijding deel van uit.

⁶³ Hiëronymus was één van de grootste geleerden van zijn tijd.

Sla je je eigen borst stuk tot je hart ophoudt voor je eigen zinnelijke lust te slaan? Je borst, die gevormd is zoals die van god. Jazeker, wanneer je de ballen hebt om een splinter uit de poot van de koning der dieren te vissen, dan maak je je ongetwijfeld minder zorgen om diezelfde ballen dan de gemiddelde sterveling.⁶⁴ Maar als je het nodig vindt je zo op te winden om je eigen discipline, dan zul je je lichaam toch moeten behouden teneinde je op te kunnen blijven winden? Kennelijk wil je alleen je geest voortplanten en zal je lichaam je een worst zijn.

Voor de linkerhand heb ik dan meer sympathie, de hand die sporen naliet op een paneel van walnotenhouw in plaats van op zijn eigen lichaam.⁶⁵ Sporen met verf, die op wonderlijke wijze wel lijken te zijn wat ze zeker niet zijn; Een man en een leeuw in de woestijn. Ook deze schilder was de dood geen gruwel. Eerder een voordeel, daar lijken niet lijden wanneer je ze ontledt om je eigen kennis te vergroten.⁶⁶ En daar vond hij kennis, in de materie. In het altijd woelige water, in het licht dat alles zichtbaar maakt, in alles wat de mens beweegt en in het vlees van de dood. Steeds meer wilde hij weten; hoe de

⁶⁴ Volgens de overlevering bevrijdde Hiëronymus tijdens zijn verblijf in de woestijn een leeuw van een splinter.

⁶⁵ Leonardo da Vinci was linkshandig.

⁶⁶ Leonardo da Vinci voerde anatomische onderzoeken uit op menselijke lijken.

mens in de baarmoeder groeit, waardoor hij ademt, waarom hij ziek wordt, honger voelt of lust.

Een ijverige schepper heb je gekozen, die blijk geeft van doorwrochte anatomische kennis. Hij gaat er wel heel enthousiast mee om; je nek lijkt wel een waterval waarvan de turbulentie maar langzaam tot rust komt in je schoudergordel. Maar op die onvoltooide vormen mag ik je vast niet afrekenen.⁶⁷ De vraag naar het voltooide is in de ogen van Da Vinci wellicht geheel irrelevant, want wil je de ene streek steeds beter zetten dan de vorige, dan kan het product je gestolen worden. Maar is vaardigheid zonder product niet net zoiets als kennis zonder toepassing?

Af, onaf, wat doet het er toe? En wat vertelt mij dat iets onaf is. Af is een idee, je kunt het niet opmeten. Als alles stroomt,⁶⁸ zou af maar een fractie van een seconde duren waarna de onafheid weer daar is. En de verandering is in dit geval geen minieme ingreep, want wil je een schilderij als tafelblad benutten, dan komt het wel voor dat daar een zaag aan te pas moet komen.⁶⁹

Het is zeker bijzonder om in de vijftiende eeuw snelle bruine kwaststreken een altaarstuk te noemen. Onaf

⁶⁷ Een schildering als deze is een schets waarover in vele dunne lagen het uiteindelijke schilderij wordt geschilderd.

⁶⁸ *Alles stroomt en niets blijft*, een stelling van de Griekse filosoof Heraclitus

⁶⁹ Het paneel met de Heilige Hiëronymus van Da Vinci schijnt, volgens verhalen, lange tijd in twee delen te hebben rondgezworven, één deel functioneerde als tafelblad.

is dan een waarschijnlijke kwalificatie. De palmbomen, ik zie ze al voor me, donker getekend tegen de zee. Maar zij bleven staan als schets. Van lommerrijke palmen hoeft een martelaar immers niet te genieten, zijn honger naar vruchtvlees zou niet gestild zijn met een hap uit een dadel. Want de blik van de martelaar dient omhoog gericht te zijn om de regen en de hagel die neerdalen te ontvangen als een zegen. Zalig ben je zeker, ook zonder aureool. Want wat de achteloze blik ontgaat is toch werkelijk te zien. Je reinste lotgenoot kijkt op je neer en jouw ogen zien de zijne. Als dat Jezus niet is!⁷⁰ Met zijn polsen aan het kruis en het hoofd gebogen vormt hij hoog een lichtend voorbeeld. En inderdaad komt dáár het licht vandaan en de schaduwen gaan links, waar het verleden rust. Voel je je dan zo verwant met dit lichtend voorbeeld? Met Jezus, die geschaad werd door een ander, terwijl jouw lijden voortkomt uit je eigen doen en laten. Hiëronymus, de marteling ligt in je eigen hand. De meisjes waar je naar verlangt, neem ze van mijn part niet voor lief maar op zijn minst wel de gedachte. Er is maar één boom met verboden vruchten en water heeft geen bokkenpoten. Je kwam uiteindelijk toch levend die woestijn uit en schreef nog ettelijke boeken. Dan was de stof die om je leden hing geen zout dat, uitgestrooid in open wonden, de pijn nog heviger maakt dan zij al is. De warmte van

⁷⁰ Rechtsboven op het paneel staat een crucifix geschetst, precies in de blikrichting van Hiëronymus.

dat lange gewaad moet waarachtig net zo troostend zijn geweest als de vaardige vrouwenhanden die de draden sponnen. Waar blijven nu je argumenten om het vlees zo zwak te noemen? Is je mond zo droog dat woorden er geen heil in zien? Is je stem bezweken in nachten van heldere hemel?

Maar ik zal je laten rusten, want je lichaam is al lang verteerd. En is er toch nog wat van over, dan zal het vast verdeeld zijn tussen kerken door geheel Europa. ik meen wel te zien dat je stenen hand je borstkas snel zal bereiken, maar dat moment zal nooit plaatsvinden. Het bloed dat je borst donker kleurt is misschien gewoon een gezonde bos krullend haar. Zo heel uitgemergeld zie je er ook weer niet uit en je blik is eerder smekend dan vervuld van pijn. Een wat puntiger steen had de woestijn je vast kunnen leveren en je kardinaalshoed ben je misschien stomweg op een ander schilderij vergeten. De dualiteit van vlees en geest is je vergeven, honderd jaren lang gespleten leven met je hand op het ene paneel en je hoofd op het andere gaat je niet in de koude kleren zitten. Ik zal je daarom niets verwijten.

Ik zal zwijgen als je dat het liefste hebt. Je bent dood en je zegt toch niets terug. Je bent van hout en je bent van pigment. Ik heb je nooit gezien, je hangt in het verre Rome. Ik spreek zelfs niet tegen printerinkt op dun papier. Ik spreek in het geheel geen woord. Ik schrijf, maar niets wat leesbaar is.

Mijn beste lezer, in feite spreek je tot jezelf. Mijn woorden zijn jouw eigen woorden zodra je hoofd ze

opneemt. De beelden die ik oproep zijn niet de mijne
maar ze zijn van jou. De kleinste letter kan voor jou de
grootste onzin of een waarachtig teken zijn.

Bronnenlijst

Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel en anderen/
programma van Die Brücke / 1906

Roland Barthes / Het Werkelijkheidseffect / Epe 2004 /
eerste druk / Historische Uitgeverij / vert. Rokus Hofstede

Friedrich Nietzsche / Waarheid en Leugen/ Amsterdam
2012 / tweede druk / Uitgeverij Boom/ vert. Tine Ausma

Plato / Plato, Schrijver / Amsterdam 1988 / derde druk /
Uitgeverij Bert Bakker / vert. Gerard Koolschijn

Susan Sontag / Tegen Interpretatie - essays/ Uitgeverij
Bruna & Zoon / Utrecht 1969 / vert. Pé Hawinkels

Michel Foucault/ De Woorden en de Dingen - Een
Archeologie van de Menswetenschappen/ Amsterdam
2006 / Uitgeverij Boom / vert. Walter van de Star

Constantin Brunner / Materialismus und Idealismus/
Potsdam 1928 / eerste druk / Gustav Kiepenheuer Verlag

Johann Wolfgang von Goethe / Italiaanse Reis/ Amsterdam
1999 / Uitgeverij Boom / vert. Wilfred Oranje

Imme Dros / Ilios & Odysseus / Amsterdam 2005/ vijfde druk / EM. Querido's Uitgeverij B.V.

Giorio Vasari / The Great masters / Leicester 1989/ eerste druk / Gallery Press / vert. Gaston Du C. de Vere

Dr. E. H. Gombrich / Eeuwige Schoonheid – Inleiding tot de Kunst / Zeist 1962 / vierde druk/ Uitgeversmaatschappij W. De Haan N.V. / vert. Dr. M. Elisabeth Houtzager

Julian Spalding / The Eclipse of Art – Tackling the Crisis in Art today / Munich 2003 / eerste druk/ Prestel-Verlag

Homerus / Ilias / Amsterdam 1930 / derde druk / H. J. Paris / vert. Dr. Aegidius W. Timmerman

Herbert read / Moderne Beeldhouwkunst – Oorsprong en Ontwikkeling / eerste druk / Den Haag 1964 / Uitgeverij W. Gaade / vert. R. E. Penning

Donald Preziosi / The Art of Art History/ tweede druk / New York 2009 / Oxford University Press Inc.

Plato / De Republiek van Plato / eerste druk/ Amsterdam 1849 / Uitgeverij P. N. van kampen / vert. D. D. Burger, Jr.

Jan Bor en Errit Petersma / De Verbeelding van het Denken / zesde druk / Amsterdam 2000 / Uitgeverij Contact

Søren kierkegaard / Ironie / eerste druk/ Amsterdam 2011 / Uitgeverij Boom / vert. Willem Breeuwer

Ludwig Wittgenstein / Schriften 1 - Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher, Philosophische Untersuchungen / Frankfurt am Main 1969/ Suhrkamp Verlag

Édouard Colmache / Mededeelingen uit het leven van Prins Talleyrand / tweede druk / Arnhem 1954/ Uitgeverij D.A. Thieme / vert. Mark Prager Lindo

George Orwell / 1984 / eerste druk / Orlando 2008/ Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company

Bas Heijne / De linkerhelft is de Berlusconi van de hersenen / NRC Handelsblad / 31 maart 2011

Sipke Huismans, Wim Izaks en anderen / Wim Izaks – een teken van leven / Eibergen 1993 / Stichting Wim Izaks

Ad de Visser / Kunst met voetnoten – inhoud en betekenis in de beeldende kunst / Eerste druk / Nijmegen 1989/ Uitgeverij SUN

Kenneth Clark / Civilisation – a personal view / achtste druk / Londen 1971 / British Broadcasting Corporation

Hugh Honour en John Fleming / Algemene kunstgeschiedenis / dertiende druk / Amsterdam 2007/ Uitgeverij Meulenhoff / vert. Pieter Creemers, Nelleke van Maarten en anderen

Joost Zwagerman / Duel / eerste druk / Amsterdam 2010 / Uitgeverij De Arbeiderspers

Ilona Sarmany-parsons / Klimt / eerste druk / München
1989 / Südwest Verlag / vert. Wolfgang Bahr

Ad de Visser / Hardop kijken / tiende druk / Nijmegen
2009 / Uitgeverij SUN

Gabriele Fahr-Becker / Jugendstil / eerste druk / Keulen
1997 / Könemann / vert. Vreni Leenhuis, Henk van der
Veen en Dirk de Rijk

Otto Jahn / Goethe's Briefe an Liepziger Freunde / tweede
druk / Leipzig 1867 / Verlag Breitkopf und Härtel