

ik piëker

niet in

vierkanten

SANNE VAN BALEN

*Oorsprong betekent hier datgene van waaruit en waardoor iets is wat het is en hoe het is. Dat wat iets is en hoe het is, noemen we zijn wezen. De oorsprong van iets is de herkomst van zijn wezen. De vraag naar de oorsprong van het kunstwerk vraagt naar zijn wezensherkomst. Volgens de gangbare voorstelling ontstaat het werk uit en door de werkzaamheid van de kunstenaar.*

*Maar waardoor en vanwaar is de kunstenaar wat hij is?*

Martin Heidegger

Uit: De oorsprong van het kunstwerk

*Dit is het begin van een beweging: een letterlijke en figuurlijke wandeling door landschappen en langs onderwerpen. Beginnend vanuit een af te leggen afstand van vijfhonderd meter van mijn huis naar de tunnel aan het eind van het pad, nemen mijn gedachtes me mee vanuit het landschap dat ik doorkruis naar nieuwe filosofische inzichten. Een onderzoek van hoe ik denk, lineariteit en inzichten over talige systemen komen aan bod. Dit zal ik, als kunstenaar, koppelen aan kunsthistorische stromingen. Via het kubisme ga ik in op het minimalisme aan de hand van fenomenologische theorieën van Bergson en Heidegger. Deze zal ik vervolgens betrekken op het werk van Jessica Stockholder. Stockholder is een kunstenaar in de traditie van het minimalisme, maar ook op zoek naar betekenis in een hedendaagse wereld waar kunst niet langer naar de werkelijkheid hoeft te verwijzen. Naast een ontrafeling van de werkelijkheid is dit een essay vol persoonlijke vragen over hoe te denken en de betekenis van een kunstwerk daarin.*

1 - TOTSTANDKOMING P. 19

2 - VASTSTAANDEN P. 29

3 - EEN LOSBEWEGING P. 45

INTERMEZZO ALS VERTAKKING

4 - TERUGVINDEN P. 79

ik pieker  
niet in  
vierkanten



## IK PIEKER NIET IN VIERKANTEN

Het pad voor me is net zo recht als achter me, ik loop met de zon in de rug, bladgeruis vult mijn oren. Links van me zijn bomen, rechts ook, ik herken ze nauwelijks, alsof ik hier niet achttien jaar lang elke dag naar school ben gefietst. Of misschien juist, heb ik hier te veel gefietst, blind voor wat ik allemaal had kunnen zien. Heb ik hier wel echt gefietst? Zijn dit wel bomen? Ik pieker. Blijkbaar was ik ergens anders, in mijn gedachten, denkend vooruit, fietsend naar het westen, mijn toekomst tegemoet.

Nu wandel ik hier, van mijn ouderlijk huis naar de tunnel aan het einde van deze weg. Ik ben een kunstenaar, een schrijver, een denker die probeert ideeën te vertalen naar beelden en teksten. Ik loop hier om na te denken, of, ik loop hier om juist niet meer na te denken. Wandelen schijnt te helpen tegen piekergedachten: al lopend orden je je gedachten. Dus ik wandel. Want dat is wat ik wil: bedenken wat ik denk, bedenken hoe ik denk.

Door te wandelen, verplaats je je fysiek door een landschap. Nadenken of filosoferen heeft een vergelijkbare manier van bewegen. Associërend kom

je van de ene gedachte bij de volgende uit, betekenis komt tot stand in een voortdurende beweging. De geschiedenis wordt wel gezien of beschreven als een lineair verhaal. Zelf ervaar ik mijn eigen leven ook als een rechte lijn. Tijd zelf kan lineair benaderd worden, als een mechanisme dat alsmaar zoekt naar vooruitgang.

Dit verband, tussen de ervaring van 'tijd' en 'denken', bracht me op het idee om deze wandeling te maken. Ik leg nu in één rechte lijn een afstand van 500 meter af om te testen of ik daadwerkelijk mijn gedachten kan ordenen. Ik heb niet zomaar gekozen voor het wandelen van een rechte lijn door deze bosrijke omgeving waar deze weg zich bevindt. Ik herinnerde me een radio-uitzending met de vraag "wat laat de mens achter na zijn uitsterven?" Een van de antwoorden die gegeven werd, was: de rechte lijn.

De rechte lijn zou niet aanwijsbaar zijn in de natuur, bovendien denkt de mens zichzelf graag los van de natuur. Tussen menselijke lineariteit en de zogenaamde grillige natuur bestaat een spanning, want ook mensen zijn een product van de natuur. De westerse mens bedacht systemen om zaken die moeilijk te bevatten zijn, zoals tijd, in ieder geval



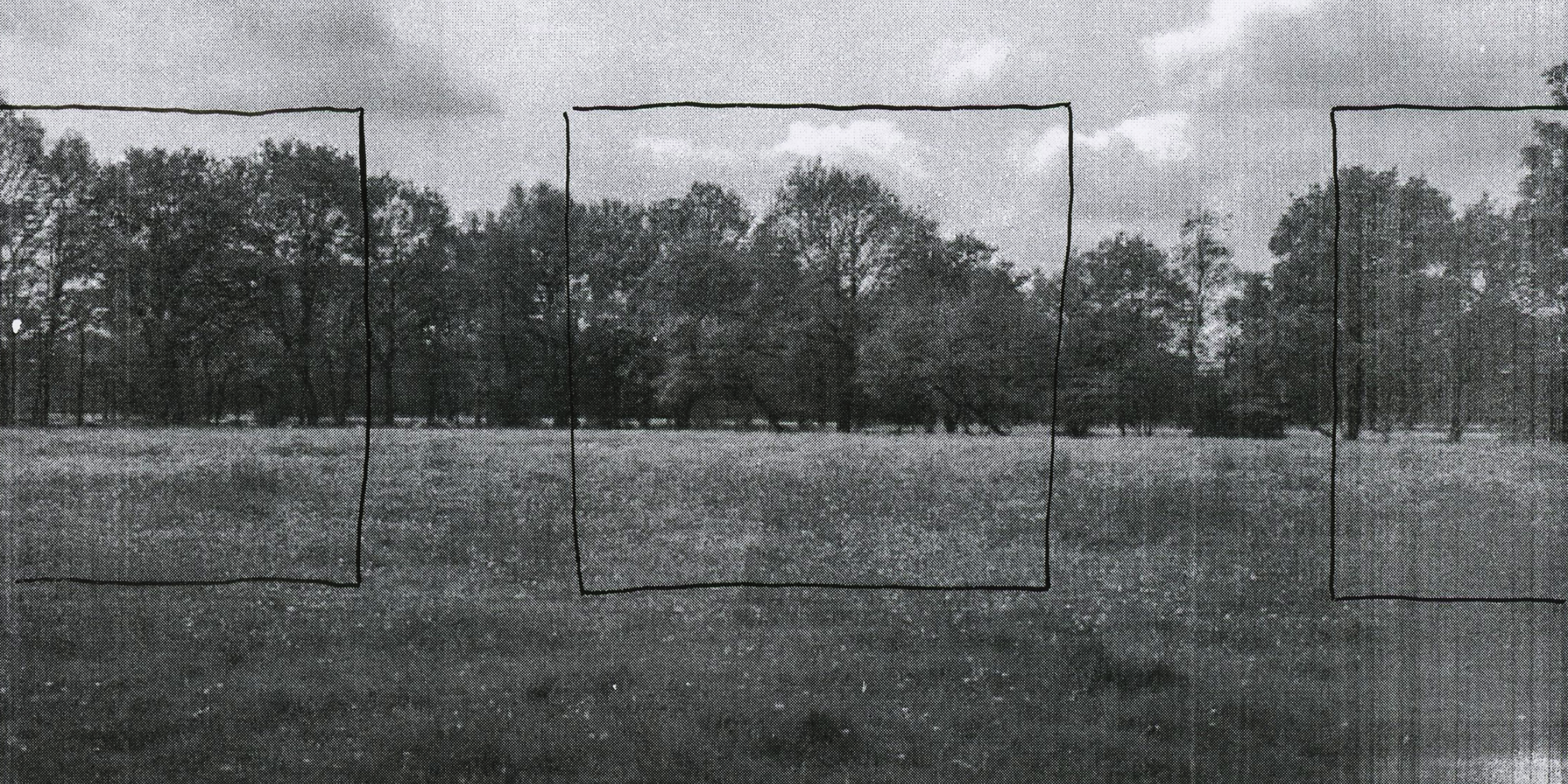
wel te kunnen meten. Met tijdsbesef kan de mens zijn gedachten uitstrekken over eindeloze periodes, fantaseren over uitsterven of voortbestaan. Onder de vraag wat de mens achterlaat, schuilt eigenlijk een grotere: wat hebben wij als mens wat de natuur niet heeft? En ook: wat zijn wij als mensen dan? Hoe zien wij onszelf?

Hier zijn geen tegenliggers, niemand die me inhaalt, zelfs geen kikker op de weg of overstekende ree. Ik ben de enige hier. Ik stel me voor dat er helemaal niemand meer is, dat de mens de aarde eindelijk heeft verlaten. Wat een rust zou dat geven, geen vooruitgangdenken meer. Geen gepieker, geen dingen die moeten, geen verplichtingen, of verwachtingen.

Het idee dat het de rechte lijn is die we als mensen op de aarde achter zouden laten fascineert me. Het is misschien nog helemaal niet zo gek gedacht. Vooral omdat een rechte lijn geen vorm is of beter gezegd: heeft. Het is een wiskundig idee, een concept zonder breedte, alleen lengte, bestaande in één dimensie. De mens zou de enige zijn die zich zo'n perfecte lijn kan voorstellen. En precies daarom zou zo'n lijn best kunnen zijn wat we overleveren.

De rechte lijn mag dan misschien menseigen genoemd worden, maar het voelt vaak alsof mijn gedachten in cirkels bewegen, ik pieker niet in vierkanten. Tijd zelf is niet lineair, maar de mens heeft wel de neiging om de zaken om zich heen als recht te zien. We leven volgens een lineair en neoliberaal begrip van tijd, waarbij de enige mogelijkheid progressie lijkt te zijn. De rechte lijn is een menselijke neiging tot structureren en daarmee een gereedschap om de natuur mee te kunnen beheersen. Maar wat is dat structureren, en hoe zou ik vat kunnen krijgen op mijn gedachten?

104  
Stand  
coming



## TOTSTANDKOMING

Ik wandel over dit pad alsmaar rechtdoor, door een landschap dat langs een liniaal is gelegd. Mijn ouderlijk huis bevindt zich in een soort tussenland<sup>1</sup>, op *Google Maps* kun je flink inzoomen op een beige/grijsachtig veld van pixels, maar het huis vind je niet. Met de satellietfunctie zie je groen-oranje-witte kleurvlekken, het bos-de dakpannen-de auto, maar je kunt niet dichtbij genoeg komen om echt iets te onderscheiden, “uitgezonderd aanwonenden” staat op een bord. Het pad is de grens tussen twee gemeenten, dit is, voor zover mogelijk, een *middle of nowhere* in Nederland.

Ik blijf even stilstaan bij een stuk grasland van een boer die hier nooit koeien laat grazen. Vanaf waar ik sta lijkt het land een perfecte rechthoek, misschien wel een vierkant, aan de overkant afgebakend met een rechte rij elzen. In mijn hoofd stel ik me een satellietfoto voor waarop de ruilverkaveling van dit stuk Friese Wouden in z'n kaarsrechtheid duidelijk zichtbaar wordt. Dit uitgetekende stuk gras licht op als het zwarte vierkant van Malevitsj<sup>2</sup> in een figuratieve schildertentoonstelling. Met in de hoek van het vlak de handtekening van de boer met een jaartal. Anders dan de naam De Wâlden doet vermoeden, is dit deel van Friesland waar ik

wandel geen onherbergzaam wild stuk natuur met grote woudreuzen. Vanuit de lucht oogt het als een Mondriaanachtige lappendeken (Luyckx). Smûk<sup>3</sup>. Zevenhonderd kilometer aan elzensingels is bewaard gebleven na de ruilverkaveling, dat is veertienhonderd keer dit pad op en neer wandelen.

Je kunt zeggen dat Nederland een aangeharkt park is wanneer je het van boven bekijkt. Hier zijn natuurgebieden cultuurproducten, langs latten gelegde kleurplaten waarin de menselijke hand duidelijk zichtbaar wordt. Desalniettemin associëren we natuur met oorspronkelijkheid, met de zondagmiddag; gezellig tussen de thee en de borrel met de familie een blokje om, eventueel met hond. Of zoals ik: even je hoofd leegmaken. Onze relatie met de natuur is complex, de mens denkt zichzelf los van de natuur en beïnvloedt haar, toch staat ze er tegelijkertijd middenin. Er zit een mate van onontkoombaarheid in hoe de mens de baas over de natuur denkt te zijn. Er zijn processen, klimaatveranderingen, in gang gezet die niet meer terug te draaien zijn, en die laten zien wat de actiekracht van niet-mensen is. De natuur heeft ook invloed op de mens en niet alleen maar andersom. Er worden medicijnen, dijken, robots en allerlei oplossingen verzonnen die levensduur verlengend werken.

We verzinnen oplossingen die milieuvervuilend blijken te zijn, waar we dan weer een klimaatneutraal beleid op maken. De toekomst lijkt een vorm van omkijken, een retrospectief van voorspellingen.

De planeet heeft de mens niet nodig, zij zal zelfs floreren zonder, de natuur zal bloeien. “De mens, ondanks al zijn kennis en kunde, is een vergankelijk wezen, dat veel langer niet dan wel heeft bestaan. Maar de mensheid zal niet van de ene op de andere dag van de aardbodem verdwijnen, de planeet zit voorlopig met ons opgescheept. Juist door te denken in duizelingwekkende tijds�pannes krijgen we zicht op de ontzagwekkende impact van de moderne mens” (Tielbeke).

Het concept natuur wordt wel omschreven als: alle zaken die een autonome kwaliteit zouden hebben en buiten de macht van de mens vallen (Naar: Van Mensvoort). Als dat zo is, vind ik het niet gek dat de mens daar het liefst overheen walst. De mens wil toch zo graag beheersen, winnen, blijven bestaan? In het Antropoceen<sup>4</sup> heeft een verschuiving plaatsgevonden; de rechte lijn is niet langer een inzichtelijk gereedschap om de natuur mee in te delen, maar is een instrument van macht geworden.

“Dat de aarde een door en door menselijke planeet is geworden staat buiten kijf. Wij bepalen hoe rivieren stromen, waar landbouwgewassen groeien, en wat ‘ongerepte natuur’ mag blijven” (Tielbeke). De mens moet bijsturen nu ze beseft heeft dat ze de koers van de aarde bepaalt. Waar de wateren stromen, hoe de bomen waaien, dat het een hete zomer wordt, ligt in de handen van de mens in het Antropoceen en daar komt een grote verantwoordelijkheid bij kijken. Want wat kunnen we doen om langer voort te bestaan, en onszelf niet volledig te verwoesten?

Je zou kunnen stellen dat in het Antropoceen de natuur iets fictiefs is geworden, als iets wat we als mens totaal controleren en zelfs bedacht hebben. Iets wat misschien niet eens meer bestaat door de opheffing van de scheiding tussen de mens en de natuur. ‘Het Antropoceen’ zelf is al een bedachte term om aan te geven dat we nu in ‘het mensentijdperk’ leven. Door een taal te geven aan de werkelijkheid, haar te benoemen, komt zij ook tot stand. Taal produceert namelijk een werkelijkheidseffect (Rock, 108). Door een betekenis te geven aan de woorden waarmee we zo’n geologisch tijdperk beschrijven, creëren we een vorm van fictie in de werkelijkheid.

Vanuit de literatuurwetenschap in de jaren zeventig werd felle kritiek geuit op humanistische vooronderstellingen over hoe betekenis tot stand komt (Rock, 105). Anders dan voorheen werd ervanuit gegaan dat discoursen een belangrijke rol speelden bij de constitutie van de werkelijkheid. Taalgebruik en ook theorie zelf, heeft een politieke en ideologische dimensie. Betekenis ligt nooit vast, maar wordt steeds verplaatst, uitgesteld en vermenigvuldigd (Rock, 105).

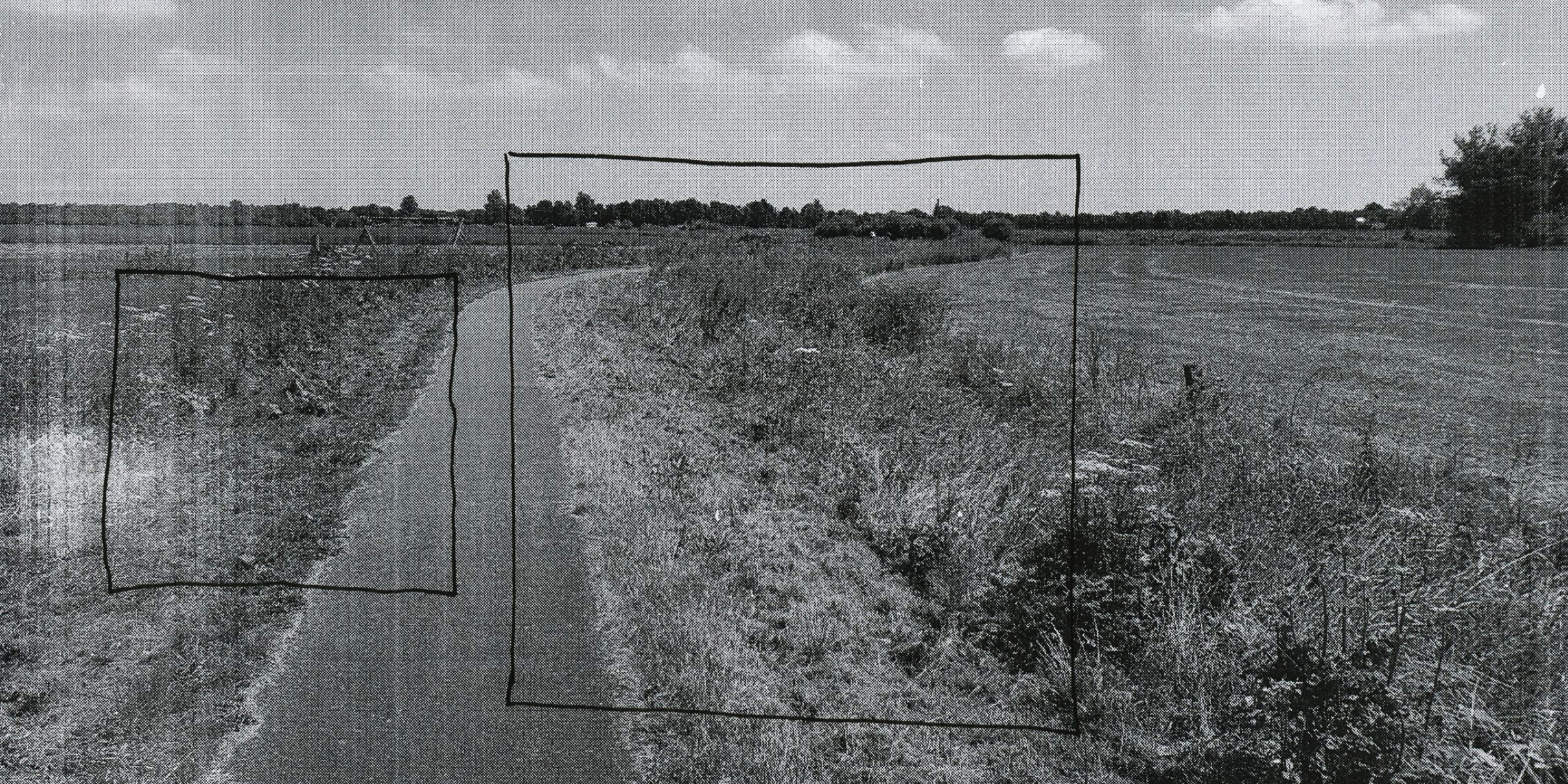
‘Het Antropoceen’ is daarom geen neutrale term. Een term als deze verhoudt zich tot de werelden die het beschrijft en neemt daarin een positie in (Rock, 59). Zo komt ook de betekenis van het concept ‘natuur’ opnieuw tot stand gezien in het benoemde Antropoceen.

Ik herinner me de term *willing suspension of disbelief* die een werkelijkheidseffect beschrijft. Door het tijdelijk opschorten van ongelof, maken bijvoorbeeld lezers van een tekst de afspraak dat ze een fictionele wereld instappen en vervolgens die afspraak ook tijdelijk vergeten (Rock, 125).

Ik vraag me af of we misschien (talige) nieuwe afspraken hebben gemaakt over hoe we als mensen de natuur benaderen. Wanneer we spreken over natuur hebben we het misschien niet meer over de natuur zelf, maar over onze relatie ertoe. Is er überhaupt nog sprake van natuur in het rechtlijnige Nederland in het Antropoceen?

VASA

staanden





## VASTSTAANDEN

Ik gok dat ik nu zo'n tweehonderd meter heb afgelegd, te omschrijven als: van huis tot het landje. Er zijn verschillende antwoorden op de vraag hoe lang het nog wandelen is tot het einde van dit pad. Zoals:

- Precies driehonderd meter
- Twee minuten met de auto, gemiddeld 35 km/h
- Vier minuten met de fiets in de tweede versnelling
- Ongeveer zeven minuten wandelen, 5 km/h
- Net zo ver als van de supermarkt naar het grote kruispunt
- Anderhalf liedje op de mp3

Een afstand is net een formule met variabelen die afhangen van weer andere factoren. Ik weet weinig van wiskunde, maar ik vind het leuk om de werkelijkheid er mee te vergelijken. Al deze antwoorden zijn manieren om de natuur te bevatten, te kunnen tellen in bedachte eenheden, het aantal centimeters op een meetlint.

Meten is weten toch? Stel ik hou een liniaal bij deze boom links van mij en zeg dat deze tachtig centimeter is, dat zegt niet veel over de boom zelf, alleen iets over het systeem waarin ik de boom meet. Lineariteit is een manier voor ons om de natuur inzichtelijk te maken, maar tegelijkertijd wordt de natuur zelf er niet mee gevangen. Vergelijk het met hoe taal ook een structurerende factor is.<sup>5</sup>

Deze manier van denken werden in de jaren zeventig geradicaliseerd door o.a. Jacques Derrida<sup>6</sup>. Hij problematiseerde structuren in het taalgebruik waardoor betekenis wordt uitgesteld. Binaire opposities zijn belangrijke basiselementen in een structuur. Deze opposities zijn vaak impliciet in het taalgebruik, waarbij de ene term de conditie is voor het bestaan van de ander, ze definiëren elkaar en hun oorsprong ligt in het verschil (Rock, 108). Voorbeeld: licht-donker, de een bestaat niet zonder de ander en toch zijn ze tegengesteld. Door binaire opposities te onderzoeken, te deconstrueren, kun je een structuur in de taal blootleggen.

Door het (post)structuralisme uit de vorige eeuw, hebben we taal geleerd te zien als iets wat naar de werkelijkheid verwijst en misschien wel ons (enige)

gereedschap deze inzichtelijk te kunnen maken, is. Toch zal het de werkelijkheid nooit echt vatten. Die boom die ik heb opgemeten hebben we een boom genoemd omdat het geen struik is, maar ook dat zegt weinig over de boom zelf (Rock, 108). We *denken* de werkelijkheid te kunnen vangen, maar het is de vraag of dat echt lukt. En zo *denken* we ook de natuur totaal te kunnen beheersen en iets achter te laten wanneer we zouden uitsterven.

Misschien denk ik te concreet, misschien is het benoemen van de letterlijke natuur om me heen niet de manier om vat te krijgen op de grilligheid van gedachtes. Dit wandelen maakt me zo bewust, bewust van mijn lichaam, omgeving, mijn hoofd, van mijn zijn. Maar wat is dat zijn en hoe kan ik dat begrijpen? Het was toch Heidegger die zei dat het uitzonderlijke van het menselijke bestaan is dat het zichzelf in zijn zijn verstaat? “Vanwege de eindigheid en tijdelijkheid van het menselijke bestaan, dat de vraag naar de zin van z’n zijn niet kan laten rusten, werd de horizon van de tijd voor hem bepalend voor de vraag naar de zin van zijn” (Heidegger, 10).

Ik kijk om me heen, voor me loopt de weg toe in een punt, de perspectieflijnen van het landschap komen

elkaar tegen in het midden van mijn blikveld. Als ik dichterbij kom zal ik zien dat de weg gewoon doorloopt en nu verderop weer in een punt verdwijnt. De horizon die we kunnen zien is afhankelijk van de (oog)hoogte van de waarnemer en hoe de raaklijnen uit het oog de aarde raken (Encyclopedie). Een horizon lijkt overal recht en omringt tegelijkertijd totaal waardoor je het middelpunt van je eigen cirkel bent. Precies zo voelt mijn lichaam zich in mijn hoofd verstrikt geraakt. Ondanks dat een horizon vaak als een cirkel op het aardoppervlak wordt beschreven, is zo’n horizon misschien de enige rechte lijn die we in de natuur kunnen vinden. Ook al bestaat deze alleen in de menselijke waarneming en is daarmee misschien ook de grens van deze waarneming? Net als het idee van een lijn alleen een lengte is, ze bestaat slechts in één dimensie. Meetkunde is een abstracte, ontworpen om de samenhang van een perfect universum te ontdekken. Alleen de menselijke geest kan zich zo’n perfecte lijn voorstellen.

Heidegger zou zeggen:

“Niet alleen wat de wetenschap wegend en metend als zijnde vaststelt, het voorhandene, maar ook het boven alle menselijkheid uitgaande eeuwige, moet worden

begrepen vanuit de centrale zijnszekerheid van de menselijke tijdelijkheid” (Heidegger, 10).

Is mijn insteek dezelfde als die van Heidegger; het zijn als tijd te denken? Lineair?

“De tijdloosheid van wiskundige thema’s, die niet zomaar als vaststelbare gegevens voorhanden zijn, de tijdloosheid van de zich in haar kringloop steeds herhalende natuur, die ook in onszelf heerst en ons vanuit ons onbewuste bepaalt, en ten slotte de tijdloosheid van de alle historische afstanden overbruggende regenboog van de kunst, leken de grenzen aan te geven van de hermeneutische interpretatiemogelijkheden. Het onbewuste, het getal, de droom, het heersen van de natuur, het wonder van de kunst – dat alles leek hoogstens gevat te kunnen worden in een soort grensbegrippen in de marge van het op zelfverstaan georiënteerde historische weten van het *Dasein*” (10,11).

Heidegger (1889-1976) was een fenomenoloog die ‘het zijn’ analyseerde, of beschreef, zonder empirisch gemeten zekerheden te hoeven noemen. Hij legde zich toe op het menselijke bestaan dat zich bewust is van zijn eindigheid en die ook aanvaardt. Hij

introduceerde de wereld als referentiekader van het bestaansontwerp dat de horizon vormde die aan alle onderwerpen van de zorg voor het menselijke bestaan voorafging.

De fenomenologie was een filosofie die explicieter beoefend werd vanaf 1900, uitgaande van de directe en intuïtieve ervaring van fenomenen. Hieruit werd geprobeerd de essentiële eigenschappen van ervaringen en de essentie van wat men ervaart af te leiden. Een manier van begrijpen dus, of ‘verstaan’<sup>8</sup> zoals Heidegger het zelf zou benoemen.

Heidegger benoemt de kunst grenzend aan de hermeneutiek: een zogenaamd wonder als grensbegrip. Als ik zie hoe mijn blik zich kromt op rechte lijnen, dan voelt deze wandeling aan als een kubistisch schilderij waarop alles tegelijkertijd plaatsvindt op dezelfde plek, waar achtergrondvlakken overlopen in de voorgrond, waar mens en natuur elkaar moeten vinden en waar hoofd over moet lopen in lichaam. Als Heidegger de kunst benoemt als een vorm van ‘verstaan’ (Heidegger, 17), dan moet ik hem daarin misschien volgen en kijken naar wat er in de kunstgeschiedenis gebeurde vanaf 1900.

In de schilderkunst is de horizon lang een van de belangrijkste gereedschappen geweest voor het creëren van perspectief, tot de kubisten de perspectivische principes<sup>9</sup> van Euclides verwierpen. Tot die tijd accepteerden schilders nog: “the notion that time was the medium through which the logic of social and moral institutions revealed itself [...] History was understood to be a kind of narrative, involving the progression of a set of significances that mutually reinforce and explicate each other, and that seem driven as if by a divine mechanism toward a conclusion, toward the meaning of an event” (Krauss, 10). Rond 1900 begonnen de kubisten deze ideeën te problematiseren, zichtbaar in hoe ze voor-, boven- en zijaanzicht ineen schilderden. Door zich niet meer af te vragen hoe ze een waarneming op papier konden weergeven, maar of die waarneming überhaupt betrouwbaar was, maakten ze vorm vrij van de rechtstreekse verhouding tot de werkelijkheid. Zo verbeeldden de schilderijen niet zozeer wat we zagen in de wereld, maar werden ze zelf een werkelijkheid. Kubisten toonden hoe perspectief niets zegt over de werkelijkheid, alleen over hoe we haar proberen waar te nemen. Dit is een belangrijk keerpunt in denken over schilderkunst. Op intuïtieve wijze trachtten de kubisten de vierde dimensie in hun schilderwerken te

betrekken. Iets wat daarvoor een vaststaand gegeven leek, het perspectief, bleek een afspraak, eentje waar je je niet aan hoefde te houden.

De kubisten adapteerden een eigen tijdsbegrip: *durée*, waar tijd geen objectief gegeven meer was maar afhankelijk werd van ieders individuele beleving en intuïtie (Weijers). Niet langer lineair, maar alomtegenwoordig. De kubisten lieten ons beseffen hoe we het leven kaderen door onze eigen rechtlijnige neigingen. Kijk bijvoorbeeld naar *Les Femmes d'Alger (O. J.)* van Picasso (ook uit 1907), het begin van een kubistische traditie in de schilderkunst, een waarin de picturale voorstelling losgelaten werd voor een onderdompeling in het leven van de drie dimensies van “*the real space*” (Krauss, 47). Dit schilderij toont een verlangen om gelijktijdigheid te laten zien, waarin lineaire tijd dwingend is: “alles gaat altijd maar vooruit. Terwijl gedachten en je geheugen eigenlijk heel anders werken. Je verbindt dingen met elkaar die niets met elkaar te maken hebben, je vervormt dingen. In mijn hoofd zit helemaal niet zo’n duidelijke tijdlijn” (Grooten). Dit is een citaat van Niña Weijers over de Picasso en het is een gedachte waar ik me goed in kan vinden, al wandelend door dit bos. Want welke route leg ik hier eigenlijk af? Die in mijn hoofd, die

van mijn voeten op het pad, het verloop van de kunst/ filosofiegeschiedenis? Stel ik wel de juiste vragen?

Degene die het begrip *durée* introduceerde was Henri Bergson (in 1907), een Franse filosoof en fenomenoloog. Volgens Bergson is *durée* een continue veelvoudigheid waarvan de elementen wezenlijk verschillen. Voor hem verplaatst tijd zich als 'duur' in de natuur als de gegeven objectieve wereld waarvan de mens zelf deel is. Tijd is niet iets wat onafhankelijk van het ik bestaat, maar het ik is tijd als werkzaamheid of activiteit (Marsman, 116). Denk hierbij aan hoe een horizon zowel niet als wel ervaren kan worden. Het zien van hoe de weg in een punt zou toelopen en tegelijkertijd gewoon doorgaat, kun je zien als een filmopname (Marsman, 118). Stel, de waarneming is een fotografische blik op de dingen, genomen vanaf een vast punt met een speciaal toestel, dan wordt bij het maken van een foto een dynamische gebeurtenis beeldje voor beeldje opgenomen op een filmrol. Zo verandert beweging in een reeks posities en dan bestaat de tijd uit onderscheiden naast elkaar geplaatste stukken die een gebrek uitdrukt van onze perceptie (Marsman, 118). Die perceptie is veroordeeld tot de film, beeld voor beeld te detailleren in plaats van hem in zijn geheel te begrijpen. Deze lineaire

opvatting van tijd, is waar Bergson zich tegen afzette. Want beweging als een reeks posities op een lijn en verandering als een reeks toestanden, zijn geen naast elkaar geplaatste bewustzijnstoestanden. In het geval van *durée* doordringen zij elkaar. "De essentie van de *durée* is flux, waarbij de continuïteit van de transitie de verandering zelf is" (Marsman 128, 129). In een foto is het verleden immers aanwezig in het heden, niet als herinnering maar als een realiteit. Foto's kunnen door hun stilstand de kijker aan zijn eigen nu onttrekken. De fotografie manifesteert zich als een tegenstrijdige samenloop van het hier en nu en het daar en toen (Eneman 41).

Bergson toont het verschil aan tussen een wiskundige benadering van de wereld en een spontane die wij mensen in ons bewustzijn als gewoon ervaren. De mens is in staat om zich niet uitsluitend door een bewustzijnsstroom te laten meenemen, maar om de vrijheid te nemen eruit te stappen (Marsman 138). Wij, mensen, zouden als denkende subjecten ons kunnen indenken dat we ons op Mars bevinden en dat we van daaruit de aarde bekijken. Maar in ons concrete bestaan zijn we gebonden aan dimensies waarvan we ons niet kunnen bevrijden. We kunnen in een stroom van existentie telkens opnieuw contact maken met

de wereld en onszelf daardoor blijven hervinden. De filosofie is dan ook net een kunstwerk, een object dat meer gedachten kan oproepen dan dat er in besloten liggen (Eneman, 6).

Nu komen we ergens, de kubisten probeerden ons samen met Bergson de afspraken lineair te denken over tijd en essentialistisch over het zijn, te tonen. Omdat we niet terug in de tijd kunnen, niet fysiek in ieder geval, is het niet vreemd dat we nadenken over tijd als iets voortschrijdend, iets wat alleen maar vooruit gaat. Tijd is beweging.

Maar door uit te gaan van essentie als middel om je plaats in de wereld te begrijpen, kun je wel degelijk grip krijgen op je zijn. Ik denk dat deze wandeling, maar ook filosoferen *an sich*, een losbeweging is van iets vaststaand. Van een vaststaand idee, afbeelding of een identiteit.

een  
los beweging





## EEN LOSBEWEGING

Ik wandel door, maar niet voordat ik terugdenk aan Malevitsj, die ik al eerder benoemde. Deze kunstenaar trok in 1920 het kubisme<sup>10</sup> door tot in het extreme en was daarmee een voorloper van de minimalistische kunst (ArtSalon). Malevitsj zong het vierkant los van de natuur, als een realistisch schilder richtte hij zich op de geometrische abstractie, Malevitsj' schilderijen introduceerden een eigen werkelijkheid. "Hij wil de kunst ontketenen van de zware last van de herkenbare wereld. Juist de geometrische vormen belichamen volgens hem een hogere wereld. In het bijzonder het vierkant. Een dergelijke vorm kom je in de natuur niet snel tegen. En ook in de traditionele schilderkunst zal je het vierkant niet snel aantreffen" (ArtSalon). Kunstenaars die tot het minimalisme<sup>11</sup> gerekend worden, gingen nog een stap verder hierin (rond 1960): "kenmerkend voor het minimalisme zijn eenvoudig aandoende objecten, die geen representatie zijn van de werkelijkheid of een andere werkelijkheid suggereren. Ze zijn meestal gebaseerd op geometrisch bepaalde grondvormen of daarvan afgeleide samengestelde vormen" (ArtSalon).

Het is dan ook niet vreemd dat een aantal minimalisten de sculptuur als medium kozen om hun ideeën mee vorm te geven. Waar de kubisten nog in de schilderkunst de vierde dimensie probeerden mee te nemen in de afbeelding, was dit voor de minimalisten het onontkoombare kenmerk van de sculptuur. De sculptuur was een statisch object dat bekeken kon worden vanuit verschillende posities. "Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a canvas [...] The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting [...] Colour is never unimportant, as it usually is in sculpture." Dit citaat komt van Donald Judd, kunstenaar uit de jaren 60. Hij maakte duidelijk hoe minimalisten werk maakten dat niet langer in de vaste categorieën van de schilder- of beeldhouwkunst paste, maar aspecten van beide combineerde (Dempsey, 236). Het kunstwerk werd meer en meer gezien als onderdeel van een situatie: de ruimte waarin het zich bevond en de bezoeker die ernaar keek. De kijker werd zo op fenomenologische wijze bij het werk betrokken (Filipovic, 8). Waar de kubisten in hun schilderijen beweging nog verbeeldde, waren het de minimalisten die dat principe daadwerkelijk tot uitvoering brachten. Tijd werd een onderdeel van het werk.

“One of the striking aspects of modern sculpture is the way in which it manifests its makers’ growing awareness that sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing” is wat Rosalind Krauss hierover schreef in haar *Passages of Modern Sculpture, 1981*.

Krauss, een belangrijke kunsthistorica, legt in dit werk de nadruk op het fenomenologische waarnemingsmodel waarin we kunst bekijken. Krauss begrijpt dit model als een ‘perceptuele lus’ tussen de “inwendige horizon van het lichaam en de uitwendige horizon van de ruimte” (De Bruyn). Zo zouden het lichaam en de wereld, degene die kijkt en dat wat bekeken wordt, het subject en het object, al deel uit maken van het systeem waarin “kijken naar het object betekent dat je je erin onderdompelt” (Krauss, 8). Zo behoort de waarneming tot een meer primaire zijstoestand, een preobjectieve ervaringsgrond die voorafgaat aan de culturele organisatie van de waarneming volgens de rasters van de euclidische en de projectieve meetkunde (De Bruyn).

Krauss vraagt zich af of betekenis synchroon tot stand komt met de ervaring in plaats van *a priori*.<sup>12</sup> Daarbij

benadrukt ze met name dat tijd en ruimte niet van elkaar gescheiden kunnen worden. “Indeed, the history of modern sculpture coincides with the development of two bodies of thought, phenomenology and structural linguistics, in which meaning is understood to depend on the way that any form of being contains the latent experience of its opposite: simultaneity always containing an implicit experience of sequence” (Krauss, 4).

Doordat we ons in de wereld bewegen, kunnen we een gefixeerde blik op de werkelijkheid doorbreken. In de kunst wordt dat duidelijk wanneer een kunstenaar onze blik over zijn werk leidt en die herhaaldelijk vertraagt of stopt (Eneman, 13). Wat verwachten we eigenlijk van kunst? Hoe komt het dat we denken dat het een inhoud moet overbrengen? En hoezo is inhoud eigenlijk causaal verbonden aan de maker van het object? Het bestaan van het kunstwerk is toch gerechtvaardigd in z’n zijn, in tijd, in ruimte, in de ervaring?

Krauss benoemt de schilderkunst als het uitgelezen model voor een eeuwigdurende vorm van *presentness*. “For essential to the two-dimensionality of painting is the fact that its contents are available at any one time

to a viewer with an immediacy and a wholeness that no three-dimensional art can ever have... A sculpture is more than a 'mere' object – that is formed by, indeed suffused by, meaning” (Krauss, 200). Een voorbeeld van een kunstenaar die als schilder sculpturen maakt is Jessica Stockholder, zij is een beeldend kunstenaar die ik recent ontdekte in het auditorium van De Ateliers aan de Stadhouderskade, Amsterdam. Ineengeklemd tussen kunstenaars, curatoren, wetenschappers en andere belangstellenden hoorde ik Stockholder vertellen over de werken die ze via een PowerPoint aan onze ogen voorbij liet glijden. Haar verhaal begon met een schilderij van haar middelbare schoolperiode, het tot enorme proporties opgeblazen schilderij op het beamervlak toonde twee figuren, waarvan het meteen duidelijk werd dat het niet om de figuren draaide, maar om de ruimte tussen hun in. Stockholder legde uit zich niet zozeer te interesseren voor dat er 'iets' is, maar hoe we ons, als mensen, tot 'het iets' verhouden. “There is a world out there [...] but how we perceive and make sense of it comes through the frame of ourselves [...] I draw awareness to this fact of our apprehension by setting up collisions between two proposals – one that is invented and the other that is literal. In both cases, there are questions to be raised about the nature of reality” (Kurchanova).

Stockholder wortelt in het gedachtegoed van de minimalisten en hun connectie met de fenomenologie. Ze stelt vragen over de natuurlijkheid van de werkelijkheid en daarin over hoe wij deze ervaren. Gedacht vanuit de fenomenologie staat de kunstenaar als subject tussen de dingen. “Hij ziet de dingen vanuit een bepaald perspectief, maar doordat hij zich beweegt, wisselt dat perspectief, waardoor zijn kijk op de dingen verandert.” (Eneman, 13). Stockholder vormt een Heideggeriaanse opvatting door te benoemen dat een kunstwerk geen voorwerp is, maar in zichzelf staat. “Door dit *in-zich-staan* behoort het niet alleen zijn eigen wereld toe, maar is die wereld er in het kunstwerk” (Heidegger, 17). De kunst kan vaste betekenissen losweken en rechtdoen aan het beweeglijke aspect van de werkelijkheid. “Daardoor is het kunstwerk in staat de voor ons bekende en herkenbare wereld op een totaal nieuwe wijze te laten verschijnen” (Eneman, 13).

Stockholders installatie *Landscape Linoleum*<sup>13</sup> is een mooi voorbeeld van de bewegelijke werkelijkheid met haar verschuivende betekenissen. Voor *Landscape Linoleum* heeft Stockholder gekozen voor het hoger gelegen terrein waar de permanente opstelling van meer traditionele beeldhouwwerken uit het museum

zich bevinden. Een geordende omgeving waar weinig gedaan is om het landschap aan te passen aan haar functie als beeldentuin. De grasvelden worden bewoond door beeldhouwwerken op een manier die Greg Hilty vergelijkt met een exclusief strand, “waar niemand te dicht in de buurt van een ander wil zitten” (16). Het park doet aan als een bewaarplaats voor beelden bij gebrek aan een depot, ze staan bovendien allemaal op gelijke afstand van elkaar. Weinig werden er voor de open lucht gemaakt, nog minder voor deze specifieke omgeving. “De afzonderlijke objecten zijn omgeven door de natuur, gevangen als indringers op een terrein waar ze niet thuishoren”, schrijft Hilty (16). De sculpturen bevestigen de menselijke gedachte die almachtig is over de pure natuur. Elke foto in de catalogus heeft een scherp gefotografeerd object in een wazige groene textuur van gebladerte en gras. De organische werkelijkheid ontbreekt op elk vlak en precies daar haakt Stockholder in.

“This little patch, the park/garden in Middelheim has been resurfaced for generations. Each leaving their mark, their drawing; shaping the ground we walk/work on. This canvas is not white” is een citaat van Stockholder zelf. Zoals de *white cube*<sup>14</sup> in de kunst ooit blanco leek en dat niet bleek te zijn, zo is de natuur hier

geen echte natuur. Stockholder toont de constructie van deze omgeving door de onderdelen van het park te betrekken in haar totaalinstallatie op een manier dat ze uit gaan maken van een andere werkelijkheid. Ze laat je als kijker bewegen door de gelaagdheid van deze werkelijkheid, de beweging als tijdspanne. Ze levert geen kritiek, biedt geen alternatief, maar neemt het park als een gegeven (Hilty, 17). Ze exposeert de kunstmatigheid van een ‘natuurlijke’ omgeving, door bijvoorbeeld de groenheid van het gras te benadrukken en het een extra laag groene verf te geven.

Haar installatie bestond uit verschillende onderdelen. Ze gebruikte beschilderde autowrakken, ijzeren steigers, polyesterzwembaden die als grafstenen uit het grasveld omhoogstaken, felgekleurd grind op (nieuw aangelegde) paden, een terrasverwarmer, een schotelantenne, verf, betonnen blokken. Als bezoeker leek je een felgekleurde bouwplaats te betreden.

Stockholder is als schilder sculpturen en installaties gaan maken. Je zou kunnen zeggen dat het schilderen haar oeuvre bij elkaar houdt. Zelf zegt ze hierover in een interview: “Exploring the ways in which paint evokes fictive experience segues into the question of what each of us brings to perceiving the world”

(Kurchanova). Stockholders werk is niet abstract, maar gaat wel over abstractie: op eenzelfde manier als woorden ook maar tekens zijn, los van de betekenis die ze connoteren (Kurchanova). Abstractie laat ons van alles toe op de manier waarop ook de kubisten dat toelieten. Stockholder mag dan uit een minimalistische traditie komen waarin kunstwerken geen referentie naar de werkelijkheid pretendeerden, het werk dat zij maakt verwijst wel degelijk naar de wereld om haar heen en benadrukt deze zelfs. Voor haar is abstractie als afgeleide van de werkelijkheid en een manier om naar die werkelijkheid te kijken en die te begrijpen. Abstractie is niet afgescheiden van de wereld van de dingen, maar is erin ingebed. In *Landscape Linoleum* wordt dit zichtbaar door haar afwisselend gebruik van herkenbare voorwerpen als auto's en zwembaden ten opzichte van abstractere rechthoekige blokken beton.

Stockholder linkt abstractie aan hoe taal (als systeem) werkt. "I find that language is utterly abstract: words refer to things in the world, but they are not those things. We are able to think of the world by virtue of inventing abstractions. Then, we make an effort to experience the world as something distinct from those abstractions." De kunstenaar maakt geen afbeelding van de dingen, maar begeeft zich tussen de dingen op

zoek naar de kwaliteiten die hem aanspreken (Berk, 12). Een werk kan een ode zijn aan het fictieve, het wordt gemaakt in het besef van het fictieve karakter van de wereld die wij realiteit noemen.

Zou waarnemen dan een vorm van *geloven* in een wereld zijn?

Er zijn diverse manieren om de wereld te kennen en te interpreteren, Stockholder zegt bijvoorbeeld: "the essential meaningfulness is generated by virtue of the apprehension and experience of things. Attentiveness to this apprehension addresses intellectual and emotional life, and circles back to language as we use language to negotiate being alive" (Kurchanova).

Ik ben nu misschien in een ambivalente situatie beland, waarin het streven naar de diepste lagen van de werkelijkheid, de grenzen van mens en wereld en van de dingen en de wereld in elkaar over beginnen te vloeien (Eneman, 15). Taal is daarin nog steeds een structurerende factor. Zoals de betekenis van het schilderij niet kan worden losgemaakt van de gebruikte kleuren, zijn ook de taal en het denken in elkaar verstrengeld: de zin wordt in het woord gevat en het woord is het uiterlijke bestaan van de zin. Maar

niet alleen de gedachte ligt in het woord vervat, ook de toon, de gebaren en de klankkleur constitueren. De beleving van het werk in tijd, de beweging eromheen, is er onderdeel van (Eneman, 9).

Het bos hier om me heen begint langzaam nogal op fictie te lijken. Ik loop door en denk me hier tussen deze bomen te bewegen, maar de manier waarop ik me tot dit bos verhoud is abstract, een afgeleide. Het voelt alsof er een heel alfabet tussen mij en de bast van de dichtstbijzijnde berk staat. Ik kan wel zeggen dat dit echt is, maar omdat ik dat dan zeg, zit die taal er weer tussen. Alsof mijn hoofd hier zonder mijn lichaam wandelt. Normaler is een hoofd vol watten, maar in mij zit een stevigere substantie die gedachtes in zich laat zakken, zuigend vastgeklonken als gelei. Mijn gedachtes zijn hard en talig, woorden met scherpe punten.

Er is één specifieke gedachte, een uitspraak van Stockholder die me nog bezighoudt: "Inserting ourselves in the landscape. An odd thing to do given that we are here a priori" (Kurchanova). Ik wandel hier en beseft hoe ik het landschap doorkruis als een buitenstaander, terwijl ik er tegelijkertijd onderdeel van ben. Ik weet niet of ik hier wel zo *a priori* ben, want de

waarneming lijkt tegelijkertijd met het zijn te zijn.

*A priori* systemen is waar de gehele Westerse kunst op gebaseerd lijkt: "they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what the world's like" (Donald Judd in Krauss, 244). Deze gedachte, suggereert twijfel. Dit omdat we de neiging hebben te denken dat het uitvinden van wat iets is betekent dat we het een vorm geven. In het westerse rationalisme bestaat het vastomlijnde idee of een noodzakelijkheid voor logische connecties, causaliteit. Er moet een verband zijn tussen het individu en wat hij of zij maakt, een denker en zijn of haar gedachten (Krauss, 71). Maar misschien is dit narratief niet zo opeenvolgend.

intermetzo  
intermetzo  
intermetzo  
intermetzo  
een intermetzo

vertakking

Ik wil graag iets aankaarten. Ik ben al een heel eind, ik heb al zeker achthonderd meter gewandeld, ik heb al heel wat (kunst)geschiedenis overbrugd. Ik merk dat ik telkens tegen iets aanloop wat nog niet expliciet genoeg is gezegd: dat ik ervanuit ga dat de mens, ikzelf, een gestolde identiteit is. Ik reflecteer om mezelf te vinden. Ik verwar kennis met zijn.

Ik had best gewild dat deze wandeling net zo grillig was als mijn gedachten, een pad met eindeloos vertakkende zijwegen, van onderwerp naar onderwerp, van boom naar boom. Maar een verhaal heeft vaak een ruggengraat nodig als structuur, een ordening van onderwerpen.

Aan de ene kant wandel ik verdwalend op deze rechte weg met de horizon als de grens van waarneming en van het denken. Tegelijkertijd wandel ik ook door de kunst- en filosofiegeschiedenis in één rechte lijn. Eigenlijk is het vreemd dat ik een chronologische volgorde van de kunstgeschiedenis heb aangehouden. Omdat ik juist probeer te vertellen hoe verhalen door de tijd meanderen, hoe structuren niet binair geordend hoeven zijn. Het is vreemd, omdat er al filosofen waren deze denkbeeldige horizonnen lieten verdwijnen. Zij lieten het deconstrueren van binaire opposities los.

Ik heb de neiging mijn gedachten duidelijk te ordenen tijdens deze wandeling. Als iets niet het een is, dan is het het ander. Maar waarom zou het niet beiden kunnen zijn?

Ik zou nu verder willen schrijven over alle aspecten van lineariteit, willen herhalen wat fenomenologen hebben uitgedacht, willen uitleggen wat de zogenaamde structuur van 'de dingen' is. Ik zou afsluiten met een conclusie die toelicht waarom ik denk of waarom ik ben. Ik zou antwoord geven op de vraag wat de mens na het uitsterven achterlaat.

Ik heb het gevoel dat ik herhaal wat al door zovelen gedacht is. Filosofen die humanistische denktradities problematiseerden en een eigen manier van de ervaring van de werkelijkheid presenteerden, waren Deleuze en Guattari. Een Franse psychoanalyticus en een politieke activist. Om toch een poging te wagen, of in ieder geval een bewustzijn te tonen van wat ik probeer te beschrijven en juist niet beschrijf, las ik *A 1000 Plateaus*. Deleuze en Guattari zeiden zelf dat filosofen het creëren van nieuwe mogelijkheden is; door het uitvinden van concepten in plaats van het bekritisieren van het bestaande.



Mede om dit essay een nieuwe vorm te geven, om metaforisch onverwachts linksaf te slaan op de wandelroute die ik had uitgestippeld, maar ook omdat ik A 1000 Plateaus een bijzonder moeilijke tekst vond. Heb ik de volgende brief geschreven:

Beste (Deleuze & Guattari) auteurs van A  
1000 plateaus,

1.

Vereerd voel ik me, jullie eerste bladzijdes te lezen. The body without organs was mijn eerste kennismaking met jullie. Maar wat doet het er toe wie ik ben? Jullie schrijven zelf dat het niet meer uitmaakt wie wie is. Wie wat zegt.

*"there is no difference between what a book talks about and how it is made."*

Geen object, geen subject, zeggen jullie. Maar ik schrijf zo graag over mezelf of vanuit mezelf. Mijn mooiste, meeste verhalen bevatten details die ik zelf gezien heb. Gevoeld heb.

Moet ik al die details door elkaar husselen? Als een assemblage op een niet-

hiërarchische manier naast elkaar laten staan? In assemblages is toch juist het idee om ook bepaalde voorwerpen voor anderen neer te zetten? Ik heb geleerd dat in een gedicht ook structuur moet zitten. Jullie hebben jullie boek ook een inhoudsopgave gegeven bijvoorbeeld. Bovendien lees ik nu de inleiding.

Als ik noch onderwerp noch lijdend voorwerp kan zijn, dan ben ik toch juist beide? Ik lijd onder mijzelf. Schrijven is een gevecht, hoeveel wil ik van mezelf blootgeven? Hoeveel ruimte geef ik de lezer in mijn hoofd? Wat is echt en wat is niet echt? Wat doet het er toe?

Ik zal jullie zinnen lezen en proberen ze niet te begrijpen. Geen structuur aan te brengen in wat jullie vertellen. Ik zal associëren op wat jullie schrijven en wat ik daar in lees. Als een boom die zich vertakt en vertakt en vertakt.

2.

*"The book imitates the world, as art imitates nature."*

Ik zie een bos voor me in het Tussenland. Alleen bestaat dit bos niet boven de grond. Ik loop over een vlakte van aarde. Er zijn kuilen, heuvels, gaten en bollingen. Wierde. Terp. Het bos ligt onder deze grond uitgestrekt. De takken zijn wortels geworden. Stel je voor dat je een wortel eruit trekt, dan groeit die op een andere plek weer aan. Constant vertakt het bos zich in dit onderbewustzijn. Ik loop er gedachteloos overheen, tot ik struikel. Vervolgens zie ik de hobbel waar mijn voet achter is blijven haken, ik sta stil en loop dan weer verder.

Syntax is een boomstructuur in het Tussenland. Ik denk terug aan de colleges die ik volgde op de UvA (Nederlandse taal en letterkunde). Zo tekenden we bomen als we taalkundeles hadden. Cp's met een steeds veranderend Centrum. Zoals betekenis ook

telkens verschuift zonder kern te hebben. Joris uit mijn werkgroep kon beter tekenen dan ik, hij had een proefschrift kunnen schrijven, ik ging naar de kunstacademie.

3.

*"A book all the more total for being fragmented".*

Vroeger leerde ik hout kloven. Er lag vier kub in de tuin en dat moest in hapklare blokjes voor de kachel worden gehakt. Elke kruiwagen die ik heen en weer reed, moest ik turven.

Je zet een stevig blok hout op z'n platte kant in het gras. Hoe zwaarder, hoe groter, hoe beter. Daarop zet je het blokje dat je wilt kloven. Je pakt de bijl met één hand halverwege en de ander op het uiteinde. Je plaatst de bijl op een plek op het blokje waar je wilt dat-ie neerkomt. Het gaat het soepelste als je met de nerf mee klooft. Net als vlees snijden met de draadjes mee ook beter gaat. Als het blok te groot is, deel je het op als een taart in puntjes.

Dan zwaai je de bijl omhoog en laat hem neerkomen terwijl de arm die halverwege was, naar het uiteinde schuift. Als je gekraak hoort dan klieft de bijl het hout op een goede manier. Hoor je een klap, dan verdient het geen schoonheidsprijs.

4.

*"A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles."*

Op zaterdag kan ik zien hoe warm het voelt omdat ik dan een hele dag buiten aan het werk ben. Ik kijk naar de barometer en weet aan de hand daarvan hoeveel kleren ik aan moet, om een hele dag warm te blijven. Vijf graden staat voor een extra thermolaag. 15 graden staat voor enkel katoen.

5.

*"Even when linguistics claims to confine itself to what is explicit and to make no presuppositions about language, it is still in the sphere of a discourse implying particular modes of assemblage and types of social power."*

Nadja is Duits, ik Nederlands. Vorig jaar friste ik mijn Duits op omdat ik wel naar Berlijn wilde in de zomer. Nadja leerde Nederlands omdat ze in Amsterdam is komen wonen. Met elkaar spreken we een nieuwe taal. Dit is geen Duits en geen Nederlands. Ondanks dat we ons naar elkaar toe lijken te bewegen door elkaars moedertaal te leren, bewegen we in feite langs elkaar heen. Nadja zegt dat ze in de goede winkel staat. Ik ga er vanuit dat ze in een 'shop' staat om iets te kopen, terwijl Nadja er zeker van is dat ze duidelijk aan mij heeft gezegd dat ze het over cameraperspectieven en kijkrichtingen had. We vertalen. Daarbij gebruiken we alle talen die we nog meer beheersen. Engels, Fries, Italiaans,

Frans. We communiceren met elkaar in een tussenwereld. Onze vriendschap is een vertaling van het woord vriendschap. En misschien ook wel een vertaling van het woord vertaling.

6.

*"There is no mother tongue, only a power takeover by a dominant language."*

Ik vertaal het woord 'vertalen' vanuit het Nederlands in het Duits:

übersetzen.

Nadja vraagt wat ik bedoel: 'y!bɛzɛtsən of y!bɛ'zɛtsən ?

We blijken 'false friends' te zijn. In het Duits kun je met het woord 'vertalen' niet alleen vertalen, maar ook 'overzetten', zoals met een veerpont.

In Nederland kun je alleen overzetten met overzetten. Niet met vertalen.

Toch heb ik meteen begrepen wat Nadja bedoelt, omdat ik Fries spreek. Veel Friezen maken taalfouten in het Nederlands, omdat

ze de talen te veel laten interfereren.  
Fries voor vertalen is 'oersetete'.  
Een prachtige mix tussen deze West-Germaanse  
taalfamilie komt naar voren als Nadja en ik  
het hebben over het woord vertalen. Fries  
is het vierde lid van deze familie (naast  
Nederlands, Engels en Duits).  
"Ik zet dat over", zegt de Fries in het  
Nederlands. Daarmee bedoelt hij dat hij  
iets vertaalt. En tegelijkertijd heeft hij  
daarmee het Fries verkeerd vertaald naar  
het Nederlands. Want in het Nederlands kun  
je het woord overzetten niet \*overzetten  
(behalve misschien: \*wij zetten hier koffie  
en over).

7

.

*"The ideal for a book would be to lay  
everything out on a plane of exteriority of  
this kind, on a single page, the same sheet:  
lived events, historical determinations,  
concepts, individuals, groups, social  
formations."*

De boot met woorden zinkt voor hij de andere  
oever kan bereiken.

8.

*"Not imitation at all but a capture of  
code, surplus value of code, an increase  
in valence, a veritable becoming – There  
is neither imitation nor resemblance, only  
an exploding of two heterogeneous series  
on the line of flight composed by a common  
rhizome that can no longer be attributed  
to or subjugated by anything signifying."*

Kun je het over jezelf hebben in de derde  
persoon? Ben je dat dan zelf? Op ben je dan  
meerde mensen in één?

Ik heb lang gedacht dat ik één persoon  
was. Of ik had in ieder geval het idee dat  
er één versie van mezelf was die ik kon  
omcirkelen. Toch kwam ik nooit dichtbij  
dit concept. Ik bleef er omheen draaien.  
Misschien omdat er uiteindelijk niet zo'n  
centrum van/in jezelf is dat je kunt  
benaderen, of omdat er heel veel centra's

zijn waartussen je je beweegt. Ik vond dat lastig, wilde niet steeds met mezelf in dialoog zijn. Toch moet ik wel, ik heb zelfs niet eens één naam. Sarah Anna van Balen. Of: roepnaam: Sanne. Sarah of Anna? Of samen Sanne? Misschien kan deze persoon/personen iets zeggen:

Ze maakte tekeningen van mensachtigen zonder midden. De lichamen vulde ze niet in. Er zaten gaten waar het doorheen kon waaien. Daar kon niets zich vasthouden en aarden.

Daar denkt ze nu aan. Gapend.

Haar therapeut hamerde erop dat ze meer in zichzelf moest hechten. Als ze dat zei, wees ze op een gebied rond haar buik. Middenrif. Precies daar waar de gaten zaten. Hoe kon ze daar überhaupt aarden?

Ze spande er draden, touwen, lijnen, garen overheen. Op volle spanning. Ze trok ze door haar vlees alsof het wonden waren die gehecht moesten worden. Een tijdelijke oplossing misschien, een windscherm.

Vandaag zijn de hechtingen losgeraakt, terwijl het buiten windstil is. Geen storm voorspeld in ieder geval. Het is winter, er gebeurt te weinig. Het regent door haar heen, zij regent, zij waait. Ze steekt van wal, de aarde omwoelend. Fysiek met vuisten in de klei, vechtend voor een houvast.

Ze vindt een fleecedeken, wikkelt zichzelf erin als een worst. In de hoop zo alle ledematen bij elkaar te kunnen houden. Een plek waar de wind niet kan komen. Vuurvast en eindeloos.

9.

*"Follow the plants: you start by delimiting a first line consisting of circles of convergence around successive singularities; then you see whether inside that line new circles of convergence establish themselves, with new points located outside the limits and in other directions. Write, form a rhizome, increase*

*your territory by deterritorialization,  
extend the line of flight to the point where  
it becomes an abstract machine covering  
the entire plane of consistency."*

10.

Beste Deleuze en Guattari, bedankt,  
ik begrijp nog lang niet alles. Maar  
een zaadje is geplant. Ik denk na over  
verschillende dingen, allemaal tegelijk,  
alles tegelijk. alles. de hele tijd.  
Eindeloos. Onverschillig. Voortdurend.  
Wordend.

Hartelijke groet,  
Sanne.

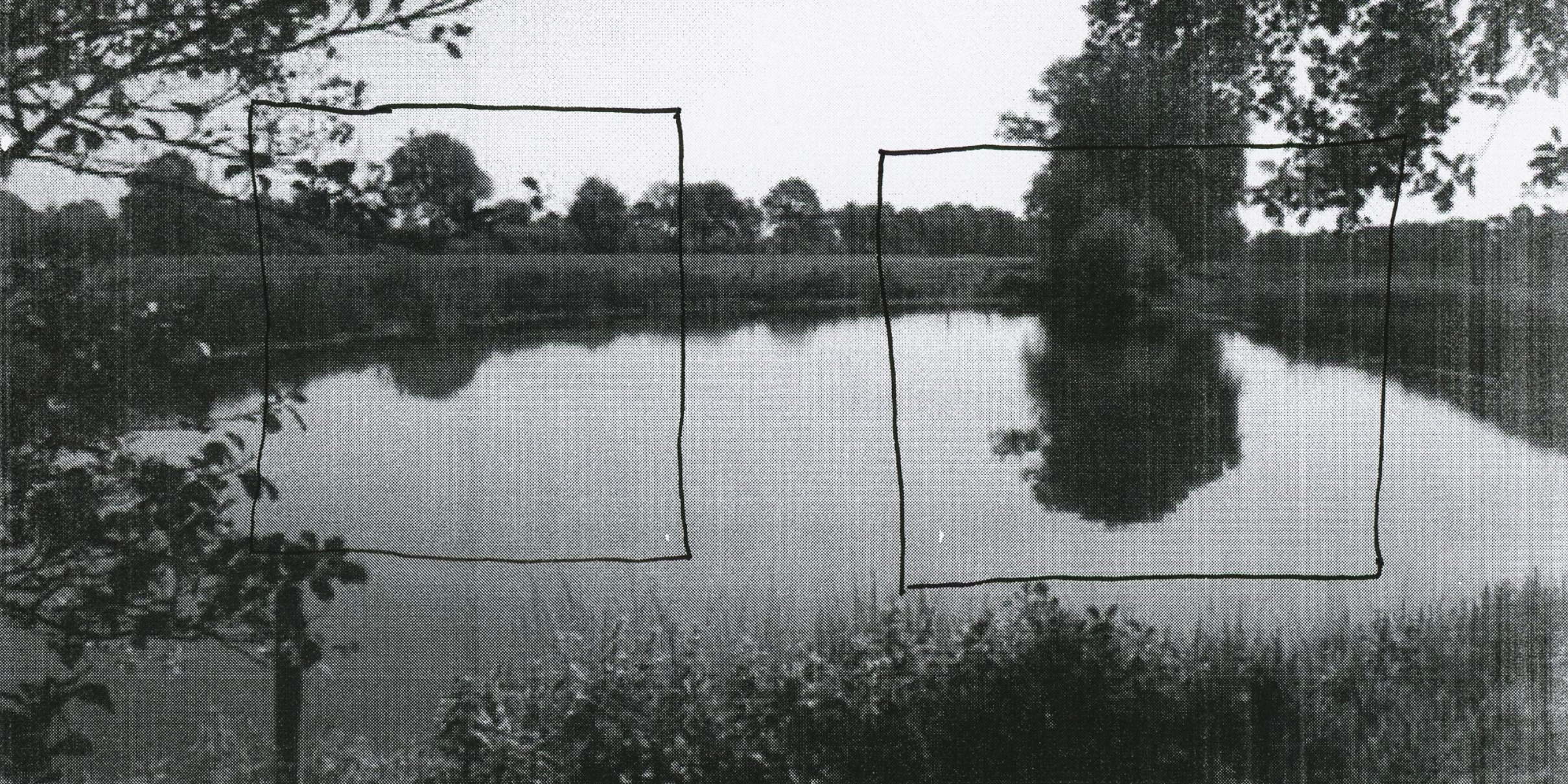
P.s.

Mijn lichaam is een grasveld met op de plek  
van mijn organen een plattegrond van een  
takkenbos.

Terug

Vinden





## TERUGVINDEN

Ondanks al die verworvenheden van de filosofie, de kunstgeschiedenis, kan ik mijn 'ik' niet los van tijd bekijken. Ik ben mijn ik en zou het willen kennen. Deze wandeling is een vacuüm van gedachtes die zich ook steeds weer herhalen. Ik kan niet terug in de tijd. Het heden is voortdurend. Ik zal altijd vooruit bewegen. Identiteit kan niet stollen. We kunnen alleen maar vooruit, ook al kunnen we ons in vogelperspectief het hele landschap voorstellen. Betekenis gaat niet vooraf, maar doet zich voor tijdens/in de ervaring. Ik hoopte dat deze wandeling het perspectief op mijn hoofd ten opzichte van dat lichaam zou kunnen veranderen, dat er in de verte iets op zou doemen, aan het einde van de weg, voorbij de horizon. Een pot met goud, een medicijn, een oplossing voor mijn persoonlijke voortbestaan.

Ik kom aan bij het einde van het pad, geen rotonde, geen kruispunt maar een tunnel onder een snelweg door. Ik zie de tunnel en zie letterlijk dat dit geen einde is. De tunnel is een doorgang naar het volgende stuk, ik kan vanaf hier al zien hoe ook het pad aan de andere kant toeloopt in een punt met evenwijdige lijnen.

Die *willing suspension of disbelief* lijkt werkelijkheid te worden. Wanneer je verdwaald bent, geen oriëntatiepunten meer hebt, schijn je de neiging te hebben in cirkels te lopen. Nu ik hier zo loop, verdwalend op een rechte weg, beseft ik hoe naïef ik was, de hermeneutiek zo rond als een cirkel was. Het voelt vreemd om nu tot een conclusie te komen van mijn gefilosofeer. Paradoxaal zou dat zijn:

- Omdat de geschiedenis geen eindpunt heeft
- Omdat deze wandeling eindeloos door kan gaan (tot ik er fysiek misschien bij neer val)
- Omdat ik hier niet stop met nadenken
- Omdat een tunnel een frame is, een perspectief op

Dat gevoel dat de mens uit kan sterven en dat we iets achter moeten laten, lijkt wel een vorm van gemis. We zijn nog niet uitgestorven, ik ben er nog. Ik wandel hier en heb me al lopend laten vangen door een verlangen naar iets wat er nog is, de toekomst. Ik kijk naar wat ik denk dat de horizon is. Als dit de grens is van de waarneming dan is lineariteit de grens van mijn

denken. Misschien is de vraag niet wat ik achterlaat op de aarde, maar wat ik van mezelf terugvind. Daar waar de lucht de aarde lijkt te raken, is waar fictie de werkelijkheid bereikt en het antwoord begint.

## NOTEN

1. Tussenland: term hier gebruikt als poëtische uitleg van een grensgebied. Een omgeving die noch stad, noch land is. Een natuurgebied dat tegelijkertijd een cultuurgebied is. (Luisterwandeling PeerGroup Groningen)
2. Kazimir Severinovitsj Malevitsj was een schilder en een kunsttheoreticus, pionier van geometrische abstracte kunst en een van de belangrijkste kunstenaars van de Russische avant-garde. Op zoek naar bevrijding van de natuur en academische tradities trok Malevitsj de uiterste consequente uit het kubisme waarbij hij in zijn suprematistische manifest het doel stelde dat kunst een nieuwe werkelijkheid schiept die geen relatie heeft met de natuur of de dingen om ons heen (Néret).
3. Fries voor gezellig
4. Het Antropoceen is een naam voor het zogenoemde geologische tijdperk van de mens. Het afkondigen van het tijdperk van de mens gaat gepaard met de roep om een nieuw

bewustzijn. De mens moet zich realiseren dat hij het stuur van moederschap aarde in handen heeft – en er dient flink bijgestuurd te worden om niet te crashen. De term is nog altijd niet erkend als officiële aanduiding, maar is desondanks zeer populair. (Tielbeke).

5. Naar de theorie van De Saussure die een kritische denkhouding deed ontstaan die uitging van een talige en discursieve constructie van de werkelijkheid. Taal is geen transparant en neutraal medium voor het spreken over de werkelijkheid: ze creëert veeleer de werkelijkheid volgens haar eigen regels opnieuw. Betekenis komt voort uit de verschillen tussen de taaltekens die arbitrair van aard zijn en hun betekenis aan elkaar ontleen. (Rock, 108).
6. Jacques Derrida (1930-2004) Franse criticus en filosoof geassocieerd met het (post) structuralisme
7. Dasein: een term die Heidegger gebruikt om verschillende vormen van 'het zijn' aan te geven.

8. Verstaan wordt hier bedoeld als term gebruikt door twee taalgebruikers, toehoorder en spreker. De een heeft de ander nodig om tot betekenis te kunnen komen.
9. De euclidische meetkunde is van ruimte die niet gekromd is, bestaande uit vijf axioma's: 1 elk tweetal punten kan worden verbonden door een rechte lijn. 2 elk recht lijnstuk kan oneindig worden verlengd tot een rechte lijn. 3 gegeven een recht lijnstuk, kan men een cirkel tekenen met dit lijnstuk als straal en een eindpunt van dit lijnstuk als het middelpunt van de cirkel. 4 alle rechte hoeken zijn gelijk 5 parallellenpostulaat. De eerste niet-euclidische meetkunde werd bekend halverwege de negentiende eeuw (Boyer).
10. Hij schreef het manifest *Van kubisme en futurisme tot suprematisme: het nieuwe realisme in de schilderkunst* (1915)
11. Minimalisme is geen georganiseerde groep kunstenaars of een stroming, maar een van de vele labels die critici op kunst plakten die uit ogenschijnlijk simpele geometrische vormen bestond.
12. *A priori*: hier gebruikt als "voorafgaand aan de ervaring", of "zonder onderzoek".
13. Tentoonstelling in 1998 in Middelheim, openluchtmuseum voor beeldhouwkunst in Antwerpen.
14. Refereert naar Brian O'Doherty's *Inside the White Cube*
15. Voor Studio International in het kader van de *Art Basel Miami*

## LITERATUURLIJST

ArtSalon, Minimal art, redactie, [www.artsalanholland.nl](http://www.artsalanholland.nl), web.

Berk Anne, Bodytalk, 2004. Print.

Blotkamp Carel, Na de Beeldenstorm: drie opstellen over recente beeldende kunst, Openbaar Kunstbezit, 1970. Print.

Boyer Carl B., A History of Mathematics: Een geschiedenis van de wiskunde, editie 2. John Wiley & Sons, Inc, 1991. Print.

Bruyn Eric de, Een schouwspel van handen: Richard Serra's films, De Witte Raaf, editie 125, januari-februari 2007. Web.

Celant Germano, Jessica Stockholder e.a., Jessica Stockholder: revised and expanded edition (Contemporary Artists series), Phaidon, 2018. Print.

Deleuze Gilles, Felix Guattari and Brian Massumi, A 1000 plateaus: Capitalism and Schizophrenia, London: Athlone Press, 1988. Print.

Dempsey Amy, Styles, Schools and Movements: The essential encyclopaedic guide to modern art, Thames & Hudson, 2010. Print.

Eneman Lieze, Sculpting Time, Universiteit van Gent, 2008. Web.

Filipovic Elena, Sculpture not to be seen, Franz Erhard Walther: the body decides, 2014. Web.

Grooten Floortje, Nina Weijers, Karakters 11 september 2019, web.

Heidegger Martin, De oorsprong van het kunstwerk, Boom kleine klassieken, 2009. Print.

Hilty Greg en Jessica Stockholder, Landscape Linoleum, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, 1998. Print.

Krauss Rosalind, Passages in Modern Sculpture, Cambridge, Mass The MIT Press, 1981. Print.

Kurchanova Natasha, Jessica Stockholder: Art changes taking account of the present moment, Studio international, interview, 2014. Web.

Luyckx Sarah-Mie, De Friese Wouden zijn een vergeten parel in Nederland, Trouw, 2018. Web.

Marsman Nicolaas, Melodie van de tijd: Een studie naar discontinuïteit in het tijdsbegrip van Henri Bergson, 2014. Proefschrift, print.

Mensvoort Koert van, Echte natuur is niet groen, De Groene Amsterdammer, 2011. Web.

Néret Gilles, Kazimir Malevich en het Suprematisme,  
Taschen, Keulen, 2003. Print.

Rock Jan, Gaston Franssen en Femke Essink,  
Literatuur in de wereld, Van Tilt, 2013. Print.

Tielbeke Jaap, Welkom in het Antropoceen, De  
Groene Amsterdammer, 2016. Web.

Weijers Niña, De Consequenties, Atlas Contact, 2014. Print.

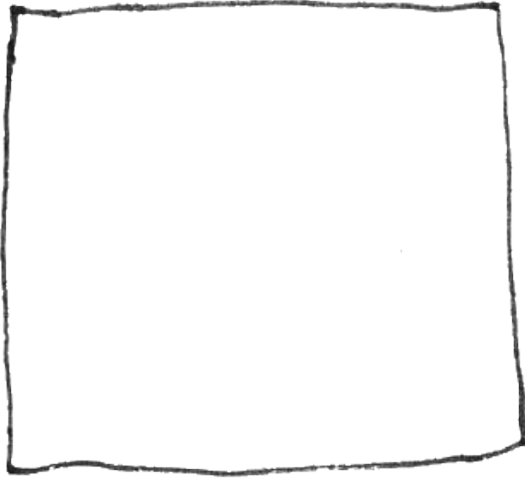
BACHELOR THESIS  
GERRIT RIETVELD ACADEMIE  
AFDELING BEELD & TAAL

ONDER BEGELEIDING VAN  
FLOOR VAN LUIJK

VORMGEVING  
LAURA BOUMAN

ZEER VEEL DANK AAN  
JASPER SCHONEWILLE





Sanne van Balen