

**ZIEN WAT NIET ZICHTBAAR IS**  
**over het maken van kunst aan de hand van Blanchot, Breton en mijzelf**

## **Inhoudsopgave**

<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>Kunstenaar en kunstwerk: een knusse bedoening</b>	<b>5</b>
<b>Werken in het niets</b>	<b>7</b>
<b>Met de ogen dicht</b>	<b>10</b>
<b>Het bedrog van Breton</b>	<b>13</b>
<b>The Dust-channel</b>	<b>15</b>
<b>Scriptie toegepast</b>	<b>17</b>
<b>Orpheus</b>	<b>19</b>

## Inleiding

*Wie ben ik? (...) Afgezien van allerlei voorkeuren die ik van mezelf ken, allerlei affiniteiten die ik in me voel, aantrekkingskrachten die ik onderga, voorvallen die mij overkomen, en die alleen mij overkomen, afgezien van tal van bewegingen die ik mezelf zie maken, emoties die alleen ik ervaar, span ik in vergelijking met de andere mensen al mijn krachten in om te weten te komen waarin mijn anders-zijn bestaat, zo niet waaraan mijn anders-zijn ligt. Is het niet precies in de mate waarin ik mij van dat anders-zijn bewust zal worden, dat het mij duidelijk zal worden wat ik onder alle anderen op deze wereld ben komen doen en van welke unieke boodschap ik de bringer ben, zodat ik alleen met mijn leven voor haar lot in kan staan? (André Breton, *Nadja*, pg. 11 )*

Wie ben ik en wat ben ik onder alle anderen op deze wereld komen doen en van welke boodschap ben ik de bringer? Er is één ding dat ik zeker weet wanneer ik 'Nadja' lees en dat is dat André Breton in ieder geval één boek is komen schrijven op deze wereld: het boek dat ik in mijn handen houd. En dus weet ik dat hij een schrijver is. Op dezelfde manier is het enige waar ik, als schrijver van deze scriptie, zeker van kan zijn: dat jij weet dat ik de scriptie heb geschreven die jij nu in je handen houdt. Een druk die dit idee uitoefent! Wie weet of je mij ooit nog ergens anders zult treffen waarin ik mijzelf nader kan uitleggen en eventuele misverstanden kan oplossen, bijvoorbeeld in een boek, een schilderij of in levenden lijve. Ik kan daar niet vanuit gaan. En dus kan ik alleen hierin zijn, in deze scriptie, waarin ik schrijver ben. Ik voel mij dus gedwongen om mij, net als Breton, eens ernstig af te vragen *wie ik ben*.

De *ik* die nu aan het woord is vraagt zich af wie ze is, maar je ziet, dat is meteen al problematisch. Waar houdt de *ik* in deze scriptie op en waar begint de *ik* die zich buiten deze scriptie beweegt? Goed, toch moedig voorwaarts. *Ik* heb mezelf de vraag 'Wie ben ik' in mijn tijd op de Gerrit Rietveld Academie natuurlijk vaker moeten stellen, meer dan me lief was. Steeds weer moest ik me afvragen wat ik maakte, voor wie, en waarom. Zoals iedere kunstenaar ken ik het spannende maar ook heerlijke gevoel van het lege vel papier, en ook het vervreemdende gevoel dat je kan hebben wanneer een werk af is en je het moet presenteren. Wanneer het maakproces is afgelopen en ik naast mijn werk sta, dan voel ik dat mijn werk gemonsterd wordt door de blik van de toeschouwer, de blik van een vreemde. Het werk is overspelig, het gaat iets aan met dat paar ogen en transformeert in iets waar ik steeds minder mee te maken heb. Het werk waarin ik besta sijpelt weg, en zo ik, de kunstenaar, ook. Hoe kan ik mij verantwoorden? Ik zeg maar wat, wanneer mij iets wordt gevraagd. Het liefste ga ik weer terug naar toen ik nog aan het maken was.

Lang had ik voor deze gevoelens geen verklaring, totdat ik ze herkende in de teksten van

twee schrijvers; bij de schrijver en filosoof Maurice Blanchot en bij de schrijver André Breton. In de tekst *Literature and the Right to Death* (origineel: *la littérature et le droit à la mort*) van Blanchot vond ik voor deze gevoelens een theoretische uitleg. Het leek plotseling verklaarbaar dat het zo vervreemdend is om naast mijn werk te staan en het te presenteren, dat het werk zo kan transformeren. Blanchot werpt filosofische probleemstellingen op die ik in mijn eigen praktijk tegen kom. In de roman *Nadja* van Breton vond ik Blanchots theorie ontzettend poëtisch uitgebeeld. Breton schreef *Nadja* ongeveer twintig jaar eerder dan dat Blanchot *Literature and the Right to Death* schreef, dus het is niet zo dat hij diens ideeën heeft vertaald of überhaupt kennis had van het werk van Blanchot. Andersom noemt Blanchot het surrealisme, waarvan Breton wordt gezien als de theoretische grondlegger, wel.

Deze scriptie gaat over de kunstenaar en waar en in welke vorm die zich bevindt in het maakproces en in het kunstwerk. En wanneer de kunstenaar er soms helemaal niet meer blijkt te zijn, hoe het dan toch nog mogelijk is om kunst te maken.

## Kunstenaar en kunstwerk: een knusse bedoening

Het antwoord dat vaak de uitkomst biedt op de vraag waarom je maakt wat je maakt is: ik maak voor mijzelf, omdat ik het wil, omdat ik het kan en omdat ik het bevredigend vind. Er wordt je op de academie, en op deze academie in het bijzonder, afgeraden om vóór iets of vóór iemand te maken. Je wordt immers opgeleid tot *autonoom* kunstenaar. Dat betekent dat je op jezelf moet kunnen staan, niet in opdracht werkt en vooral: maakt wat jij wilt maken. Blanchot beweert zelfs dat het een hopeloze beproeving is om voor je publiek te schrijven (en omdat ik Blanchots opvattingen terug zie in de beeldende kunst neem ik de vrijheid om ze daarop toe te passen). Wat heeft de lezer er immers aan om zijn eigen stem te horen? Men wil toch liever iets lezen of zien waardoor men iets nieuws kan ontdekken. Sterker nog, wanneer een schrijver zijn teksten schrijft naar de behoeften van een bepaald publiek, wie is er dan eigenlijk de schrijver, is de lezer dan niet de schrijver?

Docent: 'Je moet het niet voor mij doen hoor!'. Oké, dan doe ik het voor mij. Maar dat is niet helemaal waar. Het is niet helemaal waar dat ik werk maak alleen maar voor mij. De docenten op de academie zijn al een publiek, de beoordelingen een moment van presentatie. Het *proces* van het maken is alleen voor mij. Het verwarrende is dat het uiteindelijke werk wel voor anderen is. Onder andere deze tegenstrijdigheid bespreekt Maurice Blanchot in zijn tekst *Literature and the Right to Death*. Hij beschrijft meer tegenstrijdigheden, die aan de ene kant heel erg kloppen, en aan de andere kant haast onmogelijk zijn. Er is geen speld tussen te krijgen, we bevinden ons in een soort vacuüm en dat is wat de tekst zo interessant maakt en misschien wat kunst maken zo interessant maakt. Om je werk teveel proberen uit te leggen is niet nodig, dat komt de kunst niet ten goede (dit zijn mijn eigen woorden), het gaat erom ons bewust te zijn van deze tegenstrijdigheden, van het vacuüm waarin we ons bevinden want daarin moeten we werken, daarin moeten we ons verstaanbaar zien te maken, hoe lastig ook. Een voorbeeld van zo'n tegenstrijdigheid:

*'... a person who wishes to write is stopped by a contradiction: in order to write, he must have the talent to write. But gifts, in themselves, are nothing. As long as he has not yet sat down at his table and written a work, the writer is not a writer and does not know if he has the capacity to become one. He has no talent until he has written, but he needs talent in order to write.'* (Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader*, pg. 361)

Tegenstrijdigheden zijn wellicht altijd gelijktijdig, maar in deze valt de gelijktijdigheid mij extra op. Als de schrijver niet schrijft heeft hij nog geen talent, maar talent heeft hij nodig om te schrijven.

Hoe moet de schrijver of kunstenaar ooit kans zien om te beginnen aan een werk? Hierop zal ik later terugkomen.

Wat dit citaat ook duidelijk maakt is de wederzijdse afhankelijkheid van kunstenaar en kunstwerk. Wanneer het de schrijver (of kunstenaar) dan toch gelukt is om deze paradox te overwinnen en hij is begonnen met schrijven, blijkt dat ze één zijn. De kunstenaar die de tekening heeft gemaakt bestaat alleen doordat hij de tekening heeft gemaakt, zonder dat was hij er de kunstenaar niet van. Andersom was de tekening er niet zonder de kunstenaar. Een knusse bedoening dus waarin kunstenaar en kunstwerk 'volmaakt' samen zijn.

*'It is the perfect act through which what was nothing when it was inside emerges into the monumental reality of the outside as something which is necessarily true, as a translation which is necessarily faithful, since the person it translates exists only through it and in it.'* (Maurice Blanchot. *The station hill Blanchot reader*, pg. 363)

Omdat de kunstenaar alleen in en door het werk bestaat, kan hij niet gevraagd worden om zijn werk te verantwoorden, dat is zoiets als aan een levend mens te vragen waarom hij leeft. Maar er is hier een probleem. Een probleem dat zit in de vertaling van binnen naar de buitenwereld, *the monumental reality of the outside*. Die knusheid van kunstenaar en kunstwerk die verondersteld wordt, wordt verstoord door die monumentale buitenwereld.

De interesse die de buitenwereld heeft in een werk is altijd anders dan de interesse die de maker zelf heeft in het werk. En die afwijkende interesse verandert het werk, transformeert het naar iets anders, namelijk naar wat het werk voor degene die kijkt betekent of dat wat het werk bijvoorbeeld betekent in de kunstgeschiedenis. De kunstenaar zit in een lastig parket. Moet hij deze verandering, of zelfs verdwijning (zoals Blanchot het noemt) toelaten? Moet hij het werk niet beschermen en weghouden van gretige blikken en bijtklare tanden? Hij kan het werk op zolder zetten achter slot en grendel. Maar wacht eens, om een werk te maken in woorden of materialen die voor iedereen leesbaar en zichtbaar zijn, dat is al ontzettend onveilig. Het probleem zat hem al in het maken zelf, het maken zelf is al een vertaling die deze verstoring teweeg brengt. De méést pure en veilige optie zou zijn om het werk niet in woorden of materiaal te vatten maar om het werk in het hoofd te laten, waar niemand zelfs weet dat het er zit. Maar als de schrijver of kunstenaar ervoor kiest om dit te doen, uit bescherming van het werk, dan ontstaat het werk überhaupt niet, is er geen werk, en is de schrijver geen schrijver, de kunstenaar geen kunstenaar. Een schrijver heeft een drang om te schrijven, een kunstenaar om te maken, en om niet aan deze drang te beantwoorden is onwenselijk! De schrijver of kunstenaar kan dus niet anders dan de verandering van het werk toe

laten, zich beroepend op 'het eigenlijke doel' van zijn werk.

*'The goal is not what the writer makes but the truth of what he makes'.* (Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader*, pg. 363)

Hiermee bedoelt Blanchot volgens mij dat deze eerlijke drang om te maken of om te schrijven het belangrijkste is. Wat het werk daarna gaat doen, waar het in transformeert is een andere zaak, iets waar de kunstenaar op het moment van maken niet aan moet denken en wat niet het doel is van het maakproces. Zijn *doel* is om op het moment van maken zo trouw mogelijk te blijven aan zichzelf, om zich niet te laten leiden door een publiek, of door oneigenlijke belangen, tijdsdruk, deadlines, etc. Een mooi voorbeeld hiervan is een voetnoot van Breton in *Nadja*:

*Zo zag ik onlangs toen ik niets te doen had kort voor zonsondergang op de kade van de Vieux-Port in Marseille, hoe een vreemd nauwgezette schilder op zijn doek in bekwaamheid en snelheid wedijverde met het verdwijnende daglicht. De kleurvlek die overeenkwam met de zon maakte hij telkens kleiner naarmate de zon daalde. Op het laatst was er niets meer van over. De schilder merkte ineens dat hij erg achtergeraakt was. Hij liet het rood van een muur verdwijnen, nam een paar lichtglansen weg die nog op het water lagen. Zijn schilderij, in zijn eigen ogen voltooid en voor mij het meest onvoltooide ter wereld, leek mij heel triest en heel mooi.* (André Breton, *Nadja*, pg.122)

### **Werken in het niets**

De 'waarheid' van wat een kunstenaar maakt klinkt misschien zowel logisch als abstract. Wat is deze waarheid, wanneer is het kunstwerk dan 'niet waar'? Er zijn talloze dingen waar een kunstenaar zich door kan laten leiden, niet alleen dingen die hem van buitenaf aanspreken, maar ook zaken die hij zichzelf oplegt. Hiermee bedoel ik bijvoorbeeld een verwachting die je hebt van het nog te maken werk. Dat talent dat je nodig hebt om te beginnen, die paradox waar iedere kunstenaar zich in bevindt, hoe breek je daar uit? In ieder geval zou je, en ik citeer Blanchot, *nooit moeten verwachten dat de uitkomst van het werk je het recht geeft om te werken*. Dit vind ik een erg bevrijdende gedachte. Ik heb lang gedacht dat dit wel is hoe je het aan moet pakken. Je bedenkt een plan, voert het uit, en er is een werk tot stand gekomen. Maar uit ervaring weet ik; wanneer ik een eindresultaat in gedachten heb en precies al weet wat ik zal gaan maken en hoe, dan zal ik het werk nooit gaan maken. Ik zie de noodzaak niet meer om het te doen, waarom zou ik? Ik zal er niets meer van leren, ik heb het immers al in mijn hoofd zitten, ik zie wat het me zal geven, en dat is wanneer het

gemaakt is niet méér dan dat wat het me nu geeft. In zekere zin verliest het werk dan aan waarheid. De waarde van het werk zit hem in het *proces van het maken*. Maar hoe maak ik een werk, zonder dat ik weet wat voor werk het zal worden?

*'... realising that the work cannot be planned, but only carried out, that it has value, truth and reality only through the words which unfold it in time and inscribe it in space, he will begin to write, but starting from nothing and with nothing in mind – like a nothingness working in nothingness, to borrow an expression of Hegel's.*

*In fact, this problem could never be overcome if the person writing expected its solution to give him the right to begin writing. "For that very reason," Hegel remarks, "he has to start immediately, and, whatever the circumstances, without further scruples about beginning, means, or End, proceed to action."* (Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader*, pg. 362)

De reden dat ik André Breton, die wordt gezien als de theoretische grondlegger van het surrealisme, verbind met de tekst van Blanchot, is dat ik denk dat de surrealisten goede manieren vonden om zo te werk te gaan; *from nothing and with nothing in mind*. In *Nadja* denk ik veel te kunnen herkennen van wat Blanchot beschrijft in *Literature and the Right to Death*, hoewel we ons natuurlijk moeten blijven realiseren dat deze Breton nooit beïnvloed kan hebben. De surrealisten achtten het onbewuste erg belangrijk en vonden dat literatuur en kunst daar zo goed mogelijk uitdrukking aan moesten geven. Het onbewuste wordt niet geleid of gecontroleerd door de ratio, de logica of door morele waarden. Juist bijvoorbeeld het toeval kon het onbewuste aan de hand nemen en de mooiste dingen laten gebeuren. Er zijn verschillende technieken bekend die de surrealisten gebruikten om de ratio en de logica los te laten en het toeval een grotere rol te laten spelen bij het schrijven of het maken van beeldend werk en om het onbewuste te laten spreken. Collage was een methode bij het maken van beeldend werk, en ook *Cadavre exquis*. Hierbij wordt een papier gevouwen en tekenen verschillende mensen op één deel ervan. Bij het uitvouwen wordt de gehele tekening pas zichtbaar. Dit kan ook gedaan worden voor het schrijven van bijvoorbeeld een gedicht. Een zeer bekende techniek bij het schrijven is *écriture automatique*. Hierbij wordt er geschreven zonder een vooropgezet plan of doel. De schrijver schrijft wat er in zijn hoofd opkomt zonder zich zorgen te maken over of de zinnen kloppen of over wat het eindresultaat zal zijn.

Ik verbind *écriture automatique* aan het bovenstaande citaat; '*proceed to action*'. Het zou het beste zijn om als schrijver of kunstenaar niet na te denken over het eindresultaat. Door gewoon te beginnen, vanuit het niets en met niets in het hoofd kun je dit bereiken, iets wat Breton denk ik doet in zijn roman *Nadja*. Breton beschrijft in het boek zijn korte maar intense vriendschap met Nadja, die hij in Parijs ontmoet. Hij is door haar geobsedeerd. Waar Breton automatisch schrijft, lééft



Nadja automatisch. Ze vertelt van de hak op de tak, wandelt door de Parijse straten zonder doel en laat zich daarbij leiden door wat ze ziet en door visioenen die ze heeft. Nadja representeert het gedachtengoed van de surrealisten in deze roman omdat zij zich van alle dingen het meeste laat leiden door het onbewuste.

*Nadja was geschapen om haar te dienen, al was het alleen doordat ze duidelijk maakte hoe er rondom ieder schepsel noodzakelijkerwijs een zeer bijzonder complot gesponnen wordt, een complot dat niet louter in zijn verbeelding bestaat, waar men eenvoudig niet al uit mensenkennis rekening mee zou moeten houden, en ook, maar dit is veel gevaarlijker, doordat ze haar hoofd, en daarna een arm, tussen de zodoende uiteen gebogen tralies van de logica heen wrong – de logica, dat wil zeggen de verfoeilijkste gevangenis die er bestaat. (André Breton, Nadja, pg. 119)*

Dat Nadja zich de tralies van de logica uitwringt zorgt er uiteindelijk voor dat ze juist wordt opgesloten in een tehuis voor psychisch zieken. Breton vraagt zich af of hij haar niet had moeten beschermen, maar was zich naar eigen zeggen niet voldoende bewust van het gevaar dat zij liep. Nadja geeft zo zeer toe aan haar onbewuste, dat ze haar 'instinct tot zelfbehoud' verliest, zoals Breton het verwoordt. Dit instinct zorgt ervoor dat hij en zijn vrienden zich *goed gedragen*, zich nog staande kunnen houden in de wereld.

Ik vind de eerlijkheid van het maakproces terug in Bretons roman, en ook in hoe zijn personage leeft. Ik heb zelf geprobeerd om te werken zoals Blanchot (of Hegel) het beschrijft; *he will begin to write, but starting from nothing and with nothing in mind – like a nothingness working in nothingness, to borrow an expression of Hegel's.*

Het is al heel wat om te beseffen dat je een 'niets' bent, dat werkt in het 'niets'. Wanneer je je daar eenmaal aan hebt overgegeven moet je nog beginnen, moet je dus *iets* zien te maken van dat niets.

*' Thus we are correct when we recognize surrealism as a powerful negative movement, but no less correct when we attribute to it the greatest ambition, because if literature coincides with nothing for just an instant, it is immediately everything, and this everything begins to exist: what a miracle!'*  
(Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader*, pg. 360)

Je kunt bijna niet beginnen zonder iets in je hoofd te hebben, zonder te weten wat de kwast gaat doen die je op het papier zet, zonder te weten welk woord je als eerste zal schrijven en welk ander soort woord daar grammaticaal gezien op zal moeten volgen. Maar als het lukt om zo te beginnen en om alle verwachtingen los te laten dan is dat mirakels, een mirakelse waarheid!

## Met de ogen dicht

Als oefening maak ik vaak tekeningen met mijn ogen dicht. Wanneer ik dat doe kom ik misschien wel het dichtst bij dat niets, waaruit ik iets kan maken. Ik teken een mens en ben bezig met het linkeroog. Als ik mijn potlood van het papier haal om aan het rechteroog te beginnen vlieg ik voor mijn gevoel naar achteren en lijken het papier en de plek waar het oog moet komen heel ver weg. Terug op het papier kan ik alleen maar gokken en mezelf ervan overtuigen dat ik op de juiste plek zit. Het gezicht komt weer samen in mijn hoofd, ik zie de wimpers, het zachte stukje onder het oog. Een scheef gezicht kijkt me aan vanaf het papier wanneer ik mijn ogen open. Het is zijn mond en kin ergens beneden verloren en ik zie daardoor pas later dat het lacht. Ik lach terug! Heb ik deze tekening gemaakt? Hij lijkt in niets op wat ik aan het tekenen was, maar toch, deze tekening geeft voor mijn gevoel beter, en intiemer het gezicht weer dan de tekening die ik met open ogen maak. Hij lijkt me op een bepaalde manier oprechter gemaakt, de tekening hoeft nergens aan te beantwoorden, zelfs niet aan zichzelf, want iedere lijn die ik zette kon niet gecorrigeerd worden aan de hand van de lijnen die er al stonden. Elke lijn is gezet in het niets, 'a nothingness' die je voelt, een niets waarin de tekening iets geworden is.

Maar er gebeurt nog iets anders. Iets waardoor ik er niet genoeg van krijg ernaar te kijken. Ik kan ernaar kijken alsof ik de tekening *niet* heb gemaakt, ik voel er meer afstand van, waardoor ik hem meer kan waarderen en daardoor voelt tegelijkertijd als meer van mij, of als directer van mij. Breton noemt in *Nadja* ook deze verrassing:

*'Chirico heeft toen ingezien dat hij alleen kon schilderen wanneer hij verrast werd (het eerst verrast) door bepaalde plaatsingen van voorwerpen, en dat het hele raadsel van de onthulling voor hem besloten lag in dat woord: verrast. Wel bleef het werk dat er het gevolg van was 'door een nauwe band verbonden met wat zijn ontstaan had uitgelokt,' maar het leek er slechts op 'op de vreemde manier waarop twee broers op elkaar lijken, of liever het beeld van een bepaalde persoon in een droom en diezelfde persoon in werkelijkheid. Het is dezelfde, en tegelijkertijd niet dezelfde persoon; in de gelaatstrekken is een geringe en geheimzinnige verandering te zien.'* (André Breton, *Nadja*, pg. 15)

*'Tussen die feiten, waarvan ik voor mezelf niet meer de dan de ontstelde getuige kan zijn, en de andere, waarvan ik me verbeeld tot op zeker hoogte de betekenis te begrijpen, bestaat misschien dezelfde afstand als tussen een bewering of een groep van beweringen die een 'automatische' zin of tekst vormt, en de bewering of groep van beweringen die, voor dezelfde waarnemer, de zin of tekst vormt waarvan hij alle termen rijpelijk heeft overdacht en afgewogen. Het lijkt hem dat zijn*

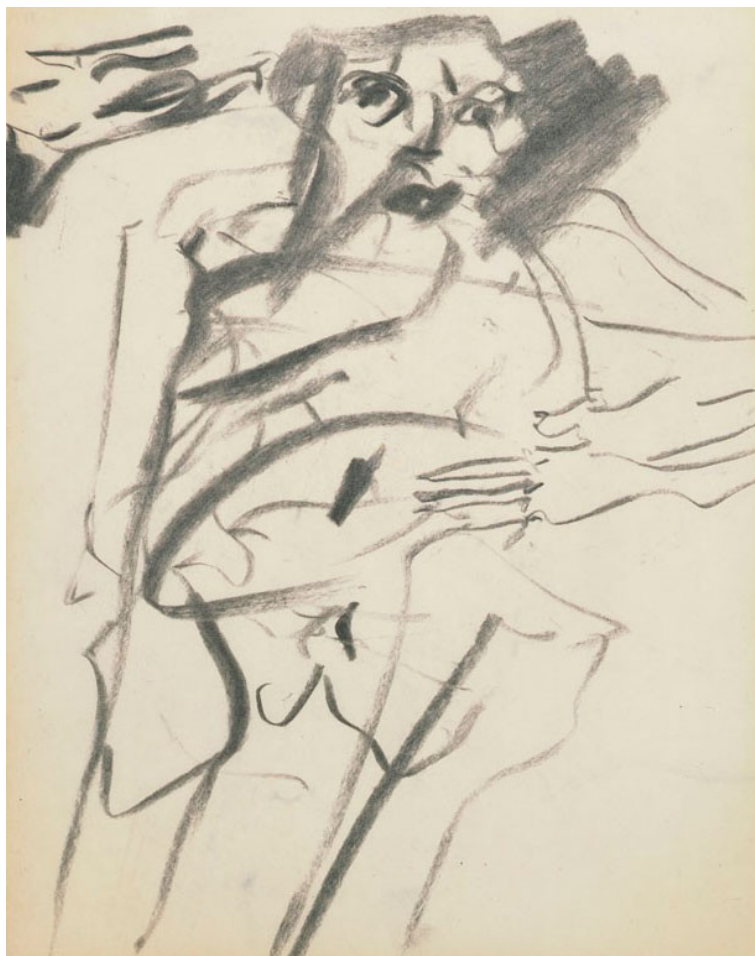
*verantwoordelijkheid er in het eerste geval om zo te zeggen niet in gemoeid is, in het tweede geval wel. Daartegenover is hij oneindig meer verrast, meer gefascineerd, door wat in het eerste geval gebeurt dan in het tweede. Hij is er ook trotser op, wat niettemin zonderling is, hij voelt zich er vrijer van. Zo staat het met die uitgelezen gewaarwordingen waarover ik heb gesproken en waarvan juist het deel dat niet mededeelbaar is een bron van ongeëvenaard genot vormt. ' (André Breton, *Nadja*, pg.)*

Misschien ben ik inderdaad wel trotser op de tekening die ik met mijn ogen dicht maakte dan die ik met de ogen open maakte. Ik ben trotser op het gedicht dat zomaar ineens naar boven kwam borrelen dan op het gedicht waarvan ik ieder woord heb overdacht. Waarom is dat toch?

Misschien vind ik het antwoord bij een artikel dat ik las over Willem de Kooning, die ook wel eens met gesloten ogen tekende. Richard Shiff beschrijft in dit artikel hoe de Kooning deze techniek benaderde. Hij zei:

*'Unless you can twist it (the figure) around like a strange miracle, unless it is like a paradox, it is like nothing.'* (Richard Shiff, *With Closed Eyes: De Kooning's Twist*, Master Drawings, vol. 40, pg. 73 – 88)

Shiff beschrijft de paradox die de Kooning noemt als een lichamelijke paradox. Tijdens het tekenen beeldt de Kooning zich hetgeen in dat hij wil afbeelden, bijvoorbeeld een vrouw (hij heeft enkele vrouwen getekend op deze manier). Dit doet hij met zoveel aandacht en concentratie, dat hij zich niet zozeer een vrouw voorstelt, maar zich zelf een vrouw voelt. Zo tekende hij naar eigen zeggen de vrouw *in zichzelf*. Er ontstaat een paradoxaal verschil tussen zijn eigen vrouw-zijn en dat van zijn onderwerp, een vrouw. Door het onderwerp te internaliseren in zijn lichaam, door het te imiteren in zijn gedachten, maar ook in zijn lichaam (de Kooning 'twistte' tijdens het tekenen in de rondte) maakt de Kooning van zijn vrouwen-tekeningen meer dan alleen maar een afbeelding van een vrouw. Ze zijn ook een afbeelding van iets van de Kooning zelf. Niets autobiografisch, zoals in een boek soms waar gebeurde ervaringen staan van een schrijver, maar ze zijn een weergave van het *proces* waar de kunstenaar in zat tijdens het maken en dat alleen van de kunstenaar was op dat moment. De Kooning is de kunstenaar, maar doordat het werk een deel van hem weergeeft, het deel dat geconcentreerd probeert het onderwerp te zijn, is de Kooning ook deels het kunstwerk. En omdat hij zijn ogen dicht had tijdens het proces, en hij wanneer hij ze open doet iets ziet wat nieuw voor hem is, omdat hij erdoor verrast wordt, is hij ook deels een toeschouwer van zijn werk. Hier komen de kunstenaar, het kunstwerk en de toeschouwer dus bij elkaar, hier worden de grenzen vaag.



*Willem de Kooning 'Untitled' (1966), Houtskool op papier,  
Museum of Modern Art, New York.*

Chirico kwam er achter dat hij alleen kon schilderen wanneer hij verrast werd. Breton is, hoe zonderling ook, trotser op een werk waar hij geen verantwoordelijkheid voor draagt. Ik denk dat men zich bewuster mag zijn van deze husseling van kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer. De lezing van een kunstenaar over zijn werk kan iedere keer anders zijn, gehoor gevend aan wie hij op dat moment is, zich bewust van het feit dat hij dié kunstenaar niet meer is. Ik word er achterdochtig van wanneer kunstenaars een verhaal vertellen over hun proces alsof het allemaal heel logisch in elkaar zat. Ik wordt er chagrijnig van wanneer dat van mij verwacht wordt, wanneer ik een werk moet ondersteunen met theorie, terwijl ik mijzelf soms meer toeschouwer voel van mijn eigen werk. Hierdoor voelt het alsof ik de eerlijkheid die ik heb nagestreefd naast me neer leg. Maar waar eerlijkheid is, is inderdaad ook bedrog, meent Blanchot. Over dat bedrog kun je open zijn, zoals in het volgende deel van deze scriptie duidelijk zal worden.

## Het bedrog van Breton

Het feit dat de kunstenaar verstrengeld zit in een paradox, in meerdere paradoxen, zoals we straks zullen zien, zorgt ervoor dat hij niet anders kan dan ook te liegen. Waar eerlijkheid is, is bedrog. Zo ook bij Breton. Het bedrog komt tijdens het proces al om de hoek kijken. Bij het maken moet de kunstenaar naar verschillende stemmen luisteren, naar verschillende verschijningen van zichzelf, naar verschillende regels. Deze stemmen spreken elkaar tegen maar eisen ook alle aandacht voor zichzelf op. Ze kunnen niet samen door een deur. De kunstenaar moet aan allemaal tegelijk gehoor geven. Daar dit niet kan zal hij in een soort zigzag-beweging te werk moeten gaan.



*'De zigzag-beweging van de kunstenaar' (Salomé Roodenburg)*

Blanchot:

*'One rule says to him: "You will not write, you will remain nothingness, you will keep silent, you will not know words."*

*The other rule says: "Know nothing but words"*

*"Write to say nothing."*

*"Write to say something."*

*"No works; rather, the experience of yourself, the knowledge of what is unknown to you."*

*"A work! A real work, recognised by other people and important to other people."*

*"Obliterate the reader."*

*"Obliterate yourself before the reader."*

*(...)*

*"Let freedom speak in you."*

*"Oh! Do not let freedom become a word in you."*

(Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader*, pg. 369-370)

Naar welke stem moet er geluisterd worden? Naar allemaal! Maar wanneer je naar de ene stem luistert, verloochen je de ander. Wanneer een toeschouwer vervolgens de kunstenaar benadert, zal hij wellicht een van deze stemmen adresseren.

'Wat mooi!'

'Ja, nou ja, het was ook een beetje toeval'

'Hmm, ik vind dit nou niet zo'n interessante vorm'

'Ja, nou ja, het is was eruit kwam op dat moment, zo voelde ik het blijkbaar toen'

'Je bent een genie!'

'Ach, het is ook gewoon een kwestie van hard werken'

Wanneer de ene schrijver geadresseerd wordt, antwoordt de ander.

*'This shifting on the part of the writer makes him into someone who is perpetually absent, an irresponsible character without a conscience, but this shifting also forms the extent of his presence, of his risks and his responsibility.'* (Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader*, pg. 369)



*Breton als onverantwoordelijk karakter (door Salomé Roodenburg)*

*'Hoe zou ik mij verstaanbaar kunnen maken? Als ik dit verhaal overlas, met het geduldige en tot op zekere hoogte onpartijdige oog waarmee ik het zeker zou bekijken, dan weet ik nauwelijks wat ik, uit trouw aan mijn tegenwoordige gevoel over mijzelf, ervan zou laten staan.'* (André Breton, *Nadja*, pg. 122)

Breton zegt dit aan het einde van *Nadja*, wanneer hij een soort nawoord schrijft en terugblijkt op het schrijven van het boek. De Breton die dit zegt, moet een andere zijn dan de Breton die aan het begin van het boek aan het woord is. Door te zeggen dat hij eigenlijk niet meer weet of hij het nog eens is met wat hij eerder geschreven heeft, ontkent hij de eerdere Breton, ontkent hij zichzelf. Het werk waarin Breton bestond wordt teniet gedaan door de Breton op latere bladzijden.

*'Ik benijd (bij wijze van spreken) ieder mens die de tijd heeft om te werken aan een ding zoals een boek, en die wanneer hij het af heeft, kans ziet om belang te stellen in het lot van dit ding of in zijn eigen lot dat ten slotte bepaald wordt door dit ding. Liet hij mij nu maar geloven dat er zich onderwijl tenminste één echte gelegenheid heeft voorgedaan om ermee op te houden! Hij zou volgehouden hebben en we konden hopen dat hij zo vriendelijk zou zijn ons te zeggen waarom. Door een werk van lange adem, dat ik eventueel zou willen beginnen, zou ik maar al te zeker tekort schieten jegens het leven zoals ik het liefheb en zoals dat zich aan mij aanbiedt: het adembenemende leven.'* (André Breton, *Nadja*, pg. 124)

Breton, heb je niet zojuist een boek geschreven?!

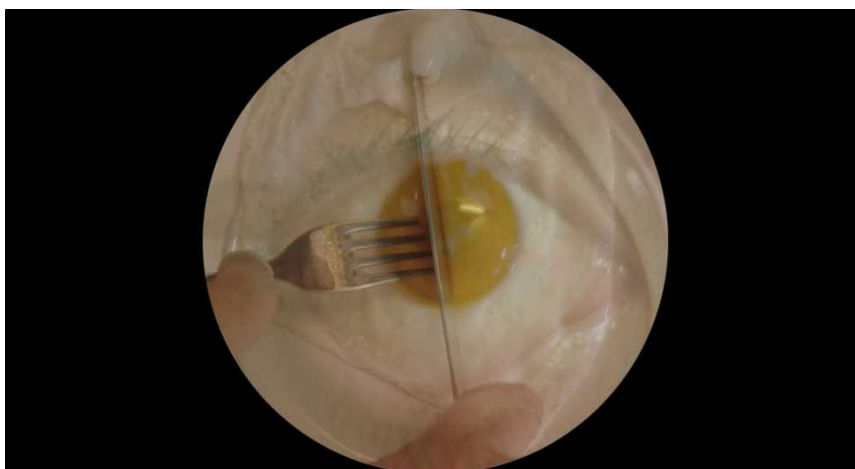
Heb je dan toch tekort geschoten jegens het leven, *het adembenemende leven*? Breton bedriegt ons een beetje. Maar legt ook snel uit wat dat adembenemende leven dan inhoudt. Hij noemt bijvoorbeeld *'de streep die je al sprekend onder een aantal stellingen zet, zonder dat het de bedoeling kan zijn ze bij elkaar op te tellen'*. Ik vat het adembenemende leven op als het toeval, en als het onbewuste waar hij als surrealist zo veel waarde aan hecht. Het leven moet het werk in komen. Aan een ding te werken als een boek, een langdurig project dat planning nodig heeft, dat sluit het leven en ook het onbewuste buiten.

### **The dust-channel**

Deze zomer was ik in Kassel om de Documenta te bekijken. Ik kwam een werk tegen van de Israëliische kunstenaar Roe Rosen. Het was ongeveer het enige werk waar ik met een glimlach van vandaan kwam en pas later besepte ik hoe dat kwam. De film van Rosen lijkt ver verwijderd van bijvoorbeeld de losse hand van de Kooning of het automatisch schrijven van Breton. Een film vergt

vaak überhaupt veel planning, en bij deze film is dat duidelijk ook het geval geweest maar het gaat me om het onderwerp van de film dat me toch aan hen deed denken. De film heet 'The Dust Channel'. Het is een operette die gezongen en gespeeld wordt door de bewoners en de huishouding van een huis. Er lijkt een ontzettende angst voor vuil en stof te heersen wat resulteert in een gekke seksuele aantrekkingskracht jegens schoonmaak voorwerpen (de stofzuiger wordt bijvoorbeeld bereiden door de huishoudster). Later snappen we dat deze smetvrees metafoor is voor de xenofobie die er in Israël heerst, het stof voor de politieke vluchtelingen die er aankomen en die niet erkend worden. Aan het einde van de film wordt de kijker meegenomen in een soort TV-sessie waarin er van de ene zender naar de andere gezapt wordt. We zien een tell-sell reclame voor stofzuigers, dan een nieuwsfragment over vluchtelingen, dan een man die vertelt over zijn ontwerp van een stofzuiger waarvan de buik doorzichtig is en je al het stof naar binnen kunt zien dwarrelen. 'People like to see the dirt being caught'. De gelijkschakeling die de TV veroorzaakt tussen tell-sell reclames en nieuws over vluchtelingen is schrijnend, absurd zelfs, net zo absurd als de operette die Rosen neerzet en die zo'n politiek beladen onderwerp toch op een behapbare en humoristische manier behandelt.

Wat is een betere metafoor voor het surrealistische toeval dan de stofzuiger, waarin duizenden stofvlokjes door elkaar heen dwarrelen, bijeen gebracht in een buik? De aanleiding voor de film, de televisiefragmenten die Rosen aan het einde laat zien die bij elkaar zo absurd zijn, verbind ik aan de uitspraak over het adembenemende leven van Breton; *de strepen die je al sprekend onder een aantal stellingen zet, zonder dat het de bedoeling kan zijn ze bij elkaar op te tellen*. Het toeval dat de aanleiding creëert van een kunstwerk, het onverwachtse dat prachtige en absurde dingen voortbrengt en de verrassing die nodig zijn bij het maken van kunst zie ik terug bij zowel de (lang voorbereide) film van Rosen als bij het schrijven van Breton en Willem de Kooning die zo direct het hoofd en de hand verbinden en zo lijken de drie toch niet zo heel ver van elkaar verwijderd.



Roe Rosen, Film still uit 'The Dust Channel' (2016)



## Scriptie toegepast

De film van Rosen kan ik op een vrij expliciete manier verbinden aan deze scriptie en aan André Breton. Zowel Rosen als Breton reflecteren in hun werk op het maakproces. Breton door het aan het einde van zijn boek te hebben over het schrijven, zelfs door zijn boek te ondermijnen, Rosen door de tv-fragmenten te laten zien die waarschijnlijk de aanleiding waren voor het werk en die laten zien hoe het toeval een werk kan voortbrengen. Ook Willem de Kooning verbind ik in concept, namelijk het idee van het tekenen met de ogen dicht, aan mijn scriptie. Maar er zijn ook werken die minder makkelijk, minder duidelijk verbonden zijn aan mijn onderwerp, maar die er wel erg verwant aan voelen. Schilderijen bijvoorbeeld, of gedichten, waarbij ik het gevoel heb dat ze gemaakt zijn vanuit een 'eerlijk' proces. Eigenlijk is het een onmogelijke opgave om te proberen te benoemen waarom je bijvoorbeeld een schilderij mooi vindt, dat zou je misschien ook niet moeten willen doen. Toch zal ik dit in het laatste gedeelte van deze scriptie proberen te doen. Hierbij ga ik uit van een gevoel waar voor mij de crux ligt van ieder werk dat ik mooi vind.

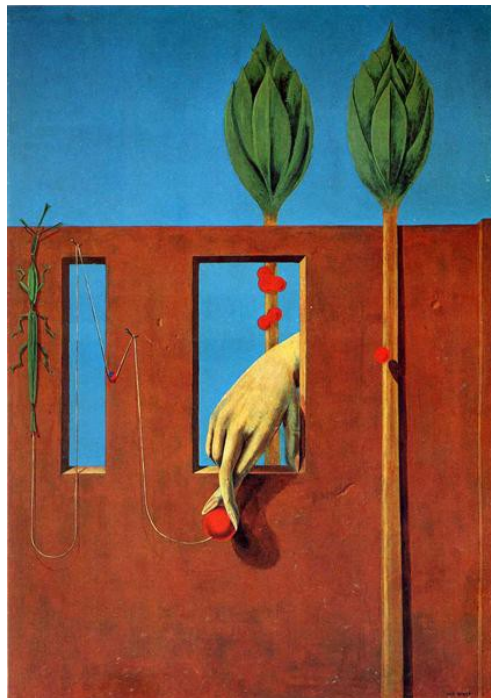
Voordat ik eraan begin om dat verder uit te leggen zal ik misschien nog iets duidelijk moeten maken. Namelijk dat alles wat ik in deze tekst beschrijf heel persoonlijk is, en dat er waarschijnlijk zat mensen zijn, kunstenaars ook, die een heel andere blik op het maken van werk hebben. Misschien heb je je bij het lezen afgevraagd: 'En conceptuele kunst dan? Bij conceptuele kunst is het plan toch juist heel belangrijk, is het plan soms *wat het kunstwerk is?*' Ja, bij conceptuele kunst staat het idee centraal, bestaat het werk uit een concept, wat ingaat tegen wat ik in deze scriptie probeer te omschrijven. Het volgende citaat is van de kunstenaar Sol Lewitt, een voorvechter van conceptuele kunst en maakt duidelijk hoe hij dacht over het maken en het plannen van een werk.

*'To work with a plan that is preset is one way of avoiding subjectivity. It also obviates the necessity of designing each work in turn. The plan would design the work. Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite. Other plans imply infinity. In each case, however, the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible. This is the reason for using this method.'* (Sol Lewitt, *Paragraphs on conceptual art*. Artforum International Magazine)

Lewitt wil dus juist de subjectiviteit vermijden die ik in deze scriptie zie als essentieel, die het gewenste vacuüm tussen kunstenaar en kunstwerk veroorzaakt. Dit doet hij onder andere door middel van een vooropgezet plan, iets wat Blanchot juist beschouwt als iets wat niet wenselijk is. Ik

bedoel hiermee niet te zeggen dat conceptuele kunst niet 'eerlijk' is. Omdat deze scriptie juist is geschreven in een soort vacuüm, en omdat hij juist ontzettend subjectief is, hoef ik daar misschien ook geen uitspraak over te doen, nog afgezien van het feit dat conceptuele kunst een kunstvorm is die tientallen jaren geleden opkwam in een andere context en als we dat zouden overwegen we misschien in een heel andere discussie terecht zouden komen. Eentje waar deze scriptie zich naar mijn mening niet in hoeft te mengen.

Een andere vraag die misschien ook naar voren kwam bij het lezen is: 'Hoe zit het dan met de beeldende kunst van het surrealisme?' Breton is uitgebreid besproken, en Breton spreekt weer uitgebreid over het schrijven, evenals Blanchot, maar *zie* ik die ideeën ook terug in bijvoorbeeld de schilderijen van de surrealisten Max Ernst, René Magritte en Joan Miró? Deels wel. De absurditeit van de werken, de onderwerpen die onverwachts een relatie met elkaar aangaan op het doek herinneren aan *Cadavre Exquis*, aan het toeval, aan de verrassing waar Giorgio de Chirico het over heeft. *De manier* van schilderen vind ik echter niet passen bij wat ik wel in het automatisch schrijven terug vind en bij de tekeningen van Willem de Kooning. De surrealisten schilderden uiterst gedetailleerd. In de lijnen en kwast-streken vind ik geen toevalligheden terug die iets heel moois en onverwachts veroorzaken. Hiervoor kijk ik naar andere schilders, bijvoorbeeld naar Marlene Dumas, waarin de verf een eigen wil lijkt te hebben en toch zoveel richting en expressiviteit uitdrukt (nogmaals: het verschil in context en tijd waarin deze schilders werkten snijd ik niet aan).



Max Ernst, *At the first clear world* (1923). Olie op doek, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Marlene Dumas, *The White Disease*, 1985, olie op doek, privécollectie

## **Orpheus**

Blijkbaar hebben we al de bovengenoemde paradoxen nodig om kunst te maken. Schilderen met de ogen dicht, je zover mogelijk houden van het eindresultaat van je acties. Je moet ergens naar op pad gaan met je rug er naar toe gekeerd. In een gedicht precies benoemen wat je bedoelt werkt niet, dat is misschien wat een gedicht een gedicht maakt. Met een schilderij is dit hetzelfde, denk ik. Er moet iets inzitten waardoor je het steeds *bijna* begrijpt. Iets waardoor je een gevoel van bevrediging ervaart, zonder te weten waar dat precies vandaan komt.

Ik kijk naar een kunstwerk, ik heb het gezien. Soms hoeft ik maar één keer te kijken, soms twee keer. In een paar, de beste gevallen moet ik iedere keer wéér kijken. Wat is het dan wat ik zoek? Ik weet dat ik het niet vinden kan, maar de blik herinnert me aan wát ik niet vinden kan, aan

wat het kunstwerk voor me verstoppt. Alleen die blik komt in de buurt bij datgene wat ik nooit zal kunnen grijpen, maar juist die blik jaagt dat wat ik niet kan grijpen ook weg, want elke keer als ik kijk kan ik het niet vinden. Misschien ken ik dat mooie, ongrijpbare beter wanneer ik niet kijk. Maar tegelijkertijd is kijken het enige wat ik steeds weer kan doen.

*Ik heb er altijd ongelooflijk naar verlangd, 's nachts in een bos een mooie naakte vrouw tegen te komen, of liever, aangezien een dergelijk verlangen als het eenmaal is uitgesproken niets meer betekent, ik vind het ongelooflijk jammer dat ik haar niet ben tegen gekomen. Zo'n ontmoeting te veronderstellen is welbeschouwd niet zo waanzinnig: het zou kunnen. Het lijkt me dat alles plotseling zou zijn blijven stilstaan, ach, ik zou er niet toe gekomen zijn te schrijven wat ik nu schrijf. Ik ben verrukt van zo'n situatie, waarin het mij van alle situaties waarschijnlijk het meest ontbroken zou hebben aan tegenwoordigheid van geest. Ik geloof zelfs dat ik niet de tegenwoordigheid gehad zou hebben om te vluchten. (Wie om deze laatste zin lacht is een varken.) Op het eind van een middag, verleden jaar, liep er in de zijgalerijen van het 'Electric Palace' een naakte vrouw, die waarschijnlijk alleen een mantel had hoeven uitdoen, rustig van de ene galerij naar de andere, heel blank. Dit was al heel verwarrend. Maar jammer genoeg was het niet zo heel buitengewoon, want deze hoek van de 'Electric' was een plaats van ontucht zonder belang. (André Breton, *Nadja*, pg. 37)*

Zodra Breton heeft uitgesproken dat hij het verlangen heeft een naakte vrouw tegen te komen in een bos, betekent dit niets meer. Zodra hij dit gezegd heeft zal hij haar nooit meer tegenkomen. Toen hij het nog niet had uitgesproken kon het nog. Wanneer ik in een gedicht het woord tafel gebruik, gaat het woord 'tafel' in sommige gevallen aan het idee van de tafel voorbij dat ik wil uitdrukken. Ik zal de tafel dus met een ander woord moeten benaderen. De paradox van niet benoemen wat je wil zeggen is er eentje die inherent lijkt aan kunst.

*'He wants to see her not when she is visible, but when she is invisible.'* (Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader, The Gaze of Orpheus*, pg. 438)

In de mythe van Orpheus is het Orpheus' muziek, zijn kunst, die zo krachtig is dat ze stenen kan laten huilen, die de onderwereld opent om zijn gestorven geliefde Eurydice terug te halen. Door middel van zijn kunst kan Orpheus naar Eurydice toegaan, de onderwereld in, de duisternis in. Eurydice is het intens donkere punt waarnaar kunst, de dood en de nacht heen lijken te leiden. Orpheus 'werk' bestaat eruit dit punt het daglicht in te halen, het vorm te geven in de realiteit. Maar

het recht in de ogen kijken mag hij het niet. Hij mag het alleen doen met zijn rug er naar toe gekeerd. Als hij omkijkt naar Eurydice terwijl ze de onderwereld verlaten, is het gedaan, moet ze weer terug.

*'This turning away is the only way he can approach it.'* (Maurice Blanchot, *The station hill Blanchot reader, The Gaze of Orpheus*, pg. 437)

Maar Orpheus verraadt het werk, verpest het werk. Want hij kijkt wel, waardoor Eurydice, het doel van zijn kunst weer de onderwereld in verdwijnt. Maar, zegt Blanchot, als Orpheus niet had gekeken, als hij zijn impuls geen gehoor had gegeven, dan had hij het werk ook verraden. Dan was hij ontrouw geweest aan dat wat hem drijft. *'He wants to see her not when she is visible, but when she is invisible.'*

Orpheus *moet* dus kijken. Zijn blik is zelfs noodzakelijk voor zijn kunst, namelijk het lied dat hij eraan voorafgaand zingt. Zonder de blik, zonder dat wat het diepste verlangen onmogelijk maakt, kan hij zijn lied niet op dezelfde manier zingen. Dit object van liefde, of het nou Eurydice is, of het doel, of het centrum van een kunstwerk, moet voor mij zo zijn. 'Zo moet het zijn, precies zo is het.'

'Wacht, hoe ook alweer?' Nog eens kijken. Want als ik het al weet, wanneer Orpheus niet omkijkt en hij Eurydice mee mag nemen naar huis, dan is het afgelopen. Dan is Orpheus' lied niet meer interessant, dan is het kitsch, dan hoef ik het niet meer.

## **Bibliografie**

Blanchot, Maurice. *Literature and the Right to Death* (origineel: *la littérature et le droit à la mort*) 1949, The station hill Blanchot reader, 1999. Barrytown: Station Hill Press

Blanchot, Maurice. *The Gaze of Orpheus* (origineel: *Regard d'Orphée*) 1955, The station hill Blanchot reader, 1999. Barrytown: Station Hill Press

Breton, André. *Nadja* 1928. Parijs: Librairie Gallimard

Shiff, Richard. *With Closed Eyes: De Kooning's Twist* 2002. New York: Master Drawings, vol. 40, pg. 73 – 88

Lewitt, Sol. *Paragraphs on conceptual art* 1967. New York: Artforum International Magazine