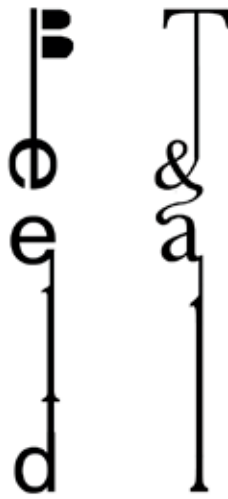


de

Te

Three Locations of Thought



Inge Swinkels
Afstudeerscriptie
2012

Inhoudsopgave	Inleiding	4
	Hoofdstuk 1: Beeld, taal en de werkelijkheid - <i>Michel Foucault</i>	6
	Hoofdstuk 2: Heap of Language, architectonisch of linguistisch? - <i>Robert Smithson</i>	16
	Hoofdstuk 3: Locations of Thought - <i>Liam Gillick</i>	26
	Conclusie	34
	Bibliografie	38
	Bronnen afbeeldingen	38

Inleiding

Tijdens een lezing van Ilse van Rijn over taalstructuren werd het boek *De woorden en de dingen* van de Franse filosoof Michel Foucault aangeraden, omdat hij talige structuren uitpluist en het verband tussen taal en de werkelijkheid onderzoekt. Door dit boek werd ik geïnspireerd om mijn scriptie over dit onderwerp te schrijven en een link te trekken tussen taal en de beeldende kunst. Tijdens mijn onderzoek verbaasde het me keer op keer hoe groot de invloed van taal is op de werkelijkheid. Kunnen woorden overeenstemmen met dingen? Doorgaans begrijpen en interpreteren mensen de strekking van woorden op nagenoeg dezelfde manier, wat taal intersubjectief maakt en waardoor ze dus nagenoeg als 'werkelijkheid' kan worden beschouwd. Maar bestaat een dergelijke overeenstemming wel? Kan een begrip zich tot een ander begrip verhouden als de kern ervan ondoorgrondelijk is en open staat voor interpretatie? Is taal niet louter subjectief en willekeurig? Volgens Roland Barthes bestaat er zelfs geen werkelijkheid buiten taal. In mijn scriptie onderzoek ik deze relatie tussen beeld, taal en de werkelijkheid aan de hand van drie case studies over Michel Foucault, Robert Smithson en Liam Gillick.

Hoe betrek je de theorieën van Foucault op de beeldende kunst? Foucault heeft een boek geschreven over het schilderij 'Het verraad van de voorstelling' (1928) van de René Magritte en hoewel ik niet van plan was om de surrealisten te betrekken in mijn scriptie, vond ik het verbluffend hoe Foucault me op een andere manier naar dit werk kon laten kijken. De woorden slaan de fundering onder het beeld vandaan, ze weerleggen het beeld - of weerlegt het beeld de tekst? Je kunt niet meer zeggen welk deel van het werk beeldend is en wat talig is.

Nog voordat ik Magritte bij mijn scriptie had betrokken, was het eerste dat bij me op kwam de conceptuele kunst. Een voordehand liggende keuze. Tijdens de conceptuele kunst is het denken over taal drastisch veranderd, er zijn toen heel veel kunstenaars geweest die allemaal op de een manier taal in hun werk inpasten. Het concept van taal werd gebruikt als beeldende uiting. Een concept bestaat uit gedachten en gedachten kunnen worden geuit middels taal, maar bestaat er onafhankelijk van. De conceptuele kunst ziet

de gedachte, het idee of concept, als autonoom werk. Als je het concept uitvoert en beeldend maakt, dan is het product daarvan de representatie of belichaming van het concept. Veel conceptuele kunstenaars vonden dat die representatie afbeuk deed aan het concept zelf, omdat dat volgens hen het eigenlijke werk was. De 'Declaration of Intent' (1968) van Lawrence Weiner luidt dan ook als volgt: '1. *The artist may construct the piece*; 2. *The piece may be fabricated*; 3. *The piece need not be built*.'¹ De rol die taal speelt in de conceptuele kunst vind ik erg interessant. Joseph Kosuth is een 'extremist' op het gebied van de conceptuele kunst, hij maakt werken die enkel op zichzelf teruggrijpen, ze refereren aan niets dan hun eigen vorm en inhoud. De tautologie is Kosuth's handelsmerk geworden, waardoor het werk als het ware in zichzelf opgesloten blijft. Ik neig te denken dat gedachten (en dus concepten) uitsluitend kunnen bestaan in taal. Maar recent onderzoek heeft aangetoond dat een klein percentage van de mensen denkt in beelden, een nog kleiner percentage denkt in geluiden of kleuren. Ik vond dat veel werken in de conceptuele kunst, hoe interessant ook, niet geschikt waren voor mijn scriptie omdat ze te weinig ruimte voor interpretatie en speculatie overlieten.

Al gauw kwam ik uit op andere kunstenaars die me naar mijn idee die vrijheid wel gaven en op onconventionele manier omgingen met taal. Een werk dat me al langere tijd erg intrigeerde was 'Heap of Language' (1966) van Robert Smithson en dat leek me bij uitstek geschikt als studiemateriaal. Smithson was een tijdgenoot van de conceptuelen, maar hij behoorde nooit echt helemaal tot die stroming, zijn oeuvre bestaat voornamelijk uit Land Art. Hierdoor is het goed voor te stellen dat Smithson taal benadert als materie, hij ziet taal als iets beeldends en materie als iets waarmee je zinnen kunt construeren.

De derde kunstenaar die ik uitkoos moest de voorgaande case studies wortelen in het heden, en dat werd uiteindelijk Liam Gillick. Ik vond het interessant dat hij boeken schreef en publiceerde, omdat ik zelf ook boekjes maak (weliswaar op een hele andere manier dan Gillick). Door deze drie totaal verschillende benaderingen te onderzoeken probeer ik een beeld te krijgen van de relatie tussen beeld, taal en de werkelijkheid.

Hoofdstuk 1: Beeld, taal en de werkelijkheid

Michel Foucault



René Magritte, Het verraad van de voorstelling, 1928

Om meer inzicht te krijgen in het gedachtegoed van de Franse filosoof Michel Foucault zal ik eerst kort een aantal van zijn kernbegrippen introduceren aan de hand van het boek *De Woorden en de Dingen*, zodat zijn ideeën over beeld en taal beter te plaatsen zijn in de historische context.

In de 16e eeuw verkeert taal volgens Foucault in een staat van raadselachtigheid, het komt de bevolking voor als iets wat ontcijferd dient te worden. Taal heeft zijn open structuur verloren, de merktekens die altijd bemiddelden tussen woorden en de tastbare wereld, zijn niet langer zichtbaar. De gelijkenissen met de dingen zijn verloren gegaan. Sindsdien is iedere taal min of meer een (Babylonische?) verhaspeling van wat het ooit geweest is.

In de Middeleeuwen had taal nog wel die overeenkomst met de dingen waarnaar ze verwees. De functie van de dingen was herkenbaar en de woorden die hen beschreven ook. Zoals een walnoot, die visuele overeenkomsten heeft met de menselijke hersenen, ook daadwerkelijk heilzaam is voor dat specifieke orgaan. Of peterselie, een kruid dat helpt tegen hoge bloeddruk en de aderen versterkt, dat in zijn uiterlijk erg doet denken aan het bloedvatenstelsel. Deze dingen dragen gelijkenissen in zich met andere dingen en deze gelijkenissen gebruiken we om de functie van het ding te achterhalen. In de middeleeuwen werd taal zodanig gebruikt dat ook voor analfabeten de betrekkingen tussen functie en woord duidelijk was. Foucault noemt dit soort gelijkenissen ook wel verdubbelingen van de wereld.

Met de verdwijning van de gelijkenissen wist men niet meer zeker welke rode bes giftig was, en welke gezond, hun onderlinge verwantschap was onduidelijk geworden. Het kennen van die dingen, is het kennen van de gelijkenissen die zij dragen, wat hun onderlinge verwantschap bepaalt. Maar die verwantschap kon alleen aan het licht worden gebracht omdat ze een verzameling merktekens in zich dragen waaraan zij te herkennen zijn en waaruit hun boodschap (betekenis) duidelijk wordt. Een overeenkomst zal echter nooit meer zijn dan een overeenkomst en daardoor nooit direct verwijzen naar hetgeen

waar het de overeenkomst mee heeft. Een voorbeeld hiervan is een commentaar: het vertoont een gelijkenis met wat het becommentarieert, maar het zal het echter nooit geheel onder woorden kunnen brengen omdat het wezenlijk van elkaar verschilt. Onderhuidse overeenkomsten moeten aan de buitenkant van de dingen aangegeven zijn; onzichtbare analogieën moeten een zichtbaar merkteken dragen omdat er anders geen gelijkenis kan bestaan.

In navolging hierop veranderde in de 17e eeuw het besef dat men had van taal. Men begon zich af te vragen hoe een teken verbonden moest worden met datgene wat het betekent, terwijl men zich in de eeuw daarvoor vooral bezighield met de vraag hoe je kon herkennen dat een teken datgene aanduidde wat het betekende. Alleen al in deze verschillende benaderingen van taal die centraal stonden in deze twee eeuwen, is zichtbaar hoe drastisch en belangrijk de verschuiving is geweest die toen plaatsvond, en de uiteindelijke invloed die zij had op de samenleving. Onze manier van denken en de manier waarop we naar de wereld om ons heen kijken houdt nauw verband met de structuur van onze taal en hoe we taal gebruiken.

Een volzin lijkt geen visuele overeenkomsten te hebben met de realiteit waarnaar hij verwijst. Evenals het notenschrift geen gelijkenis vertoont met de muziek die het weergeeft, of het alfabet een visuele weergave vormt van de klanken van onze taal. Zij zijn allen representaties, en (mede) daardoor op een andere manier wel degelijk overeenstemmend met hetgeen zij representeren². Ter verduidelijking wil ik dit graag illustreren met een voorbeeld gegeven door Nelson Goodman, dat is opgenomen in *Iconology* door W.J.T. Mitchell: gelijkenis is geen noodzakelijke noch een toereikende voorwaarde voor representatie. Een object draagt de grootst mogelijke gelijkenis met zichzelf in zich, maar is geen representatie van zichzelf. Gelijkenis is, in tegenstelling tot representatie, symmetrisch: B lijkt evenveel op A als dat A op B lijkt. Maar terwijl een schilderij een representatie kan zijn van de Hertog van Wellington, kan de Hertog nooit een representatie zijn van het schilderij³. In *De woorden en de dingen* haalt Foucault Paracelsus aan, die een soortgelijke

vergelijking maakt van tweelingen die precies op elkaar lijken, zonder dat iemand kan zeggen welke van de twee zijn gelijkenis op de ander heeft overgebracht⁴.

Volgens de ideeënleer van Plato is ieder mens voor zijn geboorte in een goddelijke wereld, waarin hij ideale objecten ziet. ‘Ideaal’ houdt een bepaald ideaalbeeld in, een beeld van perfectie, dat ongeëvenaard is. De aardse varianten hierop zijn slechts zwakke afspiegelingen van wat wij ons herinneren van voor onze geboorte. We proberen die vage herinneringen zo goed mogelijk na te maken en streven naar perfectie. De ideeën zijn dus de ‘echte’ objecten, de uitvoering ervan die wij maken (bijvoorbeeld een stoel) is een afspiegeling van de idee stoel en daarmee al per definitie mislukt. Als een kunstenaar dus een tekening of schilderij maakt van een stoel, is dat een afspiegeling van een afspiegeling van de idee, en daardoor dus nog slechter en onwerkelijker dan de stoel die de timmerman maakt. De Conceptuele kunst speelt ook met het idee van ‘concept als object’. En op een bepaalde manier zou je ‘One and Three Chairs’ (1965) van Joseph Kosuth kunnen zien als visualisatie van de mimesis theorie van Plato en de gelijkenissen en verdubbelingen van Foucault. Het werk laat een stoel zien, een foto van die stoel op gelijke schaal, en de woordenboekdefinitie van het woord ‘stoel’. Samen zouden zij, volgens Kosuth, een betere representatie zijn van een stoel, dan het object ‘stoel’ alleen. De titel refereert aan het feit dat ongeacht hoeveel vormen van één en dezelfde stoel je laat zien, ze allen nog steeds tot één stoel behoren.

Intersubjectiviteit: taal en de werkelijkheid

Om twee media met elkaar te kunnen vergelijken, moet er een gemene deler zijn waaraan je beiden kunt toetsen. Taal en beeld zijn uniek in hun bestaan, het zijn karakteristieke menselijke fenomenen: dieren, planten, gesteenten kunnen niet praten (dieren kunnen enkel communiceren, wat fundamenteel verschilt van praten door middel van taal). Ook kunnen zij geen beelden interpreteren en begrijpen zij geen symboliek of tekens. Taal en beeld zijn culturele verschijnselen. Hoe kan ik er zeker van zijn dat taal universeel en niet

subjectief is, en dus voor iedereen anders? Bestaat intersubjectiviteit in taal wel?

Om taal en beeld met elkaar te kunnen vergelijken, om er een waarde aan te kunnen toekennen, moeten we kijken naar hun relatie met de werkelijkheid. De 'werkelijkheid' is een heel vaag filosofisch begrip waar je eigenlijk vrij weinig mee kunt: wat is de werkelijkheid? Bestaat zij wel? Of is ze, net als taal en beeld, gecultiveerd, aangeleerd, en is het daarmee een universele 'waarheid' geworden? In plaats van dat deze waarheid reeds intrinsiek aanwezig is. Zodat we elkaar kunnen begrijpen. En, begrijpen wij elkaar eigenlijk wel? Hoe kan ik daar zeker van zijn?

Laatst sprak ik met iemand over perceptie. Ze zei: *'soms als ik door de stad loop, vraag ik me af of andere mensen ook naar de lucht kijken en denken 'hé, de lucht is blauw!' en of zij dan wel dezelfde kleur zien als ik.'* We hebben als kleuters geleerd dat de lucht blauw is (of hebben we geleerd de kleur die de lucht is blauw te noemen?), maar enkel omdat we de kleur van de lucht blauw *noemen*, is dit nog niet de werkelijkheid. *Is* de lucht blauw of noemen we de lucht blauw? Wellicht zie ik de lucht als dezelfde kleur als het gras en denk ik daarom dat het gras blauw is (of de lucht groen). Hoe is deze naamgeving van de kleuren ontstaan? Hoe is het woord 'groen' verbonden aan de kleur die we zien als we naar gras kijken? Is groen echt groen? Ligt de naamgeving besloten in het karakter van de kleur? Of is het gecultiveerd? In sommige talen maken ze geen onderscheid tussen de kleur groen en blauw (bijvoorbeeld het Japans, Vietnamees en verscheidene Afrikaanse talen, o.a. Tswana) en bestaat er één woord waaronder beide kleuren worden gecategoriseerd. In weer andere talen (bijvoorbeeld het Russisch) heeft iedere schakering van een bepaalde kleur een eigen naam, waardoor noties als 'groen' en 'blauw' daar niet bestaan omdat het geen overkoepelende functie heeft. Daar waar in het Nederlands 'lichtblauw' en 'donkerblauw' worden gezien als twee schakeringen van dezelfde kleur, ziet het Russisch die twee tinten als twee aparte kleuren.

In sommige Europese landen lijkt het woord voor 'groen' qua schijfwijze en klank heel erg op ons groen, in andere landen niet. Bijna alle moderne Europese talen vallen onder

de Indo-Europese taalfamilie (op Fins, Baskisch, Hongaars en Estisch na), maar hebben verschillende grondtalen waarvan zij afgeleiden zijn. Zo stammen onder andere Duits, Nederlands, Engels, Deens, Noors en Zweeds af van het Germaans. Maar Italiaans, Frans, Catalaans, Spaans en Portugees stammen af van het Romaans, wat voortkomt uit het Latijn. Zowel de Germaanse als Romaanse talen behoren tot het Indo-Europees. Maar hoewel in de Germaanse talen veel woorden op elkaar lijken (groen, green, grün), lijken ze erg te verschillen van het Romaans (vert, verde, verd). Allemaal betekent het hetzelfde, maar toch zien we een ander woord en horen we een andere klank.

Ik ga er altijd vanuit dat woorden aan dingen gekoppeld zijn, dat er een verbintenis bestaat die niet louter arbitrair is, maar berust op feiten. Maar bestaat er wel een 'overeenstemming' van woorden met dingen? Is de verbinding tussen woord en object niet subjectief en willekeurig? We noemen een 'bed' een 'bed' omdat onze woorden afstammen van de functie dat een bepaald ding heeft. Tegelijkertijd heet een bloemperk ook 'bed', terwijl de functie van het object heel anders is dan de functie van het hierboven genoemde bed (namelijk een faciliteit om in te slapen). Het woord voor bed komt zeer waarschijnlijk van het woord 'fodire', wat graven betekent: aanvankelijk werd verondersteld dat men in een (verwarmde) kuil sliep, een bad, wat letterlijk 'verwarmde slaappleats' betekent. En in sommige talen betekent het woord 'bed' eigenlijk graf, wat niet geheel onlogisch is, aangezien zowel een bed als een graf dezelfde functie heeft, het zijn beiden rustplaatsen.⁵ Maar ook een bloemperk past ineens binnen deze equatie en lijkt geen arbitraire toekenning meer te zijn. Wat is de oorsprong van woorden? Is de oorsprong rationeel en wetenschappelijk of intuïtief en langzaam gegroeid?

Volgens Foucault transformeert de waarheid constant. Geldt dit ook voor de werkelijkheid, aangezien zij zo nauw verbonden zijn? Woorden veranderen door de eeuwen heen. Soms alleen in schrijfwijze (werkelijkheid; 1400 a.d.), soms tevens in betekenis: werkelijkheid betekende oorspronkelijk werkzaamheid; deugdzaam zijn. Het zou dan een vervreemdende gedachte zijn dat de werkelijkheid niet verandert. Wat wij

zien als het heden, zal op een dag geschiedenis zijn. Wat wij nu aanzien voor waar, zal door de wetenschap achterhaald zijn en de geldende wetten zullen verschillen van die wij kennen. Zo veranderen woord en werkelijkheid, zij aan zij.

Het verraad van de voorstelling

Nu ik in het algemeen iets heb gezegd over Foucault en taal, wordt het tijd om ons meer op het beeld te richten. Het meest klassieke voorbeeld uit de beeld en taal kwestie, is zonder twijfel 'Het verraad van de voorstelling', uit 1928 van de surrealist René Magritte. Het schilderij beeldt een pijp uit met als onderschrift: *Ceci n'est pas une pipe* (dit is geen pijp). Voordat Magritte het schilderij schilderde, heeft hij een aantal schetsen en tekeningen gemaakt van bijna dezelfde voorstelling. Dit zijn de werken waar Foucault het voornamelijk over heeft.

*'Maar wat het eigenaardige van deze tekening uitmaakt is niet de contradictie, de tegenspraak tussen beeld en tekst. En wel om een goede reden: er kan alleen tegenspraak bestaan tussen twee uitspraken, of binnen een en dezelfde uitspraak. En nu zie ik hier duidelijk dat er maar een aanwezig is, en dat die niet innerlijk tegenstrijdig kan zijn, aangezien het onderwerp van de zin eenvoudigweg aantonend is.'*⁶

Foucault denkt dus dat het onderschrift van de pijp in eerste instantie niet strookt met wat je ziet, omdat ze beiden een andere orde toebehoren. De eerste reactie die mensen vaak hebben, 'natuurlijk is het geen pijp, het is een geschilderde afbeelding van een pijp', lijkt daardoor ook onderuit gehaald te worden. Zelfs als het wel een 'echte' pijp zou zijn geweest, dan nog had Magritte het in vol vertrouwen kunnen ontkennen: is een pijp wel een pijp als deze tentoongesteld wordt? Het idee van de readymades, een alledaags object tot kunstwerk verheffen, speelt ook met dit idee. Behoudt een object zijn eigenschappen en karakter wanneer zijn functie verandert? Als een pijp nooit meer gerookt zal worden, blijft het dan wel een pijp?

Een theorie die hier naar mijn idee heel goed op aansluit, is die van de sympathie en

antipathie. Foucault schrijft dat als alle dingen in de wereld met elkaar zouden sympathiseren er uiteindelijk één monotone en homogene massa zou ontstaan omdat niets elkaar meer tegenwerkt. Zonder de antipathie zou alles worden teruggebracht tot de doodse vorm van het gelijke. De antipathie houdt de sympathie in toom en sluit de dingen op in hun neiging te volharden in wat ze zijn. De antipathie isoleert. Hij illustreert dit met het voorbeeld van de rat die in de bek van een krokodil sluipt wanneer hij ligt te slapen en hem doodt. Op zijn beurt wordt de rat bedreigd door de spin en de adder. Deze aanvaringen in de natuur zijn nodig om alle organismen in stand te houden, zonder de een zou de ander uitsterven. Door de antipathiën worden de dingen in de natuur uiteen gedreven, maar even vaak weer bij elkaar gebracht voor een onderling gevecht, zodat alles in de wereld kan blijven zoals ze is.

Wat Foucault ook opmerkt is dat er helemaal geen tekst aanwezig is in het schilderij: *‘de woorden die ik nu onder de tekening kan lezen zijn woorden die zelf getekend zijn, - beelden van woorden die de schilder buiten de pijp, maar binnen de algemene (...) omtrek van de tekening heeft geplaatst.’*⁷ De woorden zijn geen woorden, geen onderdeel van de taal, maar zijn afbeeldingen van woorden. De zin is dus geen zin meer, maar een afbeelding geworden waardoor hij zijn betekenis als zin verliest. Hierdoor kan hij dus ook niet ontkennen (of bevestigen) dat het beeld een pijp is. Dit is natuurlijk een bevreemdende gedachte, want je kunt de woorden nog steeds lezen, ook al zijn ze gestileerd en tot beeld ‘verheven’. Nu de twee elementen binnen het schilderij beiden tot de orde van de beelden behoren, zou je kunnen zeggen dat de contradictie die Foucault hierboven uitsloot weer van toepassing is. De ontkenning is een interpretatie die slechts wordt gesuggereerd, maar niet is geïmplementeerd. Wellicht is een beeld geen uitspraak en is het dus nutteloos te speculeren, maar misschien is een beeld wel degelijk een uitspraak en zou dat betekenen dat er twee beelden die eigenlijk niet met elkaar in één kader passen, daar toch zijn samengebracht. Wat betekent dit voor het beeld? Ontkent het ene beeld het andere, ontkennen zij elkaar, of bestaan zij samen in de eindeloze ruimte van het schilderij en zijn

zij gedwongen elkaar te negeren omdat de een nooit zal zegevieren over de ander? Als twee even zware gewichten die de weegschaal in balans houden, waardoor er nooit één kant zwaarder is dan de andere. Waardoor er nooit uitspraak kan worden gedaan.

Ook trekt Foucault een lijn tussen het schilderij en het karakter van het kalligram (een tekst in de vorm van een figuur): *‘Door list of door onmacht, dat doet er niet veel toe, is het spreken en het voorstellen van het kalligram nimmer op hetzelfde ogenblik aanwezig. Datzelfde ding dat wordt gezien en dat wordt gelezen, blijft verzwegen in wat men ziet, en verborgen in wat men leest.’*⁸ Een kalligram met de tekst in de vorm van een vogel beeldt een vogel uit wanneer je het bekijkt, maar beeldt geen vogel meer uit wanneer je de tekst begint te lezen, de uiterlijke vorm van de lijnen verdwijnt dan. In een kalligram kun je nooit tegelijkertijd lezen wat de tekst zegt en zien wat de vorm van de lijnen (van de tekst) uitbeeldt. Deze eigenschappen zijn ook aanwezig in ‘Het verraad van de voorstelling’: als je naar de pijp kijkt zie je een pijp, daar bestaat geen twijfel over. Rationeel gezien weet je dat je naar een schilderij kijkt, en niet naar een echte pijp, maar op dat moment ervaar je de pijp als ‘een pijp’ en niet als ‘een afbeelding’. Kinderen zeggen bijvoorbeeld ook: ik heb een paard getekend, en niet: ik heb een afbeelding van een paard gemaakt. Wanneer je het onderschrift leest bestaat er nog steeds geen twijfel over of het om een pijp gaat of niet, er wordt immers aan de pijp op het schilderij gerefereerd, ook al is het een ontkenning. Op het moment dat je het onderschrift leest, is de pijp ook geen pijp omdat je de tekst aan het lezen bent. Magritte combineert twee zienswijzen in één beeld, twee benaderingen van een en hetzelfde object. Beeld en taal benaderen hetzelfde onderwerp op een hun eigen, intrinsieke, manier. Kan beeld ooit iets ontkennen zoals taal dat kan? Heeft de taal in dit geval, meer dan het beeld, de waarheid in pacht? Ik denk dat beide benaderingen hun sterke en zwakke kanten hebben, beiden zijn niet feilloos maar beperkt binnen hun eigen grenzen.

Wat impliceert de regel ‘dit is geen pijp’ eigenlijk? Waar verwijst het woord ‘dit’ naar? Het kan zowel betekenen: deze afbeelding van een pijp is geen echte pijp in materiële zin.

Het kan ook betekenen: deze afbeelding van een pijp benadert de functie van een pijp niet.

Of: deze afbeelding is geen beschrijving van een pijp. Of is het dat juist wel en is dat het enige wat het is, waardoor het dus inderdaad niet mogelijk is om een pijp te *zijn*.

Of: deze afbeelding kan niet adequaat een pijp voorstellen.

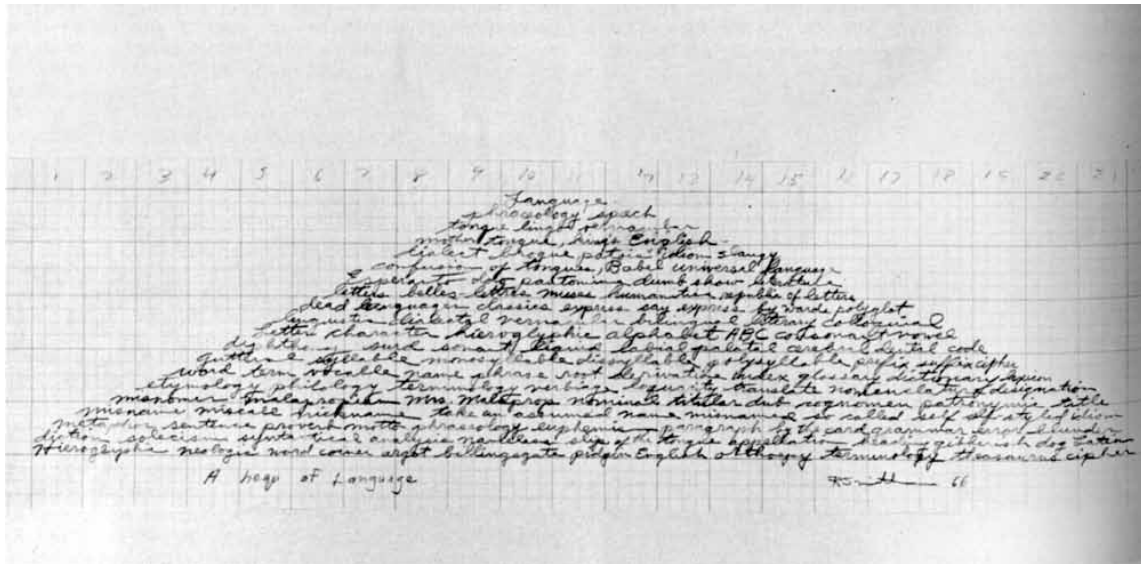
Is de afgebeelde pijp geen pijp *omdat* dit ontkend wordt door de tekst? Of, zijn de afbeelding van de pijp en de geschilderde woorden één afbeelding en daarom samen onverenigbaar om een pijp voor te stellen, het zijn in dat geval immers beiden afbeeldingen en dus twee uitspraken die elkaar tegenspreken, een contradictie. De zin 'dit is geen pijp' is geen pijp; refereert de zin enkel naar zichzelf? Het is een schilderij. Geen pijp.

Hoe we de werkelijkheid ervaren, verschilt van persoon tot persoon en is mede afhankelijk van iemands taalgebruik. Je zou daarom kunnen zeggen dat er helemaal geen werkelijkheid bestaat, als deze immers niet voor iedereen hetzelfde is. Ook taal lijkt niet zo transparant te zijn als ze in eerste oogopslag misschien lijkt. Het valt zelfs te betwisten of taal een structuur is die onder één noemer door kan gaan, aangezien er zoveel verschillende talen zijn die allemaal op een andere manier functioneren. Het doet zelfs solipsistisch aan, omdat je nergens meer zeker van kunt zijn, alle geldende wetten van de werkelijkheid lijken ongefundeerd: bij alles wat je denkt wordt *alles* in de wereld in twijfel getrokken.

Beeld en taal hebben beiden intrinsieke eigenschappen waaraan zij herkenbaar zijn en die hen begrensd. Geen van beide is beter terug te voeren op de werkelijkheid dan de ander. De manier waarop beide media gebruikt worden speelt ook een rol hierin. Geen van beide is sterker, of kan beter verwoorden wat het uitbeeldt. Wanneer gecombineerd lijken zij net zo goed te botsen als samen te werken en lijkt hun samenwerking versterkt te worden door hun individuele gebreken en tekortkomingen (sympathie en antipathie).

Hoofdstuk 2: Heap of Language, architectonisch of linguistisch?

Robert Smithson



Robert Smithson, A Heap of Language, 1966

Smithson is vanuit kunsthistorisch perspectief een Land Art kunstenaar, wat hem uitermate geschikt maakt als onconventioneel onderzoeksmateriaal in zijn gebruik van taal in de beeldende kunst. Hierdoor is hij tevens vele malen interessanter dan kunstenaars die taal op een conformistische manier benaderen en toepassen. Smithson ziet gesteenten als woorden waarmee hij zinnen en zinsconstructies kan maken, en hij ziet taal als iets waarmee hij kan bouwen. De woorden en zinnen zijn bouwstenen. In eerste instantie lijkt dit gekunsteld, maar als je erover nadenkt is het helemaal niet zo vergezocht.

Piramide van taal: architectonisch of linguistisch?

Ruitjespapier met ruitjes van 1cm² die zijn onderverdeeld in vierkantjes van vier bij vier. De bovenste rij ruitjes is genummerd van één tot en met eenentwintig. De piramidevormige 'heap' bevindt zich in deze afgemeten eenentwintig-eenheid: aan de top zegeviert het woord *language*, met daaronder *phraseology* en *speech*, gevolgd op de derde rij door *tongue*, *lingo* en *vernacular*.

De woorden waaruit de piramide is opgebouwd zijn allemaal woorden die te maken hebben met taal. Het zijn allemaal logische bouwstenen, dragers, die het woord *language* op de top - de troon - van de 'heap' houden. Andere woorden die het bouwwerk bewonen zijn onder andere: *mothertongue*, *king's english*, *dialect*, *slang*, *Babel*, *Esperanto*, *literature*, *letters*, *dead languages*, *alphabet*, *consonant*, *vowel*, *monosyllable*, *dissyllable*, *polysyllable*, *etymology*, *terminology*, *solecism*, *gibberish*. De piramide 'eindigt' met *cipher*, als een slot dat de piramide afsluit van de buitenwereld, zijn rijkdom aan schatten in zijn diepten verborgen. Alsof Smithson daarmee wil zeggen dat, hoe we het ook onderzoeken of verwoorden, taal altijd een raadsel blijft. Zelfs voor taalwetenschappers, op wie woorden als fonologie en polysyllable slaan – zij zijn immers de enigen die taal in al haar glorie en volledigheid kunnen doorgronden. En ook dat is maar de vraag. Is taal wel volledig te doorgronden?

Maar allereerst terug naar de vorm. De piramidevorm van de oude Egyptenaren had

een belangrijke functie. Allereerst was het bouwwerk een graf voor de farao, de belangrijkste persoon die zij kenden. Tijdens zijn reis naar het hiernamaals werd de farao vergezeld door een rijkdom aan schatten, maar vaak ook door zijn bedienden die hierdoor aan een vroegtijdig einde kwamen. De weelde die wordt teruggevonden bij opgravingen van piramides is niet voor niets adembenemend interessant: naast de gemummificeerde en vaak goed gepreserveerde lichamen worden in de tombes hiëroglfen en voorwerpen gevonden die helpen bij het ontrafelen van aloude rituelen en ons veel leren over de tijdsgeest en geschiedenis. De piramide wordt tot op de dag van vandaag gezien als een van de best bewaarde geheimen van de wereld. Daarnaast had de piramide nog een andere belangrijke functie, het was een ode aan de zon en de sterren, zoals bijvoorbeeld de Piramides van Gizeh. Zij zijn onderdeel van een necropolis, een dodenstad (begrafplaats in de vorm van een stad). De zijden van de piramides komen exact overeen met de vier windrichtingen, omdat de Egyptenaren de stand van de sterren gebruikten ter oriëntatie voor de bouw. De luchtschachten in de piramides staan in verband met de stand van de sterren die het sterrenbeeld Orion (destijds Osiris) vormen en de noordelijke luchtschacht in de grafkamer was gericht naar de poolster. De piramidevorm is er een die kan worden gezien als synoniem voor symboliek, maar ook als een van de oudste en meest ingenieuze architectonische bouwsels ter wereld.

Wat heeft Smithson ertoe bewogen om een piramide te maken die ‘Heap of Language’ heet en bestaat uit allemaal onderdelen van de taal – de namen van onderdelen van de taal, om precies te zijn. En waarom het informele woord ‘heap’ voor een bijna geometrische vorm aan formele woorden? Is het een kritiek op het taalsysteem, en refereert Smithson daarom aan oude en dode talen en taalsystemen, of is het juist een ode? Aan de andere kant is het natuurlijk heel goed mogelijk dat het geen van beiden is, maar dat het ons juist een meer structureel probleem probeert te doen onderkennen: door taal als medium te gebruiken om ‘taalproblemen’ in kaart te brengen. Kun je door middel van taal, talige elementen omschrijven? Met andere woorden, kun je door middel van taal

naar de taal zelf verwijzen, terwijl het woord zelf ook al verwijst naar zijn eigen structuur: een constructie binnen de taal. Is dat niet vergelijkbaar met een blok hout omhooghouden op de vraag ‘wat is hout’? Fysiek gezien is het correct, want het omhooggehouden blok is inderdaad hout, het heeft al de eigenschappen van hout, maar vanuit theoretisch oogpunt beantwoordt het de gestelde vraag op geen enkele manier. De materie hout is geen antwoord op de vraag wat hout IS, het is er geen definitie of beschrijving van, behalve wellicht in tautologische zin, het is slechts de belichaming van de definitie. Als je het hout in deze gevolgtrekking vervangt door taal, kom je dan niet uit op precies het probleem dat ‘A Heap of Language’ aankaart? Het onvermogen van taal om direct, of indirect, naar zichzelf te verwijzen of iets over zichzelf te kunnen zeggen.

Iets soortgelijks heeft Wittgenstein in de *Tractatus* gezegd over beelden: *‘Het beeld kan iedere werkelijkheid afbeelden waarmee het formele overeenkomst heeft. Het ruimtelijke beeld alles wat ruimtelijk is, het gekleurde wat gekleurd is, etc. Maar het beeld kan zijn afbeeldingsvorm niet afbeelden; deze toont het. Het beeld stelt zijn object van buitenaf voor (zijn standpunt is zijn voorstellingsvorm), daarom geeft het beeld een goede of foute voorstelling van zijn object. Maar het beeld kan zich niet buiten zijn voorstellingsvorm plaatsen.’*⁹

Deze theorie is feitelijk ook op taal toepasbaar, taal is de vorm waarin bepaalde dingen worden gegoten, zoals beschrijvingen, definities, meningen, gesprekken, etc. Maar taal zou volgens deze theorie nooit over zichzelf kunnen zeggen, aangezien het taalsysteem dat niet toelaat. De woorden in de ‘Heap of Language’ verwijzen naar zichzelf in de tautologie van een oneinde beschrijving. Een beschrijving of definitie is altijd uitbreidbaar, er zijn altijd meer woorden die exact hetzelfde zeggen zodat een einde (en een begin) van een beschrijving ondenkbaar is. Het enige mogelijke einde dat een beschrijving kent is de begrenzing van de taal zelf: daar waar de taal ophoudt te bestaan, stopt ook de beschrijving. W.J.T. Mitchell ziet de beschrijving als het meest pictorale van alle taal: *‘The verbal image (usually glossed as ‘description’) is the keystone of all language. Accurate, precise descriptions produce images that ‘come from verbal expressions’ more vividly than the ‘images which flow from*

*objects' themselves.'*¹⁰

De cijfers in 'Heap of Language' zou je in dat geval kunnen interpreteren als taal dat niets anders is dan een opsomming van zichzelf, 'slechts' lettertjes en cijfertjes die zich op een bepaalde manier tot elkaar verhouden (al zijn die verhoudingen vaak onnavolgbaar).

De taalberg van Babel

In eerste instantie dacht ik dat ieder woord een afgeleide was van het voorgaande, dat het woord *phraseology* Smithson's eerste associatie was bij *language*, en dat *speech* dat weer was van *phraseology*. Het leek me dat Smithson bouwde met zijn 'rationele' instinct. Bij een nauwkeuriger beschouwing lijken de woorden echter met uiterste precisie en zorgvuldigheid te zijn uitgekozen en geplaatst. Alle woorden houden met elkaar verband, ten eerste omdat ze in dezelfde ruimte zijn samengebracht en ten tweede omdat ze allemaal taalkundige begrippen zijn, maar desondanks had de volgorde van de woorden niet willekeurig kunnen zijn. Het zijn bouwstenen, die vanwege hun functie een gelijke waarde hebben, namelijk het zijn van een bouwsteen, maar daarin tegelijkertijd fundamenteel van elkaar verschillen. Alsof het onmogelijk zou zijn ze allemaal gelijktijdig op één pagina te hebben staan, alsof de schroef wedijvert met de spijker en het cement met de specie. Allen zijn uniek in wat ze zijn en uitdragen, en bij samensmelting met een ander hun intrinsieke waarde en functie verliezen. Dit kan worden gezien als een vorm van sympathie en antipatie.

Net als de toren van Babel, is de 'Heap of Language' een ruïne geworden. Het bouwwerk bestaat enkel nog in tekst, als een beschrijving. In de ruimte van de taal zal het voortbestaan en onsterfelijkheid verwerven. Wellicht wordt er door middel van speculatie of beschrijvingen aan verder gebouwd, door speculatie groeit het bouwwerk en vormen de woorden meer dan ooit voorheen betonnen structuren, bakstenen, raamwerken, fundaties en zal het uiteindelijk zijn eigen interieur creëren. Is 'Heap of Language'

Beeld of taal?

'Heap of Language' begeeft zich ergens tussen de categorieën 'beeld' (een kunstwerk, een visueel element) en 'tekst' (of 'printed matter', een talig element). Het is niet duidelijk het één of het ander. In de context van 'een beeld', bijvoorbeeld een tekening, of iets wat de potentie heeft ruimtelijk te zijn, is de *Heap* een piramide waarbij de basis het breedst is en de top het smalst, vanwege de wet van de zwaartekracht en de opeenstapeling van elementen. In het geval dat 'Heap of Language' een tekst is, iets uitsluitend taligs zonder de potentie te hebben om een beeld te worden of een schets te zijn, dan is het niet een bouwwerk, maar een opsomming. Waarbij de top geen letterlijke 'top' is, want een top suggereert ruimte die er in iets tweedimensionaals niet is. Dat zou uitsluitend mogelijk zijn als het een beeld is en niet een tekst. Bij een tekstuele interpretatie is de 'Heap' dan ook een driehoek en geen piramide.

Doordat je niet exact kunt zeggen of het werk beeldend of talig is, wordt de focus heen en weer geslingerd tussen 'kijken' en 'lezen'. Doorgaans bepaalt de context de noemer, in dit geval worden beiden noties verenigd tot een enkel begrip, waarna het weer uiteengereten wordt en zijn oorspronkelijke individuele betekenissen herdefinieert. De twee begrippen zijn na eenwording weer opgesplitst, maar bij deze splitsing zijn zij anders opgedeeld dan voorheen. Hun grenzen zijn verschoven en een eenduidige interpretatie is niet meer te geven. Theoretisch gezien zou de 'Heap of Language' hierdoor zowel tekst als beeld tegelijkertijd kunnen zijn, of beiden niet, maar iets er precies tussenin, zoals bijvoorbeeld een kalligram waarover ik in hoofdstuk 1 sprak. Smithson heeft hier zelf nooit uitspraak over gedaan en onder critici verschillen de meningen. De tentoonstellingsscatalogus *Robert Smithson: A retrospective View* van Robert Hobb uit 1982 vermeldt 'Heap of Language' als een tekening. In het verzamelwerk *The Writings of Robert Smithson* (geredigeerd door Nancy Holt) illustreert het een tekst en moet dus ook zelf wel

bijna als illustratie worden geïnterpreteerd (wat het naar mijn idee zeker niet is).

Smithson is niet alleen kunstenaar, maar ook schrijver. In een van zijn essays zegt hij dat de namen van mineralen en de mineralen zelf, wezenlijk niet zoveel van elkaar verschillen omdat ten grondslag van beiden scheuren en barsten liggen die hen kenmerken¹¹. Alhoewel Smithson dit vanuit een andere hoek benadert dan Foucault, is het wel interessant beide zienswijzen naast elkaar te leggen. Volgens Foucault is er een breuk ontstaan tussen taal en dat waarnaar ze verwijst, wat inhoudt dat de gelijkenis aan alle dingen is onttrokken. Smithson zegt in feite dat de barsten en scheuren die in zowel de woorden als de gesteenten waarmee hij werkt aanwezig zijn, hetzelfde zijn, waardoor beiden niet zoveel van elkaar verschillen. Het woord bestaat ook buiten het papier waarop het geschreven is, er bestaat een heimelijke en onnavolgbare verbintenis tussen woord en object. Enerzijds is er de classificatie van het object 'mineraal', waarin wordt besloten dat een bepaald mineraal een specifiek type gesteente is wat wezenlijk verschilt van ander-soortige rotspartijen en gesteenten, anderzijds is er de onderverdeling van het mineraal zelf, waarin besloten ligt dat een specifiek materiaal geen agaat maar een amethist is. Daarnaast (maar dat is te ingewikkeld om nu diep op in te gaan) is er de tweedeling in naamgeving en uitspraak: hoe weet ik dat de naam 'amethist' en de uitspraak van het woord een en dezelfde zijn, dat zij aan elkaar gekoppeld zijn? De uitspraak die Smithson hierboven doet is misschien enkel gebaseerd op het geschreven woord, pas wanneer iets wordt opgeschreven, onweerlegbaar is omdat het een lichaam heeft gekregen, en daardoor weerloos en breekbaar is, pas dan worden de gaten en scheuren en fouten in de structuur van het woord zichtbaar en gaan ze lijken op de objecten waarnaar ze verwijzen.

11 Harrison en Wood, p.880

Betekenis definierende leegtes

Smithson ziet taal als een medium dat je naar je eigen hand kunt zetten, dat je kan vormen naar je eigen ideeën en wensen. Daarnaast ziet hij sculpturale materialen, zoals de klei, zand en gesteenten die hij gebruikt in zijn 'Earthworks', als het oprichten van en het bouwen aan een nieuwe taal. Smithson schrijft hier zelf over dat ten grondslag van beide media dezelfde '*faults, splits, ruptures and voids*' liggen. Je kunt iets alleen vergelijken met iets anders als het verschillen heeft met het vergelijkingsmateriaal: '*As structuralist linguistics fomulates it, language is a series of differences; the meaning of a work is in its differential relations with others to which it is similar or which are to be contrasted with it.*'¹² De leegtes tussen twee woorden, tussen de letters en in de letters zelf definiëren het woord, omdat ze ervoor zorgen dat de woorden en letters er anders uitzien dan alle andere woorden en letters. Deze leegtes noemt Smithson 'voids, ruptures, faults en splits', wat veel sterkere en allesomvattendere woorden zijn dan de Nederlandse vertaling ervan: 'leegte'. Hij gebruikt de woorden omdat hij deze leegtes invult zoals de scheuren en structuren die men ook kan vinden in rotspartijen en gesteenten. Hierdoor is geen enkele steen gelijk, ze zijn allemaal imperfect omdat er geen 'status quo' is, niets waaraan je de middelmaat kunt meten. Smithson vindt dat deze leegtes in de taal, meer dan wat dan ook, de intrinsieke waarde bepalen van de letters, woorden en zinnen.

Een theorie van Nelson Goodman, de 'Grammer of Difference', sluit naar mijn idee aan bij wat Smithson zelf schrijft over deze zogenoemde '*faults, splits, ruptures en voids*'. Goodman schrijft dat een tekensysteem zoals ons alfabet werkt door middel van gaten en discontinuiteiten. Ieder teken is van alle andere te onderscheiden door eigenschappen die alleen hem eigen zijn, zoals de leegtes en gaten. De werking van dit systeem is gebaseerd op verschillen, ondanks het feit dat letters zo kunnen worden opgeschreven dat zij er hetzelfde uitzien (zoals bijvoorbeeld de kleine letters van de **a** en de **d**). En ongeacht in welke vorm een letter is geschreven: een **a** kan zijn geschreven als blokletter of als typletter, het blijft dezelfde letter **a**. Zij zijn uit elkaar te houden door de fysieke ruimte om hen heen,

zoals spaties en witregels. Het aantal tekens in het systeem is eindig, wat noodzakelijk is om van elkaar te kunnen verschillen. Er is bijvoorbeeld geen teken dat tussen de **a** en de **d** inzit, er is geen ‘mengeling’ of tussenvorm van twee letters mogelijk waardoor een derde zou kunnen ontstaan met een eigen waarde en functie. Goodman illustreert dit met een mooi voorbeeld: *‘With a graduated thermometer every position of the mercury is given a determinate reading: either the mercury has reached a certain point on the scale or it is read as being closest to that point. A position between any two points on the scale does not count as a character in the system; we round off to the closest determinate reading. In an ungraduated thermometer, on the other hand, no unique, determinate reading is possible at any point on the thermometer: everything is relational and approximate, and every point on the ungraduated scale (an infinite number), counts as a character in the system. Every tiny difference in the level of the mercury counts as a different indication of the temperature, but none of these differences can be assigned a unique, determinate reading.’*¹³

Beelden zijn eigenlijk precies het tegenovergestelde van het eindig tekensysteem. Zij werken door middel van continueit waardoor een oneindig aantal nieuwe beelden is te creëren. Twee kleuren samen vormen een nieuwe kleur en die kleur kun je ook weer mengen tot een nieuwe kleur, hierin zijn een oneindig aantal schakeringen mogelijk.

Smithson ziet taal als een medium om mee te bouwen, zijn tekeningen kunnen worden gezien als blauwdrukken voor architectonische hoogstandjes in de taal. Hij gebruikt taal als bouwsteen. Gesteenten en rotspartijen ziet hij als talig, elementen om (zijn eigen?) syntaxis mee te construeren. Pas wanneer taal wordt opgeschreven en onweerlegbaar is gemaakt omdat het een lichaam heeft gekregen, wanneer het weerloos en breekbaar is geworden, worden de gaten, scheuren en fouten in de structuur van het woord zichtbaar en gaat ze lijken op de objecten waarnaar ze verwijst. Zowel beeld als taal herdefinieert zichzelf constant. Deze definities zijn gebaseerd op de verschillen tussen hen en de dingen om hen heen, omdat ze zich enkel op deze manier van elkaar kunnen onderscheiden.

Hoofdstuk 3: Locations of Thought

Liam Gillick



Liam Gillick, Erasmus is Late, 2000

In eerste instantie lijkt de wijze waarop Gillick taal in de beeldende kunst benadert, erg te verschillen van Magritte en Smithson. Gillick gebruikt taal heel letterlijk, hij laat taal taal zijn, in plaats van dat hij, zoals Smithson en Magritte, taal beeldend probeert te maken. Wat ook interessant is aan Gillick is dat hij boeken schrijft en publiceert bij zijn tentoonstellingen, waardoor de relatie tussen zijn beeldende en tekstuele werk nog labyrintischer wordt. Want waar ligt de grens? Ook in zijn beeldende werk maakt hij gebruik van teksten. Ziet hij zich als kunstenaar én schrijver? Of ziet hij zich als kunstenaar die tevens schrijft? Vindt hij beide praktijken op zichzelf staan, of zijn zij verbonden? Ziet hij zijn publicaties als kunstwerken, of als romans of nouvelles? Speelt hij de rol van de schrijver als hij schrijft, of schrijft hij vanuit zijn perspectief als kunstenaar?

Ik las een tekst over Gillick's publicatie *Erasmus is Late* in Parkett (61, 2000) die mijn interesse wekte. Waar ik vreemd van opkeek toen ik bladzijde 1 had gelezen, was het feit dat in deze tekst het boekje werd omschreven als 'roman'. *Erasmus is Late* is een klein, dun, boekje, wat naar mijn idee niet gecategoriseerd kan worden als 'roman', maar meer als een novelle. De introductie doet erg denken aan een draaiboek voor een film of theaterstuk, alsof het een scenario is voor een gebeurtenis die later zal gaan plaatsvinden, of een opzet voor de werkelijke toekomst. Fictie wordt verkondigd als feit.

Het is een heel erg eigenzinnig boekje, vrij vervreemdend in het begin, maar uitermate interessant. Gillick lijkt zijn rol als kunstenaar voort te zetten in zijn 'verhalen' - bij gebrek aan een beter woord. Gillicks boekje is weliswaar verhalend, dat woord lijkt het echter geen recht te doen. Hoewel Gillick een verhaal vertelt, werkt zijn boekje heel erg beeldend. De manier waarop Gillick situaties beschrijft, is erg visueel. Je kunt je voorstellen waar de personages rondlopen, hoe zij eruitzien, waar zij vandaan komen en wie zij zijn. Ook al is de informatie die Gillick geeft gering. Hij opent gaten in het verhaal die door de mens als reflex worden ingevuld. In de literatuur zijn er grofweg twee manieren om een verhaal te vertellen: beschrijvend en beeldend. Voorbeeld: 'Jan liep op straat, hij was zijn hond aan het uitlaten toen hij zijn vriend Frederik tegen het lijf liep.' Of:

‘Ha, Frederik! Wat grappig dat ik jou hier tegenkom, ik was net Henk aan het uitlaten.’ Het zijn twee verschillende benaderingen. Bij de ene heb je als lezer het idee dat je toeschouwer bent, in de andere heb je het idee dat je tussen de personen in staat, of als het verhaal in de eerste persoon wordt verteld, je zelf een van de personages bent. Wat Gillick doet is heel interessant omdat het tegenstrijdig is met wat ik hierboven net zei: hij beschrijft de scènes bijna hyperrealistisch, waardoor je enerzijds vanaf de tribune op de gevolgtrekkingen lijkt neer te kijken, terwijl anderzijds de beelden je om de oren vliegen. Op een of andere manier heeft Gillick beide vertelwijzen in elkaar over laten vloeien, zonder afbreuk te doen aan het verhaal zelf. Zijn schrijfwijze is heel wetenschappelijk en intellectueel. Door zijn woordkeuze en syntaxis verwacht je vanaf de eerste regel al een ontknoping, je voelt iets in je nek ademen wat ieder moment kan toeslaan, maar niet per definitie ZAL toeslaan.

De manier van vertellen die Gillick in zijn boekje gebruikt, komt overeen met de narratie die in zijn beeldende werk zit. Bijvoorbeeld het werk ‘The cousin and his cousin’ (2001). De korte tekst is op een muur gezet met vinyl letters en heeft geen spaties, interpunctie of regelafbrekingen. Woorden worden willekeurig onderbroken en gaan op de volgende regel weer verder. Met name de eerste woorden zijn interessant, ‘the cousin and his cousin’, het zet je aan het denken.

Zijn geschreven werk gaat vaak over personen uit de geschiedenis die samenkomen in de hedendaagse wereld. De situaties waarin deze mensen zich bevinden zijn fictief, waardoor de personen personages worden en zelf van non-fictie in fictie belanden. Er blijft slechts een slagschaduw over van de personen die zij daadwerkelijk ooit geweest zijn. Vaak hebben deze personen betrekkingen met beroemde figuren: in plaats van zelf beroemd te zijn, zijn zij in de eerste of tweede hand aan elkaar verbonden. Zoals een broer, vader, neef of oom. In zijn beeldende werk maakt Gillick ook gebruik van deze secundaire relaties en verwantschap, zoals in het eerdergenoemde werk ‘The cousin and his cousin’ (2001). De ‘cousin’s cousin’ kan zowel betekenen dat het over een compleet vreemde gaat, maar de

cousin's cousin kun je natuurlijk ook zelf zijn (vanuit eigen perspectief bekeken). Daarnaast is het logisch dat als de ene persoon een 'cousin' is, de andere persoon dan ook een 'cousin' is van de eerste 'cousin'. Het punt van deze zin is het perspectief: het is aan niemand specifiek gericht, het slaat niet op een specifiek persoon, maar kan op meerdere personen betrekking hebben zonder dat het de een meer aangaat dan de ander. Het is anoniem en (door een bepaalde band) geworteld tegelijkertijd. Deze 'shifters' in taal zijn zeer interessant, en Gillick maakt er dankbaar gebruik van. Shifters zijn woorden die geen vaste betekenis hebben, maar die hun betekenis ontlenen aan de context waarin ze worden uitgesproken (syntactische representatie). Bijvoorbeeld: *'Spreker Piet Jansen kan de bedoeling hebben te verwijzen naar zijn broer Karel Jansen, door de vorm 'mijn broer' te gebruiken. Vervolgens weet de hoorder (mits hij weet wie de spreker en de broer van de spreker is) dat het over Karel Jansen gaat. Maar 'mijn broer' betekent niet hetzelfde als 'Karel Jansen', aangezien ook Kees de Vries 'mijn broer' kan gebruiken en daarmee dan niet verwijst naar Karel Jansen, maar naar Gerard de Vries.'*¹⁴ Robert Smithson maakt naar mijn idee ook gebruik van deze 'functie' van de taal, en springt daar op een eigen manier mee om. In zijn geval gaat het om de begrippen 'hier' en 'daar'. Wat voor mij 'hier' is, is voor iemand anders daar. Smithson probeert 'hier' en 'daar' om te wisselen, door materie van 'hier' naar een plek 'daar' te brengen, in een poging beide begrippen op één locatie van toepassing te laten zijn. Als je namelijk materie wegneemt van locatie A, dan verandert locatie A daardoor. Wanneer je die materie stort op locatie B, dan verandert locatie B daardoor. Beide locaties zijn niet meer dezelfde als voorheen en daarom refereert de materie van locatie A niet meer aan locatie A.

Gillick's 'cousin' is ook een vorm van shifter, aangezien het op niemand specifiek betrekking heeft, maar afhankelijk is van de context waarin het woord gebruikt wordt. De personages in Erasmus is Late zijn secundaire relaties van beroemde personen uit de geschiedenis: Erasmus Darwin als hoofdpersoon is hier een schoolvoorbeeld van. Hij is de oudere broer van Charles Darwin en is een beetje een vergeten figuur, hij zal altijd

de 'broer van' zijn, in plaats van om zijn eigen persoonlijkheid te worden herinnerd. Hierdoor leeft hij in de schaduw van het succes van zijn broer. Het heeft zelfs zo'n groot effect op hem, dat het uiteindelijk leidt tot zijn ondergang: *'At this point we can only be sure of one thing. Erasmus's brother will find out a great deal in his world tour. And these discoveries will terrify him [Erasmus] into inactivity. Late in the day he will publish. There's one last chance. A return once more to the small, comfortable dining room in Great Marlborough Street, to see if anything can be salvaged from a debate about debate.'*¹⁵ Ik vraag me af of dit aan de dichtelijke vrijheid van Gillick kan worden toegeschreven, of dat Erasmus werkelijk ten onder is gegaan aan het succes en de ontdekkingen van zijn jongere broer.

Parallele geschiedenissen

Het 'verhaal' speelt zich af in zowel de 19e als 20e eeuw. Erasmus Darwin heeft een vrijdenkers diner georganiseerd voor een aantal gasten die allen uit een andere 'uithoek' van de geschiedenis naar hedendaags Londen afreizen. Erasmus is onderweg naar het diner, maar wordt opgehouden door alle noviteiten die hij tegenkomt in de etalages van winkels. Zijn wandeling vindt plaats in Londen, omstreeks 2003, terwijl hij op dat moment al goed en wel 120 jaar dood is. Tevens is het jaar 2003 in het verhaal de toekomst aangezien het boekje in 1996 is uitgegeven, terwijl het voor ons als lezer alweer geschiedenis is. Toch ervaar je het op dat moment als toekomst, omdat je wordt meegenomen in de tijdsgeest van het verhaal, dit gebeurt ook in '1984' van George Orwell, wat nog steeds verrassend actueel is. Erasmus is historicus van parallelle geschiedenissen. Hij zegt dat hij niet over dezelfde instrumenten beschikt als andere mensen, enerzijds omdat dat zijn 'betrekking' als vrijdenker zou aantasten en anderzijds omdat hij naar eigen zeggen een pre-Marxistisch standpunt inneemt. Hij praat over het heden alsof hij in de toekomst leeft: hoe weet hij dat hij pre-marxist is, als hij (nog) niet kan weten wat het marxisme teweeg zal gaan brengen. Immers, een voorvoegsel als 'pre' om een tijdperk aan te duiden kan slechts achteraf toegekend worden, wanneer men inzicht heeft

in het beginnen en eindigen van een bepaalde periode. Over het algemeen worden bepaalde gebeurtenissen pas decennia na dato gearhiveerd of gepreserveerd. Hoe wij de geschiedenis zien is anders dan hoe de mensen destijds tegen dezelfde situaties aankeken. Dat is denk ik ook het punt dat Gillick aankaart middels zijn benaderingswijze, '*We are taken back into the past from the viewpoint of the future*'.¹⁶ Het enige wat fundamenteel verschilt, is hoe heden, verleden en toekomst door elkaar lopen, synchroon lopen en met elkaar verweven raken. De tijd is in zijn boekje cumulatief en accumulatief tegelijkertijd waardoor een schijnbaar nieuwe dimensie ontstaat. Verschillende geschiedenissen vinden parallel aan elkaar plaats.

Het belangrijkste aspect hierin is dat de personages scenario's creëren voor de toekomst, maar omdat de tijden door elkaar lopen en de toekomst gelijktijdig plaatsvindt met het heden en het verleden, blijkt meteen al hoe die scenario's zullen aflopen. Hun zienswijzen (ideeën) van de wereld worden gebruikt om een beeld van het verleden te schetsen, waarin deze zojuist genoemde ideeën zijn ontstaan. Deze ideeën die in het verleden zijn gemaakt, zijn ideeën over de toekomst (hun toekomst is dus ons heden). Als de dingen anders lopen dan ze doen, dan zou de toekomst erdoor veranderen en alles eromheen. Maar de toekomst is er al: de toekomst van de personages is ons heden, maar tegelijkertijd ook hun eigen heden, aangezien het diner in onze tijd plaatsvindt. Dus als de toekomst verandert door iets in het verleden, terwijl het verleden gelijktijdig met de toekomst plaatsvindt, dan verandert de toekomst dus tevens het verleden.

Gillick laat ons naar het verleden kijken op dezelfde manier als het verleden de toekomst zag: speculatief. Hierdoor krijg ik het idee dat Gillick vindt dat we niet het verleden als 'keystone' moeten gebruiken voor de toekomst, omdat we net zomin weten over het verleden als over de toekomst: we weten alleen wat we willen weten, of kunnen weten, en over de toekomst kunnen we alleen speculeren: wat willen we zien, en waaraan onttrekken we onze blik? Is het verleden net zo 'fictief' als ons beeld van de toekomst?

In *Erasmus is Late* haalt Gillick moedwillig de woorden 'dialogoog' (discussie) en

‘monoloog’ door elkaar. De personages houden discussies die niet worden uitgesproken, of soms pas later interne monologen blijken te zijn. Erasmus noemt het debat de ultieme vorm van interactie, aangezien het tot geen conclusies leidt maar enkel tot meer debat. Hij kent geen schuld voor zijn afwezigheid bij het diner, maar ziet het als noodzaak om het debat gaande te houden. Het maakt het debat volgens hem intenser wanneer niet alle aanwezigen daadwerkelijk aanwezig zijn. Een van de gasten (Elsie) merkt op dat door het voeren van een discussie die plaats-en tijdoverstijgend is, de aard van de discussie het onderwerp begint te overheersen: de discussie zelf is belangrijker dan hetgeen bediscussieerd wordt.¹⁷ Dit is in feite ook het thema van het boekje: het belang van het voeren van de discussie en de misvattingen die ontstaan door het voeren van discussie, in het boekje wordt dit geuit door middel van een metafoor: niet alle gasten zijn aanwezig, maar nemen wel deel aan de discussie.

Tijdens het lezen wordt het niet geheel duidelijk of een personage iets hardop uitspreekt, of enkel denkt. Gillick lijkt hier ook niet veel onderscheid tussen te maken, aangezien zowel de dialogen als de gedachten voor alle andere personages toegankelijk zijn. Soms wordt je meegenomen in een flashback van een van de personen. De flashback wordt onderbroken als de persoon wordt onderbroken in zijn spreken of zijn denken, en wordt weer vervolgd zodra de persoon weer verder spreekt of denkt. Het is een gekunstelde manier om een compleet natuurlijk fenomeen weer te geven, zonder dat het artificieel of geconstrueerd aandoet.

Locations of Thought

In zijn Georgiaanse levensstijl gebruikt Erasmus opium als methode om zijn koers uit te stippelen en te bevestigen in modern Londen: de *locations of thought*¹⁸. Zijn locations of thought bezoekt hij terwijl hij opium gebruikt in de straten van Londen in 2003, wat al een location of thought op zich is gezien het jaar van zijn overlijden. Deze locaties staan van tevoren niet vast, ze hebben geen vast adres en er zijn verschillende routes die erheen

leiden. De 'routes' kunnen zowel bestaande wegen als mensen of ideeën zijn. Erasmus lijkt een hele sterke interesse te hebben in belangrijke gebouwen, zoals bijvoorbeeld het witte huis of parlamentsgebouwen, waaronder tunnels en geheime gangen verborgen liggen. Hij zegt dat het zichtbare gedeelte van zo'n gebouw - alles wat zich boven de grond bevindt - zoveel kleiner is dan het al dan niet geheime gangenstelsel eronder. Hij vindt dit een voedingsbron voor gedachten. Het heet niet voor niets 'Locations of Thought', Erasmus zal nooit daadwerkelijk voet zetten in één van deze ruimten, maar hij beweert zelf wel dat het vooral de fysieke ruimte is die hem geestelijk voedt. Uiteindelijk kan het natuurlijk uitsluitend de gedachte aan de fysieke ruimte zijn die hem voedt. In totaal zijn er twaalf locaties waar Erasmus de lezer mee naartoe wil nemen, maar uiteraard komt hij daar nooit aan... *'It seems quite clear that Erasmus is not going to make it home in time to meet his guests. What are the consequences of his absence? Well, just think of how much clearer the debate might have been if they had all been sitting together in the same room.'*¹⁹

Gillick zoekt in zijn werk de grenzen van de taal op en probeert deze te verleggen door realistische situaties en personen te fictionaliseren. Hierdoor word je als lezer aangestuurd om zelf ook na te denken over wat de werkelijkheid is en waar de werkelijkheid begint en eindigt. Hij slaat een brug tussen twee parallele werelden: zijn eigen denkwereld waarin hij breekt met de bestaande werkelijkheid en de werkelijkheid zelf waaraan hij dimensies toevoegt.

Conclusie: hoe verhouden beeld, taal en de werkelijkheid zich tot elkaar?



Inge Swinkels, Perception of red, videostill, 2011-12

De kunstenaars die ik heb onderzocht om tot een antwoord op mijn hoofdvraag te komen, hebben allemaal een hele andere benadering van taal, maar er zijn ook overeenkomsten. De reactie van de sympathie en antipathie zoals Foucault die beschrijft, waarin dingen elkaar tegelijkertijd afstoten en aantrekken – zoals de twee zijden van een magneet, wordt naar mijn idee belichaamd door zowel Smithson als Gillick. Beide kunstenaars werken op een manier die zichzelf zowel tegenspreekt als bevestigt.

Smithson ziet taal als iets heel materieels en constructiefs, hij gebruikt woorden en zinnen als bouwstenen en ziet het als fysieke materie om te kneden en vorm te geven. Rotsen en gesteenten volgen naar zijn idee dezelfde syntaxis als taal, waarmee je zinnen kunt construeren.

Gillick gebruikt taal om kritisch naar de wereld te kijken; taal is bij hem tegelijkertijd de uitkomst van een onderzoek en het onderzoek zelf. Zijn geschreven teksten hangen van contradicties aan elkaar. Hij laat dingen gebeuren die alleen kunnen plaatsvinden in de ruimte van de taal. In deze ruimte breekt hij alle bestaande grenzen af. Net als het heelal gestaag uitdijt, zo rekt Gillick de taal op en confronteert haar met haar eigen eindigheid. Door middel van zijn gedachtenexperimenten, de locations of thought, probeert hij de reikwijdte van de taal te vergroten. Dingen die eerder niet mogelijk leken kunnen nu een plaats innemen in de wereld.

Zowel Smithson als Gillick lijken taal dus als bouwsteen te zien, alleen bouwt Smithson torens en Gillick utopieën. Ook verhoudt hierdoor hun beeldende werk zich op een andere manier tot de werkelijkheid dan hun talige werk. Bij Smithson komen deze twee samen in de fysieke wereld en bij Gillick in de mentale wereld. Wat beide kunstenaars gemeen hebben is dat ze je op een andere manier naar de werkelijkheid laten kijken door de grenzen van de taal op te zoeken.

Het schrijven van deze scriptie heeft me veel gebracht, maar niet op de manier die ik had verwacht. Het heeft me geleerd mijn eigen werk in perspectief te zien. Mijn werk leek in eerste instantie geen nauw verband te houden met mijn onderzoeksvraag, maar nu zit-

ten mijn interesses en mijn werk echt op één lijn. Ik zie de verbanden ertussen en het laat me op een andere manier naar mijn werk kijken. Vaak gebruik ik taal enkel als theoretisch instrument. Mijn werk bevat op verholde wijze taal. Zoals in mijn video 'Perception of red' (2011) waarin ik waarnemingen en gedachtespinsels uitspreek terwijl de video schakeringen van rood toont. In deze video kaart ik het filosofische probleem van de intersubjectiviteit aan door me af te vragen hoe we er zeker van kunnen zijn dat iedereen rood op dezelfde manier waarneemt. De vertaling die wordt gemaakt van de werkelijkheid tijdens het waarnemen fascineert me heel erg. Wat gebeurt er in ons hoofd als we ervoor kiezen om een bepaalde kleur rood 'karmijn' of 'bordeaux' te noemen? Het karakter van mijn werk is niet aantonend of beschouwend, maar vragend. De vraag is zowel gericht aan de toeschouwer als aan mijzelf en het zijn vragen waar iedereen een ander antwoord op heeft omdat er niet één consensus bestaat. In de boekjes die ik maak is de tekst vaak een richtingaanwijzer. Hij wijst naar bepaalde gedachten zonder dat hij die gedachten uitspreekt, of suggereert iets waardoor de keuze open blijft om die handreiking aan te nemen of niet.

Taal is meer dan een aangeleerd systeem. Taal bepaalt hoe we dingen waarnemen en hoe onze denkprocessen zich voltrekken. Uit onderzoek is gebleken dat in landen waar het woord voor brug vrouwelijk is, de bevolking een brug doorgaans omschrijft als een 'elegante connectie'. Daar waar het woord voor brug mannelijk is, beschrijft men de brug als een 'robuuste constructie'. Een vraag die tijdens het schrijfproces steeds aan me bleef knagen was deze: is de werkelijkheid subjectief en afhankelijk van taal? De werkelijkheid is in essentie een concept en het is een hele interessante vraag of dit concept gegrondvest is in taal. Want als taal onze waarnemingen beïnvloedt, dan beïnvloedt het ook de werkelijkheid. Taal lijkt de werkelijkheid te kunnen veranderen omdat het onze perceptie beïnvloedt. De werkelijkheid lijkt, net als taal, intersubjectief van aard te zijn.

Taal is niet transparant. Maar is dat een probleem? Taal herdefinieert en ontwikkelt zich constant, waardoor ze haar eigen grenzen opzoekt en verlegt. De schijnbare noodzaak tot ontcijfering zie ik niet als zwakte. Het is voor mij juist heel interessant om me aan zulke oncijferingen te wagen, en ik denk Smithson en Gillick met mij. Na mijn onderzoek ben ik met meer vragen achtergebleven dan ik van tevoren had. Gillick schrijft in zijn Erasmus is Late dat het debat de ultieme vorm van interactie is, omdat het geen vragen beantwoordt, maar slechts meer vragen oproept. Misschien is het daarom van belang dat ik deze scriptie afsluit met een hypothese die verder onderzocht kan worden: taal kan de werkelijkheid veranderen.

Bibliografie

- S.C. Dik, Isoformisme als functioneel verklaringsprincipe, *Glott 11* (1988), 87-106
- J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1996
- M. Foucault, *De Woorden en de Dingen*, Amsterdam: Boom, 2006
- M. Foucault, *Dit is geen pijp*, Amsterdam: Aramith, 1988
- L. Gillick, *Erasmus is Late*, Londen: Bookworks, 2000
- C. Harrison en P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000*, Wiley-Blackwell, 2002
- W.J.T. Mitchell, *Iconology*, Chicago en Londen: University of Chicago Press, 1987
- P. Osborne (ed.), *Themes and Movements: Conceptual Art*, Londen: Phaidon Press, 2002
- G. Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel*, Berkeley: University of California Press, 1995
- E. Tsai (ed.), *Robert Smithson*, Los Angeles: University of California Press, 2004
- P.A.F. van Veen en N. van der Sijs, *Groot Etymologisch woordenboek*, Utrecht en Antwerpen: Van Dale, 1997
- L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2010
- P. Wollen, Thought experiments, *Parkett Magazine* 61 (2000), 76-83

Afbeeldingen:

Afbeelding 1: <http://foucault.info/documents/foucault.thisIsNotaPipe.en.html>

Afbeelding 2: http://www.robertsmithson.com/drawings/heap_p104_800.htm

Afbeelding 3 + 4: <http://www.bookworks.org.uk/node/1553>

Afbeelding 5: www.ingeswinkels.com

