

Tussen *Iets* en *Niets*



over het moment waarop het *nét* niet,
maar *wél* door de vingers glipt

Tussen *Iets* en *Niets*

Mirthe de Leeuw

2017/2018

Beeld omslag: Vibeke Mascini, We set out late because we had snow to dissolve for breakfast, 2016

Auteur: Mirthe de Leeuw

Begeleider: Margreet Brinkman

Tweede lezer: Anouk Mulders

ArtEZ Hogeschool voor de Kunsten

Docent Beeldende Kunst en Vormgeving

2017/2018

Inhoud

Inleiding	8
Al het andere is klein – het sublieme volgens Immanuel Kant	12
Het oneindig kleine – het sublieme volgens Edmund Burke	18
De mogelijkheid dat er niets gebeurt – het sublieme volgens Jean-Francois Lyotard	24
Het ondenkbare denken	28
Over de uitwissing	34
‘It remained just as high as it had been before’	38
Paul Cézanne zijn <i>zijn</i>	42
Tussen <i>iets</i> en <i>niets</i>	46
Over het moment waarop <i>iets</i> nét niet, maar wél door de vingers glipt	52
Literatuurlijst	56
Beeldverantwoording	57

Inleiding

Over de vraag waar het punt en/of moment zich begeeft, dat het sublieme fenomeen nog contouren kent – en dus grijpbaar is – en waar het gegeven niet langer tastbaar is.

Het witte schilderdoek presenteert zich binnen de schilderkunst als nulpunt, het begin.¹ Vanuit deze witte leegte wordt een afbeelding opgebouwd, waarna het startpunt in verval raakt. De over elkaar gestreken lagen pigment zorgen voor een verwijdering van het wit en symboliseren *iets* dat plaatsvindt na het begin.

Met bovenstaande zinnen in gedachten, plaatste ik mij voor een strak gespannen, wit canvas. Vanuit de behoefte te willen raken aan *het niets*, bedacht ik dat dit wellicht schuil gaat in het moment waarop alles verdwijnt. Waarbij het niet gaat om *dát* na de uitwissing, maar de uitwissing zelf. Ik verwijderde de witte gesso met schuurpapier. Het resulteerde in een reeks korte momenten – veroorzaakt door het ruwe oppervlak en de door mijn vingers uitgeoefende druk – waarin ik mij in een overweldigende leegte waande.

Ik zocht achter de witte laag naar dat wat er was *vóór* het nulpunt en vond de overgang van *iets* naar totale uitwissing. Tussen het doorschemerende, kaal geschuurde katoen presenteerde zich een complete verstilling, verwijdering en/of het bevroren moment van *iets* dat er eerder niet was. Bestaat de overgang van *iets* naar totale uitwissing? En waar gebeurt *dát* wat is uitgewist zich na te zijn verdwenen?

Op het moment dat het schuurpapier door het schilderdoek schoot, ontstond er een korte periode van verbijstering, waarna het oploste en verdween. Het verschijnen en verdwijnen ging met een overweldigende snelheid, waardoor de vormen van het fenomeen zonder contouren aan mijn ogen voltrok. Ik kan niet benoemen waarom en waardoor deze

verbijstering zich op, in en achter het doek bevond. Wél weet ik dat het zichzelf presenteerde, maar niet met het oog te achterhalen viel. Het sublieme fenomeen ontvouwde zich zonder vorm aan te nemen en was daardoor zowel aanwezig als afwezig. Een positie waarbinnen de werkelijke plaats van het sublieme lastig te bepalen valt. Waar gebeurt de overgang van *iets* naar *niets* zich? Hoe is de verschuiving te herkennen? Hoe ziet *het tussen* eruit?

Het beginpunt van *het tussen* lijkt te zijn ondergesneeuwd door de duizelingwekkende identiteit van de kunst. In het artikel 'Stomp voor de Kop' spreekt Jeroen Boomgaard over deze prangende rol: "Altijd was het de bedoeling dat de mens op een of andere manier werd aangeraakt, getroffen door iets dat zijn begrip te boven ging."² De sublimiteit die daarmee gepaard gaat, over de schouder meekijkt en een rilling over de ruggengraat veroorzaakt, zou niet verdwijnen, maar tijden later opnieuw de kop op steken. Zij zou zich minder direct tonen, maar daardoor ook minder bemiddeld zijn. De kracht van het na-ijlende sublieme kunstwerk is weerzinwekkend, omdat de context van het kunstwerk en de regels waaraan zij zich verbindt, met het verstrijken van de tijd naar de achtergrond verdwijnen.³ De huivering, die het sublieme kunstwerk teweeg zou brengen, herken ik binnen het denken over *het tussen*. Waarbij de korte momenten dat ik aan de definiëring van de overangsruijnte raakte, een verbijsterende werking hadden. Het is dan ook niet langer het verpulverde canvas op de grond dat mij herinnert aan het moment dat ik mij binnen een *tussen* begaf, maar de talloze pogingen *dít*

¹ Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1994), 355.

² Jeroen Boomgaard, *Stomp voor de kop*. Metropolis M 1997 nummer 6.

³ Idem.

tussen te definiëren. De momenten waarop de overgang, de grenservaring zich een luttele seconde niet troebel toonde, maar zich scherp aan de oppervlakte begaf. Boomgaard zijn woorden over het na-ijlen klinken dan ook niet vreemd, wanneer ik denk aan de maandenlange zoektocht naar een ongrijpbare grenservaring.

In deze scriptie wordt het boven benoemde *tussen* onderzocht. Ik wil in de buurt komen van de definitie en de positie van het abstracte fenomeen. De vraag luidt als volgt: Waar begeeft zich het punt en/of moment dat het sublieme fenomeen nog contouren kent – en dus grijpbaar is – en waar is het gegeven niet langer tastbaar? Om deze vraag te beantwoorden, of eerder in de buurt te komen van een mogelijk antwoord, haal ik binnen dit

onderzoek verschillende filosofen aan en spreek ik over de overgang van *iets* naar *niets*, middels verschillende kunstwerken. Ik stel de vraag hoe de sublieme werking van *het tussen* valt te beschrijven en of het denken instaat is het ondenkbare te verbeelden. Waarna de vraag wordt gesteld of de kunst de overgang naar de uitwissing kan verbeelden en hoe kunst bij kan dragen binnen deze zoektocht naar *het tussen*. Ook beschrijf ik de soortgelijke zoektocht van de impressionistische schilder Paul Cézanne, die het geheel wilde vatten en het fenomeen poogde te vangen. Om het tot slot over *het niets* en *het tussen* te hebben, waarna ik het moment waarop *het tussen* zich presenteert hopelijk behapbaar weet te maken binnen de conclusie.

Al het andere is klein

“Verheven is datgene, waarmee al het andere klein is.” schreef Immanuel Kant (Pruisen, 1724 – 1804) in *Kritiek van het Oordeelsvermogen*. Hij poogde hiermee de maat of juist de afwezigheid hiervan te omschrijven en het sublieme te reduceren tot iets behapbaars. Een gegeven waar ook *het tussen* zich toe verhoudt. In dit hoofdstuk zal ik uitweiden over de ideeën van Kant en de wijze waarop hij het sublieme omschrijft koppelen aan mijn hoofdvraag.

“Het sublieme confronteert het subject met een fenomeen dat niet meer door de verbeelding (en dus evenmin door het verstand) te bevatten is; de verbeelding slaagt er niet in een veelheid van tijdruimtelijke impressies in één synthetische intuïtie samen te brengen en mislukt derhalve haar ‘normale’ taak het zintuigelijke materiaal aan het verstand te presenteren als principieel bevattelijk.”⁴ Het fenomeen is in dit geval zo groot dat de verbeelding volgens Immanuel Kant, als vormgevend vermogen, geen maat kan vinden om het zich voor te stellen. Het is onvoorstelbaar. “Hoewel het zoals elk natuurfenomeen in principe meetbaar is, wordt het subjectief ervaren als iets dat volstrekt zonder maat, ‘mateloos’ is: iets in vergelijking waarmee alles wat men kan aanwijzen klein is. Dit iets kan niet meer tot de orde van het fenomenale (zintuigelijk aanschouwelijke) worden gerekend, en moet zodoende een bovenzintuiglijke idee zijn.”⁵ Deze benadering van maat lijkt niet uit te sluiten dat de maatvoering van het sublieme fenomeen afwezig is. Het gegeven is alleen niet instaat zich te meten aan de menselijke maat. Zo is *iets* dat een bepaalde grootte heeft anders dan *iets* dat in absolute zin groot is. Hiermee verschaft het sublieme zichzelf de positie tegelijkertijd groot als klein te zijn, en zich bovenal als onbevattelijk te presenteren.

De onbevattelijke grootte waarmee het sublieme verschijnt, maakt dat de grenzen van het sublieme fenomeen vervallen. Waardoor de verschuiving van concentratie en dus de

grenservaring van *iets* naar *niets* gelijktijdig overal als nergens plaatsvindt.

Wanneer *iets* als volstrekt en absoluut groot wordt geduid, dan blijkt dat de zich daartoe verhoudende maatstaf niet buiten, maar binnen dat *iets* wordt gevonden. “Het is een grootte die slechts aan zichzelf gelijk is. Daaruit volgt dat het verhevene niet onder de dingen van de natuur gevonden kan worden, maar alleen in onze ideeën; de vraag in welke ideeën het zich bevindt, moeten we tot de deductie open laten.”⁶ Zodoende brengt het geen principe van kennis met zich mee en kan het logischerwijs geen zuiver verstandsbegrip aanduiden, evenals een zintuigelijke aanschouwing of redebegrip.⁷ Doordat het sublieme fenomeen zich enkel binnen het denkbare bevindt, laat zij zien dat elke poging van het herleiden van dit begrip tot een zintuigelijk verstaanbaar idee onmogelijk blijkt te zijn. Immers bevindt het moment dat de grens van *iets* naar *niets* wordt overschreden zich op een punt tussen het denkbare en het totaal abstracte. Waardoor de overgang van *iets* naar *niets*, *het tussen*, niet valt binnen de grote zwarte vlek van *het niets*, maar ook niet kan worden toegeëigend door dat wat de mens kan herleiden tot iets verstaanbaars. Het is als het zwarte vierkant die Kasimir Malevitsj in 1913 op het schilderdoek streek, waarbinnen niets valt te duiden, maar ook niets verdwijnt. De vormtaal van Malevitsj raakte aan de totale abstractie. Hij noemde dit het suprematisme: *de suprematie van het gevoel in de scheppende kunst*.⁸ De vormen werden door Malevitsj op de meest simplistische manier op doek gezet, waarmee hij probeerde boven de

⁴ Frank van de Veire, *Als in een donkere spiegel* (Amsterdam: Boom, 2002), 52-53.

⁵ Idem, 52-53.

⁶ Immanuel Kant, *Kritiek van het oordeelsvermogen* (Amsterdam: Boom, 2009), 142.

⁷ Idem, 140.

⁸ Hugh Honor en John Fleming, *Algemene kunstgeschiedenis* (Amsterdam: Meulenhoff bv, 2013), 794.

chaos van de natuur te reiken. Het is deze abstractie die maakt dat het sublieme gegeven in haar totaliteit als ongrijpbaar kan worden geduid en waardoor de pogingen om het sublieme gevoel van *het tussen* te herleiden naar het zintuiglijk verstaanbare zich louter begeven binnen het onmogelijke.

Precies hier bevindt zich een paradox. De verbeelding wordt aangespoord om het onaanschouwelijke idee voorstelbaar te maken. Het denken wordt geconfronteerd met de eindigheid, de begrenzing van de verbeelding, waardoor zich in de eindige mens een vermogen ontwaakt om over het oneindige te denken.⁹ Het menselijk voorstellingsvermogen lijkt niet bij dit onbevattelijk idee van maat te kunnen komen, waardoor de omvang van het sublieme een overweldigend en abstract idee wordt.

De grootte van het fenomeen is zo groot dat het zich als een niet te duiden idee presenteert. Hierdoor verdwijnt de grens tussen *iets* en *het niets* binnen een maatvoering, die enkel gelijk is aan zichzelf. Het opzoeken van de grensovergang van *iets* naar *niets* bevindt zich daardoor gelijktijdig overal als op de meest moeilijk te bereiken plekken.

Het sublieme – dat zich overal als nergens verschuilt – behelst volgens Kant het niet te duiden gegeven of dat met onbepaalde contouren. Iets dat plots opduikt, maar geen vorm aanneemt. Het is als een fenomeen dat een sterk schrikwekkend uiterlijk met zich meedraagt, maar zich niet laat verleiden tot reële dreiging. Het is verwoestend, maar maakt

niet kapot. Het overweldigende waarmee het sublieme zich aan de mens presenteert, gaat in eerste instantie gepaard met totale verlamming. Daarna ontluikt er een wilde levenskracht.¹⁰ De totale verlamming kan worden gezien als een kortstondige remming van de levenskrachten, waarna de uitbarsting heviger is dan de reeds ervaren vorm. “Doordat het object de geest steeds weer beurtelings aantrekt en afstoot, en het welgevallen in het verhevene niet zozeer positieve | lust als wel bewondering en achting bevat, verdient het de benaming van negatieve lust.”¹¹ Het is de afwachting dat er *iets* kan gebeuren, die raakt aan de onduidelijkheid en het onbegrensde van *het tussen*. Het zorgt ervoor dat ik alsmaar blijf zoeken naar het moment waarop *iets* zich richting een leegte beweegt.

De afwachting van het sublieme maakt dat het zich onverwachts en ongevormd kan presenteren. Men treft het sublieme aan binnen het vormeloze, voor zover in het ongevormde object onbegrensdheid wordt voorgesteld.¹² Echter, binnen onze verbeelding ligt een streven naar het verstaanbaar maken van het oneindige. Het is ons verstand dat ons herinnert aan het totale, waardoor de focus verschuift naar het begrijpelijke. “Juist omdat in onze verbeeldingskracht een streven ligt naar vooruitgang tot in het oneindige, in onze rede echter een aanspraak op absolute totaliteit, als was die een reële idee, wekt dezelfde discrepantie tussen ons vermogen tot schatting van de grootte van de zintuiglijk gegeven dingen en deze idee een gevoel in ons op van een bovenzintuiglijk vermogen.”¹³ Het sublieme

⁹ Frank van de Veire, *Als in een donkere spiegel* (Amsterdam Boom, 2002), 53.

¹⁰ A.A. van den Braembussche, *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000), 163.

¹¹ Immanuel Kant, *Kritiek van het oordeelsvermogen* (Amsterdam: Boom, 2009), 137.

¹² Idem, 136.

¹³ Idem, 142.

presenteert zich binnen de verbeeldingskracht en toont hiermee aan, dat het niet gaat om het zintuigelijk object dat het sublieme genereerde, “maar de geestelijke stemming die wordt opgewekt doordat een zekere voorstelling het reflecterend oordeelsvermogen bezighoudt.”¹⁴ Het sublieme idee bevindt zich niet binnen de zintuigelijk waarneembare objecten. Het moment dat ik met schuurpapier door het doek schoot, kan mij in dit geval dan ook weinig zeggen over de grens tussen *iets* en *niets*, die daar op fragiele wijze werd doorbroken. Het is het denken, dat werd gestimuleerd, door dat wat zich aan mijn ogen voltrok, dat dichter bij *het tussen* kwam en de verschuiving beter illustreerde dan de verbeelding.

Het sublieme verzet zich, tegen elk mogelijk oordeel, uitbeelding of verbeelding. Immers, wanneer het sublieme voorstelbaar wordt gemaakt, verdwijnt de vrije identiteit die het sublieme gewoonlijk in zich draagt. Zij hoeft namelijk geen verantwoording af te leggen, wanneer zij ongevormd blijft. “Het sublieme blijft een esthetische ervaring, al is het dat de verbeelding enkel aan het werk wordt gezet opdat haar spel met de voorstellingen volledig zou verbleken tegenover de ernst van de vrijheidsidee. Het is deze verbleking die subliem is, niet een of andere voorstelling.”¹⁵ Het sublieme kent geen vertaling, afbeelding of voorstelling. Het is in al haar mateloosheid, ongrijpbaar. Gewoonweg omdat zij anders haar bestaansrecht verliest. De heftigheid waarmee het sublieme afwijkt van het voorstelbare, vindt de weerklink in de mate waarop *iets* als subliem wordt ervaren. Het sublieme zou de mens immers confronteren met een grenservaring, waarvoor per definitie

geen geschikte zintuigelijke vorm bestaat. “Geconfronteerd met een vormloze materialiteit gaat de verbeelding haar grenzen te buiten, waarmee ze ervan getuigt te worden aangedreven door een idee die zich in geen enkele vorm laat incarneren.”¹⁶ Ook de kunst zou niet instaat zijn in de buurt te komen van het sublieme idee, omdat zij eerder zou raken aan het schone dan dat zij een subliem gevoel zou genereren. Daarnaast zou een puur subliem kunstwerk door haar vormloosheid vervallen in het onherkenbare. Waarna in het hier en nu kan worden gevraagd of de abstracte kunst – die zich nooit aan Kant zijn ogen voltrok – wél instaat zou zijn het sublieme in zich te dragen of te genereren. Immers zou het enkel de afwezigheid van vorm zijn die instaat is een verrukking te brengen, mits die afwezigheid is gekenmerkt door een abstracte omgang met vormen, waarna de verbeelding wordt aangestuurd het onvoorstelbare voor te stellen.

Kant stelt dat deze aangestuurde verbeelding pas vrij is, wanneer het zich losmaakt van de regels die het verstand haar oplegt. Het zou beter zijn wanneer de verbeelding iets tot stand brengt, waarbinnen het verstand aanwezig is, maar wat niet te duiden valt. “Hierdoor komt een voorstelling tot stand die veel *te denken geeft*, zonder dat een bepaalde gedachte, dat wil zeggen, een bepaald begrip eraan beantwoordt.”¹⁷ Waarbij het wel degelijk gaat om begrippen, maar dan het ongevormde daarvan. Het zou een noodzaak zijn dat het begrip “in een zintuigelijke voorstelling wordt

¹⁴ Immanuel Kant, *Kritiek van het oordeelsvermogen* (Amsterdam: Boom, 2009), 142.

¹⁵ Frank van de Veire, *Als in een donkere spiegel* (Amsterdam Boom, 2002), 55.

¹⁶ Idem.

¹⁷ A.A. van den Braembussche, *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000), 165-166.

voorgesteld, hoe gebrekkig deze ook mag zijn.”¹⁸

Het blijft onbepaald welke begrippen het sublieme definiëren, waardoor het louter het vermogen van de weergave is die in de buurt komt van een mogelijke benaming. “Daarom zijn oordelen inzake het schone of het verhevene singuliere oordelen, die evenwel toch algemeen geldig willen zijn voor elk subject, ofschoon ze alleen aanspraak maken op het gevoel van lust en niet op kennis van het object.”¹⁹ Het is als een vreemd fenomeen dat zich voor het eerst presenteert en nog geen definitie kent om mee omschreven te worden. Hierdoor bevindt het zich in een ruimte waar alles nog besloten kan worden en het zich enkel tot zichzelf kan verhouden.

Het onbenoembare tussen lijkt zich volgens Kant niet te presenteren binnen het zintuiglijk

waarneembare. Het duikt enkel op binnen het denken wanneer de gedachten nog gevormd moeten worden. De herkenbaarheid van de grens hangt daarmee tussen *de overgang van iets naar niets* en het onherkenbare en vormt daarmee een heldere positie binnen het ongevormde. Een positie waarbinnen naar *het tussen* kan worden gezocht, maar de definitie uitblijft. Deze benadering van het sublieme idee ligt in het verlengde van mijn zoektocht, omdat de identiteit van *het tussen* vanaf het begin al niet leek te liggen binnen het concrete of het tastbare. Ieder moment dat *het tussen* verscheen voelde als *iets* dat niet wás maar ook niet verdween. Het balanceerde tussen *iets* en *niets* in en werd hierdoor gevormd binnen het denken, zonder daadwerkelijk vorm aan te nemen.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Immanuel Kant, *Kritiek van het oordeelsvermogen* (Amsterdam: Boom, 2009), 136.



Kasimir Malevitsj, Zwart Vierkant, 1913

Het oneindig kleine

De manier waarop *het tussen* zich presenteert valt veelal niet te achterhalen. Kant omschreef het abstracte fenomeen als *iets* dat zonder maat, *mateeloos* is. Een concreter antwoord over het precieze uiterlijk van het verhevene, bleef verder uit. In het volgende hoofdstuk onderzoek ik de ideeën van de Ierse filosoof Edmund Burke (1729 – 1797), om zo het sublieme, de afstand tot het fenomeen en dat wat het sublieme genereert in kaart te brengen.

“Alle dingen die, op welke manier dan ook, gedachten aan pijn en gevaar kunnen wekken, met andere woorden, alle dingen die op een of andere manier angstaanjagend zijn, of verband houden met iets verschrikkelijks, of een vergelijkbare uitwerking hebben als angst en afschuw, zijn een bron van het sublieme.”²⁰ Edmund Burke veronderstelt hier dat het sterke sublieme gevoel schuil gaat in het idee van pijn. Het is deze emotie die overweldigender aan zou voelen dan het gevoel van genot.²¹ Pijn als veroorzaker van het sublieme, kan volgens Burke worden opgedeeld in twee fundamentele drijfveren: de drift tot zelfbehoud en de drang die is gericht op samen leven. Het is de angst die wordt gegenereerd wanneer men zich in een gevaarlijke situatie begeeft, die maakt dat onze drift tot zelfbehoud wordt gestimuleerd. Daarnaast is er de vrees om op sociaal vlak te worden uitgesloten. Het is de afstand tot dit gevaar die maakt dat de pijn een zekere vreugde genereert. De mens ervaart het pijnlijke gevoel, waarna men bewust wordt van de werkelijke, veilige positie en daar blijdschap van ervaart. Het is deze verwarrende combinatie van het onaangename en de vreugde, waarna het sublieme zich aan de mens presenteert.²² Binnen het sublieme idee van *het tussen* bevindt zich eenzelfde soort afstand, waar Burke over schrijft. Deze afstand tot het sublieme fenomeen, zorgt er niet voor dat ik angst ervaar. Eerder voel ik frustratie, omdat de alsmaar dichterbij komende definitie verder van mij af beweegt wanneer het zich lijkt te vormen of in de buurt komt van een mogelijk begrip.

Waarom de afstand tussen dát wat het sublieme genereert en de mens, belangrijk is binnen Burke zijn theorie, wordt duidelijk wanneer de filosoof het sublieme in woorden duidt: het sublieme zou groot zijn in omvang, het is ruig, het verinnerlijkt de rechte lijn en wanneer zij afwijkt van deze grens, doet zij dat in sterke mate.²³ Het sublieme zou voortkomen uit niets meer dan het denken over pijn en gevaar, dat wat gelinkt is aan angst of raakt aan de verschrikking. Dit zouden de grootste emoties zijn, volgens Edmund Burke. Cruciaal is in dit geval de begrenzing van de angst, alleen dan zou het sublieme fenomeen verschijnen. Burke verhoudt zich sterk tot de menselijke emoties en stelt dat het sublieme verschijnt wanneer men pijn, angst of verschrikking ervaart. *Het tussen* lijkt zich echter niet te plaatsen binnen dit menselijk verdriet. Eerder zoekt zij haar positie binnen dát wat zich buiten het menselijke begeeft. De emotie verschijnt later, wanneer het sublieme verdwenen is en de pogingen *het tussen* opnieuw te vatten enkel eindigen binnen de frustratie.

De reden dat de emotie zich later presenteert valt te verklaren. Wanneer Burke spreekt over het sublieme veronderstelt hij dat het sublieme fenomeen zou worden veroorzaakt door *iets* dat zich voorafgaand aan het sublieme toont. Evenals de eerder beschreven vreugde, die na de verschrikking ontstaat. De emotie zou dan ook later de kop op kunnen steken, nadat het sublieme reeds verdween.

“Wanneer ik dus over oorzaken spreek, en over onmiddellijke oorzaken, dan bedoel ik

²⁰ Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* (Groningen: Historische uitgeverij, 2004), 92.

²¹ Idem.

²² Arthur d’Ansembourg, *Er zit iets achter. Over filosofie en de kunst* (Leusden: ISVW Uitgevers, 2017), 220.

²³ Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone* (Groningen: Historische uitgeverij, 2004), 187.

niets anders dan bepaalde aandoeningen van de geest, die bepaalde veranderingen in het lichaam veroorzaken; of bepaalde krachten en eigenschappen van voorwerpen, die in de geest een verandering bewerkstellingen.”²⁴ De reeks van oorzaken zouden zich dus allen in het hoofd bevinden, waarna het lichaam reageert en het denken wordt aangestuurd. Reactie, op reactie, op reactie zou het sublieme fenomeen dichtbij komen of verdwijnen na een volgende oorzakelijkheid. Evenals de ruimte tussen *iets* en *niets* dat groter en/of kleiner lijkt te worden na een verandering van positie, voorstelling of handeling.

Reacties die zich keer op keer na elkaar begeven en samen de veroorzaker zijn van het sublieme, raken aan het idee dat de menselijke indrukken samen een geheel vormen, waarop gereageerd kan worden. Burke plaatst zichzelf in de empirische traditie van John Locke en David Hume. “Zij onderzochten hoe onze complexe ideeën en oordelen over de werkelijkheid ontstaan vanuit primaire indrukken.” De ontvangen gegevens zouden vervolgens worden samengebracht tot een complex samengesteld idee. De mens zou de wereld waarnemen door middel van deze primaire gegevens die via de zintuigen worden waargenomen. De complexe verzameling aan indrukken wordt volgens bepaalde regels gedestilleerd tot een idee, het samengestelde idee.²⁵ Deze verzamelde impressies genereren een idee waarbinnen alles op elkaar reageert en gelinkt is. Een complexe veelheid aan indrukken, waarbinnen niets kan worden geconcretiseerd. Het verstaanbaar willen maken van het complexe komt overeen met de

pogingen die ik deed om *het tussen* te vinden. Het leek zich – wanneer ik bewust opzoek ging naar de positie van *het tussen* – overal als nergens te bevinden en elke relatie tussen twee objecten, gebeurtenissen of ideeën weerspiegelde zowel *het tussen* als het verval hiervan. Een eindeloosheid aan mogelijkheden, die tegelijkertijd werden verdrongen en opgewekt, brengen mij enkel meer in de verwarring.

Naast de eerder beschreven zintuigelijk waarneembaarheid, verschuilt het sublieme zich, volgens Burke, in het oneindige. Immers zou de grootsheid van dit fenomeen de mens wijzen op het onbevattelijke hiervan. “Daardoor ontstaat het gevoel dat men wordt overweldigd door iets wat grootser is dan onszelf.”²⁶ Dit grootse idee van het oneindige presenteert zich buiten het bevattelijke. Hierdoor kan de vraag worden gesteld of dit idee als groot omschreven moet worden. Het oneindige kan zich wellicht ook tonen in het allerkleinste of gewone, want wanneer de maat niet binnen onze voorstelling past, is men niet instaat de maat te plaatsen binnen een maatvoering. Hierdoor kan *iets* dat als overweldigend groot wordt omschreven net zo goed het formaat van een kiezelsteen hebben. Dit besef maakt dat de maat van *het tussen* behapbaar kan worden gemaakt en wordt gevonden tussen *iets* en *niets*. De inhoud van dit *tussen* kan alsnog een oneindigheid in zich dragen, maar het formaat hebben van iets dat in de palm van mijn hand past.

Zo brak kunstenaar Job Koelewijn in 1996 de achterwand van galerie Fons Welters open en toonde hij aan dat *iets* met een onbevattelijke grootte wel degelijk binnen een kader past. Het

²⁴ Idem, 190.

²⁵ Arthur d’Ansembourg, *Er zit iets achter. Over filosofie en de kunst* (Leusden: ISVW Uitgevers, 2017), 217.

²⁶ Idem, 223.

werk noemde hij *The World is My Oyster*. Hij stuukte de randen van de opengebroken muur, strak en glad, waardoor de opening doet denken aan een schilderij. De normaal witte wand werd gevuld met *niets* en toonde gelijktijdig talloze *ietsen*. Koelewijn suggereerde daarmee dat *niets* en *iets* zich dicht bij elkaar begeven. Het waren immers de geluiden uit de nabij gelegen struiken die de zaal betraden en het groene blad gaf de achterwand kleur. Door een aanpassing te doen in het gebruikelijke ontstond er een andere kijk op de werkelijkheid.

Het werk van Koelewijn vormt een harde lijn binnen het ongevormde en raakt aan een uitspraak van de filosoof Jean Francois Lyotard – wiens ideeën over het sublieme in het volgende hoofdstuk worden beschreven. Hij sprak over het sublieme als een grens binnen het onbegrensde, waardoor de verbeelding wordt aangestuurd. *The World is My Oyster* is een suggestie van een kader, waarbinnen zich een oneindigheid presenteert. Het werk is niet in staat zich naast, boven of onder uit te breiden, maar voor en achter de doorbroken muur begeeft zich een oneindigheid. Dat wat zich buiten het zichtbare gebied begeeft suggereert een eindeloosheid binnen een begrenzing. Het wordt daardoor even belangrijk als de groene natuur binnen de randen van de opengebroken muur. Het werk verstaat het idee van Lyotard en past het – zonder zich daar zelf bewust van te zijn – naadloos toe. Evenals de kiezelsteen die op de palm van een hand rust, heeft het werk grenzen zonder eindig te zijn. Het weerspiegelt het onbevattelijke idee van het oneindige en toont dat het zich binnen een kadrering kan

bevinden zonder het oneindige te concretiseren.

Het voorstelbaar maken van oneindigheid is even abstract als het precieze moment waarop *iets* naar een leegte beweegt en daarin compleet verdwijnt. Na dit moment beweegt *het tussen* zich mee richting de uitwissing en valt het niet langer te achterhalen. De tussenruimte verdwijnt in *het niets* en bestaat enkel nog in de herinnering. Ik moet denken aan het eerste moment dat Koelewijn een lichtstraal door de opengebroken muur ziet schijnen. Of een afgebrokkeld stuk muur dat op de smetteloze vloer klettert. De muur werd afgebroken, waarmee een helder beeld werd geschapen, van dat wat daarna verdween. Men zou dit *een tussen* kunnen noemen, maar ziet dan wel over het hoofd, dat talloze relaties tussen *iets* en *niets* de ruimte vullen. Het zijn kleine suggesties van leegte, waardoor het *grotere tussen* meerdere grenzen lijkt te kennen, waarna blijkt dat het doorbreken van de muur niet simpelweg *het tussen* illustreert.

Het doorbreken van de muur blijkt niet de meest geschikte metafoor voor *het tussen*, een lijn of het doorbreken van een grens. Eerder werd de doorbroken muur een eigen ruimte waarbinnen zich het oneindige begaf. De eerste filosoof die zich uitliet over dit idee was Longinus (ca. 212 – 273). Edmund Burke zou zich verwant hebben gevoeld met zijn theorie. Het sublieme zou zich bij Longinus tonen wanneer de grens van het zintuigelijke naar het bovenzinnelijk zou worden overschreden.²⁷ Burke spreekt op een andere manier over deze grensbepaling, sterker nog, hij wijst hem af. Hij zou het niet hebben over een overschrijding van de grens tussen het bevattelijke en bovenzinnelijke, maar het wegnemen of

²⁷ Idem, 224.

vervallen van deze overgang. Het sublieme zou optreden wanneer er een beroving of ontbering plaatsvindt, waarna de bestaande grenzen verdwijnen.²⁸ In dit geval zou *het tussen* niet langer de grens tussen het waarneembare en de uitwissing bepalen. Eerder zou het tussen een opzichzelfstaand begrip worden en de oorzakelijkheid van het sublieme idee zijn. Wanneer dit het geval zou zijn, is *het tussen* niet langer een grens of tussenruimte, maar eist het evenveel bestaansrecht op als *iets* en *niets*. *Het tussen* wordt een nieuwe of alternatieve plaatsaanduiding. Deze plaatsaanduiding lijkt een noodzaak te zijn, omdat dit betekent dat *het tussen* zich niet langer met één been in *iets* en één been in *niets* hoeft te plaatsen. Het begrip kan nu een kader binnen stappen waar het bestaansrecht van *het tussen* niet wordt afgenomen maar ook niet wordt benoemd. Een eigen ruimte.

De afstand tussen het verschenen sublieme en de mens maakt dat het sublieme fenomeen ongrijpbaar is en dat *het tussen* – zoals in de vorige alinea werd beschreven – op zichzelf zou komen te staan wanneer het zich niet langer verwant zou voelen met de ruimte die

het inneemt. De afstand tot *het sublieme tussen* zou volgens Burke een verzachtende werking moeten hebben. Echter, zorgt het er niet voor dat ik vervuld word met vreugde, zoals Burke omschrijft. Eerder raak ik gefrustreerd omdat de afstand tot het concrete alsmaar verder van mij af beweegt. De definitie wordt niet gevormd, omdat het concrete afvlakt naarmate het zich dichterbij bevindt.

De afstand tussen *iets* en *niets*, de grootte van *het tussen*, verhoudt zich tot dit idee. Wanneer *iets* en *niets* zich dichtbij elkaar begeven wordt het mysterie kleiner, waarna ook de omvang van het sublieme kleiner wordt. Hierdoor presenteert het sublieme zich minder heftig aan de mens. Echter, klein lijkt niet altijd te betekenen dat het sublieme als minder intens wordt ervaren. De inhoud van *het sublieme tussen* lijkt zich te kunnen beperken tot het formaat van kiezelsteen, zonder de hevigheid waarmee zij verschijnt in te perken. Zo schreef ik in de inleiding over het moment dat *het tussen* zich tussen de lagen pigment en het kapot gescheurde doek begaf, waarbij de ruimte waarbinnen het abstracte fenomeen zich presenteerde niet groter was, dan het oog van een naald.²⁹

²⁸ Idem.

²⁹ Dit hoofdstuk is deels gebaseerd op het artikel *Wat kunstwerken zeggen over het begin*.



Job Koelewijn, The World is My Oyster, 1996

Job Koelewijn, The World is My Oyster, 1996



De mogelijkheid dat er niets gebeurt

De afstand tussen de mens en het abstracte, het sublieme, is volgens Edmund Burke veelal onmeetbaar. Deze verwijdering van het fenomeen blijkt noodzakelijk, omdat enkel dan het sublieme zich kan presenteren. Echter bleek de afstand ook frustratie te generen, omdat de sublieme tussenruimte zich niet laat concretiseren en enkel platslaat wanneer het dichtbij een definitie komt. Het ongewone fenomeen presenteert zich aan de mens zonder dat het zich in de buurt begeeft van het concrete. Het is elke keer dat het zich presenteert ongrijpbaar. De Franse filosoof Jean-Francois Lyotard (1924-1998) beschrijft het moment waarop de mens met deze ongrijpbaarheid wordt geconfronteerd als volgt: het is “de mogelijkheid dat er niets gebeurt, dat de woorden, de kleuren, de vormen of de klanken ontbreken, dat de zin de laatste is, dat het brood niet dagelijks is. Met deze nood heeft de schilder te maken ten overstaan van het beeldvlak. Niet alleen voor het witte doek of de lege bladzijde, aan *het begin* van het werk, maar telkens wanneer *iets* op zich laat wachten.”

“Het sublieme moet ons herinneren aan de grenzen van, en de conflicten tussen de verschillende manieren om de wereld vorm te geven, en moet eventuele illusies van eenheid, overzichtelijkheid en beheersbaarheid verstoren.” Hier is het niet de aanduiding van *iets* dat zich buiten de werkelijkheid begeeft, maar daarbinnen als grens aanwezig is. Het gaat volgens Jean-Francois Lyotard om dat wat denkbaar, toonbaar of zegbaar is, en dat wat nooit zal lukken.³⁰ Dit gegeven is binnen het kunstenaarschap of de kunst niet ondenkbaar. Het is de altijd deinende positie tussen het verstaanbare en het totaal abstracte, het lot van de kunst.

De regelloosheid van deze grensaanduiding dreigt te vervallen in een leegte. Waarna de niet te duiden gebeurtenis onherkenbaar ronddoolt binnen het vormeloze. De positie van het sublieme fenomeen blijkt daarom onmisbaar. Het sublieme toont ons een grens tussen de eenheid en het onoverzichtelijke, waarbinnen het complete ontstaat in het binnenste van de verbeelding. Het is als een waarschuwing om het aanschouwelijke niet als geheel te omarmen, maar te onderzoeken waar *het gewone* te doorbreken valt.

Het doorbreken van *het gewone* wordt door Lyotard omschreven als het lot van de kunst: “het overkomt de maker zowel als de ontvanger; het gaat nergens over, maar is eenvoudigweg. Een boodschap die geen boodschap is; een maker die geen maker is.”³¹ Deze ondoelmatigheid rijmt met de ideeën van Kant over het sublieme fenomeen, maar lijkt gevormder te zijn. Al begeeft het zich binnen eenzelfde grenzeloosheid als waar het sublieme van Kant zich begeeft. Ook

weerspiegelt de uitspraak van Lyotard de identiteit van het werk waar ik in de inleiding over sprak. Mijn werk draagt geen boodschap in zich, maar *is* wel. De inhoudelijkheid dat het vervolgens teweeg brengt verdwijnt met eenzelfde kracht als waarmee het verscheen. Het is een aanduiding, de starre lijn tussen het concrete en onbevattelijke en vervult daarmee een functie, waarbinnen – volgens Kant – het sublieme zich in een totale doelloosheid beweegt.

De onontkoombaarheid van het willen aanduiden van dit onzichtbare, spiegelt in het werk van Yvonne Dröge Wendel *Big Black Ball*. Een zwarte, vilten bal, met een diameter van 3,5 meter rolde in 2000 door de straten van Leeuwarden. Gedurende de dag zwierf de bal langs huizen en winkels, en werd het gevaarte rond geduwd door toevallige voorbijgangers. Allen keken zij de zwarte bal recht in de ogen. In de avond bracht de bol de nacht door in de woonkamer van een bewoner, van de Friese hoofdstad. De oneindige neutraliteit van de ronde vorm bracht met zich mee dat de bal op ging in het straatbeeld van de stad. Enerzijds vertolkte de bal de donkere afwezigheid van *iets*. Anderzijds dekte de bal, met haar ronde vorm, een groot gedeelte van de stad af. Waarmee het eerdere of gewone niet langer zichtbaar was. Keer op keer viel er een ronde schaduw op de straat. Een schaduw waarvan men aannam dat die er gewoonweg was en waarachter niet werd gezocht naar dat wat die vorm op de klinkers representeren kon. De lege absorberende huid van de vilten bal, vormt een heldere grens tussen *alles* en *niets*.

Deze grens toont het punt waarop *iets* wordt verdeeld. Lyotard deelt het sublieme óók op in

³⁰ Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1994), 337.

³¹ Idem, 341-342.

twee opzichzelfstaande gegevens en laat daarmee zien dat een geheel ook een grens in zich kan dragen. Hij benadrukt het nostalgische en melancholische, het onvermogen te raken aan de totaliteit van het begrip. Waarbij wordt erkend dat de afbeelding niet valt voor te stellen, maar de heimwee naar het presenteerbare overheerst. Dit zou het moderne moment heten.³² De tweede benadering, *novatio*, erkent ook het onvermogen het onvoorstelbare te presenteren, “maar zoekt geen vertroosting in de vorm: zij zoekt daarentegen haar heil in het vermogen van de *Rede* of *Vernunft* tegenover het verstand, in een bovenzintuiglijke doelmatigheid.”³³ Zij is niet langer zoekende naar volledige harmonie, maar belicht de grens tussen het presenteerbare en het denkbare. “En omdat zij niet langer naar een adequate vorm zoekt hebben de nieuwe regels niet zozeer betrekking op het *onpresenteerbare* als zodanig dan wel op de ‘*onpresenteerbaarheid* van het *onpresenteerbare*’.”³⁴

Het denken over deze *onpresenteerbaarheid*, wordt volgens Lyotard concreet binnen de steeds vernieuwende schilderkunst. Hij stelt dat het schilderij constant aan bevraging wordt onderworpen, waardoor zij alsmaar wordt aangespoord te breken met het vorige. Lyotard benoemt het breken met deze regels als subliem. Het is de gebeurtenis van de reeds verwachte verwerping, die maakt dat het kunstwerk zich binnen het verhevene zou begeven. “Het schilderij lijkt subliem te zijn omdat het er is, niet om hoe het er uitziet.”³⁵

Waarbij het oog het onzichtbare gelijktijdig toont en verbergt. Het is niet enkel het gezicht dat maakt dat het schilderij contouren kent, maar de geest die maakt dat zij bestaat.³⁶

Het gaat volgens Lyotard niet om de esthetica die binnen het sublieme schuilt gaat. Immers, zouden dit enkel pogingen zijn om het ontoonbare voor te stellen en schoonheid daarvan te presenteren. “Een esthetica dus, die, dat wat ‘voorbij het schone ligt’, reeds heeft gerecupereerd en bedwongen in een esthetisering van vorm. Hij pleit daarentegen voor een negatieve esthetica, die dankzij een ‘negatieve presentatie’ attendeert op dat wat buiten het gebied van de presentatie valt.”³⁷ Het is eenzelfde soort tegenstelling, waar Kant men eerder op wees, de vormloosheid vindt haar identiteit binnen het gebied dat buiten het presenteerbare valt. Daarmee beweegt het fenomeen zich binnen de onvoorspelbare afwachting. Evenals Immanuel Kant beschrijft Lyotard deze afwachting als iets waarvoor wordt gevreesd. “Het sublieme begint in de gewaarwording van de ongewisheid van de synthese, in het besef dat de volgende gebeurtenis ook niet zou kunnen gebeuren. Even bevriest de vanzelfsprekende voortgang van het denken, wankelt de optie die wij op de tijd nemen; dat geeft een gevoel van het onbepaalde, van wat buiten het bewustzijn ligt.”³⁸ Het is de uitzichtloosheid van het lege, dat maakt dat uitstel een verzachtende werking heeft op de mens.³⁹ De afwachting begeeft zich op de grens tussen het denkbare en dat wat vervalt in een totale leegte – evenals de

³² A.A. van den Braembussche, *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000), 322.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1994), 354.

³⁶ A.A. van den Braembussche, *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000), 323.

³⁷ Idem, 322.

³⁸ Renée van de Vall, *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie/ van het werk van Barnett* (Groningen: Historische Uitgeverij, 1994), 356.

³⁹ Idem.

Big Black Ball van Yvonne Dröge Wendel, waarmee zij met zowel *iets* als *niets* de straten van Leeuwarden vulde.



Yvonne Dröge Wendel, *The Big Black Ball*, 2000



Yvonne Dröge Wendel, *The Big Black Ball*, 2000

Het ondenkbare denken

Het tussen werd in voorgaande hoofdstukken benadert als een subliem en abstract fenomeen. Het zou zich niet willen vormen binnen het voorstellingsvermogen en blijft bovenal onbenoemd. Echter blijkt de positie die *het sublieme tussen* vervolgens inneemt tegenstrijdig. Het ondenkbare begeeft zich binnen het denkbare en neemt een ruimte in die gelijktijdig groot als klein kan zijn. In het volgende hoofdstuk zoom ik in op het dubbelbestaan van *het tussen* en wordt het paradox van het niet te verbeelden sublieme belicht.

Het sublieme lijkt – volgens Kant – te balanceren tussen het vormloze en het concrete. “Het is alsof de vorm van het voorgestelde voortdurend moet worden omgewoeld en geconstrueerd opdat zich daarin iets zou tonen dat noodzakelijk onvoorstelbaar moet blijven: een aanwezigheid zonder vorm, dat wil zeggen een aanwezigheid die slechts vorm krijgt in de vervorming, breking of, in extremis, in de weigering van de vorm, hoewel deze weigering toch telkens weer *vorm* krijgt.”⁴⁰ Het is het ontstaan van deze dunne grens tussen vorm en vormloosheid, waarna we kunnen stellen dat de contour van het sublieme gevoel van verplaatsing – het uiterlijk van de overgang – eenzelfde soort abstractie kent. Het is een niet te duiden moment, waarna er verwarring ontstaat. Het eerder duidelijke fenomeen blijkt na elke poging het te concretiseren, abstracter te worden. Hoewel het fenomeen blijft ontkennen gevormd te zijn, neemt het vorm aan in het binnenste van het voorstellingsvermogen. Een vorm zonder contouren, inhoud of belijning. Het is een tegenstelling die onontkoombaar blijkt te zijn: door na te denken over het *beeldloze*, wordt juist de verbeelding aangestuurd.

Het benoemen van *iets* dat gewoonlijk de definitie bepaalt – zoals maat, vorm of beeld, wanneer men spreekt over *iets* dat zich niet kan verhouden tot dergelijke begrippen – maakt dat de verbeelding belandt in een onmogelijkheid. De grootte van het sublieme fenomeen zou zo groot zijn, dat de voorstelling hier niet bij zou kunnen. Dit maakt dat het sublieme als bovenzinnelijk wordt gezien en daarmee de verbeelding uitdaagt het

onmogelijke te doen: het niet te verbeelden voorstellen.

Het zijn zowel Kant als Lyotard die het sublieme benoemen als *iets* dat losstaat van contouren. Het is een fenomeen dat geen vormen kent en door deze vormloosheid tegelijk groot als klein, *alles* als *niets* is. Dat wat tussen het grijpbare en *niets* instaat heeft eenzelfde soort omvang. Het is gelijktijdig overweldigend groot als onbevattelijk klein en profileert zich bovenal als bovenzinnelijk.

Dit bovenzinnelijke moment, wanneer *iets* zich richting *niets* beweegt en daarmee *een tussen* in gang zet. Waarbinnen *niets* en *iets* zich zowel van elkaar af als naar elkaar toe lijken te bewegen, omdat de positie van beiden nimmer te bepalen valt, is te beschrijven als een korte periode van totale beeldloosheid. Echter, verwelkomt het *beeldloze* de tegenstelling die verbonden ligt aan dit fenomeen. Het is een dunne grens waarbinnen de verplaatsing van *iets* naar *niets* veelal de contouren bepaalt, zonder een beeld te willen vormen. Het is een haast onmogelijke taak deze verbeelding los te laten, wanneer het denkvermogen *het tussen* probeert te definiëren. Denken zonder beeld, definities of aanknopingspunten weerspiegelen de abstractie waarbinnen de grenservaring zich begeeft, maar tonen ook de onmisbaarheid van het concrete, wanneer *iets* zich niet langer binnen de totale abstractie wil bewegen. Een dubbelidentiteit, die evenals *het tussen* meer waarheid kent, wanneer zij zich op de grens van beiden begeeft, de grens tussen het denkbare en *het niets*.

Evenals het onmisbare van *het tussen*, om zowel *niets* als *iets* beter te begrijpen. Is het de onmisbaarheid van de overgang binnen het

⁴⁰ Frank van de Veire, *Als in een donkere spiegel*, (Amsterdam Boom, 2002), 57.

onbegrensde die de verbeelding aanspoort een harde lijn te vormen tussen beide fenomenen – om zo de eigenlijke positie van *het tussen* te kunnen concretiseren. Een lijn tussen het denkbare en dat wat nooit gaat gebeuren, aldus Lyotard.

De filosoof pleit voor een negatieve esthetica, die dat wat zich buiten het presenteerbare gebied begeeft belicht. Het is het tegenovergestelde van afbakening, waardoor de overige ruimte als restvorm kan worden gezien, waardoor het onbevattelijke contouren krijgt – ook al is deze vorm oneindig groot. Wanneer de begrenzing van het oneindige vorm krijgt, valt de grens tussen *iets* en *niets* niet langer binnen de abstractie, maar vormt zij een harde lijn tussen beiden. Een lijn die fungeert als het referentiekader binnen de grenservaring. De gedachte dat het oneindige grenzen kent is een idee waar het voorstellingsvermogen niet bij kan komen. Het oneindige belichaamt het totaal vormloze en kent enkel contouren binnen die oneindigheid. Het is het idee van het ondenkbare waar Lyotard zich mee verbindt, waarmee het oneindige grenzen krijgt die gelijktijdig met het verkrijgen hiervan, lijken te vervallen omdat het bepalen van de grens onmogelijk blijkt te zijn. De referentie, of het moment waarop het grijpbaar wordt, bestaat enkel binnen het ondenkbare.

Halverwege de 20ste eeuw werd een plan gevormd om het *Museum van de Revolutie* te bouwen in het *Park van de Vriendschap* gelegen in Belgrado, Servië. Evenals de bovengenoemde onmogelijkheid contouren te geven aan het oneindige, worden de muren

van het museum enkel opgetrokken in de gedachten van de kijker. De bouwplannen werden gestaakt en tot op de dag van vandaag ontbreekt het aan muren, ramen, deuren en plafonds. Er ligt enkel een betonnen platform dat het museum scheidt van haar groene omgeving.⁴¹ Het museum begeeft zich midden in de openbare ruimte, zonder de belemmering van architectonische afbakening en biedt een podium voor het opgooien van vragen over haar oorspronkelijke bestemming.

In het poëtische van *het nooit gerealiseerde museum* schuilt een waarachtigheid. Het zoekende lot van de betonnen vloer midden in de rauwe natuur zorgt voor een autonoom bestaan. Het museum begeeft zich niet binnen een klimaat waar cijfers de waarheid bepalen en hoeft zich niet te mengen in sociale of politieke discussies. Zij is geen instituut en verschaft daarmee een bepaalde vrijheid die elk andere instelling niet bezit. Echter, zij levert met deze vrijheid ook haar bestaansrecht in en kan men bevragen of het *Museum van de Revolutie* een museum kan worden genoemd. De vrijheid die zij inlevert, maar ook ervaart, is eenzelfde soort vrijheid waar *het tussen* zich toe verhoudt. Enerzijds bestaat *het tussen* binnen een niemandsland, waardoor het elke vorm aan kan nemen en overal op kan duiken. Anderzijds speelt het met het onverwachte en laat het zich niet concretiseren. Een vaag gebied, waarbinnen het concrete ontbreekt.

In 2007 maakt kunstenaarsduo Bik Van der Pol het museum wél concreet, door het gedurende een zes uur durend evenement te laten bestaan. Publiek wordt uitgenodigd deel te nemen. Lampen, filmapparatuur en toiletten

⁴¹ Bik Van der Pol, "Art is either plagiarism or revolution, or: something is going to happen here," *Open*, no. 14 (2008): 101.

arriveren en langzaam wordt het museum geactiveerd. Een project waarbinnen ruimte wordt gecreëerd voor vragen over kunst, musea, revolutie en publiek. Het museum bestaat door middel van benoeming en het bezoek van publiek, en lijkt daardoor, voor heel even, een plek in te nemen binnen de kunsten en de maatschappij. Door deze vergankelijkheid ontwijkt zij de discussie rondom het institutionele en blijft de vraag welke positie zij inneemt binnen de kunsten en de maatschappij op verzadigde wijze uit. Het kunstenaarsduo vindt het ontstaan van een dergelijke gebeurtenis genoeg: "Door iets te poneren, te benoemen, laat je het al gebeuren, los van wat er feitelijk gebeurt."⁴² De benoeming van dat wat gewoonlijk niet met woorden valt te omschrijven, maakt dat het fenomeen zich kan spiegelen aan de opgedrongen definitie. Het museum mag zich dan wel niet identificeren met een benaming, doel of identiteit, maar spiegelt zich wel aan

deze omschrijving, waardoor het werkelijke lot beter te begrijpen valt. Evenals *het tussen* ploetert *het nooit afgemaakte museum* door een stroom aan ideeën zonder te willen spiegelen aan kader of definitie.

Het weghalen van dat wat bestaat of het staken van de bouw van dat wat kan ontstaan, laat een vorm van bestaansloosheid zien. Het is enkel de suggestie van het complete dat men laat spreken van een eventuele volledigheid. Het *museum van de revolutie* gooit vragen op over haar bestaansrecht als instituut en de daarbij horende begrenzing van ruimte. Het betonnen platform blijkt een heldere scheidingslijn te zijn, waarna het de verbeelding aanzet te denken over de verdere architectuur. Het museum is vrij van begrenzing, maar wekt de suggestie gevormd te zijn. Hierdoor speelt het met de paradox van de gevormde afwezigheid.⁴³

⁴² Idem, 104.

⁴³ Dit hoofdstuk is deels gebaseerd op het artikel *Het nooit afgemaakte museum*.



Bik Van der Pol, Art is Either Plagiarism or Revolution,
or: Something is Going to Happen here, 2007

Bik Van der Pol, Art is Either Plagiarism or Revolution,
or: Something is Going to Happen here, 2007



Over de uitwissing

Immanuel Kant en Jean-Francois Lyotard benoemde het sublieme als dat wat zich buiten het voorstelbare bevindt. Zij vinden dan ook dat de kunst niet instaat zou zijn zich te meten aan dat wat buiten de verbeelding plaatsvindt. Het kunstwerk zou in elkaar storten wanneer het zich verhoudt tot het verhevene. De vraag daagt of dit werkelijk zo is of dat de komst van het moderne kunstwerk zichzelf de mogelijkheid heeft gegeven te breken met de voorstelling en te zoeken buiten de werkelijkheid. Binnen het volgende hoofdstuk belicht ik het werk *Ereased the Kooning Drawing* van Robert Rauschenberg, omdat dit werk zich wél overeind lijkt te houden, wanneer men spreekt over het ontbreken van vorm. Het stort ineens, verdwijnt, maar blijft bestaan. Een eigentijdse reactie op dat wat de filosofen voor onmogelijk hielden.

Waar Kant het sublieme als louter ongrijpbaar duidt en Jean-Francois Lyotard het sublieme benadert als *iets* dat zich buiten het behapbare begeeft, maar daarbinnen wel de grens bepaalt, is het Edmund Burke die het sublieme reduceert tot het gevolg van dat wat vooraf ging. Waardoor de handeling van de kunstenaar, het doek of het materiaal dat hij/zij gebruikt, wellicht kan worden gezien als dat wat de overgang naar de uitwissing genereert. Lyotard stelt dat het sublieme zou worden veroorzaakt door *iets* dat zich voorafgaand aan het sublieme presenteert, al zoekt hij dit niet binnen de oorzakelijkheid. Volgens Lyotard zou het moment waarop het schilderij *iets* toont dat in de regels niet is voorzien, subliem zijn. De verbeelding zou niet instaat zijn het onvoorstelbare voor te stellen, maar wordt wel uitgedaagd het onmogelijke te proberen. Kant daarentegen benoemt dat de kunst nooit instaat zou zijn in de buurt te komen van het sublieme, immers zou een puur subliem werk door haar vormloosheid in elkaar storten. Een kunstwerk waarbinnen uitwissing centraal staat lijkt de enige kandidaat te zijn die het sublieme in zich kan dragen, omdat het enkel de voorstelling zonder beeld zou zijn die zou kunnen raken aan de sublimiteit.

Een voorbeeld van een *beeldloze* voorstelling is het werk *Ereased de Kooning Drawing* van Robert Rauschenberg. In 1953 vraagt Rauschenberg aan collega-kunstenaar Willem de Kooning of hij één van zijn tekeningen uit mag wissen. De Kooning zegt toe en Rauschenberg gumt het werk uit, totdat er enkel een suggestie rest van dat wat eerder op papier stond.

De lijnen op het inmiddels vergeelde papier steken niet langer af tegen de lichte achtergrond, maar liggen enkel verzonken in de herinnering van diegene die de tekening

vóór de zekere dag in 1953 nog hadden gezien. Ik kan mij voorstellen dat de handeling van Rauschenberg vastberaden was, immers stond de uitgummende hand in dienst van het kunstwerk. Het concept bepaalt in dit geval het gedrag van de mens en laat daarmee een boodschap na die nog altijd echoot binnen de kunstgeschiedenis.

Erased de Kooning Drawing duikt op wanneer ik denk over de leegte. Het toont dat leegte enkel wordt bepaald door de handeling, vorm of gewoonweg het bestaan van *iets* vóór een leegte – in dit geval de tekening van De Kooning. Zonder het bestaan van het gevulde, het complete, vervalt de leegte in een bestaansloosheid. Alles zou in dit geval een leegte worden genoemd, waardoor de identiteit van een leegte niet langer toepasbaar is. De tekening van De Kooning kon enkel worden uitgewist, omdat de tekening vóór de uitwissing vormen kende. Het begrip van de uitwissing, of in dit geval het uitgumde, blijkt simpel. Men heeft *iets* nodig om tot een leegte te komen en dit *iets* moet bereid zijn zich te verplaatsen naar de uitwissing. Echter is het niet zo dat elke verdwenen vorm is gereduceerd tot een nulpunt en kan een leegte ook ontstaan binnen een gelaagdheid. Misschien is dat wat de leegte behelst, de opsluiting van dat wat eerder was. Waarbij het niet uitmaakt of er een laag wordt toegevoegd of weggehaald, zolang het eerdere niet langer zichtbaar is.

Wanneer een leegte niet leeg is, maar gevuld is met over elkaar geplaatste lagen – waarbinnen talloze *ietsen* zijn opgesloten – dan kan men de volgende vraag stellen: waar begeeft de vorm zich na te zijn verdwenen?

Een schilderdoek kent een nulpunt, voordat een vorm op het lege doek wordt gezet. Wanneer de op het doek geplaatste vorm wordt bedekt met een witte laag, wordt het

schilderdoek gevraagd zich opnieuw te spiegelen aan een begin. Echter kent zij haar eigen startpunt en bepaalt het doek haar nulpunt op geheel eigen wijze. Het menselijk voorstellingsvermogen herkent het startpunt aan de egale witte laag. Men ziet dát wat zich aan de oppervlakte presenteert, maar doorziet niet de talloze pogingen te raken aan de uitwissing – de talloze lagen die over elkaar worden geplaatst. De vormen die zich onder het wit begeven zijn niet verdwenen. Het wit suggereert enkel een leegte, een begin, maar draagt eigenlijk talloze *ietsen* in zich.

Dit complexe bestaan van de reeds verdwenen vormen, toont dat de leegte, de uitwissing of *het niets* zich niet op een tegenovergestelde plek hoeft te begeven. Mits de vorm naar een positie is verschoven, waar zij zich niet langer binnen de voorstelling bevindt, maar nog wel voorgesteld kan worden. De werkelijke positie van de uitgegumde lijnen van De Kooning kunnen óók moeilijk worden bepaald, maar zijn nog wel voorstelbaar. De eerder donkere tekening is niet langer zwart, maar een lichte grijs, die bijna in de kleurloze achtergrond verdwijnt. Het spoor van de met houtskool

getekende lijnen is nog altijd te herkennen op het witte papier, waardoor de tekening haar bestaan nog niet heeft verloren, maar ook niet langer dát is wat zij vóór de uitwissing was.

Het breken met de regels, het uitgummen van een lijn of het verdwijnen van een vorm, maakt dat het gebroken of verdwenen gegeven niet langer benoemd kan worden. De voorstelling zet het denken aan tot het vormen van het begrip, zonder uit te komen bij een definitie. Kant benoemt de abstracte voorstelling als dat wat veel te denken geeft, zonder dat het begrip daaraan beantwoordt. Het ondenkbare van *het tussen* verwacht, wanneer men spreekt over de overgang. Immers is de taal nooit in de buurt gekomen van degelijke overgangen en kent zij logischerwijs geen klanken om het idee van *het tussen* te benoemen. Het idee lijkt in de handen te vallen van het onmogelijke, waarmee het de grijpbaarheid verliest. Het fenomeen raakt haar definitie kwijt, wanneer zij breekt met de voorheen bepaalde regels. Het zwerft rond in een ruimte tussen haar oude bestaan en onvermijdelijke lot. Tussen *iets* en *niets*.



Robert Rauschenberg, Ereased the Kooning Drawing, 1953

‘It remained just as high as it had been before’

De kunst lijkt in veel gevallen de ideale kandidaat te zijn om dichtbij het onmogelijke te komen en in sommige gevallen zelfs deze onmogelijkheid te doorbreken. Binnen de zoektocht naar *het tussen* is zij dan ook uitermate geschikt om aan te vullen waar woorden te kort schieten. In het volgende hoofdstuk onderzoek ik aan de hand van werken van Vibeke Mascini de plek van *de tussenruimte* binnen de schaduw en de sneeuw.

Tussen het vormloze en het concrete begeeft zich *een tussen* dat zich verwoed probeert te verhouden tot de vormloosheid en tot dat wat concreet zou moeten zijn. Gelijktijdig erkent *het tussen* haar leegte en geeft zij met die leegte enkel de overgang van het één naar het ander weer. Het begeeft zich tussen twee fenomenen in en lijkt daardoor nog minder vorm te kennen dan de abstractie van het onbegrensde. Het tussen lijkt meer te weten dan *het niets*, omdat het de identiteit van dát wat beweegt in zich draagt. In het vorige hoofdstuk werd beschreven dat Kant dit idee vindt binnen de weigering van vorm. Het totaal gebroken idee van *iets* zou echter gevormd worden na die weigering, waarna het sublieme fenomeen verdwijnt.

Het verdwijnen na te zijn verschenen vormt een onmisbaar gegeven binnen het werk *Cloud Inverse* van kunstenaar Vibeke Mascini. Zij beschrijft hoe de geoloog Horace-Bénédict de Saussure op 3 augustus 1787 de hoogste berg van Europa beklimt. Hij beklom de Mont Blanc om de precieze hoogte van de berg te meten. In een logboek legde de geoloog de klim naar de top vast en beschreef hij de schoonheid van het gebergte. De man gaf op deze manier de mystiek van de berg bloot en liet de mens het landschap begrijpen. Mascini beschrijft het moment waarop Saussure de berg in cijfers concretiseert: “The Mont Blanc remained just as high as it had been before, only it started to be graspable; the world would never appear to be the same.”

Terwijl de geoloog op de top van de overweldigend grote berg uitkeek over het uitgestrekte land, stak hij een stuk van het hoogste gesteente in zijn zak en ontnam

daarmee de berg haar hoogste punt. Mascini stuitte op de driehoekige steen in *Het Teylers Museum* in Haarlem, en vroeg zich af waar de top van de Mont Blanc zich werkelijk begeeft, wanneer haar hoogste punt ontbreekt. Mascini besloot eenzelfde route af te leggen die De Saussure in 1787 liep en beschreef haar zeventien dagen durende zoektocht naar een alternatieve top van de Mont Blanc. Een eigentijds logboek, zoekende naar een nieuwe top.⁴⁴

Op 18 september 2016 beschrijft Mascini hoe zij twee dagen daarvoor een hand vol sneeuw van de Mont Blanc met zich meedroeg naar de voet van de berg. Ze hield de sneeuw bevroren in een koelbox en bracht het met zich mee naar Haarlem, waar zij twee dagen later aankwam. In haar handen droeg Mascini de sneeuw naar de kustlijn en terwijl zij het bevroren water terugbracht naar de zee, smolt het in haar handen waarmee de oneindigheid werd doorbroken.⁴⁵

Vanaf het moment dat Mascini haar handen in de koele sneeuw stak werd er *een tussen* ingang gezet. *Een tussen* waarvan de tijd twee dagen werd gerekt, doordat de sneeuw werd gekoeld in een koelbox. De afstand die *het tussen* aflegde was ongelooflijk groot en de overgang die het toont begeeft zich binnen het vormeloze. Het is *een tussen* die wij binnen het zintuigelijk waarneembare goed kunnen volgen, omdat Mascini de ruimte waarbinnen *het tussen* zich bevindt helder beschrijft. Echter, wanneer we met ons denken dichtbij de werkelijke overgang willen komen – de reis af willen leggen van iedere sneeuwkrystal of willen bedenken in welke zeeën het smeltwater

⁴⁴ Vibeke Mascini, *Vibeke Mascini*, 2018, <http://www.vibekemascini.com/> (geraadpleegd op 23 mei 2018).

⁴⁵ Idem.

zich vandaag de dag begeeft – vervalt *het tussen* in de abstractie.

Tijdens haar zoektocht naar het hoogste punt van de Mont Blanc vond Mascini de schaduw van de berg die zich veelal over de stad uitstrekte. Zij bedacht zich dat als de zon op een bepaald moment tegen de rug van de berg schijnt, er een de schaduwberg op een plat vlak zou vallen. Zo arriveerde Mascini op één van de bergtoppen, die na enkele minuten weer verdween. De top van de eerder ontdekte schaduwberg viel met harde lijnen op de stenen straat en schaarde zich – evenals de stenen driehoek in het Tylers Museum – in de rij van toppen van de Mont Blanc.

De schaduw presenteerde zich op het moment dat het donker op het platte vlak viel, maar

begaf zich al eerder in de ruimte tussen de berg en de grond. Schaduw blijkt iets dat zich niet aan het oog presenteren kan, totdat een object bereid is het te vangen. Evenals *het tussen*, dat vaak pas wordt opgemerkt nadat *iets* in haar totaliteit is verdwenen.

De hoogte van de berg werd gemeten op het moment dat de donkerte op de stenen klinkers viel in het dorpje naast de Mont Blanc. Echter, de schaduw begaf zich, voordat het zich op de stenen presenteerde, in een immens grote ruimte. Waardoor talloze toppen in de ruimte zweefden, zonder dat men ze zag. *Het tussen* lijkt in dit geval een kort moment te duren, ook al valt een schaduw nog oneindig vaak op een stenen straat.

Het topje van de Mont Blanc, Teylers Museum





Vibeke Mascini, We set out late because we had snow to dissolve for breakfast, 2016

Paul Cézanne zijn zijn

Het werk van Vibeke Mascini toont het alternatief binnen het overweldigende geheel. Paul Cézanne negeert het alternatief en poogt het geheel te vangen binnen het schilderdoek. Dat wat zich *op* en *in* de wereld begeeft werd door de impressionistische schilder opgemerkt en geschilderd. *Het tussen* positioneert zich op eenzelfde manier en verhoudt zich sterk tot het idee van verschijnen en verdwijnen. Het is fluïde en vervormbaar, waarna de vraag begint te dagen: hoe verhoudt *het sublieme tussen* zich tot de fenomenologie?

Paul Cézanne kon enkel twijfelen over dat wat zijn beelden vertellen. Al zijn werk bleef steken in die zoektocht en werd soms door de kunstenaar verworpen, opdat het niet vertolkte wat het vertellen moest. Een maand voor zijn dood in 1906 schreef hij: "I was in such a state of mental agitation, in such great confusion that for a time I feared my weak reason would not survive... Now it seems I am better and that I see more clearly the direction my studies are taking. Will I ever arrive at the goal, so intensely sought and so long pursued?"⁴⁶ Hij toont met deze uitspraak dat zijn zoektocht een weg in sloeg, waarbinnen hij niet langer kon vatten of het de juiste was. En dat de drang dáár te willen arriveren waar hij zijn moest, als maar meer oplaaide met het verstrijken van de tijd.

Deze behoefte te willen raken aan het grotere geheel, spiegelt met het impressionisme dat Cézanne zich in de negentiende eeuw eigen maakt. Waarna hij niet langer de directe vertaling van het bedachte schildert, maar de visuele aspecten van dat wat zich aan ons presenteert in het dagelijks leven. Echter scheidde zijn weg al snel met de impressionisten, omdat het Cézanne niet zo zeer ging om het vangen van het moment, maar om de impressie die ín de voorstelling ligt. "The object is no longer covered by reflections and lost in its relationships to the atmosphere and other objects: it seems subtly illuminated from within, light emanates from it, and the result is an impression of solidity and material substance."⁴⁷ Cézanne leek zich niet te boeien voor het licht dat op de objecten scheen, eerder voor het licht dat het object weerspiegelde en meer zei over de eigen

identiteit dan de sfeer die het genereerde. Het was het complete, de totaliteit, waar Cézanne zich niet simpelweg aan wilde spiegelen, maar in wilde verliezen. Hij wilde één worden met alles om zich heen.

Dit versmelten met de omgeving komt naar voren in een gesprek die Cézanne met collega-kunstenaar Emile Bernard voerde. Hij vroeg Cézanne of hij de kunst en de natuur van elkaar kan scheiden. Of zij van elkaar verschillen. Cézanne antwoordde dat hij ze één wil maken. "Art is a personal apperception, which I embody in sensations and which I ask the understanding to organize into a painting."⁴⁸ De Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) reageert op deze uitspraak en benoemt de urgentie van de schilder: "But even these formulas put too much emphasis on the ordinary notions of "sensitivity" or "sensations" and "understanding"—which is why Cézanne could not convince by his arguments and preferred to paint instead."⁴⁹ Het schilderij zou in dit geval meer kennis in zich dragen dan een woordelijke getuigenis.

Zodoende trachtte Cézanne met elke penseelstreek de natuur en het moment – in de volledigheid – te grijpen. Dat includeerde de lucht, het licht, de objecten, de compositie, het karakter, de omlijning en de stijl, benoemt Emile Bernard. Cézanne zijn hand zweefde soms dan ook eindeloos in de lucht, voordat hij een kwaststrook op doek durfde te zetten. "Expressing what exists is an endless task.", concludeert Merleau-Ponty.⁵⁰ Deze eindeloosheid vertolkt zich wellicht in de werken van de schilder, waar de

⁴⁶ Michael B. Smith, vert, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting* (Illinois: Northwestern University Press, 1993) 59.

⁴⁷ Idem, 62.

⁴⁸ Idem, 63.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem, 66.

weloverwogen twijfel zichtbaar aanwezig is. Een twijfel waarmee ik mij verwant voel. Immers, wanneer *het tussen* zich een enkele seconde aan het oog presenteert. Is het enkel dát moment dat het sublieme zich in het hier en nu begeeft, waarna het oplost en verdwijnt. Daarna kan de hoop, dat *het tussen* opnieuw opduikt, enkel groeien. Evenals de twijfel of dit daadwerkelijk zal gebeuren.

Eerder schreef ik over het verschijnen en verdwijnen van de sublieme overgang van *iets* naar *niets*. Dit zou in het verlengde kunnen liggen van de talloze pogingen die Cézanne deed dát wat verscheen te vangen binnen het schilderdoek. Anders beschreven, wilde Cézanne terugkeren naar de dingen die bestaan, de dingen waarmee hij zich omringde. Het is in dit geval de fenomenologie die in het verlengde ligt van Cézanne zijn werk.

De fenomenologie wordt door Merleau-Ponty beschreven als de terugkeer naar de zaken zelf. Terug naar het bestaan. Hij benoemt het fenomeen als dat wat zich in haar totaliteit aan de mens presenteert. Waarbij het niet alleen gaat om dat men *in of op* de wereld is, maar dat men er toe behoort, dat men aanwezig is aan deze wereld, dat men een relatie heeft en zich naar haar richt. Het zou deze wereld zijn waarin wij ons begeven, die onze waarneming bepaalt.⁵¹

Het erkennen dat onze waarneming zich enkel spiegelt aan de plek waar wij ons begeven lijkt een simpele opgave, maar wanneer iets bovenzinnelijks als het sublieme zich aan het oog of het bewustzijn presenteert lijkt het eerdere *normale* ineens abstract te worden. Meermaals schreef ik over *het tussen* als een fenomeen, omdat de ruimte tussen *iets* en

niets zich *in of op* de wereld begeeft en mogelijk de identiteit van de fenomenologie in zich draagt. Het was mijn *zijn* op en tot de wereld dat maakte dat het sublieme zich kon presenteren en niet het denken over *het tussen* dat mij dichterbij een definitie bracht.

Cruciaal is binnen de fenomenologie de afstand die men moeten nemen om de zaken waarmee zij zich gewoonlijk omringen vanaf een ander punt te bekijken. Tot de wereld komen betekent dan ook niet dat men een compleet nieuwe omgeving waarneemt, maar dat men gewoonweg uitzoomt, waarna er een verandering ontstaat binnen de waarneming.⁵² Het kunstwerk zou een geschikte kandidaat zijn deze wereld op een alternatieve manier te tonen. Zij zou instaat zijn de wereld opnieuw tot leven te laten komen.⁵³

Eerder schreef ik over het werk van Job Koelewijn (pagina 20). Hij plaatste een kader binnen het waarneembare, waarna de wereld die gewoonlijk aan de mens voorbij raasde tijdelijk stil kwam te staan. Een oneindigheid presenteerde zich binnen het begrensde gebied van de opengebroken muur en laat zien dat het fenomeen kan worden waargenomen wanneer er op een alternatieve manier naar *het gewone* wordt gekeken.

Naast de afstand tot dát waar men zich normaal binnen beweegt, is het belangrijk dat men de verschillende relaties tot *alles* om zich heen ervaart. De behoefte van Cézanne dit alles te vangen binnen een kader, bleek te vervallen binnen het onmogelijk, maar de ervaring laat niet te wensen over. Evenals het willen definiëren van *het tussen*, valt het woordelijke of de verbeelding in het niet. Dit, omdat een uitspraak of afbeelding nooit instaat

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen* (Amsterdam: Boom, 2011) 12.

⁵² Idem, 13.

⁵³ Idem, 22.

zou zijn het totale waarmee het sublieme
fenomeen zich presenteert te vangen.

Paul Cézanne, Pine Tree at L'Estaque or Landscape
with Red Roof, 1876



Tussen iets en niets

Eerder schreef ik over de tegenstelling die ontstaat, wanneer men denkt over het ondenkbare. Het moment dat er over het abstracte idee wordt gesproken neemt het vorm aan en verplaatst *het niets* richting *iets*. De Duitse Filosoof Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770 – 1831) spreekt over de oorsprong van *het niets*. Men kan deze vinden binnen alles om ons heen. De vraag valt te stellen of de grens tussen beiden lijkt te vervallen, wanneer we nadenken over de oorzakelijkheid van *het niets*. En hoe ziet de overgang tussen beiden eruit?

Over het niets

Wanneer de fotograaf Will Navidson en zijn vrouw Karin midden op het platteland een huis kopen, komen zij erachter dat de omvang van het huis twee centimeter kleiner is, dan de binnenkant. De inhoud van de woning is groter, dan de omtrek van de buitenste muren. Het zijn deze centimeters die zich ergens, maar nergens bevinden en zijn doordrenkt van mysterie. Ze worden gevuld door de kamers in het huis, door lucht, stof of meubilair, maar zijn afwezig wanneer het huis wordt voorgesteld in haar totaliteit. In de roman *House of Leaves* van Mark Z. Danielewski, schuilt een ruimte binnen het afwezige. Hij raakt hiermee aan een mystiek idee van afwezigheid. Het is een huis die een ruimte herbergt die elke interpretatie weerstaat, een leegte, een afwezigheid, een *niets*, een plek zonder textuur en kleur.⁵⁴

Het mystieke idee van de afwezigheid of de afwezigheid binnen een aanwezigheid wordt belicht door de Duitse filosoof Friedrich Hegel. Het begin van Hegels *Wetenschap van de logica* (1812/16) karakteriseert zich door *het zijn* en *het niets*. Het begrip *zijn* zou de meest algemene aanduiding zijn voor alles om ons heen. Het bevat alles dat bestaat. Wanneer men dit probeert voor te stellen vervalt het begrip binnen de alomvattendheid en is het niet te onderscheiden van het andere. *Zijn* zou daarmee dusdanig algemeen zijn dat het geen inhoud in zich draagt en daardoor gelijk is aan *niets*. “Het begrip *zijn* slaat daardoor vanuit zichzelf om in zijn tegendeel: het niets.”⁵⁵ Het moment dat *het niets* wordt benoemd maakt dat het *iets* is en geen zuiver begrip kan zijn. Het is de poging die wij wagen om over

het niets te denken die ons dichterbij *het zijn* brengt. Waarna *het zijn* gedefinieerd wordt en het volkomen lege representeert. “Aangezien dat niets iets is, blijft het zuivere denken in haar poging om het zijn te denken heen en weer gaan tussen zijn en niets. Telkens verdwijnt het zijn in het niets en het niets in het zijn.”⁵⁶ Een ongrijpbaar stuk abstractie, dat zich binnen het denkbare definieert, om door deze gedachten geëlimineerd te worden uit het eerder bepaalde kader.

Het begrip *niets* staat niet lijnrecht tegenover *het zijn*, maar vindt de oorsprong binnen *het zijn*. Beiden ontstaan in elkaar, wanneer zij worden gevormd binnen de gedachten. De overgang van *zijn* naar *niets* en van *niets* naar *zijn* noemt Hegel: *worden*. *Worden* belichaamt immers de overgang van *iets* naar *niets*. Het onderscheid tussen beiden begrippen bevindt zich in het oplosbare. “Het worden is daarom de synthese van de these (het zijn) en de antithese (het niets).” Waar het zijn zich in eerste instantie tegenover *het niets* begaf, wordt de tegenstelling opgelost en gelijktijdig opgeborgen in het begrip *worden*. Het belichaamt de verplaatsing van ontstaan en vergaan. De verdwijnende en verschijnende identiteit van beide begrippen, lijken elkaars identiteit in zich te dragen en gelijktijdig over te dragen. De scheidslijn zou daardoor in verval kunnen raken, waardoor *het niets* de identiteit van *alles* in zich draagt.

Spreeken over de verschuiving van *iets* naar *niets* lijkt *iets* uit te wissen. Tegelijkertijd verplaatst *niets* zich richting *iets*, wanneer de

⁵⁴ Nicole Timmer, red, “Het postmodernisme opgegeten,” *De Groene Amsterdammer*, 16 juni 2001, <https://www.groene.nl/artikel/het-postmodernisme-opgegeten> (geraadpleegd op 23 mei 2018).

⁵⁵ Arthur d’Ansembourg, *Er zit iets achter. Over filosofie en de kunst* (Leusden: ISVW Uitgevers, 2017), 285.

⁵⁶ Idem.

verplaatsing in gang wordt gezet. Het is alleen al het voorstellingsvermogen dat wordt aangestuurd wanneer men denkt over *niets*. Dit maakt dat *niets* haast niet *niets* kan zijn. Het is opnieuw het paradox dat haar intrede doet, waarbinnen het onmogelijke en het voorstelbare elkaar afwisselen en het abstracte concreet wordt gemaakt, om het concrete vervolgens te abstraheren.

Hegel meent dat het redelijke in het binnenste van de mens niet verschilt van het redelijke in de wereld. “Het absolute gaat vooraf aan de tegenstellingen tussen binnen en buiten, denken en waarnemen of ik en de ander.” Buiten de alomvattendheid in het binnenste van de mens gebeurt zich *niets*. Het zou alleen

de absolute geest zijn, “die zich ontvouwt in het menselijke denken en de werkelijkheid.”⁵⁷ *Het niets* zou zich in dit geval presenteren binnen dat wat niet te verbeelden valt en zou worden gekarakteriseerd door haar onopvallendheid. Alles dat zich binnenin de mens gebeurt, inclusief de wereld – in de totaliteit waarmee de mens haar in zich op nam, zou niet gereduceerd worden tot *het niets*. Een eenzijdig schouwspel, waarvan *iets* haar positie helder formuleren kan en *het niets* tast in het donker. Nadenken over dat wat zich niet binnen het redelijke bevindt, genereert dan ook enkel verwarring. Deze verwarring zal zich evenals *de poging te denken over het niets* eerder bij het redelijke bevinden, dan dat zij in de buurt komt van *het niets*.

⁵⁷ Idem, 286.

Over het tussen

Het tussen is een ruimte waarvan zich twee *ietsen* of *nietsen* aan weerszijde begeven. Het duidt een grens of draagt een grens in zich. Men passeert *dit tussen* vaak zonder stil te staan bij de identiteit, functie of het gevolg van de overgang en is enkel bezig zich van het één naar het ander te verplaatsen. Cornelis Verhoeven (Udenhout, 1928 – 2001) Beschrijft het moment waarop men zich naar een andere plek beweegt als een drempel. Een verhoging tussen twee ruimten, eenvoudig te passeren en vaak versleten door de achteloze voetzolen die over de drempel schuren. Hij stelt dat drempels geen eenvoudige dingen zijn die per toeval ergens liggen, maar de dragers van bedoelingen belichamen. “Zij zijn kunstmatig aangelegde architectonische markerings van een overgang tussen twee ruimten of twee delen van een ruimte.”⁵⁸ De drempel zou ons bewust maken van de verdeling. Het belichaamt *een tussenruimte* waarvan het uiterlijk helder valt te beschrijven, maar de functie niet altijd even helder is. Het is enkel de suggestie van een grensovergang die de grens kleur probeert te geven, maar faalt om met deze vorm de inhoud die *het tussen* in zich draagt te evenaren. Immers, draagt *het tussen* niet alleen *iets* of *niets* in zich, maar is het een grens en wanneer we de eerder door Edmund Burke beschreven identiteit van *het sublieme tussen* teruglezen lijkt het een eigen ruimte op te eisen. Een ruimte waarbinnen *het tussen* niet langer een overgang is, maar een opzichzelfstaand *iets* wordt. Desalniettemin pauzeert de drempel dat wat over de grens

verdwijnt naar de andere ruimte. Het toont dat de verwijdering van *iets* in een ruimte niet betekent dat het *iets* zich direct in een volgende ruimte begeeft, maar zich ook kan opsluiten in *een tussen*, zolang het, heel even, op de drempel balanceert.

Naast de bewustwording dat *iets* een grens passeert, moet *iets* bereidt zijn van de ene naar de andere plek te verschuiven. Eerder schreef ik over deze noodzakelijke bereidwilligheid van *iets* om zich te willen verplaatsen naar een leegte. Het is een onuitwisbaar besluit. Immers verplaatst *iets* zich richting een uitwissing. Verhoeven zegt het volgende: “Aan het overschrijden van een drempel ligt een besluit ten grondslag en aan het besluit een overweging over de aard van de plaats die wordt betreden.”⁵⁹ Het begrijpen van dit vrijwillige lot, gaat schuil in de besluitvaardigheid van het reeds verplaatste *iets*. Het besluit dat zij beter af is op een ander plek, wellicht omdat zij ruimte maakt voor het volgende of in de herinnering vervormen kan. Het is dapper zich te begeven naar het onbekende en neemt binnen deze ruimte de identiteit van de plek aan. *Iets* is niet langer *iets*, maar verdrinkt in de *contourloze* vormen van *het niets*.

De positie van de drempel “is op zich zelf geen begin en geen einde, maar hij is allebei tegelijk en hij lijkt in zijn hardheid de botsing en de onverbreekelijke eenheid van die twee te moeten vertegenwoordigen.”⁶⁰ Verhoeven benoemt daarna dat een drempel niet als *een*

⁵⁸ Cornelis Verhoeven, “Stil staan bij de drempel,” in *Over de Drempel. Van architectonisch minimum tot symbolisch maximum*, red. Jacques De Visscher (Best: Uitgeverij DAMON bv, 1998), 13.

⁵⁹ Idem, 16.

⁶⁰ Idem, 18.

tussen kan worden gezien. Omdat *het tussen* ruimtelijk is en de drempel een accentuering is van iets dat *een tussenruimte* zou kunnen zijn, “als de overgang of grens ook zelf een ruimtelijke substantialiteit zou krijgen.”⁶¹ *Het tussen* zou in dit geval een ruimte opeisen, waarmee zij het ontbreken van haar bestaansrecht verduidelijkt. De drempel beoefent enkel een aanwijzende functie en staat los van enige definitie. De Duitse filosoof Martin Heidegger (1889 – 1976) daarentegen

stelt dat de drempel *het tussen* in zich draagt en het midden, van het binnen en het buiten aanwijst. De drempel zou hard zijn, omdat het de scheiding vormt tussen twee fenomenen.⁶² Een verantwoordelijke taak, die tezamen met de simpele aanwijzende functie een heldere identiteit vormt. De drempel zou in dit geval een rake kandidaat zijn, om de tussenruimte op te eisen, zolang de drempel wordt gezien als een opzichzelfstaande ruimte.

⁶¹ Idem, 19.

⁶² Idem.

*Over het moment waarop iets nét niet,
maar wél door de vingers glipt*

Om antwoord te kunnen geven op de vraag waar het punt en/of moment zich begeeft, dat het sublieme fenomeen nog contouren kent – en dus grijpbaar is – en waar het gegeven niet langer tastbaar is, moet eerst het paradox die binnen de vraagstelling ligt worden benoemd. Hierna zal ik *het sublieme tussen* concretiseren binnen de bevinding dat het zich spiegelt aan het oorzakelijke idee van verschijnen en verdwijnen. Vervolgens beschrijf ik de maat of het ontbreken daarvan die *de tussenruimte* zou hebben, bepaal ik de plaats van het fenomeen en kom ik tot de conclusie dat *het tussen* wellicht een eigen ruimte inneemt. Een ruimte die zich niet tussen *iets* en *niets* bevindt, maar zich eerder naast beide begrippen plaatst. Allereerst, de tegenstelling:

Het moment dat *het sublieme tussen* wordt onderzocht, benoemt, of de verschuiving van *iets* naar *niets* wordt verbeeld, verschuift de positie van *het tussen* richting het concrete. Het is een paradox, waarbinnen het onmogelijke en het voorstelbare elkaar afwisselen en het abstracte concreet wordt gemaakt, om het concrete fenomeen vervolgens te abstraheren. Door na te denken over het *beeldloze* wordt de verbeelding aangestuurd.

Het tussen verlangt dan ook van het denken dat zij het fenomeen vormt binnen het voorstellingsvermogen zonder dat *het tussen* wordt gereduceerd tot een begrip. Het is Immanuel Kant die stelt dat de verbeelding *iets* tot stand zou moeten brengen, waarbinnen het denken aanwezig is, maar het begrip niet valt te duiden. Het denken rest de ingewikkelde taak het onmogelijke te doen: dat wat niet te verbeelden valt, verbeelden.

De zoektocht naar het moment waarop *iets* n t niet, maar w l door de vingers glipt vindt grotendeels plaats binnen dit denken. De zoektocht naar een mogelijke verbeelding, definitie of vorm kent dan ook eenzelfde tegenstrijdigheid als dat wat het onderzoekt. Hét moment waarop sublieme verschijnt en verdwijnt is daarmee zowel de vraag als een mogelijk antwoord.

Daarnaast draagt het idee van verschijnen en verdwijnen een bepaalde oorzakelijkheid in zich. Het is dit gegeven dat mij dichterbij een mogelijk antwoord brengt. Immers, kan de oorzaak, waarop het sublieme volgt, helder te verstaan zijn. Het is een reactie op *iets* of zichzelf en zet een vicieuze cirkel in gang. *Het tussen* neemt de positie tussen *iets* en *niets* in en draagt zowel het concrete als het abstracte in zich. Zo kan het concrete *iets*, *niets* genereren en andersom. Reactie, op reactie,

op reactie reageert *het tussen* op *het tussen*, om zo binnen het eindige, oneindig lang te balanceren op het punt dat *iets* verschijnt dan wel verdwijnt.

Het punt waarop *iets* gelijktijdig verschijnt en verdwijnt wordt concreet in het eerder benoemde werk van kunstenaarsduo Bik Van der Pol (pagina 30). Doordat zij het bestaansrecht van het nooit afgemaakte museum benoemde, verschenen er fictieve muren en nam het museum ruimte in. Ruimte die de instelling eerder niet innam en die na het evenement opnieuw werd toegeëigend door de leegte. Het moment waarop het museum verscheen en verdween werd concreet gemaakt en voor heel even bestond d t wat er gewoonlijk niet was.

Eénzelfde positie nam het werk *Big Black Ball* aan – die ik benoemde in het hoofdstuk *De mogelijkheid dat er niets gebeurt*. De bal rolde door de straten van Leeuwarden zonder zich binnen *het niets* of *iets* te begeven. De bal ontkende enerzijds de aanwezigheid van *iets*, anderzijds dekte de ronde vorm een groot gedeelte van de stad af. Waarmee het gewone tijdelijk werd uitgewist. Het werk begaf zich op de prille grens tussen *iets* en *niets* en voelde zich dan ook verwant met de gelijktijdige gebeurtenis van het verschijnen en verdwijnen.

Het willen concretiseren van *het tussen* start en eindigt binnen het onmogelijke. De pogingen dichterbij een begrip te komen resulteren enkel in frustratie, omdat het fenomeen zich verder van mij af beweegt wanneer het zich vormt en concretiseert. Wanneer ik de grenservaring verstaanbaar wil maken worden definities gelijktijdig gevormd als verworpen. Een mogelijk antwoord brengt mij enkel terug bij het nulpunt: de paradox.

Binnen deze ervaring is het wél mogelijk het mogelijke binnen het onmogelijke te vinden. Evenals het werk van Vibeke Mascini, waarbinnen talloze toppen in de ruimte tussen de berg en het schaduwvlak zweefden, kan men zoeken naar een alternatief. Een alternatief waarbinnen maat, de plaats binnen het geheel en de ruimte die *het tussen* inneemt geconcretiseerd kunnen worden.

Immanuel Kant stelt – zoals ik eerder al in het hoofdstuk *Al het andere is klein* noemde – dat *het sublieme tussen* zo groot is dat het geen maat kan vinden om het zich voor te stellen. “Het is volstrekt zonder maat mateloos.” Mijn vragen en ervaringen binnen de zoektocht naar *het verstaanbare tussen* verhouden zich ook tot dit idee. *Het tussen* toont met deze uitspraak dat zij onbevattelijk is, wanneer men het fenomeen reduceert tot *iets* met een bepaalde grootte. Het is zowel groot als klein, waardoor de grenzen waar *iets* zich gewoonlijk toe verhoudt vervallen. De overgang van *iets* naar *niets* vindt daardoor gelijktijdig overal als nergens plaats.

Deze complexe plaatsbepaling lijkt zich buiten de werkelijkheid te plaatsen, zonder zich compleet te verliezen binnen deze abstractie.

Namelijk, het moment waarop *het tussen* zich presenteerde, positioneerde het fenomeen zich ten opzichte van alles om zich heen.

Waarbinnen de relatie tussen alle dingen aanwezig was, waardoor *het tussen* zich niet buiten het verstaanbare begaf. Het is opnieuw de balans die *het tussen* weet te vinden om zich op de grens tussen de eenheid en het onoverzichtelijke te plaatsen. Waarbij moet worden benoemd dat de grens niet simpelweg tussen beide begrippen in lijkt te liggen.

In het hoofdstuk *Het oneindig kleine* beschrijf ik dat Edmund Burke deze grens tussen het zintuigelijke en het bovenzinnelijke afwijst. Hij stelt dat het sublieme zich enkel toont wanneer de overgang tussen beiden vervalst. Het complete ontstaat binnen de verbeelding en vormt een reactie op dat wat zich eerder toonde. De ruimte tussen *iets* en *niets* komt daardoor op zichzelf te staan en kan een meer fluïde vorm aannemen dan *het iets* en *het niets*. *Het tussen* beweegt zich tussen beide begrippen in, introduceert zichzelf binnen dit alles en de leegte en lijkt hierdoor niet enkel een grens of overgang te zijn, maar een compleet eigen ruimte in te nemen.

Literatuurlijst

Boeken:

Breambussche, A.A. van den. *Denken over Kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2000.

Burke, Edmund. *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*. Vertaald door Wessel Krul. Groningen: Historische uitgeverij, 2004.

D'Ansembourg, Arthur. *Er zit iets achter. Over filosofie en de kunst*. Leusden: ISVW Uitgevers, 2017.

Fleming, John en Honor, Hugh. *Algemene kunstgeschiedenis*. Amsterdam: Meulenhoff bv, 2013.

Kant, Immanuel. *Kritiek van het Oordeelsvermogen*. Vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser. Amsterdam: Boom, 2009.

Merleau-Ponty, Maurice. *De wereld waarnemen*. Vertaald door Jenny Slatman. Amsterdam: Boom, 2011.

Smith, Michael B. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993.

Vall, Renée van de. *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1994.

Veire, Frank van de. *Als in een donkere spiegel*. Amsterdam: Boom, 2002.

Verhoeven, Cornelis. "Stil staan bij de drempel." In *Over de Drempel. Van architectonisch minimum tot symbolisch maximum*. Geredigeerd door Jacques De Visscher, 13-32. Best: Uitgeverij DAMON bv, 1998.

Tijdschriften:

Boomgaard, Jeroen. "Stomp voor de Kop." *Metropolis M*, 1997.

Pol, Bik Van der. "Art is either plagiarism or revolution, or: something is going to happen here." *Open*, no. 14 (2008): 100-107.

Websites:

Mascini, Vibeke, red. *Vibeke Mascini*. 2018. <http://vibekemascini.com> (geraadpleegd Mei 23, 2018).

Timmer, Nicole, red. "Het postmoderne opgegeten." *De Groen Amsterdammer*. 16 juni 2001. <https://www.groene.nl/artikel/het-postmodernisme-opgegeten> (geraadpleegd op 23 mei 2018).

Artikelen:

Het museum dat nooit werd afgemaakt. Gepubliceerd op mistemotley.nl. Oktober 2017. <http://www.mistemotley.nl/art-everyday-life/het-museum-dat-nooit-werd-afgemaakt>

Wat kunstwerken zeggen over het begin. Gepubliceerd op mistemotley.nl. December 2017. <http://www.mistemotley.nl/art-everyday-life/wat-kunstwerken-zeggen-over-het-begin>

Beeldverantwoording

Kasimir Malevitsj, Zwart Vierkant, 1913. 17.

<http://www.misttermotley.nl/art-everyday-life/het-goudeerlijke-zwart-van-malevitsj>

Job Koelewijn, The World is My Oyster, 1996. 23.

<http://www.jobkoelewijn.nl/work/1996/the-world-is-my-oyster-2/attachment/24/>

Job Koelewijn, The World is My Oyster, 1996. 23.

<http://www.jobkoelewijn.nl/work/1996/the-world-is-my-oyster-2/attachment/20/>

Yvonne Dröge Wendel, The Big Black Ball, 2000. 27.

http://www.yvonedrogewendel.nl/content/indexb.php?art_id=45&vlag1=79&vlag2=0

Yvonne Dröge Wendel, The Big Black Ball, 2000. 27.

http://www.yvonedrogewendel.nl/content/indexb.php?art_id=45&vlag1=79&vlag2=0

Bik Van der Pol, Art is Either Plagiarism or

Revolution, or: Something is Going to Happen here, 2007. 32.

http://www.bikvanderpol.net/222/art_is_

[either_plagiarism_or_revolution_or_something_is_definitely_going_to_happen_here](http://www.bikvanderpol.net/222/art_is_either_plagiarism_or_revolution_or_something_is_definitely_going_to_happen_here)

Bik Van der Pol, Art is Either Plagiarism or

Revolution, or: Something is Going to Happen here, 2007. 33.

http://www.bikvanderpol.net/222/art_is_either_plagiarism_or_revolution_or_something_is_definitely_going_to_happen_here

Robert Rauschenberg, Erased the Kooning Drawing,

1953. 37. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-de-kooning>

Het topje van de Mont Blanc, Teylers Museum. 40.

<https://www.nrc.nl/nieuws/2017/12/19/de-top-van-de-mont-blanc-licht-in-haarlem-a1585530>

Vibeke Mascini, We set out late because we had snow to dissolve for breakfast, 2016. 41.

<http://www.vibekemascini.com>

Paul Cézanne, Pine Tree at L'Estaque or Landscape

with Red Roof, 1876. 45.

<http://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/pine-tree-lestaque-or-landscape-red-roof>