

If it is, where is it?

Dictaat van het oeuvre

Op het gevaar af

Op het gevaar af verstrikt te raken in de aantrekkelijkheid van elliptische zinnen, zoals die ook geleverd worden door de quantumfysische ineenstorting van de golffunctie: "Wanneer we weten *waar* het is, weten we niet *wat* het is; wanneer we weten *wat* het is weten we niet *waar* het is." Is er zo een antwoord te vinden op de vraag-tentoon-stelling van heden? Het voorwaardelijke, *als het is*, maakt dat ik links en rechts loer naar het gevaar, hoe probeer je mij een loer te draaien met deze vraag? Hier zijn Hegeliaanse listen van de rede nodig, de inschakeling van de hartstocht, om met opwinding te zoeken naar de mogelijke betekenis van zo'n zin. Om te eindigen met paradoxale onbewijsbaarheid en met een regressieve gang ver voorbij dat einde. Want als we weten *waar*, verdwijnt de mogelijkheden-voorwaarde van het *als* en is de vraag naar het *waar* een zinloze geworden. Op het gevaar af verstrikt te raken ... ik ben gewaarschuwd.

Op het gevaar af te veel te personifiëren en handelingen toe te schrijven aan objecten of verschijnselen, bijvoorbeeld door het oeuvre van een kunstenaar als actor te zien. Of erger nog, door aan het hele oeuvre mystieke eigenschappen toe schrijven als in de zin: "Het werk schiep zichzelf." Wie is niet minstens één keer gevallen voor die vreemde kracht? Maar er in blijven geloven en er geïnspireerd naar te handelen, dat is iets anders, dat is argeloos tuimelen in gevarendriehoeken die je voor jezelf opzet.

Op het gevaar af dat je niet wil horen wat ik ga zeggen. Ik weet het, dit is de ultieme immuniteitsstrategie met flauwiteiten als "Ik heb je gewaarschuwd!" en platitudes als "Ik wist niet wat je boos werd..." Natuurlijk weet ik dat wel en daarom juist.

De dichter zegt: "Ik spreek omdat mijn mond de woorden toelaat die ik wil vormen." Aldus doe ik en dit was het *woord vooraf*.

Kennen en begrijpen

Van alle zaken die ik wil betwijfelen, en niet alleen bij deze gelegenheid, is de gedachte dat je kunstenaars zou moeten kennen om

hun oeuvres te begrijpen, de allereerste. Hierbij roep ik, in een ernstig overtrokken vergelijking, Spinoza aan want hij was het die volhield tegenover zijn criticasters dat het mogelijk was om God te begrijpen zonder Hem ten einde toe te kennen. Het werd gezien als de zoveelste blasfemische gedachte die hij, kleine letter bij het woord *hij*, naar voren bracht: God en Diens Werken zijn te begrijpen. De mogelijkheid om Hem te begrijpen, in een hoogmoedig vertoon van de menselijke wil om alles maar te snappen, werd door de christenheid natuurlijk veroordeeld. En je ziet de ernst van de overdrijving, de kunstenaar als goddelijk individu, maar je ziet ook de analogie misschien, dat de kunstenaar niet in totale existentie gekend moet zijn om het kunstwerk te begrijpen.

De vooronderstelling dat er een rechtstreeks verband is tussen het kunstenaarsleven en het oeuvre, is een vertekening met een lange geschiedenis die ongeveer aanvangt bij de opstelling van de eerste kunsthagiografieën. Het belang daarvan moet al vanaf het begin eerder gezien worden als statusverhogend en commercieel, dan als serieuze poging om recht te doen aan een normaal leven zoals dat geleefd wordt door gewone mensen. Zo wordt er met de biografische duiding van het oeuvre een bepaald belang geëffectueerd en is het motief om de kunstenaar te willen kennen ineens dubbelzinnig. De geschiedenis van de individuele kunstenaar wordt ontvreemd in functie van het begrip en het begrijpen, met de nadruk op *grip* en *grijpen*.

Telkens als er een symbolische orde wordt verzonnen, constructies waarvan ook *het kunstwerk stelt eigen regels voor begrip* een voorbeeld is, wordt de eerzame arbeid waarin het oeuvre ontstond, ontdaan van een belangrijk aspect ervan, namelijk dat het in de eerste plaats *maken* is. Maken ... het kunstwerk is er omdat het gemaakt werd. Met een, misschien opnieuw overtrokken, verwijzing waarin ik Diotima parafraseer, de leidsvrouwe van Socrates: "Kunst is niet de liefde tot het schone, maar begeerte naar verwekking en bevruchting in het schone." De leidsvrouwe sprak van Eros, en zij leert Socrates dat Eros de begeerte naar onsterfelijkheid is, maar overgebracht naar de beeldende kunst leert zij mij dat het maken van kunst, pure lust is, de drift tot scheppen en de begeerte tot verwerkelijking. Wat moet ik die kunstenaar kennen? Met alleen dit te weten kan ik een heel oeuvre begrijpen in de concretisering van pure lust tot het schone.

De kunstenaar verdwijnt als het kunstwerk er eenmaal is, dat is de grote truc, want die is allang op weg naar het volgende schone moment,

in de begeerte naar de verwekking en bevruchting ervan. In de afwezigheid van de kunstenaar wordt mij een *persona* geschonken, een *imago*, dat naar men zegt tegelijk met het oeuvre ontstaat, maar dat vaak gepaard gaat met een massa aan bar slecht te vertrouwen en matige anekdotes: neus van Rembrandt, oor van Gogh, vet van Beuys en het Kindeke Jezus van Jan Knap. Terwijl het oeuvre en het *imago* op vergelijkbare hoogte staan, allebei het gevolg van voortdurende verbeelding, is de persoon van de kunstenaar dan wat op de achtergrond geraakt. De kunstenaar is zoals Sint Jozef in de christelijke iconografie, wel duidelijk in de Heilige Familie aanwezig, maar het draait om Maria en Jezus. Terwijl zowel Sint Jozef als de kunstenaar verantwoordelijk gehouden worden voor een hele ceel aan belangrijke beslissingen met betrekking tot het Gezegende Gezin respectievelijk het oeuvre en het *imago*.

Terzijde

Je zou kunnen denken dat ik de vraagstelling "Als het is, waar is het?" in termen van personen opvat en nu zou moeten concluderen dat de kunstenaar er niet is waar het werk is. Maar dan volg ik niet de logisch vereiste substitutie gegeven in, "Als de kunstenaar is, waar is de kunstenaar?", waarbij vóór en ná de komma dezelfde eenheid wordt verondersteld. Toegegeven, ik speelde met de gedachte, maar heb me niet laten verleiden omdat het een spel is op twee borden. Eén waarop de kunstenaar mogelijk is en één waarop de kunstenaar zeker is. De komma tussen de twee zinsdelen doet vermoeden dat er maar één bord is, maar dat is niet zo. In wiskundige termen ... op de plaats van de komma staat géén bi-implicatiepijl. Dus speel ik het spel niet omdat ik op één van de twee borden altijd zou dreigen te verliezen.

Einde van terzijde

En zo tekent zich een driehoeksverhouding af, kunstenaar-oeuvre-*imago*, met een onderlinge wisselwerking die niet in alle opzichten evenwichtig is in de belangen die gerepresenteerd worden op de drie hoekpunten. Het enige belang van de kunstenaar is de pure lust van het scheppen. Het functionele belang van het oeuvre bestaat er uit dat het samenhang moet vertonen, zodanig dat het te begrijpen is. Het maatschappelijke belang van het *imago* is dat het op tal van momenten in de plaats kan komen van de persoon van de kunstenaar, bijvoorbeeld

als aangrijpingspunt om de kunstenaar te leren kennen, mocht je dat noodzakelijk achten.

Ik begin me zo langzamerhand zorgen te maken over de kunstenaar. De *mens* die de last moet voelen van het oeuvre en bij alle pogingen van anderen om het te doorgronden, moet putten uit de persoonlijke levensgeschiedenis. Het *individu* dat verborgen wordt achter het tegelijk met het oeuvre ontwikkelde al dan niet zelf geconstrueerde imago. De maatschappelijke *figuur* die in bewuste rollen dient op te treden in verschillende contexten omdat het oeuvre een kennelijke bijdrage levert aan beelden van de samenleving. Ik zie een volgende gevarendriehoek opdoemen met telkens het oeuvre als stilstaand vehikel waarvoor gewaarschuwd moet worden.

Slot

Ik weet niet *of* het is, ik weet niet *waar* het is.

Maar ik weet dat ik *het* niet moet willen kennen.

Ik weet dat *het* begeerte naar verwekking in het schone is.

Ik weet dat *het* kan verdwijnen.

En ik weet dat één *het* me telkens hinderlijk achtervolgt, het oeuvre.

Dan zou ik willen zeggen "*Mens-individu-figuur*, bevrijdt u van het oeuvre."

Wordt kunstenaar ... of dichter ...

Antwerpen, winter 2025,
Ad van Rosmalen.