

Werken in kunst: denken, handelen en weten

In haar opstel voor 'Denken in Kunst' (eds. P. Sonderen en H. Borgdorff, Leiden University Press, 2012) stelt Janneke Wesseling dat een kunstwerk 'een object' is 'dat zeggingskracht heeft.'¹ Om een kunstwerk te 'maken', moet een kunstenaar leren 'de twee werelden van denken en handelen met elkaar te verbinden,' zegt Wesseling.

Het is echter een vraag of de objectachtige kwaliteit een belangrijk aspect is van een kunstwerk, laat staan een noodzakelijk aspect. Met andere woorden: is een kunstwerk per se een ding, een object? Wanneer we denken aan een performatief (beeldend) kunstwerk, zoals 'This objective of that object' (Steven Sehgal, 2004),² dan is er geen object dat inscripties draagt van de maker. Er bestaat zelfs geen notitie van, in de vorm van een 'recept', zoals bijvoorbeeld Bas Jan Ader nog wel deed (zoals in 'Thoughts unsaid, then forgotten').³ Blijkbaar is een kunstwerk niet gebonden aan door de gedachten van de maker aangestuurde inscripties in materialen. Zelfs een notitie van de gedachten is niet per se nodig om een kunstwerk te doen, te zijn of te maken, zo bewijst het genoemde werk van Sehgal. Er is geen ding, geen object - maar er is wél een kunstwerk dat te herkennen valt aan zijn eigenschappen.

De relatie tussen 'denken en handelen' ligt dus gecompliceerd in een kunstwerk, zelfs wanneer we deze domeinen van elkaar onderscheiden en als aparte 'werelden' benaderen, zoals Wesseling doet in het betreffende essay. Opnieuw is het een vraag, zeker waar het gaat om een kunstwerk, of handelen mogelijk is zonder denken. Een handeling zonder gedachten lijkt te wijzen op een toevallige gebeurtenis, zoals door natuurkrachten gestuurde gebeurtenissen. Gebeurtenissen die toevallig plaatsvinden, zonder *be-doel*-ing, aangestuurd door onpersoonlijke krachten. Maar heeft een kunstwerk niet per se 'een bedoeling'? Wellicht toch ten minste: een kunstwerk te zijn? Een werk dat behoort tot het domein van kunst? Wanneer we stellen dat een kunstenaar moet leren denken en handelen met elkaar te verbinden, dan lijkt dit een leerpunt te zijn dat wezenlijk onbegrijpelijk is.

Vervolgens zegt Wesseling in haar essay dat 'de wisselwerking tussen maken en denken (...) niet (...) volledig benoemd kan worden, net zo min als alle betekenislagen van een kunstwerk zich in taal laten uitdrukken. (Want - TK) als dat (wel - TK) zo was zou het kunstwerk immers overbodig zijn.'⁴ En zij voegt hieraan toe: "Taal is bovendien niet per definitie nodig voor het doen ontstaan van een kunstwerk. Het is mogelijk dat een kunstwerk intuïtief tot stand komt, vrijwel onbewust (...). Toch, of misschien juist dan, is er voor het vervolg van het artistieke proces nog steeds de noodzaak om te begrijpen wat er is gebeurd en dit te

¹ Janneke Wesseling, *Denken in Kunst*, LUP, Leiden, 2012, p. 39: "Om een kunstwerk te maken, een object dat zeggingskracht heeft, is het noodzakelijk dat de student leert om de twee werelden van denken en handelen met elkaar te verbinden."

² Een beschrijving kan hier gevonden worden: <https://walkerart.org/collections/artworks/this-objective-of-that-object>

³ Ader deed dit werk oorspronkelijk in 1973, voor een zevendaagse expositie bij het Nova Scotia College of Art and Design in Halifax. Zie: https://issuu.com/galeriewest/docs/west_david_horvitz_09_2010

⁴ Wesseling a.w. p. 40: "De bewustwording van de wisselwerking tussen maken en denken betekent nog niet dat de wisselwerking ook volledig benoemd kan worden. Net zo min als alle betekenislagen van een kunstwerk zich in taal laten uitdrukken. Als dat zo was zou het kunstwerk immers overbodig zijn. (...)Taal is bovendien niet per definitie nodig voor het doen ontstaan van een kunstwerk. Het is mogelijk dat een kunstwerk intuïtief tot stand komt, vrijwel onbewust, en dat het meteen 'raak' is. Toch, of misschien juist dan, is er voor het vervolg van het artistieke proces nog steeds de noodzaak om te begrijpen wat er is gebeurd en dit te (proberen) te benoemen."

(proberen) te benoemen.' Wesseling heeft het eerder gebruikte begrip 'handelen' hier vervangen door het begrip 'maken'.

Maken heeft in het Middelnederlandsch Woordenboek⁵ de volgende omschrijving: 'bereiden; aanleggen; bepalen; overeenkomen; opstellen; vermaken; vervaardigen; (be)schrijven; opmaken; bouwen; scheppen; oprichten; voortbrengen; formeren; in een bep. toestand brengen; doen; veroorzaken; herstellen; nadoen; het wezen uitmaken van; bedragen; zich gereedmaken; zich in een bep. toestand brengen; zich begeven; zich voordoen als'. Het Woordenboek der Nederlandsche Taal⁶ geeft geen, in dit opzicht, noemenswaardige veranderingen in recentere betekenis en gebruik van 'maken' weer. Het begrip heeft een verwantschap met het begrip 'handelen', want genoemd wordt de betekenis: doen. Deze betekenis deelt het met 'handelen'. 'Handelen' kent echter ook nog de betekenis van 'slecht met iemand handelen,' wat raakt aan be-handelen. Hier gaat het, net als bij 'maken', om iemand op een bepaalde wijze met woorden en daden bejegenen. Dit past bij de betekenissen beschrijven en formeren van 'maken', waarbij de laatste betekenis, formeren, in relatie tot de taal (bij (be)schrijven), mijns inziens ook als 'formuleren' gebruikt kan worden.

Kan 'maken' en 'handelen' geschieden, gebeuren, zonder denken en taal? Wat is eigenlijk de relatie tussen taal en denken? Kunnen we ook denken zonder taal? Wat voor type denken zou dan een denken zonder taal kunnen zijn? Wesseling kiest voor het begrip 'onbewust' in relatie tot een denken waar geen taal voor nodig is of in aanwezig is. Want een kunstwerk dat intuïtief tot stand komt, komt onbewust tot stand, zegt zij. Taal, is niet nodig geweest om een dergelijk kunstwerk tot stand te brengen, stelt zij daarbij. Kunnen we dan zeggen dat een denken waar taal wel een rol in speelt, bewust is? En is dat 'soort' denken dan tegengesteld aan 'intuïtief', dus gevoelsmatig denken? Is een talig, bewust denken dan wellicht rationeel denken te noemen? En is rationeel denken, als een tegengestelde tot gevoelsmatig of intuïtief denken, dan per se een denken zonder gevoel?

Zo bekeken, lijkt Wesseling te zeggen dat het gevoelsmatige (het intuïtieve) onbewust is en onbenoembaar is (geen taal nodig heeft, zich niet laat uitdrukken), wat de gevolgtrekking toelaat dat het bewuste benoembaar is. Het gevoelsmatige en onbewuste is echter ook weer niet geheel onbenoembaar bij Wesseling. Ten dele is het wél benoembaar, en dat is belangrijk voor het begrijpen ervan, zegt zij. Dit proberen te benoemen en te begrijpen acht zij van belang voor 'het vervolg van het artistieke proces.' Maar ook stelt zij dat wanneer alle betekenislagen van een kunstwerk (wel) benoembaar waren, het kunstwerk overbodig zou zijn. Maar wat kan dan de betekenis zijn van een onbenoembare betekenis? Het lijkt erop dat dit bij Wesseling het gevoelsmatige is, dat onbenoemd is en daarom ook onbewust. Deze denktrant doet me denken aan de waarde die aan irrationaliteit werd toegekend in het

⁵ Het Middelnederlandsch Woordenboek beschrijft de woordenschat van het Middelnederlands; dat is het Nederlands dat van circa 1250 tot 1550 werd gesproken in het gebied dat ongeveer samenvalt met het huidige Nederland en Vlaanderen. De eerste negen delen zijn geschreven door dr. Eelco Verwijs en dr. Jakob Verdam. Prof. dr. Willem De Vreese en G.I. Lieftinck bewerkten de Bouwstoffen of bronnenlijst (MNW deel 10), Dr. Anton Beekman breidde de reeks uit met een elfde deel over de wateren van Nederland. Het eerste deel van het woordenboek verscheen in 1885 en het laatste deel in 1941.

⁶ Het Woordenboek der Nederlandsche Taal beschrijft de betekenis en geschiedenis van honderdduizenden woorden uit het geschreven Nederlands van 1500 tot 1976. In 1851 presenteerde Matthias de Vries zijn ontwerp voor een 'volledig Nederduitsch taalkundig woordenboek'. Sindsdien hebben vijf generaties redacteurs bijna anderhalve eeuw aan het WNT gewerkt. Bij de voltooiing in 1998 bestond het uit maar liefst 40 dikke banden.

surrealisme van Breton.⁷ De vraag blijft dan echter: wat betekent een betekenis waar men zich niet van bewust is omdat men deze niet kan benoemen?

Het Woordenboek der Nederlandsche taal maakt het begrip 'intuïtief' nog raadselachtiger in relatie tot denken, taal en kunst. Het geeft deze omschrijving ervan: 'Voortkomende uit, gegrond op de intuïtie; niet bemiddeld door de zintuigen of door de rede of het verstand; spontaan.' En intuïtie is in hetzelfde woordenboek: 'De onmiddellijke bevattingswijze; het begrijpen, vatten, verstaan zonder tusschenkomst van de zintuigen of de rede.' De Van Dale zegt over intuïtie: 'inzicht zonder nadenken.' Maar bij het begrip 'inzicht' geeft het Woordenboek der Nederlandsche Taal een verhelderend onderscheid aan: 'Beteekenissen en opvattingen, welke in verband staan met 'inzien': Beschouwing, in verschillende opvattingen; Abstract: Beschouwing, wijze van zien, opvatting, gevoel, oordeel en: Concreet: Zienswijze, meening, gedachte, denkbeeld.' En het Etymologisch Woordenboek⁸ voegt hierbij: 'Latijn 'intuitus' [het kijken naar, blik, gezicht], van 'in' [in] + 'tuēri' [beschouwen, waarnemen].' Als ik het samenvat, dan gaat intuïtie over een onbemiddeld weten - een 'zien' niet bereikt met de zintuigen, maar met de geest. De geest als faculteit die wordt omschreven als: niet de rede, maar toch weer wel als een oordeel, zienswijze en gedachte - en ook als: opvatting, begrijpen en 'gevoelen'. Een geestelijk aanvoelen, maar niet redeneren of formuleren, dat niettemin tot een vorm van weten (inzicht) leidt. Een ambigu en daardoor ongrijpbaar begrip.

Wesseling maakt het er vervolgens niet helderder op, maakt het begrip 'intuïtie' niet minder ambigu. Zij verwijst in het betreffende essay naar het onderscheid dat Kant maakte tussen 'Verstand' en 'Vernunft', via Hannah Arendt: 'Wat is de betekenis van woorden als weten, kennis en denken? Hannah Arendt gaat hierop in in het eerste deel van haar boek *The Life of the Mind*, getiteld *Thinking*. Zij werkt hier het onderscheid uit dat Kant maakt tussen twee manieren van denken, Vernunft en Verstand. Arendt vertaalt deze respectievelijk als *reason* en *intellect*. Het onderscheid tussen die twee, in het Nederlands te vertalen als respectievelijk 'begrip' en 'verstand', valt volgens haar samen met het onderscheid tussen betekenis en cognitie c.q. kennis. (...) Begrip ontstijgt (...) aan de beperkingen van cognitie, te weten de criteria van zekerheid en bewijs. In de woorden van Arendt: 'The need for reason is not inspired by the quest for truth but by the quest for meaning. And meaning and truth are not the same.'⁹

⁷ 'Puur psychisch automatisme waarmee men zich voorneemt in woord en geschrift of op welke andere manier dan ook, de werkelijke wijze van functioneren van het denken tot uitdrukking te brengen. Dictee van het denken, zonder controle van de rede, in welke vorm dan ook, vrij van esthetische of ethische vooringenomenheid.' Uit Het surrealistisch manifest van André Breton (1924) in vertaling bij F. Drijkoningen & J. Fontijn, *Historische avantgarde*, Huis aan de drie grachten, Amsterdam, 1986, p. 303

⁸ P.A.F. van Veen en N. van der Sijs, *Etymologisch woordenboek: de herkomst van onze woorden*, Van Dale Lexicografie, Utrecht/Antwerpen, 1997

⁹ Wesseling a.w. p. 41: "De bewering dat ook de kunst kennis produceert blijft een holle frase wanneer het onmogelijk is om uit te leggen wat dit voor soort kennis is en hoe die geproduceerd wordt. Het is mijns inziens beter om ons op de verschillen in het denken van kunstenaars en wetenschappers te richten dan op de overeenkomsten. De vraag die gesteld moet worden luidt niet zozeer 'wat weten kunstenaars?', maar 'Hoe denken kunstenaars?'. Het werkwoord 'weten' leidt ons in de verkeerde richting (...). Wat is de betekenis van woorden als weten, kennis en denken? Hannah Arendt gaat hierop in in het eerste deel van haar boek *The Life of the Mind*, getiteld *Thinking*. Zij werkt hier het onderscheid uit dat Kant maakt tussen twee manieren van denken, Vernunft en Verstand. Arendt vertaalt ze respectievelijk als *reason* en *intellect*. Het onderscheid tussen die twee, in het Nederlands te vertalen als respectievelijk 'begrip' en 'verstand', valt volgens haar samen met het onderscheid tussen betekenis en cognitie c.q. kennis. (...) Begrip ontstijgt (...) aan de beperkingen van cognitie, te weten de criteria van zekerheid en bewijs. In de woorden van Arendt: 'The need for reason is not inspired by the quest for truth but by the quest for meaning. And meaning and truth are not the same.'"

Verstand (intellect, bij Arendt) betekent bij Kant¹⁰ het vermogen om concepten te vormen uit de veelheid van waarnemingen van de buitenwereld en daarover oordelen te vellen (Kant noemt dit vooral kennis a posteriori: kennis die is *afgeleid uit ervaring*, ervaring hier in de zin van waarneming), terwijl de rede (Vernunft, bij Kant, of: reason, bij Arendt¹¹) het meer omvattende vermogen van de cognitie is, dat universele verbanden legt en waarden erkent (Kant noemt dit kennis a priori: kennis van wat van tevoren gegeven is, voorafgaand aan de ervaring - hier dus in de zin van de waarneming - of onafhankelijk van de ervaring eraan wordt toegevoegd: de kennis van fenomenen wordt niet alleen geanalyseerd maar ook uitgebreid). Een voorbeeld van Vernunft is bij Kant de theoretische wiskunde. Maar vooral zegt Kant: 'Zonder zintuiglijkheid zou ons geen voorwerp gegeven en zonder verstand geen voorwerp gedacht worden. Gedachten zonder inhoud zijn leeg, aanschouwingen zonder begrippen zijn blind.'¹² Bij Kant functioneren Verstand en Vernunft dus niet los van elkaar, maar vullen deze 'hoedanigheden' van het denken, van de cognitie, elkaar aan. Er is geen tegenstelling zoals Wesseling suggereert in haar essay.

Wat is de betekenis van woorden als weten, kennis en denken, vraagt Wesseling. Ze vindt 'de bewering dat ook de kunst kennis produceert (...) een holle frase wanneer het onmogelijk is om uit te leggen wat dit voor soort kennis is en hoe die geproduceerd wordt.' Liever vraagt ze naar 'hoe' een kunstenaar denkt, dan naar 'wat' de kunstenaar weet.¹³ Maar moet de vraag dan niet eigenlijk zijn: Hoe produceert kunst kennis, en wat is de aard van de kennis die uit of in kunst verworven wordt? Het antwoord hierop is immers antwoord op de vraag naar wat voor soort kennis kunst produceert, en hoe. Een vraag die Wesseling terzijde schuift. Wesselings tweede vraagstelling, liever willen weten hoe een kunstenaar denkt, dan willen weten wat een kunstenaar weet, is van een heel andere orde dan deze eerste vraag. In het door Wesseling gekozen pad gaat het niet meer over kennis nemen van de kennis die kunst produceert, maar over kennis nemen van hoe een kunstenaar denkt, omdat zij het onmogelijk acht 'uit te leggen wat (...) voor soort kennis (...) kunst (...) produceert.'

Hoe iemand denkt kan vanuit de psychologie worden benaderd, maar ook vanuit de biologie (neurologie). De eerste benadering is meer speculatief, maar is in zekere zin ook productiever gebleken tot op heden dan de tweede. De tweede benadering is empirisch analytisch, maar geeft (voor alsnog) weinig inzicht in de inhoud en aard van het denken. Eerder geeft deze benadering zicht op het chemisch en biologisch proces in het brein. Maar je kunt ook vragen naar het 'hoe' van het denken vanuit het perspectief van de methode. Kennis van welk een systeem wordt gehanteerd in het denken (over iets), is ook kennis van het 'hoe' van een denken. Dit is een meer fenomenologische of epistemologische benadering. Hoe een kunstenaar denkt kan dus psychologisch, biologisch of methodologisch worden beantwoord. Deze drie wegen leiden tot kennis en inzichten van diverse aard.

Het komt mij voor dat wanneer we iets willen begrijpen van kunst (zowel van het kunstwerk als van het kunstenaarschap), de vraag naar hoe kunst kennis produceert en wat de aard is van zulke kennis, oneindig veel productiever is dan vragen naar 'hoe' een kunstenaar (niet in individuele maar in algemene zin) wellicht zou kunnen denken. Immers, wanneer we beter inzicht hebben in hoe kunstwerken werken, en wat voor kennis kunstwerken opleveren, zullen we ook meer kunnen zeggen over de methodologie van het denken dat tot de totstandkoming

¹⁰ Kritik der reinen Vernunft, Immanuel Kant, 1781

¹¹ het is mij niet helemaal duidelijk hoe Wesseling hier komt tot de vertaling van Vernunft en reason in: begrip

¹² Kritik der reinen Vernunft deel 3, 75

¹³ Wessling a.w. p. 41

van kunstwerken leidt. Hoe de kunstenaar psychologisch en biologisch functioneert is daarnaast eerder anekdotisch - de ene kunstenaar is immers zus en een andere was zo.

In mijn hoofdstuk voor 'Imagination in games: Formulation, Re-actualization and Gaining a World' in 'Imagination and Art: Explorations in Contemporary Theory' (eds K. Moser and A. Sukla, Brill, Leiden, 2020) heb ik uitgewerkt welke rol taal speelt in de werking van kunstwerken. Ik ben daarbij uitgegaan van 'het spel' als oervorm van het kunstwerk en als 'beeld' voor de werking van het kunstwerk. Het type spel dat wellicht het best werkt in dit opzicht, is het spel van kinderen. Kinderen die nog niet volledig (de) 'taal' hebben verworven spelen al met hun vingertjes, en met de randjes van doekjes en dergelijke. Het is moeilijk om daarbij vast te stellen of en hoeveel 'taal' een rol speelt in dit eerste spelen. Het is verleidelijk om te zeggen dat zo'n eerste spelen wellicht vooral gaat over het plezier van het bewegen en van de tastzin. Dat het hier al gaat om spelen kun je zien aan het herhalen van (min of meer) dezelfde handelingen. Het kan daarom ook verleidelijk zijn te denken dat dit spel een 'oefenen' is van een beweging of handeling. Maar in het latere spel, wanneer kinderen reeds een zekere mate van 'taal' bezitten, speelt taal evident een grote rol. Vaak worden dan bij het spelen woorden gebruikt, die de handelingen in een zekere context zetten, een zekere relatie leggen tussen wat het kind doet en wat het denkt. Vaker, zeker als het kind de taal meer 'machtig' is geworden, worden de handelingen van het spel tegelijkertijd 'verteld'. Het spel lijkt op een verhaal dat ontstaat en dat het kind zichzelf verteld. Vaak bestaat bij aanvang van het spel al een zeker raamwerk, waarbinnen en waarmee gespeeld gaat worden. Ik noem dat in mijn essay voor Imagination and Art, de afbakening van de wereld van het spel. Denk aan het 'vadertje en moedertje', waarbij kinderen vaak beginnen met de vraag: zullen we vadertje en moedertje doen? Vervolgens worden dan bepaalde 'afspraken' gemaakt, zoals: dit was ons huis, en dan was ik de moeder en jij was de vader. De wereld van het spel wordt afgebakend en voorzien van regels en van een eigen narratief. Een narratief dat zich vaak uitstrekt tot een (gefingeerde) historie: zaken zijn zo in het spel, omdat eerder zus of zo al eens was gebeurd. Belangrijk hierbij is, voor het begrijpen van de werking van het kunstwerk, dat taal een sleutelrol speelt in spel. Het markeert de wereld van het spel, geeft regels en stelt doelen, en beschrijft waarom dingen zijn zoals ze zijn in het spel. Ik heb het dan niet over wat er al dan niet gezegd wordt in het spel, maar over hoe het spel, op zichzelf, als spel gedacht en bedacht wordt. Hoewel 'oefenen' en 'plezier' een evidente rol spelen in dit type spel, is er ook sprake van gebruik van het voorstellingsvermogen als een faculteit van het kenvermogen.

Net zoals een kunstwerk te herkennen is aan bepaalde eigenschappen, onderscheidt het ene spel zich ook van het andere spel door het bezit van zekere eigenschappen. Vadertje en moedertje is een ander spel dan krijgertje, of een spel over soldaten. Er kan ook teruggekeerd worden naar dat ene specifieke spel, naar bijvoorbeeld een spel van vadertje en moedertje. Kinderen kunnen het spel onderbreken, bijvoorbeeld om te gaan eten, en er later naar terugkeren om het verder te spelen of 'af' te maken. Spelers roepen elkaar ook tot de orde als de ander iets doet wat niet klopt bij en in dat specifieke spel. In mijn essay haal ik Gadamer aan, waar hij zegt: al het spelen is een gespeeld worden.¹⁴ Niet de speler bepaalt het spel, maar het spel bepaalt wat de speler wel en niet kan doen - wat nog wel en wat niet meer tot het spel behoort. Dit gegeven maakt duidelijk hoezeer het spel 'zichzelf' is, en waarom kinderen elkaar tot de orde kunnen roepen. Dit laatste kan een discussie opleveren, waarbij de spelers toetsen en beargumenteren waarom iets 'niet kan' of 'niet mag' van het spel. Gadamer zegt: "Het spel is alleen spel als het serieus wordt genomen. Ernst is niet alleen iets wat ons wegroept van het spel, het spel moet zelf in ernst gespeeld worden, wil het helemaal spel zijn.

¹⁴ Hans Georg Gadamer, *Waarheid en Methode*, Vantilt, Nijmegen, 2014, p. 111

Wie het spel niet serieus neemt, is een spelbederver."¹⁵ De rol die taal speelt in dit aspect van het spel is evident. Een spel is niet 'maar spel', want als dat *gezegd* wordt (en zeggen is denken én handelen) onttrekt men zich aan het spel - en is het al verdwenen. Echter maar totdat het kind zijn houding verandert, en het spel weer gaat spelen als dat wat het spel van zichzelf uit is en was. De grens tussen spel en werkelijkheid is mysterieus: want binnen het spel is dat wat gespeeld wordt even werkelijk als wat daarbuiten gebeurt. Totdat het spel stopt gespeeld te worden.

We zien hier dan ook dat taal en handelen, denken en handelen (en dat is ook: maken), in spel op een mysterieuze manier met elkaar verstrengeld zijn - net zoals spel en werkelijkheid verstrengeld zijn. In mijn essay voor *Imagination and Art*, haal ik Paul Ricoeur aan, die zegt dat het gebruik van taal zelf al een handeling is. Enerzijds dat er iets gezegd wordt (in tijd en op een plaats, door iemand tot iemand), en anderzijds dat dit gezegde wordt begrepen als betekenisvol.¹⁶ Maar de dialectiek van gebeuren en betekenis wordt volgens Ricoeur nog vooraf gegaan door de dialectiek van 'zin' en verwijzing.¹⁷ Ieder taalgebruik 'gaat altijd over iets', zegt Ricoeur: 'het verwijst naar een wereld die het zegt te beschrijven, uit te drukken of weer te geven. Het gebeuren is, in die derde betekenis: de totstandkoming van een wereld in taal.'¹⁸ Het mag helder zijn dat precies dit is wat er gebeurt in spel. Zonder taal komt de spelwereld niet (of zeer gebrekkig) tot stand. En deze spelwereld staat in, door en met taal op een betekenisvolle manier in relatie tot de leefwereld, in steeds wijdere kringen. Ik noem dat in mijn essay het verwerven van informatie over de wereld en over het zijn in de wereld. Met 'wereld' doelen we simpelweg, zoals Ricoeur zegt, op 'de betekenis die we allemaal begrijpen als we van een pasgeboren kind zeggen dat het ter wereld is gekomen.'¹⁹ Ricoeur preciseert dat het gaat om het geheel van verwijzingen van alles wat we op één of andere manier 'begrepen' hebben.

Wanneer we vanuit deze inzichten over de rol van taal in spel terugkeren naar de werking van het kunstwerk, is de voornaamste vraag of taal daar inderdaad op een vergelijkbare manier een rol speelt. Het eerder genoemde werk van Ader, *Thoughts unsaid...*, werd overgeleverd in een notitie. Een tekst. Het eerder genoemde werk van Sehgal, *This objective...*, heeft geen materiële inscriptie. Het schijnt dat Sehgal het werk activeert door medewerkers *te vertellen* wat het werk is. In veel opzichten zoals kinderen elkaar vertellen wat ze gaan spelen, als ze ingestemd hebben bijvoorbeeld vader en moeder te gaan doen. In werken die wel materiële inscripties van makers bezitten heeft taal een wellicht minder makkelijk naspeurbare rol. En ik heb me natuurlijk ook zelf afgevraagd hoe dat nu is geweest, toen ik bijvoorbeeld werkte aan de schilderijenserie 'Stains: not facing reality', of een ander project waarbij ik gebruik maakte van materiële media. Een kunstenaar die werkt in traditionele schildersmedia spreekt met zichzelf af wat zij of hij gaat doen. Daarbij spelen het afbakenen van de wereld van het werk door zelf opgelegde regels (of uitgangspunten) en doelen een rol, alsmede een zeker narratief over de inhoud van het werk (over wat er geschilderd wordt, ook als dat geen figuratieve verwijzing betreft), de vorm ervan en de geschiedenis van het project (wat er reeds is gedaan in en vanuit het project) en zoiets als *een* geschiedenis van 'de schilderkunst' waarin men zich positioneert. Net als in spel staat de uitkomst van een werk dan nog niet vast. Deze uitkomst, het resultaat, ontstaat in het spelen - in dit geval in het werken. De kunstenaar kan

¹⁵ Gadamer a.w. p. 107

¹⁶ Paul Ricoeur, *Tekst en Betekenis, Opstellen over de interpretatie van teksten*, Ambo, Baarn, 1991, p. 74: "Elk taalgebruik wordt geactualiseerd als een gebeurtenis, maar begrepen als een betekenis."

¹⁷ Ricoeur a.w. p. 83

¹⁸ Ricoeur a.w. p. 50

¹⁹ Ricoeur a.w. p. 99

niet zomaar wat dan ook maar doen, hij moet zijn werk serieus nemen, wil hij het niet laten mislukken en spelbederver zijn. Hij kan in dit werk niet doen wat hij in dat andere werk deed, hij moet de 'regels' van dit specifieke werk opvolgen: die bepalen wat wel en wat niet tot dat werk behoort, wat wel en wat niet kan of mag. Doet hij toch iets wat niet kon, dan zal er een interne discussie ontstaan: waarom kan dit nou wel of niet en waarom? Vanuit het voorbeeld van de praktijk van het spel mag duidelijk zijn hoe zoiets kan verlopen.

Ik hoop dat ik voldoende aannemelijk heb gemaakt dat taal 'per definitie nodig (is) voor het doen ontstaan van een kunstwerk,' met gebruik van Wesselings woorden. Voor de werking van het kunstwerk nadat de maker gestopt is met eraan te werken, geldt een soortgelijke rol voor taal, zeker wanneer we ervan uitgaan dat de kunstenaar in haar of zijn werk verschijnt als 'eerste lezer', zoals Ricoeur zegt.²⁰ Een lezer verstaan we dan vooral in de zin van iemand die leest, dat wil zeggen: 'Eene eigenaardige wijziging der beteekenis bijeenbrengen, samennemen, herinnerende aan den oudsten toestand der germaansche beschaving, is die van de runenstaafjes opnemen en bijeenleggen, ten einde de beteekenis er van te leeren kennen, dus de runen lezen. (...) Later werd hetzelfde woord ook toegepast op de geschreven letterteekens, hoewel het daarvan eigenlijk niet kon worden gezegd; merkwaardig is evenwel, dat ook lat. legere en gri. legein, hoewel etymologisch niet verwant, de beide beteekenissen - verzamelen en lezen - vereenigen.'²¹ Een kunstenaar is steeds bezig met lezen, met beschrijven, met argumenteren. Vanaf de eerste handeling in het ontstaan van een werk. Ik denk ook wanneer een kunstenaar door Wesseling beschreven zou worden als 'intuïtief' werkend. Latere beschouwers nemen deel aan dat werk op eenzelfde manier, echter zonder het werk nog aan te passen, te veranderen.

Dat intuïtieve, gevoelsmatige 'weten' van Wesseling kunnen we wellicht ook plaatsen vanuit kinderspel. Veel in het spel is geïmpliceerd, het wordt min of meer door alle deelnemers 'gekend' zonder dat het precies wordt besproken door de spelers. Zeker wanneer ze al veel met elkaar hebben gespeeld. Er bestaat reeds een heel kader aan vooronderstellingen, regels, uitgangspunten en verhalen van waaruit vertrokken wordt. Er wordt alleen naar gehint als een speler iets is vergeten en 'verkeerd' doet of zegt. En ik geef ook toe dat ik niet per se geloof aan een intuïtie of een inspiratie die zomaar, als het ware, uit de hemel 'indaalt' op zo'n spelend kind of zo'n werkende kunstenaar. Maar ik kan wel begrijpen dat iemand die veel gewerkt heeft als kunstenaar al veel geïmpliceerd 'kader' bezit, zodat het kan lijken *alsof* 'het' haar of hem zomaar 'invalt' en op mysterieuze wijze 'aan komt waaien'. Daarbij is het ook vaak zo dat sommigen, die graag over 'inspiratie' of 'intuïtie' spreken (in eigen werk of dat van anderen) eerder de meest platgetreden paden bewandelen. Door zich op het onbenoembare, het onbewuste te verlaten, verlaten zij zich naar mijn idee vooral op het meest basale weten: het meest algemene kader. Het kader waar vanuit gewerkt wordt, wordt niet bevraagd en niet onderzocht - want het gevoel 'weet' het immers al. In de praktijk levert dit geen nieuwe inzichten op, tenzij geheel toevallig en dan ook nog vaak onopgemerkt. Want het (aan)voelende 'weten' wordt immers niet beschreven (benoemd) en onderzocht. Liever wacht

²⁰ Ricoeur a.w. p. 112

²¹ Middelnederlandsch Woordenboek, en in het Woordenboek der Nederlandsche Taal omschreven als: 'Verzamelen, opzamelen. (...) uitzoeken, uit eene menigte of hoeveelheid.(...) Uitzoeken, schiften, schoonmaken. (...)Van hetgeen geschreven of gedrukt is (of met schrift kan worden gelijkgesteld). De letters (of andere schriftteekens) overzien en in woorden omzetten, hetzij deze uitgesproken of alleen gedacht worden. (...) Iets opmaken, begrijpen, uit hetgeen men leest. (...) Door een fig. verband (...) wordt uitgedrukt dat men iets op eenigerlei wijze gewaarwordt, te weten komt, bemerkt.'

men op de volgende 'inval' dan enige beschouwende en onderzoekende activiteit te ontwikkelen. U kent dat wel: kunstenaars die met hele series werken tegelijk bezig zijn, die intuïtief van het ene in het andere vallen en vrijwel nooit stoppen om te 'zien' (in te zien) wat zij eigenlijk hebben gedaan. Niet voor niets zegt ook Wesseling in haar essay dat het 'voor het vervolg van het artistieke proces' noodzakelijk is 'om te begrijpen wat er is gebeurd en dit (proberen) te benoemen.' Ik denk echter dat kunstenaars niet zo 'stom' te werk gaan, althans zeker de goede niet. Ik sluit me aan bij Kant in het hier eerder aangehaalde citaat: 'Zonder zintuiglijkheid zou ons geen voorwerp gegeven en zonder verstand geen voorwerp gedacht worden. Gedachten zonder inhoud zijn leeg, aanschouwingen zonder begrippen zijn blind.'

Wat weten kunstenaars? En hoe produceert kunst kennis? Het denken en het spreken is niet van elkaar te onderscheiden. Wat gezegd wordt, is tegelijkertijd gedacht. En wat gedacht wordt kan gezegd worden - en het is 'in gedachten' al 'gezegd'. Er is zelfs veel voor te zeggen dat om iets te 'weten', het gewetene (de kennis) gezegd móet worden. Immers: *thoughts unsaid worden then forgotten...* In mijn hoofdstuk voor *Imagination and Art* stel ik dan ook voor om alle *voorstelbare* kennis te benaderen als formuleringen. Ook spel bestaat en 'speelt' door, met en in formuleringen. Kunstwerken moet je naar mijn inzien dan ook begrijpen als formuleringen. Niet zozeer als een gedachte die vervolgens een vorm is gegeven (geformuleerd werd), maar vooral als een vorm die gedachten formuleert (laat formuleren). Vanuit de beschrijving en de analyse van wat de vorm toont, is en doet, worden inzichten geformuleerd, die vervolgens als kennis benoemd kunnen worden. Dit is een heuristisch en hermeneutisch proces. In *Imagination and Games*, werk ik verder uit hoe, met name vanuit de opstellen van Ricoeur en het levenswerk van Gadamer (naar beide is reeds verwezen in dit schrijven). Wat voor soort kennis levert dit werk op? Ik denk dat kunstwerken in brede zin, maar ook kunstwerken die we rekenen tot de autonome en hedendaagse kunst, kennis opleveren van verschillende aard. Maar in veel opzichten en vaak, is het kennis die past in het type kennis dat geesteswetenschappen produceren.

De tegenstelling die Wesseling schept in haar essay tussen begrijpen en weten, tussen Vernunft/rede en Verstand/intellect, is naar mijn idee te verstaan als de veronderstelde tegenstelling tussen de kennis die de alfa en de bèta, of ook wel de exacte wetenschappen 'produceren'. Ik vind deze tegenstelling oneigenlijk. Is filosofische kennis dan geen kennis? Zijn de geesteswetenschappen dan geen wetenschappen? Wesseling heeft het over criteria van zekerheid en bewijs. Is de kennis van geschiedenis, ook van de zeer oude - waarvan inmiddels veel bronnen ontbreken, dan kennis zonder een vorm van zekerheid? Hoe verkrijgt een inzicht eigenlijk een vorm van zekerheid? En kan zekerheid wellicht verondersteld zijn, en een meer voorlopig karakter hebben? Arendt, die Wesseling aanhaalt in haar essay, was bijvoorbeeld getuige van de processen tegen de SS'er Eichmann. Met welke zekerheid werken juridische toetsingen van misdaden? En wat betekent het eigenlijk voor onze kennis van de kampen wanneer, op een dag, de laatste ooggetuigen daarvan ons zullen zijn ontvallen? Wat voor soort zekerheid en bewijs hebben we van geschiedenis, en zeker van geschiedenis die verder van ons af staat en waarvan levende getuigen ontbreken en de bronnen beperkt of zelfs zeer beperkt zijn? Betekent dit dan dat we geen werkelijke kennis (meer) bezitten van geschiedenis?

Maar er zijn meer terreinen van kennis waar het type 'zekerheid en bewijs' van de natuurwetenschappen afwezig is, of maar van beperkte waarde is. We hebben het gehad over taal. Hoe weet iemand zeker dat zij of hij haar of zijn moedertaal correct spreekt als hij of zij de grammaticale regels ervan niet theoretisch kan uitwerken? Als we spreken over ethiek, of over moraal - de kennis die mensen opdoen in hun leven van wat goed is en wat kwaad -

wordt niet verkregen door systematische analyse en falsifieerbaarheid van gegevens. En zoals hier eerder is gezegd: veel psychologische theorie is voornamelijk speculatief van aard. Zo kan niemand 'bewijzen' dat Freuds theorie (werkelijk) beschrijft hoe de mens denkt en hoe zijn geest (werkelijk) werkt. Kennis hebben of nemen van Freuds theorieën is evenwel mogelijk - en deze is in veel opzichten zelfs verhelderend in het denken over de werking van de menselijke geest. Met andere woorden, de mens weet veel zonder dat hij over het type zekerheid en bewijs beschikt dat de natuurwetenschappen vaak (lijken te) leveren. Het is naar mijn inzicht en begrip versmallend om die kennis alleen *begrijpen* te noemen, maar ik ben het niettemin met Wesseling eens dat de term 'begrip' veelzeggend is voor dit type kennis.

Concluderend: er is een type kennis dat falsifieerbaar is, zodat het een type zekerheid en bewijs oplevert dat doorgaans in de exacte wetenschappen wordt nagestreefd. Maar er zijn ook andere typen kennis, die evenwel op een andere manier falsifieerbaar zijn, en waarvan de zekerheid een meer voorlopig karakter heeft - meer dan natuurwetenschappelijke kennis doorgaans heeft. Hierbij valt onder andere te denken aan het toepassen van wetten op concrete situaties. De huidige context, en de wijze waarop daarin naar de betreffende situatie wordt gekeken, levert het inzicht hoe de wet erop van toepassing is en toepasbaar is. Maar er is ook het type kennis dat het karakter draagt van de opsomming, en het ernaast liggende vermogen om specifieke gevallen te herkennen en te beschrijven als zaken die vallen onder een hogere categorie. Denk aan de opsomming van kleuren en de vele schakeringen die er mogelijk zijn van één kleur. Veel van onze kennis van biologische soorten kan daarbij ook tot voorbeeld dienen: waar beschrijvingen van karakteristieke en aspecten daarvan redenen zijn om een soort te beschrijven als een ondersoort ofwel als een op zichzelf staande soort.

Het kan niet de bedoeling zijn de cognitiewetenschappen in een essay samen te vatten, een veld van onderzoek dat bovendien volop in ontwikkeling is, noch wil ik een conclusie zetten achter eeuwen van epistemologisch onderzoek. Het is mijn bedoeling in dit essay een zekere mate van helderheid en aannemelijkheid te bereiken in het denken over hoe kennis wordt verworven door, met en in kunst. Dat deze kennis weliswaar geen exacte wetenschap is, maar dat het niettemin onmiskenbaar om kennis gaat. Om het leren kennen en begrijpen van zaken in 'de wereld', en van manieren van 'zijn in de wereld'. Hoe zaken met elkaar in relatie treden, hoe zaken bestaan - en in sommige opzichten zelfs waarom. Ik heb het spel daarbij als verhelderend beeld voorgesteld.

Ook wil ik een mate van helderheid en zekerheid bereiken over hoe en waarom taal 'per definitie' nodig is en betrokken is bij het ontstaan van kunstwerken. Dat kunst geen zaak is van 'maken', in de zin van een ambachtelijk 'in elkaar zetten', maar een domein is dat 'bedreven' wordt, zoals de wetenschappen. Een praktijk in de zin van Alasdair MacIntyre: 'een coherente en complexe vorm van maatschappelijk erkende, coöperatieve menselijke activiteit (...) waarmee goederen die intrinsiek zijn aan deze vorm van activiteit worden gerealiseerd in de loop van pogingen om te voldoen aan de maatstaven voor excellentie die van toepassing zijn op deze vorm van activiteit en deze deels ook definiëren. Als gevolg daarvan worden niet alleen de menselijke vermogens om excellentie te bereiken systematisch uitgebreid, maar ook de menselijke denkbeelden over de daarmee samenhangende doeleinden en goederen.'²² Naast de bètawetenschappen en de alfawetenschappen zijn er de hedendaagse, en autonome kunsten. De term kunst komt etymologisch immers van de term 'kunde', zoals we dat nog steeds kennen in 'natuurkunde' en 'aardrijkskunde'. Kunst is een domein van kennisverwerving, waarbij weten en begrijpen op een betekenisvolle manier met elkaar in relatie staan. Ik heb

²² Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, University of Notre Dame Press, Indiana, 2007, p. 187

voorgesteld dat dit een heuristisch en hermeneutisch proces is, maar dat er ook andere vormen van kennen worden verworven door, met en in kunst.

Moderne en zeker hedendaagse kunst, als twee te onderscheiden en actuele modi van kunst bedrijven, heeft zich historisch bevrijd van de 'ooit smadelijke relatie tot magische abacadabra, menselijke dienstbaarheid en amusement' van de kunsten, zoals Adorno het zegt in zijn *Esthetische Theorie*: 'want het heeft deze afhankelijkheden uiteindelijk vernietigd, samen met de herinnering aan haar zondeval.'²³ Althans, de 'goede' kunst. Want het gebrekkige vermogen tot analyse en reflectie van velen die zich hiertoe verhouden, staat een helder inzicht in kunst in de weg. Het is mijn bedoeling helder te maken dat kunst een domein is waar je alleen door studie je toegang tot verschaft. Door te leren welke 'goederen' (MacIntyre) intrinsiek gerealiseerd worden door, met en in deze praktijk, en welke waarden, methoden en doelen erin worden nagestreefd en hoog worden gehouden. Met Wesseling pleit ik voor de noodzaak te leren 'begrijpen', maar daar voeg ik aan toe: te definiëren. Ambigue begrippen en spirituele aannames of claims helpen mijns inziens niet, nog het kleineren en versmallen van de kennis die door, met en in kunst wordt verworven.

Alleen door te definiëren en te analyseren is de praktijk en het domein van de autonome en hedendaagse kunst te redden van de eraan extrinsieke goederen, van hocus pocus, van marktdoeleinden of inkomensnoodzaak, van vermaak en decoratie, van propaganda en social-programming. Wanneer kunstenaars deze onderscheidingen niet leren maken, niet leren welke methoden en motieven intrinsiek zijn aan de autonome kunst en welke er dus extrinsiek aan zijn, is een duurzame hedendaagse kunstpraktijk niet meer mogelijk en komt de kunst tot een einde. Wie niet leert heuristisch en hermeneutisch te analyseren wat zij of hij heeft gedaan, zal blijven produceren zonder wezenlijke redenen. Wellicht onder het mom van 'smaak', 'schoonheid', 'talent', inspiratie en intuïtie. Zeker in een systeem van productie en consumptie. De markt zal dan wel bepalen wie daar voldoende winst uit kan halen om er op die manier mee door te blijven gaan. Alleen ondernemers zullen nog 'kunstenaar' kunnen zijn. Kunst zal het misschien nog wel genoemd worden, maar autonoom en hedendaags zal het niet meer zijn. En het zal weinig tot niets bijdragen aan de praktijk, aan de verwerving van kennis en inzicht in en over die praktijk – en (in algemene zin) kennis van 'de wereld' en van het 'zijn en het zijnde in de wereld'.

TK 4-2-2021

²³ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Ch. Art, Society, Aesthetics, Par. 2 Origins a false question - as found in *Aesthetics*, eds. Cahn & Meskin, Blackwell Publishing, Oxford, 2008