

Je weet niet wat je ziet!

(deze tekst is een bewerking van een lezing, uitgesproken op 4 april 1993 op de academie voor beeldende kunsten Arnhem. Bewerking 2008)

Ik wil een beginner zijn.

Er zijn talloos veel meer vragen dan antwoorden. De vraag is vaak boeiender dan het antwoord. De vraag is beweging; het antwoord betekent vaak stilstand. De weg die ik heb gekozen met mijn werk is lang, misschien wel eindeloos. En het doel is feitelijk onbekend.

Eigenlijk wil ik het liefst dilettant zijn. Iedereen kent de toewijding en de liefde van de amateur. Die liefde wil ik combineren met mijn verlangen te zoeken. Het zeker weten van de professional staat mij vaak tegen. Het is volgens mij de dood in de pot van de kunst. Ik wil maximale openheid. Maar wat betekent dat in al zijn consequenties?

Om te beginnen staat maximale openheid het streven naar stijl nogal in de weg. Stijl is stilstand, in dezelfde zin als antwoorden dat zijn. Openheid veronderstelt de bewegelijkheid van de vrager. Stijl is een leugen; ik geloof dat het Susan Sontag was die dat zei en ik zie er veel waars in. Nu is stijlloosheid weliswaar het kenmerk geworden van het postmodernisme – en daarmee zelf stijl geworden. Mijn argwaan ten opzichte van stijl betreft daarmee eveneens de postmodernistische stijlloosheid. Bij mij ontstaan overeenkomsten in verschillende werken – wat toch min of meer een definitie van stijl is – slechts uit het volgende:

- Er is een eenheid van materiaal. Ik werk met eitempera papier of op doek, gemaroufleerd op paneel. Meer smaken zijn er niet.
- Er is eenheid van hand en hantering. Er is hoe dan ook schriftuur. Schriftuur is persoonsgebonden en stempelt het kunstwerk met de identiteit van de maker. Dat geldt zelfs voor kunstenaars die handschrift vermijden. Hun stempel is dan niet dat van de hand, maar dat van de hantering. In mijn werk is de hand echter zeer aanwezig.
- Er is eenheid van kijken en denken. Die twee zijn één, of op zijn minst onlosmakelijk verbonden. Voor mij leiden ze onmiddellijk terug naar de maximale openheid. Mijn kijken en denken staan eenheid van beeld in de weg.

Deze drie eenheden reguleren mijn openheid. Zij vormen de dijken waarbinnen de rivier vrij kan stromen. De belangrijkste van de drie is de eenheid van kijken en denken. Hierdoor wordt wat ik maak in essentie gebonden aan dat wat ik zie en aan dat wat ik erover denk. Ik kan werkelijk van alles zien en dus ook werkelijk van alles maken. Zien, kijken, waarnemen: daarin ligt voor mij de kern van alles wat met mijn werk te maken heeft. In de beeldende kunst heeft het kijken twee fundamentele kanten, namelijk die van het producerende ik en die van het consumerende ik. Het is kijken en doen kijken. Ik ben mij bewust van die dubbele beweging.

Fenomenologica

Wat wij waarnemen nemen wij doorgaans aan voor waar. Wij menen met onze zintuigen de volledige werkelijkheid waar te nemen. Is dat eigenlijk wel zo? Ik weet nog dat ik als kind plotseling tot de ontdekking kwam dat ik de kleur van gras groen *noem*. De kleur van gras noem ik groen, omdat ik dat zo geleerd heb. Mijn broer noemde die kleur ook groen, maar ik wist niet of hij ook dezelfde kleur zag als ik. Misschien zag hij

wel wat ik rood noem – of zag ik juist rood. Voor mij was dit het eerste besef van de principiële relativiteit van de waarneming.

Een ander voorbeeld is het feit dat de aarde om de zon draait, terwijl wij iets heel anders menen te zien. Ik kan mij nog het moment herinneren dat het buurmeisje mij dit vertelde. Het was een enorme verrassing dat de werkelijkheid zo in strijd was met de waarneming. Achteraf kan je je er iets bij voorstellen – alhoewel het natuurlijk niet netjes was – dat de boodschap Galileï op de brandstapel heeft gebracht.

Ook allerlei zaken die te maken hebben met perspectief en de daarmee samenhangende relatieve grootte heb ik als kind heel mooi gevonden. Dat de enorme fabrieksschoorsteen die ik vanuit de woonkamer zag helemaal achter mijn pink kon verdwijnen. Of de krantenfoto waarop je iets meent te zien, maar waarop na lezing van het onderschrift iets heel anders blijkt te staan. En dan de moeite om datgene terug te zien wat je eerst zag. Soms kan je een aantal keer heen en weer tussen die twee duidingen. Ludwig Wittgenstein heeft dit verschijnsel geïllustreerd met een eenvoudig tekeningetje waarin naar believen de kop van een konijn of van een eend kan worden gezien. De oren van het konijn ‘zijn’ de snavel van de eend. Je weet letterlijk niet wat je ziet.

Ik houd erg - en dat al vroeg - van deze losheid van de werkelijkheid.

Er is een heel andere losheid die je pas veel later ontdekt. Ik heb mij een tijd voor vogels geïnteresseerd. Vanaf het moment dat ik mij daarmee bezighield zag ik tal van vogels in mijn omgeving die ik tot dan toe nooit had gezien: koperwieken, zwartkopjes, goudhaantjes, staartmezen. De dag dat ik in het Kralingse Bos mijn eerste koperwieken zag ontmoette ik daar toevallig ook een échte ornitholoog. Vol trots vertelde ik hem wat ik gezien had en hij zei toen: “Ja, koperwieken zitten hier ontzettend veel”. Kennelijk kan je sommige dingen pas zien als je weet. Wat je weet is wat je ziet. Bekend uit de waarnemingspsychologie is het voorbeeld van de bioloog, de houtvester en de meubelmaker die samen door een bos wandelen: alledrie nemen zij totaal verschillende dingen waar. Er is niet één bos, maar wel drie (en wellicht talloze) omdat de visie op het bos uiteen kan lopen van een ecologisch systeem tot een houtvoorraad in verschillende kwaliteiten.

Interessant wordt het als je nadenkt over de waarneming met anders georganiseerde zintuigen. Wat ziet een vis bijvoorbeeld, die tussen zijn ogen een complete kop heeft zitten? Hoe moet ik mij zijn/haar beeld van de ruimte voorstellen? Of dat van de kameleon, die eveneens ogen aan weerszijde van de kop heeft, maar dan ook nog eens ogen die onafhankelijk van elkaar kunnen bewegen en inzoomen. Wat moet dat een prachtig flexibel ruimtebeeld opleveren!

Ik houd ontzettend van dit soort oefeningen in ruimtebegrip. Ze laten zien dat dat wat wij waarnemen in hoge mate samenhangt met de aard en de bouw van onze zintuigen. Dat wat buiten ons is – en dat zo onwrikbaar zeker lijkt – blijkt slechts op die wijze toegankelijk, die onze zintuigen ons dicteren.

Bijen zien de wereld heel anders dan wij. Zij zien een ander deel van het kleurenspectrum. Zij zien geen rood, maar wel een voor ons onzichtbare kleur: ultraviolet. Voor mij is dat deel van het spectrum dat ik kan waarnemen absoluut compleet. Ik kan mij buiten dat spectrum niets voorstellen dat de naam ‘kleur’ zou krijgen. Toch blijkt dit een tekort van die voorstelling te zijn. We zien doodgewoon niet alles wat er te zien is.

Bijen zien ook nog eens gepolariseerd licht. Zij zien in wat voor ons een egale hemel is op de één of andere manier diepte. Een structuur van diepte. Zij gebruiken deze voor ons onbekende manier van diepte zien bij hun oriëntatie. Hun vluchtrichtingen, die zij

aan elkaar meedelen door hun dansvluchten, zijn medebepaald door de zonnestand, ook als de zon door een dik wolkendek volkomen onzichtbaar is.

Ook andere zintuigen nemen slechts delen waar van de werkelijkheid. Een hond ruikt 1000-maal meer dan wij. Begint de mens te horen bij 20 Hertz, de duif doet dat vanaf 1/10^e Hertz. Het stelt de postduif in staat zwaar weer te ontwijken dat nog honderden kilometers verwijderd is. Men vermoedt dat laagfrequentie waarneming essentieel is voor trekvogels. Vleermuizen 'zien' door te horen. De vleermuis heeft een haarfijn beeld, ook van zeer complexe ruimtes, door middel van echolocatie.

Inuit maken bij het navigeren op zee gebruik van de kleur van de lucht. Door middel van kleuren die zij aan de hemel waarnemen kunnen zij verschillende soorten ijs onderscheiden voorbij de horizon, dus voorbij de grens van ons gezichtsveld. Zij maken moeiteloos onderscheid tussen met sneeuw bedekt ijs, veldijs, pakijs en zee-ijs in baaien.

Wie de moeite neemt Goethe's 'Farbenlehre' te bestuderen – die overigens wetenschappelijk niet houdbaar is – zal merken dat tijdens het lezen de waarneming zich zeer verfijnt. Dat komt doordat Goethe zoveel verschijnselen, waaraan het normale dagelijkse bewustzijn eenvoudigweg voorbijloopt, nauwgezet bespreekt. Plotseling zie je overal kleur en kleurenfenomenen, waar je voorheen nooit aandacht aan schonk.

Er is een onlosmakelijke band tussen waarnemen en denken. Al ons waarnemen geeft onze hersenen aanleiding tot decoderen. Wat wij waarnemen wordt verwerkt tot een min of meer te hanteren wereldbeeld. Worden wij plotseling geconfronteerd met zaken die ons totaal onbekend zijn, dan bestaat de kans dat wij die niet eens waarnemen. Dit verschijnsel ligt ten grondslag aan het zogenoemde 'Probleem van Molyneux'. De Ierse filosoof William Molyneux (1656 – 1698) schreef in 1688 een brief aan zijn beroemde en door hem bewonderde collega John Locke. Hij legde hem het volgende vraagstuk voor: "Stelt u zich een blindgeborene voor, inmiddels een volwassene, die heeft geleerd op de tast een bol en een kubus van elkaar te onderscheiden, en die heeft geleerd welke van de twee vormen de bol en welke de kubus is. Stelt u zich nu voor dat de twee vormen op een tafel staan en dat de blinde genezen wordt; zou hij dan in staat zijn om, zonder tussenkomst van de tastzin, uitsluitend met zijn gezichtsvermogen, te zeggen welke van de twee vormen de bol en welke de kubus is?"

Zou hij zelfs weten of ze plat waren of niet? Zou hij ze wellicht lezen als gat in de ruimte en de ruimte eromheen als massa? De vormen die ik schilder willen dolgraag de positie hebben die Molyneux zijn genezen blinde voorzette.

Stel: ik schilder een cirkel. Wat is dat? Een *gat* in de ruimte of een *vorm* in de ruimte? Als het een vorm is, wat is het dan: een platte schijf, een bol, een oog, de aarde, de zon of gewoon...een cirkel?

Wat betekent een vorm? Wat gebeurt er in de betekenisgeving – in de duiding? Is dat de kern van de fenomenologica: dat je altijd betekenis geeft aan wat je waarneemt?

Sinds Linnaeus is onze verhouding met de natuur doortrokken van naamgeving, benoeming: dit is dat. Analytisch en catalogiserend. Kunnen we de processen die zich rondom ons afspelen nog wel onbevangen zien zoals ze zijn? Is het daarom dat 99 Nobelprijswinnaars een open brief moeten schrijven aan de regeringsleiders, waarin zij schrijven dat het niet goed gaat met de wereld in ecologisch opzicht, terwijl toch ieder onbevangen kind dat zou kunnen zien? Ik wil niet voor niets terug naar het pure kijken. We zijn op een dramatische manier losgekomen van een werkelijk waarnemen van de wereld. Daarin ligt wat je, vrij naar de componist Luigi Nono, zou kunnen noemen: de tragedie van het zien.

Terug naar Molyneux. Het lijkt zo'n eenvoudig probleem dat hij voorlegde aan Locke, maar desondanks is het na drie eeuwen nog altijd niet bevredigend opgelost. Wel is er door wetenschappers, waaronder Diderot, Voltaire en Berkeley, veel materiaal aangedragen dat gezamenlijk een geschiedenis van de waarnemingspsychologie genoemd zou kunnen worden. De 17^e eeuw, waarin Molyneux zijn vraag stelde, is sowieso de eeuw van de optica. En dat geldt zeker in hoge mate voor de Nederlandse 17^e eeuw. In de kring rond Constantijn Huygens was veel belangstelling voor optische fenomenen. Microscopen, lenzen in het algemeen, de camera obscura en de wereld zoals deze hulpmiddelen haar lieten zien was onderwerp voor experiment en onderzoek. In deze kring rond Huygens bevonden zich ook kunstenaars, zoals Jacques de Gheyn. Ook zij waren gefascineerd door de optische illusie. Het zijn de jaren van Jan Vredeman de Vries en zijn boek 'Perspectief', uitgegeven in Leiden in 1604 - 1605. En natuurlijk van Saenredam, met zijn nauwgezette kerkinterieurs, waarin hij zich diepgaand met de wetten van de waarneming in grootschalige architectonische ruimtes bezighield. Of Johannes Vermeer, waarvan men aanneemt dat hij de camera obscura gebruikte. Vermeer is boven alles de schilder van het ruimteconcept; hij speelt voortdurend zoveel mogelijk verschillende aspecten van ruimtelijkheid tegen elkaar uit. Naast de reële ruimte (voor zover je daarvan in een plat schilderij kunt spreken) brengt hij schilderijen, waarvan sommigen in perspectivische verkorting, spiegels, beschilderde klavecimbels, landkaarten en globes samen in één beeld. Het begrip schaal en werkelijkheid verandert telkens van betekenis. Vermeer doet dat op een manier die de ruimtewaarneming van de toeschouwer als het ware choreografeert: wij worden door hem in de geschilderde ruimte rondgeleid. Hij biedt ons tegelijkertijd het schilderij én een methode om er naar te kijken aan.

In dit soort dingen is de Hollandse 17^e eeuw tamelijk uniek. In haar prachtige boek 'The Art of Describing' zet de kunsthistorica Svetlana Alpers die positie af tegen de heersende Italiaanse traditie. De Italiaanse kunst was in essentie altijd verhalend. Alberti gaat uit van de opvatting dat een schilderij een onlijst oppervlak is, dat zich op een zekere afstand van de toeschouwer bevindt, die daardoorheen naar een tweede of vervangende wereld kijkt. In deze tweede wereld figureerden betekenisvolle voorwerpen - de symboliek - of gestalten die betekenisvolle daden verrichtten - de allegorie. Ut pictura poësis: beelden worden verklaard aan de hand van poëtische en sacrale teksten. Dat er op de kont van de stier van Paulus Potter in het Mauritshuis een vlieg zit die groter is dan het kerkje op de horizon, kán dus in de Italiaanse traditie niet zonder betekenis zijn. Is het blasfemisch, of is het fenomenologica?

De heersende Albertiaanse opvatting wordt veelal ook op de Hollandse schilderkunst toegepast. Dat leidt dan tot de iconografische duiding van ook het kleinste bloempje of schelpje. Alpers bestrijdt die visie en ziet de Hollandse meesters veeleer als beschrijvers van de wereld zoals die wordt waargenomen.

Zij wordt in haar opvattingen gesteund door een tentoonstelling in het Dordrechts Museum (AD 1993) onder de titel 'De Zigtbaere Werelt'. Die titel is ontleend aan een boek van Samuel van Hoogstraten: 'Inleyding tot de hooge school der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt'. Van Hoogstraten was een interessante man: reislustig, gevierd aan de hoven en een toonbeeld van een internationaal kunstenaar. Hij verbleef een tijd in Londen, waar hij in kringen van de Royal Society verkeerde. Dezelfde Royal Society waar ook Molyneux lid van was en waar zijn 'probleem' hevig bediscussieerd zal zijn. De oprichting van de Royal Society is ten nauwste verbonden met het verlangen naar nauwkeurige observatie. Men wilde de in de geest genestelde oude denkbeelden bestrijden, die waren gebaseerd op vals redeneren. Francis Bacon - niet de schilder uiteraard, maar de filosoof - noemde dat de 'Idola'. Observeren en het vastleggen van

het waargenomene moesten de basis gaan vormen van nieuwe, solide kennis. Het werk van Van Hoogstraten, dat nu niet veel meer lijkt dan een spel met perspectief en trompe l'oeil, stond bij de zeergeleerde heren hoog in aanzien. Zijn visuele virtuositeit paste wonderwel bij hun intellectuele interesses, die de basis hebben gelegd voor de Verlichting. Het pure kijken is daarmee ook letterlijk een zienswijze: een stellingname.

Deze zienswijze wordt buitengewoon mooi beschreven door Italo Calvino in zijn boek 'Palomar'. Palomar is een meneer, de hoofdpersoon in het boek, maar tevens de naam van een grote telescoop. Palomar neemt waar en denkt na over dat waarnemen en dat op zeer intense wijze. Als Calvino Palomar de natuur laat zien leidt dat niet tot een natuurbeschrijving, maar tot de beschrijving van een natuurwaarneming. "Alleen nadat je de oppervlakte der dingen hebt leren kennen - concludeert hij - kun je doordringen tot wat eronder ligt. Maar de oppervlakte is onuitputtelijk". Niet wat achter de verschijnselen zou kunnen liggen, maar de verschijnselen zelf zijn de essentie. De belangstelling voor de verschijnselen leidt onafwendbaar naar nog een verlangen: dat van de encyclopedische volledigheid. Ook Van Hoogstraten spreekt in zijn 'Hooge school' over het encyclopedische karakter van de schilderkunst. In zijn ogen is de schilderkunst daarom een hoge kunst, omdat zij als enige der kunsten in staat is om alle kennis en wijsheid te omvatten. Het gaat hem om een conceptueel universum. Zijn opvatting van het realisme is niet dat zij zondermeer de werkelijkheid weergeeft. Het realisme van Van Hoogstraten omvat de wereld én ieder beeld dat wij mogelijkwijs bedenken. Dat is een belangrijk standpunt: kennen wij namelijk alles, als we alle dingen kennen? Waar is de rol van de menselijke geest, als ik uitsluitend aandacht had voor de fenomenen? Mijn kunst zou letterlijk zielloos zijn. Waar zouden de liefde, de dood, mijn verontrusting over het wel en wee van mens en wereld blijven in een louter *visuele* wereld? Hier kan de klassieke scheiding tussen het 'wat' en het 'hoe' een rol vervullen. Als ik in mijn werk iets zou willen laten zien over de liefde of de dood en dit alleen zou doen door het weergeven van dingen, dan zou het gevaar van symbolisme levensgroot zijn. Ik zou dan dingen schilderen die de liefde of de dood zouden representeren. Albertiaans dus. Die mogelijkheid verwerp ik. Zouden het geluk en de pijn echter aanwezig kunnen zijn in de *daad* van het schilderen? Hier opent zich voor mij eerlijk gezegd een nieuwe wereld.

Ook Calvino lijkt zich in 'Palomar' bewust te zijn van dit onderscheid tussen de loutere dingen en de dingen van de menselijke geest. Hij heeft zijn boek een heel vernuftige opbouw gegeven. Het bestaat uit drie delen. Elk deel heeft drie subdelen, die wederom uit drie korte verhalen bestaan. Elk afzonderlijk verhaal heeft een eigen getal. Het eerste heeft 1.1.1., het tweede 1.1.2. etcetera, tot het laatste: 3.3.3. In totaal zijn er dus $3 \times 3 \times 3 = 27$ verhalen. De nummering blijkt zinvol. Elk nummer 1, in welke positie dan ook, staat altijd voor een puur visuele ervaring, in de regel een natuurwaarneming. 1.1.1. staat dus het dichtst bij de pure waarneming. Maar daarmee ontsluit je het wereldraadsel niet. Het nummer 2 is verbonden met culturele en antropologische elementen en introduceert dus de mens. Het nummer 3 houdt zich bezig met ervaringen van speculatieve aard: de kosmos, de tijd, de oneindigheid, de relatie tussen het ik en de wereld, de dimensies van de geest. Nummer 3 heeft een meditatief karakter. Doordat de getallen steeds in een andere positie voorkomen beweegt het boek zich langzaam en in een golfbeweging van de zuiver visuele waarneming van de zichtbare wereld naar de volledige opname daarvan in de mens. Feitelijk is dát wat er in het menselijk leven gebeurt en het is dan ook logisch dat Palomar in de laatste zin van het boek sterft.

Dit hele proces doet mij denken aan de activiteit van Japanse Zenmeesters, die *alles* doen door schijnbaar *niets* te doen. Die overal *in* zijn, door schijnbaar overal *buiten* te blijven. Alles en niets verwisselen voortdurend van positie. Het pure kijken naar de buitenkant wordt dan uiteindelijk óók het pure kijken naar de binnenkant.

De componist John Cage reserveerde elke dag een uur of meer voor luisteren. Alleen maar luisteren. Hij was ook ten diepste geïnteresseerd in Zen. Voor hem was alles wat hij hoorde van een zelfde waarde. Tijdens een Mozart-recital bijvoorbeeld maakte hij geen waarderend onderscheid tussen de muziek en alle andere geluiden, zoals gekuch en gerinkel met kopjes aan het buffet buiten de zaal: hij nam het allemaal als één en dezelfde auditieve ervaring in zich op. Zijn eigen muziek is dan ook van een indringend soort terloopsheid.

Zo hoop ik in een wereld, die verzadigd is van visuele waanzinnigheid, staande te blijven, door er buiten te staan en te kijken; te kijken in het oneindige. Te kijken en te doen kijken.

De veel gehoorde stelling dat de schilderkunst wel eens dood zou kunnen zijn, verliest totaal zijn waarde. Ook het najagen van de nieuwste trend wordt volstrekt zinloos. Ik kijk naar alles en alles heeft zijn eigen waarde: het oude en het nieuwe, de trendsetters en wat ik dan maar noem 'de kleine zelfstandigen'. Niet het actuele is goed, maar het goede is hoe dan ook actueel.