

Voorwoord

*All truth, and all sincerity, are just compressed
into that moment we step over the threshold
of the invisible.*

JOSEPH CONRAD, *Heart of Darkness*

*Kijk. Ik ben er niet en kijk.
Langs de doofpot*

Wat wil de kunstenaar?

In een radio-interview uit de jaren zeventig dat ik op internet aantrof kreeg de Amerikaanse schilder Robert Ryman (1930) deze vraag voorgeschoteld. Ryman reageerde korzelig en mompelde iets over Sigmund Freud en de in de loop van de tijd tot verzuchting verpulverde vraag ‘*Was will das Weib?*’ Zoveel kunstenaars, zoveel antwoorden, probeerde Ryman ook, maar daar nam de interviewer geen genoegen mee.

‘Goed,’ ging de interviewer verder, ‘wat wilt ú dan met uw kunst?’

Ryman gaf, zo te horen met gezonde tegenzin, een antwoord dat zich in mijn geheugen etste. Ryman zei het kort en bondig, even concreet als raadselachtig, even nuchter als poëtisch. ‘*I want to raise the issue of silence.*’

Ik was gewonnen – voor het antwoord, de kunstenaar, zijn werk. Sommige van die werken had ik al eens gezien, onder meer in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Dat werk gaf zich niet snel prijs, was mijn ervaring. Maar dankzij het interview kreeg ik

er alsnog toegang toe. Rymans latere werk is monomaan, op het obsessieve af. Wit, uitsluitend wit. Witte monochromen. Wit op acryl. Wit op staal. Wit op hout. Wit op jute. Wit op – en zo verder. Rymans witte werken lopen inmiddels in de honderden, en geen twee zijn hetzelfde. En altijd is er met dat wit ‘iets’ aan de hand. Aan de uiteinden van een schilderij van Ryman houdt het wit vaak geen stand of wil het geen stand houden. Het materiaal waarop de witte verf is aangebracht schemert er meer dan eens doorheen. Alsof Rymans schilderijen niet ‘af’ willen zijn, niet kloppend; alsof een totaal wit werk zich niet naar wens laat schilderen. Het wit hapert, aarzelt, laat zich niet dressereren.

Ryman lijkt te accepteren dat de stilte die hij wenst te agenderen zich uiteindelijk aan iedere mogelijke agenda onttrekt. *He wants to raise the issue of silence* – maar wat vermag het oog als het gaat over kwesties die in eerste instantie het oor aangaan? Ergens kan het, kort of lang, stil zijn – maar is dat ‘de stilte’? Soms horen we louter stilte – of veronderstellen we stilte te horen. Maar wie heeft ooit stilte gezién? Wie zich in een leeg landschap bevindt waar niets geluid maakt, ervaart onmiskenbaar de stilte. Je hoort niets. Maar wat zéé je? Je ziet een leeg landschap.

Ryman plaatste zich met zijn antwoord in een eerbiedwaardige traditie. De stilte verbeelden: hoeveel kunstenaars vóór hem stelden zich hetzelfde tot doel? Niet dat al die kunstenaars letterlijk à la Ryman het onderwerp stilte op de agenda poogden te zetten. Wél zijn er velen die de stilte in hun kunst probeerden te benaderen, te eren, te grijpen en vangen, te ontregelen, te versterken en soms misschien ook te vervangen.

Een verbeelding van de stilte – het is een passende typering voor de oeuvres van velen in de kunst. Zie, vanzelfsprekend, de zeventiende-eeuwse stillelevenschilders. Zie natuurlijk ook Johannes Vermeer. Francisco de Zurbarán. En, nog een paar eeuwen verder terug, vrijwel alle werken van de Vlaamse primitieven, in het bijzonder Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Dirk Bouts. Zie, in de twintigste eeuw, het late werk van Giorgio Morandi, Mark Rothko, Piet Mondriaan. En niet te vergeten de onverschrokken en in gelijke mate radicale en religieuze Kazimir

Malevich. Met zijn inmiddels meer dan honderd jaar oude *Zwart vierkant* bracht Malevich aan het begin van de twintigste eeuw de beeldende kunst een mokerslag toe. Want: wat nog te creëren ná dit zwarte ‘ding’? Tegelijk ontsloot zijn *Zwart vierkant* nieuwe en schier oneindige vergezichten in de kunst. Want: waar begint – en eindigt – de beeldtaal ná het strenge zwart? Wat bevindt er zich ín en achter Malevich’ zwarte vierkant? Veel abstracte kunst van na Malevich is te beschouwen als een avontuurlijke verkenningstocht met als doel het formuleren van een visueel antwoord op deze laatste vraag.

Minstens zo concreet als Robert Ryman was de Nederlander Jan Andriessse in het benoemen van hét thema en het motief in zijn kunst: ‘Ik wil volmaakte stilte schilderen. Stasis bijna.’ Volmaakte stilte – dat is wel heel volmáákt. Té volmaakt misschien, zo het woord ‘volmaakt’ überhaupt het bijwoord ‘te’ in zijn nabijheid verdraagt. Volmaakte stilte – zo wordt doorgaans de dood genoemd, maar ik betwijfel of Jan Andriessse de dood wil schilderen.

Van Luc Tuymans is de uitspraak: ‘Schilderijen moeten, willen ze effect hebben, de immense intensiteit van stilte hebben, een opgevulde stilte of leegte.’ Dat is nogal een bewering. Móét een schilderij iets? Móét de kunst iets? Van mij niet. Kunst kán en wíl altijd iets, zonder dat het van ons, toeschouwers, per se moet. Maar vermoedelijk beoogt Tuymans met die uitspraak de lat voor zichzelf en zijn collega’s uitdagend hoog te leggen. Zonder een element van die ‘immense intensiteit van stilte’ kan een kunstwerk het volgens Tuymans dus niet stellen.

Ik durf geen gooi te doen naar het aantal soorten stiltes, in én buiten de kunst. Maar zoals bij Ryman geen twee witte werken hetzelfde zijn, zo lijkt ook iedere stilte, ín en buiten de omlijsting van een schilderij of buiten de contouren van een sculptuur, een eigen dynamiek op te eisen. Weinig adjectieven ketsen af op het woord stilte. Aldus is het vrij eenvoudig om tegenover een kunstwerk dat een, zeg, ‘serene’ stilte wil verbeelden, in een handomdraai een werk aan te wijzen waarin de stilte onheilspellend is en onbehagen veroorzaakt. Nooit kan iets of iemand volmaakt stil

zijn of een volmaakte stilte bereiken, terwijl tegelijkertijd alles stil kan zijn of stil kan vallen, hoe kortdurend en zijdelings ook. De dingen worden verondersteld stil te zijn of stil te kunnen zijn – maar wie kent de binnenkant van dingen? En dan: wáár bevindt zich de stilte? Om terug te keren naar dat lege landschap: wordt zo'n landschap omhuld door stilte, of komt de stilte van binnen-uit?

Deze laatste vraag is ook van toepassing op ieder kunstwerk. Het is niet altijd duidelijk of het door Tuymans benadrukte element van stilte zich aan de oppervlakte van een kunstwerk bevindt, of aan de binnenkant, ín het getoonde zélf. De kunstenaar poogt aan de stilte te raken, in het besef dat we stilte nooit lijfelijk en letterlijk aan kunnen raken. Trek je de uiterste consequentie uit Tuymans' uitspraak, dan gaat alle kunst uiteindelijk altijd en onvermijdelijk over het onaanraakbare.

De performancekunstenaar Marina Abramović tilde de stilte uit de omlijsting van het schilderij en uit de materie van de sculptuur. In 2010 beoogde Abramović zelf, in eigen persoon, de eerdergenoemde volmaakte stilte te belichamen. In dat jaar zat zij in het MOMA in New York omstreeks drie maanden lang, dag in dag uit, louter stil op een stoel, achter een grote, lange tafel. 'The artist is present' heette de performance, die honderdduizenden bezoekers trok. Tallozen wilden een glimp opvangen van iemand die dag na dag niets deed, niets dan zwijgen en stilzitten. Alleen maar kijken. Kijken en zijn.

Tegelijk deed Abramović in en met die performance ontzettend veel. Ik heb de indruk dat zelfs de meest cynische aanhangers van de 'dat-kan-mijn-neefje-van-dertien-ook'-doctrine het de kunstenaar moeten nageven: dát deed en doe je Abramović niet zo snel na. Wie er toen bij was, ervoer iets ingrijpends en, te zien aan de reacties van veel bezoekers, emotionerends. Sommigen keken ademloos toe. Anderen kregen er een bijzonder ongemakkelijk gevoel bij. Een enkeling weende. Ik was erbij, niet lang, maar lang genoeg om door die vrijwel roerloze, zwijgende vrouw te worden aangesproken op misschien wel het intiemste en brooste compartiment in mijn innerlijke huishouding. Stil-

zwijgend deed Abramović een appèl op een diep gekoesterd verlangen naar afwezigheid. Pal onder onze ogen deed de kunstenaar een poging om te verdwijnen. Tot mislukken gedoemd, natuurlijk – maar toch. Het effect was er niet minder om. Haar roerloze en geluidloze aanwezigheid had het effect van een implosie. Ze loste op in een raadselachtige leegte, ‘opgevuld’ door die talloze bezoekers. Een mens bevroor tot ultieme afwezigheid. Niets zeggen. Niets doen. In de woorden van Jan Andriese: ‘Bijna stasis.’

In *De consequenties* (2014) van Niña Weijers bezoekt de hoofdpersoon, de jonge kunstenaar Minnie Panis, eveneens Abramović’ performance. Minnie doet vervolgens wat ik naliet; ze maakt van de gelegenheid gebruik om tegenover de kunstenaar plaats te nemen. Dát nu had ik toen niet gedurfd. Minnie komt in *De consequenties* redelijk ongeschonden uit haar confrontatie met Abramović. Dat wil zeggen: zo op het eerste gezicht. Bij nader inzien is het ook voor Minnie Panis een ingrijpende ervaring. Onrustig en nerveus neemt zij plaats tegenover de kunstenaar. Vervolgens beleeft Minnie een begin van datgene waar zij van droomt een huivert: verdwijnen, in én door de kunst.

Ik herkende in Minnie een aantal wezenstrekken van een ánder romanpersonage, Inni Wintrop uit Cees Nootebooms *Rituelen* – zie het essay ‘Oefening in verdwijning’ verderop in dit boek. Tussen alle hoofdstukken over kunst en kunstenaars heeft ‘Oefening in verdwijning’ een plek gekregen in *De stilte van het licht*, omdat de inzet van de romans van Nooteboom en Weijers – het streven naar niet-bestaan – aan de inzet raakt van zoveel kunstwerken die hier aan de orde komen. Ook over beide schrijvers kun je zeggen: *they want to raise the issue of silence*.

‘Zwijg en zit stil’, over Abramović’ performance, staat in de afdeling ‘Stilte’, en ‘Oefening in verdwijning’ in de afdeling ‘Verdwijning’. Maar dat had ook andersom kunnen zijn: stilte en verdwijning zijn als communicerende vaten en raken voortdurend aan elkaar. De grens tussen schoonheid en onbehagen is in dit boek meer dan eens diffuus en ragdun. Soms lost die scheidslijn nagenoeg op. In het onbehagen dat kunstwerken kunnen ver-

oorzaken, is vaak een zekere schoonheid verdisconteerd. Omgekeerd is de schoonheid van het late werk van bijvoorbeeld J.M.W. Turner – zie ‘Op een dag sterft de zon’ – doortrokken van doem en dreiging. De kunstenaar wilde ons met een aantal latere werken naar het binnenste van de zon geleiden. Je kijkt – en verschroeit.

Die verknoping van schoonheid en onbehagen geldt voor veel andere werken van kunstenaars in *De stilte van het licht*: van de onweersluchten van Jan van Goyen en de op het eerste gezicht onschuldige en vrolijk stemmende tekentaal van Joan Miró tot de verstilte taferelen van Léon Spilliaert en Edward Hopper. Van Zurbaráns *Stilleven met vier kruiken* uit 1650 tot het eerdergenoemde alom bewonderde (en ook alom bespote) *Zwart vierkant* van Malevich. Die twee schilderijen zijn, dwars door de eeuwen heen, directe familie van elkaar.

De verbeelding van de stilte is voor de makers én de toeschouwers soms een zegen, soms een gesel, en soms allebei tegelijk. Arcadië en hellekring. Oase en schrikbeeld. Tussen die twee uitersten, tussen geseling en zegening, bewegen zich de verhalen over de indrukken en kijkervaringen die eraan ten grondslag liggen. Vrijwel al die ervaringen blijken te stoelen op die ene sensatie, dat ene verlangen dat telkens weer onstilbaar blijkt, het verlangen om er niet te zijn.

Er-niet-willen-zijn. En: het verzet tegen het ontmoedigende feit er wél te zijn. In 2010 gaf Marina Abramović verwarrend een aanvallige vorm aan mijn teerste droom en tegelijk grootste nachtmerrie. Nooit eerder was ik zo direct en fysiek op die wensdroom annex nachtmerrie gestuit.

Diezelfde droom en datzelfde angstbeeld zag ik voor het eerst verwoord in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974) van Willem Brakman. Ik las die roman kort na mijn middelbare schooltijd. Ik was toen rond de twintig. In *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* schiepte Willem Brakman zijn hoofdfiguur Pouderooyen, een muiskgrijze leraar Frans, op met dit verlangen om er niet te zijn. Pouderooyen denkt aanvankelijk dat hij met – maar ook door – dit verlangen geheel alleen in de wereld staat.

Het verlangen snijdt hem af van alle anderen. Totdat Poude-rooyen met een schok beseft dat iederéén tot op zekere hoogte lijkt te zijn aangevreten door die hunkering naar uitwissing en onbestaan.

Zó staat het er, in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary*: ‘Iets in de diepste diepten van het menselijk brein rust als ammoniet in een oceaantrog, namelijk het verlangen om er niet te zijn. Een besef [...] dat de diepste uitingen van een mens altijd uitingen zijn van het protest dat hij er is.’ Dat was enerverend om te lezen. Ik bleek niet alleen.

Ik stel me voor dat veel van de hier genoemde, getoonde, beschreven en besproken kunstwerken zijn ontsproten aan dit volgens Brakman fundamentele en universele verlangen. Men maakt iets uit protest tegen het feit dat men er is. Zo bezien is alle kunst in essentie protestkunst. Ook ikzelf protesteer in zekere zin nog altijd; dit boek is er het resultaat van. Het protest verbindt mij aan een groot aantal kunstwerken. En tot op heden zoek ik, zonder mij er altijd even sterk van bewust te zijn of liever gezegd, te willen zijn, in kunst naar nieuwe, soms onvermoede, uitingen van dit protest. Soms zijn die protesten onverbloemd, soms aanlokkelijk en aanstekelijk, soms oogstrelend en zuiver, soms radicaal en illusieus, soms vermakelijk en kolderiek, soms ontroerend en vertroostend.

‘Uiteindelijk verdwijnt iedere kunstenaar in de loop van de tijd in zijn werk,’ is een zin van Cees Nooteboom die ik aanhaal in het verhaal ‘De schim herschept de wereld’, over de kunstenaar in zijn atelier. Je kunt die zin onder stroom zetten en het verdwijnproces intensiveren. Met elk kunstwerk verdwijnt iedere kunstenaar telkens uit zichzelf en in dat kunstwerk. Steeds opnieuw doen kunstenaars pogingen om zich door middel van hun werk weg te borstelen, uit te gummie, wég van hier, zonder *easy way out*, dat spreekt. Men creëert een alternatief uitspannel waar men vervolgens in oplost.

Ik noem twee voorbeelden uit vele. Giorgio Morandi loste zichzelf op in al zijn flesjes en kruikjes en doosjes en potjes, die telkens weer op ieder schilderij broos en breekbaar strak in het

gelid staan. Joan Miró, die naar eigen zeggen de schilderkunst wilde ‘vermoorden’, poogde in ieder kunstwerk dat hij maakte ‘het verborgen geluid van de stilte’ te verbeelden. Dat resulteerde in een geheel autonome wereld, opgebouwd uit ontelbare sterren, cirkels, bellen, cilinders en al die andere elementen uit zijn beeldtaal: een antropomorfe wereld die bestaat uit tekentaal, een wereld waarin het voor iedereen die ernaar kijkt vrijwel zeker goed toeven is.

Het aantal kunstwerken waarin stilte, schoonheid, onbehagen en zelfverdwijning worden samengebald, is eindeloos. Vervolgens dringt de vraag zich op hoeveel van die kunstwerken je in een mensenleven kunt bekijken. Hoeveel ‘schoonheid en onbehagen’ kan het geheugen opslaan en kan het gemoed verwerken?

In een essay over een klein schilderij dat lange tijd als familiestuk in zijn nabijheid was, schreef Willem Jan Otten dat elk kunstwerk niet alleen een ding is, maar ook een persoon. Otten repte over een kunstwerk als ‘een bezielt iemand waar je een verhouding mee kunt krijgen’. In ieder kunstwerk resoneert volgens Otten de ziel van de maker. Maar ook bevindt zich in dat kunstwerk ‘de ziel van degene die ervan houdt’, aldus Otten.

Dat is erg mooi gezegd. Zo bezien zijn veel kunstwerken drukbevolkte dingen waarin zich de ziel van velen ophoudt. In één moeite door verspreiden kunstwerken de wonderlijke suggestie dat ze door jou en jou alleen bezielt kunnen raken. Omgekeerd deelt wie veel kunstwerken ziet, zichzelf onvermijdelijk op in duizend-en-een nabeelden van het zelf. Al die nabeelden vinden een tweede leven in die kunstwerken. Na je dood blijf je niet alleen achter in de herinneringen van je dierbaren, maar ook in de textuur en het DNA van kunstwerken die je dierbaar waren. Bij leven bieden kunstwerken de sensatie om uit jezelf te verdwijnen; na je dood zul je nooit echt helemaal verdwenen zijn.

Bezielt als ze zijn, blijken sommige kunstwerken bij eerste kennismaking direct en onmiddellijk geestverwanten. Andere zijn als verre vrienden, wier waardenstelsels en voor- en afkeuren je niet altijd kunt navoelen en begrijpen. Weer andere blijken nabije vreemden die zich nooit laten doorgronden. Maar hoe

dan ook heeft die notie van het kunstwerk als bezielde persoon altijd een bij uitstek intieme omgang met elk kunstwerk tot gevolg. Schrijven over kunst is in mijn beleving als het uitwisselen van intimiteiten mét die kunst. De protestuitingen zijn gezien, gehoord, misschien naar waarde begrepen en doorvoeld; vervolgens meet je die uitingen af aan de eigen ideeën, indrukken, eigenaardigheden, fascinaties, ontvankelijkheden en gemoedsbewegingen. Dat is geen sinecure. Er staat veel op het spel. In taal lever je je uit aan het beeld.

Maar opnieuw: in hoeveel kunstwerken kunnen die faculteiten van je ziel zich nestelen? Hoeveel, om het met Otten te zeggen, bezielde personen kunnen een plaats krijgen in dat van de toeschouwer, zonder dat het daar overbevolkt en topzwaar wordt?

Tegen het einde van de dertiende eeuw raakten in Frankrijk drie theologen met elkaar in debat over de vraag hoeveel dansende engelen zich op een speldenpunt bevinden. Niet meer dan drie, meende de eerste. Het exacte aantal van 911, beweerde de tweede ferm. Dat aantal is oneindig, vond de derde. De drie kwamen er niet uit.

Denkend aan het aantal kunstwerken dat in de loop van de tijd mijn blik heeft gekruist (zo moet je dat zeggen conform de notie van het kunstwerk als een bezielde entiteit) sluit ik mij aan bij de derde theoloog. Op het netvlies en in het geheugen danst, als al die engelen op de speldenpunt, een oneindig aantal kunstwerken. Ik zeg er meteen bij dat een eveneens oneindig aantal kunstwerken uit het oog is geraakt. Ze zijn weggeleden uit het geheugen. Maar ook die dansen mee op die speldenknop.

Vervolgens dient zich een nieuwe vraag aan: hoe ziet die speldenpunt eruit? En waar bevindt zich deze punt? Het moet, in alle nietigheid, wel een alomvattend verdwijnpunt zijn. Een niet door het oog waarneembaar oog van de orkaan. Het is het kleinst denkbare punt waarop alles, het allergrootste inclusief, balanceert – dansend welteverstaan. Maar ook dan blijft een concreet beeld van dat punt overeind. Dit beeld komt aan de orde tegen het einde van *De stilte van het licht*: in ‘Het eindeloze wit’ wend ik mij tot

de roman *Letter en geest* (1982) van Frans Kellendonk, waarin twee heren, Mandaat en Brugman, in elkaars droom verward zijn geraakt. Mandaat en Brugman lijken uiteindelijk samen te ballen in een even vervreemdend als verlossend verdwijnpunt. Hoe bereik je dat punt? Misschien aan de hand van twee regels uit een gedicht van Remco Campert dat in dit boek terugkeert in ‘Stilte is een ding’:

*nog één keer niets
met al zijn macht*

En dan begint het. Het verdwijnpunt valt samen met het beginpunt. Ook hier.