

HET “ZIEN” ALS BASIS VOOR HET WEZEN VAN HET FENOMEEN VAN HET DUBBELKUNSTENAARSCHAP FILOSOFEN OVER “ZIEN” IN TAAL EN ANDERE KUNSTEN

ALBERT GIELEN

ABSTRACT

“Seeing” as the essentiality of the phenomenon of multi-disciplinary artists: philosophers on “seeing” in language and the other arts

The common multi-disciplinary approach to artists in Dutch literature makes it worth investigating the relationship between visual art and literature, these being two different disciplines. The position of the author or the characters between the two disciplines is difficult to determine, because each discipline has its own characteristics. To understand the phenomenon of a multi-disciplinary artist, I attempt, on the basis of Gottfried Ephraim Lessing, Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty, to understand the relationship between the visual arts and literature, analyzing the two disciplines in relationship to each other. According to Maurice Merleau-Ponty, ‘Seeing’ is a phenomenon which the disciplines have in common. In the following analysis, Merleau-Ponty’s concept of ‘Seeing’ is confronted with an attempt to determine whether it is usable in relationship to multi-disciplinary artists.

Key words: visual arts; perception; literature; methodology; philosophy; multi-disciplinary artist; seeing

1. Inleiding

Dubbelkunstenaars, auteurs die ook als beeldend kunstenaar actief zijn, vormen problematische onderzoeksobjecten wanneer de positie die zij tussen de beide activiteiten innemen onderzocht wordt. Het grootste probleem is dat de disciplines waarin ze werken moeilijk met elkaar te vergelijken zijn. Hoe verwant literatuur en beeldende kunst ook aan elkaar zijn, ze vallen niet samen, omdat ze niet hetzelfde kunnen uitdrukken. Ze zijn niet inwisselbaar. Deels verklaart dat de reden waarom dubbelkunstenaars zich in twee disciplines wensen uit te drukken, maar wat die relatie dan precies is en wat de positie van de dubbelkunstenaar precies is, is daarmee nog niet verklaard. Maurice Merleau-Ponty ziet in het “Zien” een fenomeen dat de disciplines gemeen hebben. In zijn *Phénoménologie de la perception* (Fenomenologie van de waarneming, 1945) worden de

verschijnselen bestudeerd zoals die zich aan ons voordoen en hoe wij ze waarnemen. In het onderstaande wil ik onderzoeken wat Merleau-Ponty onder “Zien” verstaat en hoe dat eventueel methodologisch gebruikt kan worden met betrekking tot dubbelkunstenaars. Het gaat daarbij niet om het kijken naar kunst, maar om het waarnemen van de fenomenen zoals die zich aan ons voordoen en in dat opzicht biedt Maurice Merleau-Ponty een theoretisch kader waarbinnen dit onderzocht kan worden. In zijn *Phénoménologie de la perception* besteedt hij daarbij ook aandacht aan beeldende kunstenaars die hij een scherp waarnemingsvermogen toekent. Omdat Merleau-Ponty het concept van het “zien” niet expliciet in één werk beschreven heb, tracht ik daaraan in het onderstaande een begin te maken. Voordat ik daartoe overga zal ik eerst de problematische relatie tussen beeldende kunst en literatuur beschrijven en wel aan de hand van enkele filosofen die zich expliciet met die relatie hebben beziggehouden, te weten Gotthold Ephraim Lessing die als eerste de verschillen tussen de beide disciplines benoemde en Martin Heidegger die het fundament van de beide disciplines analyseerde.

2. De verschillen tussen literatuur en beeldende kunst

De eerste die de relatie tussen de disciplines problematiseerde, was Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781). Zijn essay *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie* (Laocoön. Over de grenzen van schilderkunst en poëzie, 1766) gaat over het in Rome gevonden en in het Vaticaan tentoongestelde beeld van de priester *Laocoön en zijn zonen* (ca. 42–20 v. Chr.) dat door de Griekse beeldhouwers Agesander, Polydorus en Athenodorus uit één blok wit marmer is gemaakt. Laocoön en zijn zonen Anthiphantes en Thymbraeus leveren met de twee grote slangen een strijd op leven en dood. De handelingen die ruimtelijk met elkaar te verbinden zijn, kunnen door de schilderkunst weergegeven worden. De beeldhouwkunst, net als de schilderkunst, mist het vermogen tijd uit te beelden, waardoor ze geen handelingen kan kiezen die een verloop in tijd hebben. Tijd levert voor de dichtkunst geen enkel probleem op: “Eén ding blijft staan: de opeenvolging in de tijd is het domein van de dichter, de ruimte het domein van de schilder” (Lessing 2009: 160). Het verschil bestaat dus uit het gebruik van tijd en ruimte. Literaire kunst ontvouwt zich in de tijd en beeldende kunst in de ruimte. Om die reden benaderen beeldende kunstenaars en auteurs hun onderwerpen op een andere manier. Zo kan literatuur door opeenvolging spanning opbouwen en door taal van alles suggereren. Het schilderij is in één oogopslag te zien, denkt Lessing, en moet het juiste moment uit een episode kiezen om meteen te kunnen zeggen, wat het zeggen wil. Het gedachtegoed van Lessing is echter tamelijk achterhaald, omdat het zich richt op vooral klassieke en verhalende kunst. Evengoed is er wel wat bruikbaar van zijn werk, mede omdat de “moderne mens” zijn *Laocoön* anders interpreteert dan Lessings tijdgenoten. Wessel Krul schrijft in zijn voorwoord bij zijn Nederlandse vertaling van *Laocoön* dat literatuur en beeldende kunst in hun middelen van expressie verschillen. De verschillen in weergave hangen samen met de aard van het medium, en niet met de afstand in tijd of een verschil van cultuur. “Kunst en literatuur voldoen aan hun eigen wetten. Welke dit zijn, moest echter nog blijken” (Krul in Lessing 2009: 32).

Martin Heidegger (1889–1976) heeft met zijn werk *Der Ursprung des Kunstwerkes* (De oorsprong van het kunstwerk, 1935) een poging ondernomen om de oorsprong van het

kunstwerk bloot te leggen. In verband met de verhouding tussen literatuur en beeldende kunst stelt hij vast dat de kunstenaar de oorsprong van het kunstwerk is en dat het werk de oorsprong van de kunstenaar is. Dit is een cirkelredenering die Heidegger doorbreekt door te verklaren dat de oorsprong van het kunstwerk en van de kunstenaar de kunst is. Voor hem geldt dat “Alle kunst [...] in wezen dichtkunst” is (Heidegger 1996: 60–61). Het is zeker niet zijn bedoeling zich tot de poëzie te beperken, in de zin dat de dichtkunst de moeder aller kunsten is. Taal heeft bij Heidegger te maken met ontwerpen, ook wel ‘een verdichtsel’ genoemd. In een gedicht is dat ontwerp van een andere aard, omdat het al in taal is en daarom ook niet opnieuw kan worden ontworpen. Bij een beeldhouwwerk begint beeldhouwen met taal, met een verdichtsel, dat daarna in steen wordt omgezet. Een dichter hoeft taal niet in iets anders om te zetten. Dichtkunst is zo bezien, minder een ontwerp dan beeldhouw- of schilderkunst. Het gaat eigenlijk om twee fasen. De eerste is het ontwerp in taal dat taal blijft. De tweede is ‘de nieuwe dichterlijke schepping’ die uit de eerste voortkomt (Heidegger 1996: 90–91). Heidegger erkent het verschil tussen dichtkunst (literatuur) en de andere beeldende kunsten, maar ze hebben allen dezelfde oorsprong: taal.¹ Een typische Heidegger-uiting is dat door taal het zijnde in de openheid gebracht wordt. Wat geen taal heeft, bijvoorbeeld planten en steen, kan het zijnde niet laten verschijnen. Het is niet zozeer een communicatiemiddel, maar een medium waarin het wezen van de kunst tot uitdrukking komt. Wel ziet Heidegger dichtkunst in engere zin als de meest oorspronkelijke vorm en als stichtende bron van de kunst.

Uit het bovenstaande valt op te maken dat de disciplines die dubbelkunstenaars aannemen afzonderlijke activiteiten zijn. Vooral in wat ze elk kunnen uitdrukken zijn ze onderscheidend. Daarin staan Lessing en Heidegger niet alleen. Alleen al uit de titel van het hoofdwerk van Marshall McLuhan (1911–1980) blijkt dit: *The medium is the message* (1964) en ook John Dewey (1859–1952) beschrijft in *Art as Experience* (1934) hoe verschillende media verschillende resultaten tot gevolg hebben: “Poetry and prose, literal photograph and painting, operate in different media to distinct ends” (Dewey 1934: 85). Dewey voert ter verduidelijking de brieven van Vincent van Gogh (1853–1890) op waarin deze vaak beschrijft wat hij wil gaan schilderen en hoe. Zijn woorden zijn pogingen om iets van de expressiviteit die hij met zijn schilderwerk wil bereiken, over te dragen. Daarin slaagt hij maar voor een deel, waaruit Dewey concludeert dat de woorden op zich niet de expressie zijn, hooguit wekken ze die indruk, maar de expressiviteit, de esthetische betekenis, is het schilderij zelf.

De conclusie is dat een schilder in woorden niet kan uitdrukken wat hij met een schilderij beoogt, omdat taal niet de betekenis van architectuur, sculptuur, schilderkunst en muziek in woorden kan omzetten. De reden hiervan is, en Dewey benadrukt dat meer nog dan Lessing en Heidegger, dat er geen afstand is tussen vorm en materie enerzijds, en inhoud anderzijds, maar beide zijn perfect geïntegreerd. Een kunstenaar of een dichter kan niet met een onderwerp alleen beginnen en daar vervolgens een passende vorm bij zoeken. Hij moet van begin af aan denken in de tweepolige eenheid inhoud-vorm. Evenmin zijn vorm en inhoud afzonderlijk op te vatten – ze zijn weliswaar afzonderlijk

¹ Hoe belangrijk taal voor Heidegger was blijkt wel uit de vele publicaties over dit onderwerp, onder andere verzameld in *Unterwegs zur Sprache* (1959).

te bestuderen, maar kunnen niet los van elkaar gezien worden. Daarom noemt Dewey een kunstwerk 'gevormde' inhoud (Dewey 1934: 114).

Om dubbelkunstenaars, en daarvan zijn er heel wat in de Nederlandstalige literatuur, te kunnen onderzoeken naar de positie die ze tussen de beide of in sommige gevallen zelfs meerdere disciplines innemen, moeten we behalve de verschillen tussen de disciplines, ook de overeenkomsten kennen.

3. Maurice Merleau-Ponty: het onzichtbare zichtbaar maken

Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) heeft zich in zijn hoofdwerk *Phénoménologie de la perception* en in andere werken ook gewijd aan de relatie tussen de disciplines. Voor Merleau-Ponty is de grens tussen het subject en object niet zo nauwkeurig te trekken, daarom gebruikt hij het woord "lichaamsschema". Hij verduidelijkt dit begrip met het voorbeeld van een man die een pijp vasthoudt. De man weet waar zich zijn pijp bevindt, niet omdat die kennis via zijn hand naar zijn onderarm gaat en van daar naar zijn bovenarm en vervolgens naar zijn romp en zo verder, maar hij weet waar zijn pijp is door "een absoluut weten". Door het absolute weten weet hij waar zijn hand en zijn lichaam is. Het subject is een eenheid, een "Gestalt". Wat beslissend is, is Merleau-Ponty's visie dat het subject (de pijprokende man) niet strikt gescheiden is van het object (de pijp). Omdat subject en object niet strikt gescheiden zijn, betekent dit dat het lichaam 'naar de wereld is' (Merleau-Ponty 2009: 163–164). Het naar de wereld zijn ofwel "intentionaliteit" is een aan Edmund Husserl (1859–1938) ontleend begrip en wijst op de eigenschap van het menselijke bewustzijn om gericht te zijn op iets anders dan op zichzelf. In dit verband verdeelt Merleau-Ponty de wereld, die hij ruimtelijkheid noemt, in "de uitwendige ruimte en de lichamelijke ruimte". Zij vormen samen een "praktisch systeem" waarbij de lichamelijke ruimte de achtergrond is waartegen een object (de genoemde pijp) zich aftekent. Merleau-Ponty zegt hiermee dat we ons als subject niet los kunnen zien van het object en dat de lichamelijke ruimte en de uitwendige ruimte samen een praktisch systeem vormen. Het lichaamsschema gebruikt Merleau-Ponty om aan te geven dat hij hiermee meer bedoelt dan het biologische lichaam. Geest en lichaam zijn niet scherp van elkaar gescheiden, net zo min als subject en object strikt te scheiden zijn. Anders gezegd: wij zijn het zelf die tegelijkertijd zien en aanraken. In dat opzicht, zegt Merleau-Ponty is het lichaam eerder met een kunstwerk te vergelijken dan met een "fysisch object", omdat een roman, een gedicht, een schilderij en een muziekstuk als individuen zijn, "dat wil zeggen wezens waarbinnen de uitdrukking en het uitgedrukte niet te onderscheiden zijn" (Merleau-Ponty 2009: 218).

3.1 Het zien en het zichtbare

Het waarnemen is dus een systeem van uitwisselingen, omdat waarnemen een mengeling is van zien en bewegen, want zien is een verlengstuk van de beweging, zien kan niet zonder de oogbeweging (Merleau-Ponty 2012: 19), en omdat het lichaam tot de dingen behoort, "is [het] gevangen in het weefsel van de wereld" (Merleau-Ponty 2012: 20). Het

lichaam bestaat uit dezelfde stof als de dingen en dit heeft gevolgen voor het zien: het zien moet zich in de dingen voltrekken (Merleau-Ponty 2012: 22). Het lichaam, waarin het zien plaatsvindt, is immers ook ding. Kwaliteit, licht, kleur, diepte zijn er vóór ons, ze roepen een echo in ons lichaam wakker, de zichtbaarheid wordt in het lichaam verdubbeld. Andere woorden die Merleau-Ponty (2012: 22) hiervoor gebruikt zijn “inwendig equivalent”, zichtbaarheid “in de tweede macht”. Dit is verbonden met “het beeld in de werkelijkheid” en “het mentale beeld” (Merleau-Ponty 2012: 22–23) die met elkaar in overeenstemming moeten zijn. Het zien en het zichtbare zijn niet te splitsen, evenmin is dat het geval met de verschijning en het zijn. In plaats dat het gescheiden fenomenen zijn, het werkelijke en mentale beeld, wijst het op de dubbelheid van het waarnemen. Maar daar komt nog iets bij, omdat beeldende kunstenaars niet alleen het werkelijke en mentale beeld zien, maar ook over een “een derde oog” of “een blik vanbinnen”. Merleau-Ponty (2012: 23) stelt zich de vraag wat nut het heeft, want het gaat erom om te begrijpen dat onze ogen (in fysieke zin) receptoren voor licht, kleuren en lijnen zijn, dat wil zeggen dat ze “meedenkers” zijn van de wereld, die de gave van het zichtbare hebben. Merleau-Ponty (2012: 24) vat het als volgt samen: “Waar het steeds om gaat is dat zijn zien alleen leert door te zien, alleen van zichzelf leert”. Daarmee zijn we aangekomen bij wat Merleau-Ponty het raadsel van de zichtbaarheid noemt.

De wereld van de beeldende kunstenaar is de zichtbare wereld die een delirium opwekt en dat delirium is voor Merleau-Ponty het zien zelf. Dit is zo omdat zien “een hebben op afstand” is en de schilderkunst “dit bizarre bezit uitbreidt tot alle aspecten van het Zijn” (Merleau-Ponty 2012: 24). Aspecten van het ‘Zijn’ moeten eerst zichtbaar gemaakt worden om in haar te kunnen binnentreden. Wat Merleau-Ponty hiermee bedoelt laat zich als volgt omschrijven: schilderkunst maakt zichtbaar wat het ongeoefende zien onzichtbaar acht, of om te refereren aan het zojuist genoemde bezit. We kunnen het zichtbare in bezit krijgen zonder van spierkracht, ‘spierzintuigen’, gebruik te maken (Merleau-Ponty 2012: 25). Met betrekking tot het zichtbare merkt Merleau-Ponty (2012: 25) op dat de schilder “*terwijl hij schildert*” een magische theorie van het zien in de praktijk brengt. Dat wat hij gezien heeft zet hij om in beelden – hij schildert omdat hij heeft gezien, “omdat de wereld ten minste één keer de geheimtaal van het zichtbare in hem heeft gegrift”. Het proces verloopt als volgt: de dingen gaan naar de ogen en van de ogen naar het zien en daarmee is het een denken “dat strikt de in het lichaam gegeven tekens ontcijfert” (Merleau-Ponty 2012: 33). Merleau-Ponty (2012: 34) erkent dat de theorie van de schilderkunst een metafysica is, maar dat komt omdat hij Descartes afwijst. Volgens Merleau-Ponty (2012: 35) is het voor René Descartes (1596–1650) evident dat men slechts bestaande dingen kan schilderen. De schilderkunst is dan slechts een projectie van wat onze ogen waarnemen, zij laat ons bij afwezigheid van het ware object zien hoe het ware object eruit ziet.

3.2 De tweede visualisering

Merleau-Ponty beweert dat een idee achter een schilderij of achter een muziekstuk op geen enkele andere manier overgedragen kan worden dan door dat schilderij door de kleuren of, in geval van een muziekstuk, door de tonen. Daarbij komt dat tijdens de waarneming (kijken, luisteren) van bijvoorbeeld spreektaal niet alleen woorden betekenis hebben, maar ook het accent, de gebaren en de fysionomie. Die zeggen iets over de

gedachten van de spreker en over hoe hij als mens is. Poëzie heeft vaak een betekenis die in proza kan worden omgezet, iets wat Merleau-Ponty het eerste bestaan noemt.² In de geest echter leidt het een tweede bestaan, wanneer de geest het als gedicht definieert. Over de roman zegt Merleau-Ponty (2009: 217–218) dat het zijn taak is om “zonder enig ideologisch commentaar een intermenselijk gebeuren weer te geven” en wel op zo’n manier dat er niets in veranderd kan worden zonder de betekenis ervan te veranderen. Het belang van taal nu is, is dat zij rijk aan uitdrukkingsmiddelen is en dat zij materiaal is.

Merleau-Ponty heeft zich vooral met het waarnemen, het kijken, beziggehouden. De visuele perceptie is voor Merleau-Ponty de basis van alles wat wij ervaren, weten en zijn, omdat onze wereld visueel is. De schilder Paul Cézanne (1839–1906) is voor Merleau-Ponty de meest geschikte kunstenaar met wie hij zijn theorie kan verduidelijken, maar aan wie hij ook zijn theorie ontleent. Wat Merleau-Ponty zo in Cézanne aantrekt, is beschreven in *Cézanne’s Doubt*, zijn studie van de verschijnselen, oorspronkelijk uit 1945. Cézanne werkte niet of nauwelijks in een atelier, maar ging de natuur in. Aanvankelijk benaderde hij zijn onderwerpen zoals de andere impressionisten dat deden: proberen vast te leggen hoe objecten de zintuigen beroeren. Het gevolg was dat schilderijen niet meer in detail correspondeerden met de natuur, maar als impressie werkten door de inwerking van de onderdelen op elkaar (Merleau-Ponty 2004: 275). Het was vooral de atmosfeer die de impressionisten via het doek wisten op te roepen. Cézanne wordt wel als een postimpressionist gezien en dat komt omdat hij de weergave van het object naar voren wilde halen en niet zozeer de atmosfeer wilde weergeven. Net als de andere impressionisten gaf hij de voorkeur aan kleur boven contouren, maar anders dan zijn collega’s zocht hij naar de impressie die massa en materiaal op hem maakten. Hij wilde terugkeren naar de objecten zelf; geen plaatje creëren, maar pogen de natuur weer te geven of beter, de natuur proberen te maken op doek, zonder verbeelding en zonder abstractie (Merleau-Ponty 2004: 276). Het schilderij is geen nabootsing van de werkelijkheid. De kunstfilosoof Antoon A. van den Braembussche (2000: 266) verwoordt het als volgt: “De schilder verwijst niet naar de werkelijkheid, maar herschept en transformeert haar. De schilder schenkt een visueel bestaan aan datgene wat zich aan het gewone zien onttrekt”. De schilder is de schepper van een eigen wereld. De “tweede visualisering” ofwel het “visuele in de tweede macht” wordt dit ook wel genoemd (idem). De persoonlijke waarneming van Cézanne interesseert Merleau-Ponty in hoge mate. Als we zijn opvattingen over het object en subject in herinnering nemen, kunnen we begrijpen waarom Merleau-Ponty (2004: 281) met zoveel instemming en genoegen een uitspraak van Cézanne overneemt: “The landscape thinks itself in me, [...] and I am its consciousness”. Merleau-Ponty noemt dit “intuïtieve wetenschap” die kunst oplevert die geen imitatie is en evenmin het product is van de wensen van het instinct of de goede smaak.

Waarnemen en datgene wat en hoe het is waargenomen weergeven is een schilderkundig proces dat lijkt op schrijven. Woorden lijken niet op datgene waaraan ze een naam geven, net zomin als een schilderij op een trompe-l’oeil lijkt. Cézanne zei daarover tegen Bernard dat hij in zijn schilderijen schreef wat nog niet eerder was geschilderd. De schilder maakt zichtbaar wat nog niet is gezien, omdat hij meer en beter ziet. Een schrijver en een

² Hierbij valt aan Heideggers eerder genoemde twee fasen te denken. De eerste is het ontwerp in taal dat taal blijft. De tweede is “de nieuwe dichtertlijke schepping”.

kunstenaar hebben volgens Merleau-Ponty (2004: 282) een vergelijkbare karakteristiek: “he speaks as the first man spoke and paints as if no one had ever painted before”.

3.3 Scherp en onbevooroordeeld zien

De kunstenaar als bringer van wat hij als enige ziet, is een theorie die Merleau-Ponty in *Oog en geest* verder uitwerkt. De beeldend kunstenaar kan en doet iets wat de wetenschapper niet kan. Niemand ziet de wereld zo scherp en onbevooroordeeld als de kunstenaar, sterker nog, niemand kan wat hij waarneemt zo scherp en onbevooroordeeld, en bovenal rechtstreeks weergeven als de kunstenaar. Merleau-Ponty vraagt zich af wat het fundament is van deze bijzondere eigenschap van kunst? Het antwoord op deze vraag formuleert hij aan de hand van een opmerking van de Franse dichter en filosoof Paul Valéry (1871–1945), die luidt dat een schilder ook uit lichaam bestaat. Inderdaad, schrijft Merleau-Ponty (2012: 19), een geest kan niet schilderen. Met het lichaam bedoelt Merleau-Ponty het lichaam als de vermenging van zien en beweging, niet als een bepaalde hoeveelheid ruimte en evenmin als een samenraapsel van functies. Het lichaam maakt deel uit van de zichtbare wereld: “Men ziet slechts waar men naar kijkt” (Merleau-Ponty 2012: 19). Wat zouden we zien als we onze ogen niet kunnen bewegen?

Volgens Merleau-Ponty ontstaan de objecten in de mens voor een tweede keer. Eerst bestaan ze als object op zichzelf en vervolgens verschijnt het zichtbare in de tweede macht. Dat tweede bestaan is geen kopie, omdat ze anders bestaat. Een afbeelding van een dier op het schilderslinnen bestaat anders dan op rotsen of fietsen. De oorzaak hiervan is onze andere manier van kijken; we kijken anders naar een rots of een fiets, dan naar een schilderij. Het schilderij is in deze gedachtegang een middel om iets te zien en niet het doel en het uiteindelijke resultaat van ons kijken. Een schilderij is geen hulpmiddel dat iets van de werkelijke wereld bij afwezigheid van die werkelijkheid moet vervangen. Het verbeelde betekent dan dat het verbeelde een analogie is of een gelijkenis, “omdat het [het schilderij] de geest geen gelegenheid biedt om opnieuw de constitutieve betrekkingen van de dingen te denken” (Merleau-Ponty 2012: 23). Het onzichtbare zichtbaar maken is wat de schilderkunst doet. Waar de schrijver wordt gedwongen in zijn schrijven een breder scala aan gedachten op te nemen, of in elk geval dat waarop voor hem de nadruk ligt, is de schilder veel meer met zichzelf bezig, omdat hij projecteert wat hij in zijn innerlijk ziet. Cézanne zei dat hij “in schilderijen denkt” (Merleau-Ponty 2012: 43). Het is niet Merleau-Ponty’s bedoeling dieper op meervoudige talenten in te gaan, maar aangezien het “Zien” het centrale thema in zijn essay is, concludeer ik, dat het Zien, het zien van wat absent is, dat is wat verschillende kunstuitingen met elkaar verbindt, de grondslag voor die verschillende disciplines vormt. Dat neemt niet weg dat Merleau-Ponty cruciale verschillen tussen de disciplines ziet.

3.4 Taal ingebed in andere activiteiten

Om nu te kunnen beoordelen hoe het bovenstaande zich verhoudt tot dubbelkunstenaars moeten we ook de opvattingen van Merleau-Ponty over taal hierin betrekken. Hierboven hebben we gezien dat het lichaam een eenheid is en dat het onderscheid tussen subject en object niet scherp te trekken is. Ook taal speelt een rol in die moeilijke

te trekken scheiding tussen subject en object. Dit tracht Merleau-Ponty aan te tonen door te onderzoeken hoe de vorming van taal zich tot ons denken verhoudt. Hij keert zich tegen de gedachte dat het denken de voorwaarde voor taal is (Merleau-Ponty 2009: 245). Een woord heeft geen betekenis, het heeft geen “zin”: “het heeft geen enkele kracht van binnenuit en het is slechts een psychisch, fysiologisch of zelfs een fysisch verschijnsel naast de andere, door het spel van een objectieve causaliteit voortgebracht” (Merleau-Ponty 2009: 246). Een woord is weliswaar niet van alle zin ontdaan, omdat het is ingebed in andere activiteiten. Toch heeft het woord zelf geen zin, omdat het woord, volgens Merleau-Ponty (2009: 246), een “leeg omhulsel” is en daarom het denken nodig heeft. Als denken aan taal (spreken) vooraf gaat, zou dat betekenen dat we voorstellingen aan een object verbinden. Een denken zonder taal bestaat niet, sterker nog, volgens Merleau-Ponty, we vormen in onze geest niet eerst een begrip van een voorwerp om er daarna het voorwerp in onder te brengen. Het benoemen van het object brengt het object tot bestaan – het woord is geen vertaling van een al klaarliggende gedachte maar het voltrekt de gedachte (Merleau-Ponty 2009: 247). Onze eigen gedachten worden zo door het woord heen verrijkt. De conclusie van Merleau-Ponty (2009: 249) is dan ook dat de zin van woorden alleen door woorden kunnen worden voortgebracht.

4. Slot

Alles overziende zou de dubbelkunstenaar te doorgronden kunnen zijn op basis van zijn wijze van waarnemen, omdat hij het zien in twee disciplines uitdrukt. Maar al weten we meer over zijn wijze van waarnemen, dan weten we nog niet hoe of op basis waarvan het Zien tot literatuur of beeldende kunst leidt. Het is verleidelijk te concluderen dat de dubbelkunstenaar een beeldend kunstenaar is die Ziet wat onzichtbaar is en dat innerlijk verwerkt, om het resultaat vervolgens in beelden om te zetten. Nog verleidelijker is het om het beoefenen van literatuur op te vatten als een volgende stap in het bewust worden van het waargenome, of zoals Merleau-Ponty zegt: het benoemen van het object brengt het object tot bestaan. In die zin en met betrekking tot dubbelkunstenaars is Heideggers opvatting – denken vindt altijd in taal plaats – niet geheel van toepassing, omdat denken zich ook in beelden kan voltrekken. Het is Merleau-Ponty’s verdienste erover te spreken dat de schilder “*terwijl hij schildert*” een magische theorie van het zien in de praktijk brengt en daar het label taal vermijdt. De volgende stap, na het zien van het onzichtbare en dat tot beeldende kunst verwerken, is dat het denken daaraan woorden geeft en dan komt de schrijver in beeld. Ook de schrijver ziet het onzichtbare maar als hij niet ook beeldend kunstenaar is, zal zijn denken dat in taal uitdrukken. Het is de vraag echter wat eerst is, het beeld of de taal, omdat uit het denken ook beelden kunnen ontstaan.

BIBLIOGRAFIE

- VAN DEN BRAEMBUSSCHE, ANTOON A. (2000). *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho.
- DEWEY, JOHN (1934). *Art as Experience*. New York: Minton, Balch and Co.

- HEIDEGGER, MARTIN (1996). *De oorsprong van het kunstwerk*, Amsterdam-Meppel: Boom Uitgevers.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (2009). *Laocoön. Over de grenzen van schilderkunst en poëzie*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2004). "Cézanne's Doubt". In: *Basic Writings*. London: Psychology Press, p. 272–290.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2009). *Fenomenologie van de waarneming*. Amsterdam: Boom Uitgevers.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (2012). *Oog en geest*. Amsterdam: Boom Uitgevers.

**„VIDĚNÍ“ JAKO ZÁKLAD PRO CHARAKTERISTIKU FENOMÉNU
MULTIDISCIPLINÁRNÍCH UMĚLCŮ
FILOZOFOVÉ O „VIDĚNÍ“ V JAZYCE A V JINÝCH DISCIPLÍNÁCH**

Přítomnost multidisciplinárních umělců v nizozemské literatuře láká ke zkoumání vztahu mezi výtvarným uměním a literaturou, jež jsou dvěma různými disciplínami. Postavení autora nebo jeho postav mezi oběma disciplínami je obtížné určit, protože každá disciplína má svou vlastní charakteristiku. Snažím se objasnit fenomén multidisciplinárního umělce na základě myšlenek Gottholda Ephraima Lessinga, Martina Heideggera a Maurice Merleau-Pontyho z hlediska vzájemného vztahu obou disciplín. Podle Maurice Merleau-Pontyho je „vidění“ fenoménem, který je určující pro obě disciplíny. V následujícím příspěvku je Merleau-Pontyův pojem „vidění“ konfrontován s pokusem zjistit, zda jej lze použít i v souvislosti s multidisciplinárními umělci.

Albert Gielen
Univerzita Karlova
E-mail: agielenorama@gmail.com