

Laat de kunst nu maar een bolhoed opzetten

Figuren/Essays

bundelt een aantal op het eerste gezicht
erg uiteenlopende essays van Bart Verschaffel.

Pieter T'Jonck zoekt naar
onderliggende 'figuren'.

De essay-bundel *Figuren/Essays* van Bart Verschaffel is een moeilijk boek, zij het niet in de gangbare betekenis van het woord. 'Moeilijk' roept altijd 'moeilijkdoenerij' op: potsierlijke gewichtigheid die ternauwernood pronken en pralen met andermans veren – in het essay nog meer dan in andere tekstvormen – kan verhelen. Die smet kleeft dus niet aan *Figuren/Essays*. De wijze waarop Verschaffel argumenteert en beschrijft, getuigt van een bijna pedagogische reflex om de dingen zo helder als mogelijk onder woorden te brengen. Ook wanneer het om dingen gaat die dat nauwelijks toelaten: 'schuwe onderwerpen', in zijn eigen woorden. Dat levert een zeer eigen schrijfwijze op. De bundel wemelt van metaforen en vergelijkingen die weinig tastbare begrippen als 'ernst', 'denken' of 'plechtigheid' plots concreet aanschouwelijk maken, maken dat je je althans kan voorstellen wat de auteur voor ogen staat. En waar dat niet volstaat, worden vaak verschillende synoniemen of variante omschrijvingen uitprobeerde, voorgesteld om een begrip te omcirkelen. Helemaal afwezig is jargon, of het gebruik van een begrippenapparaat dat de toegang tot de tekst verhindert voor wie er niet mee vertrouwd is. Heel vaak vertrekken de teksten juist vanuit bijna evidente, intuïtief juiste en aannemelijke vaststellingen. Een zin als 'de basisverhouding van de mens tot de wereld heeft men gedacht en beschreven als vestigen en als wonen' is een voorbeeld daarvan.

Deze schrijfwijze maakt de afzonderlijke essays, met een oud woord, behartenswaardig. Het zijn geen wetenschappelijke tractaten, zelfs niet in de ruimere zin van het woord, maar gedachtenexperimenten. Door de helde-

re, maar zoekende, omschrijvende formuleringen heen blijft de aanleiding voor het experiment, de 'steen des aanstoots' die de tekst uitlokte, tastbaar. Zo word je verleid om mee te lopen langs allerhande bedenkingen, sommige doodlopend, eindigend op een open vraag, andere plots onverwacht pertinent: daar wringt misschien het schoentje, daar doet het blijkbaar pijn. Maar de pertinentie kan ook liggen in het plots zien van een onverwachte gelijkenis tussen twee ogenschijnlijk totaal ongelijksoortige fenomenen. In het essay *Theatraliteit* bijvoorbeeld komt de uitdrukking 'iets doorzien', nu nog enkel overdrachtelijk gebruikt voor het begrijpen van een intrige of een drijfveer, plots in een heel ander daglicht te staan. 'Doorzien' blijkt een zo goed als letterlijk te interpreteren beschrijving te zijn van de primaire werking van het barokke hof(theater): dat was geconstrueerd vanuit het perspectief van de vorst, die letterlijk in een oogopslag zijn entourage, zowel voor als op de scène, kon doorzien. Het zijn pas de implicaties van deze constructie die de afgeleide, maar nu primaire betekenissen van deze uitdrukking hebben opgeleverd.

Gebaar

Eén en ander is aan de hand van *Architectuur is als een gebaar – over het 'echte' als architecturaal criterium* mooi te tonen. Steen des aanstoots is hier de lastige vraag naar het on-

derscheid tussen 'echt' en 'kitsch': een onwaarschijnlijk groot struikelblok in de hedendaagse discussie over bijvoorbeeld kunst. Het ontbreekt ons immers aan een maatstaf waaraan dat 'echte' af te meten valt op dezelfde harde manier als 'de abstracte en cumuleerbare waarden als money and success' meetbaar zijn. Op dit punt stelt Verschaffel een metafoor voor het 'echte' voor, die de kwestie niet noodzakelijkerwijze beslecht – wat hoe dan ook een onmogelijke taak zou zijn – maar wel helpt te zien wat de historische en existentiële grondslag voor de fantoompijn van het 'echte' is. Zoals de titel zegt: architectuur is (als) een gebaar. De auteur neemt alle tijd om geduldig en minutieus, met talrijke voorbeelden en citaten, te beschrijven wat het gebaar precies onderscheidt van het rituele handelen enerzijds en van het gewone, instrumentele handelen anderzijds. Het gebaar volgt geen nauwgezette reeks voorschriften, zoals het ritueel, die strekken tot één of ander hoger doel, maar het is ook niet zo willekeurig als bijvoorbeeld een fabricatieproces, waarbij louter de zo snel mogelijke productie, onverschillig op welke wijze, van tel is. Het gebaar is een vaststaande, voorgeschreven vorm van handelen die deel uitmaakt van het gewone bestaan, maar niet op een willekeurige wijze uitgevoerd kan worden. Iemand een hand geven is daarom een gebaar: de grondvorm is gegeven en alom bekend, maar kan toch meer of minder 'gepast' en 'overtuigend' uitgevoerd worden. Het is een soort acteren, een rol opnemen in de oude, retorische betekenis van het woord. Terloops wordt hier ook een tegengestelde kwestie – wat is het spontane en het geniale? – even aangeraakt. Daar gaat het er precies wel om om

uitdrukkelijk origineel en persoonlijk te zijn (op het stuitende of potsierlijke af). Het gebaar krijgt zo een plaats in de geschiedenis, als iets wat bestond en een natuurlijke waardigheid – het woord ‘levensvroomheid’ valt – verleende aan het menselijke handelen vóór de nieuwste tijd begrippen als ‘waardigheid’ en ‘plechtigheid’ in hoog tempo erodeerde en tenslotte quasi vergat. Quasi. Want, zo speculeert Verschaffel, in uitspraken van bijvoorbeeld Wittgenstein, Loos of Van de Velde vinden we het spoor van een verlangen naar een vorm van bouwen die niet vals, opzichtig, gewild-modern, maar wel als een gebaar wil zijn. En dus: als de dienstbode, de eenvoudige werkmans, die niet uit is op geld, macht, succes, maar vervuld is van de juiste, gepaste uitvoering – als een gebaar – van zijn taak. Waaruit de verrassende, maar niet direct weerlegbare conclusie volgt dat veel modern bouwen misschien wel juist tegen de moderniteit inging, in plaats van ze te verheerlijken.

Figuur

Maar dus, ondanks al het voorgaande, is *Figuren/Essays* een moeilijk boek. Wat qua onderwerp zeer heterogene essays – over theatraliteit, dodenmaskers, Vredeman de Vries en Pistoletto, architectuur, steden, filosofie en historiografie, René Magritte, Henri De Braekeleer en Jan Fabre – hier samen doen is immers niet direct gegeven. Deze essays zijn trouwens over een langere periode, zo’n vijf jaar, geschreven, en dus aanvankelijk niet als één werk bedacht. Ze worden wel netjes in drie groepen samengebracht, maar die krijgen als gezamenlijke titel alleen een Romeins cijfer mee. Zelfs het groepje essays over De Braekeleer, Magritte en Fabre is op het eerste gezicht mysterieus: het zijn drie kunstenaars, dat wel, maar de band ertussen...? En waarom staat het slotessay – *Overal, het lichaam* – er apart bij, met een eigen Romeins cijfer? Een ‘besluit’ van al het voorgaande is het op het eerste gezicht nochtans niet. Het inleidend essay, ook met zijn eigen kopcijfer, is zelfs wat plagerig. Het zet uiteen wat de eigenheid van het essay precies uitmaakt. Met Montaigne als voorbeeld wordt het essay vergeleken met het verzamelen: uit de bijeengelegde tekstsnippers, bedenkingen en uitweidingen kan plots iets als een ‘figuur’ ontstaan, een voorafbeelding van een gedachte. En misschien nog belangrijker: het essay is een paradoxale mengvorm van ernst en frivoliteit tegelijk. In tegenstelling tot het gedicht of het wetenschappelijk onderzoek, is in het essay niets noodzakelijk en essentieel. Maar het omgekeerde, dat alles bijkomstig of frivool is, geldt evenmin. Het essay is een vorm van denken ‘voor het plezier’ of

‘voor zichzelf’, niet in het licht van een of ander doel, een of andere waarheid (de wetenschap of de kunst, het hogere, etc.). Alweer, behartenswaardig, maar wat deze inleiding de lezer onthoudt is welke ‘figu(u)r(en)’ het bijeenbrengen van deze disparate essays in een boek verklaart. Welke correspondentie of gelijkens heeft de auteur zelf gezien? Is die naspelbaar, en maakt die van het geheel meer dan de som der delen?

Concreet

Ik geloof van wel. Als je het boek niet kras, en met grote tussenpauzes, maar met een zekere traagheid gewoon van voor naar achter doorleest, is het eerste wat opvalt een bepaalde toon, een manier om de dingen tegen het licht te houden. De onderwerpen die behandeld worden zijn over het algemeen helemaal niet frivool. De dood, het verval van de publieke ruimte, het theatrale, het lichaam, het is het soort onderwerpen dat snel leidt tot hoge gedachtenvluchten of somber apocalyptisch gepeins. Volgend, relatief willekeurig zinnetje uit *De kring en het netwerk – over het statuut van de publieke ruimte* is tekenend voor de weigerachtigheid van Verschaffel om zich hierdoor te laten meeslepen: ‘Het bovenstaande zegt niet dat een vroegere wijze van leven verdwenen is, en plaats gemaakt heeft voor een totaal andere wijze van leven. Het “Aujourd’hui plus de...” en het “Il n’y a plus de...”, het “Les temps sont venus de...”, het “Nous ne sommes plus dans...” en (...) “Notre destin est...” van Baudrillard verklaren op willekeurige, gezwollen wijze kenmerken en ervaringswijzen van de netwerkruimtes tot een homogene, onontkoombare nieuwe fase van de Geschiedenis, tot de Vijfde Acte’. Of nog, in het essay over De Braekeleer: ‘Want hij (Gilliams) heeft veel aan gevoeld, maar heeft veel niet gezien. Hij vertelt zelf ook hoe dat komt. Ergens in zijn dagboeken laat hij zich wat misprijzend uit over een museumbezoeker die met notaboekje en potlood in de aanslag schilderijen komt bekijken. Beter is het, zoals de dichter zelf, de schilderijen te ervaren, en er later, vanuit de gerijpte herinnering, over te schrijven. *Maar notaboekjes hebben zo hun voordelen.*’ (De cursiveringen zijn van mij, nvdr.) Scherp toekijken is vervelend, tijdrovend, zeker, maar vermijdt ook nodeloos zweven. Algemeener, waar het Hogere, het Diepere, het Tijdeloze, of soortgelijke, aan het sublieme of het goddelijke verwante begrippen vermeden kunnen worden, worden ze ook vermeden. Verschaffel beweert niet dat het Sublieme niet bestaat, hij verwijst zelfs met de regelmaat van de klok naar de gedachte van Pascal dat de mens in het universum verloren is tussen het oneindig kleine en het

oneindig grote – de eerste seculiere definitie van de sublieme ervaring – maar hij plaatst het model altijd tussen haakjes. Eerst kijken wat er concreet, materieel over een gegeven kan gezegd worden, hoe uitputtend het kan beschreven en verklaard worden zonder hulp ‘van buitenaf’. Niet verwonderlijk wellicht dat Paul Valéry regelmatig geciteerd wordt.

Monumentaliteit

Eens je dat doorhebt, beginnen ook steeds meer echo’s tussen de verschillende teksten te weerklinken. Het reeds aangehaalde essay *Architectuur is als een gebaar* wordt bijvoorbeeld al voorafgebeeld in de tekst *Over dodenmaskers*. In die tekst wordt de vergelijking gemaakt tussen het monumentale dat het dode gelaat als vanzelf verwerft, en het monumentale dat in het vormelijke portret aanwezig is. In beide gevallen zijn alle tijdelijke beslommingen en bezigheden verdwenen achter een versteend gelaat, een zwijsend masker dat niets meer prijsgeeft. Maar daar is een uitzondering op: een bepaalde wijze van portretteren, van het gerimpelde gelaat van oude mensen, kan een waardigheid tonen die niet monumentaal is, maar spreekt over het verouderen als ‘ondergaan, dragen, geduldig en gelaten’. ‘De waardigheid van deze ouderdom is niet afgeleid van steen. Ze refereert aan het gebaar, aan het herhalen van steeds dezelfde, dagelijkse, onontkoombare handelingen. (...) Deze waardigheid is niet van steen gemaakt. Ze is niet koud en wekt geen huiver, en ze grenst niet aan het sublieme...’

Het monumentaal-zware van het dodenmasker wordt op zijn beurt weer in eerste instantie geduid, niet als iets wat ons de dood en de menselijke eindigheid voorafbeeldt, als een waarheid over het lichaam, maar als een waarheid van het lichaam. Een van de essentiële passages van het boek, waar aan de hand van een bespiegeling over het dodenmasker scheidslijnen getrokken worden tussen het monumentale, het plechtige, het sublieme, komt op het einde van *Over dodenmaskers*: ‘De vraag is waar monumentaliteit vandaan komt, en hoe ze zich verhoudt tot het theatrale en het plechtige, en tot het sublieme, het grootse en het kolossale. (...) Het theatrale is licht, het raakt het feest en de heerlijkheid. Wanneer het monumentale opgevoerd wordt tot het sublieme, kantelt het, over het grootse, in het kolossale en het doodse, tot (...) de ernst overslaat in zwaarwichtigheid. (...) Het monumentale daarentegen beroept zich niet op de dood, maar draagt hem zwijsend mee en maakt iets duidelijk. Het monument is een plaatsvervanger en een deksteen: het gaat erom de zwaarte en de opaciteit die het levende lichaam mee-

draagt, om de plaats waar het levende lichaam gewicht en een compacte, bijna levenloze stilte wordt, die even verschijnt in de vormelijkheid, in het portret en op het gezicht van de dode. (De waardigheid en de ernst stammen af van de dingen). Die laatste opmerking, tussen haakjes, is erg belangrijk, ze is een leitmotiv van de eerste groep essays: *Over theatraliteit, Mappamondo, Over dodenmaskers en Architectuur is als een gebaar* en zelfs van het slotessay *Overal, het lichaam*.

In al deze essays wordt op een of andere wijze de complexe verhouding tussen het denken, dat wild en zot is, alle richtingen uit kan en wil, en het lichaam onderzocht. 'De ernst komt van buitenaf, ze wordt in het denken gemengd. Het gaat erom waar men denkt, dat wil zeggen, waar het denken zich bevindt. Hoe ver of hoe dicht van het "lichaam" en wat daarmee samengevat wordt.' Met als een impliciete conclusie dat er levenshoudingen bestaan (hebben) die met dit probleem niet afrekenen door te steunen op of verwijzen naar iets wat van buitenaf komt, door het te sublimeren, en het ook niet negeren, maar juist uit deze materialiteit zelf een omgang, een pact met de beperktheid van het bestaan weten te puren. Met instemming wordt Valéry geciteerd: 'La pensée n'est sérieuse que par le corps. C'est l'apparition du corps qui lui donne son poids, sa force, ses conséquences et ses effets définitifs. L'âme sans le corps ne ferait que des calambours et des théories.'

Lichaam

Mappamondo condenseert in zekere zin deze drie essays in een korte bespiegeling over twee intrigerende werken. Het eerste is een perspectieftekening met een lijk van de renaissance-kunstenaar Vredeman De Vries. Het tweede is het beeld *Mappamondo* van Michelangelo Pistoletto: een verschrompelde, versteende aardbol die gevangen zit in een veel te wijd net van metalen meridianen en breedtelijnen. Bij Vredeman De Vries wordt de ijle vormelijkheid en principieel oneindige uitbreidbaarheid van het perspectiefrazer op vreemde manier verstoord door het dode lichaam dat er ligt. Pistoletto's beeld toont net zo'n rest, en doet onwillekeurig denken aan een opmerking in het essay over dodenmaskers: 'Maar wanneer het leven breekt en de dagelijkse gezichten wegvloeiën, verschijnt het dode gezicht als bezinksel, of misschien als bodem (...) De bodem van het levend lichaam, of datgene wat in het leven lichaam is en bezinkt, is zwaarte, hardheid, steen. Elke mens – schrijft Rilke – draagt zijn dood in zich mee als een pit in een vrucht.'

In het laatste essay, *Overal het lichaam*,

worden letterlijk passages uit *Over dodenmaskers*, over de wijze waarop wij ons verhouden tot ons eigen lichaam – met het belang dat dit lichaam heeft voor ons denken – overgenomen. En hier zien we de inzet zeer duidelijk: Verschaffel gaat een polemieek aan met alle denken en alle kunst die het lichaam als laatste absolute realiteit ook een soort laatste, ultieme (sublieme) waarheid willen ontlokken. Ongewijfeld is het zo dat het lichaam het eerste beeld is dat altijd 'werkt', dat altijd aangrijpt. Maar de vraag is of daarbij werkelijk een sublieme waarheid aan het licht treedt, of de waarheid die men meent te zien niet eerder zinsbegoocheling is. Eerst is er de negentiende-eeuwse kunst die het ideale lichaam in de extreme situatie van de liefde en de dood, of nog beter het liefdesoffer opvoert, en daarin diepe waarheid meent te vinden. Dan komt de twintigste eeuw, met een nooit gezien opbod aan lichaamsbeelden die de kunst dwingen in extreme strategieën. Maar als we alles gezien hebben, besluit Verschaffel, weten we dan echt iets meer? Hoeven we al die terreur en die schok-effecten (die maar bleek afsteken tegen echte terreur en echte schokken) om iets te weten over de waarheid van het lichaam? 'Maar het lichaam is enkel waar, niet in hoe het verschijnt, maar in de wijze waarop het tussenbeide komt. Het zegt niets, het werkt. Het is waar als realiteitseffect. "Mon corps finit toujours finalement toute comédie..." Het lichaam is niet zelf een waarheid en heeft niet veel te vertellen, maar het maakt waar doordat het de betekenisconstructies en de orde die we verzinnen (...) gewicht en stevigheid geeft. Het is de plaats waar de betekenis vast zit, waar het verschil gemaakt wordt tussen 'comédie' en wat telt. (...) Slechts even morrelen aan de cultuur en het lichaam slaat aan, alsof het waakt. (...) Zo is de waarheid van het lichaam niet wat het toont maar wat het doet: stille beweegredenen onmerkbaar mengen en zo verbergen in de helderheid van het denken'. En ook in deze passage is de echo van Valéry en van de eerdere essays duidelijk naspeurbaar.

Niets

De twee andere groepen essays in dit boek hebben een nauwer perspectief, maar zijn in hun gedachtengangen toch onverwacht nauw verwant aan de vorige. In het derde deel wordt er nagedacht over de betekenis van het verdwijnende publieke gebied in deze tijd – waar de link met het verdwijnen van het monumentale, plechtige en waardige regelmatig gelegd wordt. In het vierde deel wordt gepeild naar de plaats van de kunst in een tijd die geen absoluut referentiepunt meer heeft. In het essay over Magritte worden bijvoorbeeld een

aantal thema's die elders ook aan bod kwamen bijna terloops weer aan de orde gesteld, nu binnen de vraag wat kunst nog kan zeggen. En het antwoord luidt laconiek: 'De achterkant van de wereld is niets (dus: geen sublieme afgrond à la Pascal, nvdr), de dood is geen waarheid. Laat de kunst nu maar een bolhoed opzetten en doen als iedereen'. En op een bepaalde manier zou deze droge, afstandelijke vaststelling, die de dingen niet weg-ironiseert, maar ze ook niet tot kolossale proporties opblaast, heel wel het motto van het boek kunnen zijn. Al is het echte motto van het boek, Gertrude Steins opmerking 'Act so that there is no use in a centre' uiteraard ook zeer toepasselijk.

Pieter T'Jonck

Figuren / Essays werd uitgegeven door aa50, Van Halewyck en De Balie, en wordt in België verdeeld door Uitgeverij Van Halewijck, Leuven en in Nederland door Uitgeverij De Balie, Amsterdam.