

# INCOMMENSURABILITEIT IN DE KUNST <sup>1</sup>

Een nieuwe kijk op realisme

*'Als nooit tevoren was het hem duidelijk, dat de kunst altijd, zonder ophouden, werd beziggehouden door twee dingen. Zij denkt bestendig na over de dood en brengt daardoor bestendig leven voort.'*

Boris Pasternak, (1890-1960) 'Dokter Zjivago'

Deze tekst gaat over incommensurabiliteit in de beeldende kunst. Incommensurabiliteit is een moeilijk begrip. In deze tekst gebruik ik het begrip in de betekenis van 'van een geheel andere orde'. Er is sprake van incommensurabiliteit als twee concepten verbonden worden die van een geheel andere orde zijn. Incommensurabiliteit is in de kunst een algemeen voorkomend verschijnsel. Het is echter een moeilijk onderdeel van de kunst en vele mensen zijn zich niet bewust van dit verschijnsel. Het toepassen van incommensurabiliteit stelt de hoogste eisen aan de creatieve vermogens van de kunstenaar.

De bedoeling van deze tekst is om enkele vormen van incommensurabiliteit zoals zij zich manifesteren in de beeldende kunst te onderzoeken. Ten eerste kijken we naar de spanning tussen het materiële of fysieke van een kunstwerk en de illusionistische effecten die een kunstwerk oproept. Ten tweede kijken we naar een fenomeen dat een belangrijke rol speelt in onze ervaring van de werkelijkheid, namelijk de spanning tussen het ervaren van enerzijds het 'dat' en anderzijds het 'wat' van een object. Ten derde kijken we naar de relatie tussen onze concepten en onze waarneming. Tot slot zal ik mij richten op een belangrijke vraag die incommensurabiliteit oproept; wat zegt incommensurabiliteit over het midden. Het begrip incommensurabiliteit is een begrip dat met name door de wetenschapsfilosoof Paul Feyerabend (1924-1994) op de rails is gezet. In zijn boek 'Tegen de methode' schrijft hij hierover. Hij zegt hier het volgende:

---

1 Incommensurabel: onderling onmeetbaar; wat niet door een gemene maat kan worden gemeten. Incommensurabiliteit: onderlinge onmeetbaarheid. Incommensurability: Lacking a common quality on which to make a comparison.

”Aangezien incommensurabiliteit afhangt van verborgen classificaties en er belangrijke conceptuele veranderingen bij betrokken zijn, is het vrijwel nooit mogelijk er een expliciete definitie aan te geven.” En verder: “Het verschijnsel moet worden aangetoond, de lezer moet er naar toe worden geleid door hem te confronteren met een grote diversiteit aan voorbeelden en vervolgens moet hij voor zichzelf oordelen.”<sup>2</sup>

We zullen Feyerabend's raad opvolgen en het verschijnsel incommensurabiliteit in de kunst bespreken aan de hand van een aantal voorbeelden. We zullen in onze keuzes van de voorbeelden ons laten leiden door een vraag die altijd terugkomt in de beeldende kunst: hoe zien de dingen eruit? Hoe werkt het proces waarnemen? We komen dan uit bij het begrip 'realisme'. Het woord realisme wordt vaak gebruikt in de kunst. Het is mijn mening dat door het vele gebruik dat het begrip 'realisme' dit begrip geheel geconceptualiseerd is. Anders gezegd: de praktijk van de realist is geheel losgesneden van het ambacht van het fysieke kijken. Dit ambacht is echter naar mijn mening nodig om onze kunst levend te houden. Daarom gaan we in deze tekst met behulp van voorbeelden van incommensurabiliteit kijken naar het kijken. Dit om de dichtgeslibde ader die ons verbindt met de werkelijkheid opnieuw te openen.

De conclusie waar we op uit zullen komen is dat ons realisme geen grond heeft in onze concepten. Er bestaat geen objectief punt van waaruit wij kunnen beginnen. De oorsprong van ons waarnemen is duister. Ons kijken begint met een niet-weten dat aan onze concepten vooraf gaat. Ons realisme lost dit niet-weten niet op. Het is zelfs zo dat als dit realisme authentiek is ze dit niet-weten vergroot. Of zoals de Amerikaanse schrijfster Flannery O'Connor het verwoordde: 'Mystery isn't something that is gradually evaporating. It grows along with knowledge.'<sup>3</sup>

## Wat is incommensurabiliteit?

Incommensurabiliteit kan misschien het best uitgelegd worden aan de hand van een voorbeeld. Stel u tilt een hond op. Als u last heeft van uw rug mag het ook een cavia zijn. Doet u dat, dan voelt u het gewicht van het dier. Maar het is ook mogelijk dat u op het moment dat u het dier optilt de temperatuur van dat dier voelt.

Nu, temperatuur en gewicht zijn ten opzichte van elkaar incommensurabel ofwel onderling onmeetbaar.

Een hond kan zwaar of licht zijn. Warm of koud. Maar koud is niet het tegenovergestelde van zwaar. En warm niet het tegenovergestelde van licht. Gewicht en temperatuur zijn in het lichaam van het dier verenigd want het dier is één lichaam. Binnen het lichaam zijn gewicht en temperatuur echter niet tegelijkertijd waarneembaar daar zij incommensurabel zijn. Ze zijn ook onderling onmeetbaar.

De verbintenis die incommensurabiliteit genereert is een paradox waarbij er niet sprake is van een eenheid tussen tegendelen, dus van zaken die in elkaars verlengde liggen, maar van een eenheid tussen onderdelen die ten opzichte van elkaar van een geheel andere orde zijn. Binnen incommensurabiliteit wordt als het ware de paradox tot zijn maximale spanning opgevoerd. Er is hier geen sprake van een gradueel verschil maar van een essentieel verschil. De verbintenis binnen incommensurabiliteit gebeurt dan ook niet geleidelijk maar sprongsgewijs. De eenheid binnen deze tegenstelling wordt gewaarborgd door het lichaam waarbinnen de incommensurabiliteit zich afspeelt. Het lichaam is één maar wordt op de meest extreme wijze uit elkaar getrokken waardoor er onoverbrugbare domeinen ontstaan.

De creativiteit die uitgaat van incommensurabiliteit probeert een eenheid te creëren tussen concepten die elkaar geheel uitsluiten en zelfs afbreken. Deze creativiteit zoekt de eenheid van het lichaam. De creatieve uitdaging is om deze concepten zo met elkaar te verbinden dat ze elkaar versterken in plaats van vernietigen. Dit is de kern van dit creatieve proces. Het gaat om het verweven van incommensurabele concepten zodat ze een eenheid vormen. Door de intentie van de toeschouwer kunnen deze concepten ontrafeld worden. Het ene concept vervangt zo het andere. Het effect is dat het ene concept geheel vanaf buiten, vanuit een compleet andere

<sup>2</sup> Paul Feyerabend, *Tegen de Methode* (Rotterdam: Lemniscaat, 2008), 180.

<sup>3</sup> Ralph C. Wood, *Flannery O'Connor and the Christ-haunted south* (Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2004), 24.

positie benaderd wordt waardoor het zich door middel van een zo groot mogelijke plotselinge overgang of sprong als nieuw manifesteert.

Paul Feyerabend zegt het zo: "Er is geen manier om de overgang van het ene naar het andere te 'betrappen'".<sup>4</sup> Om terug te keren naar ons voorbeeld: focussen we op 'warmte' en richten we ons daarna op 'gewicht' dan merken we dat de overgang tussen deze twee niet gradueel te ervaren is.

De verandering is plotseling en direct. De intensiteit van de verandering is daardoor tot zijn maximum opgevoerd. We ervaren werkelijk iets nieuws. Deze ervaring is intens omdat deze voorafgegaan wordt door iets geheel anders.

## ILLUSIE EN MATERIE (voorbeeld 1: Adriaen Coorte, 1665 - 1707)

In de schilderkunst manifesteert zich incommensurabiliteit onder anderen heel duidelijk doordat een schilderij enerzijds een fysieke kant heeft en anderzijds een illusie van ruimte suggereert. Een schilderij is enerzijds 'fysiek plat' maar suggereert diepte door middel van optische effecten. Kijken we naar een geschilderde voorstelling van bijvoorbeeld een interieur met een zicht op een achterwand met een raam dat parallel aan het platte vlak van het schilderij loopt, dan kunnen wij een rechthoek zien die zich dan weer als decoratief abstracte vorm en dan weer als een raam manifesteert. Een abstracte decoratieve vorm en een illusie van ruimte kan echter niet tegelijkertijd in dezelfde hoedanigheid aanschouwd worden. Hiervoor is een sprong ofwel een omslag nodig. We bekijken dit voorbeeld naar aanleiding van een meesterlijk schilderij van Adriaen Coorte:



Adriaen Coorte, Vruchtenstilleven met Perziken (1680-1690)

<sup>4</sup> Paul Feyerabend, Tegen de methode (Rotterdam: Lemniscaat, 2008), 181.

Voordat we een schilderij bekijken dienen wij eerst twee dingen goed te beseffen: ten eerste dat de kunstenaar de baas is over zijn schilderij en ten tweede dat een schilderij plat is. Kijken we naar het schilderij van Coorte en focussen wij op het platte vlak dan zien we een aantal heldere, gesloten vormen. Zo'n vorm noemen wij ook wel een Gestalt. Een Gestalt is een vorm waarbij het geheel meer is dan de som van de onderdelen. Coorte gebruikt zuivere en minder zuivere Gestalts. Zuivere Gestalts zijn primaire geometrische figuren zoals een vierkant, rechthoek, driehoek en cirkel.

Onderaan op het schilderij zien we een zuivere rechthoek. Verder zien we twee cirkels waarvan de linker zuiverder is. Dan zien we in het midden en rechtsboven nog enkele kleinere minder zuivere vormen. Zuivere Gestalts hebben meer gewicht dan onzuivere. Ze worden eerder opgemerkt en domineren. Bij Coorte legt het accent helemaal linksonder waar een hoek van 90 graden van een rechthoek en een bijna zuivere cirkel en zuivere rechthoek de aandacht trekken. Rechts worden de vormen meer grillig en open.

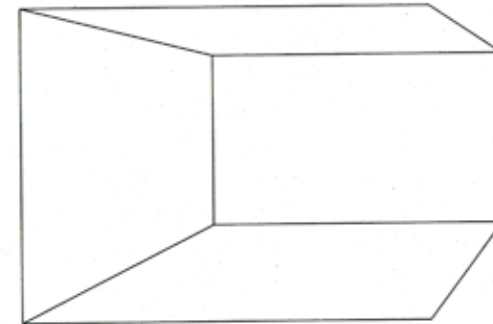
Een schilderij is niet alleen een plat vlak maar creëert ook een illusionistische ruimte. Het platte oppervlak en deze ruimte zijn ten opzichte van elkaar incommensurabel. Focussen we op de illusie dan kunnen we niet anders dan het platte vlak vergeten. Hierbij moet begrepen worden dat we nog steeds naar hetzelfde beeld kijken. Er is aan het beeld niets veranderd. De beweging van het platte vlak naar de ruimtelijke illusie heeft iets weg van een transsubstantiatie.

Wij zien hetzelfde maar tegelijkertijd iets anders. In dit geval zien we een tafel waar vruchten op staan. Door licht en donker, kleur en textuur worden de voorwerpen ruimtelijk, zichtbaar en tastbaar.

De perziken zijn rond en net echt. De tafel is vlak en ruimtelijk. Boven aan worden de perziken op de tafel benaderd door een vlinder, of zo lijkt het. Hier lijkt zich een klein drama af te spelen. De fragiele vlinder lijkt gevaar te lopen. De rechter perzik lijkt zich gastvrij te openen maar een scherp blad lijkt de vlinder te willen doorboren. Het levend spel van de vormen en de tastbare relaties tussen de voorwerpen maken van dit stilleven een levend gebeuren waarin de incommensurabele tegenstelling een cirkelbeweging creëert. Benaderen we het abstracte spel van vormen via de illusionistische ruimte dan wordt dit spel via een omslag als nieuw ervaren.

Omgekeerd werkt dit ook zo.

Zo ontstaat er een doorgaande beweging van vernieuwing. Er ontstaat, zoals E.H. Gombrich het zou zeggen, eeuwige schoonheid. Het voorbeeld hierboven kan gezien worden als een variatie op een van de voorbeelden die Feyerabend geeft in zijn boek 'Tegen de methode'. Hij zegt hier: "Elk beeld met maar een klein beetje perspectief vertoont dit verschijnsel: we kunnen besluiten aandacht te schenken aan het stuk papier waarop de lijnen zijn getrokken, maar dan is er geen driedimensionaal patroon, anderzijds kunnen we besluiten de eigenschappen van dit patroon te onderzoeken, maar dan verdwijnt de oppervlakte van het papier, of wordt geïntegreerd in wat alleen maar een illusie kan worden genoemd."<sup>5</sup>  
(Zie afbeelding)



<sup>5</sup> Paul Feyerabend, Tegen de methode (Rotterdam: Lemniscaat, 2008), 181.

## HET DAT EN WAT EN HOE (Voorbeeld 2)

*For first we are illuminated with the reason [logos] for its being, then we are enlightened about the mode in which it subsists, for we understand that something is before we understand how it is.*

Maximus de Belijder (580-662)

Binnen de kunst manifesteert zich incommensurabiliteit ook rond de tegenstelling tussen enerzijds het feit dat iets is en anderzijds wat of hoe iets is. Dit heeft te maken met hoe wij waarnemen. Aangenomen wordt dat de gewone gang van zaken is dat men als men waarneemt men de dingen om zich heen benoemt. "Dit is een kat, dit is een tafel en dit is een stoel". Dat is ook zo. Soms echter vergissen we ons.

We zien een kat maar het blijkt een hond. Dit bewijst dat er voor we weten wat we zien iets voorafgaat. Wat eraan voorafgaat is de ervaring dat er iets is. Voor we grip hebben op wat we zien ervaren we een gestalte, een gedaante of een vorm - iets wat nog niet te duiden is. De dingen openbaren zich in dit geval. Er is sprake van een epiphany, een openbaring. We ervaren iets dat is, dat los van ons bestaat en dat iets is een eenheid. Komt een kat de ruimte binnen dan ervaren we eerst iets dat is en één is. Daarna komt mogelijk het begrip van wat we zien.

Ik ben me ervan bewust dat dit een bonte uitspraak is, maar deze stellingname is van belang voor ons verhaal. Er staat hier iets op het spel. We mogen aannemen dat de kunstenaar reageert op de wereld om hem heen. De vraag is: welke eerste ervaring verbindt de kunstenaar met deze wereld. Het gaat hier om 'first principles' in de beeldende kunst. Het gaat hier over de eerste stap die we zetten. De eerste stap is volgens ons dat de dingen zijn. Ik kom hier aan het eind van mijn verhaal op terug.

Doordat de dingen om ons heen behept zijn met het zijn, zijn ze verbonden met onszelf. De waarnemer en het waargenomenen delen het zijn. Pas als ons waarnemen een beschrijven of afbeelden wordt ontstaat er een kloof tussen de waarnemer en het object. Daarom zijn het dat en het wat en hoe van de dingen incommensurabel. Tussen deze twee bevindt zich een onoverbrugbare kloof.

Dat het zijn aan ons begrijpen van de werkelijkheid voorafgaat is de stelling die hier verdedigd wordt en lijkt in de beeldende kunst al lang geleden vergeten. Dit is volgens mij de reden dat er een groot conflict gaande is over de relatie tussen de kunst en de wereld en de functie van de kunst op zich. Het heeft vooral grote gevolgen voor hoe wij het begrip realisme of naturalisme interpreteren en de verdeeldheid die het begrip realisme in de kunst van nu veroorzaakt. Ik zal hier verder op ingaan.

### Realisme

*"If it is a symbol to hell with it."*

Flannery O'Connor(1925-1964)

De beeldend kunstenaar is afhankelijk van zijn visuele observaties van de werkelijkheid. En omdat we allemaal kijken naar dezelfde wereld ontstaat al snel de vraag welke interpretatie van de kunstenaar het meest recht doet aan deze observaties. Welke representaties zijn essentieel. En zo ontstaat het vraagstuk van het realisme.

Het realisme dient serieus genomen te worden want realisme ontstaat uit liefde voor de waarheid. Het probleem van het realisme in de beeldende kunst van nu is echter, dat dit realisme teruggebracht is tot een methode die geleerd kan worden. Deze methode zorgt ervoor dat de kunstenaar zijn observaties filtert volgens een bepaald concept. Zaken zoals kleur, ritme, textuur of plasticiteit worden handelbaar gemaakt volgens een bepaalde volgorde. Zo ontstaat er een compromis. Deze methodische vorm van realisme zorgt steeds weer voor hetzelfde terugkerend resultaat met ruimte voor kleine variaties. Het probleem hierbij is dat wij al van tevoren hebben vastgelegd hoe 'de realiteit' dient te zijn, wat in strijd is met wat het realisme in de kern is: de onverbiddelijke overgave aan de werkelijkheid.

Een groot struikelblok voor de oprechte realist is de oneindige variatie waarin de dingen om ons heen zich manifesteren. Alles verandert constant en ondermijnt het bestendig beeld. Daarmee krijgt de relativist van het realisme een machtig wapen in handen.

De constante verandering verhindert ons om tot een essentie te komen; hoe de dingen er werkelijk uit zien en wat de dingen daardoor zijn. Deze kritiek dienen we serieus te nemen.

De oprechte realist zoekt naar een essentie, maar het tegenovergestelde lijkt te gebeuren. Een open houding naar de wereld maakt hem bewust van de oneindige rijkdom van de wereld om hem heen. Het is deze rijkdom die er voor zorgt dat zijn waarnemingsproces hem aanspoort de dingen om hem heen te ontrafelen en op te splitsen.

Dit opsplitsen van een object brengt ons in de wereld van de constante verandering, de flux. Het bewustzijn van de flux doet velen in onze tijd twijfelen aan ons vermogen de onveranderlijke essentie van de dingen om ons heen te leren kennen. Het probleem van het realisme is dan ook, hoe is de relatie tussen het veranderlijke en het bestendige. Dit is waar het realisme om draait. Hier gaan we naar kijken.

### De vrije loop van de flux

G K Chesterton schrijft heel mooi over de spanning die ontstaat op het moment dat we treden in de stroom van constante verandering. In zijn boekje over Thomas van Aquino schrijft hij het volgende:

St Thomas maintains that the ordinary thing at any moment is something, but it is not everything that it could be. There is a fullness of being, in which it could be everything that it can be. Thus, while most sages come at last to nothing but naked change, he comes to the ultimate thing that is unchangeable, because it is all the other things at once. While they describe a change, which is really a change in nothing, he describes a changelessness which includes the change of everything. Things change because they are not complete, but their reality can only be explained as part of something that is complete. It is God.<sup>6</sup>

Twee wegen staan volgens Chesterton voor ons open. Ten eerste hebben we de volheid van het zijn waarin al de veranderlijke verschijningsvormen omvat zijn, en ten tweede zien we slechts

<sup>6</sup> G.K.Chesterton, Saint Thomas Aquinas (New York: Doubleday, 2001), 141.

constante verandering.

Optie één gaat uit, als we het voorbeeld van de kat gebruiken, van een idee dat in de ontmoeting met de kat, de volledige som van eigenschappen van de kat direct en onveranderlijk gegeven zijn. Onze ervaringen van de kat ontvouwen zich in de tijd maar de som daarvan is al in de eenheid van de kat besloten, maar dan wel als voor de waarnemer verborgen.

Optie twee gaat uit van het feit van de voortdurende verandering waardoor de ene interpretatie van de kat de andere opvolgt zonder op enige manier te benaderen wat de kat op zichzelf is. In de kunst van nu heeft deze optie de voorkeur. Deze optie gaat uit van het idee dat de vrije loop van de flux de grootste diversiteit garandeert. Diversiteit is een begrip dat nu een grote rol speelt. Door te vermijden wat een kat werkelijk is, komen steeds meer eigenschappen van de kat vrij. Het probleem hierbij is dat de kat als samengesteld wezen steeds meer uit het zicht raakt. Eenheid vergaat. Er ontstaat een vormloosheid door eindeloze opsplitsing. En omdat de diversiteit op een steeds lager niveau wordt voortgezet ontstaat er een grijs domein van kleine verschillen. Het uiteindelijke doel van diversiteit slaat om in haar tegendeel. Het vergeet dat de dingen samengesteld zijn en het belandt in een proces van oneindige regressie.

Optie één gaat uit van het geleidelijk opbouwen van het beeld van de kat getranscendeerd door het essentiële idee van de kat die als het ware onze ervaringen overkoepelt. Het idee hierbij is dat als we alle mogelijke feiten die we verzameld hebben en al onze ervaringen bij elkaar brengen we uiteindelijk het object, in dit geval een kat, compleet hebben weergegeven. De gedachte is: het geheel is de som van de onderdelen.

We gaan nu kijken naar wat incommensurabiliteit tussen het dat en het hoe en wat ons kan zeggen over deze twee opties.

### De eerste beweging

Om vat te krijgen op deze materie is het goed om te beseffen hoe het proces van waarnemen in zijn werk gaat. Als we blijven bij ons voorbeeld van de kat die de kamer in loopt dan zullen we merken dat het initiatief van het waarnemingsproces bij de kat ligt. Het is niet zo

dat we denken: laten we eens naar een kat kijken.  
Nee, de kat is er voor we het merken. De kat is de eerste beweger, zorgt voor de eerste indruk. In dit proces wordt de waarnemer onderworpen door hetgeen hij ziet. Hij weet niet wat hij ziet maar wel dat er iets is. Het object onderwerpt het subject. Het Engelse woord 'to subject' betekent onderwerpen. Door de fascinatie die deze eerste indruk van de kat oproept probeert de waarnemer vat te krijgen op zijn ervaring door vragen te stellen naar het hoe en wat. Hij probeert het object te onderwerpen. Dit beheersings-proces is incommensurabel ten opzichte van de eerste indruk. Je kunt niet tegelijkertijd ervaren en de ervaring analyseren. Het is een spel van kat en muis (om bij ons voorbeeld te blijven) in ons waarnemen dat hier zichtbaar wordt. Het proces om vat te krijgen op het object zorgt er voor dat we een behoefte creëren om het eerste moment te reconstrueren met het risico steeds verder af te raken van de eerste indruk die het object in ons opgewekt heeft.

Voor de kunstenaar betekent dit bovenstaande dat de eerste impressie hetgeen is dat weer opgeroepen wil worden. Het is deze impressie die Picasso de bekenslag noemt; het direct aanwezig zijn. De kracht van de eerste impressie die het kunstwerk oproept imiteert onze 'maagdelijke' ervaring die wij ervaren als een object ons beeld binnentreedt. Dat Picasso de aandacht legt op een krachtige eerste slag gecreëerd uit de willpower van de kunstenaar is niet noodzakelijk. Een kat kan sluipen en ongemerkt ons waarnemingsveld beheersen. De incommensurabele relatie komt naar boven als we ons beeld analytisch willen reconstrueren. Ons direct ervaren verandert in een steeds verdere uiteenvallen van onze indruk in een oneindig aantal perspectieven. Het is dan ook niet vreemd dat in onze dagen vaak voor de hierboven beschreven optie twee gekozen wordt. Het is veel makkelijker om een kort moment of een fragment uit onze stroom van ervaringen om te buigen naar een beeld met een eenduidig krachtig impuls. Creëert men een samengesteld beeld zoals bij optie één dan wordt een direct effect steeds moeilijker te realiseren.

In zijn uitspraken over het werk van Bonnard brengt Picasso het conflict tussen dit direct effect en een samengesteld beeld mooi onder woorden:

When Bonnard paints a sky, perhaps he first paints it in blue, more or less the way it looks. Then he looks a little longer and sees some mauve in it, so he adds a touch or two of mauve, just to hedge. Then he decides that maybe it's a little pink too, so there's no reason to add some pink. The result is a potpourri of indecision. If he looks long enough, he winds up adding a little yellow, instead of making up his mind what colour the sky really ought to be. Painting can't be done this way. Painting isn't a question of sensibility; it's a matter of seizing the power, taking over from nature, not expecting her to supply you with information and good advice.

En verder:

... the way he fills up the whole picture surface, to form a continuous field, with a kind of imperceptible quivering, touch by touch, centimeter by centimeter, but with a total absence of contrast. There is never a juxtaposition of black and white, of square and circle, sharp point and curve. It's an extremely orchestrated surface developed like an organic whole, but you never get the clash of the cymbals which that kind of strong contrast provides.<sup>7</sup>

De kritiek van Picasso op Bonnard dat hij besluiteloos is is begrijpelijk. Bij Bonnard ontvouwt het beeld zich van laag naar laag. Bonnards veel grotere sensibiliteit gaat ten koste van de eerste impact. The clash of the cymbals zoals Picasso dat noemt blijft volgens hem uit. Echter, we kunnen aannemen dat in ons voorbeeld Picasso Bonnard geen recht doet. Niet alle dingen om ons heen verschijnen met een klap van de cymbalen. Een kat kan bijvoorbeeld heel goed binnensluipen.

De uitspraken van Picasso illustreren goed waar het ons hier om gaat. We willen hier geen partij kiezen. We blijven liever in het spanningsveld staan dat Picasso aangeeft. In het conflict tussen Picasso en Bonnard zien we namelijk de waarde van het besef van incommensurabiliteit ten opzichte van het dat en het wat en hoe.

---

<sup>7</sup> Yve-Alain Bois, Bonnard The Work of Art: Suspending Time (Paris: Ludion, 2006), 51.

De kunstenaar lijkt een twee-fronten oorlog uit te vechten. Het creatieve proces speelt zich af tussen enerzijds de drang om het werk een vermogen te geven om de toeschouwer in een gebaar mee te nemen en anderzijds om de gelaagde rijkdom van de werkelijkheid te tonen. Het ene hoeft het andere niet uit te sluiten maar kan elkaar zelfs versterken. Het hangt af van het vermogen van de kunstenaar. Slaagt hij dan zal het samengesteld beeld dat hij creëert de eerste impact versterken en visa versa. Dit omdat het dat en het wat en hoe incommensurabel zijn en omdat wanneer incommensurabiliteit goed gebruikt wordt incommensurabele systemen elkaar versterken en vernieuwen.

### CONCEPTEN EN WAARNEMING (Voorbeeld 3)

*'The truth does not change according to our ability to stomach it.'*  
Flannery O'Connor(1925-1964)

De derde vorm van incommensurabiliteit die we behandelen is de relatie tussen onze concepten en onze zintuigelijke observaties. We bevinden ons nu in het domein van het wat en hoe. Dit is het domein van het stromen van de tijd en de voortdurende beweging. We richten ons nu op de ideeën die we ontwikkelen over hoe en wat de dingen zijn en hoe die ideeën zich verhouden tot onze observaties die zich in de tijd ontwikkelen. Vanuit het wat en hoe gezien ligt het initiatief nu bij de waarnemer. Het is hier niet zo dat we meegenomen worden door de dingen om ons heen. Nemen wij waar vanuit onze concepten dan onderwerpen we de werkelijkheid. Tenminste, dat proberen we. We zullen zien dat dit ingewikkelder ligt dan we denken. En dit omdat onze doelgerichte observaties incommensurabel zijn ten opzichte van onze concepten. Het is interessant om te zien wat een concept binnen de beeldende kunst doet. Ik neem hier een voorbeeld dat vreemd lijkt omdat het gaat over realistisch schilderen. Je zou denken dat dit meer te maken heeft met onze observaties. We laten zien dat dit toch anders ligt. Op het internet zijn veel voorbeelden van hoe je realistisch kan leren schilderen. De methodiek wordt hier grondig uitgelegd voor de beginnende kunstenaar.

We zien op ons voorbeeld twee plaatjes naast elkaar. Links een foto van een peer, rechts een presentatie waarin langzaam de foto wordt gekopieerd. De kunstenaar laat op dit internetfilmpje, op een virtueuze manier zien hoe een exacte weergave van de foto tot stand gebracht kan worden door het mengen van de verf.



Het interessante van deze presentatie is dat de leraar op dit filmpje er van uit gaat dat er een relatie bestaat tussen de foto van de peer en de peer zoals we die in werkelijkheid observeren. De gefotografeerde peer is gelijk aan hoe wij een peer in het dagelijks leven zien. Het vreemde is dat op dit soort filmpjes die op het internet verschijnen nooit wordt gevraagd of dit wel zo is. Dit laat zien dat de realistische kunstenaar er al van uitgaat hoe de peer er voorafgaand aan onze fysieke observaties in de drie dimensionale wereld er uitziet. De kunstenaar stelt zich niet bloot aan het proces van waarnemen dat de driedimensionale wereld en het verloop van de tijd aan ons opdringt maar stelt genoeg in de twee dimensionale representatie die door de camera is gerealiseerd. Het ironische van deze zaak is dat de kunstenaar niet in de gaten heeft dat hij zo eigenlijk een afbeelding van een afbeelding maakt. Hij hanteert een concept van een peer dat losstaat van een confrontatie met een driedimensionale werkelijkheid van een peer. Het moeizame proces van het terugbrengen van de drie (vier-) dimensionale wereld naar de tweedimensionale wereld is reeds uit handen gegeven. Dit proces is overgenomen door de camera. Hierdoor kunnen we stellen dat dit realisme conceptueel is in die zin dat het veel aspecten van onze zintuigelijke observaties van de werkelijkheid uitsluit. We hebben te maken met een idee van een



peer omdat de afbeelding die tot stand komt een gevolg is van de vooraf geconstrueerde methodiek van de camera. Dit vooraf bepalen maakt de afbeelding conceptueel.

Het laat dan ook zien wat conceptuele kunst in werkelijkheid inhoudt: een conceptueel kunstwerk is een afbeelding van een afbeelding.

De vraag die we ons stellen is: in hoeverre zijn onze ideeën incommensurabel ten opzichte van onze observaties? We kunnen stellen dat wat de kunst betreft, ons 'realisme' ons gebracht heeft naar haar tegendeel. We hebben ons realisme zo ontwikkeld dat het onderworpen is aan een methode en die methode bestaat eruit dat we onze observaties ordenen naar een overzichtelijk beeld voor we überhaupt tot afbeelden komen. Dit bevrijdt ons van de werkelijke confrontatie met de realiteit van de dingen om ons heen. We dekken ons in zagezegd. De incommensurabiliteit tussen onze concepten en observaties wordt nu duidelijk. De incommensurabiliteit bestaat uit twee tegenovergestelde bewegingen: de beweging naar de afbeelding van binnen en de beweging naar het werkelijke ding buiten. De beweging naar buiten gaat via het lichaam en zijn zintuigen.

De vraag die zich aan ons opdringt is: wat gebeurt er werkelijk als we echt zintuigelijk observeren? Deze vraag is niet te beantwoorden. Het enig dat te zeggen valt is dat op het allereerste moment dat we observeren we bemerken dat een vooraf gecreëerd idee van de dingen geen stand houdt; de dingen zijn niet voor wat we ze hielden. Iets is niet wat het is. In het fysieke ontdekken we dat onze concepten niet voldoen. We bevinden ons op de via negativa. Waarnemen wordt zo ontkennen. Er is een kloof tussen onze observaties en onze ideeën. Ten opzichte van elkaar zijn ze incommensurabel.

Dit vraagt om uitleg. In onze concepten stellen we de feiten vast. We zoeken daarin het bestendige. In onze observaties begeven we ons in de flux; het stromen van de tijd. Deze observaties kunnen ons bewust maken dat ons concept slechts een afbeelding is.

We ontdekken de oneindige kloof tussen hetgeen wat wordt afgebeeld en de afbeelding.

In dit moment van niet-weten worden onze nieuwe concepten geboren. Dit niet-weten is de opening waar nieuwe informatie binnenkomt. Deze geboorte van nieuwe concepten is afhankelijk van ons vermogen om een eenmalige unieke ervaring in ons op te nemen

die het concept waar we op steunde op losse schroeven zet. Deze ervaring is erotisch in die zin dat de waargenomen dingen op fysiek niveau zich hier in een nieuwe gedaante tonen en een verlangen genereert om het object echt te leren kennen. De afbeelding van een peer dekt de werkelijke peer nu niet meer toe. Dit besef van tekort is de weg naar vernieuwing.

Dit is de opening naar vernieuwing. Door deze opening openbaren de dingen zich zoals ze zijn: namelijk compleet anders ofwel incommensurabel. Deze opening die er voor zorgt dat we beseffen dat de afbeelding niet is wat het is, staat incommensurabel ten opzichte van onze concepten waarin we besluiten wat de dingen zijn, en is noodzakelijk voor vernieuwing. Deze opening garandeert vernieuwing in die zin dat oude concepten niet worden opgeheven maar in het luchtledige worden gehouden waardoor ze een kans krijgen om zich te verrijken. Dit verrijgingsproces bestaat hieruit dat oude en nieuwe concepten tot een eenheid kunnen worden. De creativiteit van vernieuwen bestaat uit het verlangen naar een nieuwe harmonie op een hoger niveau en het accepteren van alle moeilijkheden die dit creatieve proces met zich meebrengt. Vernieuwen is daarom niet hetzelfde als opnieuw beginnen. In het vernieuwen kent men geen nieuw begin maar het bekende wordt verrijkt. Begint men opnieuw dan vernieuwt men niet maar start men een andere reeks die dan weer eventueel vernieuwd kan worden.

Het breken van onze concepten binnen het spel van observeren is een pijnlijk proces. Het verstoort ons gemak maar toont ons wel het echte leven. Het echte leven breekt door als onze ideeën hun grond verliezen. Het forceren van dit breekpunt is de ware houding van de realist. Realisme is daarom nooit een stijl of methode. Het is juist wat dit ondermijnt.

De Amerikaanse schrijver Flannery O'Connor bespeurde een tendens in de moderne tijd dat zij zag als een gnostische sprong in de geest. Gnostisch denken is dualistisch denken waarbij het materiële als een negatieve remmende kracht wordt ervaren.

Het realisme van nu, zoals het internetfilmpje toont, laat zien dat zij gelijk heeft. De fysiek erotische ervaring die waarnemen begeleidt wordt geconceptualiseerd. In de geest wordt het fysieke eerst vleugellam gemaakt.

De sprong in het duister dat echt observeren inhoudt wordt

vermeden, in ruil voor een oneindige stroom van conceptuele motivaties.

Richard Giannone zegt dit mooi in zijn introductie bij het boek Flannery O'Connor: 'Spiritual Writings'

O'Connor realizes that, given the Manichean bent of the modern temperament, we find it easier to relate to the idea of things than to things themselves. The mind can seemingly shelter us from the hard facts of life. Abstractions accompany and spur our inclination to escape the body that suffers pain and loss.<sup>8</sup>

## HET MIDDEN

*'Als er geen polen zijn is er ook geen midden.'*

Maximus de Belijder(580-662)

De laatste vraag waar we ons mee bezig houden is: wat zegt incommensurabiliteit in de kunst over het midden? Kijken we naar een binaire tegenstelling in de kunst dan is het vaststellen van een midden niet moeilijk. Binnen de tegenstelling zwart-wit bijvoorbeeld is het midden een oneindig aantal variaties van grijs. Binnen de tegenstelling tussen de verticale lijn en de horizontale lijn bestaat een oneindig aantal schuine lijnen. Het midden binnen een binaire tegenstelling is een compromis. Het kiest iets van beide polen. In de kunst van onze tijd wordt dit midden vaak gewantrouwd om het feit dat dit midden 'nog vlees nog vis' is. Dit midden staat een drang in de eigentijdse kunst om oplossingen in radicale uitingen te zoeken in de weg. De grote contrasten worden getemperd zoals het citaat van Picasso hiervoor al aangeeft.

Maar hoe zit het nu met het midden in een incommensurabele tegenstelling? Het lijkt erop dat hier in het geheel geen midden bestaat. Kunnen we wel spreken van een tegenstelling of relatie binnen de incommensurabiliteit? Tussen incommensurabele systemen lijkt geen verbintenis, geen brug, geen verband. Incommensurabele systemen lijken geheel los van elkaar te staan.

---

<sup>8</sup> Richard Giannone, 'Flannery O'Connor's dialogue with the age', in Robert Ellsberg (red.), Flannery O'Connor: Spiritual Writings (New York: Orbis Books, 2003), 38.

Wat wel mogelijk is, is dat we van het ene systeem naar het andere kunnen bewegen.

Dit gebeurt echter niet door een niemandsland van tussenvormen over te steken maar door middel van een omslag die geen tussenruimte verdraagt. Deze omslag garandeert dat het systeem geheel in één keer als nieuw ervaren wordt. Zo lijkt er geen midden te zijn binnen de incommensurabiliteit. Het midden in een incommensurabele relatie is een duisternis. Zo blijven deze systemen op zich onaangetast en zuiver ten opzichte van elkaar. Het unieke hiervan lijkt dat het eigene van systemen kunnen worden bewaard. Het eigen domein van een systeem geeft daardoor garantie voor diversiteit. Het unieke kan zuiver blijven binnen onafhankelijke blokken. En zo kunnen we stellen dat binnen incommensurabiliteit de gedifferentieerdheid gewaarborgd blijft.

Het schilderij van Adriaen Coorte hierboven afgebeeld laat zien dat twee onafhankelijke domeinen in één werk gecombineerd kunnen worden of beter gezegd over elkaar gelegd kunnen worden. Hoe worden deze domeinen met elkaar verbonden terwijl ze incommensurabel zijn? Het schilderij als samengesteld lichaam is de plaats waar incommensurabele domeinen samen komen. De kunstenaar maakt zelf, in zijn creatieve proces een verbintenis door een samengesteld lichaam te maken, wat een fysiek object nu eenmaal altijd is. Creativiteit is hier het verbinden van incommensurabele systemen. De kunstenaar zelf bevindt zich in een speelveld waar incommensurabiliteit samen komt. Het fysieke product van het creatieve proces, namelijk het kunstwerk, is een gestolde plek waar autonome systemen samen kunnen komen. Een voorwaarde voor incommensurabiliteit in de kunst is dan ook een fysieke realiteit in de vorm van de lichamelijkheid van een object. Het lichaam als beeld van het kunstwerk is de voorwaarde voor incommensurabiliteit.

## Epektasis.

*'This is for the poet the strangeness of stones and trees and solid things; they are strange because they are solid.'*

G. K. Chesterton (1874-1936)

“Ik wist niet wat ik zag”, dat is een uitspraak die je vaak hoort wanneer mensen voor het eerst iets fantastisch zien zoals een bijzonder landschap, een uniek gebouw of een circusattractie. In wezen kunnen we zeggen dat als een object als eerste beweging onze wereld binnendringt, we nooit weten wat we zien. Niet weten wat we zien is een dagelijkse praktijk in het leven van een mens. Ook al duurt dit niet weten zo kort dat we het zelden opmerken. Worden wij onderworpen door het object, dan raakt het object ons in zijn meest zuivere vorm. We kunnen hier spreken van een waarheidsmoment. Onderwerpt het object ons, dan ervaren we de objectieve wereld. We ervaren de dingen zoals ze zich willen tonen. En als we ze niet binnen ons domein kunnen brengen blijven ze in een duisternis in die zin dat ze buiten onze concepten blijven. We gaan terug naar onze kat. De kat komt binnen. We ervaren eerst dat er iets is, dan ontstaat er een begrip van wat we zien. We kunnen zeggen: “hé, een kat!” Misschien zien we eerst een kleur of horen we een geluid. Voor dit alles is er eerst een ervaring dat er iets is. Dat bestaan is een mysterie. Ervaren van iets dat bestaat en het beschrijven of duiden van dat iets kunnen niet tegelijkertijd gebeuren. Het is de duisternis die klopt aan de deur van ons kennen. Maar wij kunnen ook zelf het initiatief nemen: “Waar is de kat?” We dragen ons idee van de kat mee en speuren de omgeving af. We bevinden ons in de flux. Zonder een idee kunnen we niet zoeken. We hebben een beeld van de kat opgebouwd in ons geheugen, iets bestendigst. Opeens zien, of beter gezegd her-kennen, we de kat. Maar er is iets aan de hand. De kat loopt op een manier die we niet gewend zijn. Hij is gewond. De vraag naar begrip in deze komt boven. Door deze vraag stuiten we ook hier op een niet-weten. Ook in de flux is een moment duisternis voordat ons concept bijgestuurd is.

Wat valt hier te leren? De kunstenaar bevindt zich in een dynamisch spel tussen enerzijds het verlangen naar de intensiteit van de eerste

ontmoeting en aan de andere kant van een steeds grotere toename van nieuwe data aangeleverd in de flux. Het beeld dat de kunstenaar opbouwt bevindt zich hiertussen. Omdat van twee zijden iets gehaald moet worden kunnen we stellen dat het midden van het kunstwerk altijd een samengesteld midden is. Bij waarneming hebben we te maken met drie vormen van incommensurabiliteit: de incommensurabele relatie tussen dat iets is en wat en hoe iets is, het samengestelde beeld van illusie en materie en de relatie concept en observaties. Een creatief proces zou kunnen bestaan uit het creëren van harmonie tussen enerzijds de drang om het effect dat de eenheid van het eerste moment genereert te herbeleven en anderzijds om nieuwe sensaties binnen die eenheid in te passen. We hebben hier te maken met twee tegenovergestelde richtingen. Deze tegenstelling creëert een midden en een cirkelbeweging. Het is de drang naar eenheid die onze observaties in de flux naar het midden trekt. Het zijn de observaties in de flux die ons dwingen het samengestelde binnen ons concept te herzien. Het is deze cirkelbeweging tussen twee vormen van niet-weten die het mogelijk maakt dat onze concepten groeien. Het bevrijdt ons van een definitief oordeel waardoor onze ideeën over de werkelijkheid ontwikkelen. Dit proces noemde de kerkvaders epektasis. Dat is: voortdurende groei naar meer begrip en het hogere.

*“Dus, wat ook maar bestaat, is overeenkomstig de Waarheid voorzover het is wat het daar is.”*

Anselmus van Canterbury (1033-1109)

Ik ben beeldend kunstenaar en ik heb geen pretenties met deze tekst een filosofisch of wetenschappelijk werk af te leveren. Waar ik mee te maken heb is de praktijk van het maken van een kunstwerk. Dit betekent dat ik dien te reageren op het bombardement van visuele indrukken die ik onderga en moet reflecteren op de oneindige aantal methodieken en stijlen die mij aangereikt worden vanuit de traditie. Een van de vragen die steeds weer opkomt is: hoe representeren wij de werkelijkheid op een adequate manier? Dit is het probleem van het 'realisme' in de kunst. Dit is een probleem van alle tijden. Hoe zien de dingen er werkelijk uit? Nu, het lijkt dat in onze tijd er geen problemen zijn wat realisme

betreft. De gemiddelde mens herkent een 'realistisch' kunstwerk met gemak, of zo lijkt het. Je zou haast zeggen dat daarover een consensus bestaat. Het lijkt wel of het benoemen van dit realisme een van de weinige zaken is waar in de kunst geen meningsverschil over is. Dit zegt op zichzelf al genoeg. Ons realisme is in kannen en kruiken en misschien is dit het wel wat zoveel irritatie oproept. Ons realisme krijgt namelijk hierdoor iets absoluuts. Het krijgt een status van een neutraal gebied. Het realisme wordt daardoor ook vaak als een dwangbuis ervaren door menig kunstenaar. Het lijkt net of de kunstenaar maar twee keuzes heeft: zich neerleggen bij de status quo of in opstand komen tegen wat schijnbaar vanzelfsprekend is.

De kunst van de laatste twee eeuwen is misschien het best te begrijpen vanuit deze drang om uit dit zogenaamde schijnbaar absoluut domein te vluchten. Deze vlucht wordt gedaan door te stileren, te abstraheren, te vluchten in de persoonlijke expressie of in de ideeënwereld. Of men vlucht in een relativisme dat natuurlijk niet lang vol te houden is. We bevinden ons in een voortdurend zoeken naar een "beyond", zoals David Hockney het zegt en wil. Dit zoeken naar een voorbij de dingen wil echter maar niet lukken en zo lijkt de moderne kunstenaar op een hond die aan de ketting ligt, even het gevoel heeft dat hij vrij is, maar met een harde ruk weer teruggevoerd wordt naar de harde realiteit. Anders gezegd: het hyper-individuele wordt een toevluchtsoord als bescherming tegen het absolute concept van het realisme maar het lijkt dat de kunstenaar steeds weer uit dit droomoord wordt teruggehaald naar de harde wereld van het echte leven.

Dit is volgens mij het spanningsveld waarin de kunst in de moderne tijd zich bevindt. Het voortdurend beamen van het realisme en de vlucht daaruit lijkt op een uitputtingsslag waar geen einde aan komt. Ik meen echter dat hier sprake is van een misverstand. En dit omdat hoe het object verschijnt altijd incommensurabel is ten opzichte van hoe wij dit in onze concepten verbeelden of afbeelden. Ervaren en verbeelden zijn incommensurabel. We hoeven nooit bang te zijn dat we het object kunnen annexeren. Dat we een neutraal gebied creëren. Omdat de incommensurabiliteit tussen het feit dat is en wat en hoe iets is dat onmogelijk maakt.

## CONCLUSIE

*"The mind conquers a new province like an emperor, but only because the mind has answered the bell like a servant."*

G. K. Chesterton (1874-1936)

Het feit dat iets is gaat vooraf aan het feit wat iets is en hoe iets is. Het object poneert zich in het fysieke als eenheid. Hier heerst objectiviteit. In onze concepten breken we deze eenheid open en komen we in het vloeien van de tijd; in het eindeloos worden. In de flux stapelt de informatie zich op en daardoor kunnen wij een oneindig aantal nieuwe eigenschappen ontdekken van bijvoorbeeld een kat. Het feit dat het object ons doen en laten transcendeert geeft deze garantie van oneindige rijkdom want we komen nooit tot een definitief oordeel. Het verschil tussen onze concepten en het object blijft altijd oneindig groter dan de overeenkomst. Het feit dat een definitief oordeel uitblijft geeft aanleiding voor velen tot relativisme. De relativist gelooft alleen in eindeloze perspectieven waar geen zekerheid over bestaat. Verliezen we echter objectiviteit dan blijft alleen de flux over met zijn oneindige verandering. Het geheel dat het object poneert wordt oneindig opgesplitst naar een steeds lager niveau tot het strandt in betekenisloosheid. We komen in een proces van oneindige regressie. Alleen objectiviteit zorgt ervoor dat al de gedifferentieerdheid die de tijd ons aanlevert ons beeld van de dingen 'opbouwt'.

De activiteit van de beeldend kunstenaar stoelt op waarnemen. Hij bevindt zich tussen het feit dat iets is en de oneindige gedifferentieerdheid van de flux. Het creëren van een samengesteld beeld is een activiteit van het midden. De beeldend kunstenaar bevindt zich tussen twee vormen van oneindigheid ofwel twee vormen van duisternis. Hij zit tussen het niet-weten in de objectiviteit en in het niet-weten in de flux.

Het idee dat ons realisme onmogelijk is omdat het object altijd onze pogingen transcendeert en objectivering onmogelijk maakt lijkt voor velen het realisme in de beeldende kunst te herleiden tot een haast onmogelijk zaak. Wat vergeten wordt is dat objectiviteit per definitie transcendent is. Realisme is daarom echter alleen onmogelijk als er gestreefd wordt naar een een op een relatie. Streven we dit na dan is

het enige resultaat dat we de werkelijk onderwerpen aan een geprefabriceerde methodiek. Zo vernietigen wij de objectiviteit ofwel negeren we hoe de dingen werkelijk zijn. Anderzijds, geven we het nobel streven van het realisme op, dan komen we in een oneindig proces van verval dat het relativisme nu eenmaal in zich draagt.

Hoe kunnen we het realisme opnieuw grondvesten?

Is er een derde weg?

Realisme is een zoektocht naar het object. Daardoor is het een beweging naar eenheid want het object poneert zich als eenheid zoals we in voorbeeld (2) hebben gezien. Als eenheid is het object objectief. Realisme kan dan ook niets anders dan een voortdurende beweging naar een punt achter onze horizon zijn, van waaruit de eenheid zich manifesteert. De ware realist moet dan ook een beweging gaande houden, een beweging die ons voortdurend uit het bekende wegtrekt.

Hier kan incommensurabiliteit ons van pas komen.

Incommensurabiliteit creëert een samengesteld lichaam.

Door een omslag krijgen we beweging die vernieuwing veilig stelt.

Samengestelde lichamen garanderen beweging. Zo wordt een een op een relatie met het object telkens uitgesteld. Elk gesloten domein binnen een samengesteld lichaam kan zich vernieuwen dankzij een incommensurable relatie. Richten we ons op één domein en vergroten we daarvan onze kennis dan heeft dat consequenties voor het andere domein dat daaraan incommensurabel is. Door de omslag kunnen we elk domein weer als nieuw zien. Deze omslag is niet te 'betrappen' zoals Feyerabend zegt. In voorbeeld (1) laat ik dit mechanisme zien. Deze omslag is een vorm van duisternis, een derde vorm van niet-weten waar we mee te maken hebben. Zo wordt het onafhankelijke domein iedere keer vernieuwd door iets dat aan haar totaal vreemd is, haar absolute tegendeel. De eenheid wordt daardoor uitgesteld maar ook opgevoerd. Dat geeft wat de kerkvaders Epektasis noemde (de oneindige groei naar een hogere eenheid). In tegenstelling tot een binaire tegenstelling waar het midden een compromis is laat incommensurabiliteit het midden open. Het laat werkelijk figuurlijk gesproken het object 'in het midden'. Het object op zich blijft een mysterie voor ons. In het begin weten we niet wat we zien. Dit mag een realist niet vergeten. Het belang hiervan is nu duidelijk; het maakt de Epektasis mogelijk.

Het maakt realisme mogelijk.

Vaak wordt gedacht dat toename van kennis het mysterie verkleint.

Dit is echter niet het geval. We kunnen beamen wat

Flannery O'Connor zegt: 'Mystery isn't something that is gradually evaporating. It grows along with knowledge.' Dit omdat kennis en het mysterie ten opzichte van elkaar incommensurabel zijn.

Dus, het is niet zo dat als de kennis toeneemt het mysterie afneemt.

Nee, het tegenovergestelde is het geval: hoe groter onze kennis, hoe groter het mysterie. Dit ligt besloten in een incommensurable relatie tussen dat iets is en wat en hoe iets is. Hoe sterker het domein van de kennis, hoe sterker het mysterie na de omslag zich poneert.

Dit omdat hoe meer we zeggen wat iets is, hoe meer we zeggen wat het niet is. Het is de via negativa die ons naar het object brengt.

Daarom zeggen we, wanneer we zeggen wat iets is, tegelijkertijd wat het niet is. Iets is en is niet op hetzelfde moment.

Begrip en mysterie zijn onverbreekelijk met elkaar verbonden.

De Grieks Orthodoxe bisschop Kallistos Ware zegt hier het volgende over:

In the proper religious sense of the term, "mystery" signifies not only hiddenness but disclosure. The Greek noun *mysterion* [which can also be translated "sacrament"] is linked with the word *myein*, meaning "to close the eyes or mouth". The candidate for initiation into certain of the pagan mystery religions was first blindfolded and led through a maze of passages; then suddenly his eyes were uncovered and he saw, displayed all round him, the secret emblems of the cult. So, in the Christian context, we do not mean by a "mystery" merely that which is baffling and mysterious, an enigma or insoluble problem.

A mystery is, on the contrary, something that is revealed for our understanding, but which we never understand exhaustively because it leads into the depth or the darkness of God. The eyes are closed but they are also opened.<sup>9</sup>

Amsterdam, juni 2019

---

<sup>9</sup> Ralph C. Wood, Flannery O'Connor and the Christ-haunted south (Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2004), 24.

Met dank aan:

Mariska Brugman  
Jonas van Tol  
Eric Veeger  
Daan van Schalkwijk  
Ole Eshuis