Universiteit
Leiden
The Netherlands

Woord en wetsteen: beschouwingen over schrijven op het snijvlak van kunst en wetenschap

Rasker, M.N.A.

Citation

Rasker, M. N. A. (2022, October 18). *Woord en wetsteen: beschouwingen over schrijven op het snijvlak van kunst en wetenschap*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/3484291

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/3484291

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

annotaties

1 | Dit is niet de best denkbare openingszin. ~~Als wat erop volgt niet het beoogde resultaat oplevert – een onderzoek dat kennelijk door zichzelf overbodig gemaakt wordt – is het een holle frase die achterwege mag blijven. Blijkt wat hierna volgt wel de inzet in te lossen, dan kan de zin evengoed met terugwerkende kracht worden geschrapt.~~ Toch: zonder deze zin, zonder dit al dan niet fictieve begin, zou niets begonnen zijn.

→ Volgens romanschrijver Amos Oz bevind ik me in geruststellend goed gezelschap: van schrijvers die ertoe besluiten, 'misschien wanhopig of uitgeput, gewoon dat op te schrijven wat bij hen opkomt, wat doet het er verdomme toe, je kunt immers ook met iets volkomen banaals of met iets halfslachtigs of zelfs met iets doms beginnen.' Zoals de grote Fjodor Dostojevski met dit 'armzalige begin van zijn verhaal *Witte nachten:* "Het was een wondermooie nacht, vriendelijke lezer, zoals we misschien alleen kunnen beleven als we jong zijn. De lucht was zo vol sterren, helder en heerlijk…"', enzovoort. 'Niets aan te doen,' verzucht Oz, 'maar leuk is het niet' (*Zo beginnen verhalen,* 1999: pp. 11-12). Ondanks dit op het oog teleurstellende begin van *Witte nachten* (ondertitel: 'Sentimentele roman') gunt Oz de schrijver, of de literatuur, het voordeel van de twijfel met de vaststelling dat Dostojevski's openingszin—'Misschien is de miserabele zin aan het begin dus wel met opzet zo miserabel'—wel degelijk een literair doel kan dienen. Hij verwijst daarbij naar het credo dat het begin van een verhaal beschouwd kan worden als een contractuele overeenkomst tussen de schrijver en de lezer (id., pp. 13-16. Zie ook Peter Childs en Rodger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms,* 2006: pp. 18; 128-129). [1]
Leuk of niet, de kwestie van de openingszin roept de vraag op wat dat dan is, het begin van een tekst, en of het überhaupt van betekenis is voor wat erop volgt. En ze bevraagt het onderscheid tussen het begin van de tekst en het begin van het verhaal, of tussen het begin van het verhaal en van het schrijven zelf, of tussen het schrijven zelf en de mijmeringen waarmee de schrijver haar dagen slijt, bijvoorbeeld *in casu,* wanneer de tekst een vertelling moet omvatten dat een onderzoek betreft dat zichzelf overbodig gaat maken (of niet), maar waarvan de marsroute nog niet is uitgestippeld, laat staan uitgeschreven, laat staan begonnen—met andere woorden: *wat is hier het punt?*
Het punt is de tweede zin, van waaruit de eerste zin is ontsproten (en niet andersom): 'Ik had gewild dat het boek dat ik nu ga schrijven had bestaan voordat ik aan mijn onderzoek begon; voordat ik aan het schrijven van dit boek begon.' Een begin vanuit een gemis dus; het gemis waarin zowel het motief als de kern van de queeste besloten ligt. → 2

Terug naar de aanleiding voor deze annotatie, de eerste zin: wat staat hier nu, wat is de betekenis en / of de consequentie voor de rest van de tekst?
Vertrekpunt van de essays van Amos Oz is de premisse dat het begin van een

1 | Een kritische beschouwing van het principe van het openingscontract voert hier te ver. Het is niet het onderwerp van het onderzoek dat ik overbodig wil maken. Ik beperk me tot de vaststelling dat het bespelen en ondermijnen van het al dan niet contractuele verwachtingspatroon van oudsher onderdeel is van de kunst van de (roman-) schrijver, zie Miguel de Cervantes Saavedra, of Daniel Defoe. Een innemende bespiegeling op het fenomeen is de oratie van emeritus hoogleraar filosofie van de literatuur Ger Groot, *Vergeten te bestaan. Echte fictie en het fictieve ik* (2010).

verhaal 'als in een chromosoom' de essentie omvat van alles wat erna te gebeuren staat (1999: p. 16). Zijdelings grijpt hij terug op de lijvige studie van de Palestijns-Amerikaanse literatuurwetenschapper Edward Said, gewijd aan de theorie van de (overwegend) Europese literatuurkritiek, *Beginnings. Intention and Method* (2012 [1975]). Said werpt hierin de vraag op hoe het begin te duiden: is het hetzelfde als de oorsprong van een werk? Is het begin daadwerkelijk het begin, of gaat er een ander moment aan vooraf, meer authentiek of oprecht? De reikwijdte van deze en aanpalende vragen ('Of what value, for critical or methodological or even historical analysis, is "the beginning"?') verklaart of rechtvaardigt wellicht de omvang van het boek—'at least to me', voegt de auteur er bescheiden aan toe (2012: p. 3).

Daar heeft hij een punt. Immers, voor degene die schrijft—'at least to me'—wil een werk dat voorligt van levensvatbaarheid getuigen; wil het de schrijver met een zeker optimisme vervullen dat continuïteit mogelijk is *'as intented by* the act of writing' (id., p. 47, oorspronkelijke cursivering). Hier schemert ook in het vocabulaire de tijdgeest door, de (Europese) literatuuropvatting van de jaren zestig, zeventig van de vorige eeuw, wanneer Said dit mechaniek als volgt schildert: 'Stretching from start fo finish is a fillable space, or time, pretty much here but, like a foundling, awaiting an author or a speaker to father it, to authorize its being' (id., pp. 47-48). [2]

Het belang van het begin, redeneert Said, is niet per se of uitsluitend gelegen in wat er staat— letterlijk: 'Het was een wondermooie nacht', of programmatisch, zoals Oz's chromosomaal contract —maar in het feit dát het er staat, als manifestatie van een overtuiging dat voortgang mogelijk is. "Iets" is dus reeds begonnen, voorafgaand aan de eerste woorden, anders kan van continuïteit geen sprake zijn. Het hoogmoedig 'Ik ga mijn eigen onderzoek overbodig maken' kan dus gelezen worden als een uitspraak *in medias res* of, zoals het ongeïdentificeerde citaat op mijn prikbord luidt: 'Beginning is a decision that follows the act of having begun.'

Ook een einde, feitelijk of imaginair—noem het bestemming of doel, '*as intended* by the act of writing'—moet op een of andere wijze in die initiële handeling zijn geïnternaliseerd, anders treft de schrijver het lot van de arme ambtenaar Joseph Grand in *De Pest* van Albert Camus die talloze versies van zijn openingszin schreef ('Triomfantelijk las hij de zin voor: "Op een mooie meimorgen reed een slanke amazone, gezeten op een zwierige vosmerrie, door de lanen vol bloemen van het Bois de Boulogne." Maar hardop voorgelezen liep het slot van de zin niet goed. Grand struikelde er bijna over. Bedrukt ging hij zitten.') omdat hij geen zicht had op het vervolg, laat staan op een einde (1998: p. 329). 'The beginning implies the end', observeert Said met een wat obligate verwijzing naar Aristoteles' *Poetica,* 'or rather implicates it' (2012: p. 41). De observatie resoneert in de chromosoom-metafoor van Amos Oz. Said werkt deze gedachtegang uit in het tweede hoofdstuk, 'A Meditation on Beginnings'. In het licht van het oogmerk, het doel dus van een tekst, onderscheidt hij twee typen begin. Het een heeft

2 | Zie voor een voorstudie naar "intention", "destination", "authorisation", en "origin": Maya Rasker, 'A writer's oscillations: The beginning as mediating space between origin and destination' (2018).

betrekking op kennisproductie, is probleem- of projectgericht, 'transitief'; het ander, 'intransitief', is gericht op de productie van proza en poëzie: 'artistic work'. Daarbij benoemt hij niet zozeer waarin het verschil gelegen is, als wel de omstandigheden die voorondersteld zijn en eruit volgen. Filosoof en schrijver Roland Barthes ging hem hierin voor (in een voetnoot verwijst Said ernaar, p. 43) wanneer hij mijmert: 'It would be interesting to know at what point the verb *to write* began to be used in an apparently intransitive matter, the writer being no longer one who writes *something*, but one who writes, absolutely' ('To write: An Intransitive Verb?' (1970), oorspronkelijke cursivering).
Schrijven met kennisproductie ten doel, stelt Said, impliceert een begin van waaruit continuïteit logischerwijs voortvloeit, 'imposing a severe discipline on the mind that wants to think every turn of its thoughts from the start.' Het andere type begin is volgens hem veeleer een product van de geest ('creature of the mind'), een paradox: '[b]ecause it cannot truly be known, because it belongs more to silence than it does to language [...]'. Waar in het domein van de kennisproductie het denkproces van meet af aan samenhang, logica en doelgerichtheid vereist en afdwingt—'a severe discipline on the mind'—ontbreekt aan gene zijde van het spectrum kennelijk een dergelijke eenduidigheid: hier is men gevangen 'in a tautological circuit of beginnings about to begin.' En daarmee is dit type begin 'something of a necessary fiction' (2012: pp. 50-51; 76-77).
Om het even hoe of waartoe men begint, rondt Said zijn 'Meditations' af, wat we (nog) niet weten of begrijpen blijft ons achtervolgen en opjagen, ook lang nadat we met schrijven begonnen zijn[1a] (ik vraag me af of de goede meneer Grand met zijn vosmerrie met dit inzicht geholpen is). Het is een onzekerheid die we gelijktijdig creëren en accepteren: door te beginnen. Het toont, schrijft Said, hoezeer de taal (het schrijven, zou ik zeggen) de fictie en de werkelijkheid weet op te roepen zonder dat we precies kunnen benoemen wat "werkelijk" is en wat "fictie" (id., p. 78). → 45

De vraag hoe vruchtbaar Saids onderscheid is en of het in de praktijk van het schrijven wel wordt geschraagd wil ik gaandeweg de roman dieper adresseren.[1b] Omdat ik in dit stadium nog niet weet of wat ik doe "kennisproductie" is of "artistic work"—of beiden, of iets in het midden, of vervlochten—is de uitweg die ik kies de praktijk van het schrijven te omarmen als methode van onderzoek. Niet het dilemma droogzwemmend uitpluizen maar rap door te stappen naar de volgende passage—de kop is eraf, *wat doet het er verdomme toe*—als een hoogmoedige sprong op de *bandwagon* van het voorbijtrekkend circus.

1a | Ik heb me bij lezing van *Beginnings. Intention and Method* meermaals afgevraagd waar het naartoe wil, dit amalgaam van pre-postmodernistische literatuurkritiek, (wetenschaps-)filosofie, een vleug psychoanalyse en grote belezenheid. Een eenduidig antwoord heb ik niet gevonden. Wat me trof in *Beginnings* is een passage waarin ik meen een glimp op te vangen van zowel de kern als het motief van Saids zoektocht.
Als gezegd: Edward Wadie Said (1935-2003) was een Palestijns-Amerikaans wetenschapper, bovenal een man van vele culturen, bovenal, denk ik, een toonbeeld van ontworteling. Dit schrijft hij op pagina 41:

> [T]he mind wants to conceive a point in either time or space that marks the beginning of all things [...], but like Oedipus the mind risks discovering, at that point, where all things will end as well. Underlying this formal quest is an imaginative and emotional need for unity, a need to apprehend an otherwise dispersed number of circumstances and to put them in some sort of telling order, sequential, moral, or logical.

Wellicht dat daar het verhaal begint.

1b | Fragment uit:

Een interview met mezelf (gebaseerd op teksten van mijn promotoren).

V: Er wordt wel gesuggereerd dat een idee dat je wil onderzoeken of bespreken zich aandient nog voordat je begint met schrijven, een "unknown" dat alleen in en door het schrijven helder wordt. Op enig moment in het schrijfproces neemt de tekst het over en gaat uit zichzelf "spreken" (Janneke Wesseling, 'Why write?' 2016: pp. 15-16). In de academische context is het juist een vereiste op basis van vooraf vastgestelde bronnen en onderzoeksvragen een argument te bouwen. Dit lijken tegengestelde, zo niet tegenstrijdige schrijfstrategieën.

A: Het boeit me na te denken over de onderliggende aannames van deze tweespalt, dat creatief schrijven een losheid en een intuïtief karakter zou hebben dat het academisch schrijven ontbeert. En, mutatis mutandis, dat logica en nauwkeurigheid zoals verondersteld in academische teksten niet per se beschouwd worden als een eigenschap van, en voorwaarde voor creatief schrijven. Hoe meer ik het schrijfproces bestudeer, hoe meer ik besef dat het in feite in intuïtie én logica is waar de twee verschillende schrijfstrategieën aan elkaar raken. Enerzijds toestaan dat "dingen" (ideeën, inzichten, onverwachte onderzoekslijnen enz.) eigener beweging tevoorschijn komen; ze je te laten overkomen. Anderzijds de noodzaak diep na te denken, gedegen na te denken en te reflecteren om een betekenisvolle uitspraak te doen. Het is de degelijkheid van de onderliggende structuur die een tekst overtuiging geeft, zowel in literatuur / fictie / creatief schrijven als in academisch schrijven.
Wanneer je bijvoorbeeld in een wetenschappelijke tekst met een bepaald concept werkt, moet de "genealogie", de herkomstgeschiedenis van het concept zichtbaar worden gemaakt. Vandaar het gebruik van voetnoten.[3] Het moet helder zijn, eerst voor jou als auteur en daarna voor de lezer, wat precies wordt bedoeld met dat specifieke concept, waar het vandaan komt, hoe je het in je betoog wilt inzetten, enzovoort. Bij de opbouw van een personage in een roman is het mechaniek vrij identiek: je volgt min of meer dezelfde procedure om een overtuigend karakter te creëren.
Ik zie het fundamentele verschil niet tussenbeide, behalve wellicht voor de voetnoot—en zelfs dan, nu ik erover nadenk: een voetnoot is een *beknopte* herkomstgeschiedenis.[4] In een roman kunnen hele passages worden opgevat als "voetnoten", dus waarom niet met concepten werken alsof het personages zijn? Het is een strategie die het schrijven spannend kan maken, en zorgt voor een zekere losheid of speelsheid in je manier van denken.

Archiefdoos PHD EXPERIMENTEN [2020]
(vertaald uit het Engels, MR)

3 | Het idee van genealogie in relatie tot de voetnoot is ontleend aan: Mieke Bal, *Guidelines for writing a PhD thesis within ASCA*, 2003: p. 44.

4 | De conceptie van de voetnoot als nuttige wandelstok en betweterige reisgenoot, als "verhaal onder de streep" ('story behind the story') is gevoed door *The Footnote. A Curious History* (1997) van Harvard historicus en filoloog Anthony Grafton. (Zie ook: Maya Rasker, 'On Fiction and Forensics. A Classroom Investigation on Writing Artistic Research (and what are those *Footnotes* doing there?)', 2022.)

2 | Het kennelijk gemis verraadt enig voorwerk: dat het werk zich ophoudt in het artistieke domein van het geschreven woord, en dat het een onderzoek betreft binnen de academische traditie en binnen het onderzoek in en door de kunsten (zie Michael Biggs en Henrik Karlsson, red., *The Routledge Companion to Research in the Arts,* 2011; Corina Caduff en Tan Wälchli, red., *Artistic Research and Literature,* 2019; Graeme Harper, 'Creative writing: words as practice-led research', 2008; Paul Magee, 'Alternative futures for the creative writing doctorate (by way of the past)', 2020; Jen Webb en Donna Lee Brien, '"Agnostic thinking": creative writing as practice-led research', 2008; Jen Webb en Donna Lee Brien, 'Addressing the "ancient quarrel": creative writing as research', 2011).

→ Een boek komt niet uit de lucht vallen en geen onderzoek begint bij zichzelf. Wat de passage op pagina 11 aanstipt zijn vragen als: in welke traditie of in welk domein plaatst ik dit onderzoek? Uit welke kennisgebieden wil ik putten, en waar hoop ik dat de uitkomst landt? Het samenspel tussen beide ambities—een onderzoek binnen de academische traditie en in en door de kunsten—is dit werk onderhanden. Emeritus hoogleraar van theorie en onderzoek in de kunsten Henk Borgdorff (Universiteit van Leiden) verwoordt het zo: 'Embedded in artistic and academic contexts, artistic research seeks to convey and communicate content that is enclosed in aesthetic experiences, enacted in creative practices, and embodied in artistic products' *(The Conflict of the Faculties,* 2012: pp. 144).

Ziedaar mijn onderliggende, dubbele agenda: het schrijven in relatie tot artistiek onderzoek en academia te emanciperen door te begrijpen waarover dat gaat. Formeel: een metatheoretisch onderzoek naar de epistemologie van, en een pleidooi voor schrijven als kunstvorm en kennisgenerator op het snijvlak van de kunsten en de wetenschappen (zo had ik het overigens niet kunnen verwoorden toen deze voetnoot oorspronkelijk ingeschreven werd).

De positie van schrijven binnen het domein van artistiek onderzoek blijkt bij eerste inventarisatie niet eenduidig. Die meerduidigheid heeft om te beginnen een institutionele grondslag: als kunstvorm wordt het schrijven op de (kunst-)hogeschool of universiteit bestudeerd en, zij het in mindere mate, beoefend, onder meer bij literatuurwetenschappen en "creative writing" (het Nederlandse universitair en kunstonderwijs heeft, in tegenstelling tot onder meer het Angelsaksische, in deze laatste amper een traditie).[2a] Daarbij is het schrijven ook het *medium* waarin onderzoek zijn beslag krijgt: proefschrift, artikel, scriptie, supplement, et cetera, om het even of het nu universitair, theoretisch, of artistiek (praktijk-) onderzoek betreft. Deze dubbelfunctie stuit in de praktijk van onderwijs, onderzoek en publicatie vaak op tegengestelde vereisten of verwachtingen. Een nadruk op de artistieke aspecten van het schrijven kan ten koste gaan van een beoogde wetenschappelijkheid of theoretische onderbouwing; schrijven met wetenschappelijk oogmerk dreigt de poëtische scheppingskracht te overvleugelen waarmee het ook is behept (Caduff en Wälchli, 2019: p. 2; Harper, 2008: pp. 163-164; Magee, 2020: pp. 4-8; Webb en Brien, 2008: p. 1; Webb en Brien, 2011: pp. 186-189). → 30

Naast deze institutionele en intrinsieke complicaties is binnen het domein van artistiek onderzoek het schrijven als eigenstandige kunstvorm en hefboom voor kennisproductie lang een buitenbeentje gebleven, waar bijvoorbeeld muziek zich eerder een plaats wist te verwerven in de nabijheid van de beeldende kunsten. Dat is te verklaren vanuit de gegroeide conventie dat de kunstenaar-onderzoeker, i.c. niet-schrijver, zich in een discursieve tekst verhoudt tot zijn artistieke werk wil het naar academische maatstaven "onderzoek" heten, waarmee het schrijven als kunstvorm onbedoeld naar de achtergrond verdween (Webb en Brien, 2011: p. 187. Voor een kritische beschouwing zie bijvoorbeeld Dieter Lesage, 'Tegen het supplement. Enkele beschouwingen over artistiek onderzoek' (2017). Lesage, cultuurfilosoof, schrijft: 'Kunstenaars die een doctoraat in de kunsten wensen te behalen, zouden niet afgeschrikt mogen worden door de eis om een academische tekst te schrijven. [...] Door op die manier te proberen de eis van een tekstsupplement te handhaven, bewijzen de verdedigers hiervan dat hun eis nooit iets anders is geweest dan een vorm van bureaucratisch academisch conformisme' (id., p. 7). Professor esthetiek Michael Biggs werpt de vraag op of de 'linguistic turn' in het onderzoek in de kunsten niet leidt tot 'conclusions *argumentum ex verbum* rather than *argumentum ex re.*' 'The Rhetoric of Research', 2002: p. 118).

De alomtegenwoordigheid van het discursief schrijven binnen het artistiek onderzoek—als in: *argumentum ad verbum*—is ook de samenstellers van *The Routledge Companion to Research in the Arts* niet ontgaan, voornoemde Michael Biggs en Henrik Karlsson: 'Although the media of the creative and performing arts are essentially non-linguistic, research in these areas seemed to embrace and sometimes even exaggerate the use of text [...]'. Vandaar, schrijven ze in hun voorwoord, hebben ze in de *Companion* ruimte gemaakt om ook de rol van het geschreven woord te belichten 'in the formation and communication of understandings.' Om het even in welk medium het onderzoek tot stand is gekomen, argumenteren Biggs en Karlsson, 'all [means of communication] needed unpacking if they were to tell us about the core nature of research as a practice in the field' en tevens 'to remain situated [...] in relation to other academic disciplines' (2012: p. xv).

Met andere woorden: om relevant te zijn binnen het eigen werkveld èn voor de academische gemeenschap moet het onderzoek in hun opvatting *unpacked* worden, wat zoveel betekent als: uitgeschreven, gecontextualiseerd, beargumenteerd.

Ken Friedman, die als professor design innovation veelvuldig publiceert over de schriftelijke component van (artistiek) onderzoek, stelt het nog steviger. De dissertatie in de kunsten dient langs eendere weg—conventies—geschreven te worden als ieder ander academisch onderzoek: 'Now that we [artist-researchers, MR] are different, this is what's the same when it comes to writing up our research' *(Writing for the PhD in Art and Design,* 2015: p. 27).

Aldus de paradoxale situatie waarin het schrijven zich bevindt: wil het als creatief, generatief en communicatief medium in en voor artistiek en academisch onderzoek relevant zijn, dan zal het zich in het *eigen* medium discursief moeten verhouden tot zichzelf om die relevantie te bewerkstelligen.

Het is deze paradox die ik in mijn onderzoek wens te omarmen: schrijven als kunstpraktijk is te mooi, te veelzijdig en te genereus om als brandhout in de smeulende tegenstelling tussen "kunst" en "wetenschappen" te verworden tot een grijs hoopje as. → 22

2a | Een overzicht van creative writing-programma's in Duitstalig Europa geeft Corina Caduff in: 'Literature and Artistic Research' in *Art and Artistic Research* (2009: pp. 98-100). Ofschoon het artikel enige tijd geleden is gepubliceerd, is de informatie nog actueel. Datzelfde geldt voor programma's in Australië en Nieuw Zeeland (waar de academische en de literaire wereld al langer samenwerking zoeken) zoals beschreven in: Donna Lee Brien, Marcelle Freiman, Jeri Kroll en Jen Webb, 'The Australasian Association of Writing Programs 1996-2011' (2011: pp. 238-263). Het online, peer reviewed tijdschrift *TEXT: Journal of Writing and Writing Courses* is gelieerd aan de AAWP. Het tijdschrift *New Writing* (Routledge; Taylor & Francis) eveneens online en peer reviewed, richt zich op de angelsaksische gemeenschap wereldwijd.

Een algemeen overzicht van de positie van "creative writing" binnen de universitaire gemeenschap geeft Graeme Harper en Jeri Kroll, red., *Creative Writing Studies: Practice, Research and Pedagogy* (2008). De website van de *National association of writers in education* (nawe) brengt een actueel overzicht van universitaire creative writing-opleidingen, en dat zijn er in de VS en het UK intussen behoorlijk veel.

Andrew Cowan, in '"No additional information required": Creative writing as research writing' gaat dieper in op de verhouding tussen "creative writing" en (artistiek) onderzoek in met name het Verenigd Koninkrijk (2020: pp. 1-19).

In Nederland wordt creatief schrijven aangeboden in het hoger beroepsonderwijs aan kunstacademies ArtEZ ("creative writing"), Hogeschool voor de Kunsten Utrecht ("writing for performance") en de Rietveld Academie ("beeld en taal"). De universiteiten van Utrecht, Leiden en Amsterdam (UvA) bieden een minor of honoursprogramma "creative writing" aan op bachelorniveau. Deze opleidingen leggen niet expliciet de verbinding met schrijven als, of in artistiek onderzoek zoals op sommige buitenlandse opleidingen het geval is.

4 | Dat soort "intuïties" of ogenschijnlijk irrelevante terzijdes kan ik maar beter serieus nemen: soms een aanwijzing, soms richtinggevend. Het kan een vals spoor blijken, vandaar dat ik geneigd ben zo'n terzijde in eerste instantie klein te houden. Het kan ook het begin zijn van een relevant (zij-)spoor dat zich aanvankelijk vrij ongearticuleerd aandient; vandaar dat ik er evengoed nota van neem in de wetenschap dat ik het later altijd nog kan schrappen. Het stadium waarin het schrijven zich bevindt is daarbij cruciaal. Naarmate het weefsel van de tekst / vertelling / redenering hechter wordt en het patroon als het ware meer zichtbaar, wordt het lastiger die ene valse draad er alsnog uit te trekken zonder schade te berokkenen aan de structuur.

→ Het verdwenen krantenknipsel waar de voetnoot aan is vastgeplakt is, hoe futiel ook, aanleiding om een onderliggend principe aan de oppervlakte te brengen en hier verder te doordenken: het belang te onderkennen dat ik iets niet weet, in dit geval de exacte bewoording van een zoekgeraakt knipsel, èn te onderkennen dat het mogelijk van betekenis is, al weet ik dat niet zeker. Zo lang hierover geen zekerheid bestaat is het zaak de tekst "open" of toegankelijk te houden, opdat na uitsluitsel het hervondene alsnog kan worden ingeweven in de redenering, of met terugwerkende kracht geschrapt. Dit principe van een denkbeeldig verloop der dingen met althans voor nu een open einde is wezenlijk in dit onderzoeks- en schrijfproces: het (tijdelijk) tussen haken plaatsen van dit of dat; al schrijvend toelaten dat er ~~mogelijk~~ wartaal blijkt te staan die straks moet worden opgeruimd maar nu onmisbaar is om die toekomstige afweging überhaupt mogelijk te maken; een spoor van provisionele voetnoten dat dient als geheugensteun (Hans en Grietje).

In de tekst een bestaansgrond toekennen aan wat ik huiselijk "intuïties" noem, betekent: een *tekstuele proefopstelling* creëren waarbinnen een gedachte, hypothese, verhaallijn vrijelijk kan ronddwalen en verbindingen aangaan, voorafgaand aan de vaststelling van diens / dier betekenis of belang. → 24

De praktijk is schatplichtig aan het door chemicus en filosoof Michael Polanyi gemunte *tacit knowledge:* impliciete kennis, of stilzwijgend weten (mooi), dat aan het expliciete weten voorafgaat of de weg ernaartoe bereidt *(The Tacit Dimension,* 1966). Ze sluit aan bij wat filosoof en pedagoog John Dewey *reflective thought* noemt: een actief en bedachtzaam overdenken, 'consideration', van wat wij geloven of denken te weten, op basis van een voortdurend en actief zoeken naar onderbouwing of verwerping ervan *(How we Think,* 1910: p. 5). En ze steunt op het concept van *the prepaired mind* zoals beschreven door psycholoog Mihaly Csikszentmihalyi: een diep en lang nadenken over een kwestie dat op termijn resulteert in een nieuw inzicht of een creatieve doorbraak *(Creativity,* 1996: pp. 79-84).

Wat deze concepten verbindt is dat zij de activiteit van het denken, *thought,* in relatie tot het weten (of te-weten-komen), *knowledge, insight,* beschouwen als een

geesteshouding en een handeling: denken is een mentaal ding dat je moet *doen* om effectief te zijn. En: denken is relationeel in de zin dat je niet buiten jezelf om "iets" kunt denken: vanuit die gedachte betwijfelt Polanyi dan ook of er wel zoiets kan bestaan als 'gedepersonaliseerde' kennis, een van de mens losgekoppelde objectiviteit (1966: p. xii). Het perspectief, of de eigenheid, van de denker zit in de gedachte ingebakken.

Wat de drie concepten eveneens gemeen hebben is het belang dat wordt gehecht aan het fenomeen "tijd" in verschillende hoedanigheden als onderdeel van het denkproces: timing, traditie, duur, geheugen, herroeping van inzicht; de wortelvertakkingen en uitwaaieringen van het denken. In de woorden van Dewey: 'Time is required in order to digest impressions, and translate them into substantial ideas. [...] The depth to which a sense of the problem, of the difficulty sinks, determines the quality of the thinking that follows (1910: pp. 37-38).

5 | "Plank" is, evenals de kartonnen dozen, onderdeel van Archief en niet van de boekenkast, ofschoon op Plank net zo goed boeken staan.

→ In *How we Think* (1910) beschrijft John Dewey, de man van "reflective thought" in de vorige annotatie, een wandelaar die onverhoeds op een dilemma afstapt: het pad splitst zich, het verloop van beide aftakkingen is onttrokken aan het blote oog. Ik stel me voor dat het al wat later op de middag is, het wolkendek pakt zich samen, de watervoorraad in de rugzak slinkt (over dit soort bijzaken laat Dewey zich overigens niet uit): het dilemma doet zich gelden wanneer iets op het spel staat. Wat te doen? De wandelaar heeft twee opties, links of rechts te gaan, en twee strategieën om tot een besluit te komen: op goed geluk een willekeurig pad oplopen ('Wat doet het er verdomme toe', zou Amos Oz hem influisteren) of zoeken naar houvast om de keus te onderbouwen. Hij graaft in zijn geheugen naar sporen. De loop van het pad achter hem, het verval van het water, de vegetatie, een overgang van lei- naar kalksteen: wat herken ik, wat weet ik, wat zegt mij dat? Hij speurt om zich heen, zoekend naar ondersteunend bewijsmateriaal voor een vermoeden; hij klimt in een boom, loopt een stuk links en rechts het pad op om voeling te krijgen met een mogelijk vervolg (id., pp. 10-11). Enzovoort. Het idee is duidelijk.

De essentie van deze passage, schrijft Dewey, is dat de wandelaar moet weten waartoe hij toen uit wandelen ging om nu tot een besluit te komen: het denken wordt gestuurd door het doel ('a regulation of thinking by its purpose', id., p. 11). Ging hij eropuit voor een frisse neus? Om paddenstoelen te zoeken? Om zo snel mogelijk aan gene zijde van de vallei te geraken met zijn last? '*The problem fixes the end of thought and the end controls the process of thinking',* concludeert hij (id., p. 12, oorspronkelijke cursivering). Maar juist dàt, de deterministische positie of rol die "het probleem" als uitgangspunt van onderzoek wordt toegedicht, bracht mij lang in problemen.

Als bergwandelaar onderschrijf ik de strategie. Als schrijver worstel ik met de metafoor. Als schrijver-onderzoeker raak ik verstrikt in conflicterende vereisten en belangen. Want wat te doen als ik niet precies "weet" wat het probleem is en kies te navigeren op giswerk, affiniteit, op ervaring en god-zegene-de-greep? Anders gesteld (in deze fase van het schrijven, we zijn immers pas op pagina 12 van wat een academische roman moet worden): wat baat het mij, nu en hier, het denkproces te fixeren vanuit een omlijnde probleemstelling wanneer juist die probleemstelling *in en door* het werk (= het schrijven) onderzocht en ontrafeld moet gaan worden?

Mijn vertwijfeling ten spijt, Dewey staat niet alleen. Edward Said, in een andere tijd en met een ander idioom, stelt in *Beginnings* min of meer identiek: '["B]eginning" is designated in order to indicate, clarify, or define a *later* time, place, or action. [...] [The] designation of a beginning generally involves also the designation of a consequent *intention*.' Vanwaaruit hij concludeert: '*The beginning, then, is the first step in the intentional production of meaning*' (2012: p. 5, oorspronkelijke cursiveringen).

De grap is dat ik me door de woorden laat ringeloren: *fixing thought, control the thinking process, indicate, define, production of meaning*—ferme termen die kennelijk hoog scoren op mijn allergie-index. Op het oog laten ze weinig ruimte voor wat ik in annotatie 4 voorzichtig een "tekstuele proefopstelling" noem, die ik noodzakelijk acht om een gedachte of hypothese vrijelijk te laten ronddwalen. Maar welbeschouwd is dat ronddwalen binnen de proefopstelling evengoed begrensd: de eerste beperking opgelegd door mijn initiële interesse om aan dít specifieke onderzoek te beginnen—en niet aan een ander. En: een proefopstelling is per definitie afgebakend (anders zou het geen proefopstelling heten maar proefballonnetje), bijvoorbeeld doordat ik me heb voorgenomen *in en door* het schrijven te onderzoeken—en niet anderszins heb willen beginnen.

Waarmee ik maar wil zeggen dat die Plank als object en voetnoot lange tijd in het luchtledige bungelde—*Wat is hiervan de betekenis?*—tot ik me in een later stadium van schrijven realiseerde welke functie hij heeft voor het begin en het vervolg van dit onderzoek. Door een wisselende selectie boeken / teksten te verplaatsen van de reguliere boekenkast naar Plank (v.v.) vindt een eerste bepaling plaats van het probleem dat ik wil onderzoeken; een impliciete en voorlopige 'regulation of thinking by its purpose' die helpt toekomstige keuzes te verhelderen.

Aldus blijkt Plank een fysieke manifestatie van een nog ongearticuleerde, onderliggende schrijf- en onderzoeksstrategie, zoals de wandelaar die in de boom klimt zonder precies te kunnen benoemen wat hij in het landschap zoekt, maar de tekenen herkent als hij ze heeft waargenomen.

Lineariteit, of een gearticuleerde doelgerichtheid, is niet uitsluitend of niet zonder meer voorwaardelijk om veilig het pad te gaan dat "onderzoek" heet. Zo rechtlijnig is John Dewey dan ook niet wanneer hij vaststelt dat 'reflective thinking' in essentie draait om een 'attitude of suspended conclusion'. Een denkproces dus waarbinnen ruimte moet zijn voor een 'state of doubt', dat echter wel wordt gereguleerd door het systematisch en voortdurend bevragen ('inquiry') van een voorliggende (deel-)vraag (1910: p. 13).

Marcel Cobussen, als professor muziekfilosofie verbonden aan de Universiteit van Leiden, publiceert met zekere regelmaat over artistiek onderzoek. Hij heeft een droom: laten we de voorgeschreven regels en procedures eens terzijde schuiven, die 'proposed causality' die loopt van onderzoeksvraag via vooraf vastgestelde methoden naar heldere en stevige conclusies. In plaats daarvan, oppert hij, '[w]e could work from the idea of a continuously mutual influence between these elements as a kind of constant and productive feedback loop: once you run into something interesting, this inexorably realigns or alters the components that together form the research project' ('I had a Dream…', 2020, n.p.).

Maar gaan we het daarmee redden? Biedt een werkwijze van "ontvankelijk ronddwalen" (mijn woorden) afdoende gronding om een onderzoek zodanig te reguleren dat die 'constant feedback loop' niet tot een oneindig, bandeloos dolen leidt, waarin de wandelaar

bij het vallen van de avond geen rust in het hoofd heeft gevonden, laat staan paddenstoelen, of gene zijde van de vallei (om Dewey er weer bij te betrekken)? Cobussen is er ook nog niet helemaal uit—gelukkig—als hij zich afvraagt: 'What makes for a valuable, what for a useless method? This question can never be answered in general terms, nor can it be decided in advance, as the right method arises in the interactive process that each research is' (id.).

Vanwaar, voor nu althans, ik vaststel dat het bestaan van mijn Plank—het "ding", en de nadrukkelijke vermelding ervan in de vertelling, als "methode"—de aanname bekrachtigt dat dit onderzoek, en het schrijven, lang is begonnen voordat het werk begonnen lijkt; bekrachtigt dat, met kleine stapjes, telkens opnieuw een deelprobleem wordt opgeworpen dat het voortgaand denken reguleert.

6 | 'I'll begin with the standard disclaimer. I am a writer and a reader, and that's about it. I'm not a scholar or a literary theoretician, and any such notions that have wandered into this book have got there by the usual writerly methods, which resemble the ways of the jackdaw: we steal the shiny bits, and build them into the structures of our disorderly nests' (*Margaret Atwood, Negotiating with the Dead. A Writer on Writing,* 2002: pp. xviii-xix).

→ De 'opgewekte willekeur' van het materiaal waarmee ik me omring loopt de onderzoeker danig voor de voeten omdat ik me, programmatisch, niet wil vastleggen op één werkwijze of methode van onderzoek. Voorlopig verschuil ik me achter de geslepen strategie van Margaret Atwoods kauwtje (= *jackdaw,* in het Nederlands zouden we de ekster inzetten voor dit doel), wetende dat ik daar op termijn niet mee wegkom maar voor nu een bruikbaar alternatief. Omdat het principe me als schrijver vertrouwd is. Omdat de ervaring leert dat in het verloop der dingen de samenhang van het onderliggend denken zich ontvouwt en zichtbaar wordt, al oogt het lange tijd als een 'disorderly nest'.

De kwestie is deze: is het mogelijk gaandeweg het (artistieke) proces een methode te destilleren die het onderzoek reguleert? Het tentatief antwoord is 'ja', en *'hmmm. Nee'.* Is het mogelijk gaandeweg of achteraf helder te krijgen welke methode(s) is gehanteerd: *a posteriori,* of *in medias res?*

Deze vragen duiden op een voorlopige (methodische? [5]) grondstructuur, vanwaaruit ik in mijn proefopstelling ('vijftien gestrekte stappen in de lengte en zeven stappen in de breedte') wil onderzoeken hoe—en of, en welke—schrijversstrategieën zijn in te zetten als methode van artistiek en academisch onderzoek: een uitgangspunt dat feitelijk een *a priori*-definitie uitsluit.

In ieder geval: wèg van het apodictum dat in 'writing up our research' men louter de academische conventies dient te volgen, om het even of dit als kunstenaar-onderzoeker is of als academicus *(dixit* Ken Friedman). Dat is niet de weg die ik ga: 'writing up' gaat uit van een utilitair perspectief dat het experiment slecht verdraagt dat schrijven in zichzelf, als artistieke en generatieve handeling, ook kan zijn. Waarmee overigens niet is gezegd dat er géén spelregels zijn. Wel dat ook deze in, en door het experiment (= schrijven) vormgegeven en gedefinieerd kunnen worden. → 29

5 | Ofschoon de termen "methodologie" en "methodologisch" vaak opduiken in samenhang met (artistiek) onderzoek verkies ik methode, resp. methodisch te hanteren, in navolging van Borgdorff / Friedman, en methodologie te reserveren voor de vergelijkende studie naar verschillende methoden. Zie: Borgdorff, 2012: pp. 49-50.

Een ander perspectief wordt aangereikt door Jen Webb en Donna Lee Brien, beiden professor creative writing en schrijver, met de introductie van de "bricoleur". Met een verwijzing naar antropoloog Claude Lévi-Strauss die het concept muntte ('een manusje van alles, een soort professionele doe-het-zelver') schrijven Webb en Brien: 'The *bricoleur's* working methods … provide space for the multiple methodologies that allow the artist researcher to draw from an established "toolkit" of research practice; because in this mode of practice, what matters is the making, and the making—built on a solid foundation of thought and understanding—is what will deliver the outcomes' (2011: p. 199).

'Writers take what they need, from wherever they can find it', stellen zij even verderop ten overvloede: dat moge rommelig en vrijblijvend klinken, gegeven is volgens Webb en Brien dat daar grondig en weloverwogen speurwerk aan voorafgaat (id.). Toch meen ik dat de zaak hiermee niet (verder) is geholpen: met dat het beestje een naam krijgt, "bricoleur", is de strategie niet verhelderd, en zijn we terug bij de kauw.[6a]

Lévi-Strauss zelf, in *Het wilde denken (1990 [1962])*, biedt méér dan een instrumentele zienswijze op het concept van de bricoleur. Zijn handreiking suggereert dat het onderliggende mythen en riten zijn die als ordeningsprincipe fungeren om aan de werkwijze van de bricoleur de willekeur te onttrekken: 'Het mythisch denken bouwt gestruktureerde gehelen op met behulp van een gestruktureerd geheel, namelijk taal [...]' (id., p. 35). De taal *(vertellingen?)* als een 'intellectuele bricolage' die de ogenschijnlijke vrijblijvendheid van het handelen—'Writers take what they need, from wherever they can find it'—een fundament geeft (id., pp. 34-35). Dit procédé heeft echter consequenties die in het samenspel tussen artistiek onderzoek—'what matters is the making'—en de weerslag daarvan problematisch zijn, in het bijzonder wanneer het artistiek onderzoek de schrijfpraktijk betreft (de "paradox" van annotatie 2).

Toch is de taal de crux van het verhaal. De vraag die mij bezighoudt is deze: aangenomen dat schrijven naast een esthetische ook een epistemologische functie kan hebben—"mooi" en "nuttig" in huiselijke taal—en dat de methodische pluriformiteit zoals door Webb en Brien beschreven óók de schrijver-onderzoeker ter beschikking staat, kan het schrijven "iets" voortbrengen dat meer is, of anders, dan wanneer het slechts een muze zou dienen? → 22

6a | Met dat ik dit schrijf wordt ten behoeve van een seminar een definitie ter discussie ingebracht betreffende "methode" in de context van artistiek onderzoek: '[M]ethod is the framework for the activities undertaken during research, and the steering wheel guiding how to recognise, collect, organise, understand, explain, analyse and evaluate the research data, experience, idea, practice, and phenomenon. Method may take the form of experimentation, hypothesis, theorisation, and creation, as well as documenting the experiences of entering an unknown territory, or digging deeper into the core of what has been believed and practiced for a long time. Method is, therefore, considered the supporter and stimulator of the researcher's intuitive ideas.'

<https://nl-nl.facebook.com/events/koninklijk-conservatorium-antwerpen/methods-in-artistic-research/397456794335276/>

Deze definitie is niet principieel anders dan Atwoods '[W]e steal the shiny bits, and build them into the structures of our disordely nests.'

12 | Dat de dichters in deze vertelling verschijnen, op deze plek en op dit moment, hangt met troost samen, en met de wens om na de verwoede poging mijzelf en het boek in beweging te zetten een stap op de plaats te maken; om in de woorden (het schrijven) iets te vinden dat, los van hun betekenis, richting geeft aan het geschrevene.

→ "Zo", als in: *poëzie als ordeningsprincipe.* Nachoem Wijnberg begrijpt door de gedichten 'de dingen' beter. Begrijpen is: ordenen, is: herordenen, is: zoeken naar patronen. Poëzie in Wijnbergs opvatting is waar taal en de verbeeldingskracht zich verbinden met de logica, om uit rommelige datasets van de werkelijkheid een patroon of ordening te destilleren—noem het "gedicht", noem het "theorie", noem het "systeem"—dat als een zoeklicht langs de randen tast van de krochten van het denken.

Of "zo" als in: *proza als lab werk.* Hier zie ik het laboratoriumlogboek voor me dat volloopt met data; kolommen en regels met cijfers van "dingen" die zijn gebeurd, geobserveerd en gerapporteerd (in het geval van Leo Vroman iets met onthoofde kikkers: 'Ik ril nu nog van het nutteloze trappelen van die lange lieve kikkerpoten.' (1994: p. 27)) van waaruit waarachtig iets oplicht dat zonder die ontzielde kikkers niet had kunnen ontstaan: een doorkijkje, een inzicht, de opwinding "iets" op het spoor te zijn gekomen. Laat de literatuur (als Literatuur) buiten beschouwing, dan verwijst proza in dit Vroman-universum naar dat experimenteel mechaniek. Je ontleent (onttrekt?) iets aan de werkelijkheid, bijv. data uit een hoopje onthoofde kikkers, en via de hersenpan—observatie, vergelijking, analyse—geef je iets aan de werkelijkheid terug, iets anders, ermee verbonden en toch oorspronkelijk.

Wetenschapshistoricus Hans-Jörg Rheinberger, als emeritus hoogleraar verbonden aan het Max Planck Instituut voor Wetenschapsgeschiedenis, is bekend om zijn theorieën omtrent het *Experimentalsystem.*[12a] Minder plastisch dan met de kikkers, wel vergelijkbaar qua beweging, omschrijft Rheinberger het onderzoekswerk in de bespreking van een passage uit Sigmund Freuds *Triebe und Triebschicksale* (1915). Freud overpeinst hierin het begin van waarlijk wetenschappelijk werk, en bekritiseert de opvatting dat deze is gelegen in vooraf opgelegde, 'sharply defined basic concepts'. Neen, meent Freud: laten we vooral beginnen met het observeren van fenomenen en kijken wat die ons te vertellen hebben, voordat we vastomlijnde ideeën aan het materiaal opleggen. Rheinberger observeert naar aanleiding van Freud: 'It appears as if the relationship of "deriving" ideas from the material of observation and of "imposing" ideas upon the material represented the focal point of [Freud's] argument.' In dit spel van geven en nemen vermoedt Rheinberger dat 'the contours of what will, perhaps one day, constitute the basic concepts of a science emerge in gradual fashion' (*Towards a history of epistemic things,* 1997: pp. 12-13). → 29

Wat mij in dit stadium van schrijven / denken verheugt is te lezen hoe deze wetenschappers de kern van het onderzoekswerk trachten te vatten door er woorden aan

te geven. De zoektocht echoot in mijn schrijfdagboek, wanneer ik mij afvraag 'hoe concepten te onttrekken aan een "tekst van verbeelding", ze te evalueren op hun betekenis en waarde voor het onderzoek, en ze daar*in* weer verder te ontwikkelen?' (12 juli 2019). Waar ik vreesde mijzelf (en het onderzoek) te verliezen in een tekstuele cirkelgang gloort hoop nu ik bij de dichters-wetenschappers te rade ga.

Want wat ik in hier probeer te vangen, *in de woorden (het schrijven) iets te vinden dat richting geeft aan het geschrevene,* is het houvast dat ik zoek en waarvan ik meen dat het eerder in de praktijk van het schrijven zelf dan in de theorieën daaromtrent gezocht moet worden. Om het even of het proza of poëzie betreft, de vraag die zich aandient is dus niet wat het *is*, maar *hoe, langs welke weg het werkt.*

Misschien niet geheel toevallig, de dubbeltalenten (Vroman en Wijnberg) die ik aanroep, omdat het hier een problematiek betreft die zijn oorsprong vindt in wat Jen Webb en Donna Lee Brien, naar Plato, 'the ancient quarrel' noemen: het dispuut over de vraag in hoeverre de poëzie iets te zoeken heeft in de wereld van de wijsbegeerte ('Addressing the "ancient quarrel": creative writing as research', 2011).

Een korte samenvatting van deze klassieker: Plato, bij monde van Socrates in de *Republica,* is de mening toegedaan dat voor de poëzie geen plaats is in de wereld van de filosofie, onder meer vanwege het mimetische (nabootsende) karakter ervan. Uitgaande van zijn eigen theorie dat de werkelijkheid zoals de mens die waarneemt een inferieure afspiegeling vormt van de Ideeënwereld, is de poëzie—immers: *mimesis*—een nog slapper aftreksel van die onveranderlijke Waarheid (Casper de Jonge in Aristoteles, *Poëtica,* 2017: pp. 22-23). Waarop de beroemde repliek van Aristoteles luidt dat het niet de taak van de dichter is 'te spreken over dingen die gebeurd zijn, maar over dingen die kunnen gebeuren en die dus, gezien de wetten van de waarschijnlijkheid en de noodzakelijkheid, mogelijk zijn.' Daarom 'is dichtkunst filosofischer en serieuzer dan geschiedschrijving', omdat zij zich op het universele richt, boven het anekdotische *(Poetica,* 1451 a 38-1451 b 10).

Met die tweespalt in het achterhoofd stellen Webb en Brien zich de vraag in hoeverre het schrijven als creatief en communicatief medium ook generatief kan zijn in de context van wetenschappelijk onderzoek (2011: p. 187)—dezelfde vraag die ik in annotatie 2, aanstippend, heb opgeworpen.

Webb en Brien menen dat, indien een literair werk kennisproductie claimt, een navolgbare systematiek een *sine qua non* is; dat de schrijver gehouden is het werk niet alleen op artistieke criteria te toetsen en te beoordelen, maar ook ten aanzien van methoden en theoretische kaders die zijn ingezet om het werk te maken (id., p. 202). Daarna sturen de auteurs de lezer echter het bos in met de vaststelling dat de schrijver daarbij teruggrijpt op vaardigheden uit zowel het artistieke als het onderzoeksrepetoire: 'These include imagination, technical training, and a certain knowledge in the field,

the rules or conventions of form, what the content is likely to be, and what the main discourses [are]', om daar aan toe te voegen: 'By defining, reflecting, intuiting, paying attention, and experimenting [...] it is possible to make an original contribution to knowledge' (id., p. 195). ← 6b

Wat zegt dit nu? Deze omschrijving of opsomming van wat het onderzoeksproces behelst laat in het midden wat het onderzoek in en door de *schrijf*praktijk specifiek maakt—ten opzichte van andere kunstvormen of de wetenschappelijke activiteit *tout court*. Ze gaat eveneens voorbij aan de vraag *hoe* vermeend onderzoek, schrijvenderwijs, tot stand komt of, zoals ik hierboven opwierp: hoe, en wat schrijven kan genereren, voortbrengen, wanneer het meer dan slechts één muze dient.

Wat ik mis in de benadering van Webb/Brien is het belang dat Freud onderstreept van onderlinge verbanden, de *reciprociteit* tussen het materiaal en de ideeën daarover: 'relations we seem to sense before we can clearly recognize and demonstrate them' (Freud in Rheinberger, 1997: pp. 12-13). Namelijk, dat het de kunst is níet, of nóg niet, een navolgbare systematiek op te leggen aan het schrijven (lees: het denken, lees: het onderzoeken), maar deze juist te destilleren uit het schrijven zelf. Telkens opnieuw die cirkelgang te maken binnen de proefopstelling die het schrijven is, tot de contouren zichtbaar worden van de bouwstenen van het denken, maar dan in woorden, in taal gevat.

12a | In het opstel *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen* schrijft Rheinberger: 'Man muss aber nicht nur vom Verfertigen, sondern auch vom Verfestigen und Verändern der Gedanken beim Schreiben sprechen. Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsanordnung. [...] Es gibt ihnen eine materielle Verfassung und zwar eine, die das Entstehen von Neuem ermöglicht' (2006: pp. 4-5).[6]

6 | 'Sprekend over schrijven gaat het niet louter om het voortbrengen van gedachten, maar ook om het consolideren en het veranderen ervan. Schrijven, zo meen ik, is zelf een experimenteel systeem. Het in een proefopstelling [...]. Het verschaft [de gedachten] een materiële verschijningsvorm die het ontstaan van iets nieuws mogelijk maakt' (vertaling MR).

16 | Idem, pp. 3-6; 10. Hij stelt het niet met zoveel woorden, maar de gecompliceerde verstrengeling van schrijven en onderzoeken, van de dichtkunst en de filosofie hoopt Barthes nieuw leven in te blazen door zich te wijden aan de *Vita Nova: the discovery of a new writing practice* als sluiproute uit het gruis dat (schrijvers-)leven heet.

→ 'In de handeling van het schrijven openbaart zich, soms, een betekenis of samenhang die er nog niet was tot ik haar al schrijvend tevoorschijn toverde', observeer ik in de vertelling (p. 22). De onvolgroeide gedachte die zich aandient is dat op dit punt het schrijven en onderzoeken aan elkaar raken als onderwerp en methode, zonder zichtbaar fundament van een werkmetafoor zoals Barthes' *Vita Nova,* of een andere (theoretische, methodische) grondstructuur. Kan ik uitpluizen hoe dat in elkaar steekt?

De conventie, sinds Aristoteles, wil dat het verhaal een begin en einde kent *(Poetica,* 1459a 17-1459a 21) en ook de wetenschappelijke activiteit vindt als het goed is haar beslag in een mooi afgerond artikel of in een sluitende dataset. In de wetenschappen koesteren we niettemin de consensus dat het werk nooit is gedaan, dat we op schouders van reuzen staan en dat iedere poging een "waarheid" te vatten kan wachten tot zij is achterhaald. Het blijft tasten, benaderingswerk (vgl. Rheinberger, 1997: 11).

Het schrijven (dat wil zeggen: de productie van een tekst) bevindt zich in een meer precaire positie omdat het boek *qualitate qua* twee kaften telt, een tekst een begin en een einde kent en zelfs het literair mozaïek, de collage of het experimenteel werk streeft naar het inhechten van losse draden voordat het naar de drukker gaat. Deze lotsbestemming weet men met literaire middelen te bespelen of op te lossen, uiteraard, maar aan het einde van de rit is het een kunstgreep—ís dat de kunstgreep: 'Schrijvers laten niets aan het toeval over', weet de jonge schrijfster Charlotte van den Broeck. 'Als je een gebeurtenis in een narratief giet is de toevalligheid weg. Op dat moment ga je rangschikken, manipuleren, vormgeven, betekenis geven. Het perfecte liefdesverhaal speelt zich nooit in het leven af' (in gesprek met Nynke van Verschuer, NRC Handelsblad, 13 februari 2020).

En omdat dit zo werkt is het zo verdraaid lastig het schrijfproces te benaderen en in te zetten als ware het (in) een soort van oneindigheid; een handeling die *Nel mezzo del cammin di nostra vita*[7] begint en geen afronding zoekt. De conventie van de voltooiing verzet zich ten enenmale tegen het onaffe perspectief.

Wat behelst in dit verband nu het voortdurend 'being on the point of finishing' waar Barthes zijn zinnen op heeft gezet? Mijn parafrasering in de vertelling blijkt bij nadere lezing te rammelen: de 'oneindigheid van de voorbereidingstijd' is niet waar zijn *Writing Fantasy* naar verwijst. Wel bejubelt hij het krachtig vermogen van de fantasie ('on the same footing as … sexual fantasies') als de motor die het werk in gang zet, júist omdat het voorliggende zich ophoudt in de oneindigheid van de verbeelding waar alles mogelijk is: *'fantasy* of a poem,

7 | 'Juist midden op de reistocht van ons leven': de eerste zin van Dante's *Goddelijke Komedie,* door Roland Barthes aangehaald om zijn Vita Nova-concept te verduidelijken. Hier in de vertaling van P. Fr. C. Kops, O.F.M. (1929).

fantasy of a novel'. Het gedroomde project, 'ongecodeerd' in Barthes woorden, niet vastgelegd in genre of typologie, als aanjager van ideeën en (on-)gerichte activiteit: het is een conditie die evenzeer tot het repertoire van de schrijver behoort als diens onzekerheden. Bijkomend voordeel is dat deze fantasie voor zo lang als het duurt ieder gevoel van twijfel of mislukking opheft: 'In this way', schrijft Barthes, 'the writing fantasy serves as a guide to Writing: the fantasy as initiatory guide' (2011: p. 10-11).

Hier doemt een ogenschijnlijke tegenstelling op tussen de vereisten (verlangens?) van "oneindigheid" enerzijds en van "begrenzing" anderzijds in het onderzoeks- en schrijfproject. De denkbeeldige oneindigheid is noodzakelijk om tot vrij handelen—denken, fabuleren, experimenteren—te komen; de ingebeelde (want: zelfopgelegde) of feitelijke begrenzing is evengoed noodzakelijk om de consequenties ervan te overzien. Zaak is kennelijk het 'ongecodeerde' voorland te koesteren en tegelijkertijd een doel voor ogen te blijven houden opdat men niet verdwaalt of vastloopt.

Immers: als maker wil je op een dag wel met "iets" voor de draad komen, dus hoe verder? Je kunt niet tot in de eeuwigheid *on the point of finishing* blijven dralen én een gerechtvaardigde claim doen op het makerschap. Anders gezegd: wat kan de schrijver-onderzoeker hiermee?

Ik geef het woord aan Gertrude Stein, *'And now to begin as if to begin',* die in haar taalexperimenten voornoemde gravitas van de literatuur tracht te ontstijgen.[8] Steins essay / lezing *Composition as Explanation* (1926) benoemt waar ik hierboven mijn vinger niet achter krijg: 'The time of the composition is the time of the composition'. Hoe ik dit lees is dat tijd als literaire structuurcategorie, en als deelaspect van de constructie van het werk, en in de handeling van het schrijven, en de tijd waarin wij leven (wat wij gaandeweg tegenkomen en te weten komen en verzamelen)—hoe al die facetten van oneindigheid en begrenzing zich verstrengelen en ontstrengelen om tot een *compositie* (weefsel)[9] te komen die recht doet aan die veelheid van toepassingen en verschijningsvormen van de taal.

Zo omschrijft ze de wording van haar eerste roman: '[T]here was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because *the composition forming around me was a prolongued present.'* En, concludeert ze: 'Continuous present is one thing and beginning again and again is another thing. These are both things. And then there is using everything' (1926: n.p.; cursivering MR). → 51

Teruggrijpend op de kwestie waar deze annotatie mee opent—het naderen of aan elkaar raken van schrijven en onderzoeken als onderwerp en methode—openbaart zich de noodzaak de afzonderlijke elementen te ontwarren / te benoemen om ruimte te maken voor een volgende stap. In het oog springt de

8 | Gertrude Stein (1874-1946) was een Amerikaanse schrijfster die een groot deel van haar leven in Parijs woonde. Steins literaire werk kenmerkt zich door het experiment met compositie, (dis-)continuïteit en herhalingen. Stein was samen met haar broer Leo een bekend kunstverzamelaar.

9 | Tekst (bewoordingen): Laatlatijn 'geschreven verslag, inhoud, letters in een document' en klassiek Latijn *textus* 'stijl of structuur van een werk'; de oorspronkelijke betekenis was 'weefsel, het geconstrueerde', een afleiding van het ww. *texere* 'weven, vlechten; timmeren' (EB).

kennelijke tegenstrijdigheid tussen het verlangen naar oneindigheid en de vereiste van begrenzing; kan die oppositie of de spanning tussenbeide productief gemaakt worden in het schrijfproces? Een ander punt is de betekenis van de compositie of structuur van de tekst: welke rol speelt dat aspect van het "maken" in het ontsluiten van de vertelling of het argument? Het is immers juist door de handeling van het schrijven dat de vorm ontstaat. Niettemin, of juist daarom, is de wisselwerking tussen taal en het "ding" dat het geschreven woord ook is, nadere beschouwing waard. → 24

22 | Schrijver-onderzoekers ('Creative writers who are also … academics') zien zich geconfronteerd met twee ogenschijnlijk tegengestelde vereisten: het beantwoorden van onderzoeksvragen en de productie van een werk van verbeelding (Jen Webb, *Researching Creative Writing*, 2015), p. x.

→ Over wat wordt verstaan onder onderzoek bestaat in de wereld van de wetenschappen afdoende consensus, vaak onder verwijzing naar de *Frascati Manual* van de Organisation for Economic Co-Operation and Development (OECD, een intergouvernementele organisatie van 36 welvarende landen): 'Research and experimental development (R&D) comprise creative and systematic work undertaken in order to increase the stock of knowledge—including knowledge of humankind, culture and society—and to devise new applications of available knowledge.' R&D omvat naast fundamenteel en toegepast onderzoek dus ook 'experimental development', omschreven als 'systematic work, drawing on knowledge from research and practical experience and producing additional knowledge …' (*Frascati Manual,* OECD, 2015: pp. 44-45). Het is de laatste categorie waar men artistiek onderzoek onder *had* kunnen scharen (zie Søren Kjørup, 'Pleading for plurality: Artistic and other kinds of Research', 2011: pp. 31-33), maar van een formele verankering is geen sprake.[10]

Onderzoek gericht op de vermeerdering van kennis en inzicht omvat, in mijn woorden: relevantie (n>1), originaliteit, afbakening, systematiek, navolgbaarheid, en overdraagbaarheid. In weerwil van Webbs vaststelling ('ogenschijnlijk tegengestelde vereisten') meen ik dat dergelijke criteria of eigenschappen ook van toepassing zijn op het goed geschreven artistiek werk.[22a] Zelfs het buitenbeentje in die context, de navolgbaarheid (= validiteit en betrouwbaarheid van onderzoeksresultaten), laat zich op het goed geschreven werk transponeren. Immers, in de vertelling kan een gebeurtenis of personage net zomin als een bevinding of een theoretisch concept vanuit het niets in een tekst gekegeld worden.← 1b

Dergelijke criteria lijken te contrasteren met de artistieke (schrijf-)praktijk waar intuïtie, rommeligheid en willekeur een plaats mogen opeisen in het onderzoeks- en maakproces. Waar het echter om draait is de overtuigingskracht en de helderheid—noem het: *logos*—van de onderliggende constructie, de compositie, het conceptueel raamwerk: als dat rammelt, rammelt alles mee. → 51

Emeritus lector kunst in de publieke ruimte Jeroen Boomgaard schrijft in dit verband: 'The strength of [artistic] research is not so much that it manages to establish certain truths […]. It is strong because it shows how it came to establish this truth, […] in short how it has built up this construction that you can find convincing.' Niet het gepolijste kunstwerk—'an object to be seen, to be sold'—maar het artistieke proces 'offers itself as an argument, an incentive to debate' *(Postponed inevitability,* 2020: p. 28).

10 | Verwijzend naar eerdere versies van de *Frascati Manual* leggen de auteurs in de meest recente versie (2015) meer nadruk op de sociale en geesteswetenschappen en de kunsten, onder toevoeging (een *caveat?)* dat dit geen verandering van definities of conventies impliceert, maar vraagt om meer aandacht voor afbakening van wat R&D behelst (paragraaf 2.3, p. 44). Als eigenstandige categorie is artistiek onderzoek niet in de Manual opgenomen, waar Europese organisaties op het gebied van (onderwijs en) artistiek onderzoek in de *Vienna Declaration on Artistic Research* (2020) nadrukkelijk voor pleiten.

Wellicht is het vruchtbaar nader te kijken naar de werking van de artistieke respectievelijk academische activiteit naast de uitkomst ervan, om beter inzicht te krijgen in de relatie tussen enerzijds het "doen" van onderzoek en anderzijds het "maken" van een artistiek werk. Volgens Marcel Cobussen doet de vraag 'How does it work?' meer recht aan de verbondenheid en verwevenheid van artistiek en wetenschappelijk onderzoek dan de ontologische benadering ('What is it?'). Beantwoording van de laatste leidt tot het slaan van piketpaaltjes, 'recognized markers of inclusion and exclusion', die weliswaar dienstig kunnen zijn op beleids- of politiek niveau, maar die als definities vaak worden ingehaald door precies de activiteiten die ze nastreven te beschrijven: '[T]his predetermined frame is [...] constantly challenged by the practices that are perhaps not yet recognized as such but which are worth considering' ('The Intruder. On differentiations in artistic research', 2009: pp. 46-48). Ofschoon Cobussen spreekt over artistiek onderzoek in brede zin lijkt dit evenzeer van toepassing op de positie van het schrijven op het snijvlak van artistiek en academisch onderzoek.

Jeri Kroll en Greame Harper, beiden professor creative writing in respectievelijk Australië en het Verenigd Koninkrijk, opperen dat 'creative writing research' zich zelfs bij uitstek bezighoudt met 'healing [the] rifts' die het gevolg zijn van de historisch gegroeide verkaveling tussen praktijk en theorie, ambacht en kunst, tussen techniek en expressie *(Research Methods in Creative Writing,* 2013: p. 2), waarmee het zich in de hoedanigheid van bruggenbouwer onttrekt aan de door Cobussen gesignaleerde afbakeningsdrift.

Hoe het schrijven te positioneren in het speel- of spanningsveld van kunstvorm, artistiek en wetenschappelijk onderzoek is ook de inzet van de door Corina Caduff en Tan Wälchli samengestelde bundel *Artistic Research and Literature* (2019), waarin een bijdrage van mij is opgenomen ('A letter to Foucault', pp. 35-45). Caduff en Wälchli, beiden als docent-onderzoeker verbonden aan de Berner Fachhochschule, vinden het opmerkelijk dat literatuur amper deel uitmaakt van het 'artistic research-discours'. De oorzaak hiervan, menen zij, is vooral institutioneel ← 2 : "creative writing" is veelal ondergebracht bij Geesteswetenschappen (talenstudies) en wordt maar spaarzaam aangeboden op de kunstacademie, waar voornoemd 'discours' juist plaatsvindt. Vanwege deze omstandigheid, stellen de auteurs in de inleiding, is het vakgebied nog in ontwikkeling (de analyse oogt bleekjes, in aanmerking genomen dat deze passage aan de bestaansgrond van het boek raakt). *Artistic Research and Literature* hoopt een bijdrage te leveren aan 'the delineation—albeit provisionally—of the meandering boundaries of a future field of practice-based "literary research"' (pp. 2-3). Die opzet om contouren te schetsen van een zich ontwikkelend onderzoeksgebied is niet heel erg geslaagd, mede doordat de samenstellers zelf daartoe niet echt een poging wagen in hun introductie (vgl. Rachel Mader, 'A review of Artistic Research and Literature', 2021: p. 540). In een bespreking door filosoof en literatuurwetenschapper Tobias Servaas wordt dit tekort als volgt benoemd: '[I]t is not very productive to leave everyone speaking for themselves into

nowhere, especially not when trying to delineate a future field of research' (en, dekt Servaas zich op voorhand in: 'My fear is that my call for coherence comes across as old-fashioned, overly rationalistic and terrifyingly masculinist.' 'Review' in *Journal for Artistic Research,* 2019).

De ambitie literair (praktijk-)onderzoek een plaats te geven in de lopende discussies strandt hier op een gebrek aan afbakening en systematiek (vergelijkbaar, vermoed ik, met de beginjaren van *artistic research at large)*—een omissie die bevreemdt na het opslaan van een vroeger artikel van Caduff, 'Approaching the Essay as Artistic Research' (2014). Hierin breekt ze een lans voor de 'topoi'—stijlfiguren, eigenschappen, methoden—die essayistiek en artistiek onderzoek gemeen hebben, en concludeert: 'If we extend the field of artistic research to the essay and [...] include artistic research practices in fiction, it may, inter alia, add to a reconsideration and sharpening of questions concerning the role and the function of the text within artistic research' (id., n.p.).

Hadden Caduff en Wälchli de handschoen opgevat die zij zelf hen jaren eerder had toegeworpen— 'sharpening questions' met betrekking tot de rol en functie van het schrijven in / als artistiek onderzoek—dan was misschien de ongelukkige (want: ongedefinieerde en geïnstitutionaliseerde) term "literatuur" niet in de titel terecht gekomen, een predicaat dat doet vermoeden dat deze bundel, hoe goed bedoeld ook, juist door de eigen "institutionalisering" uit de loop is geraakt.

Terug naar Jen Webb, tot nu toe slechts als aangever gebruikt. Hoe gaat zij in *Researching Creative Writing* om met de ogenschijnlijk tegengestelde vereisten waarmee deze annotatie opent? Het hoofdstuk 'Writing as Research' maakt duidelijk dat zij een andere positie kiest dan Kroll en Harpers 'healing the rift'. We gaan kijken, schrijft ze, hoe de techniek en de esthetiek van het schrijven, *technè* en *poiesis,* kunnen worden ingezet voor het doen van onderzoek. Kern is dat schrijven en onderzoeken verschillende werkwijzen zijn: ze zijn synergetisch maar niet identiek (2015: p. 107). Dit uitgangspunt, "creative writing ≠ academic research", wordt bijna paradigmatisch uitgewerkt. Beide vormen kunnen naast elkaar bestaan maar veel schrijver-onderzoekers 'keep the two sides of themselves quite distinct' (id., p. 106); '[W]hen I work on the research problems, I think and work as a researcher; when I work on the creative problems, I think and work as a writer' (id., p. 108); en met een verwijzing naar het schrijven 'for art's sake' respectievelijk 'for knowledge's sake' komt een aapje uit de mouw: 'They obey different sets of logic, operate according to different rules, use different tools, discourses and methods; and they must satisfy different gatekeepers' (id., p. 113). Het aapje is de *gatekeeper:* de geïnternaliseerde chef-Piketpaaltjes van Cobussen, die 'recognised markers of inclusion and exclusion' in de grond slaat.

Hier dringt zich het plaatje op van de (het?) eend-konijn van psycholoog Joseph Jastrow: bekijk je de afbeelding met de ene blik dan zie je Konijn, kijk je met een andere dan is het Eend. Het samenvallen tot *Eendkonijn* is een stap te ver voor het (binaire) brein.

Waarmee ik maar wil zeggen dat zolang de opvatting prevaleert dat het twee verschillende dingen zijn, *creative writing ≠ academic research*, we ze ook als twee verschillende dingen zullen waarnemen en behandelen. 'When we are in the middle of the paradigm, it is hard to imagine any other paradigm', citeert Webb de econoom-filosoof Adam Smith (id., p. 67), waarmee de cirkel rond is.

Of toch niet?

Juíst niet zou ik willen opwerpen: het fraaie en ingenieuze van het paradigma als wetenschapsfilosofisch concept is het vermogen tot groei en verandering; is dat het uitgedaagd wordt (en wil worden) om de wetenschap, het denken überhaupt, naar nieuwe verten te stuwen—of in de afgrond te doen storten, ook daartoe dient het als lakmoes. "Paradigma" in de omschrijving van wetenschapsfilosoof Thomas Kuhn die de term muntte, is een samenhangend systeem van methoden en theorieën dat binnen het eigen vakgebied de wetenschappelijke praktijk onderbouwt en legitimeert. Kuhn schrijft: 'That commitment and the apparent consensus it produces are prerequisites for normal science, i.e. for the genesis and continuation of a particular science tradition' (*The Structure of Scientific Revolutions,* 1970: pp. 10-12).

Me dunkt dat het juist de opdracht of bestaansgrond van *artistiek* onderzoek is om het paradigma binnen de gangbare *academische* praktijk op te rekken en te bevragen, teneinde een nieuw of vernieuwend perspectief te ontwikkelen op wat in navolging van Kuhns 'normal science' kennis en kennisvergaring of onderzoek wordt genoemd. →30 Of, zoals Borgdorff het elegant inkadert: 'Artistic research is better understood as something that *represents* this kind of border violation rather than being a new discipline alongside other art-related disciplines' (2012: 177, oorspronkelijke cursivering; zie ook p. 143).

Deze gedachte bevalt me. Als het handelen (doen, maken, bevragen) als onderzoeksactiviteit de grensoverschrijding impliceert, hoef je niet krampachtig de eigen identiteit of activiteit te legitimeren of te definiëren. De *handeling* staat centraal in relatie tot de omgeving, niet het resultaat of de kwestie wat het 'is'.

22a | *Het goed geschreven artistiek werk* introduceer ik hier als een voorlopige omschrijving van wat "creative writing research" is, en oplevert. Het bijvoeglijk naamwoord "artistiek" incorporeert de creativiteit waarmee vrijwel ieder geschreven werk is doorspekt (anders dan bijvoorbeeld "werk van verbeelding" dat ik ook graag in de mond neem maar dat primair naar proza en poëzie verwijst). Daarbij zoekt het aansluiting bij het artistiek/*artistic* in de staande uitdrukking "artistiek onderzoek"/ "artistic research". Met "goed" tracht ik het geschrevene onder de paraplu te scharen van relevantie (n≥1), originaliteit, afbakening, systematiek, navolgbaarheid, en overdraagbaarheid. Wat hier overigens mist is 'kritisch', als in: vragen opwerpen en beantwoorden, kwesties adresseren. Of de term helemaal geslaagd is weet ik (nog) niet. *Gedegen* is misschien beter, als in: solide, betrouwbaar onderzoek.

Jen Webb doet het zo: 'I use the word 'literary' [...] not as an evaluative device, but only to distinguish writing undertaken to result in a creative artefact—novel, poem, short story, script – from writing undertaken to result in a research artefact—essay, journal article, review, report' (2015: p. 21).

Kroll en Harper omschrijven "creative writing research" als de productie van 'creative and critical work [that] can lead to 'conventional' as well as 'experimental' explorations' (2013: p. 1).

Ursula K. Le Guin, Amerikaans schrijver en essayist, lost het zo op: 'As I have been using the word "truth" in the sense of "trying hard not to lie", so I use the words "literature", "art", in the sense of "living well, living with skill, grace, energy"' ('Bryn Mawr College Commencement Address (1986)', 1989: p. 6).

Mijn terughoudendheid de term "literatuur" te adopteren hangt met het extern-evaluatief karakter samen. In de context van dit onderzoek is het een moeizaam containerbegrip, omdat het interpretatief kader geïnstitutionaliseerd ('Wat vindt het literaire veld ervan?') en ongedifferentieerd is—met andere woorden: daar kan de literatuurwetenschap zich beter over buigen.

Webbs onderscheid tussen 'creative' en 'research artefact' bestendigt de status quo van gescheiden werelden op een manier die mijns inziens niet productief is in de ontwikkeling van "artistic (writing) research".

23 | Filmmaker en kunstenaar Jan Švankmajer: 'When I arrive in the studio and there's this pile of bones and stuffed things and natural objects, I know that the beast is in there and I just need to find it' (interview door Nina Siegal, *The New York Times,* 20 december 2018). Notitie naar aanleiding van bezoek aan Švankmajers tentoonstelling *Alchemical Wedding: 'The beast in there* – dat zijn die "mogelijkheden" die mij door de verzamelingen, door de dingen worden voorgehouden van wat nog niet door mij is gezien, dóórzien' (zwart schriftje, 5 januari 2019).

→ Bezocht ik eerst Švankmajers *Alchemical Wedding* en schreef daarna de passage over de "dingen" op en rond het prikbord, of is het andersom gegaan? Feit is dat zijn magisch-aardse werk in mijn geheugen oplicht nu ik er naartoe terugkeer. En, opmerkelijk in samenhang met *the beast in there:* de eerder aangehaalde vermaning van psychoanalyticus Sigmund Freud om éérst de 'fenomenen' te aanschouwen en dan pas te interpreteren weerklinkt in de werkwijze van de kunstenaar. Freud oppert dat ideeën over de fenomenen zich 'from somewhere or other' aandienen wanneer we ze observeren en beschrijven—ideeën die een zekere onbepaaldheid moeten hebben om niet prematuur de betekenis van het verschijnsel te beperken of vast te pinnen (Freud in Rheinberger, 1997: 12). ← 12

De abstractie van de gedachte krijgt in handen van Jan Švankmajer een tactiel perspectief wanneer deze verzamelaar, filmmaker, animator over *inanimate objects* schrijft: 'Before you bring an object to life, try to understand it first. Not its utilitarian function, but its inner life. Objects, especially the old ones, were witnesses to certain happenings, people's actions, their fortunes, which somehow marked them. [...] Life has to come from within them, and not from your whim. Never violate objects! Don't tell through them your own stories, tell theirs' *(Decalogue,* 1999).

Je zou er een verstokte boomknuffelaar (of psychoanalyticus) in kunnen lezen maar zo zit het niet, de man is uiterst praktisch en als maker materieel georiënteerd, als in: werkend en denken vanuit de materie. Hij doet wat Freud oppert, namelijk: *in* en *door* het werken met, en denken *over* (en *met?* wie zal het zeggen) de dingen—die 'pile of bones and stuffed things and natural objects'—betekenisvolle relaties laten ontstaan die aldus hun eigen meerwaarde genereren. "Meerwaarde" als in: inzicht, kennis, mooi, ontregelend, kritisch.

Švankmajer komt niet uit het niets deze tekst binnenvallen. Naast dat zijn werk een pleidooi is voor de ongebreidelde verbeelding, aldus een anonieme recensent op het digitale kunstplatform *Digicult,* brengt het ook de natuurwetenschappen en de filosofie opnieuw bij elkaar, en maakt de verbeelding, het onzichtbare en onbewuste, tastbaar, aanraakbaar.[11] Dit schampt langs de flanken van mijn project. Ook dat poogt een materiële overbrugging (verwoording?) te vinden of te creëren tussen onderscheiden denkstrategieën, 'different modes of thought' in de woorden van Claude Lévi-Strauss.

11 | <http://digicult.it/art/jan-svankmajer-the-alchemical-wedding/>

In 'De wetenschap van het konkrete', een hoofdstuk uit *Het wilde denken,* beschouwt Lévi-Strauss de relatie tussen het wetenschappelijk en het mythisch-magisch denken. Het zijn, meent hij, niet verschillende stadia in de ontwikkeling van het menselijke geest, maar onderscheiden strategieën om de wereld om ons heen te ontsluiten. Óf door aan die wereld een structuur op te leggen van waaruit gevolgtrekkingen te destilleren zijn, het wetenschappelijk perspectief, óf door een structuur of ordening te onttrekken aan hoe de verschijnselen zich aan ons voordoen. Hij schrijft: 'Het lijkt alsof de noodzakelijke verbanden, die het objekt uitmaken van iedere wetenschap [...], langs twee verschillende wegen tot stand gebracht kunnen worden; de ene ligt zeer dicht bij de zintuiglijke intuïtie en de andere ligt er verder vandaan' (id., p. 27-28).

Hoe de betekenis hiervan te begrijpen in de context van dit onderzoek?

Tim Ingold, emeritus hoogleraar sociale antropologie aan de Universiteit van Aberdeen, wijdt zijn essaybundel *Correspondences* (2017) aan de relatie tussen "woorden" en "dingen". In deze opstellen, de uitkomst van een Europees onderzoeksprogramma onder de noemer *Knowing From the Inside,* tracht Ingold alternatieve wegen te formuleren hoe de mens kennis vergaart—alternatieve denkstrategieën zo je wilt. Niet door de tegenstelling tussen theorie (hoofd) en de dingen ('facts on the ground') te bestendigen, maar juist door in samenspraak met beiden tot nieuwe inzichten te geraken: 'To find what things mean, you only have to work with them' (id., p. 5; 77).

De boom, de zwerfkei, de modderpoel: dingen en verschijnselen zijn betekenisdragers en -overdragers, verkondigers van verhalen, onafhankelijk van onze interpretatie (id., p. 7; 107-108). In het verlengde kunnen we ook woorden als "dingen" opvatten betoogt Ingold, in de zin dat het woord drager en *over*drager kan zijn van een lading of betekenis die losstaat van de letterlijke, formele interpretatie: 'Words enable us to feel the pulse of things'. Maar: dan moeten wij de woorden daartoe in staat stellen ("vrijmaken", in mijn idioom), opdat ze zich vormen 'in the inflections of vocal and manual gesture', en 'as affectations of the soul'. Wederkerig is het de opdracht aan de schrijver ontvankelijk te zijn voor deze *pulse,* deze verwoorde harteklop (id., pp. 76-77).

Dat mechaniek staat onder druk wanneer aan de woorden dit subtiel vermogen "de vinger aan de pols" te zijn wordt ontzegd door ze te neutraliseren, 'steriliseren' zegt Ingold; wanneer ze worden ingezet ten behoeve van een zekere (academische) 'objectiviteit' (id.). In het afstandelijk verhouden *tot* de wereld in plaats van voeling houden *met* de wereld wordt verwoorden "duiden" ('signification') en in zo'n wereld raken we niets werkelijk aan: 'feeling is interrupted' (id., p. 77). → 24

24 | Tekst is meer dan een verzameling woorden, betekenissen gevat in een construct: tekst is ook "ding" en "werktuig" (vlg. Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 2009 [1950], pp. 50-51). Potentieel tot handelen van de dingen-teksten vooronderstelt een denkbeeldig voorland (Barthes' *fantasy;* Steins *prolongued presence*) + het vermogen betekenisvolle relaties te zien tussen, of te ontlenen aan de dingen die zich voordoen. Samen een soort "archipel van het denken". Heideggers *Offener Bezirk?*

→ Denkend over het wezen van wetenschappelijk onderzoek stelt Martin Heidegger zich de vraag wat de essentie van onderzoek is. Hij meent dat ze gelegen is '... in the fact that knowing establishes itself as a procedure within some realm of what is, in nature or in history' *(Die Zeit des Weltbildes* (1938) in Rheinberger, 1997: p. 25). 'Procedure' verwijst daarbij niet op voorhand naar methode—*Zo gaan we het doen!*—aangezien zij zelf de ruimte nodig heeft om tot ontwikkeling te komen. Voorwaardelijk is juist 'an open sphere *(offener Bezirk)* in which it moves' (id). *Offener Bezirk* is een treffende omschrijving van het spanningsveld tussen oneindigheid en begrenzing in het onderzoek en in het schrijven waarover ik me eerder boog. ← 16 Het Duitse *Bezirk* omvat in iedere betekenisgeving een begrenzing, zoals in "rayon", "gebied", "erf", "district", "domein"—de vertaaloptie "zone" staat nog enige fluïditeit in afbakening toe. *Offen* in Heideggers samenstelling impliceert dat die begrenzing (nog) niet is vastgesteld, of dat ze van zichzelf doorlaatbaar, permeabel is.

Het hoofdstuk *Constellaties* overdenkend stel ik vast dat de hierin opgeworpen vraag draait om hoe de tijd-ruimte te denken waarbinnen het proces van schrijven en onderzoeken zich voltrekt, en waarlangs of waardoor het zich voltrekt. Het belang van deze kwestie ligt besloten in mijn vermoeden / aanname dat het academisch schrijven = denken gebaat is bij een gelaagder of meervoudiger denkstructuur[12] dan de gangbare (Westerse).[13]

De kwestie is dus hoe deze begrenzing en oneindigheid zodanig aanschouwelijk te maken dat het een werkbaar construct of systeem oplevert ("semi-autonoom universum" heet het provisorisch in de vertelling, 'some realm of what is' in de woorden van Heidegger), waarbinnen het schrijven als artistieke handeling een instrument kan zijn om onderzoek te doen, inzichten te genereren en uit te dragen—de procedure waar Heidegger naar verwijst.

Tijdens een college van Frans-Willem Korsten, *Doing Justice to History* (22 juni 2018), kreeg dit denken een impuls. Korsten, bijzonder hoogleraar literatuur en samenleving aan de Erasmus Universiteit, sprak over andere vormen van kijken naar en interpreteren van de geschiedenis 'after the grand narratives', aan de hand van simpele en evocerende tekeningetjes. Mijn aantekeningen van dit college vermelden 'sensing history', de geschiedenis *voelen;* de tekeningetjes in

12 | Denkstrategie gaat erom hoe, langs welke weg iets te doen of te denken; denkstructuur betreft de compositie (construct) van de tijd-ruimte waarbinnen iets plaatsvindt. Samen vormen ze de methodische grondstructuur van een onderzoek.

13 | Het aanvankelijk wat verweesde citaat van Christa Wolf krijgt grond onder de voeten: '... dass im Grunde, vom Grunde her alles mit allem zusammenhängt; und dass das strikte einwegbesessene Vorgehn, das Herauspräparieren eines "Stranges" zu Erzähl- und Untersuchungszwecken das ganze Gewebe und auch diesen "Strang" beschädigt ('... dat in de grond van de zaak alles met alles samenhangt; en dat het strikt eenzijdige, obsessieve ontleden van een "streng" voor narratieve en onderzoeksdoeleinden schade toebrengt aan het gehele weefsel en ook aan die "streng".) (vertelling, p. 27).

mijn schrift, haastig overgenomen van Korstens presentatie, ogen als een verzameling platgeslagen huisspinnen. Een van de spinnetjes verwijst naar het concept van de "rizoom" zoals door filosoof Gilles Deleuze en psychiater Felix Guattari geïntroduceerd als een alternatieve structuur / metafoor voor kennisverwerving ten opzichte van de hiërarchische en chronologische "boomstructuur" (schets van boom-spin). Een ander tekeningetje, twee op elkaar platgeslagen spinnen, verbeeldt het koloniaal perspectief: 'history inscribed over other histories'—een soort gewelddadig palimpsest. Tijdens dit college viel ook de term "archipel", waarna een niet-spinnige figuur in mijn schrift opduikt: de schets van een eilandenrijk waarin toen actuele concepten van mijn onderzoek zich te midden van de zee (= vertelling? onderzoek?) in tijd en ruimte tot elkaar verhouden. Daar ontstond een idee.

Eerder beschreef ik, tastend, hoe ik mijn werkwijze of strategie voor me zie, een denkbeeldig verloop der dingen met een voorshands open einde: een *tekstuele proef-opstelling* 'waarbinnen een gedachte, hypothese, verhaallijn vrijelijk kan ronddwalen en verbindingen aangaan, voorafgaand aan de vaststelling van diens / dier betekenis of belang'. ← 4 Het was een eerste aanzet om tot een methodische grondstructuur te komen waarbinnen het schrijven (als generatieve handeling, als artefact, als communicatievehikel) een plaats kan opeisen als aanjager van en verbindingsofficier tussen artistiek en academisch onderzoek. Een rol daarbij is weggelegd voor de "materialiteit", *het fysieke denken,* zoals dat gestalte krijgt in prikborden en objecten, bijschriften en doorhalingen in de tekst: het proces van maken en doen blijkt onderdeel van de methode.[24a]

Tim Ingold zegt daarover in het hoofdstuk 'Words': '[W]e should work with our words as craftsman work their materials, in a way that testify, in their inscriptive traces, to the labour of their production [...]'. De sporen van het werk hebben toegevoegde waarde, stelt hij, en bevrijden de taal van semantische beperkingen (2017: p. 82-83).

Hier treffen Ingold en Heidegger elkaar, wanneer de laatste in de parafrasering / hertaling van Rheinberger stelt dat 'science is seen as tending to close upon itself, in contrast to "thinking" *(Denken),* which consists in tracing a path into the "country" *(Gegend),* which "discloses" *(freigibt)* what is to be "countered" *(gegnet)*' (Rheinberger 1992: p. 311; oorspronkelijke cursivering. De originele passage uit *Unterwegs zur Sprache* is overigens een adembenemend staaltje woordacrobatiek). Denken kunnen we aldus opvatten als een soort spoorzoeken in een ruimtelijkheid, noem het *offener Bezirk,* dat zich ontsluit doordat we aan het spoorzoeken zijn (op het oog een zuivere cirkelredenering, daar zal ik op terugkomen → 50).

Voornoemd eilandenrijk als systeem of structuur *(Denkraum)* van onderzoeken en schrijven is een poging een alternatieve vorm te vinden voor "sensing future": een denkbeeldige omgeving waarbinnen onderscheiden denkstrategieën *in* en *door* het schrijven de weg bereiden voor de ontdekking van nieuwe kennis en inzichten. Aldus creëert de

archipel als 'landkaart van mijn denken' de ruimte om verschillende 'verknopingen van de fenomenen' te onderzoeken[14]; een andere vorm van begin dus, of eigenlijk geen begin, of heleboel beginnen te dulden die naar elkaar neigen of toegroeien en zo een vorm of weefsel vormen dat er nog niet was, totdat het er was—ondanks, of dankzij, dat ik er ben.

14 | De formuleringen 'landkaart van het denken' en 'verknopingen van de fenomenen' zijn overgenomen uit het filosofisch essay *Vuurduin* van Eva Meijer (2021: p. 14).

15 | In de oorspronkelijke Engelstalige versie staat hier geschreven: 'specific articulation of the non-conceptual', verwijzend naar de discussie over 'the non-conceptual knowledge embodied in art', Borgdorff, 2012: pp. 47-48 en 151-154.

24a | Fragment (2) uit:
Een interview met mezelf (gebaseerd op teksten van mijn promotoren)

V: Je lijkt te werken met woorden en concepten als materialiteit. Onder het oppervlak is een soort theoretisering gaande van de materiële aspecten van het ongrijpbare en onzichtbare dat schrijven is. Hoe voedt de materialiteit van het artistieke proces deze conceptuele interesses? (Sher Doruff en Lucy Cotter, 'Writing as Experiment: A Dialogue with Sher Doruff' in: *MaHKUscript,* 2017: pp. 1-6 (p. 2)).

A: Woorden, taal, is het materiaal voor de schrijver, net als steen voor de beeldhouwer of licht voor de fotograaf—werken we niet allemaal tot op zekere hoogte met het tastbare en het immateriële? Maar ik ben nog niet ver genoeg in mijn onderzoek om de vraag volledig te beantwoorden. Het vormt de kern van mijn zoektocht. Ik voel dat ergens op het niveau van materialiteit de mogelijkheid ligt om in het schrijven ook het 'niet-conceptuele' ervan te verwoorden.[15] Concepten op te vatten als personages (sympathiek, stroef, lomp, zoet), met theorieën of theoretici te "denken" alsof het mijn vrienden zijn (kibbelen, wantrouwen, bevragen, behagen) is een manier om te materialiseren, om tot leven te wekken wat mij beweegt. Hetzelfde geldt voor herinneringen, of een gedicht, een roman, een schilderij: door *met* en *door* hen te schrijven—in plaats van: over hen—worden ze meer dan louter objecten en wordt onze relatie wederkerig. Het gedicht en het schilderij kruipen letterlijk onder mijn huid terwijl ik langs de weg van hun "leven" een verhaal probeer te construeren. Zo ongeveer: materialiteit is belangrijk en toch krijg ik geen grip op de betekenis... Werk in uitvoering. Hetzelfde geldt voor de lichamelijkheid van het schrijfproces, het lichaam dat het werk bemiddelt (id., p. 3). Hetzelfde geldt voor het performatieve element van schrijven, dat wil zeggen: de betekenis van krabbels en notities en handgeschreven fragmenten en opmerkingen in de kantlijn, los van het hameren op mijn laptop... Al die handelingen en verschijningsvormen maken niet alleen deel uit van het eigenlijke proces, maar ook van wat schrijven doet als gereedschap voor het doen van onderzoek. Maar had ik alle antwoorden op deze mooie vraag dan was ik nu klaar voor het 'Hora Est'.

Quod non.

Archiefdoos PHD EXPERIMENTEN [2020]
(vertaald uit het Engels, MR)

27 | ‘[W]hat Heidegger describes as “thinking”, in contrast to “science”, comes close to how the proceedings of experimental reasoning should be perceived: as a disclosing activity, a materialized thinking process.’ Hans-Jörg Rheinberger, ‘Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis’, 1992: p. 311.

→ Hoe lang kun je / mag je vasthouden aan een begrip of concept zonder te “weten” wat ervan de betekenis of draagkracht is? Anders gezegd, wat is de houdbaarheid van een krachtig vermoeden in zo’n toestand van *not-knowing* voordat het verkruimelt in de tijd? ‘Het onvolgroeide, zich zichtbaar ontvouwende denken als voorwaarde om vooruit te komen’ staat in de vertelling geschreven—dat mag wel zo zijn, maar hoe *fix* je dat? Hoe maakt de onderzoeker, de schrijver het eigen denken zichtbaar, concreet, tastbaar, werkbaar terwijl, of ondanks dat het zich in dat stadium van onbepaaldheid bevindt?

Twee concepten of bouwstenen van mijn denken die in zo’n hoedanigheid al een tijdje met mij meewandelen springen er in deze context uit: “performativiteit” en “materialiteit”. Een nadere beschouwing van wat onder hun paraplu schuilgaat biedt mogelijk inzicht in die houdbaarheidsvraag.

Performativiteit kwam op mijn weg bij lezing van een essay van Dwight Conquergood, etnograaf, over de *performative turn* in de antropologie. Conquergood schrijft: ‘The shift from thinking about performance as an Act of culture to thinking about performance as an Agency of culture has prompted a reflexive turning back upon the conduct of inquiry itself’ (‘Poetics, Play, Process, and Power: The Performative Turn in Anthropology’, 1989: p. 82). De observatie zette mij aan te overpeinzen wat er gebeurt wanneer we schrijven als een performatieve handeling beschouwen, waarin en waarlangs het denken *gestalte* krijgt (als in het Duitse *Gestalt,* een verschijningsvorm aannemen) naast de gangbare opvatting van schrijven als handeling waarin het denken zijn *beslag* krijgt (als in: vastgesteld en uitgevoerd wordt).

J.L. Austin, de taalfilosoof bekend van de *speech act theory,* betoogt in zijn hoofdwerk *How to do things with words* (1962) dat een performatieve uitspraak iets teweegbrengt: de uitspraak heeft *agency,* handelingspotentieel. In de ‘performative utterance’ is de handeling of uitkomst ingebakken, zoals bij het excuus, de klacht, een weigering, of het ja-woord bij een huwelijksvoltrekking: ‘[T]he performative should be doing something as opposed to just saying something’ (p. 132). In mijn toepassing verwijst performativiteit naar het potentieel, het *bemogelijken* van het schrijven—preciezer: van de handeling—waardoor het zich bemiddelend kan manifesteren tussen enerzijds de verschijningsvorm *(Gestalt)* en anderzijds de neerslag *(beslag)* van het denken / onderzoeken. Wellicht, denk ik nu, is dit ook wat het schrijven onderscheidt van spreken: de tijdspanne maakt de bemiddelende rol mogelijk. Waar het spreken zich “onmiddellijk” manifesteert, ook in performatieve zin, is het schrijven in archaïsch Nederlands “middellijk”.

De conceptualisering van "materialiteit" vloeit voort uit mijn (praktijk-)observatie dat een tekst méér is dan wat er staat als je het (hand-)geschrevene in de oorspronkelijke, dat wil zeggen ongeredigeerde en ongecensureerde vorm terugleest en -'ziet'. In die fysieke verschijning vertelt het haperen, doorhalen, verschrijven, herhalen, invoegen, doodelen etc. óók iets over de *overall* betekenis van de tekst, naast de directe betekenis van de woorden. De tekst, of het geschrevene, is niet slechts betekenisdrager en -overdrager, het is evengoed het object van onderzoek, een "ding". *The text talks back:* er staat méér dan je dacht geschreven te hebben (houd ik mijn studenten voor).

Daarbij is het schrijven, net als iedere andere kunstvorm, behept met materiële eigenheden en eigenaardigheden. Zoals de pasteusiteit van de verf het portret mede "smoel" geeft, zo is de worsteling van de schrijver met de weerbarstigheid van de taal vormgevend voor hoe en wat er komt te staan. En zoals het houtsoort van de cello het timbre mede bepaalt, is ook de schrijver, met taal als materiaal in handen, als een klankkast op te vatten die de toon zet (vgl. Tim Ingold, 'In defence of handwriting', 2017: p. 90).[16] 'Perhaps we should not ask what words and concepts actually do or do not denote, but should ask instead *how things speak to us',* stelt Borgdorff in dit verband *(Reasoning through art,* 2017: p. 13, oorspronkelijke cursivering). → 47

Eerder introduceerde ik vluchtig wetenschapsfilosoof Hans-Jörg Rheinberger met zijn uitspraak: 'Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsanordnung' (2006: 5). Naarmate het onderzoek vordert duiken de man en zijn gedachtegoed vaker op, met name waar de methoden van wetenschappelijk en van artistiek onderzoek elkaar naderen.

Rheinberger (1946), gepromoveerd in de moleculaire biologie, legt zich sinds de vroege jaren '90 toe op de wetenschapsfilosofie, in het bijzonder de werking van het experiment. Opmerkelijk is zijn aandacht voor de functie van het schrijven in relatie tot (experimenteel) onderzoek, zoals weerspiegeld in de enigmatische titel van bovengenoemd artikel: *Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein sysnthesis.* De biografie van Rheinberger werpt licht op dit idiosyncratische samengaan van aandachtsgebieden: hij is co-vertaler van Jaques Derrida's hoofdwerk *De la Grammatologie* (1967). Dat werk, zou hij later terugblikken, markeert het begin van zijn filosofische omzwervingen en begeleidde hem in zijn onderzoek naar de geschiedenis van de wetenschap ('For all that gives rise to an inscription in general', 2014: p. 9). 'So what binds me to writing?' vraagt Rheinberger retorisch, om vast te stellen dat '... the adventure of writing is in fact bound, not necessarily to its striding-forth, its *progress [Fortschritt],* but always already and irrevocably to its writing-forth, its *fore-scription [Fortschrift]*' (id., p. 11, oorspronkelijke cursivering).

In het hart van Rheinbergers ideeën over schrijven en experimenteren ligt de overtuiging dat de onderzoekende geest ideeën en gedachten moet

16 | Deze overwegingen hebben bijgedragen aan de keuze dit proefschrift in het Nederlands te schrijven en niet het denken en verbeelden te wringen in een taal die ik niet van nature 'bespeel'.

externaliseren in het streven 'geistiges Neuland' te betreden. De wetenschappelijke activiteit bestaat in essentie uit het speuren naar dit nieuwe, nog-niet gekende voorland en schrijven is bij uitstek het middel en medium om het denken gestalte te geven, te materialiseren, en ons te laten verrassen door wat het ons brengt *(Schreiben und Experimentieren,* 2018: p. 117). In de natuurwetenschappen biedt het fysieke (laboratorium-) experiment de structuur om dergelijke verrassingen te genereren. Ofschoon de geesteswetenschap geen experimenteel apparaat tot haar beschikking heeft meent Rheinberger dat juist het schrijven als handeling, 'Akt des Schreibens', in de humaniora de functie van 'exteriorisierte Imagination' kan vertegenwoordigen (id., p. 120; evengoed beschouwt hij het schrijven als essentieel onderdeel van het natuurwetenschappelijk experiment, dat feitelijk pas betekenis krijgt wanneer 'epistemischer Spuren auf dem Papier' terecht komen, id.).

Het experimenteel systeem is dus niet louter een methode waarlangs een hypothese getoetst of een theorie onderbouwd wordt ('justification'); in de opvatting van Rheinberger moeten we het beschouwen als een *kennisgenerator* ('discovery')—een mechaniek dat het samenspel reguleert tussen wat we willen weten ('epistemic thing' in Rheinbergers vocabulaire) en waarlangs we dat te weten komen ('technical object', idem). Dat zijn geen vaststaande, gegeven entiteiten; afhankelijk van de plaats of functie in het onderzoeksproces neemt het "ding" / "object" de ene of andere positie in (Rheinberger, 1992: pp. 310-311, zie ook Borgdorff, 2012: pp. 189-191). → 29

Hoe nu in lijn met deze gedachtegang het schrijven aan het experimenteren te paren zonder weg te zinken in het drijfzand van de abstractie? Daartoe ga ik terug naar de vertelling in het allerprilste stadium: het hoofdstuk HOOGMOED, waar de term "intrinsieke ordeningsprincipes" zich aandient zonder dat ik ten tijde van dat schrijven precies wist waarover ik het had: 'Welke die zijn? Hoe ze werken? Daar zal ik over nadenken. Dat zijn geen onbelangrijke vragen' (p. 12). Niettemin heb ik de term gehandhaafd, en ontwikkelt hij zich gaandeweg tot een voor mij essentieel en onderscheidend element in dit project: het *meebewegend* ordeningsprincipe. Essentieel in de zin dat een bouwsteen van het denken, noem het "concept", mag verschijnen nog voordat de betekenis ervan is vastgesteld; waarvan de relevantie mag opgaan, blinken en verzinken *(Kassandra* leek die weg te gaan maar is uiteindelijk toch herrezen → 53), meedeinend op de wording van de vertelling. Onderscheidend in de zin dat het zich in verschillende hoedanigheden kan voordoen, afhankelijk van de functie in de tekst. Zo kan "performativiteit" onderwerp van beschouwing zijn in de vertelling, maar ook de wijze waarop, of waarlangs ik dit of dat onderwerp beschouw .[27a]

De vraag die zich aandient is hoe de beweeglijkheid van het systeem zoals Rheinberger dat voor ogen staat zich verhoudt tot de geneigdheid van de (roman-)schrijver het toeval op te heffen. Een andere vraag is in de mond van de Writing Tutor gelegd, over de *random* schrijfstrategie: *How do you know it's not crap?* → 29

27a | Brad Haseman, verbonden aan de Universiteit van Queensland en als voorvechter van praktijkgestuurd onderzoek ('practice-led research') veelvuldig publicerend over het onderwerp, introduceert in zijn artikel 'Tightrope Writing: Creative Writing in the RQF environment' (RQF = Research Quality Framework) "performatief onderzoek" als nieuw paradigma, naast kwalitatief en kwantitatief onderzoek. In het verlengde van Austins *performative speach act* stelt Haseman dat in praktijkgestuurd artistiek onderzoek precies dat gebeurt wat Austin beschrijft: '[T]he symbolic data, which may include material forms of practice [...] all work performatively' (2007: p. 12-13). Dat betekent dat wanneer resultaten van artistiek praktijkonderzoek gepresenteerd worden als performatieve uitspraken, 'a double articulation with practice [...] brings into being what, for want of a better word, it names' (id., p. 13). Hoezeer ik ook kauw op deze sympathieke poging het praktijkgestuurd artistiek onderzoek een eigen paradigma te geven, het is mij niet duidelijk wat de toegevoegde waarde is, ervan uitgaande dat het kunstwerk dat toch al doet: streven naar voornoemde 'dubbele articulatie'. Sterker nog, is dat niet wat kunst tot kunst maakt?

29 | Citaat, Collegium Academy of Creative and Performing Arts, dd. 7 december 2018.

→ Onderzoek doen betekent kennis vergaren. Vergaarde kennis laat zich niet op één hoop transponeren van het ene naar het andere hoofd, daartoe moet het tot stukjes informatie worden gekneed om behapbaar te zijn. Kennisproductie is dus deelbare kennis; georganiseerde stukjes informatie als uitkomst van onderzoek dat zijn neerslag vindt in de samenhang van een te schrijven rapport, artikel of boek, of door een lezing te geven, weet Ken Friedman *(Research Writing Workshop,* 2017: pp. 19-25).

Conventioneel academisch schrijven, het onderwerp van Friedmans workshop, kan beschouwd worden als een eigenstandig genre met een specifieke functionaliteit, bijvoorbeeld uniformiteit ten behoeve van de overdraagbaarheid, en met een eigen esthetiek (die ik ook kan waarderen). Daarbij biedt de conventie van een systematisch grondpatroon evident houvast in het schrijfproces: 'Choose a suitable design and stick to it', citeert Friedman het fameuze *Elements of Style* van William Strunk en E.B. White uit 1935. Afgezien van mijn, ook pedagogische, bedenkingen bij deze aansporing kan men zich afvragen of het wetenschappelijk *denken,* naar Heidegger, gebaat is bij een genormeerde / vastomlijnde opvatting over wat academisch *schrijven* zou moeten zijn, of vermag. ← 27

Toch valt iets te zeggen voor de kwestie die mijn gefingeerde tutor opwerpt: hoe een ogenschijnlijk willekeurig schrijfproces, niet uitgelijnd langs op voorhand vastgestelde systematiek en criteria, zodanig in toom te houden dat de tekst—ontwikkeling, samenhang, argumentatie, verhaallijn etc.— niet verzandt of uit de rails loopt? Om een begin van een antwoord te vinden ga ik de vraag 'How do you know it's not crap?' herformuleren. Kan kennis of inzicht vergaard en ontsloten worden door of in een "ongeprotocolleerd" schrijfproces [17] ('ongecodeerd' in Barthes' idioom)? En: hoe, of langs welke weg krijgt het schrijven generatief potentieel, naast de primair communicatieve functie?

Daar is welzeker een bepaalde logica of systematiek voor nodig die echter ook haar oorsprong of grondslag vindt in het schrijven zelf, is mijn overtuiging; als het ware inherent aan het werk zoals spelregels aan het spel. Hoe ziet dat procedé eruit?

Om daarover na te denken ga ik te rade bij Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), die naast faam om zijn literaire werk ook een imposante staat van dienst verwierf als onderzoeker naar onder meer de werking van licht en kleur, de (planten-)morfologie en de geologie. Met die kennis en ervaring in het achterhoofd zette hij in zijn beknopte essay *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1792)[18] zijn opvatting uiteen over wat experimenteel onderzoek behelst, naar analogie waarvan ik het schrijven verder zal onderzoeken.

Om te beginnen, schrijft Goethe, dient de onderzoekende geest beducht

17 | Hiermee bedoel ik: een schrijfwijze waarvan wording en uitkomst niet op voorhand gebonden zijn aan specifieke vereisten of criteria die bij een genre horen, zoals bij journalistieke verslaggeving, de productie van een jaarverslag, de recensie, et cetera.

18 | Hier is gebruik gemaakt van de vertaling van Craig Holdrege, 'The Experiment as Mediator of Object and Subject', The Nature Institute, 2010, pp. 19-23. *Projekt Gutenberg-DE* publiceert de originele tekst onder het kopje *Naturwissenschaftliche Schriften 1792 -1797,* met een fraaie toevoeging van negentien *Geplante Versuche* ('toekomstige probeersels') van Goethe, in kleine schetsen vervat. <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/nat92-97/chap011.html>

te zijn voor twee gevaren: diens bewijsdrift, en zichzelf. Vaak is de onderzoeker meer verrukt van zijn eigen idee dan van het object van onderzoek, weet Goethe uit eigen ervaring, waardoor hij geneigd is meer betekenis aan de uitkomst van het experiment toe te schrijven dan de observatie rechtvaardigt. (Terzijde: in Goethes universum is de onderzoeker per definitie *man,* niets aan te doen, ik zal me niet in bochten wringen dat gegeven te omzeilen.) Daarbij loopt hij alras met open ogen in de strikval van de eigen menselijke tekortkomingen, zoals daar zijn: ongeduld, zelfgenoegzaamheid, frivoliteit, gemakzucht, bevooroordeeldheid, wispelturigheid (id., p. 20).

Ten tweede observeert Goethe dat de onderzoeker méént iets te kunnen aantonen op grond van enkele of zelfs meerdere experimenten, maar daarbij graag de beperkingen negeert van zichzelf als observator (zie hierboven) of van de gehanteerde methode: 'We should not try through experiments to directly prove something or to confirm a theory.' Zo'n attitude leidt tot voornoemde bewijsdrift waardoor de observatie en interpretatie van de verschijnselen worden gestuurd en de onderzoeker niet om de hoek kan kijken van wat hij ziet (id.).

Zelfkennis en kritische observatie van de uitkomsten en van het eigen handelen zijn dus cruciaal. Het uitstellen van het oordeel over de fenomenen (verschijnselen, manifestaties) nodigt uit tot 'quiet attentiveness' en tot het telkens opnieuw onderzoeken / observeren: 'Once we have carried out an experiment, we cannot be careful enough to examine other bordering phenomena and what follows next.' Het gaat erom een fenomeen of proefneming vanuit verschillende perspectieven te benaderen, door reeksen van verwante proeven uit te voeren, of reeksen van gelijksoortige proeven onder geleidelijk veranderende omstandigheden. Aldus worden patronen en relaties zichtbaar en blijft de structuur toegankelijk voor het ongerijmde—omdat de uitkomst niet gedienstig hoeft te zijn aan een hypothese of als bewijslast voor een theorie (id., p. 22). Mochten verbeelding of *Witz* alsnog ongeduldig de overhand willen nemen, sluit Goethe geruststellend af, dan is het de methode die hen zal terugfluiten: '[T]he method itself will guide [them] back onto the right track' (id., 23).

Is dit een antwoord op de vraag *How do you know it's not crap?*

Het is een begin, een poging tot antwoord, namelijk dat men in navolging van Goethe, naast de nuttige levensles 'Hoedt u voor uzelf', in het proces van schrijven telkens opnieuw het reeds geschrevene "ziet", aanschouwt; dat men zowel de verschijningsvorm aandachtig observeert (wat wordt in de woorden opgeroepen?) als het denken dat daarin zijn beslag heeft gekregen (welke betekenis heeft het in context?) waardoor patronen en samenhang zichtbaar worden. De structuur of vertelling die aldus ontstaat ontmaskert gaandeweg de *Witz* of de *crap* en maakt ze onschadelijk—of weeft ze in, desgewenst.

Toch is daarmee het werk niet gedaan. Wat rest is de vraag hoe interactie tussen de fenomenen zo te organiseren dat de structuur toegankelijk blijft voor het ongerijmde (Goethe) en het binnen de 'Reichweite der Interaktion' blijft (Rheinberger, 2018: pp. 119-120).

In de vorige annotatie bracht ik kort het onderscheid ter sprake dat Rheinberger maakt tussen 'epistemic things' en 'technical objects': dingen (niet per se objecten) die we willen weten, respectievelijk dingen (idem) waarlangs we iets te weten komen. Als voorbeeld gaf ik de term "performativiteit" die als epistemisch ding moet worden ontrafeld *(unpacked* in het Engels, uitgeschreven, gecontextualiseerd, beargumenteerd) voordat hij waarlijk bruikbaar is in een tekst of een argumentatie. Het epistemische ding, na scrupuleuze analyse, ontpopt zich gaandeweg in een technisch object, een stuk gereedschap, een concept waarlangs en waarmee weer andere fenomenen gedacht en beschouwd kunnen worden—maar niet eerder dan nadat de onderzoekende geest zich er diepgaand toe heeft verhouden ('materielle Begegnung' noemt Rheinberger deze beweging, id., p. 118). [19]

Wat zijn nu de randvoorwaarden om het schrijven als experimentele situatie effectief te maken? Daartoe definieert Rheinberger vier eigenschappen ('Charakterisierungen'): materialiteit, handelingsmacht ('Handlungsmächtigkeit, agency'), weerbarstigheid ('Widerständigkeit'), en iterativiteit ('Prozessualität, Iterativität') (2018: p. 120).

De term 'materielle Begegnung' zet Rheinberger in om aan te geven hoe de onderzoekende geest zich in het denken, mentaal, maar evengoed fysiek verhoudt tot het object van onderzoek en het onderzoeksproces. In het schrijven, evident, is het gedachtegoed in tekst omgezet, gematerialiseerd en geëxternaliseerd denk- en verbeeldingswerk. Gedurende het schrijfproces is de materialiteit semipermanent omdat ideeën nog onderhevig zijn aan transformaties. Het schrijven, zegt Rheinberger, onderwerpt het denken aan een 'strenge lineariteit', die echter voor de duur van het schrijfproces is opgeheven, of ten minste verzacht door de mogelijkheid, als ware de tekst een palimpsest, zich er telkens opnieuw toe te verhouden ('Dimensions der Überscheibung', id., p. 121).

Ofschoon er bijna geen speld tussen is te krijgen (de lineariteit waarover Rheinberger spreekt: 'Gedanken müssen sich … beugen und sich durch dieses Nadelöhr sequenzialisieren lassen'), beschouw ik tekst, en daarmee ook het schrijfproces dat eraan ten grondslag ligt, in materiële zin als een *nonlineaire* manifestatie: een constellatie van beelden- en gedachten-in-woorden—niet alleen voor de duur van het proces maar ook in de uiteindelijke vorm—waarin de denkarbeid zijn beslag krijgt dat door (poëtische) toonzetting en constructie méér verwoordt of verbeeldt dan louter een representatie daarvan (als in: *The text talks back / How things speak to us).* → 48

Ten aanzien van de handelingsmacht stelt Rheinberger dat de materialiteit het geschreven woord tot 'Sparringpartner' maakt, een ding dat, eenmaal op

19 | Het concept te beschouwen als 'meebewegend ordeningsprincipe' krijgt hier een meer concrete lading, namelijk dat het zich als epistemisch ding mee-ontwikkelt en laat doorontwikkelen, naarmate de tekst vordert, naar een technisch object.

papier gesteld, de schrijver uitdaagt, irriteert, vrolijk stemt of doet twijfelen. Daarin is de handelingsvaardigheid of het handelingspotentieel van het schrijven en het geschrevene gelegen. Het nodigt uit tot 'Schnipseln und Stückeln' (knippen en plakken) totdat de tekst zich in de juiste vorm voegt (id., p. 122).

Of de term handelingsvaardigheid, *agency,* de meest passende is om deze eigenschap van het schrijven onder te scharen, vraag ik me af. *Wederkerigheid* lijkt me meer van toepassing; het bovenstaande beschrijft immers interactie, niet eigenstandig "handelen" van de woorden of het geschrevene.

De weerbarstigheid van het schrijfproces, observeert Rheinberger, manifesteert zich fysiek—het samenspel tussen lichaam, pen en papier, of toetsenbord— en in het artistieke en mentale proces. Omdat schrijven doorgaans niet of niet voortdurend 'van een leien dakje' gaat, nodigt de weerstand tot bedachtzaamheid uit, soms op woordniveau, soms op grote lijnen. Zonder die bedachtzaamheid, schrijft Rheinberger, 'gäbe es kein Poesie, sondern nur inneres Gestammel' (id., pp. 122-123). 'Widerständigkeit' duidt ook op weerstandsvermogen, veerkracht: de eigenschap dat het materiaal zich niet (eenvoudig) laat manipuleren.

Om de iterativiteit[20] van het schrijfproces te verhelderen wendt Rheinberger zich tot Jacques Derrida's *La Dissémination* (1972). Hierin vergelijkt Derrida het schrijfproces met *enten.* Enten, hertaalt Rheinberger, kan worden verstaan als het aan elkaar verbinden van elementen die niet organisch uit elkaar voortvloeien (geen onderdeel uitmaken van eenzelfde stam) maar waar het voorafgaande, dat waarop 'geënt' wordt, voorwaardelijk is om tot iets nieuws of iets anders te komen (id., pp. 123-124). In de praktijk van het schrijven openbaart zich dit verschijnsel doordat de ene zin of gedachte de ander oproept die men niet noodzakelijkerwijs voor ogen had.

De inzichten van Goethe ten aanzien van het onderzoeksproces, en de analyse van Rheinberger ten aanzien van de "karaktereigenschappen" die mogelijk maken dat het schrijfproces als *Experimentalsystem* is in te zetten, vormt een soort "grammatica van het geschreven denken". De vraag die blijft liggen is hoe in de praktijk het schrijven generatief potentieel verkrijgt naast de communicatieve functie.

20 | 'Een iteratief proces wordt gekenmerkt door stelselmatige herhaling van onderdelen van het proces, zij het met instelbare, veranderlijke waarden, waardoor allerlei variaties en vertakkingen in het resulterende patroon kunnen optreden.' <http://www.van-osch.com/bwlrgw.htm>

→ ‘Collaboration’ en ‘public gaze’, twee centrale begrippen van de Academy of Creative and Performing Arts-conferentie (2019), representeren of zijn verschillende en onvergelijkbare condities. De eerste gaat over de toegevoegde waarde van interactie binnen het creatieve proces: de schoolborden in het trapgat van het Institute for Advanced Study[21] ; de intimiteit en generositeit van de uitwisseling tussen soortgenoten, *peers*—“delend” denken-maken. En het gaat over de “gedeelde” ervaring, de interactie met het publiek, met de omgeving, als medebepalend element in het maak- en denkproces. De ‘gaze’ als term en gedragscomponent is geladen met andere sociale en emotionele dimensies, met oordeel en argwaan, met vluchtigheid, en is verre van een gebaar van gezamenlijkheid. ‘Gaze’ impliceert *bedoelde* afstand. Het gaat ook over het gevraagd en ongevraagd opspelen van de geïnternaliseerde ogen van de ander.

Goethe boog zich ook over deze materie. Voor onderzoek is het essentieel dat de wetenschappers zich verhouden tot elkaar en elkanders werk, tot het werk van voorgangers en dat van opponenten, schrijft hij. Het houdt ze bij de les en brengt het onderzoek verder (2010: p. 20). Dit in tegenstelling tot de kunstenaar wiens werk erbij is gebaat in afzondering tot stand te komen want niemand, buiten de maker zelf, is in staat advies te geven of hulp te bieden (id., nota bene: dit betreft het kunstbedrijf in de achttiende eeuw). Wat betreft het schrijverschap is het contrast iets anders: de wetenschapper tracht in zijn artikel het werk dicht te timmeren alsof in de toekomst niets meer te bewijzen viel—‘as if the goal was to leave nothing for future generations to accomplish’—wetende dat dat onmogelijk is. De romanschrijver daarentegen moet ruimte laten voor ‘mijmeringen’ om de lezer niet te vervelen (id., p. 22).

Naar aanleiding van LAB WERK 1 in de vertelling (waar bovengenoemde termen opduiken) stelde een van mijn promotoren de vraag hoe ik de lezer zie in relatie tot mijn werk. Het antwoord toen was: *Niet.* Ik wil geen “lezer”, ook niet in overdrachtelijke zin, op de bedrand van een project wanneer dat zich nog in de schemerzone bevindt tussen waken en dromen. In de balanceeract op zoek naar een “taal” op het snijvlak van het kunstzinnige en het academische, én een middeling te vinden tussen de communicatieve en generatieve functie van het schrijven, zou een blik op het publiek mij danig doen duizelen. Dat wil niet zeggen dat de vraag er niet toe doet, alleen niet op dat moment. Niettemin raakt hoe “we” communiceren, schrijven, onderzoeken, maken, met en voor wie, en waartoe, het hart van ieder makerschap—dat is overigens het brede spectrum waar voornoemde conferentie zich over boog.

Eerder sprak ik van de paradox dat wil het schrijven zich als creatief, generatief en communicatief medium in en voor artistiek en academisch onderzoek

21 | Toenmalig directeur van het IAS, Robbert Dijkgraaf, observeert in een column over de gevolgen van de coronabeperkingen voor de wetenschap: ‘Op mijn instituut was de redding niet de digitale zegeningen van het internet, maar eerder technologie uit de steentijd: buiten geplaatste schoolborden met daarnaast een straalkacheltje. Ik kreeg het er zelf warm van als ik een groepje jonge wiskundigen buiten in de kou met een krijtje op een stenen muur zag schrijven, net als vijftigduizend jaar geleden.’ ‘Vrees voor een wetenschappelijke coronadip’ in *NRC Handelsblad,* 31 oktober 2021.

relevant zijn, het zich in het eigen medium discursief moet verhouden tot zichzelf om die relevantie te bewerkstelligen. ← 2 De omstandigheden die tot die eigenaardigheid leiden diagnostiseerde ik vooral als institutioneel en instrumenteel. Toch, schreef ik, moet ik de paradox omarmen om te zien of er een "uitweg uit te schrijven" is.

De problematiek doorvors ik later opnieuw, waarbij de vraag centraal staat hoe het schrijven te positioneren in het speel- of spanningsveld van kunstvorm, artistiek en academisch onderzoek. Daar stuit ik op een principiële discussie. De consequentie van de opvatting "creative writing ≠ academic research" impliceert dat artistiek-academisch onderzoek langs de weg van het schrijven niet kán plaatsvinden: 'They obey different sets of logic, operate according to different rules [...] and they must satisfy different gatekeepers' (Webb, 2015: pp. 113). ← 22

Zou ik me daarbij neerleggen, dan was daarmee de overbodigheid van dit onderzoek aangetoond. Maar is het niet juíst de opdracht en bestaansgrond van artistiek onderzoek om het paradigma binnen de gangbare academische praktijk te bevragen en op te rekken?, werp ik tegen. Deze uiteenzettingen hebben de weg vrijgemaakt om een diepere laag aan te boren, namelijk wat *scholarship* betekent, en welke rol de schrijver-onderzoeker kan spelen in het vormgeven daarvan.

De samenstellers van de bundel *The Future of Scholarly Writing: Critical Interventions* (2015) adresseren de kwestie met urgentie. Met de universitaire gemeenschap in de Verenigde Staten als achterland wordt een beeld geschetst van een humaniora in crisis. Specifieker: in een 'writing crisis', vanwege het onvermogen van de geesteswetenschappen zich betekenisvol te verhouden tot de eigen gemeenschap en de samenleving als geheel. Ons onderzoek mag hoogstaand zijn, de analyses scherp en de conclusies weloverwogen, schrijven de samenstellers Angelika Bammer (Emory Universiteit, Atlanta) en Ruth Ellen Boetcher Joeres (Universiteit van Minnesota), de betekenis en urgentie raken buiten beeld als het werk louter wordt gezien, en afgeschreven, als 'academic: bookish and clever, but in the end of little consequence' (2015: p. 1). De onderliggende reden voor deze crisis is dat de staande praktijk van academische publicaties niet meer aansluit bij de behoeften van de eigen gemeenschap noch bij die van de samenleving (id., p. 2).

Bammer en Boetcher beperken zich in de inleiding niet tot observatie en analyse van de door hen geconstateerde schrijfcrisis. De discussie, stellen ze, moet zich uitstrekken tot de vraag wat wordt verstaan onder *scholarship* in brede zin (lastig te vertalen: de wetenschapsbeoefening, en de leden van de gemeenschap waarbinnen de wetenschap wordt beoefend). Voor het academisch (denk-)werk is de vorm waarin geschreven wordt in gelijke mate van belang als wát er geschreven staat: *'Form is not a container for scholarly content: it is part of scholarship.'* Vandaar dat ze stelling nemen *tegen* het vasthouden aan normen en conventies die het wetenschappelijk schrijven dicteren, en zich uitspreken *voor* de toepassing van creatieve mogelijkheden van het

schrijven zelf (id., p. 2, oorspronkelijke cursiveringen). Al is die opstelling niet zonder risico: '[I]f we decide to "write otherwise" and break with convention [...] we risk negative repercussions from within our own discipline; work that doesn't fit into conventional frameworks risks being discredited, ignored, or dismissed' (id., p. 5).

Maar: conventies zijn geen vereisten, het zijn *opties*. Op zoek naar een antwoord op de vraag 'What *is* good scholarly writing?' werpen de auteurs op dat breder gekeken moet worden; dat het creatief potentieel van de geesteswetenschappen aangeboord mag worden, zoals 'a sensitivity to language, an appreciation of narrative, an understanding of theory, an investment in stories as a means of knowing' (id., p. 5-6, oorspronkelijke cursivering). De noodzaak 'otherwise' te gaan schrijven is groot: dezelfde academische training die hen tot goede wetenschappers heeft gevormd, baarde slechte schrijvers en daardoor is 'the potential power of our scholarship [...] weakened and lost. This is the great irony at the heart of our profession' (id., p. 26).

Vanuit een ander perspectief en een ander continent ontwaart Paul Magee een vergelijkbare tendens. Zonder de stormbal te hijsen toont Magee, dichter en docent poëzie aan de Universiteit van Canberra, zich evengoed mild getergd door hoe het er in de universitaire wereld schrijvenderwijs aan toe gaat. In zijn artikel 'What distinguishes scholarship from art?' (2014) staat het 'creative work plus exegesis'-model centraal, doorgaans de standaard bij het doctoraal artistiek-academisch onderzoek. Magee richt de aandacht in het bijzonder op de consequenties van dit model voor de 'creative writer-researcher', de schrijver-onderzoeker.

Vertrekpunt van zijn analyse is het al dan niet vermeend onderscheid tussen 'different audience relations' zoals onderzocht en beschreven door de eerder aangehaalde Michael Biggs in samenwerking met onderzoeker Daniela Büchler. In hun artikel 'Communities, Values, Conventions and Actions' (2011) vragen Biggs en Büchler zich af hoe het komt dat bestaande modellen in het domein van artistiek onderzoek zo onbevredigend zijn voor zowel de academische als de kunstgemeenschap (id., pp. 82-83). Dat lijkt samen te hangen met het verwachtingspatroon in de verschillende gemeenschappen. Ze schrijven: '[T]he creative practice community values "the event" which promotes the direct encounter with the artifact. The direct encounter in turn precipitates a plurality of experiences and, because these experiences are all different, a single unified answer does not emerge.' De academische gemeenschap daarentegen verwacht een 'single unified answer to a question', 'presented as broadly generizable', ten behoeve van de overdraagbaarheid en de accumulatie van kennis (id. p. 91, vgl. Magee, p. 3). Deze onderscheiden sets van normen en waarden leiden tot 'dissatisfaction' in beide gemeenschappen ten aanzien van het onderzoek in en door de kunsten (Biggs en Büchler, p. 83). [22]

In hun omschrijving hoe het er in de wereld van de kunsten aan toe gaat kan Magee zich vinden. Bij het academisch perspectief plaatst hij

22 | Borgdorff merkt op dat Biggs en Büchler in hun artikel het 'academisch onderzoek' en de 'artistieke praktijk' lijken op te vatten als constanten, terwijl in feite door het opkomend domein van *artistiek onderzoek* beiden zich juist ontwikkelen (2012: p. 160, voetnoot 14).

vraagtekens, want: '...what if scholarship were a broader phenomenon than [Biggs en Büchler] allow, with normative tendencies precisely as they sketch them, but divergent ones as well?' (Magee, 2014: p. 8).
Wanneer we bovenstaand onderscheid aanhouden—de esthetische 'plurality of experiences', en het academische 'single unified answer'—kunnen heel wat schappen in de Bibliotheek der Geesteswetenschappen worden geruimd omdat de auteurs eerder als kunstenaars ('creative writers') zouden worden weggezet dan als autoriteiten die men, al dan niet in de voetnoot, pleegt op te voeren ter onderbouwing van het academische argument (id., p.6).[30a]

Beter zou het zijn volgens Magee met betrekking tot 'creative writing' het artefact plus exegesis-model uit het raam te gooien aangezien een 'good scholarly work' evengoed die 'plurality of experiences' kan oproepen die door Biggs en Büchler aan het kunstwerk wordt toegeschreven—zie Walter Benjamin, zie Hélène Cixous, zie Roland Barthes. 'Why not converge energies upon the provision of one, singular work, on the grounds that it is possible to achieve the effects of poetic and novelistic art in works that are undeniable acts of scholarship as well?' (id., p. 21). ← 22a

Het patroon dat Bammer en Boetcher schetsen en dat door Magee wordt toegespitst legt de problematische rol bloot van de "omgeving" en het "publiek", waarbinnen het geschreven woord zich een betekenisvolle plaats en positie tracht te verwerven. De gedachte dringt zich op dat, hoewel de relatie / interactie met het achterland, de gemeenschap, cruciaal is voor de ontwikkeling en verspreiding van artistiek academisch onderzoek, de artisticiteit ervan wordt ondermijnd door juist een beoogde gemeenschap te *bedienen*. Biggs en Büchler stellen vast dat de leden van een gemeenschap gedeelde normen en waarden koesteren—als het ware opvattingen die in conventies zijn gestold die op hun beurt de gemeenschap bijéén houden. Van belang is op te merken dat dat gaat over *dominante* opvattingen die de (conventionele) boel bij elkaar houden, niet over absolute waarden: er bestaan 'normative tendencies' zoals Magee schrijft, 'but divergent ones as well'. Met recht dat Bammer en Boetcher opmerken dat conventies met betrekking tot academisch schrijven *opties* zijn, geen voorschriften—al realiseren zij zich terdege dat het breken met of negeren van conventies een risico vormt voor de eigen positie binnen de gemeenschap.

Magee oppert dat het kunstzinnig geschreven werk evengoed kan voldoen aan maatstaven die in de wetenschap worden gesteld; Bammer en Boetcher stellen dat het academisch geschreven werk de kracht en potentie van het 'creatief' schrijven niet hoeft te worden ontzegd om wetenschappelijk te zijn. In het verlengde vraag ik me af of 'satisfaction' van een geïdentificeerd publiek, om het even of dit over de wetenschappen of over de kunsten gaat, überhaupt nastrevenswaardig is. Want afgezien van de vraag naar de houdbaarheid van het door Biggs en Büchler geïdentificeerde onderscheid, kleeft aan de gedachte of manoeuvre een utilitaire opvatting, alsof doel en

bestaansrecht van een artistieke of academische bijdrage wordt afgemeten aan de mate waarin erkenning en invloed worden toegekend (door een imaginaire "doelgroep"). Is dat niet in essentie een ondermijning van de creatieve vrijheid waar zowel de kunsten als de wetenschappen zich ten diepste op beroepen? En nog een stap verder: me dunkt dat het ook de taak van *scholarship* in brede zin is om, in navolging van de kunstenaar, de "omgeving" te prikkelen, te bevragen, grenzen op te rekken, én die gemeenschap te verleiden in esthetische en intellectuele zin.

Met promotors terechte vraag als aanleiding, over de relatie tussen dit werk en "de lezer" of "het publiek" (en Borgdorffs eerder aangehaalde citaat indachtig dat artistiek onderzoek grensoverschrijding impliceert ← 22), vind ik mijzelf terug in de nok van het circus, koorddansend op het snijvlak van het kunstzinnige en het academische. De scrupuleuze verantwoording die de academicus heeft af te leggen, en de vrijheid die de schrijver afdwingt om haar "kunstje" te doen, vinden mogelijk *in wat hen bindt* op die hoge draad een evenwichtspunt.

Dat brengt me bij de gedachte dat de vraag niet is wat de kunsten van de wetenschappen onderscheidt *(what distinguishes scholarship from vart),* maar wat de gemeenschappelijke grondslag is om tot vruchtbare uitwisseling te komen, beter nog: tot een wederzijds verstaan.

30a | De redactie van *Critical Inquiry,* een Amerikaans peer-reviewed interdisciplinair tijdschrift 'devoted to the best critical thought in the arts and humanities', maakte bij het 25-jarig bestaan van het periodiek in 2006 een overzicht van de frequentie waarmee denkers en theoretici sinds de oprichting zijn geciteerd in de bijdragen aan het tijdschrift. In het licht van Magee's verzuchting ('Why not converge energies upon the provision of one, singular work, on the grounds that it is possible to achieve the effects of poetic and novelistic art in works that are undeniable acts of scholarship as well?') een opmerkelijke oogst.
De top vijf:
1. Jacques Derrida (177 citaties)
2. Sigmund Freud (174)
3. Michel Foucault (160)
4. Walter Benjamin (147)
5. Roland Barthes (92)

(Anne H. Stevens en Jay Williams, 'The Footnote, in Theory' in *Critical Inquiry*, pp. 208-225).

→ W. Kentridge bestempelt dat zoeken en niet-weten als fundamentele functie van de studio: “provisionality, ambiguity, paradox: a safe space for stupidity.”

De studio / atelier is the place where we try to make sense of the world – op twee manieren:
– a fysical space (‘theatre of psychoanalysis’)
– a metaphorical space for generating meaning.
+ mental space

Waar het om draait is:
“... what happens in the body and in the space between and around the words –
as well as <in and around> the words themselves,
beyond the rationality of the conventional argument.”
= waar de buitenwereld, het ‘normale’ (= normatief) om vraagt

Mag ik mijzelf hier, nu, al schrijvend beschouwen als spelend in de Tummelplatz? Of betekent het feit dat deze tekst gelezen zal worden (Text!) en beoordeeld zal worden (als onderdeel van PhD) dat ik de Tummelplatz al heb verlaten en op de bühne sta / voor de bühne zit te schrijven?

Terug naar de vissenkom: kan ik mij verbeelden dat ik ongezien en ongelezen ben, dat deze tekst een safe space for stupidity is zonder dat bedwantsen of supervisors zich ertussen wurmen?

35 | William Kentridge, XLIV. Sigmund Freud Lecture. *A Defence of the Less Good Idea* (The Sigmund Freud Foundation, 30 mei 2017)

→ In zijn lezing vergelijkt de Zuid-Afrikaanse kunstenaar William Kentridge het kunstenaarsatelier met een *Tummelplatz (tummeln:* dartelen, stoeien, ravotten; *Tummelplatz* verwijst, opmerkelijk, naar zowel speelplaats als strijdtoneel, DUI). Hij zegt: 'Freud describes the psychoanalysis – both the activity and the space – as a "Tummelplatz". [...] It seems to me that this comes very close to what a studio is, were there is in both cases a safe space for stupidity and not-understanding.' Voorafgaand aan het geven van de lezing bezocht Kentridge het voormalig woonhuis van Freud en de behandelkamer, met zijn wonderlijke 'scenography' (choreografie zou ik daar aan toevoegen), en met 'performers who have to perform versions of the same play for three thousand episodes.' Ook dat element benadrukt hij in de analogie, het onspectaculaire van de kunstenaarsarbeid in het atelier, het repetitieve, de reeksen van schetsen en knipsels aan de muur: 'a kind of no-theatre'. Er is niets tè stompzinnig om gezegd te mogen worden in de psychoanalytische context, vat Kentridge samen. Het is die vrijplaats voor 'not-understanding', het niet-weten wat het belang is van wat men knutselt of uitkraamt, dat resulteert in deze *safe space of stupidity* (2017: 25'30"-26'24").

De psychoanalyse bestaat bij de gratie van de afspraak (het spel) dat wat zich in de behandelkamer afspeelt geen onderdeel uitmaakt van de "echte" wereld. De kunstenaar in het atelier (de schrijver aan haar bureau) heeft een zelfde afspraak—*met zichzelf.* Niet alleen fysiek, in de afgezonderde ruimte, maar ook mentaal doet de kunstenaar bij vlagen alsof er geen buitenwereld bestaat; geen galeriehouder of uitgever, geen Belastingdienst, geen onderwijscoördinator en geen geïnternaliseerde ogen van de ander. Dit alles wordt voor de duur van de *Tummelplatzarbeit* verloochend om tot werk te komen.

Roland Barthes, in zijn *The preparation of the novel,* wijdt er een bescheiden maar fundamentele paragraaf aan onder het kopje 'As If'. Ga ik nu werkelijk die roman schrijven? vraagt hij zich hardop af. Ik ga doen *alsof,* klinkt het optimistisch: *'As if:* the motto of Method (a particular way of working used by Mathematicians). *Method* = the methodical exploitation of a hypothesis; here, as you'll have grasped: a hypothesis not of *explanation* (of interpretation) (meta-Novel), but of *production'* (2011: p. 20, oorspronkelijke typografie en cursivering).

In welk licht, al dan niet met terugwerkende kracht, de eerste paragraaf van HOOGMOED van deze roman gelezen kan worden.

→

11.30

Koude billen.
Mijn grootouders woonden in een jaren 30-huis dat sinds diezelfde jaren dertig niet was gemoderniseerd. Een bolbuikige kolenkachel in de voorkamer, waar 's zondags na de dienst de kerkeraad kwam koffiedrinken.
Hoe 'kerkeraadsleden' (ouderlingen?) eruit zagen? Geen idee. Ik stel me er zwarte kraaien bij voor maar dat is niet gebaseerd op herinnering. Louter verbeelding. Ik ging er soms rond met sandwiches terwijl ik in mijn hoofd 'stewardess' speelde. Sinds ik ooit met het vliegtuig naar Amerika was gevlogen had de stewardess zich in mijn brein genesteld. Dat vond ik chic. (deftig?)
Tussen de eetkamer en de keuken was een luik, een houten schuifsel dat je naar boven en beneden kon bewegen en waarlangs de sandwiches op schaaltjes werden aangereikt. Hadden mijn grootouders huispersoneel? Een meisje voor de zondag om na de kerkdienst te helpen met de koffie en de boterhammen? Ik weet het niet meer. Ik denk het niet, 'spaarzaamheid' is een woord dat zich opdringt wanneer ik aan het grootouderlijk huis denk.

Koude billen.
Mijn grootmoeder vertelde graag verhalen van vroeger.
Oma hoorde bij de keuken. Ik zat op het aanrecht: zwart-witte groezeltjes (of beige?) – granito, weet ik nu. Ik bungelde niet met mijn benen langs de keukenkastjes maar zat met mijn voeten in de geblokte gootsteen – al kan ik me niet voorstellen dat oma dat een goed idee zou vinden. Ze had weliswaar een vrijzinnige geest maar hygiëne was belangrijk. Zat ik met mijn voeten daadwerkelijk in die spoelbak? Ik zou zweren dat dat zo was.
Terwijl oma verhalen vertelde en roerde in pannen op het gasfornuis ('gasfanthuis' noemde mijn broer het, ik heb nooit begrepen waarom, als in olie-fant misschien) zat ik op het aanrecht en kreeg koude billen.
In de gang hing een bakelieten telefoon aan de muur. Daar was ook een kaptafel, bij de garderobe. Ik herinner me dat oma er op een dag haar haren borstelde en hoe ik schrok dat zij zulk lang, zo véél haar had. Terwijl ik haar niet anders kende dan met een strenge knot in de nek. Vaak logeerde ik bij opa en oma. Op de eerste verdieping naast opa's studeerkamer was een klein kamertje dat mijn kamertje was. 's Zaterdags maakte opa ontbijt voor oma en dan maakte hij me wakker en zette me op het aanrecht terwijl hij sinaasappels perste en het sap door een zeefje drukte omdat oma de vezels van de sinaasappels niet goed verdroeg. Dan gingen we naar boven en mocht ik tussen hen in zitten, in wat in mijn herinnering een reusachtig mahoniehouten bed was, en dronken zij koffie.

Ik drink nog altijd 's ochtends koffie in bed, met mijn lief, voordat we aan de dag beginnen. Op de slaapkamer stond een manshoge ovalen spiegel, op poten. Over het bovenste gedeelte van de spiegel had oma een doek gedrapeerd. De enige reden voor de spiegel was om te zien of de roklengte paste bij de schoenen. Sowieso: tussen navel en knieën was het lichaam niemandsland. Maar toen ik op een keer abrupt een logeerpartij afbrak omdat moest worden gedemonstreerd voor 'Wij Vrouwen Eisen' stopte oma me een briefje van 25 in de mouw om het treinkaartje te betalen.

Op ik weet niet welke betekenisvolle leeftijd (18? 21? moederschap?) kreeg ik van oma een onopzichtig, vaalroze plastic bekertje dat ze altijd had bewaard. Het was het bekertje waar ik voor de laatste keer in mijn leven melk uit had gedronken, ik moet heel jong zijn geweest, nog geen jaar oud. Daarna heb ik altijd melk geweigerd vertelde ze. "Er zit een Javaan in jou," zei oma.

Er zit een Javaan in jou.

12.25

→ De uitspraak 'Kan ik benoemen "wat" ik schrijf? Kan ik benoemen "waartoe"? Moet dat "nu"? En "hier"?' brengt een paragraaf voort waarin ik tastend (vooralsnog doorgehaald) een vermoeden formuleer van een "hermeneutisch schrijfproces".

Interpretatie van een tekst—de hermeneutiek, als bekend, is de leer of filosofie van de tekstinterpretatie—wordt spannend en relevant wanneer iets op het spel staat. Zo lang ons van de kansel wordt verteld hoe het verhaal *Job* te interpreteren, hoeft niemand er het hoofd over te breken. Kennelijk wordt het nu spannend (te "interpreteren" wat ik aan het *doen* ben). Hier dienen zich termen aan uit de hermeneutiek die ik inzet om grip te krijgen op de dynamiek tussen wat zich hier in het schrijven aandient, *manifesteert* in Haasses woorden, en de betekenis daarvan in enig toekomstig moment of toekomstige constellatie van het onderzoek. Dat is overigens niet de weg die de klassieke hermeneutiek bewandelt, die is historisch georiënteerd, gericht op de interpretatie van teksten uit het verleden.

Het idee een hermeneutisch model in te zetten om na te denken over het proces van artistiek onderzoek, dus als het ware in omgekeerde richting, dook op in een wat ouder artikel (Melissa Trimingham, 'A Methodology for Practice as Research', 2002). Inzet van Trimingham, verbonden aan de School of Arts aan de Universiteit van Kent, is een 'methodology' te definiëren voor 'practice led research' aan de hand waarvan een artistiek onderzoeksproject beoordeeld kan worden op 'its validation as research'. Trimingham verbindt het concept van de hermeneutische cirkel, daarover straks meer, aan de artistieke onderzoekspraktijk waarbinnen vooruitgang, of voortgang, zich niet lineair maar circulair voltrekt, en waarbij iedere stap voorwaarts met terugwerkende kracht vragen oproept over het geheel (pp. 56-57). Ook eerder genoemde Webb en Brien zien mogelijkheden voor het hermeneutisch model om een kunstwerk als drager en bemiddelaar 'thoughtful, intelligent, reflective' te bespreken zonder 'pretensions to the production of unequivocal meanings' (2008: p. 8)—een meer interpretatieve benadering.

Hoe nu die hermeneutische cirkel te begrijpen?

Professor literatuurwetenschap aan de Universiteit van Yale, Paul Fry, omschrijft het mechaniek in zijn college als volgt: 'Circularity of this interpretative engagement has to do with moving back- and forward between a certain preconception about the whole that I form from studying the part, moving back to the whole, back to the part, etcetera, in a circular pattern.' Deze beweging kan begrepen worden als een relatie tussen het verleden en het heden: 'What I know about the world, what the text seems to be saying in relation to what I know, how it might change what I know, and referring back' (*Ways In and Out of the Hermeneutic Circle. Introduction to Theory of Literature,* Open Yale

Courses, 2009: 13'14"-13'34"). De circulariteit is daarin gelegen dat in deze benadering van tekstinterpretatie geen "begin" is aan te wijzen omdat het begrip gaandeweg meegroeit, mee verandert (om diezelfde reden lijkt er ook geen "einde" te komen aan de discussie over de hermeneutische cirkel, zie Theodore Georges, 'Hermeneutics', The *Stanford Encyclopedia of Philosophy).*

De termen *meaning* en *significance* die in de vertelling opduiken, zij het vooralsnog doorgehaald, zijn ontleend aan het werk van de Amerikaanse literatuurwetenschapper Eric Donald Hirsch, Jr., die ze introduceerde in zijn boek *Validity in Interpretation* (1967). In alle bescheidenheid, het zou aanmatigend zijn te suggereren dat ik ze doorgrond, "leen" ik de begrippen in de hoop beter zicht te krijgen op de uitspraak waar de voetnoot aan is vastgeplakt: 'Kan ik benoemen "wat" ik schrijf? Kan ik benoemen "waartoe"? Moet dat "nu"? En "hier"?'

Naar het Nederlands vertaald is het onderscheid tussen "meaning" en "significance" niet meteen voelbaar. Hirsch schrijft: *'Meaning* is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence [...]. *Significance,* on the other hand, names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable. [...] Significance always implies a relationship, and one constant, unchanging pole of that relationship is what the text means' (pp. 7-8, oorspronkelijke cursivering). [23]

In mijn toepassing verwijst "meaning" naar wat er geschreven staat en verwijst "significance" naar het belang van het geschrevene (betekenis + gewicht) in de context van dit of dat, *anything imaginable,* met terugwerkende kracht, nu, of in de toekomst.

Kennelijk doorgrond ik op dit punt in de tekst de implicatie van mijn eigen woorden nog niet die in de vertelling opduiken (of gaat het over het durven vertrouwen van een opkomend inzicht?), ofschoon wat er staat niet uit de lucht komt vallen. De woorden van Barthes ← 35, dat je ook kunt werken vanuit een 'hypothesis of *production*'—'As if'—hebben de weg vrijgemaakt.

Het lijkt erop dat wat ik schrijf (de vertelling wordt in toenemende mate gevoed door de studie) vooruitloopt op wat ik begrijp en doorzie; vooruitloopt op wat de vertelling verdraagt. Want haar draag- en spankracht vormt de begrenzing van het "argument"—dat was de afspraak (met mijzelf).

Tegelijkertijd genereert het schrijven van de vertelling gedachten en inzichten waarmee het hoofd zich kennelijk nog niet kan verstaan.[43a] Waarvan acte: een doorgehaalde paragraaf.

23 | Te bevragen is, of 'what the text means' opgevat kan worden als een 'unchanging pole' in relatie tot 'anything imaginable'. Immers, als de betekenis van de tekst ongeacht de relatie tot *anything* een vaststaand gegeven is, waartoe zou men dan de moeite nemen de 'meaning' te achterhalen? Te stellen dat de *tekst als zodanig,* dus los van 'what it means', een vaste zijde van de relatie representeert lijkt me wel weer houdbaar.

43a | Naarmate het proces vordert laten de woorden zich steeds minder argeloos in de tekst schrijven, zoals hier het woord "verstaan". De vertaler van Gadamers *Wahrheit und Methode,* Mark Wildschut, wijdt er reeds in de eerste zin van Gadamers inleiding een lange voetnoot aan. Het Duitse *Verstehen,* schrijft Wildschut, laat zich lastig met het gangbare 'begrijpen' vertalen omdat Gadamer juist met *Verstehen* het theoretisch geladen woord 'begrip' tracht te omzeilen. Hij citeert Gadamer aldus: 'Verstaan is het direct deelhebben aan het leven, zonder de theoretische bemiddeling door het begrip.' Daarbij komt dat verstaan ook een luisteren impliceert, een gesprek dus dat 'in deze filosofie van het "verstaan" als model [dient] voor de omgang, niet alleen met de ander, maar ook met teksten, met de overlevering, kortom met alles wat "verstaan" wil worden' *(Waarheid en Methode,* 2014: p. 9, noot vertaler).

45 | Fictie van Latijns ww *fingere:* vormgeven, maken, vervaardigen; ook uitbeelden. Tevens: zich inbeelden, verzinnen; huichelen, veinzen (Lat-NL).

→ Beginnen met schrijven is in essentie een daad van terugkeer. Het begin verbindt wat aan ons bekend is met wat nog komen gaat. Het begin is een telkens opnieuw verhouden tot wat is, en was: 'return and repetition' (Said, 2012: pp. 3-5). Dat aan elkaar raken en verknopen van het bekende met het nog niet-gekende creëert iets unieks, eenmaligs: het begin als wilsbesluit, als moment in de tijd, als denkbeeldig (breek-)punt dat, als ware het een wormgat, mogelijk maakt dat verleden, heden en toekomst naar elkaar neigen, en waarlangs ook andere fenomenen kunnen reizen, zoals Švankmajers 'beast in there', een schaap, Barthes' *Fantasy of a Novel,* of de talloze 'dode maar o zo levende organismen' die ik op de typekamer ontleedde: teksten.

In zijn werk *Beginnings* onderscheidt Said twee typen begin, de een met kennisproductie ten doel, de ander gericht op de productie van 'artistic work'. ← 1 Deze laatste is 'something of a necessary fiction', de eerste een 'formal appetite imposing a severe discipline on the mind to think every turn of its thoughts from the start' (id., p. 76-77). Het wormgat waarin de vertelling is geraakt vertelt mij iets anders. Namelijk dat het niet noodzakelijkerwijs onderscheiden schrijf- of denkwerelden zijn met verschillende doelen en dus verschillende beginnen vanwaaruit een soort "parallelle monoloog" ontstaat. Het is in de ontmoeting (omarming, botsing, bevraging) tussenbeide, en de daaruit voortvloeiende teksten, dat een *dialoog* tot stand komt.

Eerder besprak ik suggestie van Lévi-Strauss dat er verschillende strategieën zijn om de wereld om ons heen te ontsluiten: langs de weg van de rede en die van 'sensible intuition'. ← 23 Hier nu verschijnt een nieuwe "weg" in het landschap—nog niet gearticuleerd, maar reëel—namelijk dat binnen een en dezelfde tekst het gesprek kan worden aangeknoopt waarbinnen beide denkstrategieën zijn gerepresenteerd (vgl. Magee 2014: p. 21).

Het begin als *necessary fiction* is wat beide typen, kennisproductie en 'artistic work', feitelijk gemeen hebben: het is een gemáákt, vervaardigd moment in de tijd, een ingebeelde breuk met het voorafgaande van waaruit het schrijven naar een nog ongekend, soms onbereikbaar punt aan de einder "spiraalt". Ieder begin draagt een zekere willekeur in zich: het zou zus en zo kunnen beginnen, ik heb dit en dat als optie voorhanden, laat ik er maar het beste van maken, *wat doet het er verdomme toe,* et cetera. Daar kan lang en diep over nagedacht zijn—dat is meestal zo—in de knagende wetenschap dat je (vrijwel) nooit zeker weet of dat begin het enig juiste is.

Het begin als verschijnsel en concept is ook een fictie in de zin dat het beoogt nieuw, fris, uniek te zijn (het is uit de aard van de zaak geen *sequel),* én dat het bestaat bij de gratie van het reeds bestaande, om het even of dat nu het stuk marmer is waaruit de buste wordt gehouwen, theorieën waarop men, naar Derrida, een eigen benadering "ent", of

een literaire traditie waarvan men afstand wil nemen. *Ex nihilo nihil fit.* Het begin is met andere woorden een *maaksel* en *bedenksel,* door de 'severe discipline on the mind' mogelijk gemaakt, gebaseerd op wat wij al begrijpen en verstaan, en op wat reeds bestaat. → 65

Said raakt de kern wanneer hij schrijft dat 'a beginning shows us how much *language* [...] can do to summon fiction and reality to an equal space in the mind. In this space certain fiction and certain reality come together as *identity.* Yet we can never be certain what part of identity is true, what part is fictional' (id., p. 78, cursivering MR).

Ieder begin is uniek in de eigenheid van de taal waarmee de schrijver zich verhoudt tot het geschrevene zelf en tot de "werkelijkheid", én in de ambitie van de schrijver—de eigenheid van de persoon—als stuwende kracht achter diens inhoudelijke en esthetische keuzes. De houding jegens het materiaal waarop het schrijven voortborduurt, de taal waarin de vertelling vaart en vorm krijgt, en de persoonlijke drijfveer van degene die schrijft (de al dan niet verborgen agenda) geeft de tekst "smoel", *identity.* Intiem of gedistantieerd, gastvrij of selectief, georiënteerd op de buitenwereld of op de exploratie van de binnenwereld (inclusief de tekst zelf), bevragend of behoudend: de tekst ontleent zijn "waarheid" aan de mate waarin de schrijver de *eigen* eigenheid inzet als onderdeel van het wordingsproces.→ 48 Het onderscheid of iets fictie is of werkelijkheid wordt irrelevant in het licht van het uiteindelijke werk dat in de werkelijke wereld een plek opeist als eigenstandig ding (zie: SCHAAP), een 'o zo levend organisme', tekst, dat tot bestaan en groei wil komen.→ 50

48 | Vgl. Said (eerste annotatie): 'Is the beginning of a given work its real beginning, or is there some other, secret point that more authentically starts the story off?' (2012: p. 3). Essentie: tekst kent een begin en einde, het schrijven niet. Idem: het experiment kent begin en einde, het onderzoek niet.

→ Voor degene die schrijft wil een werk dat voorligt van levensvatbaarheid getuigen; wil het de schrijver met een zeker optimisme vervullen dat continuïteit mogelijk is. ← 1 Dat optimisme wordt in het geval van 'Al het andere' op de proef gesteld, het werk gaat op de waakvlam. Niettemin is iets op gang gekomen, al staat nog geen *blijvende* zin op papier; een voorzichtig vertrouwen dat de gedachten zoals in die eerste notities gevat kans maken het slagveld van de schrijverskamer te overleven. Dit vertrouwen tussen de schrijver-onderzoeker en het *oorsprongs*materiaal—het spul dat aan het eigenlijke beginnen voorafgaat—is de resultante van een grondig inzicht in het werkveld waardoor men weet, al dan niet impliciet, wat in de toekomst "werkt" of "niet werkt" (vgl. Csikszentmihalyi, 1996: p. 116).

Maar dat is niet alles. Het gaat dieper, is mijn overtuiging. Het gaat over *intimiteit* tussen beide.

Rheinberger spreekt, net als Goethe, over de 'onderzoekende geest' wanneer hij de onderzoeker beschouwt in relatie tot het materiaal, en tot de omgeving. Deze 'geest' is niet louter een mentaal verschijnsel maar ook tactiel, 'haptic'—een geestes*houding* (mijn woord) die het de onderzoeker mogelijk maakt volledig op te gaan in het materiaal: 'immersed … even overwhelmed'. Een dergelijke intense interactie met, en betrokkenheid op het materiaal resulteert in een situatie waarin 'the material itself somehow comes alive' (Rheinberger in Michael Schwab, *Experimental Systems,* 2013: p. 198; het roept het beeld in herinnering van natuurkundige Nima Hamed in de film *World of Thinking,* hangend op de bank met een stapel papieren op schoot: 'I just wait for it to gradually unveil itself. It is not up to me what is going to happen next. It is up to the thing that is out there…', p. 43).

Ofschoon ieder die schrijft de ervaring herkent dat zich al schrijvende iets aandient wat je niet zag aankomen, is zo'n gebeurtenis of verrassing niet aan het materiaal zelf toe te schrijven. Daar is wel degelijk een schrijvers*hoofd* voor nodig dat al dat verrassends in de geest oproept (of laat gebeuren), verbindt en verwoordt. De schrijver is een *factor* in de experimentele opzet, een medebepalend element, naast bouwer en beschouwer ervan.

Nadere beschouwing van de rol of positie van de onderzoeker verheldert dit onderscheid. In de laboratoriumsetting dient zich de ogenschijnlijk tegenstrijdige situatie aan dat de opzet van het experiment zo ontworpen moet zijn

dat de 'experimenter' wordt buitengesloten van wat zich "binnen" afspeelt. Tegelijkertijd vereist een dergelijke opzet diens nauwe betrokkenheid om tot een ontwerp te komen waarmee hij zichzelf "buiten" spel zet, opdat het proces zijn eigen gang kan gaan (id., p. 199). Rheinberger schrijft: 'The more [you] learn to handle [your] own experimental system, the more it plays out its own intrinsic capacities.' *Intimate exteriority,* vat hij deze situatie samen (naar Lacan, 1997: p. 24).

Het is in deze paradox dat het schrijven als onderzoekshandeling of experiment—de tekstuele proefopstelling—zich van de laboratoriumsituatie onderscheidt. Waar de laboratoriumonderzoeker zichzelf buiten spel móet zetten om het experiment waarlijk zijn werk te laten doen, kán de schrijver-onderzoeker niet buiten zichzelf om aan de slag. De persoon van de schrijver is ook materiaal, sterker nog: is *oorsprongs*materiaal ('spul dat aan het eigenlijke beginnen voorafgaat') en moet als zodanig in de proefopstelling meegenomen worden.← 27

Hier landt de "intimiteit" in het argument. Het Latijns bijvoeglijk naamwoord *intimus* betekent primair 'binnenst', zoals: *intimus spelunca* = het binnenste van de grot. 'Vertrouwelijkst, innigst' is de tweede gegeven betekenis. Daarop volgen 'het meest geheim' en, opmerkelijk, 'het meest werkzaam' (Lat-NL). Het is de eerste betekenisgeving waarop ik mijn zinnen heb gezet.

Eerder bracht ik de term "wederkerigheid" in om de relatie te benoemen tussen de schrijver en het materiaal, als alternatief voor het door Rheinberger geopperde "handelingsmacht". ← 29 Wederkerigheid impliceert een wisselwerking op basis van gelijkwaardigheid. Aan de ene kant streeft de onderzoekende schrijver tot het *binnenste* door te dringen van het onderwerp dat hij beschouwt om te achterhalen wat het te vertellen heeft. Maar intimiteit komt uit de aard van de zaak van twee kanten. Het gelijkwaardigheidsprincipe vergt van de schrijver zichzelf eveneens aan een dergelijk onderzoek te onderwerpen; zichzelf *binnenstebuiten* te schrijven. De persoon van de schrijver is immers ook "materiaal". Pas dan kan sprake zijn van interactie in de zin van een wederzijds verstaan (Gadamers *Verstehen).*

Hoe dit "binnenstebuiten" te begrijpen? Daartoe ga ik terug naar Barthes die in *The preparation of the novel* spreekt over het verlangen van de schrijver om te schrijven. Het is, schrijft Barthes, 'a drive that isn't an impulse to be *an* other but to *be other,* it doesn't matter who: the impulse to liberate an Other within myself [...] → To ... draw out from the imaginary Identification [...] what, within me, differs from myself' (2011, p. 137 oorspronkelijke typografie en cursivering).

Het verlangen van de schrijver-onderzoeker zijn onderwerp te doorgronden—een "iets" dat nog niet geweten wordt maar wel voorvoeld of vermoed—geldt óók de schrijver zelf, het schrijvend subject in jargon. Niet alleen met het oogmerk die onbekende ander vrij te maken, maar ook om vanuit een ander perspectief het formele onderwerp telkens opnieuw te aanschouwen (vgl. Goethe: 'Het gaat erom een fenomeen of proefneming

vanuit verschillende perspectieven te benaderen, door reeksen van verwante proeven uit te voeren, of reeksen van gelijksoortige proeven onder geleidelijk veranderende omstandigheden.' ← 28).

Dit is een voorbeeld van hoe de gedaanteverwisseling tussen het epistemische ding en het technisch object zich in het schrijfproces voltrekt. De schrijver is afwisselend gereedschap ("lens") en onderwerp van onderzoek. Woorden te vinden voor 'what, within me, differs from myself' in relatie tot het formele onderzoeksonderwerp is waarin het schrijven als kunstvorm en onderzoekshandeling zich onderscheidt van het instrumentele schrijfproces.

De betekenis van *How things speak to us* wordt uitgebreid met: hoe, in welke hoedanigheid, luisteren wij naar hen, wat impliceert: *hoe luisteren we naar onszelf.*

Hoe de beweeglijkheid van het experimenteel systeem zoals door Rheinberger uitgedacht zich verhoudt tot de geneigdheid van de schrijver het toeval op te heffen is een vraag die de relatie betreft tussen de schrijver-onderzoeker en diens materiaal, in samenhang met het stadium waarin het werk zich bevindt: dat bepaalt zijn rol. Voor de duur van het experiment, dat wil zeggen: zo lang het schrijven onderzoekshandeling is, is de open wisselwerking voorwaardelijk om vooruit te komen, om tot nieuwe inzichten te geraken, om dieper te doordringen, et cetera. De schrijver keert zich binnenstebuiten in het streven geen aspect on- of onderbelicht te laten. Daarin is de onbegrensdheid van onderzoek en van het schrijven gelegen: die activiteit, en geesteshouding, houdt nooit op.

Wanneer het experiment (het materiaal) is uitgeput, is het werk gedaan. De uitkomsten worden opgeschoond, gewogen en gedeeld. Wanneer het verhaal is verteld wordt het geschrevene "tekst" en kan het afhechten beginnen. Het schrijfsel wordt opgeschoond, gewogen, en gedeeld—waarmee het toeval is opgeheven. De schrijver als factor, als medebepalend element van onderzoek, transformeert van *intimus* (als zelfstandig naamwoord in de betekenis van 'goede vriend') naar *criticus;* hij ontpopt zich in een andere hoedanigheid om zich van die taak te kwijten. Niet minder dienstbaar aan het geschrevene, maar met een andere opdracht (en geesteshouding). Het is een manoeuvre die van nature met het schrijverschap komt—en denkelijk met het kunstenaarschap.

Zoals Vladimir Nabokov naar verluid (apocrief?) heeft opgemerkt: 'One writes oneself not with the graphite at the nub of one's pencil, but with the erasor at the other end.'

→ De echo van Zubaráns schildertoets, het *dab dab dab* van de lamsvacht, maakt dat ik de wol kan ruiken; maakt dat het schaapje zich boven "afbeelding" verheft tot een eigenstandig ding. De echo van mijn pennenstreek, de neerslag van mijn cirkelgang, doet op het eerste gezicht niets van dat alles. De zichtbaarheid van de beweging naar de kern heeft toegevoegde waarde wanneer het in zichzelf iets ís: *dab dab dab* = vachtgeworden verf. Zodra iets niet "is" maar bovenal representeert of aan iets anders refereert, en dat is meestal het geval bij woorden, krijgt zichtbaarheid ambigue trekken: stapeling ligt op de loer (vgl. het Engelse *covering:* "to cover something" verwijst zowel naar het adresseren als naar het toedekken van iets). De nagestreefde zichtbaarheid van de wording van deze tekst, transparantie in hedendaags idioom, leidt onbedoeld tot *on*-navolgbaarheid.

Ja: er is een schaduwspoor van voetnoten door de tekst gelegd dat als de kiezeltjes van Hans en Grietje de weg terug naar huis markeert; terug naar de oorsprong (begin?) van deze zoektocht. En het is een spoor vooruit: provisionele voetnoten die als een snoer van bakens de mogelijke route(s) markeren naar dat ongekende punt aan de horizon waar dit werk eens zal landen.[24] In die verzameling vluchtige (want vaak tijdelijke) voetnoten heb ik het *dab dab dab* ontwaard waarin en waarmee de vertelling en het argument werden opgebouwd, als potloodstrepen ónder de verflaag van een schilderij waarin het vermoeden van de afbeelding schetsmatig pre-gestalte kreeg. Maar net als bij de potloodschets is hier het onderliggend materiaal gaandeweg verwerkt, opgeruimd, in een andere gedaante overgegaan, overschilderd. Het aanschouwelijk maken van het wordingsproces van de tekst, door mij gekoesterd en meermaals ter sprake gekomen in de vertelling, week (deels) voor navolgbaarheid: van de redenering, de verhaallijn, de compositie. Omdat de bestemming van dit schrijven *tekst* is, en de context *onderzoek*. ← 22

Want welbeschouwd ís dit een vertelling en geen schilderij (al zou in de wereld van Heidegger het omgekeerde denkbaar zijn, als we zijn uitspraak rekkelijk interpreteren dat 'het wezen van de kunst de dichtkunst' is (2009), p. 91). Het schrijven geeft de schrijver de mogelijkheid een oneindigheid aan werelden en atmosferen op te roepen, de beperking is niettemin dat de woorden ook verwijzen naar, en verankerd zijn in de realiteit. De poetica kan die lots-bestemming opheffen, maar zij doet dit binnen de specifieke tijd-ruimte die ze in woorden schept: een passage, het gedicht, de vertelling. Misschien lijkt ze daarin weer wel op een schilderij.[25]

'Kunst, als het in-het-werk-stellen van de waarheid, is dichtkunst', licht Heidegger zijn uitspraak toe, waarmee hij het onderscheid tussen dicht- en andere vormen van kunst feitelijk opheft. Want: 'Niet alleen het scheppen van het werk is dichterlijk, maar ook en evenzeer, zij het op een eigen manier, het

24 | Zie: 'Denken kunnen we aldus opvatten als een soort spoorzoeken in een gebied, noem het *offener Bezirk,* dat zich ontsluit doordat we aan het spoorzoeken zijn.'←24

25 | Poetica in de zin dat de schrijver woord en betekenis doelbewust loskoppelt om een andersoortig effect te sorteren dan slechts op begripsniveau (zie: Childs en Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms* p. 178: 'Poetic license').

bewaren van het werk' (id., pp. 90-91). 'Bewaren' gaat over behoeden, koesteren, en over overdracht. Ook die handeling (of geesteshouding) is in het dichterlijke van het kunstwerk verankerd.

Eerder wierp ik de gedachte op dat het onderscheid of iets fictie is of werkelijkheid irrelevant is in het licht van het uiteindelijke werk dat betekenisvol een plek in de wereld opeist als eigenstandig ding. ← 45 De tekst ontleent zijn "waarheid" aan de mate waarin de schrijver de *eigen* eigenheid inzet als grondstof of oorsprongsmateriaal. En, voeg ik daar nu aan toe: de tekst ('dichtkunst') ontleent zijn "waarheid" evenzeer aan de mate waarin de schrijver de eigenheid van het materiaal laat ontstaan en oplichten om zo diens waarheid 'in het werk te kunnen stellen'.

Is dat dan toch het *dab dab dab* van deze pennenstreek?

Terug naar een van de principes van de tekstuele proefopstelling, dat het laten zijn, ontstaan en gebeuren van de "dingen"—in het schrijfproces, in de experimentele opstelling—de epistemische eigenschappen vrijmaakt, en niet andersom (je kunt een ding niet dwingen "epistemisch" te zijn). Dit geldt om het even of het nu "woorden" of "dingen" betreffen: *Never violate objects!* luidde één van Švankmajers tien geboden: 'Don't tell through them your own stories, tell theirs.' Ook Goethe nodigt ons uit het oordeel over de fenomenen uit te stellen door ze eerst met stille aandacht ('quiet attentiveness') te aanschouwen. Rheinberger onderscheidt twee vormen van aandacht, 'focal attention' waarmee de onderzoeker zeer nauwgezet een element observeert, en 'hovering attention', een niet minder nauwgezette aanschouwing van het grotere geheel, de grotere lijnen van een project. [26]

Dus wanneer ik opnieuw vraag hoe om te gaan met die veelheid aan woorden en concepten die zich bedremmeld of overmoedig aandienen, begrijp ik dat ik ze *om te beginnen* moet 'verstaan' in hún eigen(zinnig)heid—noem het potentie, of (toch): handelingsmacht. ←29 Rheinberger schrijft over de epistemische dingen: 'They have a materiality that must be apprehended specifically in each specific case. They are capricious (that is, they are unpredictable). They resist conceptual capture. And finally, they must always leave something to be desired' (Rheinberger in Borgdorff, 2017: p. 10). [27]

Het is de opdracht van de schrijver deze springerige elementen— noem het woorden, concepten, schrijfsels—vrij van een 'vooropgestelde verwachting van geschiktheid' hun aandeel te laten leveren (in-het-werk-stellen) aan het 'uiteindelijke werk dat betekenisvol een plek in de wereld opeist als eigenstandig ding'. Daarin is de dichterlijkheid van het kunstwerk gelegen. Daarin is ook het 'bewaren' gelegen, ongemakkelijk "barmhartigheid" genoemd in de vertelling: de ethische opdracht (die ook de vriendschap kenmerkt) waardoor het werk de maker en de materialiteit overstijgt.

26 | Online lezing, Academy of Creative and Performing Arts, 11 december 2020.

27 |De gelijkenis met mijn idee concepten als 'vrienden' of 'personages' te beschouwen is treffend.←1b; 24a.

→ Als 'de waarheid zet uit naarmate wij groeien' (Haasse, zie **i**) niet alleen geldt voor het leven maar ook voor wat wij willen weten en maken is iedere begrenzing, bij voorbeeld (in) deze tekst, een kunstmatige. Hoe kun je het zo organiseren dat ze ten minste niet arbitrair is, willekeurig gekozen of vormgegeven?

Leo Vroman, de dichter die vroeg in de tekst TROOST bracht, spreekt van '"dierbare ondeelbaarheid": elke gebeurtenis is gekoppeld aan de vorige, maar we weten niet precies hoe. Hierin komen wetenschap, kunst en het leven overeen en samen' (Peters, 2005: p. 14). Het is een 'onbegrijpelijkheid' waar Vroman, naar mate hij ouder wordt, steeds meer van kan genieten: 'Het is mogelijk dat ik bezig ben te verdrinken in mijn eigen levenstijd', schrijft hij in zijn correspondentie met Peters, 'en het punt van de verdrinkende bereik die zich aan de onbegrijpelijkheid van de diepte overgeeft' (id.).

In toenemende mate wordt duidelijk dat Vroman en Wijnberg als wetenschappers en dichters vroeg in de tekst op criteria wezen die de reikwijdte van deze proefopstelling vormgeven: de taal (= poetica en betekenis), en de compositie (= logica en samenhang).[28]

'Proza als lab werk' (Vroman): het mechaniek waarin je aan de werkelijkheid iets ontleent of onttrekt en via observatie, vergelijking, analyse iets aan de werkelijkheid teruggeeft, een *ander* iets, ermee verbonden maar toch oorspronkelijk. Het idee weerspiegelt, niet toevallig, in Rheinbergers benadering van de dynamiek van het (wetenschappelijk) experiment.

En 'poëzie als ordeningsprincipe' (naar Wijnberg: 'Het herordenen en zoeken van patronen [...] leek erg op een gedicht.'). Het roept Gertrude Steins tekst *Composition as Explanation* op; de mooie, aanvankelijk enigmatische uitspraak 'The time of the composition is the time of the composition' (1926: n.p.). Dat is (ook) waar het hier over gaat. Want compositie = ordening = het onderliggend patroon of weefsel = de textuur die de woorden en beelden en ideeën bij elkaar houdt. 'Als dat rammelt, schreef ik eerder, rammelt alles mee'. Het is de compositie, de *logos* van een tekst die willekeur, gemakzucht of vrijblijvendheid onschadelijk maakt, zoals eerder ook de *Witz* en de *crap* in Goethes opstelling van het experiment worden teruggefloten door de structuur ervan. ←29

Volg ik Stein in haar redenering, dan is de compositie niet een vorm die aan de taal, of aan de tekst wordt opgelegd, in tegendeel: 'The composition of a book cannot occur beforehand, but at the same time as the book is written.' (id.) Ze ontstaat gelijktijdig met het schrijven, of beter nog: ze ís (onderdeel van) het schrijfproces. Said gaat nog verder:

28 | Gadamer spreek van 'de voorgebaande wegen van de taal' (2009, p. 24); *voorbanende* wegen wellicht?

structuur is niet een gegeven van tijd / ruimte, maar is in essentie een *activiteit,* een culturele variant van bricolage noemt hij het, en 'a general tendency of thought' (2012: p. 331). [29]

Dus: taal en compositie als criteria om dit project te omvatten (begrenzen klinkt wat streng); een project waarin "te-weten-komen" *(Begriff* en *Verstehen)* en "maken" samen optrekken om nieuwe inzichten te genereren, en waardoor gelijktijdig de ruimte wordt geschapen om de waarheid te laten groeien. In hun onbegrensdheid en inherente, poëtische en logische beperking zijn zij zowel materiaal als methode. Om het schrijven als kunst- en communicatievorm óók kennisgenerator te laten zijn, moeten de poëtische scheppingskracht en de potentie betekenis te (over-)dragen samen worden ingezet om ruimte te maken voor dit dubbelvermogen: het genereren van kennis en inzicht door het evoceren van méér dan dat er geschreven staat.

Daarin, denk ik, is de 'dierbare ondeelbaarheid' van Vroman gelegen.

29 | Michael Wood (emeritus hoogleraar Engels aan Princeton) schrijft in het voorwoord bij *Beginnings:* 'A structure, for Said [...] is a shape that can change, is chosen, not inherited. It is an invention or a discovery, not a tradition or a lineage. It is what the idea of [...] a beginning uncovers' (Said, 2012: p. xii).

→ 'Ik ga mijn eigen onderzoek overbodig maken' is als uitspraak een manifestatie van een overtuiging, maar van welke precies moest ook aan de schrijver nog blijken omdat zij zich met die zin op *terra incognita* waagt (—of waant. Want weliswaar bestaat "het boek" misschien niet waarvan zij het bestaan had gewenst, een breed scala aan studies is voorhanden dat, zijdelings of frontaal, het vermeende ongekende land of onderbelichte terrein beschijnt). Toch: 'zonder deze zin, zonder dit al dan niet fictieve begin, zou niets begonnen zijn.'

In essentie is het beginnen met schrijven een vorm van *orakelen.* 'Verkondigen (als) onder hogere inspiratie; voorspellen' geeft het woordenboek (VD). Aan de schrijver-onderzoeker is een zekere overmoed niet vreemd dus 'verkondigt' zij dat er een weg vooruit is en baseert zich daarbij op 'inspiratie'—op wat reeds in en om haar heen als inspirerend, *aanblazend* aanwezig is (vgl. Archief, sediment, Plank, enzovoort). Of met deze opgewektheid het project vleugels krijgt doet er minder toe dan dat de onderzoeker, of de schrijver, geloof hecht aan de eigen overtuiging en aan het potentieel van het "materiaal". Die beweging is in principe, dat wil zeggen *theoretisch,* oneindig. Dus vraagt ze in de *praktijk* te overdenken, te toetsen, welke verschijnselen—ook in de vorm van tussentijdse inzichten, bijproducten, dwaalsporen—meegenomen moeten worden om in zichzelf en in samenhang van betekenis te zijn.

Beginnen met schrijven is een vorm van orakelen, beginnen met onderzoeken ook. Orakelen is het voorspellend zeggen van de ziener (Heidegger heeft het over de 'aanzegging, *Sage*' dat dichten feitelijk is. 2009: p. 90) dat zowel in de toekomst iets teweegbrengt, namelijk de uitkomst van de voorspelling (of niet), als in het heden. Immers, een voorspelling verandert nú hoe ik de toekomst zie, hoe ik de toekomst begrijp of inga, en ze beïnvloedt mijn perceptie van het heden. En: zoals het orakel geacht wordt niet *ins Blaue hinein* te orakelen maar serieus "iets" op het oog te hebben— Freuds 'relations we seem to sense before we clearly recognize them'—zo kan ook de schrijver niet zonder vermoeden, *hunch,* hypothese of *Désire* (Barthes) aan een begin beginnen. Daarbij moet het orakel geloofd worden, om te beginnen door zichzelf, om te kunnen orakelen. Langs welke weg een orakel het vermogen tot ziener ontwikkelt weet ik niet (de facto is het orakel veeleer bemiddelaar tussen verschillende bewustzijnsniveaus dan "ziener"). Bekend is dat in de tempel van Apollo in Delphi de aansporing γνῶθι σεαυτόν is gegraveerd: *Ken Uzelve,* wat mogelijk een aanwijzing zou kunnen zijn.

Tot slot de vraag: is het *als schrijver* wenselijk "ziener" te zijn?[30] Of is het een goed plan ook een soort Kassandra te internaliseren, een tegenkracht die het verlangen (en onvermogen) onszelf en de wereld te doorzien tempert? Want wat Kassandra in dit project representeert is het gegroeide / geruststellende

30 | Timothy Brennan, de biograaf van Edward Said, vond tussen Saids papieren een handgeschreven notitie. Brennan noteert: 'There is tragedy in knowing, [Said] is implying, a foreclosure of the beauty of the original impulse to know, which, when satisfied, settles into an unsatisfying certainty. A life worth living was open to aesthetic mystery' (2021: p. 67).

inzicht dat je niet kunt "weten" wat je gaat schrijven, en dat voor wat je wel meent te "weten" vaak woorden tekortschieten. Omdat de woorden een ver-*taling* zijn van de oorspronkelijke gedachte; een verafschaduwing van wat je meende te "zien" (dus moet je iets anders met de woorden doen om dat tekortschieten te pareren). Omdat je pas achteraf, met terugwerkende kracht, dus feitelijk pas in de toekomst kunt vaststellen of wat geschreven staat van betekenis is, of wartaal.

→ Beginning as a state of becoming—rather than a point in time / place—might better be understood /*) considered as a performance or a performative act: a 'prolonged presence' (G. Stein) in which or by which an unsteady, non-fixed set of relationships is established that exceeds the restrictions and limitations of 'production' and 'reception'.

*[*) better than [...] a simple gesture]*

[You need to make a choice in order to begin ←] Intentionality/ies of writer and reader collaps into entangled agencies of author-subject-reader. The 'performative' act of writing (= thinking through writing) thus resembles performative epistemology: a mode of knowing (of becoming known) by doing; ~~and feeling,~~ the sensuous, concrete, vital, risky, relational and highly contingent claims of the emergence of meaning.
< → = the beginning >
[→ vgl. Della Pollock (Muse)] [31]

In the complex network of agents and relations, intentions (to write / to begin to write) become meaningful only through material conditions and their appearances (phenotypes) → that is: not by 'words' alone.
[→ not the expository kind of communication (Borgmann)]

[...] 'Writing' considered as 'performance'—rather than the outcome or account *[→ verantwoording / verslaglegging]* may replace / supercede restrictions of tradition such as logical positivism, objectivity, distancing, the neutral observer, etc.
The question is: not what is or constitutes a beginning, but: what does it do in its prolonged presence with regard to the past and the future, and with regard to the author-subject-reader interaction. *[entanglement]*

[Conquergood: performing as a moral act.
Borgmann's deictic discourse:
- poetic: as a witnesses' testimony
- politic: as a strong appeal

→ 'unapologetically personal'.]

31 | Waar in mijn aantekening 'the emergence of meaning' is genoteerd, staat in de originele passage van Pollock 'live performance'. De onderstreping en doorhaling in de aantekening zijn evident van mijn hand. Della Pollock, 'Oral Traditions in Performance', 2003: pp. 263-264.

→ De gedachten zoals in het boekje genoteerd gaan over hoe het *toekomstig* schrijfproces te denken of te verbeelden: ze zijn geschreven ruim drie maanden voordat de eerste zin van de vertelling op papier kwam te staan. Het begin als daad (handeling, wilsbesluit) lijkt hier eerder filosofisch begrepen dan praktisch of prozaïsch (als in: betrekkend hebben op proza). Het wil de doelmatigheid en doelgerichtheid ontstijgen die inherent is aan tekstproductie door de epistemologie ervan te onderzoeken.
Hoe zie (of zag) ik die conceptualisering van "het begin" toen voor me? Naast een wat rammelige passage over 'intentionalities' staat er pragmatisch: 'You need to make a choice in order to begin' (zoals het cliché de beste vriend is van de schrijver, is de open deur soms de beste ingang voor de verkenning). De keuze waarvoor ik mij gesteld zag is die welke Said me in een vroeg stadium voorhield: wordt het schrijven met kennisproductie ten doel, met een proefschrift voor ogen ligt dat voor de hand, of wat hij kortweg noemt 'artistic work'?

De prille aantekeningen, als potloodschetsen waarin vorm en richting van een toekomstig werk worden overpeinsd, verwoorden contouren van de problematiek die ik ga opzoeken. Zoals het uitpluizen van een *performatieve epistemologie* die me kennelijk aanspreekt. '[T]hinking through writing' staat er: onderzoeken hoe kennis en begrip worden ontsloten door de praktijk van het schrijven te omarmen, toegelicht in een (geleende, aangepaste) frasering van performance professor Della Pollock.

Het lijkt dat ik een uitweg zoek uit de door Said voorgelegde tegenstelling of tweedeling in de *performativiteit* en de *materialiteit* van het schrijven, al zijn de begrippen nog verre van doorgrond. Hoe dan ook: 'not by "words" alone' staat er (vermaning? aansporing?). Daarbij blijft het in deze eerste reflectie.

Hoe al dit moois eruit gaat zien wordt dus niet helder in deze eerste schetsen —dat hoeft ook niet, niets is immers al "echt" begonnen. Met Albert Borgmann als vluchtige referent[32] wordt weer wèl een tipje van de sluier opgelicht omtrent het onderliggend motief: 'not the expository kind of communication'. Kennelijk hoop ik met het nog ongedefinieerde gereedschap in de hand—'writing considered as performance'—de beperking van de tradities te overstijgen, zoals daar zijn 'logical positivism, objectivity, distancing, the neutral observer, et cetera'. Grote woorden (je moet ergens beginnen, zou Amos Oz zeggen), en ook deze termen zouden geleend kunnen zijn, al kan ik niet herleiden wat hun oorsprong is.

'Unapologetically personal' staat er ten slotte, nog niet niet onderstreept.

Hoe relevant ís deze overpeinzing?
Het bewust nadenken over "het begin" als uitgangspunt of positiebepaling

32 | Albert Borgmann, Amerikaans filosoof en auteur van *Technology and the Character of Contemporary Life* (1984), introduceert het principe van 'deictic discourse' (naar het griekse *deiknumi*, aanwijzen), als 'a witnessing or appealing kind of communication, not an expository kind of communication'. Als 'witnessing' is het een vorm van poëzie, stelt hij, als 'appealing' een vorm van (ethische) politiek. In beide gevallen nadrukkelijk subjectief. Zijn ideeën scherpten bij aanvang van dit onderzoek het denken over de betekenis van subjectiviteit als vorm van "positie bepalen". Achteraf betreur ik het niet meer met Borgmanns gedachtengoed te hebben gedaan. Jonathan Lipps, filosoof en techneut, ontrafelt Borgmanns boek in het blog *Blogging Borgmann,* waar de termen in mijn opschrijfboekje uit overgenomen zijn. <https://blog.jlipps.com/2015/07/blogging-borgmann-tcci-chapter-21-deictic-discourse/>

is zo'n gek idee nog niet. Want hoeveel ruimte is er in de context van academisch onderzoek om grensoverschrijdend te werk te gaan; om het medium waarin de wetenschap uitdrukking zoekt en waarin de verbeelding materialiseert níet aan dat onderscheid te onderwerpen? Dus was het de opdracht aan de schrijver-onderzoeker nauwgezet en toegewijd om zich heen te blijven kijken (naar Humboldt), tot het inzicht tot mij doordrong dat het bevragen, oprekken, verrijken, uitdagen van bestaande grenzen of paradigma's zo niet de opdracht, dan ten minste een intrinsieke eigenschap is van artistiek onderzoek. Dus ook van het artistiek onderzoek in en door het schrijven.

Positiebepaling ("het begin") draait niet om hoe of waar te beginnen, of wat het impliceert. Een begin is in zichzelf niet academisch, noch artistiek of zelfs inhoudelijk. Het is principieel: de handeling, in casu schrijven-onderzoeken, begint met de wens toegevoegde waarde te creëren in de wereld, en voor de conceptie van wat wetenschap is, vanuit argumentatie en de rede, en vanuit de ethiek (het verbindende) en de esthetiek.

Bibliografie

Academy of Creative and Performing Arts Conference, *Is This Thing On? The Public Dimensions of Artistic Research* (2019). <https://www.universiteitleiden.nl/en/events/2019/10/acpa-conference-is-this-thing-on-the-public-dimensions-of-artistic-research> [bezocht 22-02-2022]

Aristoteles, *Poëtica*, red. K.A. Algra et al., vert. Piet Gerbrandy en Casper de Jonge (Groningen: Historische Uitgeverij, 2017).

Atwood, Margaret, *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing* (New York: Anchor Books, 2003).

Austin, John Langshaw, *How to do things with words* (London: Oxford University Press, 1962).

Bal, Mieke, *Guidelines for writing a PhD thesis within ASCA* (Amsterdam: ASCA Press, 2003).

Bammer, Angelika en Ruth-Ellen Boetcher Joeres, *The Future of Scholarly Writing: Critical Interventions* (New York: Palgrave Macmillan, 2015).

Barthes, Roland, 'To Write: An Intransitive Verb?' in *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy,* red. Richard Macksey en Eugenio Donato (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970), pp. 141-142.

Barthes, Roland, *The preparation of the novel. Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980),* red. Nathalie Léger, vert. Kate Briggs (New York: Columbia University Press, 2011), naar: *La préparation du roman. I et II, Cours et séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980* (Parijs: Éditions du Seuil, 2003) en 'Vita Nova' in *Oeuvres Complètes V, Livres, Textes, Entretiens, 1977-1980* (Parijs: Éditions du Seuil, 1995-2002).

Becker, Sander, 'Dichter Nachoem Wijnberg: Voor u ben ik altijd bereid om op mijn hoofd te gaan staan', *Trouw,* 24 mei 2018.

Biggs, Michael, 'The Rhetoric of Research' in *Common Ground. Proceedings of the Design Research Society International Conference at Brunel University,* red. D. Durling en J. Shackleton (Stoke-on Trent: Staffordshire University Press, 2002), pp. 111-118.

Biggs, Michael en Henrik Karlsson, red., *The Routledge Companion to Research in the Arts* (New York: Routledge, 2011).

Biggs, Michael en Henrik Karlsson, 'Editor's preface' in *The Routledge Companion to Research in the Arts,* red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. xiii-xvi.

Biggs, Michael en Daniela Büchler, 'Communities, Values, Conventions, Actions', in *The Routledge Companion to Research in the Arts,* red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 82-98.

Blom, Thomas en Mischa Wessel (regie, scenario), *The World of Thinking* (BNNVARA, 2019).

Boomgaard, Jeroen, 'Postponed inevitability' in *In/search re/search: Imagining scenarios through art and design,* red. Gabrielle Kennedy (Amsterdam: Valiz; Gerrit Rietveld Academie; Sandberg Instituut, 2020), pp. 26-29.

Borgdorff, Henk, 'The Production of Knowledge in Artistic Research' in *The Routledge Companion to Research in the Arts,* red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 44-63.

Borgdorff, Henk, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012).

Borgdorff, Henk, *Reasoning through Art* (Leiden: Universiteit Leiden, 2017).

Bosch, Jolande, *The strategic studio: how to access and assess decision-making in visual art practice* (Newcastle: Northumbria University, 2009).

Bosch, Jolande, 'Notities bij de praktijk van het kunstzwemmen' in *Innerlijke Spiegels. Wederzijds—Kunst in context,* red. Oscar Schrover (Den Bosch: Ansgar Editions, 2008), pp. 76-90.

Boven, Erica van, Gillis van Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* (Bussum, NL: Coutinho, 2015).

Brennan, Timothy, *Places of mind. A life of Edward Said* (Londen: Bloomsbury, 2021).

Brien, Donna Lee, Marcelle Freiman, Jeri Kroll, Jen Webb, 'The Australasian Association of Writing Programs 1996-2011' in *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing,* Vol. 8, No. 3 (2011), pp. 238-263.

Caduff, Corina, 'Literature and Artistic Research' in *Art and Artistic Research. Zurich Yearbook of the Arts,* Vol. 6, red. Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2009), pp. 98-105.

Caduff, Corina, 'Approaching the Essay as Artistic Research' (2014). <https://researchcatalogue.net/view/83263/83264> [opgehaald 03-2017; bezocht 22-02-2022]

Caduff, Corina en Tan Wälchli, red., *Artistic Research and Literature* (Leiden: Brill; Paderborn: Wilhelm Fink, 2019).

Camus, Albert, *De Pest,* vert. Jan Pieter van der Sterre (Amsterdam: Bezige Bij, 1998).

Childs, Peter en Rodger Fowler, red., *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (New York: Routledge, 2006).

Cixous, Hélène, *We Defy Augury,* vert. Beverly Bie Brahic, in *PN Review* No. 248, (2019), pp. 17-22, naar: *Déflons l'augure* (Parijs: Editions Galilée, 2018).

Cixous, Hélène, 'Three Steps on the Ladder of Writing' in *The Hélène Cixous Reader,* red. Susan Sellers (Londen: Routledge, 1994), pp. 199-205.

Cobussen, Marcel, 'The Intruder. On differentiations in artistic research' in *Art and Artistic Research. Zurich Yearbook of the Arts,* Vol. 6, red. Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2009), pp. 46-55.

Cobussen, Marcel, 'I had a Dream...', in *Forum+,* Herfst (2020). <http://www.forum-online.be/nummers/herfst-2020/i-had-a-dream> [opgehaald 13-10-2020; bezocht 22-02-2022]

Conquergood, Dwight, 'Poetics, Play, Process, Power: The Performative Turn in Anthropology' in *Text and Performance Quarterly* No. 1 (1989), pp. 82-95.

Cowan, Andrew, '"No additional information required": Creative writing as research writing' in *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses,* Vol. 24, No. 1 (2020), pp. 1-19.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (New York: HarperCollins, 1996).

Dewey, John, *How we think* (Boston: D.C. Heath & Co., 1910).

Digicult, 'Jan Švankmajer: The Alchemical Wedding'. <digicult.it/art/jan-svankmajer-the-alchemical-wedding/> [bezocht 22-02-2022]

Dijkgraaf, Robbert, 'De octopus biedt een blik in onze toekomst' in *NRC Handelsblad,* 24 maart 2017.

Dijkgraaf, Robbert, 'Vrees coronadip wetenschap' in *NRC Handelsblad,* 31 oktober 2021.

Doruff, Sher en Lucy Cotter, 'Writing as Experiment: A Dialogue with Sher Doruff' in *MaHKUscript: Journal of Fine Art Research,* 2(1): 7 (2017), pp. 1-6. [doi: 10.5334/mjfar.24]

Frascati Manual, Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD), www.oecd.org. [bezocht 22-02-2022]

Frayn, Michael, *Copenhagen* (1998), in Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entaglement of matter and meaning* (Durham & London: Duke University Press, 2007), p. 21.

Freud, Sigmund, *Triebe und Triebschicksale* (1915). <https://www/projekt-gutenberg.org/freud/kleine2/Kapitel22.html> [bezocht 22-02-2022]

Friedman, Ken, *Writing for the PhD in Art and Design. Issues for Research Supervisors and Research Students,* working paper (Melbourne: Swinburne University of Technology, 2015).

Friedman, Ken, *Research Writing Workshop* (Sjanghai: College of Design and Innovation, Tongji University, 2017).

Fry, Paul, 'Ways In and Out of the Hermeneutic Circle' in *Introduction to Theory of Literature,* Lecture 3, (Yale University, Open Yale Courses). <https://oyc.yale.edu/english/engl-300> [bezocht 22-02-2022]

Gadamer, Hans-Georg, *Waarheid en methode,* vert. Mark Wildschut (Nijmegen: Vantilt, 2014).

George, Theodore, 'Hermeneutics' in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (editie herfst 2021), red. Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/hermeneutics/>

Goethe, Johann Wolfgang von, 'The Experiment as Mediator between Object and Subject', vert. Craig Holdrege in *In Context* No. 24 (Ghent (NY): The Nature Institute, 2010), pp. 19-23, naar 'Der Versuch als Vermittler von Object und Subject' in *Goethe's Werke,* Hamburger Ausgabe, Bd 12 (München: C.H. Beck, 2002), pp. 10-20.

Goethe, Johann Wolfgang von, 'Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt' (1792) in *Naturwissenschaftliche Schriften 1792-1797.* <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/nat92-97/chap011.html> [bezocht 22-02-2022]

Grafton, Anthony, *The Footnote. A Curious History* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).

Groot, Ger, *Vergeten te bestaan. Echte fictie en het fictieve ik* (Nijmegen: Vanthilt, 2010).

Haasse, Hella, *Zelfportret als legkaart* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1954).

Harper, Graeme, 'Creative writing: words as practice-led research' in J*ournal of Visual Arts Practice,* Vol. 7, No. 2 (2008), pp. 161-171. [doi: 10.1386/jvap.7.2.161/1]

Harper, Graeme en Jeri Kroll, red., *Creative Writing Studies: Practice, Research and Pedagogy* (Clevedon (UK): Multilingual Matters, 2008).

Haseman, Brad, 'Tightrope Writing: Creative Writing Programs in the RQF Environment' in *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses,* Vol. 11, No. 1 (2007), n.p.

Heidegger, Martin, *De oorsprong van het kunstwerk,* vert. Mark Wildschut en Chris Bremmers (Amsterdam: Boom, 2009).

Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache* (Pfullingen: Günter Neske, 1959). <https://mystiekfilosofie.files.wordpress.com/2015/12/heidegger-unterweg-geheel.pdf> [opgehaald 09-2021, bezocht 22-02-2022]

Hirsch, Eric Donald Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven en Londen: Yale University Press, 1967) .

Hueck-Dehio, Else, 'Taft zum Kragen' in *Ja, damals... : Zwei heitere estländische Geschichten. Erzählungen* (1913).

Hughes, Ted, *Birthday Letters* (Londen: Faber and Faber, 1998).

Ingold, Tim, *Correspondences* (Aberdeen: University of Aberdeen, 2017).

Jonge, Casper de, 'Inleiding' in Aristoteles, *Poëtica* (Groningen: Historische Uitgeverij, 2017), pp. 9-40.

Kant, Immanuel, *Prolegomena,* vert. Jabik Veenbaas en Willem Visser (Amsterdam: Boom, 1999).

Kehlmann, Daniel, *Het meten van de wereld,* vert. Jacq Vogelaar (Amsterdam: Querido, 2006).

Kentridge, William, *A Defence of the Less Good Idea,* XLIV. Sigmund Freud Lecture, Wenen, 30 mei 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=1YUqg1MOS5w> [bezocht 22-02-2022]

Kierkegaard, Søren, *Aforismen,* vert. W.R. Scholtens (Baarn: Ten Have, 1983).

Kitely, Robin, 'How can I make this work? Genre affordances, agency and identity in a doctoral research journey' in *Journal of Writing in Creative Practice,* Vol. 11, No. 1 (2008), pp. 121-138.

Kjørup, Søren, 'Pleading for plurality: Artistic and other kinds of Research' in *Routledge Companion to Research in the Arts,* red. Michael Biggs en Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 24-43.

Kopland, Rutger, *Een lege plek om te blijven* (Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1975).

Kroll, Jeri en Greame Harper, *Research Methods in Creative Writing* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: The University of Chicago Press, 1970).

LaRue, Madeleine, 'Waiting Translations: A Conversation with Kate Briggs' in *Music and Literature,* November 20 (2017). <https://www.musicandliterature.org/features/2017/11/20/a-conversation-with-kate-briggs> [bezocht 22-02-2022]

Le Guin, Ursula K., 'Bryn Mawr College Commencement Address (1986)' in *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places* (New York: Harper & Row, 1989), pp. 147-160. <https://serendipstudio.org/sci_cult/leguin/> [opgehaald 05-03-2021; bezocht 22-02-2022].

Lesage, Dieter, 'Tegen het supplement. Enkele beschouwingen over artistiek onderzoek' in *Forum+* (Lente 2017), pp 4-11. <http://www.forum-online.be/nummers/forum-maart17/tegen-het-supplement> [opgehaald 06-2017; bezocht 22-02-2022]

Lévi-Strauss, Claude, *Het wilde denken,* vert. J.F. Vogelaar en H. ten Brummelhuis (Amsterdam: Meulenhoff, 1990 (1968)) naar *La Pensée Sauvage* (Parijs: Librairie Plon, 1962).

Lipps, Jonathan, *Blogging Borgmann: TCCL Chapter 21, "Deictic Discourse"* <https://blog.jlipps.com/2015/07/blogging-borgmann-tccl-chapter-21-deictic-discourse/> [bezocht 22-02-2022]

Mader, Rachel, 'A review of Artistic research and literature, edited by Corina Caduff and Tan Wälchli' in *Art/Research International,* No. 6, Vol. 2 (2021), pp. 535-543.

Magee, Paul, 'What distinguishes scholarship from art?' in *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing* (2014), pp. 400-416. [https://doi.org/10.1080/14790726.2014.956120]

Magee, Paul, 'Alternative futures for the creative writing doctorate (by way of the past)' in *TEXT. Journal of writing and writing courses,* No. 24, Vol. 1 (April 2020), pp. 1-21.

Martelaere, Patricia de, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood* (Amsterdam: Meulenhoff; Leuven: Kritak, 1993).

McEwan, Ian, *Atonement* (Londen: Jonathan Cape, 2001).

Meijer, Eva, *Vuurduin* (Amsterdam: Lemniscaat, 2021).

National association of writers in education (nawe). <https://www.nawe.co.uk/writing-in-education/writing-at-university/writing-courses.html> [bezocht 22-02-2022]

Oz, Amos, *Zo beginnen verhalen,* vert. Daniel Bugel-Shunra (Amsterdam: J.M. Meulenhoff, 1999).

Peters, Arjan, *Het woord is aan de schrijver. Interviews* (Amsterdam: Contact, 2005).

Polanyi, Michael, *The Tacit Dimension* (Chicago: University of Chicago Press, 2009).

Pollock, Della, 'Oral traditions in Performance' in *Oral Tradition,* Vol. 18 No. 2 (2003), pp. 263-265.

Rasker, Maya, *Met onbekende bestemming* (Amsterdam: Prometheus, 2002).

Rasker, Maya, *De vleugels van Ikara* (Amsterdam: Prometheus, 2008).

Rasker, Maya, 'A writer's oscillations: The beginning as mediating space between origin and destination' in *TEXT. Journal of Writing and Writing Courses,* Vol. 22, No. 2 (2018), n.p.

Rasker, Maya, 'A Letter to Foucault' in *Artistic Research and Literature,* red. Corina Caduff en Tan Wälchli (Leiden: Brill; Paderborn: Wilhelm Fink, 2019), pp. 35-46.

Rasker, Maya, 'On Fiction and Forensics. A Classroom Investigation on Writing Artistic Research (and what are those *Footnotes* doing there?) in *Bridging Distance: Artistic Research during a Pandemic,* red. Janneke Wesseling (Den Haag: Hogeschool der Kunsten Den Haag, 2022), pp. 5-16.

Rheinberger, Hans-Jörg, 'Experiment, difference, and writing: I. Tracing protein synthesis' in *Studies in History and Philosophy of Science,* Vol. 23, No. 2 (1992), pp. 305-331.

Rheinberger, Hans-Jörg, *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins into the Test Tube* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997).

Rheinberger, Hans-Jörg, *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen* (Wollerau, Zwitserland: The Cogito Foundation, 2006).

Rheinberger, Hans-Jörg, 'For all that gives rise to an inscription in general' in *Radical Philosophy* 187 (2014), pp. 9-14.

Rheinberger, Hans-Jörg, 'Schreiben und Experimentieren' in *Die Dringlichkeit der Literatur* (Liechtenstein: Literaturhaus, 2018), pp. 116-124.

Rheinberger, Hans-Jörg, online lezing (Academy of Creative and Performing Arts joint session, 11 december 2020).

Said, Edward, *Beginnings. Intention and Method* (London: Granta Books, 2012 (1975)).

Schwab, Michael, 'Forming and Being Informed. Hans-Jörg Rheinberger in conversation with Michael Schwab' in *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research,* red. Michael Schwab (Leuven: Leuven University Press, 2016), pp. 198-219.

Servaas, Tobias, 'Review of Corina Caduff and Tan Wälchli (eds.), "Artistic Research and Literature"' in *Journal for Artistic Research.* [doi: 10.22501/jarnet.002]

Slaby, Jan, 'Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn. Bausteine einer phänomenologischen Gefühlstheorie' in *Gefühle als Atmosphären,* red. Kerstin Andermann en Undine Eberlein (Berlijn: Akademie-Verlag, 2011).

Siegal, Nina, 'The "Godfather of Animated Cinema" Makes More Than Just Movies' in *The New York Times,* 20 december 2018.

Stein, Gertrude, *Composition as Explanation* (London: Hogarth Press, 1926). <https://www.poetryfoundation.org/articles/69481/composition-as-explanation> [opgehaald maart 2018; bezocht 22-02-2022]

Stevens, Anne H. en Jay Williams, 'The Footnote, in Theory' in *Critical Inquiry* 32 (Winter 2006), pp. 208-225.

Švankmajer, Jan, *Decalogue,* vert. Tereza Stehlíková (Knovíz, CH: Athanor, 1999).

Tarkovski, Andrei, *De verzegelde tijd. Beschouwingen over de filmkunst,* vert. Arjen Uijterlinde (Groningen: Historische Uitgeverij, 1986).

The Warburg Institute, Cornell University Library, <https://warburg.library.cornell.edu> [bezocht 22-02-2022]

Trimingham, Melissa, 'A Methodology for Practice as Research' in *Studies in Theatre & Performance,* No. 22, Vol. 1 (2002), pp. 54-60.

Verschuer, Nynke van, 'Mijn moeder strafte me voor iets wat ze alleen maar kon weten uit mijn dagboek', interview met Charlotte van den Broeck in *NRC Handelsblad,* 13 februari 2020.

Vienna Declaration (2020). <https://cultureactioneurope.org/files/2020/06/Vienna-Declaration-on-AR_corrected-version_24-June-20-1.pdf> [bezocht 22-02-2022]

Vroman, Leo, *Warm, rood, nat & lief* (Amsterdam: Contact, 1994).

Webb, Jen en Donna Lee Brien, '"Agnostic thinking": creative writing as practice-led research', University of Canberra Working Papers in Art and Design (5), (2008). <https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0014/12434/WPIAAD_vol5_webb_obrien.pdf> [opgehaald 03-11-2017; bezocht 22-02-2022]

Webb, Jen, '"Good to think with": words, knowing and doing' in *Strange Bedfellows: Refereed Conference Papers of the 15th Annual AAWP Conference* (Canberra: University of Canberra, 2010). <https://www.academia.edu/17380803/_Good_to_think_with_words_knowing_and_doing> [opgehaald 13-02-2017; bezocht 22-02-2022]

Webb, Jen en Donna Lee Brien, 'Addressing the "ancient quarrel": creative writing as research' in *The Routledge Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs and Henrik Karlsson (New York: Routledge, 2011), pp. 186-203.

Webb, Jen, *Researching creative writing* (Suffolk: Frontius, 2015).

Wesseling, Janneke, 'Why Write?' in *Writing: An international conference on artistic research* (Den Haag: Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, 2016), pp. 15-16.

Woerden, Henk van, *Notities van een Luchtfietser* (Amsterdam: Podium, 2002).

Wolf, Christa, *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen* (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983).

Wood, Michael, 'Damaging thought' in Edward Said, *Beginnings. Intention and Method* (Londen: Granta Books, 2012), pp. xi-xv.

Wordsworth, William, 'Prefaces to Lyrical Ballads (1800)' in *The Harvard Classics 1909-14, Prefaces and Prologues,* Vol. 39 (New York: P.F. Collier & Son; Bartleby.com, 2001).

Wijnberg, Nachoem M., *Alvast,* gedichten (Amsterdam: De Bezige Bij, 1998).

Naslagwerken

Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal (Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1999) [VD]

Van Dale Studiewoordenboek Duits-Nederlands, Nederlands-Duits (Utrecht, Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 2006) [DUI]

Wolters' Handwoordenboek Nederlands-Engels, Engels-Nederlands (Utrecht, Antwerpen: Wolters' Woordenboeken, 1990) [ENG]

Woordenboek Latijn-Nederlands (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003) [LAT]

Website etymologiebank [EB]

Duden.de [DU]

Stanford Encyclopedia of Philosophy (plato.stanford.edu)