

Brief aan een vriend in Japan: Een plaatsvervang

Nickel van Duijvenboden

Amsterdam, 31 augustus 2016

Beste Marijn,

Je verwelkomt me in je atelier zonder er te zijn. 'Schuif maar opzij wat op tafel ligt, maak het jezelf gemakkelijk,' schreef je. Dat heb ik gedaan, maar het voelt vanzelfsprekender om aan het hoofd van het keukentafeltje te blijven zitten met het licht uit, na de kruimels, de jouwe en de mijne, van het blad geveegd te hebben. Hopelijk ben je goed aangekomen in Kamiyama. Het zal wel vreemd voelen juist nu weg te gaan. Ergens is het wel passend dat we met zo'n grote onderlinge afstand aan het boek werken, omdat die situatie zich leent voor een heropleving van onze briefwisseling. Een paar weken geleden schreef ik aan een Noorse vriend dat als je (vanuit de positie van een toegewijde lezer) werkelijk de essentie van een correspondentie wilt vatten, het archiveren en annoteren volgens mij geen einde kent, en dat het daarom veel beter is om erin te springen en het alsmaar uitdijende archief aan te vullen door het voortdurend nieuw leven in te blazen; kortom, deel te nemen aan het gesprek. Misschien geldt dat voor een kunstenaarspraktijk ook wel. In jouw geval zeker, denk ik.

Voor de zesde keer heb ik mijn bril moeten lijmen. Hij is gebroken op de brug tussen de glazen, maar deze keer kwam hij niet los op de oude plek, maar een haar ernaast. Vreemd, zo'n nieuwe breuk in mijn kijken. Na beide helften – beide ogen – weer te hebben samengevoegd met als ondergrond dit gelinieerde vel, losgescheurd uit een oud schoolschrift van mijn vrouw, zette ik hem weer op en begon mijn ogen enorm te branden. Net als de voorgaande keren (mijn zoontje knapte hem twee keer, ikzelf één keer in Helsinki, toen tijdens een Noroëz-viering op de Rijks-akademie en recent nog tijdens een dronkenschap bij een kampvuur in het hoge noorden) maakt het me bewust van de broosheid van het gezichts- en oriëntatievermogen, vooral in een omgeving waar ik dat zo nodig heb, en daarmee raak ik gebrand op mijn eigen blik en op de verwondering van iemand die zijn bril opzet, scherpte verkrijgt en om zich heen kijkt.

Het voelt verfrissend alsof niets van mijzelf is. Noch mijn blik, noch wat ik zie – de boeken, het werk, het gereedschap, het eten dat ik in de koelkast aantref, de vuilnis die je voor je vertrek naar Japan vergeten bent buiten te zetten – noch dit papier, dit potlood en deze gum. Niets is van mijzelf. Het voelt alsof ik in een huls kruip om die van binnenuit te beschrijven en zo mijn eigen ruimte te maken, zoals je zegt: schuif alles maar opzij.

Het doet me misschien nog het meest denken aan een aller-eigenaardigste plaatsvervang, namelijk de *Erased de Kooning Drawing*, niet alleen vanwege het substraat dat niet van jezelf is, maar ook vanwege de verwantschap, het onvoorwaardelijke vertrouwen dat voor zo'n daad noodzakelijk is.¹ Een onderlinge, zonderlinge humor. Een complot waarin alles op het spel staat en tegelijk alles kan, zelfs het verdunnen, oplossen van de identiteit. Wat, zoals we weten, ook komt kijken bij de dans van de briefwisseling: in de gedachtewereld en gedragingen van de ander kruipen, want je schrijft in afwezigheid van de ander, dat kan niet anders, terwijl je toch een

gesprek voert en die ander dus ook opvoert of vertegenwoordigt. Als een solitair schaakspel waarin je je uiterste best doet voor je tegenstander op te komen.

Ik pak Cabannes dialogen met Duchamp uit de rijen met boeken die je hier hebt – wat een bibliotheek, Marijn, en ik dacht dat ik las – en stuit op een van de eerste pagina's op een uitspraak van Duchamp over zijn voorliefde voor schaak: 'Een schaakpartij is iets visueel en plastisch, en voor zover

het niet geometrisch is in de statische zin des woords, is het mechanisch, omdat het beweegt, het is een *tekening*, een mechanische realiteit. [...] Het schaken heeft een aantal ontzettend mooie elementen die binnen het domein van de beweging vallen, maar buiten het visuele. Het is in dit geval de verbeelding van de beweging of van het *gebaar* waar die schoonheid in schuilgaat. Het speelt zich helemaal af in de grijze materie.'²



Robert Rauschenberg
Erased de Kooning Drawing,
1953
sporen van tekenmateriaal
op papier met label
en vergulde lijst,
64,1 cm x 55,3 cm
Collectie SFMOMA,
San Francisco; © 2016,
Pictoright, Amsterdam
en Robert Rauschenberg
Foundation, New York

A	B	C	D	E	F	G	H	Partie	No	Mr Zug	No	Mein Zug	Lernen	No
8	18	38	58	78	98	78	58	Partie	No	Voire coup	No	Merci coup	Quelque	No
7	16	36	56	76	96	76	56	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
6	14	34	54	74	94	74	54	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
5	12	32	52	72	92	72	52	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
4	10	30	50	70	90	70	50	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
3	8	28	48	68	88	68	48	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
2	6	26	46	66	86	66	46	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
1	4	24	44	64	84	64	44	Partie	No	Voire main	No	My move	Touche	No
	A	B	C	D	E	F	G	H						

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

A	B	C	D	E	F	G	H	
8	18	38	58	78	98	78	58	
7	16	36	56	76	96	76	56	
6	14	34	54	74	94	74	54	
5	12	32	52	72	92	72	52	
4	10	30	50	70	90	70	50	
3	8	28	48	68	88	68	48	
2	6	26	46	66	86	66	46	
1	4	24	44	64	84	64	44	
	A	B	C	D	E	F	G	H

Briefkaart voor
'correspondentieschaak'
© Wikimedia Commons/
Schach Niggemann.
Beeld ter beschikking
gesteld via Creative
Commons Attribution-
Share Alike 3.0 Unported
license



Zoiets zou je misschien ook kunnen zeggen over de geste van de brievenbuspost, de lappendeken van afwisselende antwoorden met steeds andere bestemmingen en het circuleren van boodschappen, wat je misschien als een reeks zetten zou kunnen zien of als een paardensprong. Toen ik net via het Amsterdamse Bos hierheen fietste, moest ik denken aan mijn overleden stiefvader, die daar altijd hardliep en die ik dan op de fiets volgde, eindeloos rondjes rijdend tot ik hem weer zag, met zijn herkenbare loopje, en nu is deze omgeving me nog steeds intiem bekend, tot in de geuren en schaduwcontrasten; en nu denk ik andermaal aan hem, omdat hij met een vriend schaakte over de post. Hij stuurde dan een papertje met zoiets als: 'B1-C3'. (Ik kom er net achter dat er voorgedrukte kaartjes voor 'correspondentieschaak'

JCJ Vanderheyden
Vijf x vijf, 2001
acryl op doek,
90,5 x 90,5 cm
Collectie Dordrechts
Museum, Dordrecht;
© Pictoright, Amsterdam

bestaan, moet je maar eens kijken, ze hebben wel iets weg van jouw reproductie van Malevitsj' zwarte vierkant opgaand in een bladzijde uit een kunsthistorisch lesboek.)

Nu denk ik aan het kleine doek van JCJ Vanderheyden dat bij jou thuis aan de muur hangt, een van zijn vele schaakmotieven. Ik vroeg hem eens tijdens een interview hoe hij wist dat zo'n schilderij af was. Hij sprak toen van een verdichting van de tijd. 'Het werk moet die intensiteit krijgen tijdens het schilderen en daar is vooral tijd voor nodig. [...] Alle werken hebben mijn volle aandacht. Niet één keer, maar herhaaldelijk. Ik kan niet tegen mezelf zeggen: 'Maak het schilderij vandaag af. Doe het een beetje vlugger.' Ik weet daar geen enkele manier voor. Intensiteit heeft dus iets met tijd en bewustzijn van doen. Die twee hangen heel nauw samen.'³ Later zegt hij dat zijn opvatting van tijd cyclisch is, iets wat hij ook zocht in het verre oosten.

Ik stel me nu voor dat jij daar rondfietst, in Japan, zoals ik je aanraadde, en ik hier, eveneens in een verdichting van de tijd, zoals ik net merkte, en het gevoel bekruipt me dat reproduceren het verkeerde woord is voor wat jij doet en dat we beter kunnen spreken van recylen, rond iets cirkelen en daarmee de tijd tastbaar maken, je eigen tijd en die van een ander. Het resultaat van die beweging is geen reproductie of kopie, maar een nieuw origineel op een bestaand substraat. Een hernieuwde blik. Een fietstocht in een landschap dat door anderen doorkruist en afgebakend is, maar waarin de paden en obstakels verschoven zijn en de coördinaten elders gezocht moeten worden. Een oriëntatie, kortom, een in kaart brengen. Het is nog altijd beter om iets opnieuw te doen, opnieuw te zeggen, opnieuw te maken – maar dan net anders – dan alsmaar terug te grijpen op iets wat gedaan is, gezegd is, gemaakt is. Herhaling is wezenlijk, het is levendig. Het heeft iets met tijd te maken, het verinnerlijken van een vreemde duur. Ongeveer zoals ademen, de onmogelijkheid op een oude ademtocht te leven.

In een boek met interviews met Will Oldham trekt de schrijver op een gegeven moment een vergelijking tussen de werkwijze van Bonnie 'Prince' Billy en die van filmmaker John Cassavetes:⁴ 'Het lijkt wel of je de andere muzikanten elk hun eigen ademhalingspatroon laat volgen, in plaats van te streven naar de perfecte timing.' Oldham antwoordt: 'Het perfect krijgen van een stuk muziek heeft geen enkele prioriteit, want de gedachte is dat wanneer een stuk in de opname impliciet aanwezig is, de luisteraar vrij is daar duizend keer naar te luisteren tot het een gepolijst stukje wordt. Terwijl, als je een opname beluistert waarin een gepolijst stukje zich alsmaar herhaalt, dat afbreuk doet aan het verlangen om nog eens naar die plaat te luisteren, omdat je precies weet wat er gaat komen, en het komt op precies dezelfde manier, heel eentonig en zonder enige nuance.'⁵

Dit lijkt misschien in tegenspraak met wat ik net schreef, maar het geeft juist zo mooi aan dat een herhaling steeds een benadering of poging is en dat het bereiken van een singuliere perfectie die herhaling onmogelijk maakt en verstikt. En ook dat luisteren, net als kijken en lezen, iets heel actiefs kan zijn, dat het waargenomene als het ware nog meer wáár maakt... en elke keer anders.

Ik zag mezelf alsnog genoodzaakt door je stapels te rommelen, op zoek naar de aantekeningen die je me stuurde en die ik naar nu blijkt niet in mijn fietstas heb gestopt. Ik heb niets kunnen vinden, dus er zit niks anders op dan ze later te toetsen aan wat ik hier schrijf. Ik weet het, ik ben hard op weg om de mij gegeven ruimte te overschrijden. Maar zo gaat dat met brieven: je begint zonder te weten hoeveel kantjes verder je zult eindigen, welke gedachte genoeg weerhaken zal hebben om te worden uitgewerkt. Ik zal het volgende vlakje ergens anders en op een ander moment inkleuren. Nu rest mij mijn eigen afwas te doen, met jouw pannetje, en de vuilnis naar buiten te brengen. De boeken laat ik nog even op tafel liggen. Laat die gumresten ook maar. Wie weet haal ik je post nog op.

Nickel

Amsterdam, 2 september 2016 – Andermaal in jouw atelier. Boven is iemand met het raam open een piano aan het stemmen. Een klimmende toon. Peter Ablinger schreef eens een stuk voor elektrische gitaar waarbij de performer de snaren aanslaat terwijl ze steeds verder worden aangedraaid. Het stuk (is het een compositie?) eindigt wanneer alle snaren geknapt zijn. Stel je voor hoe dat klinkt.⁶ Gisteren las ik in een essay van Brandon LaBelle dat het geluid dat wij maken eigenlijk al bij voorbaat een weerklank is, een antwoord op geluiden die er al zijn. 'Geluid voortbrengen is van zichzelf al een soort respons. Als vorm van articulatie, van klankgeving, met haar eigen verhaspelingen en improvisaties, haar eigen koorts en inflexie, komt ook de muziek het tegenstrijdige ogenblik te boven van iets te moeten zeggen zonder te weten wat.'⁷ Klank genereren is dus een in gesprek gaan. Het is per definitie niet zo dat het een stilte doorbreekt: die stilte bestaat enkel in de verbeelding.

Ik vraag me af of dit ook opgaat voor schrijffhandelingen en natuurlijk voor kunstproductie. Is niet elk werk tot op zekere hoogte een daad van reproductie? (Net zo is een brief a priori een antwoord, zelfs de eerste: allereerste brief, en dat stuwt een correspondentie ook voort.) Ik bedoel hier niet eens zozeer een nabootsing als wel een hernemen, een simulatie of assimilatie die niet beperkt blijft tot andermans lijn of toets – juist niet – maar zich uitstrekt tot diens staat van zijn, diens gedachtespoor of tred, ritme misschien. Zoals jij ook herhaaldelijk zegt, het beeld van de geniale kunstenaar die louter drijft op zijn eigen originaliteit, is een mythe. In je aantekeningen keert dit steeds terug, maar het lijkt wel of je jezelf er nog altijd van moet overtuigen. Iets heel hardnekkigs is het, wat met de aanwezigheid, de blik, van anderen te maken heeft. Een blik waartegenover de zoekende kunstenaar blijkbaar weerloos is.

'Je wilt soms iemand zijn die je eigenlijk niet bent,' schrijf je. 'Het kunstenaarschap is een zwaar en moeizaam proces van leren zien en vertrouwen wat écht van jezelf is. Het is de meest eenzame plek die je kunt verzinnen, maar als je er bent geraakt is alles er vertrouwd en zinvol.'

Ik ben natuurlijk de eerste om de zwaarte en moeizaamheid van het kunstenaarschap te erkennen – het is het enige daaraan wat helemaal vanzelf en zonder inspanning komt, en ook een vreugde om over te schrijven – maar als jouw plaatsvervanger in dit atelier, de ongevraagde zaakwaarnemer, voel ik het als mijn taak te betogen dat die erodering van het ik waar jij het over hebt wel degelijk mogelijk en misschien wel noodzakelijk is. Dat is nou juist het mooie aan kunst, dat ze je tot op zekere hoogte – en binnen bepaalde veilige marges – in staat stelt een ander te worden dan het ik waarmee we sinds onze geboorte zijn opgescheept. In het beste geval is het een rol waar je voor even volledig mee samenvalt.

Een paar regels verder, tussen haakjes: 'verg. Simone Weil – destroy self'. Op jouw bureau vind ik haar boek *Gravity and Grace* (daar is de zwaarte weer) en je hebt een snipper van een envelop als boekenlegger bij het hoofdstuk 'The Self' gestopt. Ik reproduceer jouw leesactie: 'Er is ons geen enkele andere vrije handeling gegund om te vervolmaken dan de vernietiging van het 'ik'. [...] Niets is rampzaliger dan een extreem lijden dat het 'ik' van buitenaf vernietigt, want daarna kunnen we het niet langer zelf vernietigen.'⁸ Om het positief uit te drukken: de afbreuk van wat wij als ons ik verstaan (bijvoorbeeld door middel van kunst) is de grootste vrijheid die we hebben.

Een van de eerste herinneringen die ik heb aan het schrijven – een activiteit waarvan ik altijd hoop dat die mij verlost in plaats van mij verder met mezelf te verstrikken, wat maar heel soms lukt – is dat ik mezelf kon opdragen een compleet ander handschrift aan te nemen. Later met de typemachine had ik een soortgelijke ervaring.

Ik denk dat de schaamte waar jij het over hebt ('Het maken van werk gaat gepaard met gevoelens van schaamte. Het is een proces van in het reine komen met je eigen ik.') te maken heeft met het spanningsveld tussen een zeker altruïsme dat de kunst als belofte in zich draagt, en de realiteit van solotentoonstellingen, werk signeren en de (zelf)mythologisering van persberichten, publicaties en prijzen. Derrida ondertekende zijn boeken soms, maar hij was ook iemand die eigennamen tussen dubbele aanhalingstekens plaatste en al vroeg in zijn leven zijn eigen naam aanpaste. Volgens mij moet de naam van een kunstenaar altijd tussen aanhalingstekens gelezen worden, ook al valt die samen met de naam die je draagt – nu schiet me een muurtekening te binnen van Mark Manders waarin hij zijn naam in blokletters een aantal keer over elkaar heen heeft geschreven. Het is een soort uitroep of tag waaruit de maker niet lijkt te kunnen ontsnappen, en tegelijk doet hij dat toch door er een beeld van te maken.



Mark Manders
Wall Drawing on One of the
Various Contrivances by
Which a Self-portrait is
Fertilized by its Owner,
2002
muurtekening, variabele
afmetingen
Afbeelding gebruikt
met toestemming
van de kunstenaar;
© Mark Manders

De titel van dat werk, *Wall Drawing on One of the Various Contrivances by Which a Self-portrait is Fertilized by its Owner* (2002), is ontleend aan een standaardwerk van Darwin. Een tekening, een beeld, een woord is een van de verscheidene voortbrengsels die ons in staat stellen een afspiegeling van het zelf te 'bevruchten'. Het is alsof Manders wil zeggen dat kunst, en vooral kunst kijken, iets te maken heeft met vermenigvuldiging door bestuiving. Een idee vermenigvuldigt zich doordat het gezien wordt en weer tot nieuwe ontspruitingen leidt. Het is een onhoudbaar proces zonder oorsprong en zonder eigenaar. De kijker is de eigenaar, zoals het insect bezit neemt van de orchidee.

Dit kan ik niet los zien van de theorieën over de dood van de auteur in de Franse filosofie, waarbij de lezer het stokje overneemt van de schrijver en de tekst nieuw leven inblaast. En ook jouw verbazing bij het zien van Werner Herzogs *Cave of Forgotten Dreams*, waarin prehistorische grottschilderingen zonder auteur te zien zijn (we weten alleen dat onze soortgenoten ze gemaakt hebben) en waarin wordt verteld over Aborigines die de rotsschilderingen van hun verre voorouders overschilderen. In onze cultuur zou zo iets een daad van iconoclasme zijn (zoals Rauschenberg dat opzettelijk deed), maar binnen hun artistieke traditie (voor zover er sprake kan zijn van wij en zij) spelen persoonlijkheid en tijd geen rol en gaat het om de 'overdracht van geesten'.⁹

Maar terugkomend op de signatuur of ondertekening, wat mij intrigeert aan je rasters met elementen uit schilderijen van mensen als Klee en Picasso, is dat je naar mijn gevoel steeds een stukje pakt dat onmiskenbaar die signatuur draagt – het kruipt bijna de verf in, alsof je speurt naar een restant individualiteit – en dat je juist door dat element talloze keren te herhalen de maker losweekt, niet alleen de originele maker, die je als het ware overschildert, maar ook jezelf als maker, omdat het onderlinge verschil tussen de vlakjes zoveel nadruk krijgt.

Ik herinner me een uitgave van de dagboeken van Anne Frank waarbij een katern geheel gewijd is aan haar handschrift, de verandering van specifieke letters en halen in de tijd dat ze ondergedoken zat – maar in plaats van dat het een onweerlegbaar bewijs geeft van een individualiteit, verdwijnt zij eerder in de sporen van de inkt. Er ontstaat een soort onleesbaarheid in dat kalligrafische spoorwerk die compleet voorbijgaat aan haar persoon. Het legt de futiliteit bloot van onze zoektocht naar die ene singuliere maker, die per slot van rekening alleen maar bestaat in de eindeloze varianten van die maker in eenieders verbeelding, dankzij een puur persoonlijk identificatieproces; en eigenlijk is het *die* vorm van voortbestaan die tegen elke prijs gewaarborgd moet worden.

Voordat ik je met rust laat, Marijn, vraag ik me nog af hoe ik je deelgenoot kan maken van een donderslag van een voetnoot, zonder dat een stortvloed aan tekst die omsluit. Aan de andere kant heeft het feit dat het een donderslag is alles te maken met die stortvloed... Zoals een grap die goed moet worden opgebouwd.

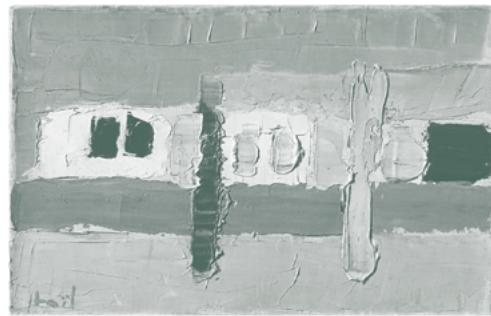
Weet je nog dat we terugreden uit Zwitserland en ik je onderweg een paar hoofdstukken Barthes voorlas? Het waren twee lemma's beginnend met de letter A, 'acedia' en 'anachorese', uit zijn alfabetisch gestructureerde lezingenreeks *Comment vivre ensemble* ('Hoe samen te leven'). Heel toepasselijk, want 'acedia' staat voor veronachtzaming van het monnikschap (oftewel spirituele uitputting bij kunstenaars), en een anachoreet is een kluizenaar die in een dierlijke staat vervalt. De vraag hoe samen te leven is, zoals onze ervaring leert, onlosmakelijk verbonden met de vraag hoe je aan het samenleven te onttrekken. Het is die paradox die ons samenbrengt.

Barthes komt dan met iets utopisch dat hij *idioritmie* noemt: het is ieder lid in een gemeenschap toegestaan een radicaal eigen ritme aan te houden. Hij merkt op dat ritme ten tijde van de presocraten meer te maken had met stroming (*rhuthmos* > *rhein* = stromen) dan met regelmaat of orde. '*Rhuthmos* = het patroon van een vloeiend element (een brief, een *peplos* [losjes gedragen kleed], een gemoeds-toestand), een geïmproviseerde, veranderlijke vorm.'¹⁰ Is het niet treffend dat hij van alle denkbare vormen van vloeibaarheid de *brief* noemt?¹¹

'In zijn oorspronkelijke verband', vervolgt hij, 'staat idioritmie simpelweg voor de proporties van de gedroomde gemeenschap – en daarin schuilt voor mij ook



Anne Frank handschrift-onderzoek, 1986
Uit: Ir. H.J.J. Hardy, 'Samenvatting van de resultaten van het handschriftvergelijkend en document-technisch onderzoek van wat bekend staat als het dagboek van Anne Frank', in Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie, *De Dagboeken van Anne Frank*, Den Haag: Staatsuitgeverij en Amsterdam: Bert Bakker, 1986, pp. 150–151



Nicolas de Staël
Grignan, 1953
olieverf op doek,
14 x 22 cm
© 2016 Pictoright,
Amsterdam

het nut, de drijvende kracht. Proportionering = een ontologie van het object. Architectuur. Uitvergroting: Cézanne / De Staël.^{*12}

Kernachtiger dat dit wordt het niet. Maar het gaat me om die noot daar. Barthes verwijst naar de definitie van architectuur als de kunst van de maatverhoudingen. Nicolas de Staël was een abstract schilder uit de kring van de Arps, Braque enzovoort, bekend om zijn landschappen opgebouwd uit kleurblokken. De noot is als volgt: 'Als je een detail uit een afbeelding, uit een schilderij, uitvergroot, dan schep je een nieuw schilderij... Je kunt zelfs zeggen (zoals ik herhaaldelijk heb gedaan) dat de complete Nicolas de Staël voortkomt uit vijf vierkante centimeter Cézanne.'¹³

Ik hoop dat het me gelukt is mijn leestijd tastbaar te maken op dezelfde manier als jij je tekentijd. Hanne Darboven, een grote heldin van mij en een idioritmisch virtuoos, noemde haar werk *Schreibzeit*. Verdichte tijd: schrijftijd, leestijd, spreektijd, tekentijd, uitgumtijd. Responstijd. Volgens mij is het helemaal niet de donderslag waar wij op uit zijn, maar de stortvloed zelf, het overspoeld worden.

Blijf zenden, Nickel

PS Bedankt nog voor het lenen van de weergalozes LP met de vertraagde donderslag.¹⁴ Het is verbijsterend dat muzikanten van vlees en bloed een geluid uit de natuur zo zorgvuldig kunnen reproduceren, puur door het met hun instrumenten uit te spinnen en weer versneld af te spelen. Zorgvuldig, niet overeenkomstig.



Hannah Rickards
Thunder, 2006
elpee, compositie van David Murphy, gediregeerd door Jason Lai, hoesontwerp door Fraser Muggeridge Studio, in opdracht van en geproduceerd door Media Art Bath
Afbelding gebruikt met toestemming van de kunstenaar; © Hannah Rickards

Noten

- ¹ *Erased de Kooning Drawing* is een werk van Robert Rauschenberg (1925–2008). Hij vervaardigde het in 1953 door een tekening uit te gummen die hij van Willem de Kooning (1904–1997) had gekregen. Hoewel De Kooning eerst nog overtuigd moest worden voordat hij Rauschenberg een werk gaf, koos hij uiteindelijk voor een dicht web van krijt, inkt, potlood en houtskool, bewust voorbijgaand aan werken die hij niet goed vond en eenvoudige potloodtekeningen die Rauschenberg zonder veel inspanning kon uitvlakken. Het resultaat, een nagenoeg blanco vel in een vergulde lijst met daarop de titel van het werk, is een van de belangrijkste werken uit de twintigste-eeuwse westerse kunst geworden.
- ² Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston: Da Capo Press, 1987, pp. 18–19 (vertaling en cursivering NvD).
- ³ Nickel van Duijvenboden, 'Kijken naar denken', in Roger Willems (ed.) *JCJ Vanderheyden: The Analogy of the Eye*, Amsterdam: Roma Publications, 2009, p. 244.
- ⁴ Ik zag recent *A Woman Under the Influence*, dat grotendeels op de vertolkingen van de twee hoofdrolspelers drijft. Dat het überhaupt een film is geworden, komt doordat de ene hoofdrolspeler, Gena Rowlands, beseftte dat de rol te veel van haar zou vergen om avond na avond op toneel uit te voeren – het was ongeschikt voor herhaling. Wie de film gezien heeft zal dat begrijpen.
- ⁵ Alan Licht, *Will Oldham on Bonnie 'Prince' Billy*, London: Faber & Faber, 2012, p. 181 (vertaling NvD).
- ⁶ Ik ben dank verschuldigd aan Gwenneth Boelens, die haar ervaring van dit stuk aan mij overbracht en me op haar mobiele telefoon een opname liet horen. Het stuk in kwestie is *Exercitium 1-6* (1997).
- ⁷ Brandon LaBelle, 'Private Call – Public Speech', in Brandon LaBelle, Christof Migone (eds) *Writing Aloud: The Sonics of Language*, Berlin: Errant Bodies Press, 2001, p. 62 (vertaling NvD).
- ⁸ Simone Weil, *Gravity and Grace*, London: Routledge & Kegan Paul, 1972, p. 23 (vertaling NvD).
- ⁹ In zijn antwoord op mijn brief associeert Marijn deze passage met een tekst van Jan Verwoert, waarin hij – aan de hand van het boek *Spectres of Marx* (1994) van Derrida – voorstelt het gebruik van appropriatie in de hedendaagse kunst ook te zien als een soort omgang met 'geesten'. Volgens Verwoert is het onze taak om 'te leren samenleven met geesten' en onszelf te leren 'hoe we ze kunnen laten spreken of ze het spraakvermogen teruggeven'. Een relatie met het in deze publicatie opgenomen citaat van Philip Guston wordt voelbaar wanneer Verwoert Derrida citeert: 'Je moet de huid van het spook te pakken zien te krijgen en om dat te doen moet je hem hebben. Om hem te hebben, moet je hem zien, lokaliseren, identificeren. Je moet hem in bezit nemen zonder dat hij bezit van je neemt, zonder ervan bezeten te raken [...]. Maar bestaat zo'n geest, voor zover deze bestaat, niet juist in het tenietdoen of vervagen van dit onderscheid? Door juist in deze niet te onderscheiden staat te blijven? Is bezit nemen van een geest niet hetzelfde als erdoor bezeten worden, bezeten, punt? Hem vangen, is dat niet ook bevangen raken?' Jan Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, London: Art & Research, Vol. 1, No. 2, 2007 (vertaling NvD).
- ¹⁰ Roland Barthes, *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*, New York: Columbia University Press, 2013, p. 7 (vertaling NvD).
- ¹¹ Of Barthes nu een letter bedoelt of een brief blijft in het midden – in zowel Frans als Engels gebruikt men een en hetzelfde woord – maar ik neem elke verlezing volledig voor mijn rekening.
- ¹² Idem, p. 8.
- ¹³ Idem, p. 178.
- ¹⁴ Bedoeld wordt het werk *Thunder* (2006) van Hannah Rickards i.s.m. David Murphy en Jason Lai.

Nickel van Duijvenboden (Amsterdam, 1981) is een kunstenaar en schrijver uit Amsterdam. Hij werkt ook regelmatig als docent, redacteur, vertaler en drummer. Zijn werk omvat ruimtelijke installaties, drukwerk, fotografie, elpees en performatieve lezingen. Hij raakte bevriend met Marijn van Kreijl toen deze in 2005 en 2006 aan de Rijksakademie verbonden was. Ze werkten eerder met elkaar aan Marijns boek *How to Look Out* (2011) en ze exposeerden diverse malen samen. Sinds geruime tijd onderhouden zij een correspondentie die hun praktijk wederzijds beïnvloedt.

Letter to a friend in Japan: A substitution

Nickel van Duijvenboden

Amsterdam, 31 August 2016

Dear Marijn,

You welcome me into your studio without being here. 'Just push aside whatever you find on the desk, make yourself at home,' you wrote. I've done so, yet it feels more natural to sit at the head of the small kitchen table with the lights off, after brushing the crumbs, yours as well as mine, from its surface. Hopefully you've made it to Kamiyama in good spirits. It must be strange to leave everything behind at this point. In a sense, it's fitting that we will be working on your publication across such a great distance, since this condition necessitates a rekindling of our correspondence. A few weeks ago, I wrote to a Norwegian friend that if one really wanted to capture the essence of an exchange of letters (from the perspective of a devoted reader), there'd be no end to archiving and annotation, and so it would seem far better to jump into it and add to the ever-expanding archive by continually breathing new life into it; in short, to join the conversation. Maybe an artist's practice is no different. In your case, I'd say, no doubt about it.

For the sixth time, I've had to glue my glasses back together. They came apart at the bridge, but this time, a new break – a hair to the side from the previous place. Strange, this new rupture in my vision. After sticking both halves – both eyes – back together again, using this ruled sheet ripped from an old exercise book of my wife's as a surface, I placed the glasses back on my nose, and my eyes started burning painfully. Like the previous times (my infant son snapped them twice, but I was responsible for doing so once in Helsinki, then again at a Nowruz celebration at the Rijksakademie, and recently after some heavy drinking at an Arctic bonfire), it makes me aware of the fragility of sight and orientation, especially in an environment where one depends on it most, and I become intent on my own gaze and the wonderment of the person who puts on his glasses, reacquires sharpness and looks around.

It is refreshingly as though nothing is my own. Neither my gaze, nor what I'm seeing (the books, the art, the tools, the food I discover in the refrigerator, the rubbish you forgot to take out before flying off to Japan), nor this paper, this pencil or this eraser. None of it is mine. It's as though I'm burrowing into a husk in order to trace its interior, creating a space of my own just as you suggested: 'push it all aside'.

More than anything else, I suppose, it reminds me of that most peculiar act of substitution, the *Erased de Kooning Drawing*.¹ Not only because of the substrate being not one's own, but also because of the kinship, the unconditional trust that is necessary for such an act. A shared, peculiar humour; a conspiracy where everything is on the line and where at the same time everything is permitted: even diluting, dissolving one's identity. Which, as we know, is also integral to the dance of corresponding, this crawling into the other person's thoughts and mannerisms. After all, the writing occurs in the other's absence

– that's unavoidable – yet one still engages in a conversation, thus summoning or simulating this other. Like a solitary game of chess, doing one's utmost to impersonate one's opponent. I snatched Cabanne's dialogues with Duchamp from the rows of books you keep here – what a library, Marijn, and I thought I was a reader – and somewhere on the first pages I stumbled upon a statement from Duchamp on his predilection for chess: 'A game of chess is a visual and plastic thing, and if it isn't geometric in the static sense of the word, it is mechanical, since it moves; it's a *drawing*, a mechanical reality. [...] In chess there are some extremely beautiful things in the domain of movement, but not in the visual domain. It's the imagining of the movement or of the *gesture* that makes the beauty, in this case. It's completely in one's gray matter.'²

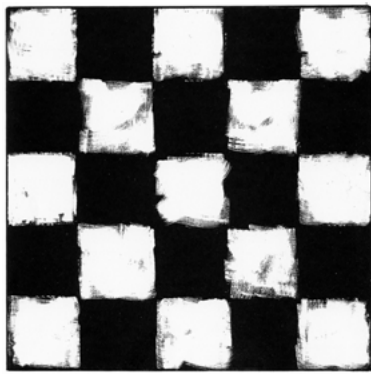
Perhaps you could say the same about the gesture of posting, that patchwork of alternating replies destined to alternating places, and the circulation of messages,



Robert Rauschenberg
Erased de Kooning Drawing, 1953
traces of drawing media on paper with label and gilded frame, 64,1 cm x 55,3 cm
Collection SFMOMA, San Francisco; © 2016 Pictoright, Amsterdam / Robert Rauschenberg Foundation, New York

A	B	C	D	E	F	G	H	Partie	No.	Mr Zug	No.	Mein Zug	Turnen	No.
8	18	21	33	35	35	35	35	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
7	17	27	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
6	16	26	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
5	15	25	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
4	14	24	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
3	13	23	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
2	12	22	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
1	11	21	33	33	33	33	33	Partie	No.	voire coup	No.	Monsieur	Turner	No.
	A	B	C	D	E	F	G	H						

Postcard for correspondence chess © Wikimedia Commons/Schach Niggemann Image licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license



which one might consider moves or knight's leaps. As I was cycling here through the Amsterdamse Bos³, I was reminded of my late stepfather who used to go running there and whom I used to trail on my bicycle – riding endlessly in circles until I caught sight of him again, recognizing him by his gait – and so these surroundings are intimately familiar to me, including the scents and patches of shadow. And now I'm reminded of him once more, because he played chess with a friend through the mail: in the envelope would be a scrap of paper reading something like: B1-C3. (I just discovered that there are original 'correspondence chess' postcards – you should check them out; they resemble your reproduction of Malevich's black square embedded in a page of an art history book.)

J.C.J. Vanderheyden
Vijf x vijf, 1964
 acrylic on canvas,
 90,5 × 90,5 cm
 Collection Dordrechts
 Museum, Dordrecht;
 © 2016 Pictoright,
 Amsterdam

This brings me to the small canvas by J.C.J. Vanderheyden hanging on the wall in your home, one of his many chessboard motifs. I once interviewed him, asking how he was able to tell when such paintings were completed. He spoke of a compression of time: 'The work has to take on that intensity as I paint, and more than anything else, that takes time. [...] All my creations receive my full attention. Not just once, but many times. I can't say to myself, 'Finish the painting today. Work a little faster.' I have absolutely no way of doing that. So intensity has something to do with time and consciousness. The two are closely connected.'⁴ He later added that his conception of time was cyclic, something he had also encountered in the Far East.

I picture you now over there in Japan, cycling around as I encouraged you to, and myself over here, in a compression of time as well, as I experienced just now; the thought creeps up on me that reproduction is not the right word for what you are doing, but that we should speak of recycling instead, circling around something and by doing so making time tangible, your own as well as someone else's. The result of that movement is neither a reproduction nor a copy, but a new original on an existing substrate. A renewed act of looking. A cycle through a landscape already traversed and surveyed by others, but where the paths and obstacles have shifted, and coordinates are located elsewhere. In short: an orientation, a mapping.

It's still better to do something again, to say it again, to make it again – albeit slightly differently – than it is to revert to something one has already done, said or made before. Repetition is vital, in both senses of the word – it's somehow connected to time, to rhythm, to making this strange duration your own. Much like breathing: the impossibility of using a gulp of air more than once.

In a book of interviews with Will Oldham, the author compares Bonnie 'Prince' Billy's approach to making music with that of the filmmaker John Cassavetes⁵, suggesting: 'It almost seems like you're letting everybody follow their own breathing patterns, as opposed to getting the timing exact.' Oldham replies: 'Perfecting a part is not a priority in the least, because it is generally thought that if a part is implied in a recording, then the listener has the freedom to listen to it a thousand times until it becomes a polished part. Whereas if you're listening to a record that has a polished part repeated over and over, it inhibits the desire to listen to the record again because you know what's gonna come, and it's gonna come exactly the same, in a repetitive way, and have no nuance to it whatsoever.'⁶

This seems to run counter to what I just wrote, but in fact it articulates very beautifully that each act of repeating is a new approach, a new attempt, while achieving a singular perfection only stifles this recurrence and makes it impossible. And also that listening, much like looking and reading, can be something very active, making the thing perceived even more real... and different each time.

I had no choice but to rummage through your piles anyway, searching for the notes you'd sent me, which I apparently forgot to put in my bag. I didn't find anything, which leaves me no other option but to hold them up against what I've been writing here at a later point. I know: I'm well under way towards exceeding the space reserved for me. But that's how letters work: one starts without knowing how many leaves down one will finish and which thought will spur an elaboration. I shall plot my next move somewhere else and at another time. For now I'll wash up after myself, including your little frying pan, and take out the trash. I guess I'll leave these books on the table. Never mind the eraser rubbings. I may just collect your mail.

Nickel

Amsterdam, 2 September 2016 – Back in your studio. Someone upstairs is tuning a piano with the windows open. A climbing note. Peter Ablinger once wrote a piece for electric guitar in which a performer plucks the strings while tuning them higher and higher and higher. The piece (is it a composition?) ends when all the strings have snapped. Imagine the sound of that.⁷ Yesterday I read in an essay by Brandon LaBelle that the sounds we make are in fact always already reverberations, responses to existing sounds. 'To produce sound is in itself a kind of response. As a form of articulation, of enunciation, with its own slippages and improvisations, its own fevers and inflections, music too overcomes the contradictory moment of saying something when not knowing what to say.'⁸ To sonorously produce, then, is to enter a conversation. There's no such thing as ripping through silence, for that silence only exists in the imagination.

I wonder if the same applies to the act of writing, and, of course, to art production. Isn't every work, to some degree, an act of reproduction? (Similarly, a letter is always already a reply – even the very first – and this is what propels the correspondence.) I'm not necessarily talking about mimetic reproduction here, but rather about a retracing, a simulation or assimilation that is not limited to someone else's line or tone – decidedly not – but extends into their state of being, their line of thought, or drift, rhythm maybe. As you insist, the notion of an artist genius who relies solely on his own originality is a myth. This is a recurring thought in your notes: not least, it seems, because you still need to convince yourself of it. Something very tenacious then, closely linked to the presence and perception of others. A perception against which the searching artist is apparently unprotected. 'Sometimes you wish you were someone you're not,' you write. 'To be an artist is a ponderous and arduous process of learning to see and trust in what is truly of oneself. It is the loneliest place you can imagine, but once you get there, everything is familiar and worthwhile.'

Of course, I'd be the first to amplify the ponderousness and arduousness of being an artist – it's the only part that comes entirely naturally and effortlessly, and that is a joy to write about – but as your substitute in this studio, the unsolicited watchman, I feel compelled to argue that the erosion of the self you're hinting at is in fact possible and perhaps even necessary. That's the beauty of art, that to some extent and within certain safe boundaries, it allows you to become other – someone other than the 'I' with which we are saddled from the moment we're born. In the best case, it is a role you fully co-inhabit for a while.

Some lines down, between brackets, there's this: 'cf. Simone Weil – destroy self'. On your desk, I discover a volume of hers entitled *Gravity and Grace* (there's your ponderousness again), and you've left a shred of envelope as a bookmark at the heading 'The Self'. I'll replicate your act of reading: 'There is absolutely no other free act which it is given us to accomplish – only the destruction of the 'I'. [...] Nothing is worse than extreme affliction which destroys the 'I' from outside, because after that we can no longer destroy it ourselves.'⁹ To put it more positively, the dismantling of what we would call 'I' (by means of art, for example) is our greatest freedom.

One of my first memories of writing – an activity I always hope will liberate me instead of entangling me more with myself, which works out only rarely – is that I could instruct myself to change my hand-writing completely. Later, the typewriter provided a similar experience. I think the sense of shame you address ('Making work goes hand in hand with feelings of shame. It's a process of coming to terms with one's own I.') relates to the field of tension between a certain promise of altruism that art carries within it versus the reality of one-person shows, signing one's work, and the (self-)mythology inherent in press releases, publications, and prizes. Derrida was given to signing his books, but he was also someone who placed given names between quotes, having changed his own very early on. I think an artist's name should always be read between quotes, even when it is their proper name. A drawing by Mark Manders springs to mind in which 'he' wrote his name in block letters several times over, superimposed: it's a tag of sorts, an exclamation permitting no escape for its maker, but who nonetheless escapes by making an image out of it.

The title of that work, *Wall Drawing on One of the Various Contrivances by Which a Self-portrait is Fertilized by its Owner* (2002), derives from a classic work by Darwin. A drawing, an image, or a word is one of several fabrications that enables one to endow a semblance of the self with life. It's as though Manders wants to say that art, *looking at art* in particular, is similar to multiplication by cross-pollination.



Mark Manders
Wall Drawing on One of the Various Contrivances by Which a Self-portrait is Fertilized by its Owner, 2002
 wall drawing, dimensions variable
 Image used with kind permission of the artist;
 © Mark Manders

An idea multiplies by being seen, leading to ever-new germinations. It's an unstoppable process with no origin and no owner. The viewer owns it in the way an insect 'possesses' an orchid.

I can't help but connect this with theories of the death of the author in French philosophy – where the reader picks up the baton from the author and breathes new life into the text, and also with your astonishment at watching Werner Herzog's *Cave of Forgotten Dreams* about authorless prehistoric cave paintings (we know only that our 'species' created them) and hearing the story about Indigenous Australians painting over the ancient markings of their forebears. In our culture, such an act would be considered a defacement (much like Rauschenberg's deliberate erasure), but in their artistic tradition (inasmuch as 'they' and 'we' are distinct), personality and time are of no great significance – what matters is the transmission of spirits.¹⁰

But, coming back to the signature or inscription, what intrigues me about your grids of enlarged fragments from paintings by the likes of Klee and Picasso is that, to my mind, you select pieces that obviously carry their signatures – you almost dig into the paint, as if you're tracing some residue of individuality – yet by countlessly repeating that one small part you manage to slowly pry it loose from its maker: not only the original creator, who, as it were, gets painted over, but also from yourself, as what stands out most amongst these little rectangles is their mutual differences.

There exists an edition of Anne Frank's diaries in which one chapter is wholly dedicated to her handwriting, the changes of specific letters and graphic gestures over the time she spent in hiding – but instead of providing irrefutable evidence of her individuality, she rather disappears within the traces of ink. The calligraphic investigation only gives rise to the illegibility that moves completely beyond the personal. It reveals the futility of our search for the one singular creator, who, after all, only exists in the countless versions we cherish in our imagination by means of a purely personal process of identification; and in fact, it is *that* form of perseverance that we need to hold on to at any cost.

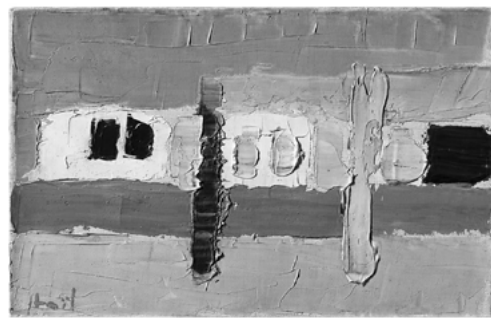
Before I leave you to your work, Marijn, I've been thinking of how to relate a thunderclap of a footnote to you without a cascade of text to cloud it. But then again, the crash of thunder itself has everything to do with the cascade that precedes it... like a joke that needs a proper build-up. Remember when we were driving back from Switzerland, and I was reading some chapters of Barthes to you while you were driving? They were two entries starting with A – 'Acedy' and 'Anachoresis' – from his alphabetically structured seminar *How to Live Together*. How apt: acedy being the disinvestment of a monk (also the spiritual exhaustion of an artist), and anachorite referring to the recluse who reverts to an animal state. The question of how to live together, as we've seen, is inseparably linked to the question of how *not* to. This is a paradox that binds us.

Barthes proposes something utopian called 'idiorythmy': to allow each person in a community to radically follow their own rhythm. He notes that rhythm at the time of the Presocratics was more related to streaming (*rhuthmos* > *rhein* = to stream) than to strict regularity and order: '*Rhuthmos* = the pattern of a fluid element (a letter, a *peplos* [loosely worn tunic], a mood), an improvised, changeable form.'¹¹ Isn't it interesting that of all the fluid forms one could think of, he mentions a *letter*?¹²

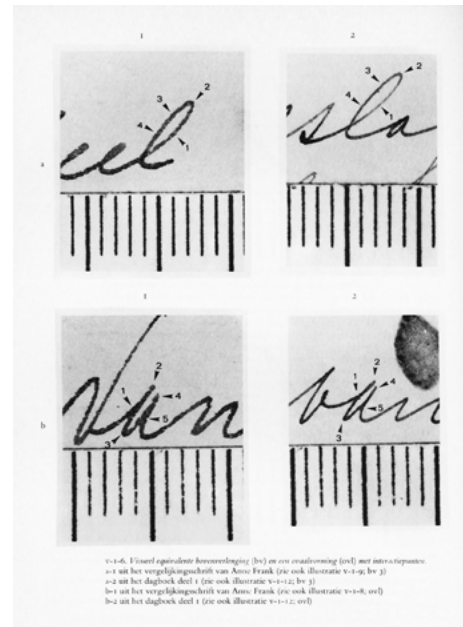
'In its original setting,' he continues, 'idiorythmy merely indicates the proportions of the fantasized community – and

therein lies its advantage, its enabling force [...]. Proportions = an ontology of the object. Architecture. Enlargement: Cézanne / De Staël.'¹³

This is as pithy as it gets. But my point is that asterisk there, that footnote. Barthes refers to the definition of architecture as the art of proportions. Nicolas de Staël was an abstract painter associated with the Arps, Braque, and the like, known for his landscapes comprised of building blocks of colour. But finally to the footnote: 'If you enlarge a detail in a picture, in a painting, you produce another painting... It has been possible to say (I've said it many times) that the whole of Nicolas de Staël sprang from five centimeters squared of Cézanne.'¹⁴



Nicolas de Staël
Grignan, 1953
oil on canvas, 14 x 22 cm
© 2016 Pictoright,
Amsterdam



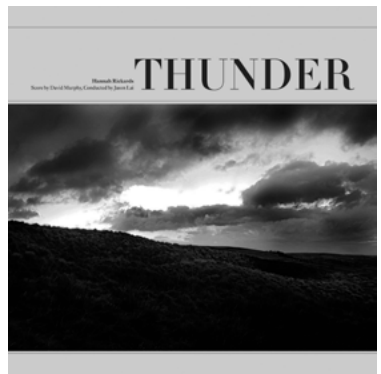
Anne Frank graphology,
1986

From: Ir. H.J.J. Hardy,
'Samenvatting van de
resultaten van het hand-
schriftvergelijkend en
document-technisch
onderzoek van wat
bekend staat als het
dagboek van Anne
Frank', in Rijksinstituut
voor Oorlogsdocumen-
tatie, *De Dagboeken van
Anne Frank*, Den Haag:
Staatsuitgeverij and
Amsterdam: Bert Bakker,
1986, pp. 150–151

I hope I've managed to make my reading time tangible in a similar manner as you do your drawing time. Hanne Darboven, a great heroine of mine and an idiorhythmic virtuosa, referred to her work as *Schreibzeit*. Time compressed: writing time, reading time, speaking time, drawing time, erasing time. Response time. I suppose it's not the thunderclap at all that we're after, but rather the becoming engulfed in the cascade itself.

Keep sending, Nickel

PS Thanks so much for lending me the marvellous record of the slowed down crash of thunder.¹⁵ It's astounding that human musicians can reproduce a natural sound so meticulously by simply drawing it out with their instruments and then speeding it back up. Meticulously – not faithfully.



Hannah Rickards
Thunder, 2006
record, original score
by David Murphy,
conducted by Jason
Lai, record design by
Fraser Muggerridge
Studio, commissioned
and produced by Media
Art Bath
Image used with kind
permission of the artist;
© Hannah Rickards

Notes

- 1 *Erased de Kooning Drawing* is a work by Robert Rauschenberg (1925–2008), created in 1953 by erasing a drawing obtained from Willem de Kooning (1904–1997). Although De Kooning needed some persuasion before supplying Rauschenberg with one of his works, he eventually chose a densely worked drawing in crayon, ink, pencil and charcoal, deliberately steering away from works that he did not like or simple pencil drawings that would be too easy for Rauschenberg to erase. The result, an all but blank sheet of paper in a gilded frame, supplemented by a caption bearing the piece's title, has become a seminal work in 20th-century western art.
- 2 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (trans. Ron Padgett), Boston: Da Capo Press, 1987, pp. 18–19 (italics added)
- 3 A man-made forest and recreation area to the southwest of Amsterdam.
- 4 Nickel van Duijvenboden, 'Looking at Thinking' (trans. David McKay), in Roger Willems (ed.) *JCJ Vanderheyden: The Analogy of the Eye*, Amsterdam: Roma Publications, 2009, p. 146
- 5 I recently watched *A Woman Under the Influence*, which is greatly sustained by the performances of the two lead actors. The reason it exists as a film in the first place is because one of them, Gena Rowlands, was convinced that her part would be too intense to perform on the stage night after night – that is, unsuitable for repetition. Anyone who saw the film can attest to that.
- 6 Alan Licht (ed.) *Will Oldham on Bonnie 'Prince' Billy*, London: Faber & Faber, 2012, p. 181
- 7 I owe thanks to Gwenneth Boelens, who relayed her experience of this piece to me and played me an audio recording of it from her mobile phone. The piece in question is *Exercitium 1-6* (1997).
- 8 Brandon LaBelle, 'Private Call – Public Speech', in Brandon LaBelle, Christof Migone (eds.) *Writing Aloud: The Sonics of Language*, Berlin: Errant Bodies Press, 2001, p. 62
- 9 Simone Weil, *Gravity and Grace* (trans. Emma Craufurd), London: Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 23
- 10 In a reply to my letter, Marijn links this passage with a text by Jan Verwoert, who argues, by way of Derrida's 1994 book *Spectres of Marx*, that modes of appropriation in contemporary art can be understood as an exchange with 'ghosts'. According to Verwoert, our task is to 'learn to live with ghosts', which implies teaching ourselves 'how to let them speak or how to give them back speech'. There is a palpable connection with Philip Guston's words, quoted elsewhere in this book, when Verwoert invokes Derrida: 'One must have the ghost's hide and to do that, one must have it. To have it, one must see it, situate it, identify it. One must possess it without letting oneself be possessed by it, without being possessed of it (...). But does not a spectre consist, to the extent that it consists, in forbidding or blurring this distinction? In consisting in this very undiscernability? Is not to possess a spectre to be possessed by it, possessed period? To capture it, is that not to be captivated by it?' Jan Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, London: Art & Research, Vol. 1, No. 2, 2007
- 11 Roland Barthes, *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces* (trans. Kate Briggs), New York: Columbia University Press, 2013, p. 7
- 12 Whether or not Barthes means an alphabetical character or a missive is unclear – the word is homonymic in both French and English – but I take full credit for any misreadings.
- 13 *Ibid.*, p. 8
- 14 *Ibid.*, p. 178
- 15 The record in question is the work *Thunder* (2006) by Hannah Rickards in collaboration with David Murphy and Jason Lai.

Nickel van Duijvenboden (Amsterdam, 1981) is an artist and writer from Amsterdam. He is also an occasional tutor, editor, translator and drummer. His work comprises spatial installations, printed matter, photography, records and performative readings. He and Marijn van Kreijl became friends during the latter's work period at the Rijksakademie in Amsterdam in 2005 and 2006. They collaborated on Marijn's book *How to Look Out* (2011) and have exhibited their work together as well. They have been exchanging letters for a number of years now, affecting both their practices.