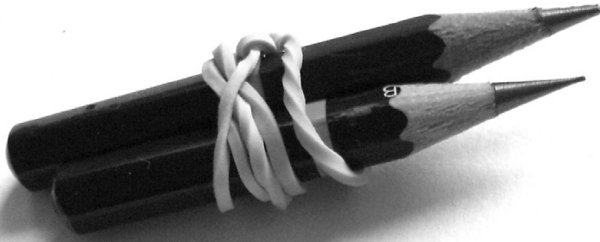


Inventory

Kasper Andreassen & Tine Melzer

Ordinary Things 2	Collection 23
Plan 3	Evidence 24
The Ordinary 4	<i>Tussen woord en ding</i> 25
Figure 6	<i>Ilse van Rijn</i>
Thing Chose Ding Cosa 8	Scale 1:1 (3) 27
Scale 1:1 (1) 10	<i>Het gezelschap van dingen</i> 28
<i>Between Word and Thing</i> 11	<i>Martin Stokhof</i>
<i>Ilse van Rijn</i>	The Arctic Fox 31
Scale 1:1 (2) 13	Sixteen Things 32
<i>The Company of Objects</i> 14	Surface 33
<i>Martin Stokhof</i>	References 34
On Parle Français,	Pages 35
We Speak English,	Deliberations 36
Man Spricht Deutsch,	Lap 38
Se Habla Español 17	<i>By Lines Alone,</i>
Nonverbal Vocabulary 18	<i>By Points Alone</i> 39
Many Things 19	<i>Louis Lüthi</i>
Drawing for the Blind 20	Absence 43
When in Doubt 22	Parcours 44

Johan Deumens Gallery
Haarlem, The Netherlands



Ordinary Things

'And things, what is the correct attitude to adopt towards things? And, to begin with, are they necessary? What a question. But I have few illusions, things are to be expected. The best is not to decide anything, in this connexion, in advance. If a thing turns up, for some reason or another, take it into consideration. Where there are people, it is said, there are things.' Beckett, Samuel. *The Unnameable*. New York: Grove Press, 1955.

Our memories of objects reverberate between real and represented matter. In *Inventory* we investigate the relationship between actual and drawn things. We collected and inventoried things surrounding us: in the kitchen, on the workdesk, in the bathroom, in our drawers and cupboards. *Inventory* consists of twelve works that this publication tries to unite. Additional contributions allude to signs and symbols, metaphors and language, and the interrelation between words and things.

The exhibition *Inventory* at Johan Deumens Gallery in May–June 2008 showed an enclosure of personal and collective memory. The works in the exhibition, as well as in this publication, make up a 'parcours' in which they are joined together by their affinity. Their aim is to challenge our perception by investigating our awareness of ordinary objects. A central idea is the notion of *Evidence*. The vitrines display a small selection of ordinary things that give clues and reveal anecdotes as to the origins of the other drawn or printed works.

The set of artists' books *Thing Chose Ding Cosa* is the core work in *Inventory*. The books are a treasury of everyday objects, like albums that index the physical presence of things. One by one, each item—a hammer, a cup, a pencil, a paper clip, a cable, a whisk, etc.—was placed on a page and its outline drawn with a marker. How does circumscribing a three-dimensional object relate to procedures of mapping and naming? This way of drawing is a mode of tracing; these outlines are on the edge of abstract lines and language. The compilation of these drawings as an inventory of outlines charts a nonverbal vocabulary of signs—figures that induce the viewer to recall the form, usage and function of the objects via tactile and visual memories.

We are intrigued by the tension between an ideal concept, the way we name things, and their materiality and history. This publication reflects us as users in the 'company of objects' (Stokhof): the value of things as a childlike ode to their presence.

Kasper Andreasen & Tine Melzer

Gewone dingen

Onze herinneringen aan voorwerpen zijn echo's van tastbare en voorgestelde materie. In *Inventory* onderzoeken we de verhouding tussen feitelijke dingen en getekende dingen. We hebben een aantal dingen uit onze omgeving verzameld: dingen die zich in de keuken bevinden, op onze werktafel, in de badkamer, in onze laden en kasten. Daarna hebben we van deze dingen een inventaris opgesteld. *Inventory* beslaat twaalf werken die we in deze publicatie samenbrengen. De bijdragen verwijzen naar tekens en symbolen, metaforen en taal in het algemeen, en naar de interrelatie tussen woorden en dingen.

De tentoonstelling *Inventory* die van mei tot juni 2008 plaatsvond in de Johan Deumens Gallery toonde een circumscriptie van persoonlijke en collectieve herinneringen. De werken in de tentoonstelling, net als de bijdragen in het boek, vormen een 'parcours'. Hun plaats binnen dit parcours wordt bepaald door hun graad van verwantschap. We zijn ons vaak niet bewust van alledaagse voorwerpen, maar dit 'parcours' daagt ons uit om anders te kijken en waar te nemen. Hierbij staat het begrip *Evidence* (bewijs) centraal. In de vitrines vind je een selectie uit gewone dingen. Deze voorwerpen geven aanwijzingen en roepen anekdotes op over de oorsprong van de tekeningen en het drukwerk.

Het hart van *Inventory* is de reeks kunstenaarsboeken getiteld *Thing Chose Ding Cosa*. Deze boeken bevatten een schat aan alledaagse voorwerpen. Ze zijn als albums die de fysieke aanwezigheid van dingen indexerend. De contouren van elk voorwerp—een hamer, een mok, een potlood, een papierkleem, een kabel, een garde—werd met een markeerstift op een blad papier getekend. Deze manier van tekenen is een vorm van traceren. Deze contouren bevinden zich op de grens van abstracte lijnen en taal. Wat is het verband tussen een lijn trekken om een driedimensionaal voorwerp—en dingen in kaart brengen en benoemen? Door deze tekeningen van contouren te compileren, ontstaat er een niet-verbaal vocabulaire van tekens. Deze omlijnningen zetten de kijker ertoe aan zich de vorm, het gebruik en de functie van deze objecten voor de geest te halen middels tactiele en visuele herinneringen.

We zijn geïntrigeerd door de spanning tussen een ideaal concept, de manier waarop we dingen benoemen, en de materialiteit en geschiedenis ervan. Deze publicatie toont dat we gebruikers zijn in 'het gezelschap van dingen' (Stokhof). We brengen dan ook een eenvoudige ode aan de waarde van deze alomtegenwoordige dingen.

'En de dingen, wat is de juiste houding tegenover de dingen? Om te beginnen, zijn ze nodig? Wat een vraag. Maar ik kan me niet verhalen dat er rekening mee moet worden gehouden. Het beste is niets vast te stellen in dit opzicht, van tevoren. Als zich een ding voordoet om een of andere reden, er rekening mee houden. Waar mensen zijn, zegt men, zijn dingen.' Beckett, Samuel. *Naamloos*. Vertaald door F. C. Kuipers. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006.

Between Word and Thing

Ilse van Rijn

For a long time there were two pairs of scissors: with one my mother cut out the fabric from which she sewed my dresses, with the other I once cut the thumb of my little friend when I was in infant school. The first pair of scissors seemed an excellent tool in my mother's hands, but were blunt when you wanted to make something out of paper with them. The blades of the second pair were razor sharp in every sense of the word. Later, I learned there were several types of scissors: nail, kitchen, hedge clippers. And the assortment is forever expanding: some scissors are larger, some smaller, but no matter how you look at it, they are versions of the one prototype. Each subsequent one is a reflection of its ideal form: scissors cut or they don't.

Despite their sometimes different functions, scissors all look the same. In the same way the ideal pair of scissors (or Idea) is reduced to its essence, so the definition of 'scissors' in a dictionary is an abstraction and pared down to purely a thing. A pair of scissors is an instrument "having two cross pivotal blades that cut by a shearing action" (Collins Concise). Looking at the object you cannot but conclude that the definition is correct. Notwithstanding, you have your doubts. The rust marks on the metal cutting edge of the left blade are not mentioned in the definition. Do they not belong, as a consequence, to the scissors? Aren't your nail clippings, scraps of paper or other residual remains attached to the object part of the scissors? And when glue is used to hinge the individual blades, is this thing still called a pair of scissors? Or conversely: if we change the dictionary's description, do we no longer recognise the physical scissors?

When drawing or describing an object, the pen is obliged to follow the tangible object closely. If it doesn't, then we don't recognise the drawing. In that case the outline is 'something different' to the object, when it is supposed to be a direct copy of this. Is the drawing formless? A drawn nail clipping would mean a strange protrusion on the object. If it were drawn, you would hardly recognise the bound-together blades of the scissors anymore. But even when the drawing is an exact outline (description: "having two cross pivotal blades") of the tangible object, when removed from the object it is sometimes difficult to trace it back to it. The drawing remains an inconstant representation of that one image, the prototype. The outline is highly abstract, hollow and empty, a shell: it doesn't say

anything about the personal experiences which for you are an implicit part of the object. On the other hand, the clean, impassive form makes it possible to project your own thoughts, dreams and ways of thinking. The impassive form is democratic.

In the outline drawing (description) all kinds of interpretation are drawn together—including yours. The Greek word for gathering together (that which was fragmented) is *sumballein*. The drawing appeals to you as a symbol. Meaning, in this case, is achieved through an interplay between maker and observer. Meaning is being continually re-established and is of a fleeting nature.

The lemma 'scissors' doesn't mean anything, yet everything at the same time. Perhaps. Nonetheless, you would prefer to not only define but describe your scissors ('For a long time there were two pairs...'). A description is subjective, incomplete and evocative, or personal, too detailed and insignificant. But, in fact, you could argue that herein lies its power. In the description, the prototype scissors, everyone's scissors, so summarily defined in the dictionary you're unable to trace the source of the abstraction and why, come alive. In what is attempted to be made visible in a description, yet remains unsaid, remains silent notions, the object is at its most powerful. The illusion that razor-sharp terminology alludes to a material pair of scissors is only perfected or lifted to a higher level in fiction, in poetry and descriptions in novels. There it is articulated. And what is 'razor-sharp'? You doubt this: a shadow cast is a sign of the physical presence of an object. Yet when you lift it, it disappears. When drawn the shadow distorts the object. The same applies to mirroring and reflection. Is the shadow (and the appearance and reflection as well as the after image, the memory and the dream) part of the object or not? It is precisely such an added aspect (a seemingly unnecessary frill, oddity or superfluity) that adds weight to the object. It protects the scissors from neglect and oblivion. You remember the scissors by the elastic-instead-of-a-label, on the handle, by the space between the cushions on the settee—assuming that's where the scissors are always kept—by the blades that always stuck so that the object became unusable. Do you remember ('For a long time there were two pairs...')?

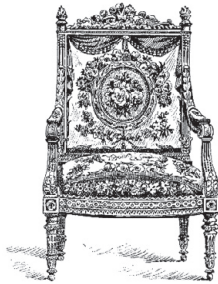
The French poet Francis Ponge questioned whether there weren't ways of writing possible, or a form couldn't be found, that struck the middle ground between definition and description.

Is it not possible to imagine a (new) kind of writing that is positioned somewhere between the genres, definition and description, from the first of which

it takes its infallibility, its certainty as well as its brevity and from the second its respect for the sensory aspect of things...¹

Are such ways of writing (écrits) conceivable?

The variety of things and from things was Ponge's main interest. He doesn't refer to memories or other characteristics inherent to an object. Ponge meant the object (*la chose*), the non-transcendental, silent, 'dead' materiality of things with which he had a direct relationship. Without being able to make explicit statements about it, however. His answer to this varied and straightforward external world was that it can only exist in 'une création d'ordre artistique, littéraire'. Ponge said that what he wanted to make—and from this his aversion to ideas and his love of definitions emerges, as the writer himself frankly admits—was a 'définition-description-oeuvre d'art, littéraire'.



Le fauteuil (La voix s'enfonce dans *faute* et se relève et se feuillette dans *teuil*).²

[The armchair (The voice falls away in *arm* and rises and leafs through in *chair*).]

In a non-hierarchical manner, Ponge creates something *between* word and thing. In the same way he and the world are determined by each other, Ponge further worked out the visible interplay between word and thing in his poems and 'proèmes'. Word and object never overshadow each other, never cancel each other out or undermine the other, or are reconciled into a higher ideal. Yet at the same time: never can one object's existence be advanced with certainty, since your slightest presence defines and adds nuance to the thing, just as mine does. Each new person changes the object. And the other way round. Nothing is certain. Neither the thing nor the person is who or what they seem to be at first glance.

At first glance there is always a side to a thing that remains veiled or hidden. Or, as Jacques Derrida puts it:

This face—the *frons scaenae* of classical theater—also contemplates itself as the originary,

immediate, unconditioned opening of *appearing*, but it explains itself as an *apparent* opening, a conditioned product, a surface effect.³

Ponge questions the strict demarcation line between word and thing, without being able to make explicit statements about this, however. In fact the versatility is contained in both the language and the object. Yet the 'oeuvre d'art, littéraire' can certainly make *another* reality visible, *another* external world, which, in its turn, the poet, the maker, including Ponge, encourages, questions or provokes.

In the comma he places between 'oeuvre d'art' and 'littéraire', Ponge shows the uncertain existence of literature. If language is arbitrary, then literature as a referent to reality is that as well. This applies to any random artistic discipline. Every art work is 'gnawed' by an exterior world (a thing). No single art work is autonomous. This fact facilitates the artistic game, the forever searching for constant shifting forms that are *possibly* a translation of the thing. But possibly not.

In his method, the continuous interchange between word and thing, between definition, description and literary art work, artist Ponge attempts, on the one hand, to 'withdraw' himself from the text. On the other, this same unique procedure and his writings arising out of this are initiated, according to Derrida, 'in his name'.⁴ His manner of thinking lies at the heart of this:

'littéraire' was appropriate for him, Ponge, because he was a writer, but when we interpret 'writing' in the broadest sense of the word, then the adding of 'littéraire' is unnecessary, not even desired.⁵

Then 'definition-description-art work' opens the space *between* word and object, both of which allow more, or often *other* aspects of the two, to exist.

The firm or shaking hand intrinsic to an outline is part of the idiom or the printed letter. However much the impassive, empty form is also an abstraction, the visibly drawn line is the characteristic trait (the frill or frayed end) that is not erased. It marks the attempt at an approach, the *possible* translation. As if the thing suddenly writes and the writing, the drawn object becomes a thing. In a natural way. The desperation is present: is this a word or is this a thing? And the interplay between both. The continuous dialogue endures in that line: text is image is text is image. And you start doubting: isn't the thing (the scissors, the chair, etc.) also a version of this? Who draws and draws whom?

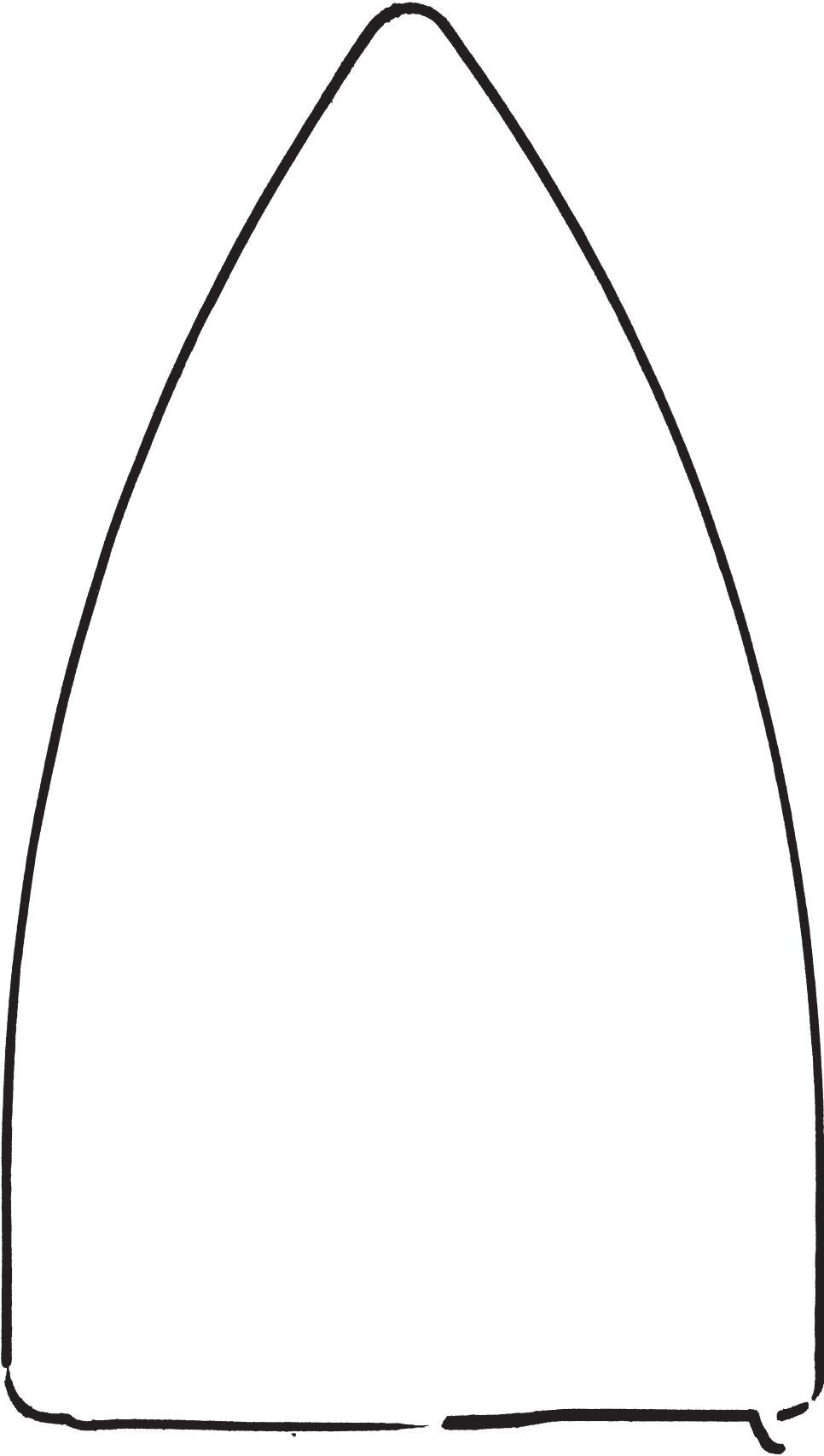
3. Derrida, J. *Dissemination*. Chicago, 1981 [1972], p. 329.

4. Derrida, J. 'Signé-ponge' in: Bonnefils, P. (ed.) *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cérisy*. Paris, 1977, pp. 115–144.

5. Derrida's 'écriture': see Derrida, J. *De la grammatologie*. Paris, 1967.

1. 'Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses...' Ponge, F. 'My Creative Method' in: *Méthodes*. Paris, 1961, pp. 9–36.

2. Ponge's view that word and thing literally lean towards each other is best shown in his native French in which he wrote. For instance the rhyming sound between 'voix', 's'enfonce' and 'faute'. However, the typical, possibly obscure, mutual influencing of language and object, which the poet pursued is made more insightful when you read a translation. Hence the attempt here. Ponge, F. *La table*. Paris, 2002 [1991], p. 113.



The Company of Objects

Martin Stokhof

Objects come to us, and we to them, in many different ways: by touch, vision, smell; in thought, language, imagination. We access them directly and manipulate them; or we approach them indirectly and keep our distance. Sometimes we do so at the same time: we pick up an object and ask ourselves where we bought it, or what it is for; we look at an object and admire its shape or colour. But often we simply take the object and use it, and neither its material properties, nor its history need concern us: we take it for granted.

Objects also come in many different shapes and sizes: balls of string and beer glasses, sequoia trees and pencils, temples and trailer homes, tug boats and scissors, paintings and ideas, paper clips and numbers, the variety seems endless. As is their nature: raw material and fabricated, mental and platonic. There does not seem to be anything they all have in common, yet we refer to them all as ‘object’, thus indicating their difference from ourselves.

Among all the distinctions and differences one seems to stand out: that between natural kind objects—tigers and mountains, gold and thunderstorms—and artefacts—screwdrivers and laptops, battleships and paper clips. Natural kind objects are the ones we encounter out there: they are part of our natural environment, and their existence and their nature seems independent of us. Artefacts, on the other hand, are of our making, we invent, design and manufacture them, hence what they are, it seems, depends on us. Function apparently is of their essence, whereas materiality seems to be what defines natural kind objects.

But the distinction is far from clear-cut. Many natural kind objects have functions, perhaps not essentially, but certainly in practice. And artefacts are also material objects. Coffee is not just the fruit of a plant, but also something that, via complicated processes of manufacturing and trade, is turned into stuff that has all kinds of functional characteristics that do not directly derive from its physical properties. And reversely, artefacts, such as drinking glasses, pencils, and paper clips, are made from raw materials that often are natural kind objects and that as such contribute to the constitution of their nature. Artefacts do not always change or disappear when their functionality changes or disappears: the folded beer mat that keeps the table from wobbling; tools from ancient times or distant cultures that end

up as aesthetic objects; the forgotten objects that fill up the kitchen drawer.

How do we deal with this variety, this manifold of phenomena, qualities and essences that constantly seems to elude us? One of the ways in which we access objects is through language: we describe objects, refer to them, ask for them; we classify and define them. Of course, in some cases we may lack words, but apparently we take it for granted that this is an obstacle that can be surmounted, if not in practice then at least in principle. This suggests that linguistic expression is the most important way in which we interact with objects, structure the manifold, tame the variety.

But how does language reach out into the world, how does it succeed in putting us in touch with objects? There are theories of so-called ‘direct reference’, that state that the object that an expression refers to *is* in fact its meaning, thus placing meaning firmly outside the realm of language, and in the world. Here it is the essential nature of the object, its structure, that determines what our expressions mean, whether we actually know what this nature is or not. For example, a natural kind term like ‘gold’, in this approach, refers to whatever has the chemical structure of the substance gold, and this is what the term meant even at times when we were unaware of the very concept of chemical structure as such.

Then there are mentalistic theories, that hold that some form of mental representation—a mental picture, or a description or a formula in a mental language—mediates between linguistic expression and object, turning meaning into an essentially internal, even private affair. Reference here always is indirect, and expressing or grasping meaning likewise involves the object only indirectly, only in as much as it conforms to the mental representation we have of it. It is our mental representation of the object that constitutes meaning, not the nature of whatever object that may correspond to it.

And there are theories that hold that language refers to objects via an abstract concept, a definition of the object. Here, too, the link between objects and language is made indirectly, but this time not through a mental picture, but via the abstract concept that is the meaning of the expressions. Such theories emphasise what we know of objects and how we use them, rather than what their structural (physical, chemical) structure is, or how we mentally represent them.

All such theories have their strengths and their weaknesses. Direct reference theories are geared toward natural kind objects, and explain

why functional and observational characteristics tend to be less important than what we find out by investigation about the underlying structure of the substance that they consist of. But they are ill-suited to deal with artefacts, for what is the 'essence' of a pencil, a paper clip, or a rubber band? If anything, what comes to mind is their typical function, not their material composition. But artefacts are composed of natural kinds and that does seem to play a role as well. And as for their functionality being their essence: a bent paper clip is still a paper clip. 'Essence' is a more complicated notion than direct reference theories can account for.

Mentalistic theories about how words for objects have meaning, have their score of problems, too. The most important seems to be the nature of the connection between mental representation and object: how do we determine whether a mental picture fits an object and thus picks it out as what the expression refers to? It seems that the picture cannot do that all by itself, for resemblance between picture and depicted is hardly ever sufficiently clear and unambiguous. This holds in the case of ordinary pictures, and there is no reason to suppose that things are different for mental pictures. We could stipulate that, but the mentalistic approach loses its explanatory power. We need to be trained to use certain shapes and lines and colours as pictures of scenes, and people, and objects. Like a map needs a legend that allows us to interpret elements of the map as representations of features of some part of the earth's surface, we similarly need a way of reading the mental picture, a key that will tell us what it is a picture of. And that key is not part of the picture; it relates picture and depicted. Mentalistic theories are at least incomplete.

Finally, the conceptual approach has weaknesses as well: in many cases we can understand the meaning without necessarily being able to identify the object, which makes the very idea that understanding an expression, i.e. knowing what object it refers to, somehow requires a grasp of a clear-cut definition of what the object is, unrealistic. Can we define what scissors are? A chair? A nuclear reactor? Of course, we need to know something about these objects in order to be able to refer to them. But what exactly? And how much? And always the same things? Much seems to depend on context, and definite answers to these questions therefore seem not available.

To be sure, these approaches to what links language and objects do highlight aspects of that relation that are relevant, perhaps even decisive in particular cases. But none of them seem able to

give us a grasp of the whole. Rather, it appears that language and objects are related in many different ways, depending both on the objects, their nature and function, and on the purposes for which we use linguistic expressions. What 'electron' means for a layman differs from what it means for a nuclear physicist. But the same holds for our everyday objects. In some situations 'chair' covers stools as well, in others it does not. In some cases tomatoes count as a vegetable, in others it is fruit. And a broken hammer sometimes still is a hammer and sometimes it is not. If we try to force this multiplicity into one scheme, confusions arise. How language and objects are related is primarily a matter of how both are used, in a concrete and practical manner. It is in how we deal with objects that how we talk about them finds its grounding.

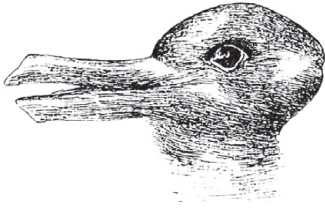
Language is a severe master: it imposes structure, distinctions, separations. It categorises the world, and thus makes it amenable to thought, investigation, manipulation. It is the most important tool we have for getting and maintaining some form of grip on the world and ourselves, and it seems a defining characteristic of what we are. But language does not have the final say. For remnants of pure phenomenal qualities remain that escape it, qualities that can only be hinted at, indicated in the most indirect manner, without this diminishing in any way their reality and importance. In *Philosophical Investigations*, section 610, Wittgenstein asks:

Describe the aroma of coffee—why can't it be done? Do we lack the words? And for what are words lacking? But how do we get the idea that such a description must after all be possible? Have you ever felt the lack of such a description? Have you ever tried to describe the aroma and not succeeded?

It cannot be done. Always when we talk about an object to it, describe it, there is something that escapes us. And this holds true for all kinds of objects—natural kind objects, artefacts, mental objects, such as ideas or emotions.

This failure is not unique to language, other forms of representation fall short, too. Whenever we depict an object, paint its surface, sketch its contours, even when we photograph or film it, the object itself is not there. It invites us, draws us close, but it always keeps its distance, however infinitesimal. Visual illusions, or ambiguous pictures, such as the famous 'duck-rabbit' of Jastrow, illustrate this in a different way: what we see, and then express as 'A rabbit!', or 'A duck!',

it is not the object itself. No 'inventory' of objects can be made, only ever so many approximations, attempts that capture some part of what they are, determine some aspect of how they appear or function. But something escapes, always.



But it also need not be done: our interactions with objects proceed on many different levels, in many different ways, and that some of these escape the categorising and defining nature of our language, however complex and subtle, and that even our best ways of depiction—be it painting, drawing, photographing or filming—only manage to capture part of its qualities, this need not worry us. The only true map of the world is the world itself. That we never accomplish, if only because it would necessitate an infinite series of self-representations. Similarly, the only true and complete representation of an object is the object itself. No description or depiction is able to present it in full.

Our interaction with objects, the world, ourselves and others, is always only partial, temporary and situated. We approach objects with categories and expressions, lines, shapes, and colours, with all the tools of our trade, and fail. Even the artefacts we made ourselves, the familiar objects that are such essential elements of our everyday lives, continue to elude us, in their materiality and their individuality, their autonomy. But this is a failure only if we set out to master objects, to appropriate their supposed essence. Objects are not just out there, waiting for us to describe and analyse them, they also actively affect us, in many different ways. Natural kind objects constitute our environment, and ourselves as part of that environment. We rely on artefacts for our survival, but in their turn they shape us, opening up new possibilities, new experiences, new ways of being there: objects are affordances that are never exhausted.

The interaction with the objects that surround us day in, day out, the confrontation with their shapes, colours, weights, their material constitution, the experience of what they look like, how they feel, smell—for a brief moment, or in extended, intentional contemplation—such interactions reveal the inexhaustible reality of objects. Just

as we speak about objects, they speak to us, in a different language, but one that is as meaningful and important. In the end, our relation to them is not that of owner, or maker, not even, perhaps, that of user. Even though we do own, make and use objects, it does not define them. Long after we put the scissors in the drawer and forgot about them, after we bent the paper clip, used it to pierce a hole in a piece of paper, objects continue, they keep a form, a shape, they continue to afford possibilities we may not yet have thought of.

Objects can never be exhausted, neither in description, nor in depiction, nor even in use. They will always surprise us, teach us, annoy or move us. The company of objects is never boring.

Tussen woord en ding

Ilse van Rijn

Lange tijd bestonden er twee scharen. Met de ene sneed mijn moeder de stof waarvan ze mijn jurken naaide. Met de andere schaar knipte ik als kind op de kleuterschool een vriendinnetje in haar duim. De eerste schaar leek in de handen van mijn moeder een uitstekend werktuig, maar bleek bot wanneer je er papier mee wilde bewerken. Van de tweede schaar waren de bladen überhaupt vlijmscherp. Later leerde ik dat er meerdere scharen waren: nagelscharen, keukenscharen, heggenscharen. En nog altijd breidt de verzameling zich uit. Sommige scharen zijn groter, sommige zijn kleiner, maar hoe je het ook wendt of keert, het blijven varianten op die ene oerschaar. Elke volgende is een afspiegeling van zijn ideale vorm: een schaar knipt of hij doet het niet.

Ondanks hun soms verschillend functioneren zien scharen er eender uit. Zoals de ideale schaar (of: Idee) is teruggebracht tot zijn essentie, zo is de omschrijving van 'schaar' in het woordenboek een abstractie en gereduceerd tot louter het ding. Een schaar is een instrument met 'twee om een gemeenschappelijke spil draaibare of door een veer verbonden over elkaar schuivende bladen of knijpers' (Van Dale). Kijkend naar het voorwerp kun je niet anders dan concluderen dat de definitie klopt. Maar toch twijfel je: de roestvlekken op het metalen snijvlak van het linker blad worden niet genoemd in de begripsbepaling. Horen ze, bij gevolg, ook niet bij de schaar? Zijn de flinters van je nagel, papiersnippers of andere restjes die het object aankleven deel van de schaar? En wanneer lijm voorkomt dat de afzonderlijke benen scharnieren, heet het ding dan nog een schaar? Of andersom: wanneer we de omschrijving in het woordenboek wijzigen, herkennen we dan de fysieke schaar niet meer?

Bij het tekenen of omschrijven van een object wordt de pen gedwongen het tastbare voorwerp nauwgezet te volgen. Doet het dit niet, dan herkennen we de tekening niet. Dan wordt de contour 'iets anders' dan het voorwerp waarvan de lijn een directe afdruk heet te zijn. Wordt de tekening vormeloos? Een nagel zou getekend een vreemde uitstulping op het object veroorzaken. De samengebonden benen van de schaar herken je getekend nauwelijks meer. Maar zelfs wanneer de tekening een precieze om-trek (om-schrijving: '...twee om een gemeenschappelijke spil draaibare ...bladen...') van het tastbare voorwerp vormt, valt ze er, verwijderd van het voorwerp, soms moeilijk

op terug te voeren. De tekening blijft een instabiele representatie van dat ene beeld, die oerschaar. De omlijning is verregaand geabstraheerd, is leeg en loos, een huls: ze vertelt niets over persoonlijke ervaringen die voor jou impliciet zijn aan het ding. Anderzijds maakt de kale, stille vorm de projectie van eigen gedachten, dromen en denkwijzen mogelijk. De stille vorm is democratisch. In de tekening als om-trek (om-schrijving) worden alle interpretaties gebundeld, ook de jouwe. Samenbrengen heet in het Grieks *sumballein*. De tekening spreekt tot je als symbool. Betekenis, in dit geval, komt tot stand door een wisselwerking tussen maker en toeschouwer. Betekenis wordt telkens opnieuw geconstitueerd en is van voorbijgaande aard.

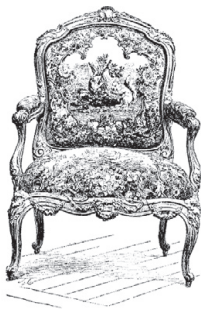
Het lemma 'schaar' betekent niets. En alles, tegelijkertijd. Misschien. Toch zou je jouw schaar liever niet sec om-schrijven, maar be-schrijven ('lange tijd bestonden er...'). Een beschrijving is subjectief, incompleet en suggestief, of particulier, te gedetailleerd en marginaal, maar juist hierin schuilt haar kracht, zo zou je kunnen redeneren. In de beschrijving komt de oerschaar, ieders oerschaar tot leven die in de begripsbepaling zó extreem was gereduceerd, dat je niet meer kon traceren waarvan ze een abstractie was, en waarom. In wat in de beschrijving zichtbaar gepoogd wordt, maar onzegbaar blijft, verzwegen begrepen blijft, leeft het ding het sterkste voort. De illusie dat een haarscherpe terminologie naar de materiële 'schaar' verwijst, wordt slechts in fictie, in beschrijvingen in romans en gedichten, voltooid of naar een hoger plan getild. Verwoord. En wat is 'haarscherp'? Je twijfelt: de slagschaduw is een teken van de fysieke aanwezigheid van het voorwerp. Maar wanneer je het object optilt, verdwijnt hij. Getekend ver-tekent de schaduw het object. Hetzelfde geldt voor de weerschijn en de spiegeling. Maakt de schaduw (en de weerschijn en de spiegeling, maar ook het nabeeld en de herinnering en de droom) wel of geen deel uit van het object? Juist een dergelijk bijkomend aspect (schijnbaar nodeloze franje, een buitenissigheid, een surplus) geeft het object zijn gewicht. Het behoedt de schaar voor verval en vergetelheid. De schaar herinner je je door het elastiek-bij-wijze-van-label aan het handvat, door de ruimte tussen bankkussen en -gestel waar je hem altijd bewaarde, door de benen die altijd kleefden waardoor het ding onbruikbaar was. Weet je nog ('lange tijd bestonden er...')?

De Franse dichter Francis Ponge vraagt zich af of er geen schrijfwijze mogelijk is, of er geen vorm te vinden is die het midden treft tussen be-schrijving en om-schrijving.

Zou er geen (nieuw) soort geschriften denkbaar zijn dat zich positioneert ongeveer tussen de genres (definitie en omschrijving) in, en dat aan de eerste zijn onfeilbaarheid ontleent, zijn zekerheid, zijn beknoptheid ook, en aan de tweede zijn respect voor het zintuigelijke aspect van dingen...¹

Zijn dergelijke geschriften (écrits) denkbaar?

De variëteit *aan* dingen en *van* de dingen construeert mij, stelt Ponge. Hij zinspeelt niet op herinneringen of andere eigenaardigheden inherent aan het product. Ponge bedoelt het ding (la chose), de niet transcendente, zwijgzame, 'dode' materialiteit van het ding waar hij zich rechtstreeks toe verhoudt. Zijn antwoord op die gevarieerde en ondubbelzinnige buitenwereld kan slechts in 'une création d'ordre artistique, littéraire' bestaan. Wat hij wil maken, zegt Ponge,—en hieruit blijkt zijn afkeer van ideeën en zijn liefde voor definities, zo geeft de schrijver zelf ruiterlijk toe—is een 'définition-description-oeuvre d'art littéraire'.



Le fauteuil (La voix s'enfonce dans *faute* et se relève et se feuillette dans *teuil*).²

[De leunstoel (De stem zinkt weg in *leun* en staat op en bladert in *stoel*).]

Ponge creëert op niet-hiërarchische wijze, *tussen* woord en ding in. Zoals hij en de wereld door elkaar worden bepaald, zo werkt hij de zichtbare wisselwerking tussen woord en ding in zijn gedichten en 'proèmes' verder uit. Nimmer overschaduwden woord en ding elkaar, nooit heffen beide elkaar op of ondermijnen ze elkaar. Of worden ze verzoend in een hoger ideaal. Maar ook: nooit kan met stelligheid het bestaan van een ding worden geponeerd, want jouw minste lichamelijke aanwezigheid definieert en nuanceert het ding net zo goed als die van mij. Elke nieuwe persoon verandert het object. Of verandert het object. En vice versa. Niets is zeker. Het ding noch de persoon zijn wat of wie zij op het eerste gezicht lijken te zijn.

Op het eerste gezicht: er blijft altijd een zijde van het ding verhuuld of verborgen. Of, zoals Derrida het verwoordt:

This face—the *frons scaenae* of classical theater —also contemplates itself as the originary, immediate, unconditioned opening of *appearing*, but it explains itself as an *apparent* opening, a conditioned product, a surface effect.³

Ponge stelt de strenge demarcatielijn tussen woord en ding ter discussie. Zonder in staat te zijn er expliciet uitspraken over te doen, evenwel. Immers de veelzijdigheid ligt in zowel de taal als het object besloten. Maar het 'oeuvre d'art, littéraire' kan wel een *andere* realiteit zichtbaar maken, een *andere* buitenwereld, die, op zijn beurt, de dichter de maker, ook Ponge, aanmoedigt, bevraagt of probeert.

In de komma die hij plaatst tussen 'oeuvre d'art' en 'littéraire' toont Ponge het onzekere bestaan van de literatuur. Als de taal arbitrair is, dan is de literatuur als referent aan de werkelijkheid dat ook. Dit geldt voor willekeurig welke artistieke discipline. Aan elk kunstwerk 'knaagt' een buitenwereld (een ding), geen enkel kunstwerk staat op zichzelf. Dit gegeven faciliteert het artistieke spel, het immer zoeken naar altijd verschuivende vormen die *eventueel* een vertaalslag zijn van het ding. Mogelijk ook niet.

In zijn methode, de onophoudelijke wisselwerking tussen woord en ding, tussen omschrijving, beschrijving en literair kunstwerk, tracht de kunstenaar Ponge zich enerzijds terug te trekken uit de tekst. Anderzijds wordt diezelfde unieke procedure en zijn daaruit voortvloeiende schrijven, aldus Derrida, 'in zijn naam' geïnitieerd.⁴ Zijn denkwijze ligt eraan ten grondslag. '...littéraire' was 'op hem', Ponge, van toepassing daar hij een schrijver was. Maar wanneer we 'schrijven' opvatten in de ruimere betekenis van het woord,⁵ dan is de toevoeging '...littéraire' niet noodzakelijk, zelfs niet gewenst. Dan opent 'definitie-beschrijving-kunstwerk' de ruimte *tussen* woord en ding in, die beide, en méér of telkens *andere* facetten van woord en ding laat bestaan.

De vaste of trillende hand inherent aan de contour, is deel van het idioom, of van de grafische letter. Hoezeer de stille, loze of kale vorm ook een abstractie vormt, de zichtbaar getrokken lijn is de eigenheid (of franje of rafelrand of) die niet wordt gewist. Hij tekent de toenaderingspoging, de *eventuele* vertaalslag. Alsof het ding plots schrijft. En het schrift, het getekende voorwerp verdinglijkt is. Als vanzelf. De vertwijfeling is aanwezig: is dit een woord of is dit een ding? *En* het samenspel tussen beide. De onophoudelijke dialoog wordt in die lijn bestendigd: tekst is beeld is tekst is beeld. En je twijfelt: Is niet ook het ding (die schaar, die stoel, etc.) hierop een variant? Wie tekent, en betekent wie?

3. Derrida, J. *Dissemination*. Chicago, 1981 [1972], p. 329.

4. Derrida, J. 'Signé-ponge' in: Bonnefis, P. (red.) *Ponge inventeur et classique. Colloque de Cérisy*. Parijs, 1977, pp. 115–144.
5. Derrida 'écriture' zie Derrida, J. *De la grammatologie*. Parijs, 1967.

1. [Vert. IvR] 'Ne pourrait-on imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les genres (définition et description), emprunteraient au premier son infailibilité, son indubitabilité sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses...' Ponge, F. 'My Creative Method' in: *Méthodes*. Parijs, 1961, pp. 9–36.

2. Ponges gedachte dat woord en ding letterlijk nijken naar elkaar, komt in de Franse taal waarin hij schreef het beste tot uiting. Zo is het klankrijm tussen 'voix', 's'enfonce' en 'faute' onvertaalbaar. Echter, de typische, wellicht obscure wederzijdse beïnvloeding tussen taal en object die de dichter najoeg, wordt inzichtelijker wanneer je de vertaling leest. Vandaar een poging [vert. IvR]. Ponge, F. *La table*. Parijs, 2002 [1991], p. 113.



Het gezelschap van dingen

Martin Stokhof

Dingen ontmoeten ons, en wij hen, op heel verschillende manieren: via aanraken, kijken, ruiken; in gedachten, taal, voorstelling en fantasie. We benaderen ze direct en gebruiken ze of we doen dat indirect en houden afstand. Soms doen we beide tegelijkertijd: we pakken een ding op en vragen ons af waar we het gekocht hebben, of waartoe het dient; we kijken naar een ding en bewonderen de vorm ervan, of de kleur. Maar vaak nemen we het ding simpelweg op en gebruiken het, en noch de materiële eigenschappen noch de geschiedenis ervan houdt ons bezig. We beschouwen het ding als vanzelfsprekend.

Dingen zijn er in uiteenlopende vormen en maten: bol touw en bierglas, sequoia en potlood, tempel en caravan, sleepboot en schaar, schilderij en idee, paperclip en getal; de verscheidenheid lijkt eindeloos. Net als hun aard: ruw materiaal, vormgegeven, stoffelijk, mentaal, abstract. Er lijkt niets te zijn dat ze gemeen hebben, toch noemen we ze allemaal 'ding', en geven daardoor aan dat ze van ons verschillen.

Van alle onderscheidingen en verschillen lijkt er één het belangrijkste: dat tussen dingen van een natuurlijke soort—tijger en berg, goud en onweersbui—en artefacten—schroevendraaier en computer, slagschip en paperclip. Natuurlijke soort dingen zijn wat we daarbuiten tegenkomen: ze vormen onderdeel van onze natuurlijke omgeving, en hun bestaan en hun aard lijken niet van ons afhankelijk. Artefacten, daarentegen, zijn ons product; we bedenken, ontwerpen en maken ze. Daarom lijkt wat zij zijn afhankelijk van ons. Hun essentie, zo lijkt het, is hun functie, zoals de essentie van natuurlijke soort dingen lijkt te liggen in hun materialiteit.

Toch is ook dit onderscheid niet zo strikt. Veel natuurlijke soort dingen hebben een functie, misschien niet noodzakelijk, maar wel in de praktijk. En de meeste artefacten zijn ook materiële dingen. Koffie is niet alleen de vrucht van een plant, maar ook iets dat, via ingewikkelde processen van bewerken en verhandelen, veranderd wordt in iets dat allerlei functionele kenmerken heeft die niet direct zijn afgeleid van de fysieke eigenschappen. Omgekeerd zijn artefacten zoals waterglazen, potloden en paperclips gemaakt van ruwe materialen die zelf natuurlijke soort dingen zijn en die als zodanig bijdragen aan hun aard. Artefacten veranderen of verdwijnen dan ook niet altijd als hun

functie verandert of verdwijnt: het dubbelgevouwen bierviltje dat de tafel stabiel houdt; werktuigen uit vroegere tijden of andere culturen die esthetische objecten worden; de vergeten dingen die keukens en fruitschaal vullen.

Hoe gaan we om met deze verscheidenheid, het spectrum van verschijnselen, eigenschappen en essenties dat ons telkens lijkt te ontglippen? Een manier waarop we de dingen benaderen, is via de taal: we beschrijven dingen, verwijzen ernaar, we classificeren, specificeren en definiëren. Natuurlijk kunnen we soms niet de juiste woorden vinden voor een bepaald aspect, maar blijkbaar gaan we ervan uit dat dit obstakel overwonnen kan worden, misschien niet in de praktijk, maar in ieder geval in principe. Dit suggereert dat talige uitdrukking de belangrijkste wijze is waarop we met de dingen omgaan, hun verscheidenheid structureren en onder controle brengen.

Maar hoe legt de taal het contact tussen ons en de dingen? Zogeheten 'theorieën van directe verwijzing' stellen dat het ding waar een uitdrukking naar verwijst de betekenis van die uitdrukking *is*, en ze plaatsen daarmee betekenis geheel buiten het bereik van de taal, in de wereld zelf. Volgens deze theorieën is het de essentiële aard van de dingen, de structuur ervan, die bepaalt waar onze uitdrukkingen naar verwijzen en dus wat ze betekenen, of we nu weten wat die aard is of niet. Een natuurlijke soort uitdrukking zoals 'goud' verwijst in deze benadering naar alles dat de scheikundige structuur heeft van de substantie goud, en dat is wat de uitdrukking 'goud' betekent, zelfs toen het hele begrip 'chemische structuur' ons nog niet bekend was.

Er zijn ook mentalistische opvattingen: hier bemiddelt een mentale representatie—een mentaal beeld, of een beschrijving of formule in een mentale taal—tussen talige uitdrukking en ding. Betekenis wordt op die manier een essentieel interne, zelfs private, aangelegenheid. Verwijzing is hier altijd indirect, en bij het uitdrukken of vatten van de betekenis van een uitdrukking speelt het ding zelf dan ook alleen indirect een rol, namelijk in zover het overeenkomt met de mentale representatie die we ervan hebben. De mentale representatie van een ding vormt de betekenis van de uitdrukking, niet de aard van de dingen die daarmee overeenkomen.

En dan zijn er theorieën die ervan uitgaan dat een talige uitdrukking naar een ding verwijst via een abstract begrip dat fungeert als een definitie van het ding. Ook hier is het verband tussen taal en dingen indirect, maar in dit geval is het niet een mentaal beeld dat bemiddelt, maar een abstract begrip, en is het abstracte begrip de betekenis van

de uitdrukking. Dergelijke theorieën benadrukken wat we feitelijk van de dingen weten en hoe we ze daadwerkelijk gebruiken, en niet wat hun structurele samenstelling is, of hoe we ze mentaal representeren.

Deze benaderingen en theorieën hebben alle hun sterke en zwakke kanten. Theorieën van directe verwijzing zijn geënt op natuurlijke soort dingen, en verklaren waarom functionele en observationele kenmerken daar minder belangrijk lijken dan wat we via onderzoek te weten komen over de onderliggende structuur van de substantie waaruit ze bestaan. Maar ze zijn minder geschikt als het gaat om artefacten: wat is de ‘essentie’ van een potlood, een paperclip, of een elastiekje? Als we al over essentie willen spreken in het geval van een artefact, dan denken we toch eerder aan de functie, niet aan de materiële samenstelling. Toch zijn artefacten dingen die zijn samengesteld uit natuurlijke soort dingen. En de functie van een artefact is wel belangrijk, maar niet essentieel: een verbogen paperclip is nog steeds een paperclip. ‘Essentie’ is een gecompliceerder begrip dan de opvatting van directe verwijzing kan verantwoorden.

Mentalistische benaderingen van de betekenis van uitdrukkingen die naar dingen verwijzen, zijn ook niet onproblematisch. Het belangrijkste probleem daarbij heeft te maken met de aard van het verband tussen mentale representatie en ding: hoe stellen we vast of een mentaal beeld past op een ding en er dus in slaagt dat ding aan te merken als de verwijzing van de uitdrukking? Gelijkenis tussen beeld en afgebeelde is vrijwel nooit voldoende duidelijk en eenduidig. Dat geldt voor gewone beelden, en er is geen reden om te veronderstellen dat het bij mentale beelden anders zou zijn. We zouden dat kunnen stipuleren, maar dan verliest deze benadering haar verklarende kracht. We moeten onderwezen en getraind worden in het gebruik van bepaalde vormen, lijnen, en kleuren als afbeeldingen van situaties, mensen en dingen. Zoals een kaart een legenda nodig heeft die ons in staat stelt bepaalde elementen in de kaart te interpreteren als representaties van kenmerken van een deel van het aardoppervlak, zo hebben we ook in het geval van een mentaal beeld een interpretatie nodig, een sleutel, die ons vertelt waarvan het beeld een afbeelding is. En die sleutel zelf kan geen deel uitmaken van het beeld; het is wat beeld en afgebeelde relateert. Mentalistische benaderingen zijn dus op zijn minst onvolledig.

De conceptuele benadering, tenslotte, heeft ook problematische kanten. In veel gevallen kunnen we de betekenis van een uitdrukking begrijpen

zonder dat we in staat zijn het ding te identificeren waarnaar verwezen wordt. De idee dat het begrijpen van een uitdrukking vereist dat we een eenduidige definitie van het corresponderende ding tot onze beschikking zouden moeten hebben, wordt zo onrealistisch. Het bestaan van zulke definities is op zich al problematisch: kunnen we definiëren wat een schaar is? Een stoel? Een kernreactor? Natuurlijk moeten we over deze dingen iets weten om ernaar te kunnen verwijzen. Maar wat precies? Hoeveel? Altijd hetzelfde? Veel lijkt af te hangen van de context, en eenduidige antwoorden op deze vragen lijken daarom niet voorhanden.

Uiteraard belichten deze benaderingen van wat uitdrukking en ding verbindt belangrijke aspecten van die relatie—aspecten die in specifieke gevallen doorslaggevend zijn. Maar geen ervan lijkt in staat greep te krijgen op het geheel. Taal en dingen zijn gerelateerd op vele, uiteenlopende wijzen, afhankelijk van aard en functie van de dingen zelf, maar ook van de context waarin we ze gebruiken. Wat ‘elektron’ betekent voor een leek verschilt van wat het betekent voor de kernfysicus. En hetzelfde geldt voor alledaagse dingen. In sommige situaties verwijst ‘stoel’ ook naar een kruk, in andere niet. In sommige gevallen tellen tomaten als groente, in andere als fruit. En een kapotte hamer is soms nog steeds een hamer, soms ook niet. Als we kost wat kost proberen om deze menigvuldigheid, vaagheid, en afhankelijkheden in één schema onder te brengen, is verwarring het resultaat. Hoe taal en ding samenhangen is vooral een kwestie van hoe ze worden gebruikt, in een concrete, praktische zin. In hoe we met de dingen omgaan, vinden de uiteenlopende wijzen waarop we over ze spreken hun grond.

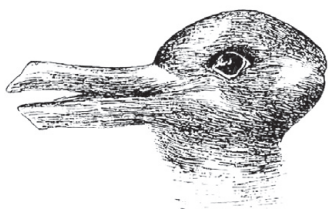
De taal is een strenge meesteres: ze legt structuur op, onderscheidt en scheidt. Taal categoriseert de wereld en maakt haar op die manier toegankelijk voor denken, onderzoek, manipulatie. Taal is het belangrijkste instrument dat we hebben om greep te krijgen en te houden op de wereld en op onszelf, en lijkt een definiërend kenmerk van wat wij zijn. Maar de taal heeft niet het laatste woord. Er blijven restanten van zuivere ervaringskenmerken die haar ontglippen, eigenschappen die alleen kunnen worden aangeduid op indirecte wijze, zonder dat dit hun realiteit en belang vermindert. In *Filosofische Onderzoekingen*, paragraaf 610, stelt Wittgenstein de volgende vraag:

Beschrijf het aroma van koffie—waarom kan dat niet? Missen we de woorden? En waarvoor missen we die woorden dan? Maar komen we op het idee

dat zo'n beschrijving uiteindelijk mogelijk moet zijn? Heb je zo'n beschrijving ooit gemist? Heb je ooit geprobeerd het aroma te beschrijven en ben je daar niet in geslaagd?

We kunnen niet, telkens wanneer we over een ding praten, ernaar verwijzen, het beschrijven. Er is iets dat ons ontglipt. En dit geldt voor alle soorten dingen—natuurlijke soort dingen, artefacten, mentale entiteiten, zoals ideeën of emoties.

In dit falen staat de taal niet alleen, ook andere vormen van representatie schieten tekort. Als we een object afbeelden, het oppervlak schilderen, de contouren ervan schetsen, zelfs als we het fotograferen of filmen, is het ding zelf er niet. Het ding nodigt ons uit, trekt ons naar zich toe, maar houdt ook altijd afstand, hoe gering ook. Visuele illusies, of ambigue afbeeldingen zoals het befaamde 'eendkonijn' van Jastrow, illustreren dit op een andere manier: wat we zien, en wat we dan aanduiden als 'Een konijn!', of 'Een eend!', het is niet het ding zelf. Een daadwerkelijke inventaris van dingen kunnen we niet maken, wat ons rest zijn evenzoveel benaderingen, pogingen die een deel van wat de dingen zijn, vastleggen, die een bepaald aspect van de wijze waarop ze aan ons verschijnen of van hun functioneren, vastleggen. Maar iets ontsnapt, altijd.



Maar het hoeft ook niet. Onze interacties met de dingen spelen zich af op vele niveaus, geschieden op vele manieren. Het hoeft ons niet te verontrusten dat sommige daarvan zich onttrekken aan de categoriserende en definiërende rol van onze taal, hoe complex en subtiel die ook kan zijn, en dat zelfs onze beste manieren om dingen af te beelden—schilderen, tekenen, fotograferen of filmen—er slechts in slagen om een deel van de eigenschappen van de dingen te vatten. De enige complete kaart van de wereld is de wereld zelf. Die compleetheid bereiken we nooit, al is het maar omdat het een oneindige reeks van zelfrepresentaties zou vragen. Op dezelfde manier is de enige waarachtige en complete representatie van een ding het ding zelf. Geen beschrijving of afbeelding is in staat het volledig weer te geven.

Onze interacties met de dingen is altijd slechts gedeeltelijk, tijdelijk en gesitueerd. We benaderen de dingen met categorieën en uitdrukkingen, met lijnen, vormen en kleuren, met alle middelen die ons ter beschikking staan, en we falen. Zelfs de artefacten die we zelf maken, de vertrouwde dingen die zulke essentiële onderdelen zijn van ons dagelijkse leven, blijven ons ontglippen, in hun materialiteit en in hun individualiteit, hun autonomie. Maar we falen alleen als het ons doel is de dingen te beheersen, ons hun vooronderstelde essentie eigen te maken. De dingen zijn niet passief, wachtend tot wij ze komen beschrijven en analyseren. Ze beïnvloeden ons ook actief, op talloze manieren. Natuurlijke soort dingen vormen onze omgeving, en onszelf als onderdeel daarvan. We vertrouwen op artefacten om te overleven, en zij van hun kant geven ook ons vorm, door nieuwe mogelijkheden te scheppen, nieuwe ervaringen, nieuwe wijzen van zijn. Dingen zijn mogelijkheden die nooit raken uitgeput.

De interactie met de dingen die ons omringen, de confrontatie met hun vormen, kleuren, gewichten, texturen, hun materiële samenstelling, de visuele ervaring ervan, hoe ze aanvoelen, ruiken—in een vluchtig ogenblik of in een lange en bewuste contemplatie—al die interacties ontsluiten aspecten van hun onuitputtelijke werkelijkheid. Zoals wij spreken over de dingen, zo spreken zij tegen ons, in een andere taal, maar een die even betekenisvol en belangrijk is. Uiteindelijk is onze verhouding tot de dingen niet die van eigenaar, maker, en zelfs niet die van gebruiker. Hoewel we dingen bezitten, maken en gebruiken, definieert dat ze toch niet. Lang nadat we de schaar in de la hebben gelegd en hem zijn vergeten, nadat we de paperclip hebben verbogen en gebruikt om een gaatje te prikken in een stuk papier, blijven de dingen; ze houden een vorm, een samenstelling, en ze blijven ons mogelijkheden bieden waaraan we misschien nog helemaal niet hebben gedacht.

De dingen kunnen niet worden uitgeput, niet in beschrijving, niet in afbeelding, zelfs niet in gebruik. Ze zullen ons altijd verbazen, iets leren, ons irriteren of ontroeren. Het gezelschap van dingen verveelt nooit.

**Exhibition 'Parcours' /
Tentoonstellingsplan**

**Inventory of Works /
Lijst van werken**

Inventory is a work by /
is een werk van
Kasper Andreasen
& Tine Melzer

With thanks to /
Met dank aan
Reliure Artisanale
Sophie Berrebi
Fabrizio Boni
Eglė Budvytytė
Geoffrey Garrison
Joséphine Hirschi
Petra Van der Jeught
Martin Bo Kristensen
Louis Lüthi
Kees Maas
Krista van der Niet
David Palazón
Ilse van Rijn
Martin Stokhof
Elena Tognoli
Frans Vos
Nieske Kalkman
Annesas Appel
and Johan Deumens

Deliberations

Sixteen Things
Pages

Deliberations (2008)
slide projection,
photography

Compilation / Samenstelling
Kasper Andreasen
& Tine Melzer

The Arctic Fox

Sixteen Things (2008)
125 cm × 204 cm
marker drawing

Contributors / Bijdragen van
Louis Lüthi
Ilse van Rijn
Martin Stokhof

Many Things II

References

Pages (2008)
61.5 cm × 44 cm
linseed paper, 1 colour
silkscreen

Translation / Vertaling
Lynn George

On Parle Français,
We Speak English,
Man Spricht Deutsch,
Se Habla Español

The Arctic Fox (2008)
Kasper Andreasen
100 cm × 154 cm
pencil drawing

Design / Ontwerp
Louis Lüthi

Printing / Druk
Veenman Drukkers

Thing Chose
Ding Cosa

Evidence

References (2008)
61.5 cm × 44 cm
pencil drawing, 1 colour
silkscreen

ISBN 978-90-73974-07-4

© 2008 Kasper Andreasen &
Tine Melzer, Johan Deumens

Many Things I

Many Things II (2008)
80 cm × 110 cm
2 colour silkscreen

Distribution / Distributie

*On Parle Français,
We Speak English,
Man Spricht Deutsch,
Se Habla Español* (2006)
found item, framed

Veenman Publishers
Gijs Stork
Sevillaweg 140
3047 AL Rotterdam
The Netherlands
t. + 31 10 245 3333
f. + 31 10 245 3344
info@veenman
publishers.com
www.veenman
publishers.com

Surface

*When in Doubt
Take an Umbrella*

Thing Chose Ding Cosa (2007)
22 cm × 30.4 cm
2 artists' books—encased
marker drawings,
volumes I–IV

D.A.P.
155, Sixth Avenue, 2nd floor
New York, NY 10013, USA
t. + 1 212 627 1999
dap@dapinc.com

Figure

Many Things I (2008)
125 cm × 84 cm
marker drawing

Exhibitions International
Art & illustrated books
Kol. Begaultlaan 17
B-3012 Leuven
Belgium
t. + 32 016 296 900
orders@exhibitions
international.be
www.exhibitions
international.be

*When in Doubt Take an
Umbrella* (2008)
Tine Melzer
floor text, adhesive letters

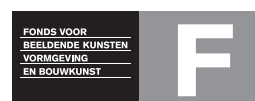
Surface (2008)
110 cm × 80 cm
2 colour silkscreen & biro

Figure (2007)
186 cm × 64.5 cm
2 linen cases, 1 colour
silkscreen

Vice Versa Vertrieb
Immanuelkirchstr. 12
D-10405 Berlin
Deutschland
t. + 49 (30) 6160 9236
f. + 49 (30) 6160 9238
info@vice-versa-vertrieb.de
www.vice-versa-vertrieb.de

With special thanks
to friends and family /
Met speciale dank aan
vrienden en familie.

This publication was made
possible with the support of
the Mondriaan Foundation /
Deze publicatie werd mede
mogelijk gemaakt door
de Mondriaan Stichting.
Tine Melzer is supported by
The Netherlands Foundation
for Visual Arts, Design
and Architecture / wordt
gesteund door het Fonds
voor beeldende kunsten,
vormgeving en bouwkunst.



Johan Deumens Gallery
Donkere Spaarne 32 zw
2011 JH Haarlem
The Netherlands
info@artistsbooks.com
www.artistsbooks.com