

De beeldende kracht van kwetsbaarheid

Masterthesis Humanistiek - Eva GrosFeld

Afstudeeronderzoek Master Humanistiek, mei 2016

Supervisor: Prof. Dr. Hans Alma

Tweede lezer: Prof. Dr. Christa Anbeek

Examinator: Dr. Wander van der Vaart

Student: Eva Grosfeld

Grafische vormgeving: Laura Campschreur

Beeld omslag: *Dakconstructie*, Caren van Herwaarden

Voorwoord

Ik ben een beelddenker. Dit beelddenken is mede gevormd door mijn familie met passie voor theater en het volgen van vrije school onderwijs, waar een groot beroep werd gedaan op mijn verbeeldingskracht. In mijn jeugd werd ik gestimuleerd om kennis en mijn gedachten, gevoelens en ideeën, in beelden uit te drukken. In mijn studie aan de universiteit voor Humanistiek is dit beeld-denken tijdelijk op de achtergrond geraakt. De beelden maakten plaats voor theorievorming, onderzoek en academische vaardigheden. In plaats van praktisch met beelden bezig te zijn, werd ik uitgedaagd om beelden te onderzoeken vanuit filosofisch oogpunt en deze te interpreteren vanuit een zingevingskader.

Tegenwoordig worden beelden een steeds belangrijker communicatiemiddel. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de grote hoeveelheid beelden in posts op facebook en de komst van 'de selfie' als aspecten van de moderne beeldcultuur. Wij worden dagelijks gegrepen en geraakt door beelden, en gebruiken beelden om een boodschap over te brengen. Beelden hebben een grote zeggingskracht. Daarnaast gebruikt de mens van oudsher beelden om uitdrukking te geven aan vragen en ervaringen die inherent met het menszijn verbonden zijn. Vaak komen deze vragen en ervaringen voor in momenten waarin wij geconfronteerd worden met onze kwetsbaarheid. De fragiliteit van het bestaan uit zich in momenten van schoonheid, verwondering, verbondenheid en liefde, maar ook in pijn en verlies. Zo was een van de eerste uitingen van beeldende kunst die we hebben kunnen terugvinden, een schedel bedekt met klei.

De dood en momenten waarbij we onze kwetsbaarheid tegenkomen, roepen vragen bij ons op over de zin van het bestaan: waarom we leven, en hoe we moeten leven. In de kunst geven mensen hier uitdrukking aan en verbeelden onze zoektocht naar zingeving.

In mijn afstudeeronderzoek, wil ik deze beelden een plaats geven in het academisch debat. Ik wil door in gesprek te gaan met beeldend kunstenaars, onderzoeken welke vorm van kennis de kunst ons oplevert. Door de 'beeldende kunsten', als taal van kwetsbaarheid, als onderzoeksobject te nemen, bestudeer ik de betekenis van deze beelden voor onze omgang met ervaringen van kwetsbaarheid en onze zoektocht naar zingeving.

Ik wil mijn begeleider bij dit afstudeeronderzoek, Prof. Dr. Hans Alma hartelijk danken. Zij heeft door haar grote bewondering voor beeldende kunst mij laten zien hoe beelden in een zingevingskader te plaatsen. Zij heeft mij aangemoedigd en ondersteund om de 'beeldtaal' in een academische theoretische vorm te onderzoeken. Haar enthousiasme en vertrouwen in deze weg, en haar kritische blik op de taal en stijl van het stuk heb ik zeer gewaardeerd.

Ik wil de meezeer bij dit onderzoek Prof. Dr. Christa Anbeek hartelijk danken voor de ruimte die zij bood om met haar thema 'contrastervaringen' aan het werk te gaan. Zij heeft mij handvatten geboden om het onderwerp te benaderen. Haar heldere feedback op het onderzoek heeft de kwaliteit bevorderd.

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	1
Inleiding	6
Doelstelling en Vraagstelling.....	11
Doelstelling	11
Onderzoeksvragen	12
Methode	13
Filosofisch, theoretisch onderzoek	13
Kwalitatief empirisch onderzoek	14
Hoofdstuk 1 Theoretisch kader.....	17
1. Contrastervaringen	17
1.2 Ervaring en betekeniskader	17
1.3 Positieve en negatieve contrastervaringen	18
1.5 De kwetsbaarheid van het goede	20
2. Duiding en articulatie van contrastervaringen	22
2.1 Articuleren van de ervaring	22
2.2 Beeldende vormen van articulatie.....	23
2.2.3 Collectieve articulatie	24
2.4 Duiding van contrastervaringen.....	24
Deelconclusie.....	26
3. Vormen van denken.....	27
3.1 Het wilde denken en het getemde denken	27
3.2 Stratificerend denken en nomadisch denken	28
3.3 Systemdenken en Poëtisch denken	35
Deelconclusie.....	35
4. Kunstzinnig onderzoek.....	36
4.1 Kunst als kennis	36
4.2 De ervaringsdimensie, het pre-reflectieve	37
Deelconclusie.....	38
Hoofdstuk 2 Beeldend kunstenaars.....	39
2.1 De rol van kwetsbaarheid in beeldende kunst.....	40
2.1.1 Thema's en uitgangspunten van het werk.....	40
2.1.2 Het Lichaam	46
2.1.3 Mensbeeld	50

Deelconclusie.....	53
2.2 De werking van het kunstwerk	54
2.2.1 Het effect van beelden	54
2.2.2 Beelden en betekenisgeving	59
Deelconclusie.....	64
2.3 Denkvormen	65
2.3.1 Denken zonder marge	65
2.3.2 Denken vanuit ordening	66
Deelconclusie	68
Hoofdstuk 3 Analyse	69
3.1 Contrastervaringen in beeldende kunst	69
3.1.1 kwetsbaarheid als uitgangspunt	69
3.1.2 Een kwetsbaar mensbeeld.....	71
3.1.3 Ontregelen.....	72
3.2 Duiding en articulatie.....	73
3.2.1 Creatie van de ervaring.....	74
3.2.2 Gedeelde ervaring	76
3.2.3 De kwetsbare realiteit.....	76
3.3 Systeem denken en poëtisch denken in beeldende kunst.....	77
3.3.1 Denkvormen van de kunstenaar	77
3.3.2 Een poëtische werkelijkheid	78
3.4 Een nieuw perspectief op de werkelijkheid	79
3.4.1 Een materiële fundatie	79
3.4.2 Een nieuwe werkelijkheid	79
Hoofdstuk 4 Conclusie De betekenis van beelden voor kwetsbaarheid	81
4.1 Samenvatting onderzoeksresultaten.....	81
4.2 Suggesties voor vervolgonderzoek: Kunst als handreiking bij zingevingsvragen	84
4.3 Beperkingen van het onderzoek	84
4.4 Eindconclusie	85
Samenvatting	86
Literatuur	87

Kortstondig

'Alleen de atomen en de leegte zijn onsterfelijk,'

Zei Lucretius. Wat ons bindt, is dat wij zullen worden afgebroken tot op de atomen.

Wat ons bindt, is vluchtig te zijn en elkaar te beminnen,

Meer te voelen voor ons gedeelde sterfelijk weten

Van elkaars sterfelijk wezen, dan voor die

Verdomde atomen. Dood is te klein

En te groot, maar leven is sterker, bestaat

In de kortstondige kracht van het zwakke,

In de bijzondere toevalligheid

Van deze stoffelijke samenkomst, in vreugde

Die alle atomen te boven gaat.

Anneke Brassinga

Inleiding

“ Kunst is een manier om in ‘iets groters te geloven’, gedurende de ‘duur’ van het kunstwerk, waar we voor een moment onderdeel van mogen zijn” (Ramsey Nasr, 2015)

Het is de kunst die de magische, ongrijpbare kant van de werkelijkheid voelbaar maakt. Het is de kunst die de vraag stelt naar de zin en het doel van de dingen in een ruimte die voor ons grotendeels ongrijpbaar is. Zo stelde Ramsey Nasr tijdens de lezingenreeks ‘dialogen tussen kunst en wetenschap’, een initiatief van stadium Generale van de Universiteit Leiden in samenwerking met de Academie der Hoge kunsten Den Haag. Hier gingen wetenschappers en kunstenaars met elkaar in dialoog over de verschillen en overeenkomsten in hun werkwijze van onderzoek voor het tot stand brengen van een product, en over de plaats van kunst en wetenschap in de huidige samenleving.

Waar kunst tijdens de middeleeuwen, de renaissance en de vroegmoderne tijd vervlochten was met geloof en wetenschap, en de kunst evenveel aanzien genoot als wetenschap, zijn kunst, geloof en wetenschap in de moderne tijd losstaande domeinen geworden. Kunst en wetenschap hebben als disciplines steeds meer een autonome positie verworven, en de kunst delft het onderspit in de publieke ruimte.

Dat komt omdat het ‘systeemdenken’, denken in meetbare rationaliteit, in de huidige westerse wereld een dominante manier van denken is geworden. De mens is de wereld aan zichzelf gaan onderwerpen door natuurwetten te construeren waarnaar de natuur zich beweegt (Vanheeswijck, 2008, p. 28). In dit proces naar een samenleving gebaseerd op systeemdenken is de westerse mens het leven meer en meer gaan ervaren als ‘beheersbaar’ en ‘maakbaar’. Dit systeemdenken ligt ten grondslag aan waardevolle ontwikkelingen in de technologie, gezondheidszorg en kennisoverdracht, die ons meer grip bieden op het materiële bestaan. Maar het menszijn in deze wereld heeft ook een kant die het systeemdenken te boven gaat. De wereld die mensen met wetenschappelijk onderzoek ordenen, is slechts een deel van de ruimte waarin wij leven en niet de volledige werkelijkheid (Vanheeswijck, 2008, p.67).

We kunnen het menszijn voorstellen als in het kunstwerk ‘Conversation piece’ (1996) van de Spaanse kunstenaar Juan Munoz.



'Conversation piece', 1996, Juan Munoz

In dit werk zien we vijf mensfiguren van brons in een lege ruimte. Het zijn duikelaars, ze kunnen bewegen maar komen niet vooruit. De mensbeelden zijn blind, en opzoek naar contact en grip op de situatie.

Het werk is een reflectie op de vraag 'wat kan je weten over het leven?' Munoz toont de conditie waarin wij door het leven gaan als een lichaam dat naar houvast zoekt in een onkenbaar grote ruimte. In deze ruimte zijn we beperkt: ondanks onze zintuiglijke en cognitieve vermogens zijn we niet in staat de wereld en het leven in al zijn complexiteit te begrijpen. We kunnen er wel een 'voorstelling van maken in onze verbeelding' (Berk, 2015), of hier uitdrukking aan geven in poëtische beelden zoals kunstenaars als Munoz dat doen.

Een kunstwerk is net als het systeemdenken een manier van begrijpend kijken naar de werkelijkheid, zij het op een andere manier, die niet minder belangrijk is, omdat het leidt tot essentiële inzichten in het menszijn. De Belgische filosoof Vanheeswijck (2008) legt het belang van deze kunstzinnige vorm van begrijpen uit op de volgende manier:

Vanheeswijck maakt een onderscheid tussen de fenomenale wereld en de noumenale wereld. De wereld die we met onze zintuigen ontdekken, is de fenomenale wereld. In wetenschappelijk onderzoek stellen we de vraag naar de 'oorzaak' van dingen in de fenomenale wereld. VanHeeswijck noemt deze *de voorlaatste vragen*, omdat deze oplosbaar zijn. De noumenale wereld betreft de wereld van de ideeën over zingeving, ethiek en levensproblemen. Hierbij stellen we vragen naar de 'zin' van dingen, *de laatste vragen* omdat ze principieel onoplosbaar zijn en altijd vragen zullen blijven. De wetenschap stelt de vraag naar de oorzaak van de dingen, en het geloof en de kunsten veel meer de vraag naar 'de zin van de dingen'.

De laatste vragen zijn geleidelijk aan uit de publieke ruimte verdwenen, sinds kerk en staat naar het 19^e -eeuwse Franse voorbeeld gescheiden zijn. De vraag naar zin behoort sindsdien steeds meer in de privésfeer thuis. Omdat vragen uit de 'noumenale wereld' niet via systeemdenken (logisch-deductieve of empirische verificatie methoden) kunnen worden opgelost, worden ze als 'onredelijk' afgedaan en als minder belangrijk gezien (Vanheeswijck, 2008). Want met wetenschap komt de mensheid verder, en vinden we zekerheden, zo wordt verondersteld (Bell, 2008). Omdat het systeemdenken domineert, is er voor essentiële vragen waar mensen vanuit levensbeschouwelijke perspectieven antwoorden op vinden, weinig publieke inhoudelijke aandacht. Hiermee doen we geen recht aan een groot deel van het menszijn.

De vraag 'Waartoe leven wij?', de vraag naar de zin van het bestaan, is misschien wel de meest fundamentele vraag die de mens zichzelf stelt. Maar is zij omdat ze niet middels systeemdenken te beantwoorden is, minder belangrijk?

Vanheeswijck (2008) vraagt zich af of Westerse Europeanen zich niet meer moeten gaan richten op *de laatste vragen*, in het sturen en ontwikkelen van de eigen cultuur. Dreigt er niet opnieuw een fundamentalisme, als kritiek op religieus fundamentalisme, als men de eigen vanzelfsprekendheden, wetenschappelijke paradigma's, niet langer bevraagt en ter discussie stelt?

Volgens Vanheeswijck geldt voor veel West-Europese burgers de confrontatie met het gegeven dat er geen ultiem doel is van het leven, en dat er geen transcendente grootheid is waar wij ons aan vast kunnen houden. Maar dat betekent niet dat we daar geen vragen meer over stellen, want dat verlangen naar iets groters wat ons overstijgt en zin geeft is er wel.

Bijvoorbeeld wanneer we geconfronteerd worden met onze lichamelijke kwetsbaarheid. Dan is wat wij als 'normaal' zagen, een functionerend lichaam, opeens niet vanzelfsprekend meer.

In het mens-zijn liggen kortom zowel rationaliteit als irrationaliteit, verstand als emotie, logisch denken als creativiteit en zekerheid als twijfel, besloten (Swinnen, 2010). Deze op het eerste gezicht tegengestelde begrippen hebben in een samenleving volgens de Amerikaanse filosofe Martha Nussbaum (2014) beide aandacht nodig. Een samenleving heeft in haar ogen zowel 'technische calculatie' als 'een hart' nodig, waar de kunst uitdrukking aan kan geven. Volgens Vanheeswijck heeft de West-Europese cultuur behoefte aan het onderzoeken van zingevingsvragen, *de laatste vragen*.

Want hoe gaan mensen in een wereld die wordt beheerst door systeemdenken dan om met deze existentiële levensvragen?

In de kunst krijgen andere vormen van denken een belangrijke plaats. Echter door de manier waarop er in de huidige maatschappij over kunst wordt gedacht, vindt de kunst niet de doorgang om zijn betekenis voor zingevingsvragen te doen gelden. Een actuele visie op deze belemmeringen komt van cultuurfilosoof Maarten Doorman in zijn boek 'De navel van Daphne' (2016).

Hierin schetst hij hoe we kunst in de huidige tijd vaak wegzetten als een luxeproduct waar we op kunnen bezuinigen, of als een vorm van maatschappijkritiek die feitelijk gezien niets aan de misstanden in de wereld kan veranderen.

Deze visie op kunst, is vaak gerelateerd aan wat wordt omschreven als: de autonome kunstenaar. Dit is de vrije kunstenaar die los van de maatschappij zijn eigen ding doet en aan niemand verantwoording verschuldigd is, waarbij de vraag rijst, waarom we hem moeten subsidiëren. Aan de andere kant staat de geëngageerde kunstenaar die maatschappijkritische thema's als uitbuiting, milieuvervuiling en scheve machtsverhoudingen aan de orde stelt. Omdat de politieke boodschap hier centraal staat, moet deze duidelijk in het beeld te lezen zijn. Hierbij dreigt de kunst zijn 'dubbelzinnigheid' in betekenis te verliezen, wat kunst juist hoort te karakteriseren.

Ook rijst de vraag: wat kunst überhaupt aan deze complexe problemen kan veranderen? De zienswijze op kunst als ofwel autonoom of maatschappelijk geëngageerd, mondt volgens Doorman uit op een ongeïnteresseerde blik op de hedendaagse kunst. Doorman biedt als antwoord hierop een alternatieve visie op kunst aan. Een visie waarin engagement en autonomie (wel) samen kunnen gaan. Doorman stelt dat autonome kunst zich met de wereld kan verbinden door zich te richten op het leven zelf, de conditie waarin wij als mens door het leven gaan, zoals Munoz liet zien.

"Dient de kunst niet de schaduwzijden van het leven te onderzoeken, de krochten van de ziel, de herkomst van het kwaad, onze diepste angsten en het grensoverschrijdende. Niet zoals psychologen en filosofen dat doen, maar met artistieke middelen, en zou de kunst zo bezien een morele vrijplaats kunnen zijn, waarin alles mogelijk is ook het perverse. Voor het overschrijden van de dagelijkse ervaring om de impliciete regels en beperkingen en regels van de condition humaine te doorgronden." (Doorman, 2016, p.90)

Kunst kan over alles gaan, en kan ook nergens bij horen. Het is een domein waarin je vrij kan experimenteren en vernieuwen middels andere denkwijzen die geen bevestiging zijn van de bestaande orde en dominante discoursen. Aan deze vrijplaats ontleent kunst zijn relevantie

(Doorman, 2016). Kunst die zich begeeft op het gebied van het leven zelf, tussen engagement en het autonome, heeft ons iets te bieden als het gaat om onze worsteling met *de laatste vragen*.

Bij Doorman mis ik echter een handreiking van de manier waarop kunst van betekenis kan zijn op het gebied van 'de schaduwzijden van het leven'.

Bovenstaande toont het belang van erkenning van de betekenis van kunst voor zingevingsvragen, en daarmee de aanleiding voor deze studie.

Deze studie zal een kritiek vormen op de tendens van de huidige tijd waarin kunst ondergewaardeerd wordt. Daarnaast zal ze een handreiking bieden om kunst in te zetten bij zingevingsvragen. Daarvoor onderzoeken we de vraag wat kunst kan betekenen voor ervaringen die het systeemdenken te boven gaan en wat voor denkvorm een tegenhanger kan zijn voor het systeemdenken. Hieruit zullen inzichten volgen over wat kunst als eigen domein, waar belangeloos geëxperimenteerd en gedacht kan worden, ons op kan leveren in het omgaan met existentieel menselijke vragen en onze gevoeligheid voor deze vragen in de West-Europese cultuur.

Doelstelling en Vraagstelling

De hierboven beschreven probleemanalyse schetst de context waarbinnen het onderwerp van deze studie begrepen dient te worden. Deze probleemanalyse geeft aanzet tot de volgende doelstelling en vraagstelling bij dit onderzoek.

Doelstelling

Kennisdoel

Het kennisdoel van deze studie is om vooruitgang te boeken in de theorieontwikkeling rondom de betekenis van beeldende kunst voor het duiden en articuleren van contrastervaringen (Anbeek et al., forthcoming), ervaringen waarbij we geconfronteerd worden met onze kwetsbaarheid, een ervaring die we niet in ons vanzelfsprekende betekenis kader kunnen plaatsen. Deze studie onderzoekt een kant van het menszijn die niet in systeemdenken te vangen is. Het gebied waar we geconfronteerd worden met ervaringen die ons een gevoel geven van 'de essentie van het leven'. De vorm van kennis die deze studie beoogt op te leveren is kennis van de taal waarin we deze kant van het menszijn kunnen benaderen, zoals beeldende kunst dat doet. Het doel is inzicht te verkrijgen in de denkwijze van de kunstenaar als mogelijke tegenhanger tegen het systeemdenken. In deze studie heet deze denkvorm 'het poëtisch denken'. We zullen zien wat deze denkvorm ons oplevert in het betekenisgeven aan onze kwetsbaarheid. Deze studie beoogt het dualisme tussen kunst en wetenschap te bestrijden en inzicht te geven in het soort kennis dat kunst ons oplevert, wat een brug slaat tussen kunst en wetenschap. Tevens zal dit onderzoek trachten het spanningsveld tussen systeemdenken en poëtisch denken inzichtelijk te maken en daarmee richting geven aan het omgaan met onze menselijke kwetsbaarheid en de ongrijpbaarheid van de zin van het bestaan.

Handelingsdoel

Het handelingsdoel van dit onderzoek is een handreiking te bieden voor het duiden en articuleren van ingrijpende gebeurtenissen waarin we met onze kwetsbaarheid geconfronteerd worden. Namelijk, het gevoel maken voor bepaalde problematiek, en het verwerven van inzicht vanuit systematisch en poëtisch perspectief. Door de praktische betekenis van kunst aan te tonen, willen we een bredere functie van kunst laten zien en de maatschappelijke 'impact' van kunst vergroten.

Onderzoeksvragen

Deze studie richt zich op de hoofdvraag:

“Wat is de betekenis van beeldende kunst voor onze articulatie en duiding van contrastervaringen, en hoe functioneert hierin het spanningsveld tussen systeemdenken en poëtisch denken?”

Met bijbehorende deelvragen:

- 1) *Wat zijn contrastervaringen en hoe zien we deze terug in beeldende kunst?*
- 2) *Wat is het belang van de duiding en articulatie van contrastervaringen, en op welke manieren kan die articulatie in beeldende kunst verlopen?*
- 3) *Hoe functioneren systeemdenken en poëtisch denken in de beeldende kunst?*
- 4) *Welke vorm van kennis kan beeldende kunst voortbrengen in de duiding van contrastervaringen?*

Methode

Deze studie betreft een combinatie van filosofisch en exploratief kwalitatief empirisch onderzoek. De methode is daarmee tweeledig. Het betreft een deel literatuur onderzoek naar filosofische theorieën over:

- Contrastervaringen en de duiding en articulatie daarvan
- Systeemdenken en poëtisch denken
- Kunst als vorm van kennis

Het andere deel is exploratief empirisch onderzoek, gebaseerd op interviews met beeldend kunstenaars. Deze kunstenaars brengen menselijke kwetsbaarheid in twee- en driedimensionale werken als schilderijen, sculpturen en installaties in beeld. Het onderzoek is 'exploratief' omdat het een verkenning betreft van een nieuw onderzoeksterrein omtrent de bijdragen van beeldende kunst voor de articulatie van ervaringen van kwetsbaarheid.

Filosofisch, theoretisch onderzoek

Het theoretisch kader legt de theoretische basis voor dit onderzoek. In dit kader komen al bestaande onderzoeken en filosofische verhandelingen over de onderwerpen aan de orde. Allereerst lichten we de kernbegrippen uit de probleemanalyse toe aan de hand van literatuur. Deze kernbegrippen zijn 'contrastervaringen', 'systeemdenken' en 'poëtisch denken'. Deze kernbegrippen worden geoperationaliseerd tot hanteerbare concepten voor de vraagstellingen in het kwalitatief empirisch onderzoek (Maso & Smaling, 1998, p. 22). Het is een open, exploratieve vorm van onderzoeken. Dit is passend voor dit onderzoek omdat het een eenduidige en rechtlijnige opvatting van kennis bevraagt. Deze studie bestrijdt de opvatting dat wetenschap alleen middels 'systeemdenken' tot kennis kan komen en verruimt de blik op kennis ontwikkeling aan de hand van creatieve en poëtische denkwijzen.

In het filosofisch theoretische deel van het onderzoek wordt vastgesteld wat er nodig is voor de articulatie en duiding van contrastervaringen. Dit doen we aan de hand van het werk van Christa Anbeek, Martha Nussbaum, Tjeu van den Berk, Edward Schillebeeckx, Charles Taylor en Clifford Geertz. Uitgangspunt vormt het werk van Anbeek, omdat 'de contrastervaring' als zodanig tot haar onderzoeksterrein behoort, zij de contrastervaring expliciet in verband brengt met menselijke kwetsbaarheid en het belang van articulatie beschrijft. Het werk van theoloog Schillebeeckx is gebruikt omdat hij de term 'contrastervaring' als eerste in zijn werk introduceert en ons inzicht geeft in het plaatsen van een ervaring in ons betekenis kader. Het werk van Nussbaum is bruikbaar omdat zij vooral inzicht geeft in de 'negatieve contrastervaring', de confrontatie met ingrijpende gebeurtenissen die ons overkomen en het belang van 'collectieve articulatie' van deze ervaringen.

Het werk van Van den Berk en Taylor geven vooral betekenis aan de positieve contrastervaring, die ons 'leven van alledag' in een bijzondere energiestroom doet overstijgen. Van den Berk geeft ons inzicht in beeldende vormen van articulatie en Geertz verklaart onze behoefte aan duiding van ervaringen, en brengt de noodzaak van duiding in verband met religie.

Aan de hand van het werk van Claude Levi-Strauss, Gilles Deleuze, Marcel Cobussen, Henk Borgdorff en Maurice Merleau-Ponty, geven we een toelichting op verschillende denkvormen en stellen we vast welke vorm van kennis kunst en poëtisch denken ons opleveren. We gebruiken het werk van Levi-Strauss omdat hij als een pionier op dit gebied aandacht schonk

aan verschillende vormen van denken, naast wetenschappelijk denken, die hij als gelijkwaardig zag. Kessels introduceert het concept 'het poëtisch argument', waar we het 'poëtisch denken' van afleiden. Het werk van Deleuze is bruikbaar omdat hij het 'nomadisch denken' introduceert, wat in lijn staat met poëtisch denken.

Daarnaast is zijn opvatting van de werkelijkheid een kader waarbinnen de noodzaak van het poëtisch denken begrepen kan worden.

Het werk van Merleau-Ponty is bruikbaar omdat hij stelt dat wij een lichamelijke verhouding tot de werkelijkheid hebben, waar ons denken en handelen op gebaseerd is. Kunst staat dichterbij deze lichamelijke verhouding tot de werkelijkheid en kan daarmee als bron van kennis aangedragen worden die aan het cognitieve begrip van de wereld voorafgaat.

Cobussen en Borgdorff, beiden verbonden aan de Academie der Kunsten, een samenwerking tussen de Universiteit Leiden en de Hogeschool der Kunsten Den Haag, verdiepen dit inzicht in kunst als vorm van kennis. De Academie der Kunsten biedt de mogelijkheid aan studenten om te promoveren in de kunsten, met een kunstwerk als eindresultaat. Hier wordt kunstzinnig onderzoek verbonden aan wetenschappelijke kennis.

Kwalitatief empirisch onderzoek

Het kwalitatieve empirische deel van dit onderzoek betreft een tiental interviews met gerenommeerd beeldend kunstenaars in Nederland.

Open interviews

Om antwoord te geven op de vraag 'wat beelden kunnen betekenen voor de duiding en articulatie van contrastervaringen, en hoe daarin systeemdenken en poëtisch denken functioneren', zijn tien beeldend kunstenaars geïnterviewd die menselijke kwetsbaarheid onderzoeken en verbeelden. In sculpturen, op doek, in performances, videokunst en installaties. Voor de keuze van een aantal kunstenaars en hun werken zijn de tentoonstellingen 'In Search of Meaning' (Zwolle, 2015)¹ en 'Under the Skin' (Tilburg, 2015)² een inspiratie geweest. Deze tentoonstellingen zijn gekozen omdat de vraag naar zingeving en menselijke kwetsbaarheid het uitgangspunt zijn. In 'In Search of Meaning' staan de grote vragen van het menszijn centraal, waar in de tentoonstelling 'Under the Skin' de betekenis van onze lichamelijke perceptie op een poëtische en een systemische manier centraal staan. Beide thema's raken aan het onderwerp van deze studie. De curatoren van deze tentoonstellingen zijn geïnterviewd als oriënterend gesprek om een weg te vinden in dit gebied van beeldende kunst en zingevingsvragen. Zij hebben geschikte kunstenaars uit hun netwerk aangewezen als respondenten voor deze studie.

Deze tien kunstenaars zijn hoofdzakelijk in hun atelier geïnterviewd. Dat gaf de mogelijkheid om in het interview direct te refereren aan hun kunstwerken. In de interviews stond de vraag centraal wat deze beeldende uitdrukking van bestaansvragen en contrastervaringen de kunstenaar en zijn publiek oplevert. Een toelichting op de geselecteerde kunstenaars is te vinden in de bijlage.

¹ samengesteld door curator Anne Berk

² samengesteld door curator Caroline Boot

Voor ieder interview is een vast aantal vragen gebruikt. Deze vragen zijn gebaseerd op de concepten uit het theoretisch kader. De volgende drie vragen stonden centraal:

1. Welke rol speelt kwetsbaarheid in het werk en hoe wordt deze kwetsbaarheid verbeeld?
2. Wat is de werking van het kunstwerk voor de kunstenaar en zijn publiek?
3. Welke vorm van denken volgt de kunstenaar in zijn werk?

‘De rol van kwetsbaarheid’ duidt op mogelijke contrastervaringen die in het werk een rol spelen. De vraag naar ‘de werking van het kunstwerk’ onderzoekt de betekenis van het kunstwerk voor duiding en articulatie. Met ‘de vormen van denken’ kijken we hoe systeemdenken en poëtisch denken bij de kunstenaars functioneren.

De interviews zijn met audio opnameapparatuur opgenomen en verbatim uitgewerkt in een transcript. Om de transcripten te interpreteren en te vergelijken zijn deze thematisch gecodeerd in het programma Atlas.ti (Friese, 2012). Hierbij is een combinatie van ‘inductieve codering’ en ‘deductieve codering’ gebruikt (Babby, 2010, p. 338-339).

Via inductieve codering zijn de concepten uit het theoretisch kader teruggezocht in de uitspraken van de respondenten. Hiermee werd duidelijk welke informatie de interviews opleveren over deze concepten uit de literatuur. Elke ‘quote’ werd samengebracht onder een code op basis van een werkbaar aantal vooraf opgestelde categorieën uit de theorie die we zinvol kunnen interpreteren.

Anderzijds is er ook ‘deductief’ gewerkt door nieuwe codes vast te stellen aan de hand van de informatie die in de interviews naar voren kwam. Hierbij hebben we ‘in-vivo’ gecodeerd: letterlijke uitspraken van de respondenten tot code gedefinieerd. De analyse in Atlas.ti leverde een gecodeerde samenvatting op van elk interview. Vervolgens zijn de codes ingedeeld in ‘codefamilies’. Elke codefamilie vormt een overkoepelend thema waar andere codes onder vallen.

Uit elke codefamilie selecteerden we een aantal relevante quotes. Dit zijn quotes die we in verschillende bewoordingen op een soortgelijke manier in de interviews terug zagen komen, of die consequent in relatie met andere quotes voorkwamen. Ook is er een hiërarchie aangebracht in de codes op basis van hoe vaak de code in de interviews voorkomt. Daarnaast is gekeken of er in het oog springende combinaties tussen codes voorkwamen en of er opvallende verschillen in codes in de tien interviews te zien waren. De verbanden en patronen die door deze output-opties in Atlas.ti naar voren kwamen, legden de basis voor de rapportage van de onderzoeksresultaten.

Terugkoppeling naar het theoretische gedeelte

Vervolgens zijn de resultaten uit het empirische deel en de bevindingen uit het theoretisch kader met elkaar geconfronteerd in de analysefase. De resultaten uit de interviews dienen daarbij als toetssteen voor het theoretisch kader. Vullen de literatuur en de resultaten elkaar aan? Of wijzen de bevindingen uit de interviews op een tekortkoming in de theorie? Deze wisselwerking tussen theorie en bevindingen uit de praktijk leidt tot verdere theorieontwikkeling.

Verantwoording kwalitatieve methodiek

Kwalitatieve methodiek is geschikt voor dit onderzoek omdat gesprekken met kunstenaars centraal staan, in de zoektocht naar de betekenis van beeldende kunst op de articulatie van contrastervaringen. Want voor een doorleefde en genuanceerde visie op de hoofdvraag zijn ervaringsverhalen en belevingen van groot belang. In open interviews kunnen deze naar voren komen. Anders dan in kwantitatief onderzoek, exploreren we welke betekeniswereld er schuilgaat achter beeldende kunst. Dit onderzoeksterrein is minder kwantificeerbaar.

Validiteit en betrouwbaarheid

Om de betrouwbaarheid, ofwel herhaalbaarheid van het onderzoek te vergroten, is een zo hoog mogelijke transparantie nagestreefd in de gemaakte keuzen. De respondenten voor de interviews zijn nauwkeurig geselecteerd in samenspraak met curatoren die beschikken over groot netwerk van beeldend kunstenaars. Deze transparantie blijkt ook uit de interpretatie en verslaglegging van de onderzoeksresultaten, die zo dicht mogelijk bij de uitspraken van de respondenten blijft. Daarom zijn relatief veel citaten in het onderzoek opgenomen. In de selectie van de respondenten is gestreefd naar een gelijke man/vrouw verdeling. Uiteindelijk zijn er zes vrouwen en vier mannen bereid gevonden.

Hierbij moet gezegd worden dat het merendeel van de respondenten in de jaren '80, begin '90 aan de kunstacademie studeerden. Dit heeft te maken met de exposities die het uitgangspunt vormden voor de studie en het netwerk van beiden curatoren waaruit de respondenten zijn geselecteerd. Kennelijk is kwetsbaarheid voor deze generatie een relevant en veel gebruikt thema.

Om de validiteit te vergroten (daadwerkelijk te meten wat beoogt is te onderzoeken) zijn in literatuuronderzoek en interviews met beeldend kunstenaars dezelfde thema's onderzocht. De inzichten uit literatuuronderzoek en uit de interviews zijn met elkaar geconfronteerd om te zien of deze elkaar bevestigen. Een hiaat in deze onderzoeksmethode is dat de onderzoeksvraag gericht is op de betekenis van beelden voor de duiding van contrastervaringen, maar de kunstenaars geïnterviewd zijn over hoe zij over de betekenis van hun werk denken. In de beschrijving van de resultaten aan de hand van citaten, moet er rekening mee gehouden worden dat de beeldtaal als taal van deze kunstenaars soms krachtiger is dan de beschrijving van de beelden in woorden, waar het onderzoek zich voornamelijk op richt. Een beeldanalyse zou een geschikte aanvulling op de onderzoeksmethode zijn. Om het onderzoek in te perken is dat hier buiten beschouwing gelaten. Wel zijn er een aantal werken opgenomen in het onderzoek om de resultaten uit de interviews te illustreren.

Er is in dit onderzoek gekozen om geen toeschouwers te interviewen en ons op de kunstenaars zelf te richten, om het onderzoeksgebied in te perken. Ook omdat toeschouwers moeilijk als 'representatieve groep' te selecteren zijn. Elke toeschouwer kijkt op zijn eigen manier naar zijn werk. In een explorend onderzoek als dit is het niet mogelijk om vanuit vele stemmen van verschillende toeschouwers tot algemeen geldende uitspraken te komen. Daarbinnen is er wel aandacht besteed aan de reacties van toeschouwers die de kunstenaars zijn bijgebleven. Dit geeft iets aan over hoe anderen het werk ervaren en hoe de kunstenaar zich daartoe verhoudt.

Hoofdstuk 1 Theoretisch kader

In dit theoretisch kader vormen we vanuit de literatuur definities van de begrippen die centraal staan in deze studie: contrastervaringen, articulatie en duiding van contrastervaringen, systeemdenken en poëtisch denken en kunst als vorm van kennis. Deze begrippen komen hier als theorie samen en worden later in verband gebracht met de informatie die volgt uit het empirische deel van dit onderzoek.

1. Contrastervaringen

Deze paragraaf schetst de betekenis van het concept 'contrastervaring', aan de hand van het werk van Anbeek, Schillebeeckx, Taylor, Nussbaum, en Van den Berk, zoals toegelicht in de methodesectie. In de literatuur komen we het concept 'contrastervaring' tegen, zij het onder verschillende benamingen. Zo staat het begrip contrastervaring onder meer in lijn met termen als 'basiservaring'³, 'grenservaring'⁴ of 'grondervaring'⁵ uit de filosofie en theologie. In dit onderzoek houden we ons bij de term 'contrastervaring' omdat Anbeek spreekt van contrastervaringen als ervaringen die onze dagelijkse betekenisgeving en vanzelfsprekendheden te boven gaan (Anbeek, 2013) ofwel, 'in contrast staan met ons bestaande betekenis-kader'. We kunnen de ervaring niet vanzelfsprekend interpreteren. Dit aspect is in mijn ogen typerend voor een ingrijpende ervaring en geeft de noodzaak aan van articulatie en duiding, waarover later meer. Daarnaast is het 'bevragen' van onze vanzelfsprekendheden ook een belangrijke functie van de kunst zoals in de inleiding duidelijk werd. Hiermee raakt de contrastervaring dus aan een gebied waarvoor de kunst relevant kan zijn. Daarom nemen we dit aspect van ingrijpende ervaringen mee in deze conceptualisatie.

1.2 Ervaring en betekenis-kader

In de loop van ons leven vormen we met onze kennis, ervaringen, en de cultuur waar wij deel van uitmaken, een horizon van betekenis, dit wordt het betekenis-kader genoemd. Elke nieuwe ervaring wordt begrepen vanuit dit persoonlijke betekenis-kader. We duiden de ervaring door haar te verbinden aan wat bekend en vertrouwd is voor ons. Daarmee bevestigen we ons begrip van de wereld. Ons betekenis-kader kan ook veranderen door nieuwe ervaringen, wanneer deze tegensprekt wat we eerder ervaren hebben. Onze visie op voorgaande ervaringen wordt dan anders (Schillebeeckx, 1989, p.35). Of we stellen onze bestaande kennis en opvattingen bij zodat de nieuwe ervaring *wel* in ons betekenis-kader past. Zo kunnen ervaringen soms vreemd zijn ten opzichte van wat voor ons vanzelfsprekend is: 'waarom overkomt dit mij?', 'wat moet ik hiermee?', 'hoe moet ik nu verder?'. Wanneer het

³ In 'Denken over de Dood' (1994) vergelijkt Anbeek het denken van Nishitani, volger van de Boeddhistische leer, met het denken van de theoloog Pannenberg uit de Christelijke leer, in hun visie op de dood. In deze analyse komt het begrip 'basiservaring' naar voren, als een ingrijpende gebeurtenis die fundamenteel is omdat hij raakt aan de wezenlijke kenmerken van het bestaan. In later werk geeft Anbeek hier ook de term 'contrastervaring' aan.

⁴ Bij Tracy (In: Anbeek, 1994), vinden we een concept van contrastervaringen aangeduid als 'grenservaringen'. Hier gaat het om ervaringen die zich net als basiservaringen afspelen op de 'grenzen van het bestaan'. De grens van wat voor ons vanzelfsprekend is, de grens van betekenis en betekenisloosheid, de grens tussen leven en dood of tussen macht en machteloosheid (Anbeek, 1994, p. 32). We merken dat we begrensd zijn en staan stil bij de grenzen van het menselijk leven.

⁵ Theoloog Edward Schillebeeckx (1989) introduceert de contrastervaring als een menselijke 'grondervaring' omdat het voor alle mensen een toegankelijke basisbeleving is.

bijsturen en corrigeren van ons bestaande betekenis-kader niet lukt, hebben we te maken met een 'fundamentele crisis van ons betekenis-kader', zoals Schillebeeckx beschrijft (1989, p.36). De ervaring is zo ingrijpend, omdat hij het alledaagse betekenis-kader of 'orde van de leefwereld' te boven gaat en in de war brengt (Anbeek, 1994, p.13):

"Een mens wordt van tijd tot tijd geconfronteerd met gebeurtenissen die de orde van haar leefwereld dreigen te verstoren" (Anbeek, 1994, p.13)

We hebben dan een fundamentele heroriëntatie nodig op ons betekenis-kader. Schillebeeckx (1986) spreekt in deze context van de weerbarstige kant van de werkelijkheid die onze 'rationele benadering' dwarsboomt. Dit vertaal ik als dat onze sturing en controle niet altijd houdbaar zijn. Het is de wereld die ons stuurt op dat moment. Pijn, frustratie en morele paradoxen die onontkoombaar zijn en eigen aan het leven in de wereld, zadelen ons op met 'The problem of meaning', zoals Geertz beschrijft (1993). Volgens hem wordt ons begrip van de wereld op die momenten uitgedaagd:

"There are at least three points where chaos - a tumult of events which lack not just interpretations but interpretability - threatens to break in upon man: at the limits of his analytic capacities, at the limits of his powers of endurance, and at the limits of his moral insight" (Geertz, 1993, p.100)

Wanneer mensen tegen de grenzen van hun betekenis-kader aanlopen en de ervaring daar niet meer bij aansluit, geeft dit een 'onthutsend en ontregelend' effect (Geertz, 1993). Dit is een belangrijk aspect van de contrastervaring. De harmonie is doorbroken.

1.3 Positieve en negatieve contrastervaringen

Contrastervaringen zijn ervaringen die er in het leven echt toe doen omdat zij iets tonen wat voor ons van 'diepe waarde' is. Dit komt tot uitdrukking in ervaringen van schoonheid, verwondering, extase, geluk en verbondenheid met anderen. Maar ook in ervaringen die niet ideaal wenselijk zijn zoals confrontaties met pijn en verlies van dierbaren (Anbeek, 1994). Daarom onderscheiden we positieve en negatieve contrastervaringen.

Ondanks dat positieve contrastervaringen momenten zijn die we graag beleven, staan ze in 'contrast' met onze dagelijkse routineuze leefwereld. De ervaring geeft ons een gevoel van 'dit kan niet meer stuk', 'het leven is volmaakt', 'alles valt op zijn plek'. Ook al hebben positieve contrastervaringen een andere gevoelsinhoud, evenals bij negatieve contrastervaringen breken ze door ons betekenis-kader heen en werken daarmee onthutsend. Deze ervaringen onttrekken zich aan het rationeel verklaarbare en kunnen daarom niet op onze vertrouwde manier gedefinieerd worden. Het verstand heeft geen vat op het irrationele, waar het gevoel dat wel heeft. De contrastervaring is daarmee een gevoelsmatige bewustwording (Van den Berk, 2005, p.128). De contrastervaring heeft een lichamelijke dimensie. Ook dit is een belangrijk aspect van de contrastervaring. De pijn of het geluk is 'voelbaar'.

We zullen nu in twee aparte paragrafen de positieve en negatieve contrastervaringen nauwkeuriger bekijken.

1.3.1 Positieve contrastervaring

De positieve contrastervaring is te begrijpen als wat Van den Berk (2005) beschrijft als ‘het numineuze’. Een ervaring waarin er voor een moment geen twijfel is over de zin van het leven. De term ‘numineus’ is afkomstig van theoloog Rudolf Otto (1917). Dit zijn de ervaringen die ons het meest dierbaar zijn: *‘Een aardse ervaring met hemelse kwaliteiten’* (Van den Berk, 2005).

“(…) een sterk spiritueel moment, waarbij u alle mogelijke morele of rationele categorieën buiten beschouwing probeert te laten. Sla er geen acht op of het om iets gaat dat ‘zedelijk verheven’ is. Het criterium is of je er door gegrepen wordt.” (Otto, in: Van den Berk, 2005, p. 104)

Taylor (2007) noemt dit momenten van ‘volheid’. Een diep verrijkende toestand waarin we onszelf voor een moment vergeten en volledig opgaan in een moment dat aan het leven van alledag voorbij gaat (Taylor, 2007, p.5). Een vorm van ‘zelftranscendentie’, het overstijgen van de dagelijkse beleving naar verwondering. Die momenten kunnen begrepen worden als de invloed van God, de kracht van de natuur, of een ‘flow’, een positieve energiestroom. Het zijn ervaringen die geen bedoeling hebben, geen ‘meaning’, maar die wel zinvol zijn ‘sense’ hebben (Van den Berk, 2005, p.38). Als we een dergelijke ervaring weten te articuleren, er expressie aan geven, gaat er extra kracht vanuit zo beschrijft Taylor. Het kan een oriëntatie zijn, een richting geven in het leven. Wanneer we later naar deze ervaringen teruggrijpen, is het minder van belang hoe de gebeurtenis zich feitelijk afspeelde. Het gaat meer om de plaats die het in onze verbeelding gekregen heeft, we hebben er een beeld bij.

1.3.2 Negatieve contrastervaring

Maar het tegenovergestelde kunnen we ook ervaren. Het ontbreken van ‘volheid’, gebrek aan actor-schap om het leven richting te geven. We blijven achter in verwarring, in een toestand van melancholie: een negatieve contrastervaring. De wereld en ons leven daarin is aan constante veranderingen onderhevig. Veranderingen waar we in meer of mindere mate controle over hebben. Zoals eerder besproken is een negatieve contrastervaring een confrontatie met het noodlot, een gebeurtenis waarbij we de controle verliezen. We raken vervreemd van onszelf en onze tot dan toe bekende betekenisvolle leefwereld, daarom interpreteren we de ervaring als ergernis, falen, pijn en lijden (Geertz, 1993 p.103).

Deze ervaringen breken ons in eerste instantie af (Geertz, 1993; Schillebeeckx, 1989). De dood als de eindigheid van ons leven en als de meest definitieve breuk in de verbinding met de ander, is een belangrijke bron voor een negatieve contrastervaring.

Het verlies van een dierbare kan het leven en het bestaande betekenis kader absurd en twijfelachtig maken (Anbeek, 1994). *‘De dood vervreemdt ons van wat voor ons van waarde was’* (Ibidem., p.14). De dood roept daarmee vragen op: ‘wie ben ik nu de ander er niet meer is?’ De eigen wereld waar de ander deel van was is veranderd. De dood kan ons gevoelens van schuld, of spijt opleveren: ‘ik had nog dit willen doen of zeggen’. Ook vragen over de betekenis van het lichaam dat er in zijn levende vorm nu niet meer is: ‘zijn we meer dan ons lichaam?’ (Ibidem., p.67).

Negatieve contrastervaringen zijn volgens Schillebeeckx de momenten waarop mensen een ‘veto tegen de wereld zoals die is’ ervaren (Schillebeeckx, 1989, p.24). Hiermee doelt Schillebeeckx op een ‘nee’ tegen het ‘in de wereld zijn’, een afwijzing van de wereld zoals die feitelijk op dat moment is. Hij stelt dat elke negatieve contrast ervaring een potentie in zich

draagt van een 'consensus met dit onbekende', naar een mogelijk betere wereld. Daarmee draagt het fundamentele 'nee' tegen het kwaad in de wereld, een nog niet ingevuld en open 'ja', naar een betere situatie (Ibidem, p. 25). Hiermee wordt duidelijk hoe de beide, emotioneel gezien ver van elkaar verwijderde contrastervaringen, met elkaar verbonden zijn.

1.5 De kwetsbaarheid van het goede

Uit de voorgaande beschrijving van positieve en negatieve contrastervaringen wordt duidelijk dat 'controle verlies' bij contrastervaringen een grote rol speelt. Momenten waarin duidelijk wordt dat wij het bestaan niet in de hand hebben, en gebeurtenissen gewenst of ongewenst ons 'overkomen'.

In 'The fragility of goodness' (1986), bespreekt Nussbaum op basis van gedachtegoed uit de klassieke oudheid dat onze rationaliteit ons kan sturen als gids om deugdelijk te handelen en ons te weren tegen tegenslagen, maar dat we er met onze rationaliteit niet aan ontkomen dat we over vele elementen in ons leven geen controle hebben. Als het noodlot ons treft met ziekte, armoede of oorlog, komt goed handelen op basis van onze menselijke waarden onder druk te staan. Mensen zijn dan mogelijk tot onverwachte (slechte) daden instaat, zoals het lot van vele hoofdpersonen in Griekse tragedies waar Nussbaum naar verwijst (Nussbaum, 1986, p.25).

Doordat wij ons hechten aan geluk, aan waarden, aan de mensen om ons heen die we liefhebben, worden we afhankelijk van dat wat buiten ons staat. Wanneer we ernstige zaken in ons leven tegenkomen, hebben we steun en geborgenheid nodig, wat alleen anderen ons kunnen geven. Liefde en vriendschap zijn voor ons van grote waarde (Ibidem, p.1). Maar daarmee zijn we ook ontvankelijk voor het verlies daarvan.

"Love is, in its very nature, a relationship with something separate and external. This externality, which Aristotle sees as essential to the benefits and value of love, is also, painfully, a source of great vulnerability. And yet it is to this external-dependent and risky part of human life, that Aristoteles devotes more sustained attention than to any other of the human excellences. (Nussbaum, 1986, p.354)."

Naar de woorden van Aristoteles krijgt het menselijk leven en handelen zijn waarde door onze kwetsbaarheid (Ibidem, p.2).

Het besef dat we kwetsbaar en vergankelijk zijn, is in de westerse context moeilijk te aanvaarden (Ibidem, p.118). Taylor (2005) stelt dat de mens vanuit een dominant westers discours, uit angst voor eindigheid en behoeftigheid, verlangt naar het overstijgen van de 'human condition', onze menselijke kwetsbare toestand. In de westerse hedonistische samenleving waar idealen van individuele vrijheid, succes, schoonheid, en materiële welvaart domineren, streven we naar 'behoud' wat indruist tegen vergankelijkheid (Berk, 2015). Behoud van het perfecte 'maakbare' lichaam in een 'maakbare' wereld die wij begrijpen en onder controle hebben (Ibidem).

Maar hoe accepteren we dat die maakbaarheid zijn grenzen heeft?

Wanneer we geconfronteerd worden met de vergankelijkheid, begeven we ons op een onbekend terrein waar we geen grip op hebben (Anbeek, 1994, p. 207). Maar dit onbekende terrein is net zo eigen aan het leven als dat wat bekend, grijpbaar en beheersbaar is. Hierop aanvullend komen we, in mijn ogen, juist bij die ervaringen waarin de rationele controle

minder aanwezig is, buiten negatieve confrontaties ook ultieme geluuksmomenten tegen van genot, ontroering en verwondering waarin we onszelf overstijgen en echt in het moment aanwezig zijn. Dit paradoxale gegeven toont de complexiteit van het menselijk leven. Een mensenleven verliest zijn betekenis als het risico van eindigheid (verval en ingrijpende keerpunten in het leven) ontbreekt en maakt het leven juist bijzonder. De waarde van het mensenleven vinden we in de context van haar kwetsbare natuur (Nussbaum, 1986).

“What we find valuable depends essentially on what we need and how we are limited”.
(Nussbaum, 1986, p.342).

Volgens Nussbaum (1986) laat een mensvisie die recht doet aan de menselijke conditie zien dat de mens naast rationeel, autonoom en onafhankelijk, ook sterfelijk, onvolmaakt en afhankelijk is. Dit inzicht van Nussbaum onderschrijf ik omdat het onder ogen zien van onze kwetsbaarheid, ons aanzet om na te denken over wat voor ons van waarde is in het leven. Verhalen kunnen ons hierbij helpen. Verhalen zoals Griekse tragedies, helpen ons de ‘complexiteit’ van het menselijke leven te begrijpen (Ibidem, p.378). In verhalen kunnen we complexe gebeurtenissen uit het leven herkennen en worden ze hanteerbaar voor ons. Hier vormt het werk van Nussbaum een brug naar de functie die kunst kan vervullen. Volgens Nussbaum zijn ervaringen onze beste leermeester in het leven. Met kunst en literatuur kunnen we onze persoonlijke ervaringen uitbreiden. Kunst en literatuur bereiden ons voor op gebeurtenissen die ons ook kunnen overkomen.

2. Duiding en articulatie van contrastervaringen

Geertz en Anbeek toonden dat contrastervaringen meer dan alledaagse ervaringen vragen om articulatie en duiding (Anbeek, 1994, p.7; Geertz, 1993,p.103). Hiermee doelen zij op de noodzaak om van betekenisverlies naar een betekenisvolle wereld te komen. Hier volgt hoe deze articulatie en duiding kan verlopen.

2.1 Articuleren van de ervaring

'Het lijden heeft er recht op om uitgedrukt te worden' (Adorno, In: Anbeek, 1984, p. 41).

Het uitdrukken van een ervaring, is iets uit het besloten bewustzijn naar buiten brengen, wat Van Reybrouck (2014) 'het articuleren van de ervaringsstroom' noemt. Hiermee krijgt een ervaring ruimte. Door de afstand die ontstaat kunnen we de ervaring bekijken, bevragen en onderzoeken. We overwinnen daarmee een gevoel van machteloosheid en innerlijke spanningen.

In mijn ogen is het articuleren meer dan 'uitdrukken' alleen. Om een ervaring te kunnen duiden, een plaats te geven in ons betekenskader, is het van belang ons te heroriënteren, de ervaring in een ander licht te zien. Dat wil zeggen de ervaring te transformeren tot een betekenis of een vorm die voor ons hanteerbaar is, omdat de manier waarop de ervaring zich in ons bewustzijn manifesteert dat eerder niet was. Dit proces wordt 'articuleren' genoemd in deze studie.

Er zijn meerdere vormen van articulatie mogelijk, die per traditie en per persoon kunnen verschillen. Schillebeeckx noemt woorden, verhalen en beelden, afkomstig uit ons 'menselijk verbeeldingsrepertoire' waarin we onze ervaringen kunnen uitdrukken (Schillebeeckx, 1989, p.36).

De taal waarmee we een contrastervaring uitdrukken is vaak geen rationeel gestructureerde taal, maar onsamenhangend en vol tegenstrijdigheden. Het is een expressie van wanhoop, of vreugde, van shock of vervoering (Anbeek, 1994).

"Het menselijk bestaan dat zich kenmerkt door betekenisverlieservaringen vraagt om een bredere taal dan die taal die gebonden is aan de ordenende activiteit van het betekenisgeven." (Anbeek, 1994, p. 24)

"Er is een taal voorbij de taal, er is een taal dichter bij 'waar' dan rationele begrijpelijke taal. 'Waar' is de expressie van het lijden, niet het algemene begrip." (Adorno, In: Anbeek, p.41).

Aristoteles noemt voorbeelden van muziek en dans als afspiegelingen van een innerlijke wereld die ook een vorm van articulatie kunnen zijn. Muzikale expressie is het uitdrukken van een ervaring in een muziekstuk. Ook beweging en dans als een taal waarin een mentale gesteldheid of de herinnering aan een gebeurtenis wordt uitgedrukt (Kinet & Vanfleteren et al., 2015).

Een andere vorm van articulatie zijn rituelen of performances in bepaalde levensbeschouwelijke tradities. Het ritueel kan een veruitwendiging van een ervaring zijn in een handeling of in een voorwerp. Het ritueel geeft vorm aan waarden en geloofsovertuigingen die vertrouwen en houvast kunnen bieden bij ingrijpende gebeurtenissen (Geertz, 1993). Geertz beschrijft hoe religieuze rituelen tot een integratie van de ervaring in het betekenskader kunnen lijden. Wie na een ritueel in de dagelijkse

werkelijkheid terugkeert, kan deze in een breder perspectief zien: als onderdeel van een groter geheel, een kosmische orde.

Articulatie is geen individuele aangelegenheid, maar een intermenselijke activiteit (Anbeek et al., forthcoming). De articulatie van ervaringen vindt plaats in 'het delen met anderen' in taal en in beelden. Anbeek et. al, verwijzen hier naar het werk van Hannah Arendt en Judith Butler die schrijven over de mens als relationeel wezen en de betekenis van onze 'exposure' naar anderen toe. Het naar buiten brengen van de ervaring opent een verhaal naar anderen toe. Met onze levensverhalen plaatsen we onszelf in de menselijke wereld (Arendt, 1958). Dit 'verhaal' over ons geluk, onze successen, ons onvermogen en falen maakt de mens ook kwetsbaar. De ander is voor ons precair. Hoe hij denkt en zal reageren is voor ons onzeker (Levinas, In Butler, 2004). Erkenning en acceptatie van anderen in zijn 'unieke zijn' is daarom belangrijk (Anbeek et al, forthcoming).

Bij contrastervaringen in het bijzonder, stuiten we op de beperking van woorden in het articuleren van de ervaring.

"De ongrijpbaarheid voor het verstand maakt de dingen (en de hele werkelijkheid) ook ongrijpbaar voor de expressie in woorden" (Nishitani, in Anbeek, p.208)

Beelden zijn daarom een belangrijke vorm van articulatie. Van den Berk (2005) geeft meer inzicht in de rol van beelden in de articulatie van ervaringen.

2.2 Beeldende vormen van articulatie

Volgens Van den Berk maken we van numineuze ervaringen een voorstelling in onze gedachten, die vaak makkelijker in beelden dan in woorden zijn uit te drukken (Otto, In: Van den Berk, 2005). Het zijn beelden die een wereld die dieper in ons ligt dan ons rationele bewustzijn, naar buiten kan brengen, zonder dat zij zich laat verklaren. Dit is een belangrijk punt van Van den Berk, omdat hij hiermee wijst op de waarde van 'beeld taal' in het articuleren van ervaringen die in het empirische deel van deze studie nader is onderzocht.

"We ervaren wel zin aan dit leven dat zonder enige twijfel vanuit onbewuste en onbegrijpelijke diepten geleefd wil worden. En we zijn ons ook bewust van deze ervaring. Maar het gaat dan om andere vormen van bewustzijn dan het normale bewustzijn van alledag. Vormen waarin niet direct gedachten maar beelden verschijnen" (Van den berk, 2005, p.32)

Dit bewustzijn noemt Van den Berk, onze 'mythische dimensie'. Waarin we in de kindertijd nog volop leven. Alles is nog onbepaald, er is ruimte voor creativiteit en fantasie, voor harmonie en tegenstrijd. Volgens Van den Berk putten we met het articuleren in beelden uit onze 'mythische belevingswereld'. In het beeldend articuleren van de ervaring, ervaart de mens zich als beschouwer en bewonderaar maar tevens als 'creator van de ervaring'. Omdat we de ervaring met onze verbeeldingskracht opnieuw creëren, en wat vluchtig is kunnen fixeren. De visie op verbeeldingskracht van Van den Berk ondersteunt de eerder genoemde constatering dat het opnieuw 'creëren van de ervaring' de mogelijkheid biedt tot heroriëntatie om de ervaring in ons betekenis kader te plaatsen.

“Het vermogen tot verbeelding is een van de meest wonderbaarlijke eigenschappen van de mens. Er is blijkbaar een kracht in ons die aanzet tot dromen, tot fantasie, intuïtie, meditatie, contemplatie en creativiteit. In onze cultuur liggen verbeeldende, intuïtieve krachten aan de basis van de wetenschappen, kunsten en religies. Dit beeldend vermogen verlegt de grenzen van wat als reëel gezien wordt, doet ons in ruimtes begeven waarvan we geen landkaart hebben, maar die wel bepalend zijn voor onze attitude. Steeds weer doorbreekt de mens via zijn verbeelding de geconditioneerdheid van zijn bestaan, stoot hij op het geheim, op het mysterie van zijn leven. Niet wij beheersen onze beelden, zij beheersen ons. Zij presenteren zich autonoom in onze dromen, maar doordrenken ook ons voelen en denken overdag. (...). Hoewel wij onszelf nu vooral nog trainen in rationele, op feiten berustende bewustzijnsvormen. “ (Van den Berk, 2005, p.183)

De verbeelding is het werktuig van de kunstenaar. Een werktuig dat onbewuste signalen naar buiten kan brengen uit de irrationele laag van de geest (Ibidem.).

2.2.3 Collectieve articulatie

Wanneer een ingrijpende gebeurtenis een grote groep mensen in de samenleving treft, kunnen we ook spreken van collectieve contrastervaringen. In de collectieve articulatie van ervaringen speelt kunst een belangrijke rol (Nussbaum, 2014). De kunsten kunnen individuele emoties verbinden met het universele: het kan ons allemaal overkomen omdat het leven met zowel succes als mislukking gepaard gaat (Ibidem., p.257). Het belang van maatschappelijke articulatie via kunst zou volgens Nussbaum zelfs op politiek niveau door moeten dringen. In ‘Political emotions’ (2014) betoogt Nussbaum dat elke samenleving vol is van emoties van woede over onrecht, verdriet, afgunst, maar ook van liefde.

In de huidige politieke cultuur is geen plaats voor emoties. Nussbaum ziet hierin het gevaar dat wanneer emoties geen erkenning en ruimte krijgen voor articulatie, dit leidt tot ontwrichting en spanningen in een samenleving. Emoties dienen een plaats te krijgen in de politieke cultuur om de samenleving te bezielen en te ondersteunen als middel tot harmonie en rechtvaardigheid (Nussbaum, 2014, p.12 en p.367). Deze bezielende elementen zijn bijvoorbeeld compassie, verbondenheid en liefde voor het vaderland. Publieke kunstvormen zoals beeldende kunst, muziek, theater en poëzie geven uitdrukking aan gedeelde waarden en herinneringen aan belangrijke gebeurtenissen en versterken de emoties die aan afwijkende meningen verbonden zijn, waardoor we ze beter begrijpen. Daarmee kunnen ze een cultuur bewerkstelligen van medegevoel en verbeeldingskracht, met ruimte voor kritisch denken en afwijkende meningen (Nussbaum, 2014, p.364).

2.4 Duiding van contrastervaringen

Contrastervaringen vragen niet alleen om articulatie maar ook om ‘duiding’: wat betekent deze gebeurtenis voor mij?

Middels reflectie geven we de ervaring een plaats in ons betekeniskader. De hiervoor besproken articulatie is een uitgangspunt voor reflectie op de ervaring waardoor de ervaring als ‘beleving’ betekenis krijgt (Schillebeeckx, 1989, p.36). Mensen hebben de drang tot duiden en verklaren omdat we moeilijk kunnen leven in een staat van verwarring en emotionele stress. In de moderne tijd gaat dit verklaren vaak uit van een mechanisch wereldbeeld. Met een mechanisch wereldbeeld gaat men uit van een wereld die beheerst wordt door wetmatigheden, rationaliteit en vooruitgangdenken (Nishitani, In Anbeek, 1994, p.91). Dit

wereldbeeld doet geen recht aan het menselijke dat ten diepste kwetsbaar en op vele fronten 'onbegrijpelijk' is zoals Nussbaum stelde. Bij de duiding van contrastervaringen schiet dit mechanische wereldbeeld dan ook vaak tekort. Nishitani benadrukt dat het in de duiding van deze ervaringen niet direct gaat om een 'teruggaan' naar de betekenisvolle leefwereld zoals die was, maar naar een reëler beeld van de werkelijkheid. Het leven betekent zowel leven als dood, zowel zijn als niet-zijn (Nishitani in Anbeek, p.212). De betekenis van de contrastervaring ligt niet buiten de ervaring, maar de ervaring vertelt ons iets over de kwetsbare aard van het bestaan waarmee we ons dienen te verzoenen, al gaat dit met gepaard met pijn en verdriet. Ik zie de Boeddhistische leer op dit punt als een belangrijke inspiratiebron. De Boeddhistische leer is een oefening in een gelijkmoedige verhouding tot het leven als een voortdurende stroom van opkomen en vergaan.

Vanuit religies wordt een belangrijk houvast geboden in het duiden van contrastervaringen (Anbeek, 2013). Religie behoedt de mens voor de 'chaos' die zich meester over ons maakt wanneer onthutsende ervaringen ons betekenisraam en gevoel voor moraliteit doorbreken (Anbeek et al. forthcoming). Geertz (1993) stelt dat het een belangrijke functie van religie is om contrastervaringen te transformeren. Religies geven antwoord op het 'hoe' en het 'waarom' van deze ingrijpende ervaringen, die de wereld voor een moment absurd maken. Volgens Geertz (1993) richten mensen zich tot goden en spirituele krachten vanuit de '*problem of meaning*', de confrontatie met pijn, lijden en morele paradoxen. Religie helpt ons niet dit lijden op te lossen, maar wel het lijden te dragen, door het te aanvaarden als onderdeel van het leven, waar eveneens Nishitani op wijst. Religie geeft ons symbolische bronnen om het lijden te erkennen en uit te drukken. Adorno (1966), en met hem meerdere auteurs, wijst ons op de rol van kunst in het duiden van deze 'ongrijpbare' en onbeheersbare kant van de werkelijkheid, wat in het empirische deel van deze studie wordt onderzocht.

Deelconclusie

Contrastervaringen zijn ervaringen die ingrijpend zijn omdat ze in 'contrast' staan tot onze dagelijkse routineuze leefwereld. Een moment waarop wij 'stil worden gezet' in extase, geluk of diepe pijn en verdriet. Deze ontregelende ervaringen, waarbij we de controle over de situatie verliezen, vragen om heroriëntatie op ons vanzelfsprekende betekenis kader. Het zijn ervaringen waarin we het menszijn in de kern ervaren: onze kwetsbaarheid. Want zelfs momenten van ultieme schoonheid en geluk, ontlenen hun waarde aan het gegeven dat deze momenten tijdelijk en vergankelijk zijn.

De broosheid van het goede, zoals Nussbaum schrijft, geeft het 'menselijke zijn kracht en waarde'. Contrastervaringen vragen om articulatie en duiding. Omdat contrastervaringen buiten ons rationele denkvermogen staan en eerder inspelen op ons gevoelsbewustzijn, schiet articulatie in woorden vaak te kort. Met onze verbeelding vinden we meer aansluiting bij de irrationele kant van het bestaan en onze gevoelswereld. Beelden zijn een belangrijke vorm van articulatie omdat we via beelden de ervaring opnieuw kunnen creëren en transformeren met een nieuwe betekenis. In de kunst wordt de verbeelding aan het werk gezet. Niet alleen op individueel niveau maar ook op maatschappelijk vlak kan kunst een belangrijke rol vervullen in het articuleren van emoties en collectieve herinneringen in een samenleving. In het duiden van contrastervaringen gaat het om het plaatsen van de ervaring in een betekenis kader. In het duiden van contrastervaringen blijkt 'maakbaar mens en wereldbeeld' en een rationele systemische verklaring ontoereikend. Om een contrastervaring te duiden dienden we ons te verzoenen met de kwetsbare aard van het bestaan.

3. Vormen van denken

Verschillende denkvormen kunnen een rol spelen in onze zoektocht naar betekenis bij de confrontatie met contrastervaringen. Deze paragraaf is een conceptualisatie van het systeemdenken en het poëtisch denken als denkvormen aan de hand van het werk van Levi-Strauss, Kessels, en Deleuze zoals toegelicht in de methode.

3.1 Het wilde denken en het getemde denken

De tegengestelde aspecten van het mens-zijn zoals verstand en emotie, logisch denken en creativiteit, zekerheid en twijfel zijn een leidraad om het bestaan te bevatten en krijgen een plaats in verschillende denkvormen (Swinnen, 2010). Het werk van antropoloog Levi-Strauss geeft aanwijzingen om deze denkvormen te verhelderen.

Levi-Strauss onderzocht in zijn boek 'het wilde denken' (1976), de wijze waarop inheemse volkeren ordening aanbrachten in hun omgeving. Levi Strauss bespreekt 'het wilde denken', als 'magisch denken' en 'mythisch denken' en het 'getemde denken' als modern wetenschappelijk denken.

Deze verschillende denkvormen zijn gebaseerd op hetzelfde fundament: de menselijke behoefte om de wereld te begrijpen door er een ordening in aan te brengen (Levi-Strauss, 1976,p.21). Daarmee staan deze denkvormen niet als tegenpolen tegenover elkaar, waarbij het ene 'wetenschappelijk' en het andere 'niet wetenschappelijk' zou zijn; of 'het wilde denken' als voorstadium op het modern wetenschappelijk denken. 'Het wilde denken' is niet 'het denken van de wilden', zoals inheemse volken, ten tijde van het onderzoek van Levi-Strauss in de jaren '30, werden aangeduid. Het 'wilde denken' is even rationeel als de wetenschap. Het is zelfs een universele eigenschap van de menselijke geest, alleen is deze in onze westerse samenleving gemarginaliseerd (Lemaire, 2008). Zij heeft bestaansrecht in de kunst en poëzie, maar uit andere disciplines is ze 'verdrongen en miskend geraakt' (Ibidem, p.37). Ik zou niet stellen dat het 'wilde denken' even rationeel is als de wetenschap, aangezien zij ook aanspraak maakt op de verbeelding, metaforiek en gevoelswereld. Ik onderschrijf wel dat zij denkt vanuit andere middelen dan wetenschappelijk onderzoek die niet minder belangrijk zijn.

“Elke denkwijze heeft de neiging haar eigen objectiviteit te overschatten en andere te onderschatten; maar de mens heeft altijd even goed gedacht, alleen doel en middelen kunnen verschillen.” (Levi-Strauss, In: Lemaire 2006, p.61)

Zo blijft het wilde denken dicht bij het zintuiglijke en de verbeelding, en begeeft zich daarmee op het vlak van de concrete logica. Concrete logica wil zeggen, dat wat we direct waar kunnen nemen en ervaren. Het wetenschappelijk denken neemt afstand en richt zich op het scheiden en verbinden van het abstracte. Bovenstaand citaat is belangrijk omdat het bevestigt dat verschillende denkvormen bestaansrecht hebben, en aan het wetenschappelijk denken onterecht een dominante positie is toegekend. Levi Strauss roept de wetenschap op haar kaders te verruimen door wat eerst als 'irrationeel' gezien werd te integreren omdat de grondproblemen van het menselijk bestaan, worden uitgedrukt in de taal van het wilde denken (Ibidem, p.62).

Hoe Levi-Strauss de verschillende denkvormen als magisch en mythisch denken precies beschrijft, laten we hier buiten beschouwing. Kort gezegd gaat magisch denken uit van een volledige samenhang van alle elementen in de kosmos, en reageert de natuur op het morele handelen van mensen. Mythisch denken is een vorm van denken waarin ordening en

overzicht van de werkelijkheid gecreëerd wordt, via de weg van de verbeelding, metaforen en analogieën. Mythisch denken toont inzicht in hoe de mens denkt, aangezien mythen overal voorkomen en qua inhoud sterk op elkaar lijken (Lemaire, 2006, p.72).

Levi-Strauss definieert 'wetenschappelijk denken' ofwel het 'getemde denken', als het reduceren van een 'chaotische manier van waarnemen' tot een 'bewuste manier van waarnemen' (Levi-Strauss, 1976, p. 21). Omdat er een principiële discontinuïteit bestaat tussen hoe wij zaken beleven en hoe we deze verklaren, is de methode van wetenschappelijk onderzoek aan regels verbonden om deze zo zuiver en transparant mogelijk te laten zijn (Lemaire, 2006, p.25). Omdat dit een voorwaarde is voor wetenschappelijk onderzoek, zou het daarmee ook een voorwaarde voor kennis productie zijn. Echter is vastgesteld dat kennis ook voort kan komen uit andere denkvormen zoals het 'wilde denken'. Met dit uitgangspunt richt deze studie zich later op kunstzinnig onderzoek, om te beoordelen welke vorm van kennis kunstzinnig onderzoek ons kan opleveren.

3.2 Stratificerend denken en nomadisch denken

Het werk van Deleuze is bruikbaar als theoretisch kader voor deze studie om het poëtisch denken en systeemdenken verder te conceptualiseren.

De volgende beschouwing van de werkelijkheidsopvatting van Deleuze is gebaseerd op het werk 'A Thousand Plateaus' (Deleuze & Guattari, 1988), op 'De logica van de gewaarwording' (2015), Deleuze over de moderne kunst van Francis Bacon, en op de lezing van filosoof Arjen Kleinherenbrink op het 'Brainwash festival' in oktober 2015, over het denken van Deleuze over moderne kunst. Deleuze verwijst naar een aantal stromingen in de kunst om verschillende werkelijkheidsopvattingen te verduidelijken. Deleuze ziet namelijk in de schilderkunst een antwoord op de vraag hoe de moderne mens zich moet verhouden tot de werkelijkheid en de chaos en complexiteit waaruit zij bestaat (Kleinherenbrink, 2015).

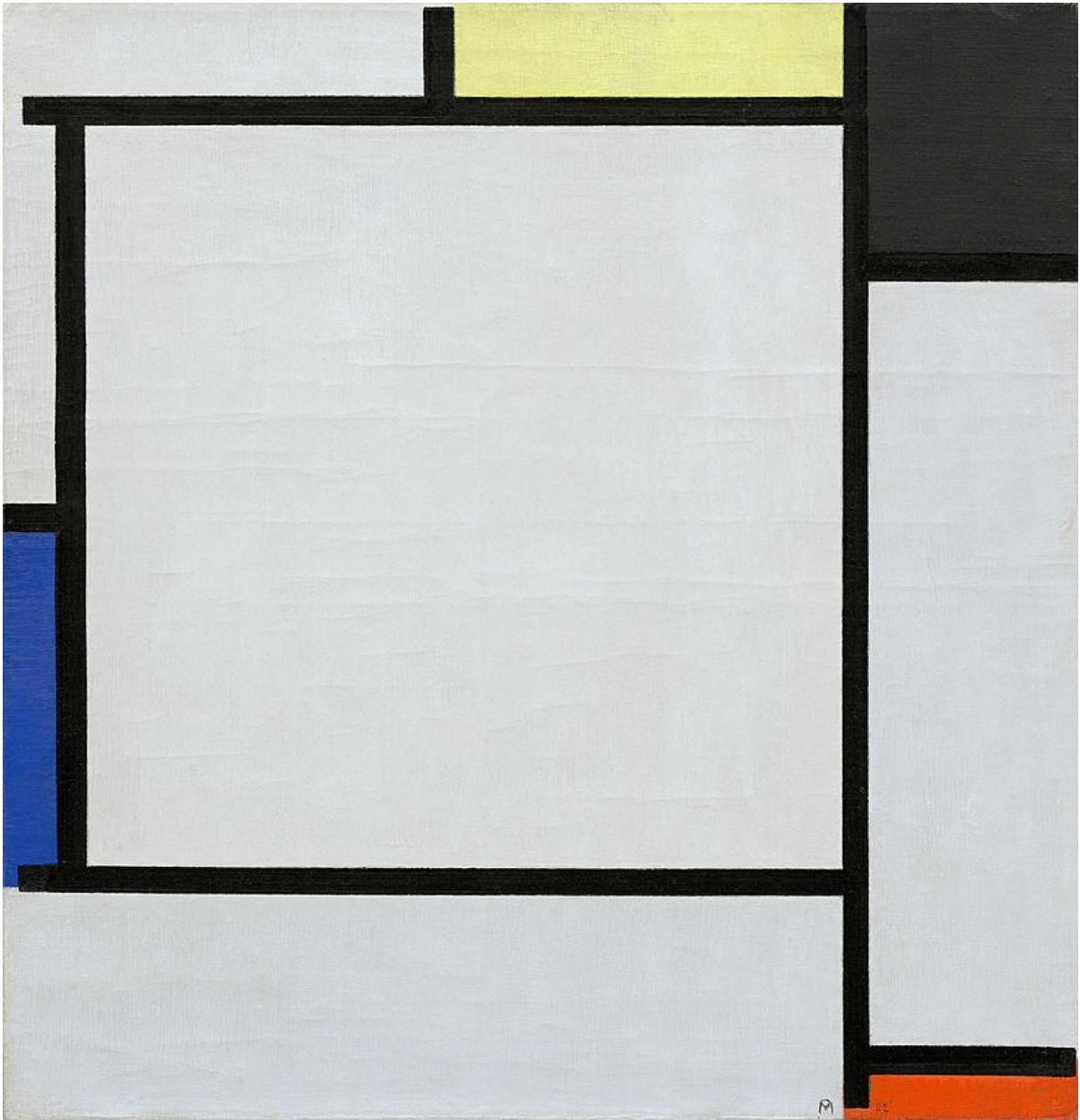
Zo bestaan er twee dominante visies op de werkelijkheid als systeem:

-De systemen van de grond

-De systemen van de actie

We zullen deze hier toelichten.

Binnen de visie op de werkelijkheid als 'systeem van de grond', is alles wat bestaat een afspiegeling van een aantal basiselementen en wetmatigheden die nooit veranderen (een vaste orde). De mens poogt door onderzoek deze wetmatigheden bloot te leggen, en daarmee de werkelijkheid tot een systeem te abstraheren. Hier verwijst Deleuze naar de vroeg abstracte kunst, zoals het werk van Mondriaan. In het werk van Mondriaan wordt de werkelijkheid afgebeeld in zijn essentie, een uiterste abstractie waarin alleen lijnen en basiskleuren overblijven (Deleuze, 1981, P.106).



'Tableau 2', 1922, Piet Mondriaan

Binnen de visie op de werkelijkheid als systeem van de actie, zijn de dingen hoe ze gebeuren, voortdurend in beweging en verandering. Daarmee wordt het idee van 'dingen' met een vaststaande identiteit verworpen en is alles een afspiegeling van 'chaos'. Hier verwijst Deleuze naar het abstract expressionisme, het werk van Pollock, wiens werken een resultaat zijn van puur actionisme. Een actie waarin de hand ongericht en ongeremd te werk gaat. Het materiaal beweegt en vermengt zich op het doek.

Het abstract expressionisme geeft een tegenovergesteld antwoord op de verhouding van de mens tot de werkelijkheid. De werkelijkheid als chaos wordt maximaal uiteengezet.

"In de vreemde, ontregelende kracht die zichtbaar wordt in het werk, vindt het oog geen rust." (Deleuze, 1981, p.108)



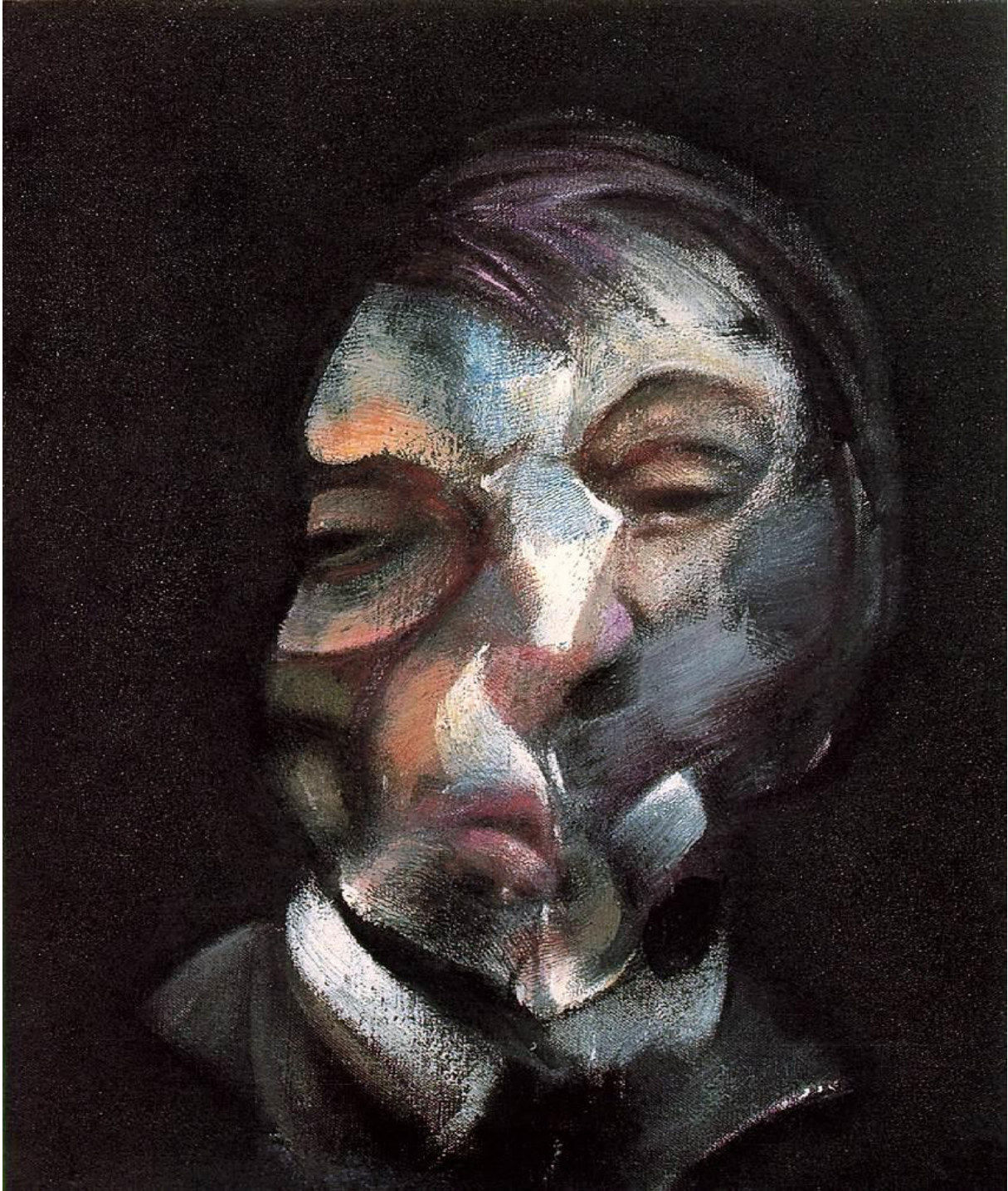
'Phosphorence', 1947, Jackson Pollock

Deleuze verwerpt beide werkelijkheidsopvattingen. Volgens Deleuze is de werkelijkheidsopvatting in het werk van Mondriaan te stabiel, een te simpele symbolische codering die geen recht doet aan verandering, spanning en diversiteit in de wereld. Het universum van Pollock daarentegen is te variabel en brengt ons in totale verwarring. De werkelijkheid toont zich zonder contouren en is daarmee niet werkzaam en beheersbaar. Deleuze introduceert zijn visie op de elementen in de werkelijkheid als 'lichamen zonder organen', dat wil zeggen, een lichaam zonder afzonderlijke delen.

De delen van een lichaam horen in essentie niet bij elkaar als één organisme. Er is 'werk' nodig om de delen als geheel bij elkaar te houden. Alles is daarmee 'werk en verzet', aangezien elementen van nature geneigd zijn zich te verzetten tegen de omgeving. Het lichaam heeft de kracht en capaciteit om te werken, om de organen bij elkaar en daarmee in leven te houden, dat is zijn essentie. We zijn onze capaciteiten, die steeds in verandering zijn. In het lichaam, en in elke entiteit in de werkelijkheid spelen constante processen van afbraak en vernieuwing (Kleinherenbrink, 2014). Een constante spanning tussen creatie en vernietiging.

In de schilderkunst van Francis Bacon vindt Deleuze bevestiging voor deze werkelijkheidsopvatting. Bacon schildert geen vaste representaties van de werkelijkheid, maar maakt de krachten die in de werkelijkheid werken zichtbaar, zonder het beeld volledig te vertroebelen. Hij toont vervorming in stilstaande vorm. Bacon toont de menselijke figuur waarbij 'alles in beweging is', het lichaam werkt om zijn onderdelen bij elkaar te houden (Deleuze, 1981, p.56).

"De organismen lijken opgenomen te worden in een wervelende of kronkelende beweging die ze tot een lichaam maakt of tot in een feit samenbrengt, los van elk figuratief of narratief verband. " (Deleuze, 2015, P. 206)



'Self Portrait', 1971, Francis Bacon

Deleuze ziet het als de taak van de kunst om onzichtbare krachten in de werkelijkheid zichtbaar te maken en de tijd als vervorming en verandering voelbaar te maken. In navolging van Paul Klee: “kunst geeft niet het zichtbare weer, maar maakt zichtbaar” (Deleuze, 2015, p.64).

De werkelijkheidsopvatting van Deleuze, als een constante spanning tussen creatie en vernietiging, is voor deze studie belangrijk omdat zij toont dat een puur ‘systemische’ denkvorm waarin we identificeren en abstraheren, de werkelijkheid als ‘weerbarstig’ en ongefixeerd niet kan vatten. In een werkelijkheid waarin chaos en ritme in elkaar overgaan en elkaar afwisselen in natuurlijke processen, past een manier van denken die niet bij uitstek ingekapseld en geordend is, maar vrij beweegt buiten ordes en grenzen om in een veranderende staat waarin de dingen zijn (Deleuze, 1988, P.XII). Een manier van denken waarin verschil en verandering centraal staan, in plaats van veralgemenisering en fixatie. Dit is de tweede waardevolle bijdrage van Deleuze. Hij nodigt ons uit op een nieuwe manier te denken, buiten de bekende denkrichting van het systeemdenken. Het systeemdenken staat in lijn met wat Deleuze duidt als ‘stratificatie’, of homogenetisch denken. Stratificatie gaat uit van de werkelijkheidsopvatting van ‘de systemen van de grond’, zoals eerder besproken. Daarin onderscheiden we ‘strata’ als fysiochemische, organische en antropomorfe fenomenen. Elk stratum bestaat uit een gecodeerd milieu: we betitelen elke gevormde substantie, alle elementen in de werkelijkheid, met een code.

“Stratification is like the creation of the world from chaos, a continual, renewed creation” (Deleuze, 1988, p.502).

Het nomadisch denken, wat Deleuze als passende denkvorm introduceert om de werkelijkheid te duiden, raakt aan het poëtisch denken binnen het kader van deze studie. Deleuze introduceerde het nomadische denken, tegen de achtergrond van de periode van de studenten protesten in mei 1968 in Frankrijk, een beweging tegen de conservatieve gevestigde orde. In de filosofie van Deleuze klinkt een aanklacht door tegen het zwaarwichtige academische apparaat, dat uitgaat van het stratificerende denken, als denkvorm met de meeste bestaansrecht. Het nomadisch denken, of ‘rizoomdenken’ is het denken in ‘wortels’ in plaats van in ‘bomen’ die star en eendimensionaal zijn. Rizoomdenken ontwikkelt zich als een wortelstok, die zich naar vele richtingen vertakt, ondergronds en onverwacht. Deleuze vat de mens op als een ‘intensiteit’ in plaats van een ‘statisch zijn’. De mens en alle entiteiten in de werkelijkheid kennen geen vaste identiteit, maar zijn een ‘veelheid’ die zich als een ‘rizoom’, een wortel vertakt in een netwerk, en koppelt aan andere veelheden.

Het nomadisch denken maakt ruimte voor creatieve verlangens en breekt met vaststaande gesloten eenheden door elementen te herschikken of een tegendeel te tonen.

“Filmmakers and painters are philosophical thinkers to the extent that they explore the potentials of their respective mediums and break away from the beaten paths.” (Deleuze, 1988, p.XIII)

Het nomadisch denken is in de ogen van Deleuze de weg van denken die de kunstenaar bewandelt. Het bewandelen van nieuwe, onverwachte paden. Brekend met de gevestigde ordening en opvattingen.

3.3 Systeemdenken en Poëtisch denken

In deze studie heet wat Levi-Strauss onder 'het getemde denken' verstaat, 'systeemdenken'. Dit is naar mijn idee een scherpere formulering omdat het om 'systematisch denken' gaat: argumenteren gebaseerd op logisch redeneren en het staven van een oordeel op basis van waarneembare feiten (Kessels, 2006).

Het poëtisch denken volgt de lijnen van het nomadisch denken van Deleuze en 'het wilde denken', zoals Levi-Strauss dit beschrijft. Denkvormen die verder gaan dan de grenzen van de 'feitelijke werkelijkheid', en de lijnen volgt van verbeelding en metaforiek. De term 'poëtisch denken' vind ik passender voor deze studie dan 'het wilde denken' of 'nomadisch denken' omdat poëtisch denken uitdrukt dat het om 'poëtische argumenten' gaat die meer kunnen zijn dan symbolen, metaforen of verhalen zoals 'mythen'. Een poëtisch argument komt voort uit beleving, geraaktheid, bezieling en inspiratie, zoals Jos Kessels schrijft in 'Het poëtisch argument' (2006). De affectieve en beeldende elementen in een gesprek, zijn de poëtische argumenten, die geen plaats krijgen in logisch, systematische redeneringen. Poëtisch denken duidt op 'gelaagdheid', hanteert geen vaststaande concepten en biedt geen letterlijke vertaling, maar een inhoud die ruimte biedt voor meerdere interpretaties, zoals het nomadisch denken van Deleuze.

Deelconclusie

Volgens Levi-Strauss gebruikt de mens verschillende denkvormen die allen tot doel hebben de wereld te begrijpen. Naast het 'getemde denken', in deze studie aangeduid als 'systeemdenken', gebruikt de mens van oudsher het mythische en magische denken waar verhalen, beelden, symbolen en metaforen uit voortkomen die ons iets vertellen over de verhouding van de mens tot de werkelijkheid. In navolging van Kessels introduceerden we hier het poëtische denken, argumenten die voortkomen uit meer emotionele, gelaagde en intuïtieve denkvormen. Verschillende denkvormen leiden tot verschillende vormen van kennis, die nodig zijn om de wereld en het menszijn te begrijpen omdat vele elementen in het bestaan buiten een systemische ordening vallen. Deleuze leerde ons dat de werkelijkheid op zichzelf geen vaste ordening kent, maar ook meer is dan puur flux en 'verandering'. Alle elementen in de werkelijkheid verhouden zich tot elkaar als een spanning tussen werk en verzet. Een puur stratificerende en systemische denkwijze zou dus aan deze werkelijkheid geen recht doen. In deze opvatting van de werkelijkheid krijgen andere denkvormen zoals het 'nomadisch denken' of 'rizoom denken', in deze studie 'poëtisch denken' genoemd, meer noodzaak.

4. Kunstzinnig onderzoek

De voorgaande analyse toonde aan dat verschillende benaderingen bijdragen aan ons begrip van de wereld. Met kunst als poëtische benadering van de werkelijkheid, brengt de kunstenaar een ordening aan in zijn gedachten en gevoelens en genereert daarmee grip op de werkelijkheid. Dat wil zeggen, hoe hij de wereld ziet en ervaart.

Hier zal ik onderbouwen dat kunst ook op te vatten is als een vorm van onderzoek naar hoe wij ons tot de wereld en het menszijn verhouden, aan de hand van het werk van Cobussen en Borgdorff.

4.1 Kunst als kennis

Cobussen, muzikfilosoof aan de Universiteit Leiden, schrijft in zijn artikel 'The Trojan Horse' (2007), over de plaats van praktijk gestuurd onderzoek (practice based research, PBR) in de academische wereld. Hij ziet in de groeiende belangstelling voor PBR aanleiding voor de erkenning van kunst als vorm van kennis:

"What the scientific world and the universities concede with this kind of research (PBR), and especially with the possible result – an art work – is the very fundamental and quite revolutionary statement that knowledge can articulate itself outside of discursive practices, outside spoken and written language, and that this kind of knowledge cannot be generated otherwise than in or through the production of art. The art work is not a practical aid which rushes in to help the discursively presented conclusions; it is itself the statement and the conclusion." (Cobussen, 2007, p.19).

Dit citaat beschrijft dat kennis ook gearticuleerd kan worden in andere vormen dan taal, namelijk in kunst, waarin het kunstwerk zelf de conclusie vormt. In het artikel 'The production of knowledge' in artistic research' van Borgdorff (2010) wordt duidelijk welke vorm van kennis kunst ons oplevert. Borgdorff is daarmee niet de eerste. Eerder schreven filosofen als Kant, Hegel, Heidegger en Adorno over de verhouding tussen kunst en wetenschap. Volgens Borgdorff voltrekt kunstzinnig onderzoek zich in en door het werken aan een kunstwerk. Een kunstwerk communiceert een bepaalde inhoud via creatieve praktijken, performances of kunstproducten. Borgdorff stelt dat kunstzinnig onderzoek niet per definitie kennis expliciet maakt. Eerder geeft zij uitdrukking aan kennis als een inhoud die 'pre-reflectief' is. Dat wil zeggen, kennis die aan het stadium van het 'conceptuele denken' voorafgaat. Kunst is daarmee een uitdrukkingsvorm van 'unfinished thinking' (Borgdorff, 2010, p.1). *Unfinished thinking* is, in lijn met het poëtisch denken, een perspectief dat nog alle kanten uit kan en oog heeft voor verschil en tegenstellingen en onopgeloste spanningen. De kennis die kunst voortbrengt is enkel materieel gefundeerd, in een werk, in een beeld, maar niet in het denken. Tegelijkertijd verheft het werk de materiële dimensie omdat de betekenis multi-interpretabel is en uitnodigt tot reflectie en kritiek: kunst zet het denken in beweging (Ibidem, p. 9). De materie is 'geladen' met betekenis, met een ervaring of een gevoel. Borgdorff wijst op twee functies van kunstzinnig onderzoek. Enerzijds is kunst geen 'representatie' van de werkelijkheid maar een presentatie van de werkelijkheid hoe die voor ons is of zou kunnen zijn. We kunnen ook in onze verbeelding een voorstelling maken van een mogelijke werkelijkheid en deze uitdrukken. Anderzijds kan kunst ons nieuwe inzichten en ervaringen geven die onze relatie tot de wereld en onze relatie tot onszelf beïnvloeden (Ibidem, p.25). Dit gebeurt als we door het kunstwerk anders naar de wereld en onszelf gaan kijken. Er opent zich een nieuw perspectief, dat breekt met onze eerdere opvattingen.

4.2 De ervaringsdimensie, het pre-reflectieve

Borgdorff toont de gelijkenissen tussen kunst en wetenschap in de manier waarop zij onderzoek doen. Een kunstenaar onderzoekt materiaal, instrumenten en inspiratiebronnen als uitgangspunt voor het werk. Kunst praktijken zijn ook gelieerd aan bepaalde vaardigheden en methoden. De methode van kunstzinnig onderzoek is echter eerder gericht op toeval en ontdekking, dan op het volgen van een vooraf vastgesteld pad of methode. Hoewel voor vele wetenschappers de weg naar hun ontdekking ook een 'toevallig' of intuïtief proces kan zijn. Waarbij de *'aha-erlebnis'*, het moment dat de wetenschapper tot inzicht komt, niet duidelijk te herleiden is. Toch valt wat kunstenaars doen niet bij uitstek onder 'onderzoek' zoals we dat in de wetenschap verstaan als 'systematische kennisproductie'.

Ondanks dat kunst niet altijd ten doel heeft om kennis te genereren, is reflectie wel degelijk met kunst verweven en daarmee een bijdrage aan wat we weten en begrijpen van de wereld en het menszijn. Dit is een belangrijke constatering voor deze studie. In mijn ogen is het van belang om kennis breder op te vatten dan als een 'gerechtvaardigd begrip van de werkelijkheid'. Kennis is ook op te vatten als een uitdrukking van hoe de wereld zich aan ons openbaart, en hoe de wereld voor ons is of zou kunnen zijn in onze verbeelding (Borgdorff, 2010, p. 18).

In zijn analyse constateert Borgdorff dat de inhoud van kunstzinnig onderzoek een ervarings component bezit die niet per definitie taalkundig te benaderen is. Dat roept vragen op over hoe die inhoud van kunst dan talig als kennis uit te drukken is. Deze 'ervaringsdimensie' is wel op te vatten als een 'voorstadium' van kennis, wat we eerder 'pre-reflectieve kennis' noemden. Hier vult het werk van de filosoof Merleau-Ponty aan.

Merleau-Ponty (2003) stelt dat onze manier van waarnemen door en door lichamenlijk is en dat wij daarmee nog voor ons cognitieve begrip van de wereld een lichamelijke relatie tot haar hebben (Merleau-Ponty, 2003, p.34). De basis van ons denken en handelen ligt in onze 'pre-reflectieve' lichamelijke verhouding tot de wereld (Ibidem). We hebben al een vertrouwensrelatie tot de wereld voordat we taalvaardig zijn en de werkelijkheid betekenis kunnen geven middels concepten. Daarmee is onze verhouding tot de natuurlijke werkelijkheid een zeer intieme verhouding. De kunstenaar belichaamt die pre-reflectieve kennis in zijn kunstwerk en zoekt vaak die intieme verhouding tot de wereld op. Ook Merleau-Ponty betwijfelt of de wetenschap wel een complete voorstelling van de werkelijkheid kan bieden. Verificatie en exactheid zijn belangrijk in onderzoek, maar de lichamelijke waarneming kan niet afgedaan worden als bedrieglijk en illusoir. We zijn namelijk middels onze lichamenlijkheid, met de elementen in de werkelijkheid verbonden. Daarmee beschikken we ook over een 'taal' die dicht bij deze lichamelijke verbondenheid tot de werkelijkheid staat. Ik beschouw deze taal als de kunst, die voortkomt uit poëtisch denken.

Deelconclusie

Aan de hand van het werk van Cobussen en Bordorff is vastgesteld dat kennis ook op een andere manier te articuleren is dan via taal. Kunst kan ook een vorm van kennis productie zijn waarbij het werk de conclusie van het onderzoek vormt. Kunst brengt kennis voort die pre-reflectief is. Een inhoud die voorafgaat aan onze vaststaande concepten en nauw verband houdt met hoe wij lichamelijk in de wereld staan en de wereld ervaren.

In het volgende deel van deze studie onderzoeken we hoe deze pre-reflectieve articulatie en duiding van de menselijke kwetsbaarheid er bij verschillende beeldend kunstenaars uitziet en welke bewoordingen zij gebruiken om dit te beschrijven.

Hoofdstuk 2 Beeldend kunstenaars

Naast literatuuronderzoek is voor deze studie een tiental interviews gehouden met gerenommeerd beeldend kunstenaars in Nederland, die zich bezighouden met vragen over de betekenis van het menszijn. In dit hoofdstuk zijn de resultaten uit deze interviews beschreven.

De onderzoeksvraag is voor de interviews opgedeeld in de volgende drie centrale vragen:

1. Welke rol speelt kwetsbaarheid in het werk?
2. Wat is de werking van het kunstwerk?
3. Welke vorm van denken volgt de kunstenaar in zijn werk?

‘De rol van kwetsbaarheid’ duidt op mogelijke contrastervaringen die in het werk een rol spelen. De vraag naar ‘de werking van het kunstwerk’ verwijst naar de betekenis van het kunstwerk voor duiding en articulatie. De vraag over ‘vormen van denken’ laat zien hoe systeemdenken en poëtisch denken bij de kunstenaars functioneren.

Staat er in het volgende gedeelte ‘de kunstenaars’ dan betreft het de tien kunstenaars die voor deze studie geïnterviewd zijn.

2.1 De rol van kwetsbaarheid in beeldende kunst

Het thema 'kwetsbaarheid' komt in de interviews op verschillende manieren naar voren. In de ervaringen of gebeurtenissen die het uitgangspunt van het werk vormen, in het kunstwerk zelf en in het mensbeeld van de kunstenaar. Hier volgt een toelichting op de rol van kwetsbaarheid aan de hand van citaten uit de interviews.

2.1.1 Thema's en uitgangspunten van het werk

De uitgangspunten of inspiratie voor de werken van deze kunstenaars variëren van gedichten, verhalen, foto's, Christelijke iconografie, vanitas stilleven uit de Gouden eeuw, voorwerpen met een persoonlijke betekenis, existentiële vragen, fascinaties, cultuur verschillen en bepaalde ervaringen of gebeurtenissen in het leven van de kunstenaars.

"Mijn werk is verhalend, ik start met autobiografische gebeurtenissen, die ik vertaal naar algemenere beelden. (...) Ik start ergens, maar het ontwikkelt zich tot iets anders." (Gijs Assmann)

Niet alle kunstenaars kunnen de aanleiding van hun werk precies herleiden. De achtergrond en opvoeding van de kunstenaar kunnen in het werk op zo'n manier meespelen dat de interesse, kennis en fascinaties van de kunstenaar onbewust in het werk naar voren komen. *'Ik moest het gewoon maken'*, is een veel voorkomende uitspraak.

Droombeelden die raken aan het mystieke zijn bij Lotte van Lieshout en Arent Weevers belangrijke uitgangspunten voor het werk. Deze beelden komen in nacht- of dagdromen naar voren.

"Als de dromen terugkomen, weet ik dat ze een bepaalde urgentie hebben en dan moet ik ze maken." (Arent Weevers)

Vaak zijn het thema's die de kunstenaar op een bepaald moment bezig houden. Thema's die vaker terugkomen zijn: het zelfbeeld, lichamelijke aanwezigheid, de dood, ouderschap, macht en onmacht, intimiteit en erotiek, beschadigen en beschermen.

"Het verzorgen, alsmat met die handen bezig. Dat je je zo bewust bent van alle handelingen, het aanraken, het aankleden. Toen ben ik meer naar handen gaan kijken en ben ik ze gaan tekenen." (Juil van den Heuvel)

Als kunstenaars refereren naar concrete gebeurtenissen in hun werk hebben deze vaak te maken met lichamelijke kwetsbaarheid, zoals de plotselinge confrontatie met een disfunctioneel lichaam: een longembolie, een hersenbloeding, of een ziekte als kanker. Soms werd iemand uit de nabije omgeving door ziekte getroffen. Bij enkele kunstenaars overkwam dit henzelf.

"Door die hersenbloeding ben ik een stuk nuchterder geworden. Ik heb ook een andere kant van het bestaan gezien en gevoeld. En ben ik heel eenzaam geweest. Dat ik dacht 'nou, als dit het is, weet ik niet of ik er nog zin in heb.'" (Lotte van Lieshout)

"Toen ik 'artist in residence' was, bij de psychiatrische instelling Altrecht, kreeg ik te horen dat ik ziek was. Toen kwamen die psychisch zieke mensen en mijn eigen situatie bij elkaar. En daar heb ik deze beelden gemaakt. De zieke mens in dekens, het beest wat uit de

mens komt, en verder telt je lichaam niet meer mee als lichaam, maar gewoon als een soort homp vlees.” (Alet Pilon).

De dood is een veel voorkomend uitgangspunt. Bij Alet Pilon angst voor de dood en dode materie, in andere gevallen zoals bij Lotte van Lieshout een fascinatie voor de dood. Ook het verlies van dierbaren kan een uitgangspunt zijn. Een dierbare die overlijdt of de mogelijkheid om de ander te verliezen.

Bij Robin Kolleman, Celio Braga en Gijs Assmann hebben verwijzingen naar de dood de betekenis als ‘vanitas’: ‘we dragen de dood bij ons’, het kan ons allemaal overkomen omdat we kwetsbaar en vergankelijk zijn. Hieruit spreekt geen angst voor de dood, eerder een poging om de dood ‘in het leven te plaatsen’. Om de dood te zien als iets wat bij het leven hoort. Een uitnodiging om de dood bespreekbaar te maken.



'Vanitas (voor Ge) (II)', 2012, Gijs Assmann: *"Maar uiteindelijk gaat het erom je te verzoenen met de eindigheid en hoe doe je dat?"*

Ook lichamelijke kwetsbaarheid in het fysieke contact met anderen is een terugkerend thema. Hoe troostend en verzorgend we voor elkaar kunnen zijn en elkaar tevens kunnen benauwen en geweld aan doen.

Naast lichamelijke kwetsbaarheid is ook 'geestelijke kwetsbaarheid' veelbesproken. Hoe kwetsbaar we zijn in gedachten over onszelf en het contact met anderen, hoe we anderen kunnen kwetsen en gekwetst kunnen worden.

Een ander thema of uitgangspunt in de werken van deze kunstenaars zijn fascinaties voor de mysteries van het leven in vragen als: wat gebeurt hier? waarom doen wij dit zo? waarom overkomt mij dit?

"Existentiële vragen. Waarom ben ik geboren?, waarom leef ik?, waarom wordt ik ziek?, waarom ga ik dood?, waarom heb ik pijn?, waarom heb ik verdriet?, waarom verlies ik mijn haar? Al dat soort dingen, het kan niet meer menselijk zijn. Het is wat het is." (Celio Braga)

In enkele gevallen zijn ook thema's uit de jeugd en de band met familieleden een uitgangspunt voor een werk.

"Ik kom van een eiland, waar het belangrijkste deel van mijn jeugd ligt, dat is Vlieland. Omdat ik daar niet geboren was, werd je niet geaccepteerd in dat dorp. En dat geeft een soort van machteloosheid, want het is een situatie waar je niks aan kan doen." (Robin Kolleman)

Het zelfbeeld komt vaak terug in de werken. Hoe de kunstenaar zichzelf ziet, hoe anderen hem zien, wel of niet 'gezien' worden, en moeite om 'zichzelf laten zien' zijn thema's.



'Not me', 2015: Alet Pilon: "De serie heet 'Not me'. De benen laten zien, daar had ik geen moeite mee, maar de rest verstopte ik liever. Ik had alleen hele grote voeten, en mijn wens was altijd om mooie pumps te kunnen dragen, maar die hadden ze nooit in mijn maat. Dus dat is ook een frustratie, vandaar dat ik altijd maar pumps maak."

Nu zijn de ervaringen rondom kwetsbaarheid ook positieve gebeurtenissen. Enkele kunstenaars beschrijven intens bijzondere ervaringen met iets 'mysterieus' als uitgangspunt voor een werk. Waarbij het kunstwerk ruimte voor het mysterieuze laat.

"En op een gegeven moment bleef hij achter mij, en ik loop en zie een vlinderwater plaats, en daar moest ik doorheen, dat was midden op het pad. Dus ik moest er doorheen lopen en in een klap, ik denk 2000 gele vlinders om mij heen omhoog, en het was net alsof ik zelf mee naar boven ging. Alsof ik omhoog gestuwd werd, ontzettend vrij." (Robin Kolleman)

Ook ervaringen rondom moederschap, liefde en verliefdheid die als een 'verhevigde' ervaring kunnen zijn zoals Karin Arink beschrijft.

"Ik was toen voor het eerst verliefd, en ik merkte dat ik dat heel heftig vond. Het was niet alleen maar rozengeur en maneschijn. Ik vond het ook confronterend en werd onzeker: ben ik goed en interessant genoeg, en is hij eigenlijk wel de ware?" (Karin Arink)

Het uitgangspunt voor het werk hoeft niet altijd een persoonlijke ervaring te zijn. Caren van Herwaarden, Ronald Bal, Juul van den Heuvel en Arent Weevers verwijzen niet naar persoonlijke ervaringen met kwetsbaarheid, maar houden zich wel bezig met deze thema's.

"Soms voelt het alsof ik geen recht heb om hier mee bezig te zijn. Omdat je minstens iemand in stukjes op de rails hebt moeten zien voordat je met dit soort werk bezig kunt zijn. Dat kan ik niet zeggen, maar ik denk dat ik de pijn van anderen nogal diep voel. (...) ik voel me vaak ontzettend bevoorrecht want ik ken zo veel mensen die zo veel lijden...en dan denk ik 'God...ik heb echt niks meegemaakt'. "(Caren van Herwaarden)

Naast deze met betekenis beladen gebeurtenissen of thema's die een uitgangspunt vormen voor het werk, kan de aanleiding ook een bepaalde houding, een woordspeling of een vorm zijn. Zoals bij Karin Arink de letter H of de letter X, bij Caren van Herwaarden de opengesperde lichaamshouding van 'ontvangenis' of 'overgave' en bij Juul van den Heuvel vormen als de cirkel of de diablo, waarbij zij zichzelf steeds uitdaagt deze vormen op nieuwe manieren weer te geven.

2.1.2 Het Lichaam

Een opvallend patroon dat in de interviews naar voren komt is dat wanneer de kunstenaar zich bezighoudt met kwetsbaarheid als thema, in het werk het lichaam vaak een rol speelt. Het lichaam komt terug in beelden, op doek, in foto's, in video's en in performances. Het lichaam naakt en puur of juist bedekt, beschermd met dekens, met verband ingezwachteld. Bij Alet Pilon en Robin Kolleman heeft het verbinden de functie van 'beschermen wat beschadigd is', of 'conserveren wat vergankelijk is'.

“Door iets te verbinden help je pijn te verzachten, mummificeer je hem, houd je hem weg bij de dood en houd je hem hier in het leven. Dat is heel lang bij me gebleven, dat wikkelen en dat binden.” (Alet Pilon)

Vaak worden materialen gebruikt die zelf kwetsbaar zijn of een relatie hebben met het lichaam zoals haren, vleugels en textiel zoals kleding, dekens en lakens. Uit het gesprek met Curator van het Textiel museum in Tilburg, Caroline Boot, kwam dan ook naar voren dat wanneer kunstenaars textiel in een kunstwerk gebruiken op een betekenisvolle manier (meer dan alleen voor de vorm) het thema kwetsbaarheid naar voren komt. Dit verband was in de gesprekken met kunstenaars duidelijk zichtbaar.

In de betekenis die de kunstenaars het lichaam geven zijn overeenkomsten te zien. Enerzijds als krachtig en tot veel in staat, en tegelijkertijd balancerend op het randje van verval, aantasting, gebreken en vergankelijkheid.



'Epos 1: Een ode aan het dagelijks leven', 2012, Robin Kolleman: "Aan de ene kant is het lichaam heel sterk, aan de andere kant als er een propje bloed aan de verkeerde kant schiet ben je al dood. Het kan morgen over zijn, dat weet ik nu.(...) Er hoeft maar een schroefje los te gaan, en het beeld is uit evenwicht, en zo is het dus ook in je lichaam".

De dualiteit van het lichaam in kracht en zwakte komt terug in werken waarbij ervaringen van confrontaties met kwetsbaarheid van het lichaam het uitgangspunt waren. De verschillende betekenissen die het lichaam kan hebben, maakt het lichaam voor kunstenaars een fascinerend gegeven. Naast symbool van identiteit, en als middel tot contact is het ook een mechanisme, een drager van bloed en botten.

Wat zich in het lichaam afspeelt en niet direct aan de buitenkant zichtbaar is, fascineert Karin Arink, Caren van Herwaarden, Robin Kolleman en Lotte van Lieshout. Ook fascinatie voor hoe het lichaam voelt op verschillende momenten of de lichamelijke aanwezigheid van een ander.

“Ik ben begonnen met me te richten op mezelf. Mijn lichaam en mijn gevoel over dingen. Hoe is dat fysiek en hoe voelt dat in mijn lichaam (...) Soms ben ik me ineens heel bewust van 'o ik zit hier'. Het kan inderdaad komen doordat je pijn hebt, of je alleen voelt. Een soort verhevigde vorm van aanwezigheid.” (Karin Arink)

“Als ik die dag heftige ervaringen heb gekregen, doet dat ook iets met mijn geestelijk welzijn. De performance is op ervaringen gebouwd, maar ook op choreografie en thema. Het is een mix. Het belangrijkste is het luisteren eigenlijk. Het lezen van je lichaam, je ervaringen, de ruimte. Het interessante van performances is dat je het nooit alleen doet maar voor het publiek. Het is een moment opname. Je doet het live, voor een publiek”. (Ronald Bal)

Het lichaam wordt ook in verband gebracht met schoonheid maar niet in schoonheidsidealen van het perfecte lichaam. Ronald Bal benadrukt juist de schoonheid in alle fases van het leven. Ook in ouderdom en verval van het lichaam zit een bepaalde schoonheid. Daarnaast erkennen met name Caren van Herwaarden, Gijs Assmann en Celio Braga ook de vieze en gebrekkige kant die het lichaam heeft.

“Sommige mensen willen daar niet daarover praten, maar wij zijn dat ook. Als wij twee dagen onszelf niet wassen, beginnen we te stinken. Dat is een deel van onze menselijke kant.”(Celio Braga)



'Niet van hier', 2003, Caren van Herwaarden: "Dat lichaam weet. Dat lichaam kan ontzettend veel. Het lichaam draagt en herinnert zich en het lichaam kan.(...) en is tevens hetzelfde als wat bij de slager in de vitrine ligt"

2.1.3 Mensbeeld

Er zijn overeenkomsten te zien in hoe deze kunstenaars naar de mens kijken. Een belangrijke overeenkomst is eerlijkheid ten opzichte van de menselijke conditie, en de nadruk op ons gedrag dat gestuurd wordt door krachten uit de gevoelswereld.

“We bestaan als emotionele wezens, we bestaan niet als rationele oorzaak en gevolg wezens, niks dat we doen is zo.” (Karin Arink)

Bij Robin Kolleman, Caren van Herwaarden en Alet Pilon, komt de behoefte van de mens aan steun en bescherming naar voren. Als mens sta je niet alleen. We kunnen met onze lichamelijke aanwezigheid en intimiteit veel betekenen voor elkaar. Intimiteit als datgene wat ons gelukkig maakt, maar tevens als iets waar we bang voor zijn. In de westerse wereld zijn we niet gewend om elkaar aan te raken. We zijn daarin terughoudend omdat aanraken en beschadigen dicht bij elkaar staan. Het overschrijden van elkaars grenzen komt veelvuldig voor in het menselijk contact. Dit refereert aan onze kwetsbaarheid.

“Om intiem te zijn met een ander. Of het nu een kind is, of een vrouw, of een man of een dier. Om je gedragen te weten, om te weten dat je oké bent. Dat iemand niet oordeelt, dat iemand jou kan hebben. Dat je niet te veel bent of te lelijk of stinkt. Dus dat is iets dat vind ik wel echt een kern.” (Caren van Herwaarden)

De kunstwerken van Gijs Assman, Karin Arink, Celio Braga en Caren van Herwaarden laten een spanning zien tussen uitersten, het contrast tussen het goede en het kwade in de mens. Ze verwijzen naar gebeurtenissen waarbij we balanceren op de grens van het goede, die makkelijk om kan slaan naar het kwaad, of naar iets wat in eerste instantie mooi lijkt, maar ook een lelijke of confronterende kant blijkt te hebben. Het moment waarop het nog twee kanten op kan: naar neerbuigen of onderdrukken, naar aanraken of aantasten, maken het beeld spannend. Dit getuigt van een complex mensbeeld waarin voor somberheid en euforie, voor kracht en kwetsbaarheid een plek is.

“Jaarlijks worden er mensen dood gedrukt bij de Haji in Mekka. Dat is ook zo'n moment van alles is goed en een en al verbondenheid, en een fantastische gedachte, en diezelfde mensen met die goede intenties zijn op dat moment ook vernietigend. Wat ik nu noem is een ongeluk, maar als je denkt aan vernietigingskampen, en de uitsluiting van mensen, op de vlucht, dat zit allemaal in ons. Ik ben niet heel positief over onze soort.” (Caren van Herwaarden).

“Het lijden hoort bij het leven, en als je goed in het lijden staat, sta je goed in het leven (...) Voor mij persoonlijk geldt altijd wel dat de ontdekking dat je het lijden oppakt, en er niet voor wegloopt, ook niet de angst van grote waarde is. Je eigen kwetsbaarheid oppakken en dat dragen als een kind, onder de boezem van je hart. Dat heeft mij heel veel leven gegeven.” (Arent Weevers)

De mens als beschaafd en intellectueel die alles onder controle lijkt te hebben, maar in werkelijkheid ook beperkt is, stuntelt en irrationele beslissingen neemt, zien we in het werk van Gijs Assmann.

“Dat heet met een sjiek woord de 'condition Humaine', ik denk dan meteen aan een Frans café en een pijp. Ik probeer dat te vertalen, 'hoe zou die condition humaine' er nu eigenlijk uitzien'. Platter gezegd, er is een Engels uitdrukking die zegt 'Caught with his pants down', 'betrappt met je broek op je enkels'. De mens in zijn naakte verschijning, niet bloot, maar puur wat het is. En ik denk dat dat een vrij lachwekkende verschijning is die hoogmoedig probeert, en gedoemd is te falen. Dat bedoel ik niet negatief, eerder relativerend. Dat lijkt best wel op slapstick. daar zit iets tragisch in, iets weemoedigs en je kunt er ook een goede grap van maken.” (Gijs Assmann)

Deze kunstenaars halen de toeschouwer uit de vluchtigheid en vanzelfsprekendheid van het alledaagse. Alet Pilon noemt dat elk mens zijn eigen wereld van ervaringen heeft die hij gebruikt als inspiratie bij het oplossen van problemen. Ieder mens is daarmee uniek en ook volkomen onvoorspelbaar, waar ook zijn kracht vanuit gaat.

“Dat maakt ook het menszijn zo belangrijk. We kunnen alles omzetten in die stomme computers en programma's en robots, en noem maar op. Maar de flexibiliteit van een mens, of de mogelijkheid dat een mens in een soort ruimte denken kan, die niet geprogrammeerd is, is iets wat van een oneindig groot belang is. Onvervangbaar. (...) Dat je zo kan leunen op de gaven die je hebt, of de tekorten die je hebt. Dat je die op een of andere manier weet aan te vullen of daaraan weet te werken, sterker te maken.” (Alet Pilon)

Bij Gijs Assmann, Caren van Herwaarden, Ronald Bal, Celio Braga, Karin Arink en Arent Weevers komt de visie naar voren dat de realisatie van de mens als kwetsbaar wezen meer erkenning mag krijgen in de samenleving, en iets is wat gevreesd maar tegelijkertijd ook gevierd kan worden.

“Het is geen startpunt voor een intense huilbui. Het is de realisatie dat het nu alles is. Een ding, een gedachte aan een dierbare, en dat dat op een gegeven moment kan ophouden is somber stemmend, en is tegelijkertijd wat het bijzonder maakt en aanzet is tot het vieren.” (Gijs Assmann)

“Kinderen mogen die afhankelijkheid, fragiliteit en intimiteit tonen, maar zodra je ouder wordt, dan is dat ook in onze samenleving niet meer een element dat gewaardeerd wordt. (...) Wat ik probeer te doen is tonen wat kwetsbaarheid is, en dat wij allemaal kwetsbaar zijn, en dat dat een heel menselijk element is. En dat dat oké is. Om dat ook te zijn, ik probeer daarin een lichtpuntje in dat gesprek te zijn, in dat debat in de samenleving. Dat ook dit bestaat, ondanks dat we het wegstoppen of dat het niet gewaardeerd wordt.” (Ronald bal)

Deze kunstenaars hebben het doel om met kunst bij te dragen aan het accepteren van de werkelijkheid zoals die is. Om de wezenlijke aspecten van het leven te tonen en bespreekbaar te maken. Kunst moet in die optiek gericht zijn op het leven zelf, en mag zich daarvan niet als in een 'white cube' losweken.



White shirts, 2001-2002, (foto: Clemens Boon) Celio Braga: "Dat proces van lijden dat iedereen kent op een bepaalde manier. Wij zijn al geconfronteerd met ziekten of verlies van dierbare mensen, alle soorten confrontaties met de vluchtigheid van het leven."

Niet alle kunstenaars willen zich op die manier maatschappelijk engageren of bewustwording creëren. Bij deze groep wordt meer de noodzaak ervaren om de eigen fascinaties en vragen in beelden uit te werken, zonder een beoogde maatschappelijke betekenis.

“Ik maak mijn werk niet voor iemand anders in eerste instantie. Ik doe het voor mezelf, maar tijdens het schilderen ben ik wel bezig met compositie en moet het uiteindelijk gewoon een goed beeld worden.” (Lotte van Lieshout)

Deelconclusie

De resultaten van de interviews laten zien dat kunstenaars zich bezighouden met kwetsbaarheid in hun werk als zij zelf geconfronteerd zijn met de kwetsbaarheid van het lichaam of dierbaren in hun omgeving, of omdat zij de menselijke conditie als ‘kwetsbaar’ meer erkenning willen geven in de kunstwereld en de samenleving. Als kunst betrekking heeft op het menszijn en het leven zelf kan het daaraan bijdragen en helpen bij bewustwording van wat menszijn betekent. De mens die zowel het goede als het kwade, zowel kracht als gebrekkigheid in zich heeft.

De fascinatie voor kwetsbaarheid verwerken deze kunstenaars in beeldende kunst waarin in bijna alle gevallen het lichaam een rol speelt. De werking van het lichaam, binnen versus buitenkant, lichamelijke aanwezigheid en lichamelijk contact komen veelvuldig terug. Het lichaam wordt in verschillende vormen getoond of er worden materialen gebruikt die een relatie hebben met het lichaam zoals textiel en haren.

Vier van de tien kunstenaars gebruiken op die manier textiel in hun werken. In enkele gevallen is het uitgangspunt van het werk niet bewust gekozen, maar ontstaat het werk vanuit de achtergrond van de kunstenaar, zijn bezigheden, kunde en ervaringen. Hieruit ontstaan ook abstractere vormen die geen verband houden met het menselijk lichaam maar vaak wel gelieerd zijn aan bepaalde fascinaties of vraagstukken in het leven.

2.2 De werking van het kunstwerk

Beeldende kunst draagt visueel en via de ervaring betekenis over. De betekenis die de kunstenaar in het werk vindt en de betekenis die de toeschouwer in het werk ziet, zijn niet eenduidig. Het werk heeft met zijn vorm en betekenis een impact op de kunstenaar en op de toeschouwer. Het volgende stuk licht de 'werking' van het beeld op de kunstenaar en zijn publiek toe. Deze werking kan een bedoeld of onbedoeld effect zijn.

2.2.1 Het effect van beelden

Een belangrijk effect van beeldende kunst ligt in de kracht van beelden die soms sterker is dan woorden. Een beeld heeft een zeer sterke 'aanwezigheid': in een ruimte trekt een beeld direct onze aandacht. Beelden die indruk maken blijven vaak lang op ons 'netvlies staan' en brengen ons terug in bepaalde situaties uit onze herinnering.

Een veel genoemd aspect van beeldkracht is de invoelbaarheid. Beelden kunnen mensen raken omdat ze een gevoel of een emotie kunnen opwekken. Kunstenaars horen graag terug dat hun werk mensen 'geraakt' heeft.

Beelden raken ons niet alleen op cognitief niveau, ook voelen we de impact van het beeld in ons lichaam. Volgens Robin Kolleman kom je met beeldende kunst zo dichtbij omdat het beeld net zoals de mens zelf, visueel en fysiek is. Het kunstwerk nodigt uit om als toeschouwer zelf een ervaring te ondergaan. Gijs Assmann noemt dat ervaringen niet over te dragen zijn, die moet je zelf beleven.

"Ik wil eigenlijk dat dat beeld zich ook als ervaring voor de toeschouwer ontvouwt (...) Het moet de ervaring geven, niet de ervaring uitleggen, het moet de ervaring geven (...) Ik weet niet zo goed hoe je dat doet. Maar ik weet wel hoe ik wil dat het werkt, namelijk dat het binnenkomt als een vuistslag." (Gijs Assmann)

De 'beeldtaal' is door de kunstenaar niet altijd bewust gekozen om zijn effect in het overdragen van betekenis. Eerder omdat de beeldtaal hen beter ligt dan woorden.



Let your hair hang down, 2006, Juul van den Heuvel: *“Het is een verassing werken te zien die ik jaren niet heb gezien, en dat ze het dan nog steeds doen. Ze vertellen mij nog hetzelfde als toen. Dat ze jaren geleden gemaakt zijn en dat je direct weer terug bent bij het moment van het maken. Dat is mooi en dat geeft weer dat besef van tijd.”*

Als je het werk aanschouwt is de ervaring van het beeld op dat moment onontkoombaar. Het kunstwerk als ervaring is vaak krachtiger dan een boodschap verkondigd met woorden.

“Dit beeld wordt door de Brigittinessen elk jaar nog voor een processie gebruikt. Het is een meditatie op het lijden van Christus. Als je bij dit beeld staat, bijna levensgroot, dan gaat het gewoon recht naar binnen. Dit beeld is zo doeltreffend. Je wil het aanraken, iets pakken om over hem heen te leggen. Je wil iets doen. Het is bijna niet te dragen. Dat is zo effectief. Dat je door dat menselijk lichaam te gebruiken zo veel identificatie tot stand kan brengen, en zelfs een beschavingsgedachte.” (Caren van Herwaarden)

Beeldende kunst heeft in het overdragen van een ervaring ook beperkingen. Een kunstwerk wat een gevoel van verliefdheid oproept, is volgens Gijs Assmann niet te vinden. Zoals muziek ons op kan tillen en een emotie in ons kan opwekken, kan beeldende kunst dat volgens hem niet.

Een ander aspect van beeldkracht wat door alle kunstenaars wordt genoemd is dat iedereen er zijn eigen verhaal in kan lezen. Het beeld is goed als het verschillende betekenissen kan communiceren. Het werk mag niet als een verkeersbord ‘letterlijk’, eendimensionaal te lezen zijn. Toch moet er voor veel kunstenaars wel een verwijzing in zitten naar een universeel thema, wat alle mensen in hun leven tegenkomen. Dit ‘universele’ uit zich in de abstractie van het werk. Wanneer mensen afgebeeld worden bij Caren van Herwaarden, Gijs Assmann, Robin Kolleman en Juul van den Heuvel, zijn deze niet herkenbaar in gezichten. Het gaat niet om ‘dat mens’ maar om ‘de mens’, om de essentie van het menszijn. Deze beelden werpen een blik op de mens als ‘soort’. Een goed beeld kan niet puur de identificatie zijn van de ervaringen of de frustraties van de kunstenaar zelf, noemen Robin Kolleman, Caren van Herwaarden, Alet Pilon, Lotte van Lieshout en Arent Weevers. Dan zou het werk meer een therapeutisch expressionisme zijn, waar deze kunstenaars zich niet mee verbinden. Door de gelaagdheid blijft het beeld spannend en houdt het een bepaalde mystiek, die uitnodigt om verder te kijken en te onderzoeken.

“Ik hoop gewoon dat er iets getriggerd wordt bij hen. Dat ze er in kunnen gaan, dat ze in het werk worden gezogen en dan een euforisch gevoel krijgen wat ik ook heel vaak ervaar als ik naar een museum ga en denk van 'o wou'... dat het echt een ervaring is, en dat je dingen blijft ontdekken in een werk.” (Lotte van Lieshout)

Een ander aspect van de beeldkracht is het onthutsende en ontregelende effect dat bij alle kunstenaars genoemd wordt.

“Dat mensen denken, hè waar sta ik nu weer naar te kijken! Ik merk vaak dat mensen dat bij mijn werk hebben. Dat is voor mij de waarde van kunst, dat je dingen maakt die mensen niet begrijpen. Ik heb zelf ook vaak als ik in een museum ergens naar kijk en denk 'what the hell is dit?'. Meestal de kunstenaars die ik het beste ga vinden. Bijna een soort weerstand, maar dan ga je letterlijk uit dat gebied van je achtertuin wat je al kent, naar een gebied wat je niet kent.” (Karin Arink)

“Per definitie ontregelt elke kunstenaar het systeem. Ik ontregel jou ook als bezoeker.” (Arent Weevers)



'Licht van Berlage', 2015, Lotte van Lieshout: "Er is alleen het beeld, en daar mag je het mee doen. Het is begrijpelijke taal voor mij. Misschien is dat het wel. Dat is de essentie. Deze taal spreek ik. (...) Tekst kan het denk ik ook, maar dat heeft het gewoon voor mij niet. Ik merk ook dat ik vaak afdwaal in gedachten. Dan ben ik aan het denken hoe ik een schilderij ga schilderen."

Ook al is de confrontatie met een nieuwe werkelijkheid niets zeggend, Karin Arink ziet het 'uit het bekende en het vertrouwde domein komen' al als waardevol. Een beeld dat even een andere manier van zijn kan activeren is verrijkend, ook al is het onthutsend en begrijpen we het niet.

"Het is een soort geest verruiming. Wat nu klinkt alsof je iets hebt gesnoven...(...)dat je echt uit vaste aannames ineens ziet van hé, maar wacht even er is ook nog een andere mogelijkheid om er naar te kijken." (Arink)

"Ik kan beter registreren wanneer het beeld voor me staat en ik me er geen raad meer weet. Vroeger sloeg ik het dan kapot, of werkte ik door, en nu kan ik het moment herkennen dat er ongemak is. En dat ongemak is het kompas waarmee ik kan registreren dat er iets gebeurt. Onbekend gebied, waar dus een ervaring te vinden is." (Gijs Assmann)

Esthetiek draagt ook bij aan beeldkracht. Vaak fungeert de schoonheid van het werk als een 'verleiding' om de toeschouwer naar het werk toe te trekken. Schoonheid maakt het werk prettig om naar te kijken. Schoonheid kan het beeld krachtig maken. Alet Pilon is door haar achtergrond in de mode, veel met de schoonheid van het werk bezig. Over het algemeen is schoonheid voor deze kunstenaars niet het doel. Voor hen is het belangrijker dat het werk 'zinnelijk is', dat het inspeelt op het gevoel. Dat kan ook gebeuren doordat het werk juist rauw is, of viezig.

"In eerste instantie lijkt het werk heel mooi. Maar als je goed kijkt zie je menselijk haar, en op een bepaald moment begint de schoonheid een beetje eng te worden." (...) Mooi, maar ook een beetje eng. Ik vind het leuk om met contradicties te werken (...) Schoonheid en lelijkheid, constructie en destructie, heiligen en profane, al die tegenstellingen vind ik heel belangrijk." (Celio Braga)

Met schoonheid ligt 'geliktheid' en perfectie op de loer, wat bij deze thematiek niet past. Als het te mooi is, wordt het beeld ook ongeloofwaardig. Het werk staat, naar de woorden van Caren van Herwaarden, dicht bij het leven als het er 'geleefd' uit ziet.

2.2.2 Beelden en betekenisgeving

Het werken aan het kunstwerk en de aanwezigheid van het beeld, kan een effect hebben op de betekenis van bepaalde ervaringen, thema's of gebeurtenissen die een relatie hebben tot het werk voor de kunstenaar of toeschouwer.

Zoals eerder besproken is het onthutsen en ontregelen een veel genoemd effect van het werk dat zowel kunstenaar als toeschouwer voor een moment uit zijn vanzelfsprekende betekenis kader haalt.

Een ander effect is 'herbeleven', 'terughalen' of 'bewaren wat aan het verdwijnen is'. Met het kunstwerk kunnen we een bepaalde ervaring, een persoon of gebeurtenis opnieuw beleven.

"Je zet het op stop. Want dat werk dat is er gewoon en dat blijft. Ik denk dat het zo werkt. (...) En dan denk je, o het is er weer. En dat is zo geruststellend. Als het er weer is." (Juil van den Heuvel)

Daarnaast is de gebeurtenis of de ervaring kracht bijzetten een veelgenoemd effect. De kunstenaar kan zich krachtiger voelen door een ervaring in een beeld naar buiten te brengen: het is er uit, het staat er, het is gelukt.

"Er zit waanzinnig veel kracht in zo'n werk. Levenskracht." (Arent Weevers)

"Het is een soort emancipatoir, dat je er ten eerste al voor uit durft te komen dat dat dingen zijn die je voelt en wil. Terwijl je weet dat het onredelijk is, en dat je het toch zegt. En als je het zegt blijken het eigenlijk dingen zijn die we allemaal hebben op een bepaalde manier". (Karin Arink)

Met het maken van het beeld komt de ervaring, de twijfel of de angst uit een kluwen van gedachten of een onderbuik gevoel naar buiten. Alet Pilon noemt dat zij de ervaring in een beeld letterlijk 'naast zich neer zet' en er daardoor op een andere manier naar kan kijken.

"Dat beeld hielp me wel, dan dacht ik 'ja, dat is het'. (...) Ik dacht als ik tegen de dood van een dier kan, dan kan ik ook tegen de dood van een mens". (Alet Pilon)

"Als ik het ga schilderen, dan kan ik het kwijt." (Lotte van Lieshout)

"Ik heb het gevoel dat het troostend werkt. Ik weet niet precies waarom, nou ja...ik kan wel raden waarom: het troost mij om te werken". (Juil van den Heuvel)

In het kunstwerk zit vaak een mogelijkheid tot herkenning. De toeschouwer herkent zichzelf in de gebeurtenis of het gevoel dat het kunstwerk toont.

"Mensen herkennen zichzelf in het werk, en dat troost. Van 'ik ben niet de enige'." (Arent Weevers)

Daarmee kan het werk effectief zijn voor de betekenisgeving en aanvaarding van bepaalde ervaringen. Ook kan het kunstwerk de gebeurtenis voor de kunstenaar 'afsluiten'.

"Nu ligt het daar, het heeft een verbeelding gekregen, en daar kan ik vrede mee hebben. Dit is het antwoord, dit is wat ik wil zeggen naar hem toe, ook al kijkt hij niet naar kunst of zo." (Alet Pilon)

Het kunstwerk kan ook de gevoelens die bij een gebeurtenis horen, afvlakken. Alet Pilon en Lotte van Lieshout noemen dat je als kunstenaar tijdens het werken met 'kunst maken' bezig bent. Het kunst maken vraagt uitdagingen in techniek, keuzen voor compositie en gebruik van methoden. Dit is een meer rationeel denkproces waarbij het materiaal ook zijn eigen werking heeft waar de kunstenaar mee om moet gaan. Hierbij zijn de gevoelens van de kunstenaar rondom een bepaalde ervaring minder sterk aanwezig.

Een enkele keer kan het kunstwerk ook daadwerkelijk de betekenis van een ervaring veranderen.

"Het ding is mislukt toen het uit de oven kwam. Maar toen ik het zag dacht ik wel, ja...ik kan wel denken ik krijg een dochter, we zijn een twee eenheid, maar dat is ook helemaal niet waar, want het is een totaal ander mens, en een totaal andere manier van zijn. Natuurlijk beïnvloed ik haar en zij mij, maar het is echt geen 'one in one', God zij dank niet. Je kan natuurlijk de stukjes brons pakken en het in elkaar lassen en het maken, maar dat zou ik nooit doen." (Karin Arink)

In dit geval gaat het om de betekenis van de moeder en kind relatie. Eerst werd deze als een eenheid ervaren, maar doordat het kunstwerk die de twee-eenheid verbeeldde uit elkaar viel, kwam de kunstenaar tot het besef dat er in de relatie nooit een volledige eenheid is. In het werk van Karin Arink zien we gebeurtenissen die eerst als problematisch worden gezien, transformeren tot 'materiaal' en daarmee tot 'mogelijkheden' voor een bepaald beeld. Deze transformatie van 'probleem' tot 'mogelijkheid' en inspiratie, kunnen de gebeurtenis dragelijk maken en bieden een ander perspectief op de gebeurtenis.



'X-Pose (yourself te me), 2001, Karin Arink: "Ja dat was wel een van mijn grote ontdekkingen in mijn werk, dat in plaats van dat allerlei dingen problemen werden, dat ze opeens materiaal of mogelijkheden worden. Daarom zal ik ook nooit stoppen met kunst maken."

Het beter begrijpen van bestaansvragen die uitgangspunt zijn voor een werk, is een vaker genoemd effect. Celio Braga en Ronald Bal noemen dat het werken aan het kunstwerk, en er later over in gesprek gaan met anderen, functioneert als onderzoek dat inzichten oplevert. Ook voor de kunstenaar als zelfonderzoek, waarmee de kunstenaar zichzelf beter leert kennen, in hoe hij zich tot kwetsbaarheid verhoudt bijvoorbeeld.

Als maker van een kunstwerk, beheer je niet de inhoud. De betekenis van het werk komt tot stand in gesprekken en naslagwerk, en wordt door alle toeschouwers afzonderlijk bepaald.

“Ik denk dat dat voornamelijk, dat wij aan de ene kant heel snel worden geconfronteerd met een beeld, en aan de andere kant kan je er zelf nog steeds een verhaal achter zoeken, en als toeschouwer jezelf onderzoeken. Dat kan zijn van vind ik het mooi of niet, of wat doet het met mij? Roept een naakte man bij mij walging op? Of een vorm van verlangen? Waarom durft hij dat wel en ik niet? Het kan van alles zijn.” (Ronald Bal)

De kunst nodigt ons uit om ‘beter te kijken’, details in het werk te ontdekken en er een betekenis in de lezen. Deze manier van kijken heeft volgens een aantal kunstenaars ook invloed op hoe we de wereld buiten de kunst bekijken en ervaren. We kijken meer vanuit verwondering en ontdekken daarmee het ‘singuliere’ in wat we als vanzelfsprekend en alledaags zien.

Daarentegen maken deze kunstenaars ook kunstwerken die geen diepere betekenislaag in zich dragen, een antwoord op zichzelf zijn. Het kunstwerk kan ook puur een uitdaging zijn in vorm, of ontstaan vanuit de handeling van het maken.

“Dan denk ik, waar ben ik nu mee bezig? En dat is goed, dat het werk een geheim in zichzelf houdt, iets waar je zelf ook niet helemaal achter komt. (...). Het werk zelf geeft een geruststellend gevoel 'het is zoals het is'. ik ben zoals ik ben, zegt dat werk (Juil van den Heuvel)



'Chiaroscuro', 2013, (foto: Michel Ninaber), Ronald Bal: "Ik heb mezelf veel beter leren kennen. Mij heeft het gesterkt dat kwetsbaarheid juist een menselijk component is. Dat ik een gesprek kan voeren wat anders nauwelijks gevoerd wordt in de samenleving en ook in de kunst (...) Ik ben minder kwetsbaar geworden in het mezelf kwetsbaar tonen."

Deelconclusie

De resultaten maken duidelijk dat de kracht van beeldende kunst ligt in de invoelbaarheid van het beeld. Het kunstwerk is een 'ervaring' voor de kunstenaar en de toeschouwer met zowel een cognitieve als een lichamelijke component. Deze ervaring is in veel gevallen onthutsend en ontregelend. Het effect van het kunstwerk kan zijn dat de betekenis van een ervaring of een gebeurtenis voor de kunstenaar zelf of voor de toeschouwer verandert.

Het werk kan een oplossing, een antwoord, een herbeleving, een aanvaarding, een herkenning of een troost zijn. Het kan een gebeurtenis of een persoon 'hier houden' of terughalen.

Ook kan het werk een nieuw perspectief geven op het thema of de gebeurtenis. De gebeurtenis kan van een 'probleem' een 'mogelijkheid' worden als materiaal voor een werk. Met het kijken naar kunst is het ook mogelijk de werkelijkheid buiten het werk anders tegemoet te treden. De toeschouwer wordt vanuit deze optiek door kunst gestimuleerd in het kijken vanuit verwondering. De betekenis van een werk van deze kunstenaars kent altijd meerdere lagen en is niet direct te lezen. Dit laat ruimte voor mysterie en houdt het werk spannend. De betekenis staat nooit op zichzelf en komt tot stand in wisselwerking met de ruimte en toeschouwers. Het kunstwerk nodigt daarmee uit tot onderzoek en gesprek.

2.3 Denkvormen

De kunstenaar heeft een bepaalde manier van kijken en denken over de werkelijkheid. In de interviews is de kunstenaars gevraagd hun manier van denken en kijken in het maakproces van een kunstwerk te beschrijven. Ook is besproken hoe zij zich tot systeemdenken en poëtisch denken verhouden.

2.3.1 Denken zonder marge

Robin Kolleman, Caren van Herwaarden en Arent Weevers beschrijven hun manier van denken in het maakproces als intuïtief denken. Het lijkt of het lichaam al weet wat het moet maken, omdat er zaken spelen die vragen om articulatie. Het overgeven aan en vertrouwen op die intuïtie is een belangrijk uitgangspunt in de werkwijze van de kunstenaar. Sommige kunstenaars refereren in hun denkwijze naar een vorm van poëzie. Poëzie opgevat als een methode waarbij je bijvoorbeeld twee woorden samenvoegt die daarmee een derde betekenis krijgen, maar dan met beelden. Het materiaal en de vorm maken samen de betekenis die we op verschillende manieren kunnen interpreteren.

“Voor mij is het de poëtische kracht die je in zo`n film kan bewerkstelligen. Steeds meerdere lagen inzetten die zich ontvouwen aan de bezoeker. Elke bezoeker ziet het weer anders”. (Arent Weevers)

De denkwijze van de kunstenaar is niet eenduidig. Het poëtische kan ook de betekenis hebben van ‘het creëren van een eigen wereld’, en raakt daarmee aan denken vanuit de fantasie zoals Lotte van Lieshout beschrijft. Vanuit het onbewuste komen dan thema’s naar voren waarin de kunstenaar vaak zeer consequent is, maar dit achteraf pas ziet, zoals bleek in gesprek met Robin Kolleman. Hieruit blijkt dat poëtisch denken vaak existentiële vragen of gebeurtenissen naar boven brengt.

Karin Arink beschrijft poëtisch denken als denken zonder marge. Logica ziet zij als een dun laagje vernis op het vrije denken. Denken zonder marge is denken over het ongrijpbare, waar een groot deel van ons denken op gebaseerd is. Het van ‘binnenuit’ beschrijven van gebeurtenissen in plaats van ‘buitenaf’. Het is geen lineair oorzaak-gevolg denken, maar parallel denken. Denken met meerdere associaties en betekenissen door elkaar, die nog geen vaste verhouding hebben.

“Dat gaf mij de vrijheid om.... logica, 'jammer dan'.” (Karin Arink)

Karin Arink noemt in haar denkwijze als kunstenaar ook ‘niet discursief denken’, een term afkomstig van Susanne K. Langer. Het denken in ‘verheviging’, waarbij een heftige ervaring of emotie wordt ‘gecondenseerd’. Uiteindelijk komt er in de reflectie op het werk toch een drang naar ordening naar voren. Een systeem aan de hand van vaste thema’s of een verhaal in een bepaalde periode. Door een ordening in de werken aan te geven aan de hand van een vast model of structuur, ziet zij dat de werken ook aan kracht winnen.

Niet alle kunstenaars herkennen zich in de term poëtisch denken. Juul van den Heuvel zou haar denkwijze eerder ‘associatief denken’ noemen. Dit is een denkwijze die middels het maken van kunst getraind kan worden. Het ontstaat vaak vanuit de handeling van het maken. Door een handeling vaak te herhalen, of juist steeds op een andere manier te bewegen. Om een probleem of een onderwerp vanuit vele verschillende perspectieven te bekijken, en oplossingen te zoeken in vorm. Door associaties de vrije loop te laten, vanuit de intuïtie, en

daarna pas te reflecteren op het werk, komen er oplossingen die onverwacht zijn, en nog niet geconceptualiseerd. Op die manier kom je tot inzichten waar je anders niet op gekomen was. Beeldend bezig zijn, vertraagt het denken. Het hoofd loopt snel vol met ideeën en gedachten. De handeling vertraagt de gedachten, en brengt als het ware een 'release' te weeg.

"Tekenen is eigenlijk 'slow motion denken'. Want in je hoofd gaat het zo 'ding, ding ding' als een pingpongbal van het ene naar het andere. Maar als je het op papier moet doen, dat kan niet. Dus je moet vertragen. Dan is het niet eens, dat je direct iets maakt, maar een beetje zo iets, dat zijn allemaal gedachten. Het zijn geen werken. Het zijn allemaal associatieve gedachten, die uit vertraging zijn ontstaan." (Juul van den Heuvel)

"Ja, dat associatieve denken. Kijk naar de politiek, één strategie, één manier van denken, als je daar het brein van een kunstenaar op los laat dan blijkt ...Is het zo simpel? Is het zo dichtbij? op het randje durven lopen. Ook op de academie heb ik veel geleerd van studenten die afwijken, vanuit een ander perspectief de wereld bekijken (Juul van den Heuvel)

2.3.2 Denken vanuit ordening

Het systeemdenken wordt door deze kunstenaars in meer of mindere mate betwijfeld en betwist.

Die intuïtieve, ervaringsgerichte pré-taal is misschien wel een belangrijkere taal dan het conceptuele. Met het conceptuele kom je niet zo ver. Het non-conceptuele, dat terrein, daar zit het leven. (...) Systemen blokken die ervaring en kunst kan dat open breken. (...) We denken zo vanuit het systeem, zo vanuit de ordening, zo 'alles moet passen', zo alles te categoriseren, en daarmee maak je het leven op een bepaalde manier kapot. Ordening is handig als je een bedrijf moet runnen, maar je moet dat niet tot in het evangelie, of een religie verheffen. Maar dat is wel wat er gebeurt". (Arent Weevers)

Daarom is het 'uit de kaders stappen' voor deze kunstenaars een veel gevolgde denkwijze. Om binnen de dominante wereld van systemen, van orde en controle, een wereld te hebben waarin het 'oncontroleerbare', en het 'ontregelende' zijn plek krijgt.

"Uit de structuur gaan is volgens mij heel belangrijk voor kunst. Zin en onzin raken elkaar daar zeg maar. Want het is niet perse altijd een diepere of een hogere betekenis, of een ethisch betere, maar het stapt uit die kaders van wat letterlijk functioneel is (...) Juist in een maatschappij waarin iedereen voortdurend vraagt 'wie ben je, wat doe je, wat heeft het voor zin?' Je wordt voortdurend gemeten en gewogen, gekaderd met beoordelingsmatrixen. Het is echt een society of control (...) om te beseffen dat die vanzelfsprekendheid een constructie is van iets dat eigenlijk veel complexer is. (...) en dat je dan toch probeert daarbinnen een soort wereld te hebben van niet control, dat vind ik heel belangrijk." (Karin Arink)

"Voor mij als kunstenaar ik wil tegen die beweging gaan. Iets maken wat niet past binnen de denkkaders van de tijd." (Celio Braga)



'Mary!', 2009, Arent Weevers: "Tijdens het zoeken naar het juiste tempo van de beelden, hoe ze zich tot elkaar verhouden en het geluid erbij, krijg ik er op een gegeven moment de 'creeps' van, van wow, dan weet ik 'het is goed'. Ik weet dat niet iedereen de creeps krijgt, (..) en toch vaak wel tot mijn grote verbazing."

Bij sommige kunstenaars gaat er een meer systemisch denkproces vooraf aan het kunstwerk. Een onderzoek in literatuur en gesprekken met mensen, zoals eerder gezien bij Ronald Bal en Celio Braga. Zij starten vanuit een thema, een fascinatie, en gaan daarbij tekst en beelden zoeken. Hier zit vaak een systematiek in van verschillende stappen en onderzoeksfasen die doorlopen worden. Als de kunstenaar de logica helemaal loslaat, ontaardt het werk vaak in chaos. Het onderzoek vormt een basis, en een houvast om naar terug te grijpen. Ook in de poëtische denkwijze zitten vaste methoden die de kunstenaar gebruikt, zoals uitvergroten, verkleinen, herhalen, vereenvoudigen en meer gelaagd maken.

Deelconclusie

De geïnterviewde kunstenaars omschrijven hun denkvorm bij het maken van een werk als een associatieve, intuïtieve manier van denken die buiten de marge gaat. Door de logica en het conceptuele los te laten is de kunstenaar vrijer en kan hij meer recht doen aan de beleving. Hiermee wordt een taal gevormd die pre-conceptueel is. De reflectie en de betekenisgeving komt bij de meeste kunstenaars in het werkproces pas later aan de orde.

De helft van deze groep kunstenaars onderstrepen dat het systeemdenken in de huidige wereld erg dominant en is niet op alle terreinen van het leven van waarde kan zijn. We hebben ruimte nodig voor een wereld buiten het voorspelbare en begrijpbare om de complexiteit en de absurditeit van het leven te zien. Naast het poëtisch denken en andere denkvormen buiten de marge, komen het systeemdenken bij deze kunstenaars ook terug. Aan het vaststellen van een onderwerp gaat bij de meesten een proces van systematisch onderzoek vooraf. Tijdens het werken gebruikt de kunstenaar vaste methoden en brengt ordeningen aan. Ook achteraf wordt in de werken een betekenis gezocht en een rode draad aangebracht om het werk te ordenen.

In de resultaten is vastgesteld welke aanleidingen en uitgangspunten er zijn voor kunstwerken waarin kwetsbaarheid een rol speelt. Dit zijn in sommige gevallen concrete gebeurtenissen, of fascinaties van de kunstenaar die vaak verband houden met het lichaam. In het mensbeeld dat aan deze werken ten grondslag ligt is vaak erkenning voor onze meerduidigheid, de goede en krachtige kant van de mens, maar ook voor de gebrekkige kant en het niet te vermijden verval dat optreedt. Ook kwam de betekenis en het effect van een beeldend werk naar voren die in bijna alle gevallen gericht is op invoelbaarheid en het ontregelen van vaste denkkaders. De effecten van het kunstwerk waren uiteenlopend, maar vaker werden herbeleven, anders bekijken, oplossingen vinden voor vraagstukken en problemen tot mogelijkheden transformeren, genoemd. De kwaliteit van 'gelaagdheid' en de mogelijkheid om zelf betekenis in een beeld te leggen werd in alle gevallen genoemd. De gelaagdheid werd beschreven als een uiting van poëtisch denken en kan bijdragen aan zelfonderzoek en bewustwording.

Hoofdstuk 3 Analyse

De onderzoeksvraag van deze studie “*Wat is de betekenis van beeldende kunst voor het duiden en articuleren van contrastervaringen, en hoe functioneert daarin het systeemdenken en het poëtisch denken?*” heeft inmiddels verschillende inzichten opgeleverd.

In de literatuur kwam het belang van duiding en articulatie van contrastervaringen naar voren. Inzichten van filosofen over de aard van de werkelijkheid, het menszijn en de verschillende vormen van denken waar we als mens over beschikken, lieten zien dat kunst ook een vorm van kennis kan zijn die bijdraagt aan ons begrip van de wereld.

In de interviews met de beeldend kunstenaars kwamen inzichten naar voren over de betekenis van beeldende kunst voor het articuleren en duiden van onze kwetsbaarheid en over de denkvormen die kunstenaars in hun werkproces gebruiken.

In deze analyse breng ik aan de hand van de vier deelvragen die leidend zijn geweest, inzichten uit de literatuur en de resultaten uit de interviews bij elkaar.

3.1 Contrastervaringen in beeldende kunst

Deelvraag 1: Wat zijn contrastervaringen en hoe zien we deze terug in beeldende kunst?

Aan de hand van literatuur is vastgesteld dat de contrastervaring een ingrijpende gebeurtenissen zijn die onze dagelijkse vanzelfsprekendheden te boven gaat en ons iets tonen wat van grote waarde is.

Bij de kunstenaars die geïnterviewd zijn, zien we niet altijd de contrastervaring naar voren komen zoals eerder gedefinieerd. Verwijzingen naar uiteenlopende aanleidingen als droombeelden, angsten, vraagstukken, dagelijkse bezigheden en fascinaties, houden duidelijk verband met het kwetsbare bestaan, maar niet altijd met concrete gebeurtenissen. Daarnaast is het uitgangspunt van een werk niet altijd duidelijk voor de kunstenaar en kan het ook gaan om intuïtieve impulsen of thema's uit het onbewuste.

3.1.1 kwetsbaarheid als uitgangspunt

In enkele gevallen wordt er wel naar concrete gebeurtenissen verwezen die als contrastervaringen aan te wijzen zijn.

Negatieve contrastervaringen

Bij Anbeek (1994) zagen we dat de dood een belangrijke bron is voor een negatieve contrastervaring. We zien de dood als thema bij verschillende kunstenaars terugkomen. Als fascinatie voor de dood als mysterie, of als een verlieservaring bij het overlijden van een dierbare bijvoorbeeld. Negatieve contrastervaringen zien we bij enkele kunstenaars ook terug als gebeurtenissen waarbij de persoon wordt geconfronteerd met een ernstige lichamelijke aandoening. Dit resulteert in het besef dat wij zo kwetsbaar zijn, dat je van een ‘gezonde’ staat van zijn, in een keer bijna dood kan zijn. Dit besef schudt het vanzelfsprekende betekenis kader van de kunstenaar door de war. Eindigheid krijgt een prominente plaats in zijn leven.

Positieve contrastervaringen

Positieve contrastervaringen zijn in twee gevallen aan te wijzen als het moederschap en intense verliefdheid, waarbij ook de keerzijde van de ervaring naar voren komt. Het is niet alleen maar intens mooi en gelukkig, maar brengt ook veel vragen en onzekerheden met zich mee waar de kunstenaar erkenning voor wil geven. Ook worden enkele keren ervaringen van schoonheid beschreven en van opgaan in een moment in de natuur.

Een belangrijk punt voor deze analyse is dat het uitgangspunt voor een werk vaak 'verwondering' is over iets. Verwondering over wat er gebeurt in het lichaam, over het zelf en de ander en over hoe mensen met elkaar omgaan. Deze verwondering is niet per definitie een contrastervaring, maar is er wel een onderdeel van. De kunstenaar verwondert zich over wat vaak als 'vanzelfsprekend' wordt gezien, en probeert er op een nieuwe manier betekenis aan te geven. Met haar werk zet Karin Arink de toeschouwer aan te kijken vanuit verwondering: waar sta ik nu naar te kijken? Terwijl later blijkt dat het werk verwijst naar alledaagse lichamelijke gewaarwordingen bijvoorbeeld. Zij maakt het alledaagse daarmee bijzonder en laat de toeschouwer anders kijken naar de vanzelfsprekende dagelijkse werkelijkheid. Het kan een handreiking zijn bij het articuleren van contrastervaringen, door de ervaring via de kunst in een ander licht te zien.



'Wege zu kraft und schönheit', 2009, Gijs Assmann

3.1.2 Een kwetsbaar mensbeeld

Ondanks dat de contrastervaring niet altijd het uitgangspunt is, komt het thema kwetsbaarheid als uitgangspunt voor een beeldend werk veelvuldig terug. In het theoretisch kader is vastgesteld dat contrastervaringen sterk verband houden met kwetsbaarheid. Nussbaum (1986) stelde dat de waarde van het menszijn ligt in het gegeven dat we eindig en kwetsbaar zijn. Kwetsbaarheid is een kant van het menszijn die in de huidige westerse wereld eerder weggestopt wordt, dan dat zij een plaats krijgt in de publieke ruimte. Op deze bevindingen in de literatuur sluit het mensbeeld van de geïnterviewde kunstenaars aan. Zij erkennen dat 'maakbaarheid' zijn grenzen heeft, en dat we op momenten de controle verliezen. Controleverlies wordt door deze kunstenaars juist als iets waardevols gezien. Nussbaum (1984) en Taylor (2005) onderschrijven een mensbeeld dat de 'menselijke conditie' erkent, deze kunstenaars doen dat in de meeste vallen ook, enkelen met het doel om hier op maatschappelijk niveau aandacht op te vestigen. Een belangrijk punt dat volgt uit deze analyse is dat ik de werken van deze kunstenaars zie als handreikingen om ons van dit mensbeeld bewust te worden en het hanteerbaar te maken, door de gesprekken die daaruit voortkomen bijvoorbeeld. De vanitasbeelden van Gijs Assmann en Celio Braga, de performances van Ronald Bal en de aquarellen van Caren van Herwaarden geven een beeld van 'de mens als soort' met de spanningen en paradoxen die het in zich draagt. De werken van Van Herwaarden vormen een troost bij confrontaties met onze kwetsbaarheid, door te tonen welke verbindingen er daardoor tussen mensen tot stand kunnen komen en hoe wij de lichamelijke capaciteit hebben om elkaar te troosten. Het werk van Assman geeft een 'knipoog' naar onze gebrekkigheid en benadert deze op humoristische wijze, wat de ernst van situaties kan relativiseren. Het werk van Celio Braga biedt moment van 'herkenning'. We staan niet alleen in onze kwetsbaarheid, we komen deze allemaal tegen, het is mens eigen. De performances van Ronald Bal maken ons bewust van onze verlegenheid ten opzichte van kwetsbaarheid in de publieke ruimte. Wie zich kwetsbaar toont wordt als 'zwak' of 'vreemd' bestempeld. Terwijl er een enorme kracht van uit kan gaan wanneer je er in de publieke ruimte een gesprek over kan openen, over hoe wij met onze kwetsbaarheid omgaan, en dat 'vanzelfsprekende manieren' niet altijd wenselijk zijn.



'zesde dag', 2010, Caren van Herwaarden

3.1.3 Ontregelen

De toeschouwer voor een moment ontwarren uit vanzelfsprekendheden is voor de meeste kunstenaars een belangrijk doel. Ruimte voor controleverlies in onze geordende leefwereld zien zij als waardevol. Vanzelfsprekende betekenskaders loslaten biedt ruimte voor nieuwe inzichten en perspectieven, zoals Karin Arink en Arent Weevers laten zien. Dit is een belangrijk punt dat volgt uit de analyse omdat het 'ontregelen' sterk verband houdt met contrastervaringen die ons betekenskader zelf ontregelen. In die zin is de kunst in staat om zelf een contrastervaring bij de toeschouwer te veroorzaken. In vervolgonderzoek onder toeschouwers zou hiervoor bewijs gezocht moeten worden.

Het werk van Arent Weevers ontregelt mij als toeschouwer met beelden die voortkomen uit visioenen of mystieke ervaringen en ons gevoelsmatig raken. Met een zwangere vrouw die valt, of een kind dat ongrijpbaar voor ons zweeft, toont hij de werkelijkheid als gegeven mysterie waarover wij ons kunnen blijven verwonderen. Door deze beelden in kerken te tonen, versterkt hij de ontregeling en probeert daarmee ook religieuze taboes te doorbreken. Meer van deze kunstenaars tonen hun werk in kerken. Bij deze kunstenaars lijkt de kunst daarmee een functie van religie over te kunnen nemen omdat via kunst mensen hun spiritualiteit kunnen ontdekken en in contact te komen met het innerlijk.

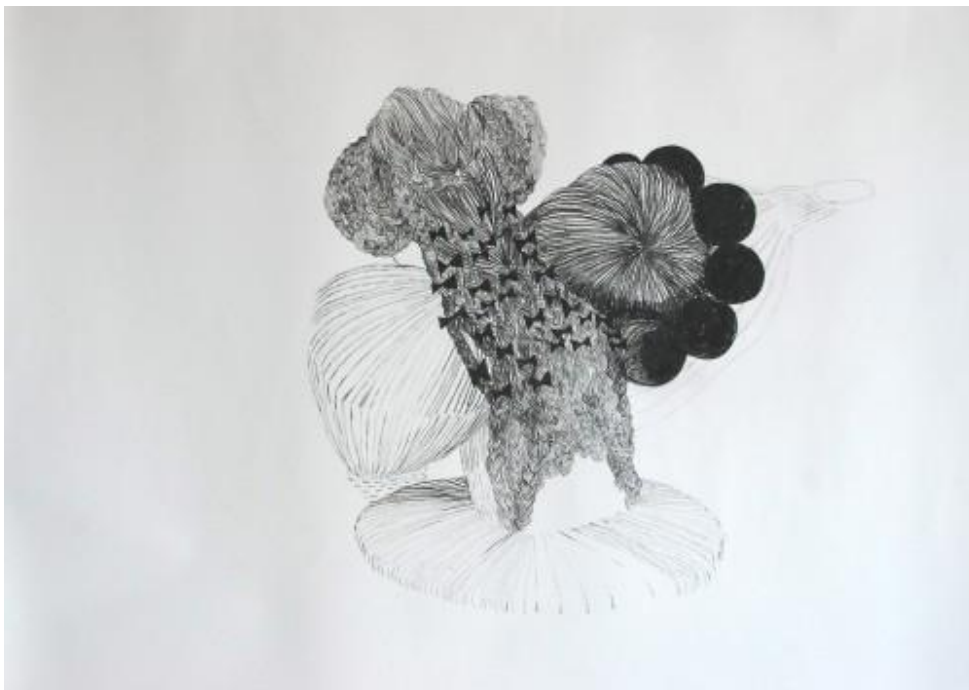


'Verstrengelden', 1994, Karin Arink

3.2 Duiding en articulatie

Deelvraag 2: Wat is het belang van de duiding en articulatie van contrastervaringen, en op welke manieren kan die articulatie in beeldende kunst verlopen?

Om contrastervaringen in ons betekenis kader te plaatsen, is het nodig deze te articuleren en de ervaring te duiden. Articuleren is het veruitwendigen en transformeren van een ervaring. De afstand die ontstaat tot de ervaring maakt het mogelijk de ervaring te bekijken en te onderzoeken waardoor hij opnieuw betekenis krijgt. Van den Berk (2005) toonde dat contrastervaringen zich onttrekken aan het rationeel verklaarbare en daarmee moeilijker in woorden uit te drukken zijn. Beelden kunnen een wereld in ons naar buiten brengen die zich niet laat verklaren. In de interviews werden verschillende effecten genoemd van deze beeldende vorm van articulatie. Voor deze kunstenaars biedt de 'beeldtaal' als vorm van articulatie meer mogelijkheden. Zij kunnen zich beter uitdrukken in beelden dan in taal. In de kunst is deze articulatie geen 'emotioneel expressionisme', pure uiting van de emoties van de kunstenaar. Het is de veruitwendiging van de ervaringen of gedachten van de kunstenaar aan de hand van door de kunstenaar gestelde criteria. Met deze articulatie volgens methodieken en richtlijnen die de kunstenaar volgt, wordt het beeld krachtiger en heeft daarmee een sterkere werking voor de toeschouwer. Ik zie in het werk van Juul van den Heuvel een bevestiging voor deze bevinding.



'Stick together', 2011, van den Heuvel

Voor haar is de handeling van het kunst maken zelf het uitgangspunt voor een werk en niet altijd een concrete ervaring. Door associatief te denken en bepaalde bewegingen in materiaal gebruik te volgen, ontstaan figuren die de maker voor nieuwe vragen of uitdagingen stellen. Juul van den Heuvel articuleert gebeurtenissen door de tijd met haar tekeningen stil te zetten. Het moment is in het beeld vereeuwigd en kan een herinnering aan een bepaalde tijd blijven oproepen. Het krachtige aan haar werk is dat zij de betekenis open laat, maar dat wanneer je het beeld aanschouwt je voelt waar het over gaat. Het antwoord ligt in het beeld zelf. Daar is geen nadere verklaring voor nodig, de betekenis kan je er zelf inleggen.

3.2.1 Creatie van de ervaring

Een belangrijk punt van Van den Berk (2005) is dat met beeldende articulatie, we de ervaring niet alleen beschouwen, maar ook 'creator' worden van de ervaring. Omdat we de ervaring met onze verbeeldingskracht opnieuw weergeven. De kunstenaar als creator van het beeld, creëert daarmee in veel gevallen ook een nieuwe ervaring voor zichzelf of voor de toeschouwer. In de interviews werd genoemd dat doormiddel van kunst je een nieuwe ervaring kan beleven, of een eerdere ervaring kan herbeleven.

Omdat het werk visueel en fysiek is kan het kijken ernaar naast een cognitieve ook een lichamelijke reactie opwekken. Het 'raken' van de toeschouwer, als het 'ondergaan van een ervaring', is voor de meeste kunstenaars een belangrijk doel. In sommige gevallen kan deze 'nieuwe creatie' van een ervaring ook een 'transformatie van de ervaring' teweegbrengen. Geertz (1993) stelde dat met het veruitwendigen van een ervaring 'transformatie' mogelijk is omdat we ons heroriënteren op de ervaring die een nieuwe betekenis krijgt. Karin Arink beschrijft hoe problemen die zij had 'mogelijkheden' werden, materiaal voor nieuw werk. Een belangrijk punt dat volgt uit deze analyse is dat door de ervaring te bekijken als materiaal voor een beeldend werk, de emoties, of de 'blokkerende gedachten' die de ervaring oproept, afgevlakt worden.

Daarmee komt de ervaring in een nieuw licht te staan, die makkelijker te aanvaarden is.

Kunstwerken hangen volgens Adorno (In Anbeek 1994) geen verklarende concepten aan de gebeurtenissen maar duiden deze op een andere manier. In de interviews kwam niet duidelijk naar voren dat het kunstwerk de betekenis van de ervaring sterk veranderde. Wat wel vaker genoemd werd is een vorm van 'acceptatie' die het werk met zich meer brengt. De kunstenaar kan de gebeurtenis makkelijker 'naast zich neerleggen', een belangrijke functie van kunst die volgt uit deze analyse.

Een enkele keer werd uit het werk ook een nieuw inzicht in de ervaring verkregen. Zoals het inzicht dat we er niet alleen in staan, of dat ook het materiaal 'zijn eigen gang gaat', zoals het leven dat ook doet. Het kunstwerk is voor de kunstenaar vaak ook een manier om zichzelf 'kwetsbaar' op te stellen.

Kunst als handreiking om de eigen ervaringen en worstelingen te articuleren en duiden zie ik het duidelijkst terug in het werk van Alet Pilon. Zij typeert haar werk letterlijk als 'denk puzzels' die ze voor zichzelf oplost en uit een kluwen van gedachten ontwart. Haar beelden zijn vaak zelfportretten waarin haar eigen angsten verwerkt zijn. Haar beelden tonen haar onzekerheden op een hele krachtige en esthetische manier, wat voor haar 'empowerend werkt'. In haar beelden kan zijn zichzelf tonen.



'Not There, 2015, Alet Pilon

3.2.2 Gedeelde ervaring

Judith Butler (2004) wijst ons er op dat articulatie geen individuele, maar een 'intermenselijke activiteit' is. Het delen met anderen is een belangrijke component van de articulatie. Verschillende kunstenaars zien het beeldend werk als een uitgangspunt om een gesprek naar buiten te openen. De betekenis van een werk is niet voorbehouden aan de kunstenaar zelf, maar ontstaat als het werk de publieke ruimte in gaat in wisselwerking tussen de ruimte, de toeschouwers, recensenten, kunstcritici en de kunstenaar zelf. We zagen bij Nussbaum (2014) dat kunst ook als 'collectieve articulatie' van gebeurtenissen kan dienen. Doordat er meerdere betekenislagen in het werk zitten die er niet direct één op één uitspringen, kan het werk aanzetten tot zelfonderzoek: Wat zie ik er in? Waar refereert het aan voor mij? Wanneer we deze inzichten met elkaar delen, en het werk gebruiken als uitgangspunt voor duiding van ervaringen of vragen die we delen, heeft kunst ook een belangrijke sociale functie.

3.2.3 De kwetsbare realiteit

Volgens Nishitani (in Anbeek 1994) is het duiden van een ingrijpende ervaring niet het 'teruggaan' naar de werkelijkheid zoals die was, maar een weg naar een reëler beeld van de werkelijkheid. De confrontatie met kwetsbaarheid vertelt ons dat de werkelijkheid zelf zo is, dat wij dat ook zijn. De kunstenaars geven ons met beelden over kwetsbaarheid, een reëel beeld van het menszijn, zonder façades van eeuwige jeugdigheid en grenzeloze maakbaarheid waarmee we een 'schijnbare controle' over het leven houden. Deze kunstenaars zoeken de verklaring van een gebeurtenis niet buiten de ervaring, maar richten de aandacht met hun werk op de ervaring zelf. Het werk van Robin Kolleman illustreert deze bevinding. Door de confrontaties die zij heeft gehad met haar lichamelijke kwetsbaarheid, is zij zich sterk bewust geworden van het feit dat wij onze dood met ons meedragen. Haar beelden zijn voor haar een manier om dat besef te articuleren. Met haar beelden wijst zij ons op de alomtegenwoordigheid van de dood, maar doet dat niet om angst te wekken. Eerder om de dood bespreekbaar te maken en ons te laten realiseren dat je om het leven volop te leven, je het besef van eindigheid ook los moet kunnen laten.



Epos 2: 'De dood van Aphrodite', 2014, Robin Kolleman

3.3 Systeem denken en poëtisch denken in beeldende kunst

Deelvraag 3: Hoe functioneren verschillende denkvormen als systeemdenken en poëtisch denken in de beeldende kunst?

Levi Strauss stelde dat het 'wilde denken' evenveel bestaansrecht heeft als het 'wetenschappelijk denken' omdat het bijdraagt aan ons begrip van de wereld, zij het met andere middelen. De logica van het concrete, in lijn met het poëtisch denken, staat dicht bij het zintuiglijke en de verbeelding. De concrete logica is bij de kunstenaars te zien in dat zij hun inspiratie halen uit bijvoorbeeld lichamelijke aanwezigheid in een bepaald moment. Levi Strauss stelt dat er een discontinuïteit bestaat tussen hoe wij bepaalde zaken 'beleven' en hoe wij deze verklaren. Waar de wetenschap of het 'getemde denken' dat sterk aan banden legt en aan regels moet voldoen om objectief en betrouwbaar te zijn, is het 'poëtisch denken' vrij en weet daarmee dicht bij de beleving te komen. Deze denkwijze is niet gebonden aan regels, en kan daarmee grenzen opzoeken en overschrijden. De kunst is een vrijplaats waarin minder regels gelden. Het wilde denken kan meer recht doen aan de 'grondproblemen van het menszijn' die niet in theoretische termen zijn uit te drukken.

3.3.1 Denkvormen van de kunstenaar

In deze studie is de taal van beeldend kunstenaars onderzocht die zich met kwetsbaarheid bezighouden en gekeken of deze taal verband houdt met poëtisch denken. Die taal wordt door deze kunstenaars veelal omschreven als denken vanuit de intuïtie of als associatief denken. In enkele gevallen wordt 'denken zonder regels' en 'denken zonder marge' genoemd. Een kenmerk van poëtisch denken is dat het ruimte laat voor meerdere interpretaties. Dit is een belangrijk punt in deze analyse omdat alle kunstenaars noemen dat het een criterium is van een goed beeld om geen letterlijke één op één betekenis te communiceren, maar dat er meerdere betekenissen in te lezen zijn.

Dit geeft blijk van een poëtische benadering van een onderwerp of thema. Kessels (2006) stelde dat een poëtisch argument voortkomt uit beleving, geraaktheid, bezieling en inspiratie. De aanleidingen en uitgangspunten van deze kunstenaars waren over het algemeen de beleving van bepaalde gebeurtenissen, fascinatie voor bepaalde thema's of verschijnselen waar zij door geraakt zijn en verhalen en beelden die van inspiratie zijn.

In het werk van Lotte van Lieshout zie ik hiervan een mooi voorbeeld. Zij creëert met haar sprookjesachtige werken een eigen mystieke, fantasierijke werkelijkheid waarmee zij gestalte geeft aan de beelden die leven in haar 'binnenwereld'. Het werk nodigt uit om de werkelijkheid anders voor te stellen en prikkelt onze fantasie, die in het dagelijks leven vaak op de achtergrond blijft.

'Bezieling' werd niet genoemd in de interviews. Wel is vastgesteld dat deze kunstenaars een grote passie hebben voor hun werk, zich volledig in hun werk storten en dit doen omdat zij een sterke 'urgentie' voelen om hun werk te maken wat te interpreteren is als 'bezieling' in hun werk.

3.3.2 Een poëtische werkelijkheid

Naar de visie van Deleuze is de werkelijkheid niet puur systemisch op te vatten. Niet als een vaste orde van wetmatigheden, en ook niet als totale chaos zonder kern. In de werkelijkheid voltrekt zich een golf van krachten die werkt en verzet, die voortbrengt, verbindt en vernietigt. Een kracht van creatie en destructie. De mens is geen vaste voorspelbare eenheid, maar een veelheid aan verschijningsvormen, van krachten die door hem heen bewegen. Het is volgens Deleuze de taak van de kunst om deze 'onzichtbare krachten' in de werkelijkheid zichtbaar te maken.

In het werk Caren van Herwaarden zien we het duidelijkst hoe zij onzichtbare krachten in de werkelijkheid in beeld brengt, krachten die zich in het intermenselijke contact voltrekken. Zij toont beweging in een stilstaand beeld. Een beweging van menselijke lichamen die twee kanten op kan, naar verbinding en naar verdrukking. Lichamen die troostend en verzorgend kunnen zijn, en elkaar kunnen beschadigen. Deze spanning staat in het beeld op scherp. Bij de andere kunstenaars zijn deze krachten minder duidelijk te zien, al wordt wel in de betekenis van het werk vaak verwezen naar de dualiteit in de mens. De mens die het goede en het kwade in zich heeft, die creëert en vernietigt. In het werk van Robin Kolleman komen drie vormen van menselijk contact naar voren, de aanblik, de aanraking en de aantasting. In het intermenselijke contact bestaat een dunne lijn tussen beschermen en beschadigen. Ook Alet Pilon houdt zich bezig met kwetsbare wezens die beschermd moeten worden, door vernietigende krachten die er op inwerken. Krachten van macht en onderdrukking bijvoorbeeld.

Deleuze draagt het nomadisch denken, dat in lijn staat met poëtisch denken, aan als denkvorm die beter aansluit bij zijn werkelijkheidsopvatting als een stroom van krachten, in plaats van denken in vaste representaties. Om met de weerbarstige kant van het leven om te kunnen gaan, moeten we onze vaste concepten en representaties zo nu en dan los durven laten.

Een belangrijk punt voor deze analyse is dat de kunstenaars de kunst beschrijven als een vrijplaats buiten de wereld van 'controle', die voor ons van groot belang is omdat het systeemdenken domineert. Echter is puur denken en werken zonder enig houvast in het kunst maken volgens deze kunstenaars niet mogelijk. Ook in de kunstwereld worden kaders geschapen, en bestaan vaste werkwijzen en methodes om een kwalitatief goed beeld te maken waarin mensen betekenis kunnen vinden.

Borgdorff (2010) stelde dat de kunstenaar in dialoog staat met de toeschouwer, zijn idee en het materiaal waarin systeem en poëzie samen komen. Het systeemdenken is in de werkwijze van deze kunstenaars aanwezig, alleen is het systeemdenken hier meer 'dienend' aan een taal die pré-reflectief is, om de ideeën uit de verbeeldingskracht naar buiten te brengen en deze voor anderen 'leesbaar' te maken.

3.4 Een nieuw perspectief op de werkelijkheid

Deelvraag 4: Welke vorm van kennis kan beeldende kunst voortbrengen in de duiding van contrastervaringen?

Volgens Borgdorff (2010) brengt kunstzinnig onderzoek kennis voort die niet expliciet is, maar pré-reflectief. De ervaringsdimensie waar kunst bij aansluit is een voorstadium van kennis. Volgens Merleau-Ponty (2003) is ons denken en handelen is op deze lichamelijke verhouding tot de wereld gebaseerd. De meeste van de kunstenaars uit deze studie houden zich bezig met onze lichamelijke relatie tot de wereld. Zij onderzoeken lichamelijke aanwezigheid en contact, en proberen de pré-reflectieve taal die daaruit voortkomt uit te drukken.

3.4.1 Een materiële fundatie

Naar Borgdorff (2010) is kunst een uitdrukking van *'unfinished thinking'* die aan het conceptuele denken vooraf gaat. Bij sommige kunstenaars is te zien dat het poëtisch denken vooraf gaat aan het systeemdenken. Vanuit het poëtische denken kunnen zij aansluiten bij hun beleving en intuïtie en kunnen zij kaders scheppen en methoden hanteren om de pré-reflectieve taal tot een 'beeld' te maken. In enkele gevallen gaat er meer systeemdenken aan het poëtisch denken vooraf als de kunstenaar start vanuit een concept en deze in verschillende vormen gaat analyseren en rangschikken alvorens hij het concept op een poëtische manier benadert, maar dit is meer uitzondering dan regel. De kennis die kunst voortbrengt is naar Borgdorff (Ibidem.) in het materiaal gefundeerd, en niet in het denken. Tegelijkertijd verheft de kunstenaar het materiaal omdat het aan reflectie onderhevig is. Juul van den Heuvel stelde dat zij eerst haar handen aan het werk zet, en daarna 'het hoofd'. Vanuit het maken, gaat zij het werk bereflecteren en bekritisieren. Het denken houdt het maken vaak te veel tegen.

3.4.2 Een nieuwe werkelijkheid

Het kunstwerk is daarmee geen 'representatie van de werkelijkheid', maar een 'nieuwe werkelijkheid'. Een beeld van hoe de werkelijkheid zou kunnen zijn, hoe we hem op een andere manier voor kunnen stellen, waarbij het beeld het antwoord is. Dit sluit aan bij de uitspraak van Doorman (2016), gebaseerd op Novalis:

"Door de kunst leren we de wereld anders te beleven en daarmee verandert de wereld ook" (Doorman, 2016, p.71)

Enkele kunstenaars noemden dat we via kunst anders naar de wereld en onszelf gaan kijken, wat mogelijkheden biedt voor nieuwe inzichten. Celio Braga nodigt ons uit om meer stil te staan en 'beter te kijken', naar de wereld om ons heen en wat er gebeurt. Als beweging tegen de 'snelheid' waarmee wij leven en de veelheid aan prikkels en informatie waar wij aan blootgesteld worden. Karin Arink nodigt uit om meer vanuit 'verwondering' te kijken en de schoonheid te zien in het 'alledaagse'. Juul van den Heuvel ziet zelfs een rol voor de kunstenaar in de politiek, die ons op ideeën brengt waar wij door 'systeem denken' nooit op gekomen waren.

Een belangrijke bevinding in deze analyse is dat de kunst van deze kunstenaars een vorm van kennis voortbrengt die dichter bij onze lichamelijke verhouding tot de werkelijkheid staat. Zij brengen kennis voort van hoe wij existentiële vraagstukken en worstelingen die inherent zijn aan het menszijn duiden vanuit deze beleving. Omdat in de interviews niet voldoende aanwijzingen te vinden zijn van contrastervaringen als uitgangspunt van het werk, maar wel het thema 'kwetsbaarheid', is deze analyse meer gericht op wat beeldende kunst voor het

duiden en articuleren van onze kwetsbaarheid in het algemeen kan betekenen. Aangezien onze kwetsbaarheid de belangrijkste bron van contrastervaringen is, zoals in het theoretisch kader is vastgesteld. Beeldende kunst kan helpen om ervaringen van kwetsbaarheid te duiden vanuit pré-reflectieve, op onze lichamelijke aanwezigheid gebaseerde kennis. Met de daarop volgende cognitieve reflectie waar het kunstwerk toe uitnodigt, kan de ervaring in een nieuwe vorm betekenis voor ons krijgen. Maar in sommige gevallen kan ook het beeld een volstaand antwoord zijn. Kunst geeft ons geen kennis als wetenschappelijke zekerheden, maar maakt eerder verhalen los (Bell, 2014).



'Mijn vriend, de miereneter', 2011, Lotte van Lieshout

Hoofdstuk 4 Conclusie De betekenis van beelden voor kwetsbaarheid

In dit afsluitende gedeelte van deze studie komen de onderzoeksresultaten beknopt samen en volgen suggesties voor vervolgonderzoek.

4.1 Samenvatting onderzoeksresultaten

In de inleiding van deze studie werd gesteld dat kunst en wetenschap in de loop der tijd van elkaar gescheiden zijn als aparte domeinen, waarbij kunst ondergeschikt is geraakt. Dat komt omdat wetenschap zich richt op *de voorlaatste vragen* die met logisch-deductieve en empirische methoden op te lossen zijn, waarmee we steeds meer grip krijgen op de fenomenale wereld en wetmatigheden in de natuur kunnen voorspellen.

De laatste vragen, vragen die de zin van dingen en levensproblematieken betreffen, volgen deze weg van denken niet. De laatste vragen zijn uit de publieke sfeer naar de privésfeer geplaatst.

De kunst raakt aan deze wezenlijke vragen van het menszijn. Ze poogt deze middels andere denkwijzen, zoals het poëtisch denken, te onderzoeken. Alleen krijgt zij daarvoor in de huidige maatschappij niet de erkenning die zij verdient.

Het doel van deze studie is om meer erkenning te geven aan kunst die autonoom is en toch verbinding met de wereld heeft. Dat is het werk van autonome kunstenaars die zich niet verheffen boven het 'gewone leven' en zich losweken van het maatschappelijke leven, maar zich met hun werk richten op het leven zelf en de vragen die het menszijn oproept. Daarmee verbindt de autonome kunst zich met de wereld.

In deze studie is onderzocht wat de betekenis van deze kunst gericht op het menszijn, kan zijn voor het articuleren en duiden van ingrijpende ervaringen die inherent zijn aan onze menselijke conditie. Daarmee is aangetoond dat kunst naast een luxeproduct of activistische uitdrukkingvorm ook gezien kan worden als een product dat een belangrijke sociale relevantie heeft.

Deze studie schetste allereerst momenten die het systeemdenken te boven gaan. Er is vastgesteld dat deze momenten aan te wijzen zijn als contrastervaringen. Ervaringen die ons bestaande betekeniskader in de war brengen.

Uit de literatuurstudie is gebleken dat het belangrijk is om contrastervaringen te articuleren en te duiden, maar dat het moeilijk is om uitdrukking te geven aan contrastervaringen waarin we onze kwetsbaarheid tegenkomen. Dit duiden en articuleren wordt extra bemoeilijkt in onze westerse cultuur waarin we verlegenheid voelen in het erkennen van de kwetsbare en 'onvolmaakte' kant van het menszijn. Hoe geven we betekenis aan ervaringen waarin we beperkingen van het lichaam tegenkomen als een beeld van het 'perfecte en maakbare' lichaam onze maatstaf is?

Uit de interviews is gebleken hoezeer kunstenaars het gewend zijn om wat ze voelen en ervaren tastbaar te maken en herinneringen te bewaren in beelden. Deze uitdrukkingvorm kan ook voor anderen betekenisvol zijn.

Uit deze studie blijkt dat de mens in zijn zoektocht naar betekenisgeving verschillende denkvormen kan aanspreken. We kunnen leren van de manier waarop kunstenaars dat doen. Kunstenaars reiken ons iets aan om tot articulatie en duiding van contrastervaringen te komen. Uit deze studie kwamen de volgende handreikingen naar voren:

Lichamelijke ervaring

Er is bij contrastervaringen nog geen conceptuele taal voor handen die de betekenis van de ervaring beschrijft. Contrastervaringen hebben een impact op ons lichaam: we hebben er niet altijd woorden voor, maar hebben er wel een gevoel bij van pijn of verdriet, of van extase en geluk. De kennis die beeldende kunst voortbrengt staat dicht bij deze lichamelijke dimensie van de ervaring. De taal van beeldende kunst is vaak pré-reflectief. Volgens Merleau-Ponty hebben wij als mens een lichamelijke verhouding tot de wereld. Deze lichamelijke verhouding wordt door verschillende van de geïnterviewde kunstenaars onderzocht. Omdat beeldende kunst in veel gevallen een uitdrukking is van een taal die aan de cognitieve reflectie voorafgaat, komt zij dicht bij de gevoelsdimensie van de ervaring. Waarbij de gevoelens ook tegenstrijdig, wrang of niet te beschrijven zijn, maar wel te ervaren in de aanschouwing van het beeld. Door de ervaring die het kunstwerk onszelf geeft door zijn invoelbaarheid, de lichamelijke dimensie die het werk heeft, is zij een geschikte manier om contrastervaringen te articuleren.

Poëtisch denken

De vorm van articulatie die beeldende kunst ons aanreikt is geen articulatie als 'expressie van heftige emoties', maar een articulatie waarin een andere manier van denken wordt aangesproken: het poëtische denken. Het poëtisch denken gaat een stap verder dan pure expressie, en opent ruimte tot nieuwe vormen van betekenisgeving. Hier komt ook systeemdenken aan te pas. De kunstenaar werkt niet vanuit het luchtledige, maar vanuit een systematisch onderzoek, of vanuit bepaalde technieken en methoden die het werk tot een krachtig beeld maken dat op meerdere manieren te lezen is, een poëtisch beeld. De ervaring wordt door de kunstenaar opnieuw gecreëerd en krijgt een plaats in een nieuwe context. Het poëtisch denken is daarmee een waardige tegenhanger van het systeemdenken. Zij is namelijk wel in staat om *de laatste vragen*, naar de zin van dingen, te benaderen. Ze is vrij van vaste denkkaders en patronen, maar begeeft zich meer op het gebied van associatie, intuïtie en fantasie. Het is een manier van denken die ruimte laat voor tegenstrijdigheid, voor dubbelheid, en ruimte laat voor meerdere betekenislagen.

Ontregeling

Poëtisch denken is een nieuwe manier van kijken naar iets 'alledaags'. Deze denkwijze die in een kunstwerk tot uiting komt, biedt niet altijd veiligheid. De beeldend kunstenaars die we geïnterviewd hebben zien ervaringen die buiten onze 'controle' vallen, die ons ontregelen en die we niet direct 'begrijpen', juist als waardevol. Ze geeft ons de ruimte ons oordeel uit te stellen en registers in ons denken aan te spreken die we doorgaans weinig gebruiken. De ruimte die in het kunstwerk als 'ontregelende ervaring' ontstaat maakt het mogelijk om onze vaste concepten en vanzelfsprekendheden te bevragen en onderzoeken, waar Deleuze met zijn term 'nomadisch denken' op wees. Via een ontregelende ervaring gaan we anders naar onszelf en de wereld om ons heen kijken. Om ons de wereld en het menszijn daarin op een andere manier voor te stellen en minder 'stellig te reageren' dan we gewend zijn te doen. Kunstenaars reflecteren op die ontregeling. Zij reflecteren op wat het 'ongemak' met ons doet, en wat dat over ons mensen zegt. Die ontregeling heeft namelijk alles te maken met de 'dualiteit' in onszelf. In situaties waar we minder grip op hebben, kunnen onverwachte gedachten en daden in ons naar boven komen. Kunstenaars maken ons gevoelig voor die meerduidigheid in onszelf.

De kwetsbare mens

De beeldende kunst erkent de complexiteit en absurditeit die kenmerkend is voor het leven. Ze geeft een realistischer beeld van het menszijn waarmee we contrastervaringen makkelijker kunnen duiden dan het mensbeeld dat in huidige façades en discoursen geschetst wordt. In de publieke ruimte is vooral aandacht voor het perfecte en maakbare lichaam, waarbij ouder worden en kwetsbaarheid eerder wordt weggestopt. In de uitgangspunten van de werken van de geïnterviewde beeldend kunstenaars was een fascinatie voor het lichaam in meerdere facetten te zien. Zij tonen het lichaam in zijn kracht en zwakte, in schoonheid en gebrekkigheid. Thema's als het zelfbeeld, lichamelijke aanwezigheid, de dood, macht en onmacht en intermenselijk contact komen in zowel positieve als negatieve betekenissen terug. De tegengestelde kanten van de mens, wenselijk of niet wenselijk, zijn in ieder geval niet minder 'waar'. Evenals onze eigen eindigheid. De geïnterviewde beeldend kunstenaars pogen zich met de eindigheid te verzoenen in plaats van haar te negeren of ontkennen. In de beeldende kunst krijgen ook onze stuntelige, irrationele en kwetsbare kanten een plaats, waar we niet alleen in staan.

De betekenis van beeldende kunst voor contrastervaringen

Wanneer kunst zich in een vrije ruimte richt op het leven zelf en de vragen die het menszijn in zijn kracht en kwetsbaarheid aangaan, geeft zij erkenning voor wat we voelen en ervaren. Beeldende kunst kan een uitgangspunt zijn voor kritische reflectie en dialoog, aangezien articulatie van ervaringen ook een intermenselijke activiteit kan zijn volgens Butler en Arendt (In Anbeek, et al, forthcoming). Kunstenaars kunnen via beeldende kunst een gebeurtenis herbeleven, haar terughalen uit een verleden, en hier houden wat kwetsbaar en vergankelijk is. Door een gebeurtenis in een kunstwerk opnieuw vorm te geven, kan de kunstenaar de gebeurtenis transformeren van 'probleem' naar 'mogelijkheid'.

De ingrijpende gebeurtenis wordt namelijk inspiratie voor een beeld, dat een nieuwe ervaring geeft op het moment dat het kunstwerk wordt beleefd. Dit kan ook het effect voor de toeschouwer zijn die een eigen ervaring in het kunstwerk herkent, maar dat zou in vervolgonderzoek verder uitgezocht moeten worden. Ook kan de kunstenaar met beeldende kunst gedachten waarin hij vastzit ontwarren en veruitwendigen. Via het beeld kan hij de ervaring opnieuw bekijken, of vanuit de handeling van het kunst maken zelf tot verruimend inzicht komen.

4.2 Suggesties voor vervolgonderzoek: Kunst als handreiking bij zingevingsvragen

Beeldende kunst is als fysieke, ontregelende, en eerlijke vorm van articulatie relevant voor het gebied van zingevingsvragen. We leven in een cultuur waarin de taal van kunst, het poëtische denken, veel minder serieus genomen wordt. Wat ons geen wetenschappelijke zekerheden biedt, lijkt als 'irrelevant' te worden afgedaan.

Deze studie toont ons echter dat we met het poëtische denken en de verbeelding een kant van het menszijn kunnen benaderen die minder voorspelbaar en controleerbaar is, maar daarmee niet minder belangrijk. In situaties waarin wij met lege handen staan, overgeleverd aan het lot, aan de grillen van de tijd, rijkt de kunst ons iets aan waar we houvast aan hebben. Al is dit geen 'veilig' houvast, maar vaak een weg van ontregeling. Een weg waaruit een sensitiviteit kan ontstaan voor datgene wat buiten onze vaste kaders ligt, het gebied waar zingevingsvragen zich bevinden.

Op basis van dit onderzoek pleit ik voor vervolgonderzoek waarin wordt onderzocht hoe het kijken en ondergaan van beeldende kunst relevant kan zijn voor de begeleiding van mensen bij zingevingsvragen. Daarmee geven we beeldende kunst een prominente positie in de publieke ruimte en het maatschappelijke leven. Aangezien de vragen rondom kwetsbaarheid ons allen aangaan, en niet alleen in de privé sfeer thuishoren.

4.3 Beperkingen van het onderzoek

Uit de beperkingen van dit onderzoek komen meer suggesties voor vervolgonderzoek naar voren. In deze studie is alleen naar het perspectief van de kunstenaars gekeken. We hebben hen gevraagd naar reacties, maar lieten de toeschouwers zelf buiten beschouwing. Om een idee te krijgen van hoe een beeld mensen helpt in het duiden en articuleren van contrastervaringen, zou een vervolgonderzoek naar het perspectief van toeschouwers nuttig zijn.

Een tweede beperking is dat in interviews, de contrastervaring zoals deze gedefinieerd is, niet als zodanig naar voren kwam in alle gevallen. Er ligt niet altijd een concrete ervaring ten grondslag aan een werk. Een werk ontstaat ook uit fascinaties, uit verhalen, of uit de handeling van het kunst maken zelf. Wanneer er wel een concrete ervaring de aanleiding was voor een werk, waren dat voornamelijk 'negatieve contrastervaringen', als confrontaties met ziekten en de dood. Positieve contrastervaringen kwamen terug in zaken waarover de kunstenaar zich 'verwondert'. Wat voor ons vanzelfsprekend en 'alledaags' is, wordt door de kunstenaar 'bijzonder' gemaakt. Hieruit volgt dat de onderzoeksvraag die expliciet gericht is op de betekenis van beeldende kunst voor 'contrastervaringen', niet als zodanig is beantwoord.

Omdat de ervaringen van de geïnterviewde beeldend kunstenaars wel sterk gericht zijn op kwetsbaarheid, waar een contrastervaring ook nauw verband mee heeft, zijn de betekenissen die de kunstenaars noemden wel relevant voor de articulatie van contrastervaringen zoals die uit de literatuur begrepen zijn. Een derde beperking van het onderzoek is dat we in de selectie van de beeldend kunstenaars naar meerdere generaties apart hadden kunnen kijken, deze zijn nu samengevoegd tot één groep waaruit het merendeel in de jaren '80 en '90 is opgegroeid.

Intussen is er op kunstacademies veel veranderd. Er had apart gekeken kunnen worden naar kunstenaars die vóór het jaar 2000 in het kunstvak zijn begonnen, en kunstenaars uit latere generaties. Een vervolgonderzoek kan zich richten op een specifieke generatie kunstenaars, en daarmee onderzoeken of er parallellen zijn binnen een generatie kunstenaars in hoe zij aan het thema kwetsbaarheid vormgeven, en in hoeverre de tijdgeest waarin men op is gegroeid daarop van invloed is.

4.4 Eindconclusie

Uit deze explorerende studie is op te maken dat voor de groep kunstenaars die geïnterviewd zijn beeldende kunst een ruimte is buiten de controle van vaste denkkaders, waarbinnen onze dagelijkse vanzelfsprekendheden bevraagd kunnen worden. Beeldende kunst wordt voorgesteld als een ruimte voor erkenning van onze kwetsbaarheid die we in contrastervaringen tegenkomen. Kunst kan op verschillende manieren een handreiking zijn om deze ervaringen te articuleren, te duiden en bespreekbaar te maken.

Deze studie bewijst het belang van poëtisch denken als tegenhanger tegen systeemdenken in het denken over zingevingsvragen. Beeldende kunst is een vorm van articulatie die dicht bij onze lichamelijke verhouding tot de werkelijkheid staat en ons daarmee een ervaring kan geven waaruit nieuwe inzichten over het menszijn volgen. Het beeld kan ook een antwoord op zichzelf zijn. De betekenis blijft in het midden, het beeld laat zijn wat is; in de ondenkbaar grote ruimte waarin wij met ons lichaam duikelen, waarin zoveel niet te bevatten is.

Samenvatting

Het systeemdenken, dat uitgaat van een 'beheersbare werkelijkheid', is in de huidige westerse cultuur ten onrechte een dominante denkvorm boven denkvormen die o.a. in de kunst tot uitdrukking komen.

Kunst kan erkenning geven aan de kwetsbare en gebrekkige kant van het menszijn, waar wij dikwijls mee worstellen. Om contrastervaringen, ingrijpende gebeurtenissen die in contrast staan tot ons vanzelfsprekende betekenskader, een plaats te geven, is duiding en articulatie van belang. Hierin kan beeldende kunst handreikingen bieden.

Deze studie onderzoekt wat de betekenis is van beeldende kunst voor het articuleren en duiden van contrastervaringen en wat daarin de functie is van het systeemdenken en poëtisch denken.

Uit interviews met beeldend kunstenaars blijkt dat kunst dicht bij onze lichamelijke verhouding tot de werkelijkheid staat. Omdat contrastervaringen in ons betekenskader nog niet geconceptualiseerd, maar wel 'voelbaar' aanwezig zijn, is kunst als 'pré-reflectieve taal' een passende vorm van articulatie. De kunstenaar beoogt met zijn werk zichzelf en de kijker te ontregelen. Ontregeling opent nieuwe perspectieven op alledaagse en ingrijpende gebeurtenissen.

Hiermee krijgt het poëtisch denken, als tegenhanger tegen het systeemdenken meer zeggingskracht. Zij leidt niet tot wetenschappelijke zekerheden, maar maakt wel ruimte voor nieuwe perspectieven op ervaringen die buiten ons beheersbare controle gebied liggen.

Literatuur

- Alma & Anbeek (Forthcomming). *Contrastexperiences and the search for new orientation*. Utrecht: Universiteit voor Humanistiek
- Adorno, T. W. (1973). *Negativ dialektik: Jargon der Eigentlichket*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Anbeek, C. (1994). *Denken over de dood: De boedhhist K.Nishitani en De christen W. Pannenberg vergeleken*. Kampen: Uitgeverij Kok
- Anbeek, C. (2013). *Aan de heidenen overgeleverd: Hoe theologie de 21^e eeuw kan overleven*. Utrecht: Ten Have
- Arendt, H. (1968). *De mens: Bestaan en bestemming*. Vertaling: C. Houwaard. Utrecht-Antwerpen: Aula-Boeken; Het Spectrum
- Babbie, E. (2010). *The practice of social research*. Belmont: Wadsworth publications
- Berk, A. (2015). *In search of meaning: mensbeelden in globaal perspectief*. Zwolle: Waanders & de Kunst
- Berk, van den T.F.M. (2005). *Het Numineuze*. Zoetemeer: Meinema
- Boot, C. (2015). *Under the skin*. Tilburg: TextielMuseum
- Borgdorff, H. (2010). The production of knowledge in artistic research. In: *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Karlsson & Biggs et al. (2010). London; New York: Routledge
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The powers of mourning and violence*. London; New York: Verso
- Cobussen, M. (2007). The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-based Research. In: *Dutch Journal of Music theory*, 12: pp.18-33
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vertaling: B. Massumi. London: The Athlone Press
- Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon: Logica van de gewaarwording*. Vertaling: S. van Tuinen. Amsterdam: Octavo
- Doorman, M. (2016). *De navel van Daphne: over kunst en engagement*. Amsterdam: Bert Bakker
- Friese, S. (2012). *Qualitative Data Analysis with Atlas.ti*. London: Sage
- Geertz, C. (1993). Religion as a cultural system. In: *The interpretation of cultures: selected essays*, Geertz, Clifford, pp.87-125. London: Fontana Press
- Kessels, J. (2006). *Het poëtisch argument: Socratische gesprekken over het goede leven*. Amsterdam: Boom

Kinet, M. & Vuylsteke Vanfleteren, K. et al. (2015). *Als het lichaam spreekt: Psychoanalyse en cultuur*. Antwerpen-Apeldoorn: Garant

Lemaire, T. (2008). *Claude Levi-Strauss: Tussen mythe en muziek*. Amsterdam: Ambo

Levi-Strauss, C. (1976). *Het wilde denken*. Vertaling: Vogelaar & Brummelhuis. Amsterdam: Meulenhoff

Merleau-Ponty, M. (2003). *De wereld waarnemen: Radiolezingen van Merleau-Ponty uit 1948*. Vertaling: J. Slatman. Amsterdam: Boom

Nussbaum, M. (1986). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press

Nussbaum, M. (2014). *Politieke emoties: Waarom een rechtvaardige samenleving niet zonder liefde kan*. Vertaling: Diderich & Kloos. Amsterdam: Ambo

Pattyn, B & Reybrouck, van V et al. (2014). *Herdenken en vooruitgaan. Lessen voor de eenentwintigste eeuw*. Leuven: Universiteitspers Leuven

Raessens, J.F.F. (2001). *Filosofie & film : vivre la différence : Deleuze en de cinematografische moderniteit*. Budel: Damon

Schillebeeckx, E. (1989). *Mensen als verhaal van God*. Baarn: H. Nelissen

Swinnen, J.M. & Van Bendegem, J.P. et al. (2010). *Anders zichtbaar: zingeving en humanisering in de beeldcultuur*. Brussel: VUBPRESS

Taylor, C. (2007). *A Secular Age*. Cambridge: Belknap Press

Vanheeswijck, G. (2008). *Tolerantie en actief pluralisme: De afgewezen erfenis van Erasmus, More en Gillis*. Kapellen: Pelckmans

Niet gedrukte bronnen:

Berk, Anne. (23-02-2015). *In search of Meaning*. Lezing gehouden op: Vondel-CS, Amsterdam

Nasr, R., Clevers, H. (15-04-2015). *Ontmoetingen tussen kunst en wetenschap*. Lezing gehouden op: Studium Generale universiteit Leiden, Het Paard van Troje, Den Haag

Kleinherenbrink, A. (24-10-2015). *Deleuze en de kunsten*. Lezing gehouden op: Brainwashfestival, Amsterdam.

Selectie Beeldend Kunstenaars

Verantwoording voor de gekozen beeldend kunstenaars
De beeldend kunstenaars die geïnterviewd zijn voor deze studie zijn beeldend kunstenaars werkzaam in Nederland, die de

mensfiguur als uitgangspunt nemen om vragen over het bestaan en de menselijke kwetsbaarheid onderzoeken.
Hieronder volgt een toelichting op de gekozen kunstenaars.



Ronald Bal
(Chiaroscuro,
2013)

Voor beeldend kunstenaar en performance artist Ronald Bal (Amsterdam, 1984), is de menselijke interactie het basismateriaal voor zijn werk. Hij maakt de tussenruimte in elke vorm van menselijke interactie zichtbaar. Ronald Bal gebruikt zijn eigen lichaam als uitgangspunt in performances die hij uitvoert in persoonlijke- en openbare ruimten. Zijn doel is het bijdragen aan bewustwording van het spel tussen de omgeving en menselijke interactie.

[www.zerp.nl/
ronald-bal.html](http://www.zerp.nl/ronald-bal.html)

www.ronaldbal.com



Caren van Herwaarden (*Niet hier*, 2003)

Van Herwaarden (Tilburg, 1961) schildert en werkt met figuraties. Na de Rijksacademie voor beeldende kunst in Amsterdam en de academie voor beeldende kunst in Enschede, bestudeerde zij de anatomische collectie van de Leidse Universiteit. Dit komt voort uit haar interesse voor de zeggingskracht van de anatomie van

het lichaam waarin onze menselijke gedachten en gevoelens huizen. Zij probeert de materie van het lichaam in haar schilderwerk te benaderen. Ze geeft uitdrukking aan de fysieke emoties waaraan we onze menselijke waardigheid ontleen, zoals troost, erotiek, tederheid, overgave en extase.



Karin Arink
(X-pose
(yourself to
me), 2001)

Beeldhouwer Karin Arink (Delft, 1967) studeerde aan de academie voor beeldende kunsten in Rotterdam. Zij onderzoekt de menselijke persoonlijkheid: wat is het meest mij? Wat vormt mijn identiteit? Zij maakt zachte monumentale sculpturen van textiel, waarin het lichaam getoond wordt dat zich blootgeeft of verbergt, of ook de plaats voor een ander kan zijn. Karin Arink doorbreekt façades rond het menselijk lichaam en onze menselijke (on) mogelijkheden. Zij geeft een eerlijk beeld van de keerzijde die er aan menselijke ervaringen verbonden is.

<http://www.dekko.nl>



Arent Weevers
(Mary!, 2009)

Arent Weevers (Ede, 1958) studeerde theologie aan de vrije universiteit Amsterdam en universiteit Leiden. Hij specialiseerde zich in de relatie tussen beeldende kunst en religie. Hij maakt interactieve installaties met bewegende menselijke figuren. Videokunst, moderne dans en klassieke beeldhouwkunst komen in zijn werken samen. Zijn beelden roepen de menselijke oergevoelens op als angst, fragiliteit, liefde, schoonheid en verlangen.

www.arentweevers.com



Celio Braga (*White Shirts, 2001-2002*)

Celio Braga (Guimaranía, 1963) studeerde aan het Boston museum school en de Gerrit Rietveld academie in Amsterdam, in 'Fine arts'. Zijn werk bevindt zich op de grens tussen schilderen, sculpturen, objecten, performance en textiele werkvormen.

Het werk is steeds in transformatie van afbraak naar vernieuwing. Braga is geïnspireerd door religie en het menselijk lichaam. Braga reflecteert op de fragiliteit van het lichaam en de vergankelijkheid van het leven.

www.celiobraga.net/



Robin Kollema
*(Ode aan het
dagelijks leven,
2012)*

Robin Kolleman, (Dwingelo, 1960), is beeldsnijder. Zij neemt poppen als uitgangspunt, waaruit zij nieuwe mensfiguren naar voren brengt. In deze sculpturen verbeeldt zij de Aanblik, de Aanraking en de Aantasting, de drie stadia van contact. Kolleman onderzoekt de grensgebieden van het fysieke, sociale verkeer: openheid, geslotenheid, kwetsbaarheid, geweld en onschuld.

www.robinkolleman.nl/index.htm



Lotte van Lieshout, (*Licht van Berlage,* 2015)

Lotte van Lieshout (Neerpelt, 1978), is opgeleid aan de academie voor Kunst en Vormgeving in s'Hertogenbosch. In haar schilderijen komen de vergankelijkheid, natuursymbolen en sprookjesachtige verhalen aan de orde. Van Lieshout gebruikt bijzondere kleurstellingen waarmee zij een zeer eigen, mystieke en fantasierijke werkelijkheid creëert.

www.lottevanlieshout.nl/index.html



Juul van den Heuvel (*Let your hair hang down, 2006*)

Juul van den Heuvel (Amsterdam, 1959) studeerde aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. In haar schilder- en tekenwerk staat de waarneming centraal als interactief proces. De betekenis van een werk komt tot stand in de interactie, en verandert ook

steeds. Met haarlijnen die veelvuldig in het werk aan de orde komen, beschrijft zij de tijd. Ook ontstaan haar werken uit de handeling van het tekenen zelf. Uit het experimenteren met vormen en hoeveelheid, dichtheid, lengte en de zwaarte van lijnen.

www.juulvandenheuvel.nl/bio.html



Alet Pilon
(Not me, 2015)

Alet Pilon, (Venedaal, 1949), studeerde mode aan de Academie voor beeldende kunsten in Utrecht. Het werk van Pilon gaat over macht en onmacht, en het gebied tussen leven en dood: 'het sterven'. Ze put inspiratie uit intense herinneringen waarin eenzaamheid, verlangen naar liefde, geborgenheid, schoonheid en angst voor de dood naar voren komen. In haar sculpturen verwerkt zij textiel, en dierlijke materialen als veren, staarten, horens en geweien.

www.aletpilon.nl/
[www.devishal.nl/
kleine-zaal-alet-pilon/](http://www.devishal.nl/kleine-zaal-alet-pilon/)



Gijs Assmann
(*Vanitas voor*
GE II, 2015)

Gijs Assmann (Rosendaal 1966), studeerde aan de Akademie voor Beeldende Kunsten in Enschede. Assmann maakt veelal cartoonachtige beelden waarin verschillende materialen verwerkt zijn. In zijn werk staan humor en de menselijke kracht en hulpeloosheid centraal. Assmann maakte een reeks vaniasbeelden opgedragen aan familieleden en vrienden, als symbool voor hun persoonlijkheid. Als ode aan hen en als aanzet om het leven in het 'hier en nu' te vieren.

www.gijssassmann.com

www.fd.nl/fd-persoonlijk/1107921/de-wereld-van-gijs-assmann