

BAS VAN DEN HOUT

Tussen twee deuren



Drunen, 1986

NIETS TWEEMAAL

Niets gebeurt tweemaal en niets zal tweemaal gebeuren. Geboren zonder kundigheden, sterven we dus als onervaren senioren.

Ook al zijn we nog zo hardleers op de grote school van 't leven, geen winter, geen zomer wordt ons nog een keertje opgegeven.

Niet één dag keert ooit terug, twee nachten zijn nooit identiek, geen kus is als een andere, elke oogopslag is weer uniek.

- Wislawa Szymborska

Tussen twee deuren

Door: Bas van den Hout
Scriptiebegeleider: Camiel van Winkel
Praktijkbegeleider: Sophie Nys

Academiejaar 2017-2018
Master Vrije Kunsten
LUCA School of Arts

PROLOOG

Je begeeft je nu tussen twee deuren, de ene is gevestigd in Drunen. Een klein dorpje in Noord-Brabant. Dit is het dorp waar ik ben opgegroeid. Waar ik mijn veters leerde strikken, mijn eerste meters maakte op mijn fiets, leerde zwemmen. In dit dorp ben ik verwekt en achter die deur die prijkt op de cover ben ik geboren. Achter die deur zette ik mijn eerste stapjes. Die andere deur, op de achterkant, woon ik op het moment van totstandkoming van hetgeen dat u nu aan het lezen bent. Deze bevindt zich in Brussel, beter gezegd Schaarbeek. Dit is de plek waar ik het gros van mijn tijd heb doorgebracht ten tijden van de master vrije kunsten. Achter die deur reflecteerde ik op het werk en in die gemeente zijn de ideeën ontstaan die uiteindelijk zijn getransformeerd tot fysieke werken. Werken die in veel gevallen reflecteren op de periode tussen deze twee deuren. De tijdsspannen tussen mijn geboorte en wie ik ben vandaag de dag. Ik graaf in herinneringen en probeer al creërende te reflecteren op wat mij maakt tot wie ik ben. In de komende pagina's heb ik gepoogd al schrijvende meer grip te krijgen op hetgeen dat ik doe. Welke aspecten belangrijk zijn om iets tot een werk te laten worden en waar dit juist mislukt. Wat de redenen zijn voor hetgeen dat ik doe en waar de oorsprong van mijn keuzes ligt. Op deze manier hoop ik voor u als lezer en voor mijzelf inzichtelijker te krijgen hoe mijn praktijk functioneert. Ik geloof dat dit proces altijd in beweging is, maar zoals het nu genoteerd is, is de wijzen zoals ik er op het moment van schrijven tegenaan kijk.

Na lang gezocht hebben voor een vorm die bij mij past, leek het mij verstandig en het meest oprecht om het dicht bij mijzelf te houden. Het zijn toch vaak de persoonlijke verhalen die de aanleiding zijn om tot een werk te komen. Als ik het heel theoretisch aan zou pakken, ontstond de angst om ver van mijn praktijk verwijderd te raken en het twee totaal verschillende projecten op zichzelf zouden worden. Dit zou beide projecten niet ten goede zijn gekomen. Aan de hand van de melancholie en andere bronnen, probeer ik woorden te vinden voor hetgeen ik doe, dit om het voor mijzelf duidelijk op papier te krijgen en alle gedachten duidelijk gestructureerd te krijgen tot een verhaal dat op dit moment aansluit op de praktijk. Ik denk alleen op deze wijze duidelijk bij de kern te kunnen komen en een helder beeld te kunnen geven van mijn praktijk zoals deze er nu voor staat. Het werk staat dicht bij mijzelf, dus leek het mij niet op zijn plaats het werk volledig te theoretiseren. De antwoorden liggen over het algemeen dicht bij mijzelf en zal ik vooral daar de antwoorden moeten vinden en aan de hand van andere teksten zal ik deze proberen te verduidelijken.

Een aspect dat zeer belangrijk is binnen mijn werk is de evocatie van persoonlijke herinneringen. Als we het over herinneringen hebben, hebben we het over het geheugen. Als ik er het psychoanalytisch woordenboek op nasla, beschrijft men het volgende met betrekking tot het geheugen: “Het geheugen kan globaal worden onderverdeeld in een expliciet en een impliciet geheugen.” (LeDoux, 1996; Schacter, 1996). Het expliciete geheugen – men spreekt ook wel van declaratief geheugen – omvat feiten en kennis (het semantisch expliciete geheugen), gebeurtenissen en bewust verwerkte ervaringen, onze autobiografie (het episodische geheugen). Dit is wat de meeste mensen bedoelen als ze het over het geheugen hebben, omdat het gaat om herinneringen aan gebeurtenissen in het verleden. Voor de opslag van deze herinneringen is een functionerende hippocampus noodzakelijk. Daarom zijn er geen expliciete herinneringen aan de eerste levensjaren. Het impliciete geheugen – men spreekt ook wel van procedureel geheugen – omvat het geheugen voor het herkennen van vorm en uiterlijk op grond van fragmenten ervan (priming) voor vaardigheden en routines (het procedurele geheugen) en voor emotie. Het is evolutionair ouder; de benodigde basale kernen en de amygdala (amandelkern) zijn bij de geboorte al goed ontwikkeld aanwezig.”¹ Als ik het dus heb over herinneringen, heb ik het over het expliciete geheugen, omdat hetgeen waar ik mee bezig ben vooral betrekking heeft op herinneringen aan gebeurtenissen in het verleden. Ik heb het dan over mijn kleuterjaren tot in mijn pubertijd. Ik wil beter begrijpen hoe deze herinneringen zich tot fysieke beelden mani-

festeren. Tussen de herinnering en het fysieke beeld zit namelijk een groot verschil. De herinnering is de leidraad, een beginpunt om tot werk te komen. Een rechtvaardiging voor mijzelf om het werk te kunnen maken. Mijn objecten verbeelden veelal metaforen waarvan ik wil dat ze het persoonlijke ontstijgen. Het is belangrijk dat de toeschouwer er ook zijn eigen projecties op los kan laten. Ik ben benieuwd welke herinneringen bij hen loskomen tijdens het waarnemen van mijn werk. “Waarnemen is een zich herinneren. Men laat zien dat de snelheid van de blik bij het lezen van een tekst hiaten in de indrukken op het netvlies veroorzaakt en dat de zintuiglijke gegevens dus door een projectie van de herinneringen moeten worden aangevuld.”² Ik ben dus ook zeer geïnteresseerd wat deze zijn bij mijn toeschouwers. Volgens Merleau-Ponty is het waarnemen ansich niet herinneren, maar zijn het de herinneringen die samengevoegd worden met het moment in het hier en nu en dit samen bepaalt het waarnemen. Het is een combinatie van eerder opgedane herinneringen, dat zich constant samenvoegt met nieuwe ervaringen en zich zo steeds verder ontvouwt.³ Ik vind de dialoog met de toeschouwer vruchtbaar, omdat zijn gevoelens en herinneringen minstens even interessant zijn dan alleen mijn eigen persoonlijke herinneringen. Als maker ben je niet altijd even bewust van bepaalde keuzes en kunnen sommige elementen over het hoofd worden gezien omdat je zo dicht op het proces zit. De mening of projectie van een toeschouwer kan daarom zeer verhelderend

² Merleau-Ponty, M. (2009). Fenomenologie van de waarneming [Phénoménologie De La Perception] (D. Tiemersma, R. Vlasblom, Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1945). p. 72.

³ Ibidem. p. 75.

¹ Stroeken, H. (2013, 23 september). Psychoanalytisch Woordenboek. Geraadpleegd op 17 april 2018 via <https://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/geheugen/>

werken omdat deze je uit je persoonlijke cocon kan halen en je een nieuwe kijk op je eigen werk kan bieden. Het is de blik van de toeschouwer die uiteindelijk in zekere zin toch het werk voltooit.

Ik geloof in de logica dat in mijn werk zit. Omdat veel van mijn werk en inspiratie daarvoor zijn oorsprong vindt in het verleden of in mijn kindertijd. Ik las een stuk waarin raakvlakken te zien zijn met betrekking tot mijn werk en het spel met de toeschouwer. Het betreft het volgende stuk geschreven over Lou Andreas-Salomé (1861-1937), een Russische schrijfster, filosofe en psychoanalytica. “In In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres (1912/1913) wijdt Salomé een lange paragraaf aan de pogingen van het kind om deze leegte en dit besef van eenzaamheid met behulp van zijn fantasie te compenseren. Het kind dat zich ontwikkelt volgens ‘het principe van de immer voortschrijdende afzondering’ zal zich met behulp van zijn imaginaire spel en verbeeldingskracht steeds opnieuw proberen ‘weer thuis te voelen ’in de wereld. Kinderen wenden de taal vooraleerst voor de ontwikkeling van deze fantasiewereld aan, waarmee ze de afstand tot de anderen pogen te overbruggen. Ze zijn daartoe in staat omdat ze de werkelijkheid nog niet als een vaststaand of onontkoombaar gegeven beschouwen. Hierdoor kunnen de imaginaire en reële wereld nog in elkaar overvloeien.”⁴ Ik vind het enigszins een beangstigend stuk om te lezen, omdat ik binnen mijn werk de afstand tot de toeschouwer in een zekere zin ook probeer te verkleinen door middel van mijn beelden. Als ik dit zo lees, voelt het alsof het slechts het kind in mij is dat zich uit. Volgens Salomé treedt rond diezelfde tijd het besef van de sterfelijkheid op. Dit besef van het idee dat we er op een dag niet meer zullen zijn gaat volgens Salomé gepaard met het geleidelijk volwassen worden. “De overgang van kind tot volwassene gaat ten slotte met een steeds grotere verwijdering van het onbewuste innerlijke

⁴ Hermesen, J.J. (2017). Melancholie van de onrust. Amsterdam: De Arbeiderspers. p. 41.

zelf gepaard, dat als het ware wordt overschaduwd door het zelfbewuste, rationele ‘ik’ of ‘ego’ waarmee de volwassene in de wereld kan functioneren. De vervreemding die daarbij ten opzichte van het innerlijke zelf optreedt, zal de gevoelens van melancholie en verlies vergroten. Gedurende de overgang van de vroege kindertijd naar de adolescentie — een overgang die samenvalt met die van de imaginaire naar de symbolische orde — wordt de mens een homo melancholicus: iemand die weet heeft van verlies, eenzaamheid en vergankelijkheid en dit besef ofwel probeert om te buigen tot reflectie, zelfbewustzijn en creativiteit, ofwel probeert te verdringen door zich te richten op macht, materie en verstrooiing. Bij beide strategieën zal echter het verlangen om de verloren geraakte eenheid te hervinden een rol blijven spelen. Want vanaf het moment dat kinderen een ‘ik’-bewustzijn ontwikkelen, verliezen zij volgens Salomé de onmiddellijke verbondenheid met de wereld.”⁵ Volgens Joke J. Hermen, een Nederlandse filosoof en auteur van het boek ‘Melancholie van de onrust’, is het onder andere de kunst waarbinnen men de chronologische lijn die tussen de geboorte en de dood staat weer rond kan maken. Het punt opzoeken waar verleden en toekomst, geboorte en dood, elkaar raken en er uit deze botsing iets nieuws kan ontstaan. “Schrijvers en kunstenaars proberen het unieke en specifieke karakter van de dingen te benaderen door een imaginaire wereld te betreden, dat niet gericht is op kloktijd of eenduidigheid. Ze richten zich daarbij op een ‘buiten’ van de alledaagse taal, zoals de Franse schrijver Maurice Blanchot dat noemt, ‘waar de dingen nog niet benoemd en vastgelegd zijn’.”⁶ Wanneer de kunstenaar

zich uit door middel van zijn werk, keert men volgens Salomé niet terug naar zijn individuele “ik”, “maar naar de gemeenschappelijke diepte van iedereen; naar de oorspronkelijke kindertijd.”⁷ De kunstenaar duikt volgens haar in het *prétalige* gebied van de kindertijd en “richt zijn blik op de dingen, zoals zij in wezen bestaan, voor elke talige orde.”⁸ Het is de kunst die “ons nog een keer het paradijs van onze kindertijd laat proeven.”⁹ Dit is volgens Hermen iets wat in ons allen werkzaam is en wat zorgt voor verbondenheid tussen mensen. Ik vind het speelveld van de eigen interpretatie van de toeschouwer zeer boeiend, omdat ik de verhalen die bij hen opkomen minstens even interessant, al dan niet interessanter, vindt dan mijn eigen ideeën waarmee ik het maak. Als het werk met de verbeelding aan de haal gaat en de fantasie van de toeschouwer in werking zet, gebeurt er dus duidelijk iets en lijkt het mijn persoonlijke verhaal te ontstijgen. Ik ben benieuwd naar de ideeën van de toeschouwer, omdat deze mijn eigen speelveld kunnen vergroten. Zelf kan ik soms vast zitten in het kader en de thematiek van mijn werk. De ervaring van een ander kan een nieuw licht op het werk schijnen dat ik zelf nog niet gezien had. Zoals een tekst bij literatuur de verbeelding van de lezer in werking zet, zo wil ik dat mijn beelden de gedachten en ideeën van de kijker in werking zetten. In een eerdere tentoonstelling merkte ik ook dat dit kan leiden tot een open gesprek. Men deelt iets persoonlijks waar mensen normaal gesproken niet snel uit zichzelf over zouden beginnen. Laat staan met een vreemde. Ik vind het een mooi gegeven dat door middel van het werk

⁷ Ibidem, p. 53.

⁸ Ibidem, p. 53.

⁹ Ibidem, p. 53.

⁵ Ibidem, p. 42.

⁶ Ibidem, p. 50.

deze context geschept kan worden. Automatisch voel je hierdoor een verbondenheid met de toeschouwer en geeft zo'n anekdote mij de voldoening dat het werk uit de situatie van het atelier haalt en het meer wordt dan enkel een persoonlijk object. Een voorbeeld hiervan is het werk dat ik tijdens mijn eindexamen expositie heb gemaakt met de twee eenpersoonsmatrassen die aan elkaar waren genaaid. Mijn idee van het werk was dat door de loop van omstandigheden mensen in het leven op elkaar aangewezen kunnen zijn, terwijl het misschien beter was geweest voor een ieder als ze elkaar al eerder vaarwel hadden gezegd. Ze zitten vast in elkaars leven. Vaak ziet men dat dit vervolgens geestelijke gevolgen heeft voor één van beide partijen. Ik vond de matrassen hiervoor een goed metafoor, omdat het een object is dat nauw verbonden is met het leven. Het is een object waar men op geboren wordt, mensen op geschapen worden en waar mensen op sterven. Daarom vond ik het belangrijk dat het gebruikte matrassen waren, zodat er zich daadwerkelijk een leven op het matras had afgespeeld en er sporen zichtbaar waren. Terwijl ik bij mijn werk stond te suppoosten kwam er een bezoeker naar mij toe en begon aan de hand van dat werk te vertellen dat het haar aan deed herinneren hoe zij vroeger moest slapen op een eenpersoonsmatras en hoe zij stiekem met haar scharrel sliep op het te krappe matras, dit terwijl haar ouders hier niet van mochten weten. Het is hier, waar door middel van het werk, de afstand tot de toeschouwer verkleind lijkt te worden.



Untitled, 2017

twee matrassen aan elkaar genaaid, touw, 90 x 190 cm

Het moment van de tentoonstelling is een moment waar ik naartoe bouw en waar eerder genoemde ontmoetingen met toeschouwers kunnen ontstaan. In het atelier zie ik het werk vooral als een zelfontplooiing. Ik probeer ervaringen en herinneringen uit mijn eigen leven te verbeelden en al makende kan ik hierop reflecteren. Het maakproces verschaft mij al creërende de tijd om over deze elementen na te denken. Iets wat regelmatig terugkeert binnen mijn werk; wat maakt mij tot wie ik ben? Een persoonlijke vraag, maar die universeel geïnterpreteerd kan worden, omdat er zich binnen het werk aspecten aanwezig zijn die niet alleen voor mij van toepassing zijn, maar waar een ander ook voor zichzelf op kan reflecteren. Het vertrekpunt is in de meeste gevallen van persoonlijke aard, maar het zijn veelal onderwerpen waarmee wij allemaal te kampen hebben in ons dagelijks leven. Een kunstenaar waarmee ik een nauwe verbondenheid voel op het gebied van de manier waarop het werk wordt benaderd is Thierry de Cordier. “Zijn ideeën en ervaringen worden uitgedrukt in gedachten. Zijn gedachten worden uitgedrukt in woorden, beelden en objecten. Terwijl hij schrijft, tekent, schildert, timmert of boetseert, komen zijn gedachten vrij en worden ze bewerkt. Thierry de Cordier is een plastisch kunstenaar. Sommige van zijn gedachten worden gematerialiseerd in wat men gemeenzaam een kunstwerk noemt. Deze kunstwerken zijn op hun beurt voorwerp van reflectie. In de eerste plaats voor de kunstenaar zelf en in de tweede plaats ook voor de toeschouwer. De Cordier behoort tot het soort kunstenaars dat sinds de jaren zestig leven en werk moeiteloos door elkaar laat lopen. Hun werk is het verlengde van hun leven, hun leven de consequentie van hun werk. Maar om hun werk beter te begrijpen, volstaat het helaas niet om

hun leven te vertellen. De artistieke creatie en haar perceptie is een complex geheel van invloeden, omstandigheden en mogelijkheden, waarin enkel een grondige analyse enig inzicht kan verschaffen.”¹⁰ De Cordier probeert door middel van zijn werk ook vat te krijgen op de wereld om hem heen, iets wat ik ook poog in mijn werk. Het begeeft zich op een spanningsveld tussen de realiteit en het ideaalbeeld van de kunstenaar. Het maakt deel uit van een artistieke context, waarin het zich verhoudt tot kunstenaars zoals Joseph Beuys en Marcel Broodthaers. Het is het type werk waar ik intuïtief een connectie mee heb zodra ik het zie. Dit is een wijze die over het algemeen mijn benadering tot kunst typeert. Het gaat op vergelijkbare wijze zoals ik muziek benader. Zoals een muziekstuk direct tot de kern van je emotie door kan dringen. Het gevoel dat iemand dat weet aan te raken wat ergens in de hersenen verborgen ligt en in een fractie van een seconde vrijgegeven wordt. Het is ditzelfde gevoel dat ik ervaar bij het zien van een werk van De Cordier. Het voelt op zo’n moment alsof je te maken hebt met een gelijkgestemde en je de noodzaak van het beeld lijkt te begrijpen. Eén van de eerste keren dat ik dit gevoel ervaarde en mij duidelijk voor de geest kan halen was bij het zien van een werk van Francis Bacon. Mijn kennis van kunst was nog zeer gering en ik zag in een boekhandel één van zijn werken op de cover van een catalogus prijken. Het was één van de kunstwerken van de ‘Screaming pope’ series. Het beeld voelde voor mij

¹⁰ Van den Abeele, L. (2013).
Ons Erfdeel. Jaargang 46. digitale
bibliotheek voor de Nederlandse letteren.
Geraadpleegd op 30 april 2018 via [http://
www.dbnl.org/tekst/_ons003200301_01/
ons003200301_01_0067.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200301_01/ons003200301_01_0067.php)

aan als een schreeuw dat door merg en been gaat. Ik had nog niet eerder ervaren hoe een beeld zo'n sensationeel gevoel in mij los kon weken. Het beeld sloot aan bij mijn gevoel dat ik in die tijd ervaarde. Ik zat net in de bachelor autonome beeldende kunst en mijn werk had in veel gevallen een nogal destructief karakter. Objecten waren veelal kapot, gebroken, verscheurd. Dit beeld van Bacon ving in verf een element waarin ik mijzelf op dat moment in leek te herkennen. Het gevoel van een opgekropte woede of ontevredenheid die door middel van het werk zijn weg naar buiten vond.

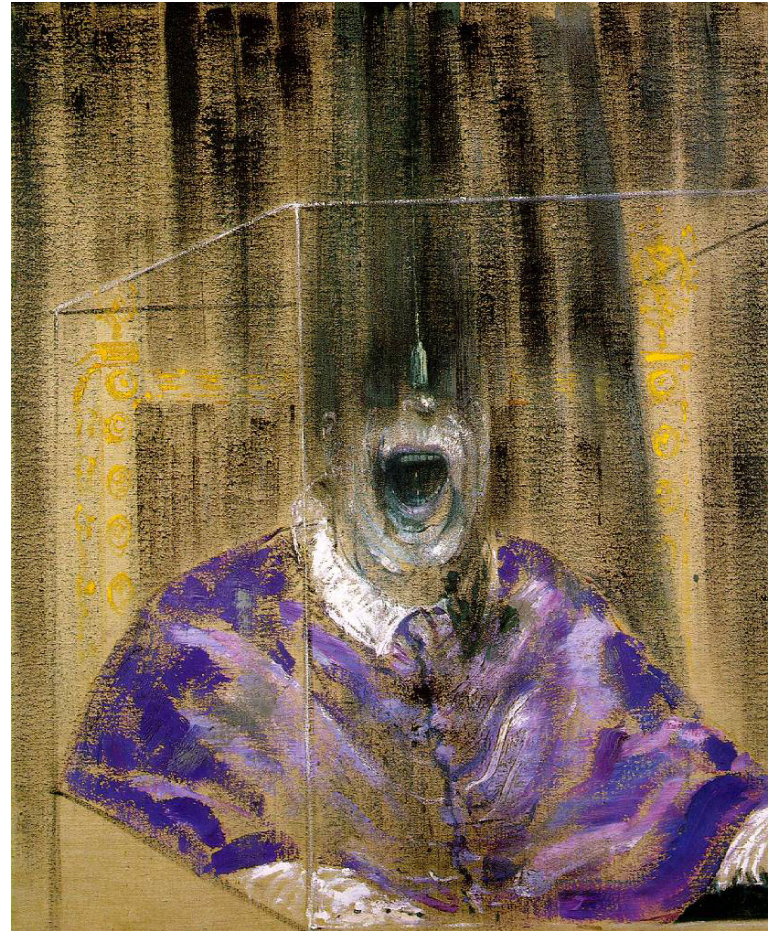
Een werk dat bijvoorbeeld die zoektocht naar mijzelf verbeeld is het werk '(Un)folded memory II'. Hierin zien we een groot stuk papier, vele malen gevouwen en op de vouwlijnen beschadigd door de gemanipuleerde beschadiging. Dit werk kwam tot stand omdat al van jongs af aan bij het krijgen van een vel papier met daarop informatie, meestal vanuit de leraar op school, dit altijd op identieke wijze opvouwde en in mijn kontzak stopte. Je zou dit kunnen zien als een doodgewone praktische handeling, maar ik vroeg mij af waar deze handeling vandaan komt en waarom ik het op deze wijze doe. Daarmee zoom ik in op deze specifieke handeling, maar hij staat voor een groter geheel en alle andere handelingen die ik volledig onbewust doe. Bijvoorbeeld de grove wijze waarbij ik in mijn gezicht wrijf bij vermoeidheid of het prutsen aan mijn oorlel als ik in gedachten verzonken ben. Dit zijn handelingen die mijn ouders op identieke wijze uitvoeren en waaruit je zou kunnen concluderen dat ik ze regelrecht gekopieerd heb van hen. Dit werk staat daar symbool voor. Deze handelingen zijn namelijk nog vrij direct te herleiden tot hun oorsprong, maar tot hoever gaat dit terug en tot hoever is dit kopieergedrag door te voeren tot degene

wie ik ben vandaag de dag? Binnen het werk probeer ik deze dingen uit te pluizen en waar nodig los te komen van bepaalde gedragingen waarvan ik denk dat ze mij belemmeren. Hetzelfde werk heb ik eerder gemaakt, maar dan op kleiner formaat, genaamd (Un)folded memory. Toen ik hierbij mijn ruimte inrichtte en een vervreemdende ruimte probeerde te creëren, kreeg dit werk een totaal andere hoedanigheid. Binnen de context van de ruimte en de andere aanwezige werken zagen mensen in dit werk een raamwerk. Anderen moesten denken aan een foto en hoe men deze probeert te bewaren, maar door de materialiteit zal de foto het vroeg of laat begeven. Als er deze openheid in een werk zit en er zijn meerdere interpretaties mogelijk, dan functioneert zo'n werk op een manier die ik niet voorzie. Maar uit deze ontmoetingen blijkt dat het mijn persoonlijke verhaal overstijgt.

Thierry De Cordier - a,a,a,..., 1989-1992

zwarte aarde, wollen stof, metaal, haren, stenen, papier, inkt, 100 x ø 75 cm





Francis Bacon - Head VI, 1949
olieverf op canvas, 93 x 77 cm

(Un)folded memory, 2017
papier, pastel, transparante spuifverf, 100 x 70 cm



Ik zie dit essay als een manier om mijn verhaal en de aanleidingen goed op papier te krijgen. Maar daar zit ook tevens de paradox van het werk, omdat ik dit verhaal niet wil zien als een handleiding voor het werk. Zodra de werken samen worden gebracht in een tentoonstelling creëren deze onderling narratieve verbanden. Als ik het heb over deze narratieve verbanden in relatie tot een tentoonstelling en/of het werk dan bedoel ik “een tentoonstelling is een min of meer consistente verzameling van voorwerpen die, geleid door min of meer pregnante selectiecriteria, voor de duur van het evenement, een zodanige documentair-dramatische relatie aangaan, dat in lijn met de bedoelingen van de maker een narratief, samenballend potentiaal ontstaat, dat het ensemble zeggingskracht verleent en helder tot het publiek spreekt.”¹¹ Ik denk dat een buitenstaander soms beter in staat is de elementen binnen het werk te benoemen. De maker zit zelf namelijk bovenop het werk en is alles behalve objectief. Toch zit er in dit benoemen een hoop beperkingen. “We kunnen bijvoorbeeld een uitzicht op zee wel benoemen, maar dit benoemen gaat ook met een zeker verlies gepaard; het unieke en specifieke karakter van de zee die we voor ogen hebben verdwijnt in het algemene begrip ‘zee’.”¹² De kunsten, en dan in de breedste zin van het begrip, dus ook literatuur, muziek en alle andere creatieve uitingen, zijn de plekken bij uitstek dat zich regelmatig in dit schemergebied begeven. Van het denken naar maken zit al een zekere transformatie en als het

beeld er dan is en dit beeld vervolgens omgezet wordt naar taal hebben we wederom met een transformatie te maken. Of zoals Hannah Arendt het omschrijft; “Denken is verwant met voelen en transformeert de doffe, drukkende ongearticuleerdheid van het gevoel, zoals ruilhandel de naakte hebzucht van de begeerte transformeert, en gebruik het wanhopige knagen van de behoefte – totdat ze alle, gevoelens, begeerten en behoeften, rijp zijn om te worden opgenomen in de wereld en te worden omgezet in dingen, te worden gereïficeerd. In elk van deze gevallen stijgt een menselijk vermogen, dat naar zijn aard openstaat voor de wereld en communicatie, ver uit boven een alleen maar hartstochtelijke innerlijke kracht, die het uit de kerken van het zelf verlost en vrij maakt voor de wereld.”¹³ Volgens Arendt is het de poëzie dat nog de minst wereldse is van de kunsten, omdat deze het dichtste bij de gedachten blijft van waaruit hij ontsprong. “En zelfs voor deze nutteloze voortbrengselen kan het denken de eer niet voor zich opeisen, want zowel deze voortbrengselen als de grote filosofische systemen kunnen strikt genomen geen resultaten van het zuivere denken worden genoemd, daar het uitgerekend het proces van het zuivere denken is dat moet worden onderbroken en getransformeerd wanneer de kunstenaar of de schrijvende filosoof aan het werk gaat om zijn gedachten in een concrete vorm te gieten.”¹⁴ Daarnaast is het ook de moeizame relatie met het gesproken woord dat misschien zijn oorsprong vindt in de thuissituatie. Waarin

¹¹ Den Oudsten, F., Kossmann, H., Mulder, S. (2012). *De narratieve ruimte*. Rotterdam: nai010 uitgevers. p. 9.

¹² Hermen, J.J. (2017). *Melancholie van de onrust*. Amsterdam: De Arbeiderspers. p. 51.

¹³ Arendt, H. (2009). *De menselijke conditie* [The human condition] (C. Houwaard, Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1958). p. 153.

¹⁴ Ibidem. p. 155.

mijn meningen en gedragingen vaak lijnrecht tegenover die van mijn ouders lijken te staan. Als klein kind werd het uiten van mijn gedachten vaak vrij stevig de kop in gedrukt. Misschien dat ik daardoor de voorkeur gaf aan introversie en de woorden vooral in mijn hoofd geformuleerd heb en ik deze door middel van mijn werk visueel tot uiting kan brengen. Ik ervaar daarbij een vrijheid die ik in het dagelijks leven maar moeilijk weet te evenaren. Ik voel mij daarin vrijer om te spreken in tegenstelling tot het gesproken woord.

Binnen de familie van moederskant is een depressie een regelmatig terugkerend element. Ook ik moet delen in deze familietraditie. Binnen mijn werk spreek ik alleen liever over melancholie; een vorm dat naar mijn mening de creatieve lading beter dekt en wat minder zwaar in het gehoor ligt. Hermesen zegt hier over dat de melancholie een stemming is van alle tijden en culturen. Telkens weer duikt deze op. Er is nauwelijks een periode of cultuur geweest waarin men niet sprak over melancholie. In de afgelopen jaren zijn er verschillende studies verschenen waarin zowel de overeenkomsten als verschillen tussen de klassieke betekenis van de melancholie en de moderne depressiviteit worden onderzocht.¹⁵ Al sinds de oudheid is het een term die men regelmatig terug ziet keren. “Plato onderscheidde zoals gezegd in de Phaedrus een ‘ziekelijke’ en een ‘bevoorrechte’ vorm van melancholie. Hoewel hij elders ook wel het woord manie gebruikte, beschreef hij in deze tekst melancholie als een vorm van waanzin ‘waar- aan wij ook onze hoogste zegeningen te danken hebben, omdat deze ons door een goddelijke gunst worden verleend’. Aristoteles nam deze gedachte over en vroeg zich in zijn *Problemata* af of er misschien een verband tussen melancholie en genialiteit bestaat. ‘Waardoor komt het dat alle mensen die uitzonderlijk zijn geweest in de wijsbegeerte, politiek, literatuur of kunsten, melancholici blijken te zijn?’ Hij wijt dit onder meer aan de melanchole, dat letterlijk ‘zwarte gal’ betekent. Deze zwarte gal werd gezien als een van de vier lichaamssappen. Zolang dit sap niet ‘te warm’ of ‘te koud’ was, kon het volgens Aristoteles tot geniale ideeën inspireren.”¹⁶ Volgens Freud kan in onze huidige tijd een verschil gemaakt worden tussen depressie en/of rouw en

¹⁵ Hermesen, J.J. (2017). *Melancholie van de onrust*. Amsterdam: De Arbeiderspers. p. 12.

¹⁶ Ibidem. p. 18.

de melancholie. Freud maakt een onderscheidt tussen degene die rouwt om een concreet verlies en dat tijdens een rouwproces leert te aanvaarden, en de melacholieke persoon die rouwt om een abstract verlies.¹⁷ Binnen de huidige maatschappij is een depressie een zeer veel voorkomende aandoening. Ik denk alleen dat degene die de keuze maakt zich creatief te willen uiten, de mogelijkheid heeft deze depressie om te zetten tot creativiteit. Ik denk dat het zolang het zich niet afspeelt binnen het gebied van de kunsten, mensen niet snel zullen spreken van melancholie. Het wordt namelijk binnen het huidige neoliberale systeem niet gezien als een drijfveer. Alleen binnen het gebied van de kunsten kan men de mogelijkheid creëren hier een positieve twist aan te geven en bewust gebruik te maken van deze zwaarmoedigheid. “In de loop van de twintigste eeuw wordt de melancholie grotendeels vervangen door de medische term ‘depressie’ en komt er, net als in de middeleeuwen, een einde aan zowel de dubbelzinnige typering als de deels positieve waardering ervan. Depressie is een hersenziekte, die met medische middelen bestreden dient te worden. In de taal en cultuur blijft de term melancholie echter voortbestaan.”¹⁸ Ik weet dat depressiviteit een complex gegeven is en iedereen deze waarschijnlijk op zijn eigen manier ervaart. Voor mij persoonlijk is het creatieve proces het enige op deze momenten dat mij zingeving kan geven en mij de kracht kan geven om uit mijn bed te komen. Over het algemeen werkt de depressie totaal verlamdend, maar binnen de muren van het atelier en de academie is het alsof ik een alter-ego weet aan te nemen en het hierdoor mogelijk wordt om met een heldere geest mij in mijn werk te storten. Al vanaf een vrije jonge

leeftijd kwam ik erachter hier gevoelig voor te zijn. Ik ging met grote tegenzin naar school en dit werd gezien als vrij ongewoon voor die leeftijd en voor ik het wist zat ik met een diagnose opgescheept. Ik heb alleen altijd geweigerd hiervoor medicatie in te nemen, omdat er naar mijn mening binnen onze neoliberale samenleving maar weinig ruimte is voor iemand die niet binnen de maatstaven van de maatschappij past. Alles wordt veel te makkelijk met medicijnen de kop ingedrukt. “Auteurs als Dehue en Johannisson wijten de toename van het gebruik van antidepressiva behalve aan de macht van de farmaceutische industrie ook aan de invloed van het neoliberale marktdenken, zoals de hoge prestatiedruk en de ‘ban op bedachtzaamheid’, zoals Dehue dat noemt; snel en competitief handelen wordt hoger gewaardeerd dan rustig en weloverwogen optreden.”¹⁹ Ik vraag mij altijd af in hoeverre het een ziekte is, in de genen zit of het bepaalde patronen zijn die gekopieerd worden van ouders op kind. Feit is wel dat het kan dienen als een bron van inspiratie. Het is namelijk dit melancholische karakter dat grotendeels bepalend is voor de beelden die ik maak en zorgt het voor een kritische zelfreflectie. “Sinds de oudheid wordt de melancholie echter ook gekoppeld aan creativiteit en zelfs aan genialiteit, mits zij in toom wordt gehouden door hoop, levenslust, daadkracht en realiteitszin. Alleen dan kan zij een belangrijke drijfveer zijn achter ons uniek menselijke vermogen om het nieuwe te scheppen. Bovendien kan de melancholie een impuls voor kritische reflectie en ethisch handelen vormen.”²⁰ Het zijn juist deze krochten van de mens waar dingen van grootste schoonheid kunnen ontspringen. Ik zie het dan ook altijd als een strijd die men

¹⁷ Ibidem. p. 15.

¹⁸ Ibidem. p. 29.

¹⁹ Ibidem. p. 13.

²⁰ Ibidem. p. 14.

moet zien te overwinnen en waar men alleen maar sterker en als een beter mens uit kan komen. Of in Nietzsche's woorden: "Ik beschouw het leven zelf als instinct tot groei, tot bestendigheid, tot opeenhopen van krachten, tot macht: waar de wil tot macht ontbreekt, daar is verval. Ik beweer dat het alle hoogste waarden van de mensheid aan de wil ontbreekt, – dat de heerschappij gevoerd wordt door de waarden van het verval, nihilistische waarden onder de heiligste namen."²¹ Dit zal niet gebeuren door deze zwaarmoedigheid te onderdrukken door middel van medicijnen. Er kan juist intense vreugde uit de diepste weemoed oprijzen. "Het is een en al dubbelzinnigheid wat de klok slaat, alsof de melancholie bij uitstek het gemoed van de ambivalentie is. Het is zwaarmoedigheid die tegen de vreugde aanschurkt, het is diepe ernst die in de lach kan schieten."²² Volgens Nietzsche waren er verschillende stadia van zelfbevrijding. Het eerste is die van de zwoegende, kennis en feiten verzamelende kameel. Deze is belangrijk, maar moet overstegen worden in de tweede fase. Dat is die van de willende en moedige leeuw, die zich de feiten toe-eigent door ze te rangschikken en te interpreteren. Tot slot moet de geest in de derde fase weer 'kind' worden. Alleen dan is men volgens Nietzsche tot werkelijke creativiteit en dus opnieuw beginnen in staat.²³ Een werk dat hier op aansluit is het

werk 'Transform'. Ik zie het werk als een combinatie van deze elementen, verwerkt tot één vorm. Het is de foetushouding waar men soms naar terugkeert als men in zwaar weer verkeert. Een verlangen naar geborgenheid en bescherming. Daarnaast wilde ik het tevens op een cocon doen lijken, hetgeen dat staat voor transformatie en waar het wezen er anders uitkomt dan toen het er zich als rups in opsloot.

²¹ Nietzsche, F. (1997). De antichrist
[Der Antichrist] (P. Hawinkels, M. van
Nieuwstadt Vert.). Amsterdam: De Arbeiderspers
(Origineel werk gepubliceerd in 1895). p. 12.

²² Hermesen, J.J. (2017). Melancholie van de
onrust. Amsterdam: De Arbeiderspers. p. 25.

²³ Nietzsche, F. (2013). Zo sprak Zarathoestra
[Also sprach Zarathustra] (R. van Hengel
Vert.). Amsterdam: De Arbeiderspers
(Origineel werk gepubliceerd in 1883). p. 27-29.

Transform, 2017

ongebakken klei, silicone, gips, 38 x 32 x 16 cm



Bij mij ouders hangen er altijd drie hand- en theedoeken aan een haakje, eentje voor de glazen, eentje voor bestek en borden en eentje om de handen mee af te drogen. Zolang ik mij kan herinneren vind ik de wijze waarop dee doeken plooien interessant. Ik weet niet of hier onbewust andere gedachten achter schuilgaan. Ik wist in ieder geval zeker dat ik iets met deze interesse wilde doen. Vaak wacht ik af met het uitvoeren van een werk totdat ik een bepaalde zingeving heb gevonden om het te mogen maken. Een gevoel van eerlijkheid naar mijzelf toe dat het object mag bestaan. Tot die tijd vind ik het vaak lastig om een object te gebruiken binnen de context van de expositie. Als ik namelijk scherp heb voor mijzelf wat de reden is van een bepaald object, kan ik deze ook scherper inzetten. Dit is vaak een stadium waar ik langzaam naartoe werk. Dit heb ik gemerkt in het laatste jaar van mijn bachelor en ook nu weer lijkt het op identieke wijze te gaan. Door de loop van het jaar worden er objecten gemaakt en binnen deze objecten ben ik op zoek naar de juiste samenstelling. Naarmate deze toenemen in hoeveelheid, krijg ik voor mijzelf ook een duidelijker beeld hoe ik deze in kan zetten in een uiteindelijke tentoonstelling. Als ik bijvoorbeeld kijk naar het werk 'Strikdiploma', dit is een werk dat niet het stadium kan bereiken van een afgerond werk. Een idee dat binnen mijn praktijk altijd een vrij beweeglijk begrip is, maar als ik kijk naar de objecten die het stadium hebben bereikt van een afgerond werk, dan zijn het de werken waar ik geestelijk afstand van kan doen. Waar ik naar kan kijken, zonder dat het idee mij bekruipt dat er iets nog niet in orde is. Dat het totale concept van het beeld in mijn hoofd lijkt te kloppen. Dit stadium weet ik niet te bereiken met het beeld 'Strikdiploma'. Waar het exact aan

ligt kan ik niet duidelijk benoemen. Mijn vermoeden is dat het te maken heeft met het feit dat ik persoonlijk weinig affiniteit heb met het idee van dit strikdiploma. Ik ben er op tegen en ik vind het een idioot idee om kinderen op jonge leeftijd te belonen om het feit dat zij hun veters kunnen strikken, waardoor er al op jonge leeftijd dit competitieve element ontstaat waar alles draait om de beste zijn. Ik heb hier alleen persoonlijk geen herinnering aan. Ik weet dat ik deze ooit moet hebben gehaald in de kleuterklas, omdat dit er nou eenmaal bij hoorde, maar het is geen concrete herinnering die ik kan koppelen aan een emotie. Ik kan het niet herleiden tot een concreet gevoel. Ik heb het idee dat dit de reden is waarom het object voor mij niet functioneert. Het is er en materiaal technisch staat het mij aan, maar qua gevoel weet het mij niet te raken...

Na dit gezegd te hebben en de tekst te hebben gedeeld, vroeg men mij of juist dit aspect niet interessant was, het ontbreken van deze herinnering aan dit object. Ik heb voor mijzelf proberen te achterhalen waar het verschil in zat. Ik kon mij vaag herinneren dat dit strikdiploma ergens in een doos opgeborgen lag. Dus bleek ik er wel degelijk een herinnering aan te hebben. Om dit vermoeden te verifiëren heb ik mijn moeder een bericht gestuurd en gevraagd of dit strikdiploma daadwerkelijk bestond en deze nog steeds opgeborgen lag. Dit bleek zo te zijn, dus was hier misschien iets anders aan de hand? Hetgeen wat als eerste bij mij opkomt is de herinnering aan een moment tijdens mijn bachelor autonome beeldende kunst. Hierbij wilde ik mijn vroegere kindertekeningen bestuderen om te zien of ik hier iets terug kon vinden wat ik zou kunnen gebruiken in mijn werk. Ik ben toentertijd aan mijn moeder gaan vragen of zij deze op kon

zoeken zodat ik hiermee aan de slag kon. Wat bleek was dat tijdens eerdere verhuizingen deze waren weggegooid vanwege onverklaarbare redenen. Er was in ieder geval niet de noodzaak deze te bewaren. Ik weet nog dit ik totaal verbijsterd was. Misschien is het juist dit gevoel dat ik toen had en wat ik nu wederom voel terwijl ik dit opschrijf wat ontbreekt bij het werk 'Strikdiploma'. Hetgeen wat ik vaak onderzoek binnen mijn werk zijn de plekken waar bepaalde puzzelstukjes lijken te ontbreken. Plekken waar ik op zoek ben naar antwoorden of elementen waar iets wrangs lijkt te zitten wat het werk voor mij een extra lading kan geven. Misschien het feit dat er hier geen vragen zijn en alles naar wens is verlopen dat ervoor zorgt dat dit werk voor mij niet lijkt te functioneren.

Om terug te komen op de theedoek, dit is een object, met name de wijze waarop het plooit, dat mij vanaf begin af aan intrigeert. Het raakt direct aan mijn gevoel, hoewel ik niet direct weet te benoemen waar het hem in zit. Het idee van de theedoek deelde ik met een andere kunstenaar en ik vertelde dat de wijze waarop het plooid zo'n intrigerende vorm vond, maar dat ik niet precies wist waar dit hem in zat. Enkele dagen later kwam dezelfde collega naar mij toe en liet mijn een afbeelding zien van een vrouwelijk geslachtsdeel en met name de wijze waarop de binnenste lippen naar buiten plooiden. Gezien dit een vrouwelijke collega betrof, was ik in eerste instantie overrompeld, omdat dit niet de dagelijkse afbeeldingen zijn die je onder je neus geschoven krijgt. Deze verrassing duurde alleen een fractie van een seconde en het was voor mij direct duidelijk waarom zij mij deze afbeelding toonde. Met enig inbeeldingsvermogen, kan men het plooiën van de theedoek vergelijken met de vorm van het vrouwelijk geslachtsdeel. Op zo'n moment lijkt zo'n werk op zijn plek te vallen en

voelt het oprecht om het te mogen gebruiken. Ik kan nooit achterhalen of dat dit object mij altijd al onbewust hieraan deed denken. Feit is wel dat ik het altijd al een erotisch vorm heb gevonden en dat bij het tonen van de afbeelding mij direct duidelijk werd waarom dit mij getoond werd. Sprekende over het onbewuste, kwam ik binnen het essay van Sigmund Freud over het Unheimlich de volgende tekst tegen die mij met betrekking tot dit werk zeer intrigeerde. "Het gebeurt vaak dat neurotische mannen verklaren het vrouwelijk genitaal unheimlich te vinden. Dit unheimliche is echter de toegangspoort tot het oude thuisland van het menskind, tot het oord waar iedereen ooit en in de aanvang heeft verwijld. 'Liefde is heimwee' wordt wel eens schertsend gezegd, en als iemand over een oord of landschap droomt en nog in dromende toestand denkt: 'Ik ken die plek, ik ben er al eens geweest', mogen wij in de duiding daarvoor het genitaal of de schoot van de moeder substitueren. Het unheimliche is dus ook in dit geval datgene wat eertijds het thuis, het oude vertrouwde was. Het voorvoegsel 'un' van dit woord is evenwel het merkteken van de verdringing."²⁴ Je zou kunnen zeggen dat het feit dat mijn niet direct te verklaren aantrekkingskracht met betrekking tot de theedoek en het tonen van de afbeelding met het geslachtsdeel als unheimlich kunnen bestempelen. Bij het tonen was er de directe connectie die in mijn hoofd gemaakt werd. Het is namelijk die fractie van een seconde dat ik mij hierover schuldig voelde, alsof ik iets deed wat niet mocht.

Het volgende element dat mij bezig hield met betrekking tot dit object was de wijze van ophangen. Zou ik het heel

²⁴ Freud, S. (2006). Werken, Deel 8. [Gesammelte Werke] (W. Oranje Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1987). p. 117.

direct benaderen als een theedoek of zoals ik hem in mijn herinnering had met een ringetje. Ik kon hier moeilijk een keuze in maken tot ik op een nacht lag te piekeren en ineens het idee van de kerk helder in mij op kwam. Hoe het kwam dat ik hieraan dacht of waar het zo plots vandaan kwam weet ik niet. Ik had er al jaren niet meer aan gedacht, misschien zelfs nooit meer sinds ik niet meer naar de kerk hoefde. Waarschijnlijk kwam de gedachten voort uit de twijfel over hoe mijn “theedoeken” op te hangen. Moest het met een clipje zijn of toch een ringetje en dan aan een haakje. Mijn voorkeur ging uit naar het ringetje, maar als ik de theedoeken in de winkels bestudeerde, zag ik dat deze meestal voorzien waren van een lusje. Ik vraag me altijd af waar deze plotse gedachtes zo ineens vandaan komen nadat ze jaren ergens diep in mijn onbewuste verborgen hebben gezeten. Het kan ook puur toeval zijn, maar dan maak ik hier graag gebruik van. Ik ben dus als kind rooms-katholiek opgevoed, waarschijnlijk puur omdat dit zo hoorde en het niet tot mijn ouders eigenschappen behoort om de dingen in twijfel te trekken. Ieder jaar met kerst moesten we naar de kerk voor de kerst-mis. Als je daar dan zat in die harde, gedateerde bankjes, hing aan het bankje voor je, aan de rugzijde, een messing haakje met daaraan een klein matje met in de hoek een ringetje. Deze hing daar voor de momenten dat men op de knieën ging en dit kleine matje voor een beetje comfort moest zorgen. In mijn werk combineer ik deze elementen graag om vanuit daar een nieuwe eigen wereld te kunnen scheppen.



Strikdiploma, 1992
uit persoonlijk archief

Strikdiploma, 2018

canvas, schoensmeer, touw, 110 x 90 cm





John Duncan - Icons, 1995
installatieweergave

Inside / Outside, 2018
papier aan elkaar genaaid, 90 x 23 x 16 cm



Tijdens het masterprogramma en mijn verhuizing naar Brussel begon ik mij vanaf het begin steeds meer te interesseren in het concept (t)huis. Mijn relatie liep stuk waarmee ik in Nederland samenwoonde en ik begaf mijzelf in een woning die tijdelijk was en waar ik totaal niet de moeite had gedaan om het geheel huiselijk te laten zijn. Ik had dus geen plek meer in Nederland om naar terug te keren, dus was ik aangewezen op mijn nieuwe (t)huis. Als we het woordenboek erop naslaan, beschrijft men het volgende: “Thuis is de benaming voor de plek (het huis) waar iemand woont. Thuis is de plek waar men zich veilig voelt. Het heeft dan ook een positieve connotatie.” Deze nieuwe plek deed mij veel nadenken wat dit concept voor mij inhield. Ik merkte zelf door het gevoel van een (t)huis te missen en het idee had dat het slechts tijdelijk was, ik het niet deze status gaf. Ik voelde een zeer geringe drang het geheel naar eigen hand te zetten. Het is sowieso een element dat vaak direct of indirect regelmatig terugkeert in mijn werk. Ik merkte terwijl ik daar zat dat ik iets nietigs zoals het openen van een keukenkastje begon te missen. Ik moest hierbij denken aan een tekst die ik had gelezen van Viktor E. Frankl, een psycholoog die de holocaust heeft overleefd. Wat mij intrigeerde in deze tekst was dat wanneer hij in het concentratiekamp zat, de meest kleine, normale dingen in het leven het meest miste. Dit is wat hij daarover schreef: “Deze verinnerlijking bood de gevangene de mogelijkheid zijn toevlucht te nemen tot het verleden en zodoende te ontsnappen aan zijn lege, uitzichtloze en geestelijk armoedige bestaan. Zodra hij aan zichzelf werd overgelaten, gaf hij zich over aan zijn herinneringen. Meestal niet herinneringen aan grote, maar aan kleine onbelangrijke gebeurtenissen. In zijn weemoedige stemming idealiseerde

hij zijn herinneringen. Deze herinneringswereld leek zeer ver van het heden verwijderd en de geest reikte er smachtend van verlangen naar. In gedachten reed ik in de bus, opende ik mijn voordeur, beantwoordde ik de telefoon, draaide ik het licht aan in mijn appartement. In gedachten hielden wij ons dikwijls met dergelijke onbelangrijke alledaagse handelingen bezig en de herinnering daaraan bracht ons soms de tranen in de ogen.”²⁵ Ik probeer alles behalve deze situatie te vergelijken met die van mijzelf, maar het intrigeerde mij dat men in zo’n benauwde situatie juist naar de meest kleine dingen kan verlangen. Het fascineert mij hoe bepaalde objecten of handelingen, zo’n nostalgisch gevoel teweeg kunnen brengen. Persoonlijk vind ik het lastig te achterhalen wat voor mij persoonlijk thuis inhoudt. Waar ik dit veilige gevoel heb ervaren. In mijn tijd op de basisschool werkten mijn beide ouders en waren zij pas rond het avondeten thuis. Hierdoor bracht ik altijd veel tijd door bij vrienden. In mijn herinnering was dit vooral bij mijn beste vriend die van Chinese origine was. Zij hadden een Chinees restaurant en ik bracht vrijwel dagelijks mijn tijd door hier. Ook in de weekenden was ik het liefste daar. De thuissituatie leverde mij vaak vooral stress op en er was altijd de stress iets verkeerd te doen, dus ik denk dat mij als klein onbewust deed besluiten om het gros van mijn tijd daar te spenderen. Ik vraag mij soms af of dat daar mijn interesse voor andere culturen vandaan komt of dat juist die interesse ligt in het feit dat ik liever elders was

²⁵ Frankl F.E. (2011). De zin van het bestaan. [... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager] (L. Swildens, G.W. Allport Vert.). Rotterdam: Uitgeverij Ad. Donker. (Origineel werk gepubliceerd in 1946). p. 57.

dan dat ik thuis was. Ook vraag ik mij af of dat daar misschien ook de kern ligt van de reden dat ik in mijn master hier in België doe. Is het de interesse in het nieuwe of ben ik altijd op de vlucht?

Soms kan het proces van een werk belangrijker zijn dan de hoedanigheid waarin deze uiteindelijk verschijnt. Dan is het proces wat het werk tot het werk maakt. Dit zou men kunnen beschrijven in Walter Benjamins woorden als het “aura” van het werk. “De unieke waarde van het ‘authentieke’ kunstwerk is gefundeerd in het ritueel, de bron van zijn oorspronkelijke en eerste gebruikswaarde.”²⁶ Het is deze beschrijving dat het beste hetgeen vat hoe ik dit proces zou willen omschrijven. Om hier een voorbeeld van te geven wil ik graag de totstandkoming van het werk ‘Veins are the roads of our body’ beschrijven. Het oorspronkelijk concept van dit werk had namelijk een totaal ander einddoel. Het begon met het idee om een volledig wit vel volledig in te kleuren met een grafiet potlood. Dit omdat ik als kind altijd al fervent tekenaar was, maar ook zeer perfectionistisch. Elementen die niet naar tevredenheid waren werden weg gegumd. Doordat ik altijd te hard met mijn potlood op het vel drukte, lukte het nooit om de lijn volledig te verwijderen. Dit stoorde mij als kind altijd mateloos. Dit idee wilde ik tot in zijn extremen doorvoeren en juist dit gegeven inzetten om er een werk van te maken. Eerst had ik het papier van 50 x 70 cm volledig ingekleurd met grafiet. Daarna heb ik gepoogd het geheel weer volledig te verwijderen met een gum. Dit alles waren uren van intensief werk, maar het werk bereikte geen punt waarin het concept gevangen leek te worden. Hoe hard ik er ook op doorwerkte, het bleef het concept in zijn letterlijkheid uitgevoerd en het ontsteeg zijn concept niet. Het bleef slechts de

²⁶ Benjamin, W. (2009). Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] (H. Hoeks, Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1936). p. 16.

platte uitvoering van een idee. Ik begon uit frustratie harder en harder te gummen, waardoor gebieden begonnen te scheuren en het papier begon te verdunnen. Tot ik op een moment tot de conclusie kwam dat dit concept beter kon beschouwen als mislukt. Uit frustratie frommelde ik het beeld op en gooide het weg. Uit nieuwsgierigheid en de verbondenheid met het ding, omdat er toch al vele uren van arbeid in zaten, heb ik het nog een laatste maal uit de prullenbak gevist. Door het hele proces was er toch een band ontstaan met het object. De vele kreukels op het papier deden mij denken aan de wegen op een landkaart. Als ik dit element naar ons eigen lichaam vertaal, dan zijn het onze bloedbanen die onze organen in ons lichaam met elkaar verbinden. De bloedbanen dienen hierin als metafoor voor de wegen. Ik besloot het papier te behandelen als huid en het te bedekken met silicone, omdat dit als kenmerk heeft dat het vergelijkbaar aanvoelt met betrekking tot de menselijke huid. Daar waar het papier gescheurd was, besloot ik het dicht te naaien zoals dat men dat doet met de huid als deze gehecht moet worden. Uiteindelijk werd het dit hele proces wat dit werk zijn uiteindelijke eindstatus bepaalde. Ik beschrijf dit hele proces om inzichtelijk te maken dat er van begin tot eindwerk veel keuzes worden gemaakt en het juist dit proces is wat het tot een werk kan maken. Het werk wordt door middel van het proces opgeladen en krijgt een energie door de worsteling die ermee aangegaan wordt. Achteraf gezien, na het toepassen van de kleur rood bij het werk met de theedoek, zou het waarschijnlijk rood zijn geweest wat ik gebruikt zou hebben als kleur voor de hechtingen in het geval ik het opnieuw zou maken. Dit proces kan alleen niet zomaar opnieuw in werking worden gezet. Ik kan niet nogmaals alle stappen nagaan om hetzelfde werk te maken. Er gaat dan een bepaalde oprechtheid verloren, dat ik

vergelijkbaar vind met wat Walter Benjamin het 'aura' van het werk noemt. Zoals Benjamin het hier beschrijft raakt precies aan hetgeen waar ik op doel. "Zelfs aan de meest volmaakte reproductie ontbreekt één ding: het hier en nu van het kunstwerk – zijn unieke bestaan op de plaats waar het zich bevindt. Dit unieke bestaan echter en niets anders draagt het stempel van de geschiedenis waaraan het in de loop van zijn bestaan was onderworpen. Tot die geschiedenis behoren zowel de veranderingen die het kunstwerk in de loop van de tijd in zijn fysieke structuur heeft ondergaan, als de veranderingen in de eigendom die zich kunnen hebben voorgedaan. Sporen van de eerste kunnen slechts met behulp van chemische of fysische analyses aan het licht worden gebracht; bij een reproductie kunnen die niet worden uitgevoerd; veranderingen in de eigendom maken deel uit van een overlevering, die alleen kan worden nagegaan vanaf de standplaats waar het origineel zich nu bevindt."²⁷ Ik zie de sporen als visuele symbolen die de reis van een object, maar ook die van onszelf, verbeeldt. Als we kijken naar onze eigen lichamen en meer specifiek naar bijvoorbeeld een litteken. Dit litteken draagt een verhaal in zich. Het heeft een oorsprong. Het is door middel van een gebeurtenis tot stand gekomen. Het zijn ook deze elementen die mij in een materiaal of object kunnen intrigeren. Door middel van tijd wordt een object opgeladen. Het wordt onderdeel van jouw systeem. Het gevecht met zo'n materiaal zie ik als metafoor, een micro-leven op zichzelf. De mislukkingen, de beschadigingen; het zijn voor mij allemaal elementen die hem zijn uiteindelijke schoonheid geven en het object maakt tot zijn uiteindelijke ding.

²⁷ Ibidem, p. 11-12.



Veins are the roads of our body, 2018
papier, grafiet, silicone, garen, stof, 80 x 75 cm

EPILOOG

Nu hebben we het hele proces doorlopen en begeven we ons metaforisch dicht bij de huidige voordeur waar ik op dit moment woon en waar ik op dit moment met mijn werk sta. Omdat het werk van persoonlijke aard is, wilde ik ook dit gegeven als handleiding voor dit essay gebruiken. Aan de hand van de gebruikte bronnen wilde ik mijn eigen gedachten toetsen en mijn manier van werken helder en inzichtelijk krijgen. Dit heb ik gedaan om het geheel duidelijk te structureren en helder geformuleerd te krijgen wat zich voorheen als losse flarden in mijn hoofd afspeelde. Ik wilde voor mijzelf en de lezer duidelijk krijgen welke elementen nodig zijn om tot een werk te komen, waar de werken hun oorsprong vinden en wat ik probeer te bereiken met mijn werk. Ik wilde de verbanden vinden tussen de teksten die ik gelezen had en daarbij de verbindingen zoeken met betrekking tot mijn eigen werk. Ik poogde het werk zo volledig mogelijk te vatten en bij de kern van de herinneringen te komen vanuit waar ze waren ontstaan. Door middel van dit essay heb ik de ongearticuleerde gedachten om weten te zetten tot concrete zinnen en poogde ik zoveel mogelijk vraagtekens met betrekking tot mijn werk weg te nemen.

BIBLIOGRAFIE

Arendt, H. (2009). De menselijke conditie [The human condition] (C. Houwaard, Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1958).

Benjamin, W. (2009). Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit] (H. Hoeks, Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. Origineel werk gepubliceerd in 1936).

Berardini, A. (2015). Danh Vo: Relics. kurimanzutto & Mousse Publishing.

Frankl F.E. (2011). De zin van het bestaan. [... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager] (L. Swildens, G.W. Allport Vert.). Rotterdam: Uitgeverij Ad. Donker. (Origineel werk gepubliceerd in 1946).

Freud, S. (2006). Werken, Deel 8. [Gesammelte Werke] (W. Oranje Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1987).

Hermesen, J.J. (2017). Melancholie van de onrust. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Kossmann, H., Mulder, S., Den Oudsten, F. (2012). De narratieve ruimte. Rotterdam: nai010 uitgevers.

Kelley, M. (2002). Architecturale vergetelheid vervangen door psychische werkelijkheid [Repressed Architectural Memory Replaced with Psychic Reality] (E. Bettens, Vert.). Brussel: De Witte Raaf (Origineel werk gepubliceerd in 1996).

Merleau-Ponty, M. (2009). Fenomenologie van de waarneming [Phénoménologie De La Perception] (D. Tiemersma, R. Vlasblom, Vert.). Amsterdam: Boom uitgevers. (Origineel werk gepubliceerd in 1945).

Nietzsche, F. (1997). De antichrist [Der Antichrist] (P. Hawinkels, M. van Nieuwstadt Vert.). Amsterdam: De Arbeiderspers (Origineel werk gepubliceerd in 1895).

Nietzsche, F. (2013). Zo sprak Zarathoestra [Also sprach Zarathustra] (R. van Hengel Vert.). Amsterdam: De Arbeiderspers (Origineel werk gepubliceerd in 1883).

Ryzji, B. (2008). Wolken boven E & Rotterdams dagboek (A. Stoffel, A. Prins Vert.). Hoorn: Uitgeverij Hoogland & Van Klaveren.

Stroeken, H. (2013, 23 september). Psychoanalytisch Woordenboek.

Van den Abeele, L. (2013). Ons Erfdeel. Jaargang 46. digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren.



Brussel, 2018