

De kunst als sloophamer

Opnieuw leren luisteren in het Antropoceen



Afstudeerscriptie Lex van der Steen

Docent Beeldende Kunst en Vormgeving – Tilburg - 2020

Inhoud

Inleiding: kaders doorbreken.	2
Het tijdperk der mensen: het Antropoceen.	8
Wanhoop in het Antropoceen.	18
Een kijkje in het filosofisch gesprek.	26
Object-Oriented Ontology.	30
Implicaties voor de kunst: inlevingsvermogen.	40
Implicaties voor de kunst: ontvankelijkheid.	50
Inleving, ontvankelijkheid en ecologie.	54
Kunst en kunsteducatie.	60
Object-Georiënteerd Kunstonderwijs.	68
Een beeld van het verleden én de toekomst.	74
Leren luisteren in het Antropoceen.	88
Bibliografie.	92

Inleiding: kaders doorbreken.

In de zomer van 2019 verbleef ik weer eens voor een paar weken tussen de toppen van de Pyreneeën. Daar in de hoogte lukt het nog een beetje om te ontsnappen aan de steeds heter wordende zomermaanden. Toen ik op een dag met een loodzware tas op mijn rug de valleien doorkruiste werd ik plots overvallen door een verrassend poëtische verschijning. Een omgevallen boomstronk die nonchalant, en ook bijna perfect symmetrisch, over een beekje heen poseerde (zie Afbeelding 1). Mijn eerste gedachten waren helder: “dit is een sculptuur, dit is een kunstwerk.” Toen had ik nog geen idee dat ik in minder dan een jaar tijd de kunst en de steeds warmer wordende zomers, in mijn afstudeeronderzoek bij elkaar zou brengen.

Terug naar mijn avontuur. Nadat ik dit natuurlijke kunstobject gepasseerd was, bleef hetzelfde fenomeen zich opnieuw voordoen: confrontaties met objecten of ‘collages’ die een bepaalde kwaliteit bezaten. Ik besloot deze kwaliteit *het ongeforceerde* te noemen, omdat het bepaald leek te worden door een onbedoelde toevalligheid. Nog worstelend met mijn zware rugtas verrees er op dat moment in mij ook een lichte jaloezie. “Ik als maker moet zo mijn best doen om ‘goede’ dingen voort te brengen, en hier vind ik talloze sculpturen, tot stand gekomen zonder enige vorm van ijver, in bezit van een kwaliteit die ik zelf bij verre nog niet heb kunnen creëren?” Na de zomer, eenmaal terug in het stedelijk landschap, ontdekte ik dat het ongeforceerde zich niet beperkt tot de natuur, maar overal zijn plaats vindt waar bewuste keuzes afwezig zijn. Van rotsen op het strand tot stapeltjes bakstenen aan de rand van een bouwplaats.

Ik besloot te stelen. Een object met de ongeforceerde kwaliteit grijpen en deze exact namaken. Reproduceren om precies te zijn. Al snel stootte ik echter mijn neus. Op het moment dat ik ging reproduceren ontstond er een product, en iets dat een product in ieder geval niet is, is onbedoeld zijn. Zo ontstond er een tegenstelling: aan de ene kant het ongeforceerde als doel, en aan de andere kant een werkmethode, een kader, dat het beoogde doel uit zichzelf al onmogelijk maakt. Een uitdaging die ik besloot aan te gaan, namelijk aan de hand van de reproductie het ongeforceerde scheppen. Over een soortgelijke worsteling heb ik ook, zelfs meerdere malen, geschreven in dit onderzoek. Betreffende het onderwijs en betreffende onze relatie tot een ecologische wereld. Ik denk zelfs dat zulke moeilijkheden, een ametrie tussen willen en krijgen, deel zijn aan het diepste en het meest wezenlijke van het menselijk bestaan. Als een hond die achter zijn eigen staart aan rent, gedoemd deze nooit te zullen grijpen; iets dat in eerste instantie lijkt als een onmogelijkheid, zoals het lezen van een gesloten boek. Wanneer een dergelijke worsteling zich voordoet, zijn er twee opties: bij de pakken neerzitten of desondanks de ogenschijnlijke onmogelijkheid toch een poging doen. In mijn

onderzoek heb ik telkens voor het tweede gekozen, zoals ik dat ook bij het ongeforceerde deed.



Afbeelding 1

Ik ontdekte dat deze worsteling tussen willen en krijgen zich niet alleen beperkt tot het niet kunnen krijgen van hetgeen gewenst is, maar dat men ook altijd onverwachtheden ontvangt die in eerste instantie niet per sé gewenst waren. Iets dat op zichzelf een vreemd fenomeen is, waarvan het zal blijken dat men ook in de ecologie en educatie daarmee moet leren omgaan. Er ontstonden namelijk in het grensgebied van mijn reproductiemethode, buiten de focus van het kader, ongeforceerde verschijnselen. De mal waarmee ik produceerde bleek van zichzelf een ongeforceerde kwaliteit te bezitten, en de keuze die mal zelf te reproduceren was snel gemaakt. Uiteindelijk had ik mallen van mallen van mallen, en ontstond er in combinatie met de gegoten reproducties een letterlijk en figuurlijke landschap van voorwerpen die een onderlinge verbinding bezitten. Dit landschap dat deels buiten mijn eigen macht ontstaan is, bezit in zijn geheel de kwaliteit waar ik vanaf het begin naar op zoek ben geweest.



Afbeelding 2



Afbeelding 3



Afbeelding 4

Vrijwel het hele onderzoek heb ik geschreven in de eerste maanden van de corona-pandemie, welk zelf ook een grootse en vreemde manifestatie is van de worsteling tussen willen en krijgen. Een van de gevolgen daarvan was dat ik niet meer kon werken aan mijn steeds verder uitbreidende landschap en dat de onderneming vrijwel volledig tot een eind werd gebracht. Maar de honger was nog niet gestild, en in de deelse quarantaine stelde ik mij de zelfde vraag als voorheen: kan ik vanuit een reproductiemethode het ongeforceerde scheppen? En met meer denk- dan werktijd begon deze vraag, met de inmiddels vergaarde kennis, te malen. Er verreezen vragen die gebruikelijke kaders betwisten, bijna wanhopig zoekende naar een indirecte route tot succes. Wat is exact een mal? Wanneer spreken we van reproductie? Waar stopt en begint het maakproces? Kunnen twee dezelfde producten verschillen in vorm? Door de confrontatie met het feit dat er altijd onverwachte ontwikkelingen zullen zijn wanneer ik handel in de wereld, werd ik mij juist bewuster van die wereld. Die wereld kan ik niet zomaar omverlopen met mijn plannen, maar is onvermijdelijk en de enige optie is dan ook een samenwerking. Mijn vragen die de originele kaders aanvechten kunnen gelezen worden als het maken van compromissen met die wereld door goed te luisteren. Deze vragen hebben weer nieuwe experimenten opgeleverd, elk met een eigen uitkomst en eigen verhouding tot het ongeforceerde. Er was en is geen eenduidig antwoord. Experimenteren met het verruimen van onze kaders en goed luisteren naar de wereld om ons heen is de eerste stap vooruit, ook al lijkt dit vaak onmogelijk te zijn.

Nu de aarde, die voorheen een stabiele factor in het leven was, onder onze voeten begint te veranderen, worden er nieuwe vragen gesteld over de grondslagen van het bestaan. De fundamenteen worden met een nóg grotere ernst tot op het bot bevraagd en bepaalde kwesties over de wereld worden weer uit de oude doos gevist. Hoe zit het met de huidige perceptie van onszelf, de mensheid en de wereld? Deze uitdaging zal zo ver doordringen tot ons denken dat geen enkele sfeer zich kan onttrekken aan de verandering die dat met zich mee gaat brengen. Ik verwacht dat ons mensbeeld een drastische ommekeer moet en zal gaan maken in de volgende decennia, en dat de ecologie een wezenlijke dimensie zal worden van alles en iedereen.

In dit onderzoek heb ik gekeken naar verhoudingen tussen ecologie, kunst en onderwijs, en hoe we hun onderlinge verbinding kunnen begrijpen via nieuwe en hernieuwde ideeën uit de filosofie. Het doen en schrijven van dit onderzoek heb ik doorlopen met een gevoel van noodzaak en ernst, maar daarentegen vooral ook een opwindende en motivatie die hoort bij spanning en avontuur. Want juist door de kunst is er tussen de zwaarte in ook ruimte voor fascinatie en ontdekking. En dan is er ook nog die overkoepelende onzekerheid, want als er iets is dat duidelijk wordt tijdens het onderzoeken van de huidige ecologische problematiek, dan is het dat er niets duidelijk is, en waarschijnlijk ook nooit meer zal zijn. Veel van de kwesties

die voorbij zijn gekomen in mijn zoektocht naar het ongeforceerde zullen langs komen in het verhaal dat ik geschreven heb, zoals het idee dat alles met elkaar verbonden is, de ametrie tussen willen en krijgen, onverwachtse ontwikkelingen, de uitdaging het onmogelijke te doen en het experimenteren met en doorbreken van kaders. De onzekerheid houdt niets overeind.

Deze ideeën en onderwerpen bespreek ik hoofdzakelijk vanuit twee hedendaagse filosofen: Timothy Morton en Graham Harman. Te beginnen bij Harman, die in zijn gedachtegoed een nieuwe filosofie over de werkelijkheid uitgewerkt heeft, van waaruit Morton de implicaties voor onze visie op de ecologie en onze plaats daarin heeft onderzocht. Door middel van het beeld dat deze twee scheppen over onze huidige positie zal ik, met als leidraad onderzoeken van de pedagoog Gert Biesta en de socioloog Sevet Benhur Oral, voorzichtig enkele ideeën uitwerken in een voorstel voor kunstonderwijs in deze onzekere tijd. Voorzichtig, want die onzekerheid ligt altijd op de loer, niets is veilig voor de vreemde verrassingen die de wereld constant voortbrengt. Ik denk dat het belangrijk is om niet al te bang te zijn van de imponerende onmogelijkheid, en pogingen blijven te doen voorbij de horizon te kijken en pogen te voelen zonder te voelen.

Het tijdperk der mensen: het Antropoceen.

Stapels ivoren slagstanden waarvan de hoeveelheid je doet duizelen, machines die ons doen denken aan de ‘death star’ uit *Star Wars* (Lucas, 1977) en gigantische vormgegeven landschappen die niks meer te maken lijken te hebben met onze ideeën van ‘natuur’.¹ Tijdens het kijken van de film *Anthropocene: The Human Epoch* (Burtynsky, Baichwal, & de Pencier, 2018) word ik met allerlei beelden van een wereld geconfronteerd waarvan je het gevoel krijgt dat het nooit de onze zou kunnen zijn; een fictieve wereld. Maar het is echt, allemaal alledaagse shots van momenten op de aarde (zie Afbeelding 5). Geschoten in de tijd die men, naar de achterliggende reden van dit alles, het ‘Antropoceen’ is gaan noemen. *Antropos* is de naam van die achterliggende reden, ook wel bekend als ‘de mens’.² (ten Bos, 2017)

Het Antropoceen is de meest voorgestelde naam voor een nieuw geologisch tijdperk waarin menselijke activiteit de grootste bepaler is van het nieuwe stratum (ten Bos, 2017). We zijn op een punt aangekomen waarop de mens meer invloed uitoefent op de natuur dan alle “natuurlijke” processen bij elkaar (Burtynsky et al., 2018). Ons beton, ons plastic en de rest van de door de mens gefabriceerde materialen zijn de bepalende ingrediënten geworden van het buitenste laagje aarde. Daarnaast zijn in dit tragische, en nog lang niet afgesloten verhaal, de opwarming van de aarde en massa-extinctie directe gevolgen van de catastrofe genaamd de mensheid (ten Bos, 2017). Zo is de aarde maar liefst 50 procent van alle wilde dieren kwijtgeraakt in de laatste vier decennia. (Carrington, 2014) Ik denk ook aan de temperatuur die elk jaar weer lijkt te stijgen, natuurverschijnselen die steeds heftiger en frequenter worden en de schade en honger die daarmee gepaard gaat. Over dit Antropoceen wordt massaal geschreven en gedebatteerd, over kwesties zoals wanneer het Antropoceen is begonnen, en de vraag of het ‘Antropoceen’ eigenlijk wel een juiste naam is. Er zijn voor deze vragen nog geen vaststaande antwoorden. Ook in de kunst weet men zich tot de discussie te verhouden, en in die kunst ben ik voor nu juist geïnteresseerd. Daartoe behoort ook de film waar ik het net al over had, die ik samen met andere documentaires deels gefascineerd en deels verschrokken heb gekeken voor dit onderzoek. En een ding dat ik in ieder geval durf te zeggen is dat het Antropoceen echt is, écht echt.

In de film van filmmakers Jennifer Baichwal, Nicholas de Pencier en fotograaf Edward Burtynsky wordt de kijker geconfronteerd met wereldwijde manifestaties van de menselijke, geofysische megamacht. Wanneer de documentaire echt een sciencefiction film zou zijn geweest had het met een horrorfilm verward kunnen

¹ De ‘death star’ is in deze sciencefiction film een wapen/machine met de afmeting van “een kleine maan”.

² ‘Antropos’ is Oudgrieks voor mens.

worden. Ontbossing, uitsterving en vervuiling vormen namelijk het slot. Zo wordt er een omgeving getoond waarvan ik mag raden dat het een gigantische fabriek is. Het doet werkelijk denken aan de hel: geen groen, vuur, hele boomstammen die zo de oven in geduwd worden, zware metalen kettingen die overal en nergens hangen, geen zonlicht, lava-achtig gesmolten metaal en nog meer vuur. Na ongeveer twaalf minuten in de film zien we jonge gezinnen die vrolijk bij imponerende 'Off Highway Trucks' poseren voor een kiekje, om een seconde later diezelfde truck ingeladen te zien worden door een bijna drie keer zo grote machine. Beide wagens zien we in het shot erna op verre afstand in een landschap dat compleet is aangetast door diezelfde voertuigen. Deze tactische montage confronteert ons met de ongrijpbare omvang van hun impact op het landschap en onze wereld.



Afbeelding 5: *Building Ivory Tusk Mound* door Edward Burtynsky. Overgenomen uit *Anthropocene* door E. Burtynsky, 2016 (<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>). Copyright, Burtynsky Studio.

Edward Burtynsky, die aan de film *Anthropocene: The Human Epoch* heeft meegewerkt, heeft in zijn eerdere project *Manufactured Landscapes*, waarvan in 2006 eveneens een film is uitgekomen, ook al met door de mens gevormde landschappen gewerkt (Baichwal, 2006). In beide films komen de landschappen terug die in zijn fotografie eerder zijn vastgelegd, en die mij overweldigden met een bijna subliem gevoel, eng subliem, zo te spreken. Panorama's waarbij de oliepompen reiken tot aan de horizon (afbeelding 7). Landschappen met een plan, een oogmerk. Gemerkt met het pragmatische oog van de mens. Machines zo groot dat ik er letterlijk in zou kunnen verdwalen, en vergezichten waarin zo massaal lithium gewonnen wordt dat het werkelijk een surrealistisch beeld geeft (zie Afbeelding 2).



Afbeelding 6: *Lithium Mines 1#* door Edward Burtynsky. Overgenomen uit *Anthropocene* door E. Burtynsky, 2017 (<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>). Copyright, Burtynsky Studio.

De fotografie van Burtynsky illustreert als geen ander een concept van de Britse filosoof Timothy Morton (geb.1968), die een leidende rol zal spelen in dit onderzoek, genaamd *hyperobjecten*, welk hij uitgebreid behandelt in het gelijknamige boek *Hyperobjects* (Morton, 2013). Aan de hand van dit concept zal ik verder in dit onderzoek, aan de hand van Mortons werk, een dieper liggende problematiek van het Antropoceen introduceren.

Deze hyperobjecten zijn 'hyper' in verhouding tot iets anders. Objecten die hyper zijn ten opzichte van andere objecten. Dit idee is niet slechts een concept of een manier om iets aan te duiden; het zijn daadwerkelijk objecten, aldus Morton. Ze zijn net zo echt als de objecten die we om ons heen vinden, zoals theemokken, boeken en bomen. Het is echter de grootse distributie van deze objecten die ze aan onze directe waarneming ontnemen. Een groot genoeg wezen zou een hyperobject zoals klimaatverandering als een solide manifestatie kunnen waarnemen, aldus Morton.

Deze onvoorstelbare distributie realiseert zich zowel in tijd als in ruimte. Hyperobjecten bestaan langer dan wij en omvatten een fysieke aanwezigheid die het individu letterlijk niet kan opnemen. Ze bestaan als het ware 'boven' ons, in een totaal andere tijdruimte schaal. Voorbeelden van hyperobjecten zijn zwarte gaten, evolutie, alle plastic vorkjes bij elkaar, al het plutonium, de Melkweg en de biosfeer. Maar ook het Himalaya gebergte, computerdata en het water op planeet aarde, en ook klimaatverandering is een hyperobject.

In de films en fotografie van Burtynsky (2006, 2018) komt telkens één zo'n hyperobject aan bod: de mensheid. Als soort hebben we een omvang aangenomen die ik zelf niet meer kan waarnemen. Ons succes de wereld te veroveren heeft ervoor gezorgd dat we de tel zijn kwijtgeraakt en het overzicht verloren zijn. Er bestaat volgens Morton een kloof tussen de verschillende tijdruimte schalen waarop ik als individu opereer. Wanneer ik mijn auto start gebeurt er iets vreemds. De hoeveelheid koolstofdioxide die ik op dat moment met mijn rijtuig uitstoot is statistisch gezien verwaarloosbaar. Maar ik ben ook ineens deel aan een soort die met miljoenen tegelijkertijd diezelfde handeling verricht. Zie aan: impact op een tijdruimte schaal die voor mij niet eens direct waarneembaar is. Ik opereer op verschillende schalen zonder mij daar bewust van te zijn, zo stelt Morton (2013, 2018). Onbewust is ieder individu deel van een sublieme, geofysische macht die we niet meer in de hand hebben, als dat ooit al überhaupt het geval zou zijn geweest. In het Antropoceen kunnen we de geschiedenis niet meer als exclusief menselijk beschouwen. Het niet-menselijke dringt zich aan ons op, en dat doet het in de vorm van hyperobjecten zoals klimaatverandering: de hoofdrolspeler van het Antropoceen.

Hyperobjecten laten ons volgens Morton zien dat tijd en ruimte relatief zijn. Hyperobjecten nemen een andere tijdschaal in dan wij mensen, eentje die vaak zo groot is dat het voor ons letterlijk onvatbaar wordt: "Hyperobjects are time-stretched to such a vast extent that they become almost impossible to hold in

mind”, aldus Morton (2013, p. 52). Neem bijvoorbeeld de schilderijen in de Grotte Chauvet Pont D’arc, waarvan sommige wel meer dan 30.000 jaar oud zijn. (Morton, 2013) Het is moeilijk voor te stellen hoelang dat geleden is. En neem nu het volgende: zeven procent van alle koolstof die we nu de lucht in pompen blijft voor 100.000 jaar in de atmosfeer hangen. (Archer, 2005) Ik kan het me niet voorstellen en toch draag ik er op een of andere manier aan bij. De relativiteit van tijd wordt ons op vernederende wijze in het gezicht geduwd. De tijd die ik doorbreng op deze aardbol is slechts een fractie van de tijd die de recent uitgestoten koolstof in de atmosfeer door zal brengen. Onze wereld is niet dé wereld, het is een compleet willekeurige ervaring ervan. Leven, en zo ook de mensheid, is ‘slechts’ een oppervlakteverschijnsel van de aarde. De planeet waarop we ons bevinden bestond al lang voor onze komst en zal hoogstwaarschijnlijk ook na ons verdwijnen nog wel even blijven rondhangen.



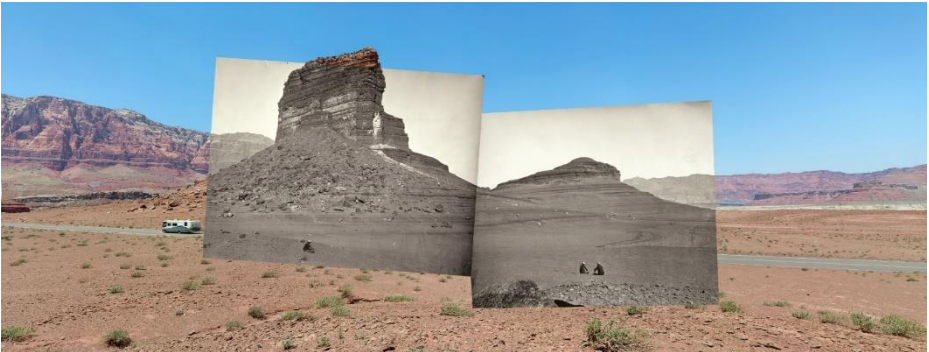
Afbeelding 7: *Oil Fields 2#* door Edward Burtynsky. Overgenomen uit *Oil* door E. Burtynsky, 2003 (<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>). Copyright, Burtynsky Studio.

Zo denk ik aan het werk van de Amerikaanse fotograaf Mark Klett (geb.1952), die aan de hand van fotografie en het landschap een prachtig beeld van de verhouding tussen verschillende tijdschalen schept. Daarin speelt ruimte eveneens een essentiële rol. In zijn meest notabele projecten gebruikt hij, in samenwerking met anderen, 'rephotography' als leidende methodiek (Klett, 2014). Rephotography, of ook wel 'herfotografie' in het Nederlands, kan uitgelegd worden als het opnieuw fotograferen van hetzelfde shot. Dit impliceert dat de fotograaf op zoek moet gaan naar de exact zelfde locatie als de beelden die hij of zij opnieuw wilt vastleggen. Klett (2014) ging voor het eerst aan de slag met rephotography in *The Rephotographic Survey Project* (1977-1979) aan het eind van de jaren '70. Een van de meest spraakmakende beelden uit dat project, een oude en een nieuwe foto van Castle Rock in Wyoming, laten het verschil zien van meer dan 100 jaar aan hoofdzakelijk menselijke invloed op een al eerder vastgelegd uitzicht. De eerste foto, links in het tweeluik, is een foto van Timothy O'Sullivan uit 1872. Daarin zien we een nog vrijwel onaangetast landschap. In de rechter foto, gemaakt door Mark Klett en Gordon Bushaw in 1979, wordt het originele beeld geblokkeerd door een huis, busje en aangebracht plantsoen. Er is veel veranderd en tegelijkertijd veel hetzelfde gebleven. Het totaalbeeld bevat constanten en variabelen, die elk hun eigen tijdschaal dragen. Het is door het contrast tussen deze twee dat ze beide zichtbaar worden. Enerzijds komt de vluchtigheid van de menselijke aanwezigheid aan het licht en anderzijds wordt de manier waarop het landschap nauwelijks tot niet veranderd is eveneens uitgelicht. De tijdschalen worden duidelijk. Als we het beeld van Klett naast de cartoon Das Rad plaatsen zien we al snel de overeenkomsten. De Castle Rock in Wyoming belichaamt de figuren uit de korte video en de tijdschaal waarin zij opereren. Alsof het in alle rust toekijkt hoe onze beschaving langs draaft.



Afbeelding 8: Tweeluik van Castle Rock door Mark Klett en Gordon Bushaw. Overgenomen uit Rephotographic Survey Project door M. Klett & G. Bushaw, 1979 (<http://www.markklettphotography.com/rephotographic-survey-project>). Copyright, Mark Klett.

In *Yosemite in Time* (2001-2003) en *Reconstructing the View* (2007-2011) ging Mark Klett samen met Byron Wolfe opnieuw aan de slag met rephotography (Klett & Wolfe, 2015). In deze series wordt zijn werk letterlijk, en daarmee ook inhoudelijk, meer gelaagd. Neem *Rock formations on the road to Lee's Ferry* (2008) uit *Reconstructing the View*. Een collage gemaakt uit oude en nieuwe foto's van een weg die de Grand Canyon doorkruist. In het nieuwe, geconstrueerde beeld vervaagt de grens tussen toen en nu, zo stelt Klett zelf. Klett, die afgestudeerd is in de geologie, vergelijkt de lagen van foto's ook wel met geologische aardlagen. Ze representeren volgens hem elk een periode of moment in de geschiedenis, beladen met cultuur en gebeurtenissen. Door deze tijdlagen in één beeld samen te brengen wordt onze lineaire kijk op de geschiedenis betwist. Opmerkelijk is dat, ondanks de meer flexibele kijk op de constructie van tijd, het onderscheid tussen constante en variabele elementen weer opduikt.³ De rephotography kan naadloos plaatsvinden zelfs na meer dan 135 jaar. De kans dat de figuren in de oude foto's überhaupt ooit een auto hebben gezien, laat staan een caravan zoals we die links in het beeld de weg af zien rijden, is ontzettend klein.⁴ Het werk van Klett en Wolfe confronteert ons met de diepere tijdschaal waarin het hyperobject de Grand Canyon zich bevindt. De verschillende tijdschalen waarin verandering plaatsvindt, is één van de interesses waarmee Klett en Wolfe hun proces benaderen (Klett, 2014).



Afbeelding 9: *Rock formations on the road to Lee's Ferry* door Mark Klett en Byron Wolfe. Overgenomen uit *Reconstructing the View* door M. Klett & B. Wolfe, 2008 (<https://byronwolfe.typepad.com/klettwolfe/grand-canyon/>). Copyright 1997 – 2015, Mark Klett en Byron Wolfe.

³ Over deze thematiek heb ik met Mark Klett een korte interactie gehad. Hij vond mijn interpretatie van verschillende soorten variabelen een redelijke.

⁴ De twee oude foto's in dit beeld zijn door de fotograaf William Bell genomen in 1872 (Klett & Wolfe, 2015). Pas later, aan het begin/halverwege de 20^{ste} eeuw, werden auto's massaal in productie genomen (history.com Editors, 2010).

Veel plaatsen, vooral ook in Yosemite of de Grand Canyon, hebben een 'high image density' (Klett & Wolfe, 2015). Het zijn plekken waar veel foto's zijn gemaakt in het verleden tot aan nu. Het is een van de redenen waardoor Klett en Wolfe (2015) dit werk in eerste instantie konden maken. De opeenstapeling van beelden gaat niet alleen over tijd en locatie maar ook over de fotograaf achter de camera. De kaders, randen en hoekjes tonen de keuzes die gemaakt zijn (Wolfe, 2014). Keuzes die gemaakt móesten worden doordat er een kader is; je kunt niet alles grijpen. Het fotografische frame en het menselijk kader liggen niet ver uiteen. Foto's en mensen zijn altijd gebonden aan hun fysieke werkelijkheid, eentje die van nature lokaal is. Mijn waarneming van de Grand Canyon komt niet overeen met de volledige werkelijkheid van de Grand Canyon zelf. Er moesten dus keuzes gemaakt worden (Wolfe, 2014).

Het werk toont kaders van tijd en ruimte waarmee we ons verhouden tot de werkelijkheid buiten het menselijke. Het fotografisch kader illustreert het menselijke kader waarmee we de wereld, en dus ook, (hyper)objecten kunnen waarnemen. Zelfs in een tijdspanne die ons individuele leven overtreft, krijg ik maar een fractie mee van de tijd waarin een hyperobject zich manifesteert. Zelfs in gebieden die een 'high image density' kennen kan ik de ruimte waar het zich tegen afzet maar in minimale mate gadeslaan. Ik krijg altijd maar een deel van het gegeven te zien, en de rest blijft verborgen.

Klimaatverandering is het resultaat van een hyperobject creërend hyperobject: de mensheid. Het Antropoceen is, zoals ik al eens zei, de tijd waarin de mens meer invloed uitoefent op de aarde dan alle natuurlijke processen bij elkaar. De wereld zoals we die kennen is verdwenen, letterlijk. Het is er eigenlijk nooit geweest. Het decor waartegen ons leven afspeelt, welk lijkt op een doos van ruimte en tijd, blijkt niks anders te zijn dan een verzameling van andere objecten. Nu de aarde zich aan ons opdringt door een stijgende zeespiegel en een toename aan stormen ontdekken we dat er geen voor- en achtergrond is. 'Wereld' is slechts gebaseerd op "blurriness and aesthetic distance", zoals Morton (2013, p. 87) het ook wel verwoordt. Wat wij beschouwen als 'wereld' is eigenlijk een strikt antropocentrische interpretatie van objecten die veel groter zijn dan wij. Er zit een kloof tussen de manier waarop een (hyper)object aan mij verschijnt en wat het werkelijk *is*. Klimaatverandering, de Melkweg en de Grand Canyon laten ons op indringende wijze zien dat de manier waarop ze aan mij verschijnen nooit volledig omvat wat ze werkelijk zijn. Ik zit gebonden aan mijn antropocentrische blik, en ik zal aan de hand van Mortons gedachtegoed laten zien dat we moeten losbreken uit deze antropocentrische kaders.

Hyperobjecten zijn niet de eigenlijke focus van dit onderzoek, maar de introductie ervan dient als de begeleiding richting diepere, meer fundamentele bewegingen, zoals het idee te denken in objecten en de kloof tussen verschijnen en zijn. Wat is nu het werkelijke achterliggende probleem van het Antropoceen? Hoe is de mens

zo ver gekomen dat het hyperobjecten op de hals heeft zitten, of nog eerder, hoe is het ooit überhaupt op die schaal terecht gekomen? Hoe zijn we aan die antropocentrische illusies gekomen zoals die van een onaantastbare en onveranderlijke wereld? Wat is de oorsprong van het diepe antropocentrisme waarvan de nu bewegende hyperobjecten deze aan het licht hebben gebracht? Timothy Morton heeft daar nog van alles over te zeggen, en daar ben ik voor nu wel benieuwd naar. Te beginnen bij hoe vreemd alles eigenlijk is.

Wanhoop in het Antropoceen.

Vreemde Vreemdheid.

“The more we know about hyperobjects, the stranger they become”, aldus Morton (2013, p. 13) zelf. Juist naarmate ik meer kom te weten over een hyperobject zoals klimaatverandering, des te minder grip ik erop heb, des te moeilijker het ‘vast te houden’ is. Een *vreemde vreemdheid*, zoals Morton (2018) het ook wel noemt. “Vreemd wil zeggen dat iets vreemd verschijnt, vreemdheid gaat over de verdraaide oorzakelijkheid.” (Morton, vert.2018, p. 21) Het feit dat elke verschijning van een (hyper)object vreemd is omdat het nooit helemaal het object zelf is, maar altijd een lokale, gefaseerde en aan mij gebonden waarneming daarvan, heb ik laten zien. Maar daarnaast zijn objecten, menselijk of niet-menselijk, dus ook mysterieus wanneer het aankomt op oorzaak en gevolg. De geheimzinnige causaliteit van de *vreemde vreemdheid* komt tot stand door een ander ecologisch gegeven, dat we al in zekere mate voorbij hebben zien komen: interconnectie (Morton, vert.2018). Alles staat met elkaar in verband. En juist dit feit bevestigt de onvolledigheid van mijn eigen relatie tot een object: een vreemde vreemdheid is op tal van manieren verbonden met andere vreemde vreemdelingen om zich heen, en ik ben er daar slechts één van, aldus Morton (vert.2018). Ik kan mij slechts afvragen hoe het is vanuit het perspectief van een andere vreemde vreemdheid te kijken. Daarom dat ze zo vreemd blijven (Morton, vert.2018).

De vreemde vreemdheid is dus onvatbaar en mysterieus omdat het zich bevindt in een ecologisch web van entiteiten dat constant in beweging is. Dit zorgt ervoor dat wanneer we ook maar iets doen dat er, vooral in ecosystemen, altijd een lijst aan onverwachte effecten ontstaat (Morton, vert.2018). Deze ‘verdraaide oorzakelijkheid’ vormt nu precies volgens Morton een probleem voor de huidige menselijke benadering van het milieu. Het is die ametrie tussen willen en krijgen weer, die ik ook ervaarde tijdens mijn jacht op het ongeforceerde, die ik helemaal aan het begin van mijn verhaal heb laten langskomen. Een ander, meer ingrijpend voorbeeld zou de sterke afname van bijen zijn door het gebruik van chemische bestrijdingsmiddelen. Dat was nou precies zo’n onbedoeld effect. Zo schrijft Morton (vert.2018, p. 21) het volgende: “Voor elke beweging vooruit is er een tegengestelde beweging, een asymmetrische, achteruit”. Dit is ook wel een argument tegen de *ecomodernisten*, zoals de ethicus Clive Hamilton (geb.1953) de groep mensen die gelooft dat de technologie ons uiteindelijk een uitweg zal bieden uit de ecologische problematiek van het Antropoceen, heeft genoemd (Jacobs, 2018, p. 52). Middelen als geo-engineering, waarbij op grote schaal ingegrepen wordt bij natuurlijke systemen, zijn eerder deel aan het probleem dan een oplossing. En met zonnepanelen en windturbines zal het probleem ook niet meteen opgelost zijn. Over het idee dat we ecosystemen in de toekomst kunnen herstellen stelt de beroemde bioloog Edward Wilson (geb.1929) het volgende: “It

would be like unscrambling an egg with a pair of spoons” (ten Bos, 2017, p. 54). Deze complexiteit maakt de vreemde vreemdheid van het ecologisch bestaan precies dat wat het is.

Een eeuwenoud denken: de agrilogistiek.

Complex, niet te begrijpen, inconsequent en onvoorspelbaar; dat is de vreemde ecologische wereld waar we ons volgens Morton in bevinden. Wat blijkt? Daar houdt de mens dus niet zo van. Want het brengt angst en onzekerheid met zich mee (Morton, vert.2018). En als iets de mens vreemde sprongen laat maken, dan is dat volgens mij toch wel angst. Zoals ik eerder al heb benoemd, wordt en is er al veel over het Antropoceen gedebatteerd. Op zoek naar rechtvaardigheid zoeken denkers naar een beter alternatief voor de huidige titel, dat volgens velen te veel in het onduidelijke blijft hangen. Een voorbeeld is het voorstel van de Britse socioloog en neomarxist Jason Moore om het huidige tijdperk te betitelen als het capitolocene, wijzende naar het kapitalisme als de hoofdschuldige. (ten Bos, 2017) Maar voor de vraag wat nu precies de achterliggende problematiek van het Antropoceen definieert, zoekt Morton dicht bij die menselijke angst, en hoe ons denken daar mee aan de haal gaat. Voor Morton is een manifestatie zoals het kapitalisme eerder een verschijning van een veel diepere beweging dan de absolute oorzaak. ‘Antropoceen’ is ‘vaag’ zoals een wolk is. Het laat de wolk onbevangen in plaats van het cartoonachtige omtreklijnen te geven. Zo schrijft Morton (vert.2018, p. 42): “‘Antropoceen’ is het eerste volledig anti-anthropocentrische concept.” Het hardnekkige antropocentrisme, een verlangen naar duidelijkheid en denkstructuren als het holisme, dat we bijvoorbeeld terug zien bij het ‘Gaia’ concept van James Lovelock, bevinden zich al heel erg lang onder ons. Het is de logistiek van de agricultuur, het denken van de landbouw: de *agrilogistiek* (Morton, vert.2018).

Een al ruim twaalf duizend jaar durende standaardontologie die begonnen is in Mesopotamië, en die sinds het Neolithicum (de periode waarin de jager-verzamelaar zich ging settelen) niet aan populariteit heeft afgedaan. Volgens Morton zijn wij allen nog Mesopotamiërs, omdat hetzelfde denken van toen vandaag de dag nog de baas is. Het is een logica die angst, onduidelijkheid en tegenstrijdigheid poogt weg te vegen door een grens tussen mens en niet-mens te trekken. De scheiding tussen natuur en cultuur is volgens Morton (2018) een direct gevolg van een agressief verschil tussen landbouw en hetgeen dit afbakent; een scheiding tussen natuur en agricultuur. Ondanks het feit dat de agrilogistieke code al snel resulteerde in privébezit en op zijn beurt een groot verschil tussen een arme massa en een rijke enkeling, heeft het zijn destructieve pad kunnen voortzetten (Morton, vert.2018). Nuttigheid en kwantiteit zijn de motoren van dit programma dat uiteindelijk zou resulteren in onze technologische en industriële revoluties. De agrilogistiek kan, in het daglicht van mijn introductieverhaal, gezien worden als de

reproductiemethode, het rigide kader waarmee mijn poging het ongeforceerde te vangen werd gerealiseerd. Het is nu de vraag of de opwarming van de aarde en de komst van het Antropoceen, dat van zichzelf al een anti-anthropocentrisch concept is, een halt zal roepen aan deze virale logistiek.

Het is een ontologie die zo vanzelfsprekend is geworden dat het ons nauwelijks nog opvalt dat het ons denken definieert. Morton formuleert in zijn werk *Dark Ecology* (vert.2018) drie filosofische axioma's die de vorm van de agrilogistiek omvatten:

1. De wet van de non-contradictie is onschendbaar.
2. Bestaan betekent ononderbroken present zijn.
3. Bestaan is altijd beter dan welke kwaliteit van bestaan dan ook.

Dat vereist wat toelichting. Het eerste axioma werd al in de Oudheid geformuleerd door Aristoteles. Het is zijn zogenaamde wet van de non-contradictie, die als volgt luidt: als p is, kan p niet niet-zijn (Morton, vert.2018). In ander woorden, iets dat waar is, kan niet onwaar zijn. De waarheid verbant de onwaarheid naar ergens buiten zijn grenzen, óf het wordt verdelgd. Dieren, niet-mensen of andere organismen die buiten de boot van mijn logica vallen zijn onbruikbaar en dus ongewenst. De wet van de non-contradictie veronderstelt alleen zwart en wit, grijs is uit den boze, als onkruid en ongedierte. Er is wolk en niet-wolk, en vooral geen vage grenzen waarin dingen niet alleen louter zichzelf zijn.

20

Het tweede axioma, dat zich richt op de metafysica van de presentie, gaat ook over een oude filosofische gedachte (ten Bos, 2017). Er is een onveranderlijke substantie waar accidenten op arriveren en weer van vertrekken, als vogels in een stelsel van takjes en bladeren. Het zijn van een ding, dat je je kunt voorstellen als een onbepaalde klomp, heeft slechts één substantiële, vaste eigenschap: het is. Dit is volgens Morton ook wel een holisme: het geheel is meer dan de som van de delen. Wanneer de agrilogistieke Mesopotamiër besloten heeft dat iets een bos is dan blijft het een bos; het is constant aanwezig. Het kan namelijk niet niet-bos zijn, volgens de agrilogistieke logica. Als ik één boom kap blijft het bos vrijwel onveranderd. Kap ik er nog een dan is er nog steeds een bos. Zo ga ik even door en, zie daar: plotseling geen bos meer! Stel nou dat ik op de nu kale vlakte, die ik nu als zodanig beschouw, een bos wil planten: met één boom is er nog geen sprake van een bos, bij twee ook niet, enzovoort. De diertjes komen terug, de vogelnestjes en spinnenwebben nemen hun plaats in, maar volgens mijn (arilogstieke) logica waarin er een groot, duidelijk en overkoepelend geheel is, is er nog steeds geen bos. De herten die sporadisch door zijn geclaimde bos heen trekken zijn slechts accidentele eigenschappen, die niet constant aanwezig zijn. De Mesopotamiër beschouwt de herten niet als wezenlijk onderdeel van het bos, net als de insecten, vogels, insecten en ander 'ongedierte' en 'onkruid', maar als dingen die slechts

'gebeuren' en die zo weg gevaagd kunnen worden zonder het bos zelf aan te tasten, aldus Timothy Morton. Hyperobjecten zoals klimaatverandering laten al zien dat dingen niet constant aanwezig hoeven te zijn om daadwerkelijk te bestaan. Op het moment dat het lokale weer relatief 'normaal' is betekent dat niet dat klimaatverandering niet meer bestaat.

Wat voor de Mesopotamiër belangrijk is, is de productie van hout, bouwmaterialen, de volgende maaltijd, en het liefst zo efficiënt mogelijk. Morton noemt dit ook wel de *Easy-Think* substantie. Het is namelijk, in tegenstelling tot een meer ecologische *Difficult-Think*, gemakkelijk te denken; een bos is een bos en daarmee uit. Het denken van een bos als een interconnectief gegeven, als een vreemde vreemdeling, is daarentegen veel moeilijker, tegenstrijdiger en inconsequenter. De agrilogistiek veronderstelt dan ook altijd geweld, omdat je je veld of je bos vrij van dat ongedierte moet houden, aldus Morton. Dat wat van nature rommelig en onduidelijk is moet je schoon en duidelijk zien te houden. Onkruid is niet welkom in de achtertuin.

Met het bestaan van axioma drie (bestaan is altijd beter dan welke kwaliteit van bestaan dan ook) doelt Morton op het menselijke bestaan. Het is eigenlijk een op mensen toegepaste variatie van axioma twee: de mens (als soort) is de substantie en de individuen zijn de accidenten (ten Bos, 2017). De mensheid is het bos en wij zijn de bomen. Een utilistische Easy-Think-ethiek die bestaan als het hoogste goed bekroont en dus altijd naar méér van dat bestaan streeft. Het maakt niet uit met hoeveel honger en pijn het leven gepaard gaat, meer is altijd beter. Levenskwaliteiten zoals geluk zijn in dit opzicht niets meer dan accidenten; onkruid dat er niet toe doet (Morton, vert.2018).

Ecognosis: heerlijke ecologie.

Hoe ziet nu het post-agrilogistieke denken eruit volgens Morton? In *Dark Ecology*, het boek waarin Morton over de agrilogistiek heeft geschreven, spreekt hij over de *duistere ecologie*, het archelitisch denken en de *ecognosis*. Ze komen allen op hetzelfde neer; een denken dat een vreedzame co-existentie met niet-mensen mogelijk maakt. Het duister uit *Dark Ecology* (vert.2018) verwijst naar de donkerte waarin we ons begeven wanneer we ecologisch zijn. Dingen blijven namelijk onduidelijk, vaag, mysterieus en (vreemd) vreemd. Het verschil tussen verschijnen en zijn ontwikkelt een kronkelige cirkelbeweging. Dingen verschijnen omdat ze zijn, maar dat verschijnen definieert weer hoe en wat ze zijn, terwijl dat verschijnen niet volledig overeenstemt met wat ze in eerste instantie zijn. Ecognosis is een denken dat zichzelf denkt, en dus is het denken een zichzelf denkend denken, dat uiteindelijk weer gedacht wordt (Morton, vert.2018). Gnosis is het Oudgriekse woord voor kennis, en de ecognosis is letterlijk het proces van meer te weten komen over ecologie en er daardoor steeds minder van begrijpen. In plaats van deze vreemde kronkeling glad te strijken tot een overzichtelijke weide moeten we

dieper duiken in deze cirkelbeweging. Volgens Morton vervangt ecognosis de strakke, rigide kaders van de agrilogistiek voor vage en fragiele stippellijntjes. Net als mijn experimenteren met en het betwisten van de kaders waarmee ik onvermijdelijk mee in aanraking kwam tijdens mijn missie het ongeforceerde te scheppen. Deze ecologische afstemming is in essentie ambigu. Niet voor niets presenteert Morton de ecognosis aan de hand van een chocolade metafoor: een vooronderstelde slechtheid (chocolade, ongezond, slecht!) en een vooronderstelde goedheid (ecologie, rechtvaardig, goed!) komen hierin samen. De reep is bitterzoet en bestaat uit allerlei lagen met elk een eigen smaak. Ecologisch zijn betekent je schuldig voelen, melancholisch zijn, je schamen, angstig zijn en ontzet zijn. Maar het betekent ook vooral spelen, het belachelijke tegen komen, erotiek en vreugde ervaren. Ecologisch zijn betekent een denken aannemen dat evenveel emotie omvat als een rationele gedachtegang. Het betekent dat je dingen laat zijn zoals ze zijn. Je accepteert dat dingen vaag zijn en elkaar overlappen en doorkruisen. Op een bepaalde manier zijn al deze ervaringen zelfs heerlijk. Bitterzoet. Ik ben opgebouwd uit, gevestigd in en doordrongen door niet-mensen en op dezelfde manier geldt dat ook voor mijn denken. “Niet simpelweg ecologisch denken (de ecologische gedachte), maar denken als gevoeligheid, denken op zich als ecologie. De structuur van het denken als niet-menselijk. Ecognosis.” (Morton, vert.2018, p. 198) Uiteindelijk betekent het dat je ontvankelijker wordt, gevoeliger wordt voor de andere entiteiten in het weefsel waarin alles zich bevindt. Ik geloof dat kunst daarin onze wegwijzer kan zijn.

Het Antropoceen, en het besef dat er veel anders zal moeten laat ons anders kijken naar de wereld om ons heen en zo ook naar al bestaande kunstwerken. Eigenlijk net zoals bij de foto's van Mark Klett. Ik wil het graag kort over een gedicht van de Amerikaanse schrijver en dichter Charles Bukowski (1920-1994) hebben. Ik denk dat ik met vrij veel zekerheid kan zeggen dat de dichter nooit de intentie heeft gehad een ecologische boodschap over te dragen, of dat iemand snel deze twee met elkaar in verband zou brengen. Het is zelfs zo dat eerder het tegenovergestelde het geval is; het stedelijk landschap lijkt de artistieke inspiratiebron te zijn geweest voor het leeuwendeel van zijn oeuvre. Toch, wanneer het theatrale voorstellingsvermogen van mijn kunst-beschouwende blik in aanraking komt met zijn gedicht *Pull a string, a puppet moves...*, dat hij geschreven heeft in 1972/1973, lijkt het gevoel dat daarbij ontstaat verdacht veel op de ecognosis beschreven door Timothy Morton (vert.2018).

Pull a string, a puppet moves... (1972/1973) – Charles Bukowski

each man must realize
that it can all disappear very
quickly:
the cat, the woman, the job,
the front tire,
the bed, the walls, the
room; all our necessities
including love,
rest on foundations of sand –
and any given cause,
no matter how unrelated:
the death of a boy in Hong Kong
or a blizzard in Omaha . . .
can serve as your undoing.
all your chinaware crashing to the kitchen floor, your girl will enter
and you'll be standing, drunk,
in the center of it and she'll ask:
my god, what's the matter?
and you'll answer: I don't know,
I don't know ...

(Bukowski, 1974, p. 221)

Het begint al bij een fragiliteit, een breekbaarheid. “it can all disappear very quickly”. Het doet me denken aan de altijd vage en broze lijnen van de ecologie. Niets is zeker, alsof het allemaal rust op “foundations of sand”. Het doet denken aan de vreemde vreemdheid. Alles staat namelijk met elkaar in verbinding, is interconnectief: “the cat, the woman, the job, the front tire”. Ze kunnen elkaar beïnvloeden, “no matter how unrelated”. Wanneer je, in navolging van de titel, aan een touwtje trekt, gebeurt er van alles, maar je weet niet wat allemaal. *Use chemicals, bees die...* Het gedicht heeft iets onheilspellends, net als die vreemde vreemdheid. Ik stel me voor hoe het is bij elke handeling direct een waslijst aan gevolgen te krijgen. Het is beangstigend. Daar sta je dan, “drunk”. Misschien is die ecognosis ook wel op een manier als een dronkenschap, met al z'n tegenstrijdige emoties. Dronken en niet wetende sta je in het altijd onduidelijke duister van de *Dark Ecology* te tasten. “I don't know, I don't know...”

Het heeft ergens allemaal toch ook wat heerlijk. Dat dronkenschap, de drama van “your chinaware crashing to the kitchen floor” en hoe alles ineens weg kan zijn, inclusief de liefde. Ze zijn verhuuld in een (chocolade)laagje van genot en plezier; het smaakt bitterzoet. Het hele gedicht heeft iets heerlijk, ondanks de angst, drama en verstikking. Anders zou ik het ook al niet een ontelbaar aantal keren gelezen hebben. Een kunstwerk lijkt onuitputtelijk te zijn, op een manier dat ik er constant weer opnieuw naar kan kijken.

Het probleem ligt dus, volgens Timothy Morton, bij het fundament: ons denken. In dit onderzoek volg ik Morton hierin, en neem ik het vervangen van het agrilogistieke denken door ecognosis, als het vooraanstaande uitgangspunt ten opzichte van het Antropoceen. Maar hoe komt men nu van het agrilogistieke denken naar de ecognosis? En vooral: heeft kunst een plek in die route? Om antwoord op die laatste vraag te kunnen geven is het noodzakelijk nog wat dieper op dat fundament in te gaan, het denken, de filosofie. Hoe manifesteert het antropocentrisme dat de agrilogistiek definieert zich in de filosofie van vandaag? En wat betekent het dat te vermijden, en hoezeer wordt dat al gedaan? Om uiteindelijk te kunnen bouwen en voorstellen te doen is het noodzakelijk te begrijpen hoe het met het denken gesteld is.

Een kijkje in het filosofisch gesprek.

Het correlationisme.

“In a strange way, every object is a hyperobject.”, zo schrijft Morton (2013, p. 159) in zijn boek *Hyperobjects*. De interconnectie van de vreemde vreemdheid heeft het al een beetje weggegeven: de wereld is net als de vreemde vreemdheid nooit helemaal te begrijpen. Ook bij hyperobjecten is dit het geval, zoals ik aan de hand van de fotografie van Mark Klett heb laten zien. Door het sterke contrast tussen de verschillende schalen ontstaat er een karikaturaal effect; de ontologische kloof tussen verschijnen en zijn wordt bij hyperobjecten een letterlijke. Alsof het grasveld waar ik normaal overheen loop nu dusdanig opgeblazen wordt dat ik er dóórheen kan lopen alsof het een bos is, en ik op die manier kan ontdekken wat er allemaal gaande is in dat veldje. De ongrijpbaarheid die deze kloof teweegbrengt, geldt dus niet uitsluitend voor hyperobjecten. *Alle objecten zijn ondoorgankelijk*. De filosoof Immanuel Kant (1724-1804) legde deze ondoorgankelijkheid aan de hand van een voor iedereen bekend voorbeeld uit (Morton, 2018). Koud, nat en klein vallen ze op je gezicht. We hebben regendruppelgedachtes, regendruppelgevoelens, regendruppelpercepties, enzovoort. Sterk naar jezelf ruikende regendruppelbenaderingen. De regendruppel zelf echter blijft te allen tijde verborgen. Volgens Kant is het niet mogelijk het ‘Ding-an-sich’, het ding op zichzelf, te kennen (Harman, 2018). De wereld is onkenbaar voor ons. We zijn beperkt tot de *fenomenen*: de manier waarop de wereld aan ons verschijnt (Morton, 2018).

26

De introductie van deze ideeën door Kant heeft een enorme invloed gehad op het verdere verloop van de Westerse filosofie (Meillasoux, 2010). Zo volgde er na Kant al snel het Duits idealisme, dat we terugvinden bij denkers als Hegel, Fichte en Schelling. Zij verwierpen Kants Ding-an-Sich, maar hielden zijn oordeel over het feit dat de filosofie alleen kan gaan over de wisselwerking tussen het bewustzijn en de wereld in stand (Harman, 2011). De meeste filosofieën na Kant hanteren een soortgelijke kritiek als dit Duits idealisme, dat als volgt kan worden samengevat: “If we try to think a world outside human thought, then we are *thinking* it, and hence it is no longer outside thought.” (Harman, 2011, p. 60) Elke poging aan deze cirkel te ontsnappen zou leiden tot contradictie.

Neem bijvoorbeeld de Sloveense filosoof Slavoj Žižek (geb.1949). We kunnen hem waarschijnlijk aanwijzen als de meest prominente representant van de huidige continentale filosofie. Tevens is hij een voorstander van het anti-realistische standpunt dat hierboven geformuleerd is. Žižek is zelfs dusdanig radicaal hierin dat hij stelt dat: “Kant was the first philosopher. With his transcendental turn, I think that Kant opened up a space from which we can in retrospect read the entire canon of previous philosophy” (Žižek & Daly, 2004, p. 26). Het feit dat een van de meest

vooraanstaande filosofen uit onze tijd een dergelijk standpunt inneemt zegt iets over het nog altijd heersende idealistische gedachtegoed.

In de afgelopen jaren is er echter een steeds groter tegengeluid ontstaan binnen het filosofisch discours. Daarbij hoort ook de nieuwe stroming van het *Speculatief Realisme*. Speculatief realisme is een verzamelnaam voor een aantal filosofen die weer, op soortgelijke wijze, willen spreken over de wereld los van de menselijke waarneming (Harman, 2018). Ik spreek dan over denkers als Quentin Meillasoux, Levi Bryant, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant en Graham Harman. Ook Morton is hier, wellicht een wat minder theoretische, representant van. Het is niet gek dat er juist nu weer een verlangen ontstaat bij filosofen om over de wereld-in-zichzelf te spreken. Het Antropoceen dwingt ons om verder te kijken dan onze eigen, en vooral menselijke horizon. Hyperobjecten zoals klimaatverandering, die op de voordeur staan te bonzen, creëren een hoge nood voor het spreken over de 'échte' wereld. Het Speculatief Realisme zet zich dus af tegen het idee dat al onze betekenisgeving en al ons denken en spreken beperkt is tot onze eigen waarneming van de wereld: het mens-wereld correlaat. Het idee dat de werkelijkheid alleen opgevat kan worden als een werkelijkheid binnen het menselijk bewustzijn. Wat er buiten het bewustzijn is, en óf er iets buiten het bewustzijn is, zouden we niet kunnen weten. Voor dit doorlopende gedachtegoed vanaf Kant heeft de Franse filosoof Quentin Meillasoux (geb.1967) de overkoepelende term *correlationisme* geïntroduceerd (Meillasoux, 2010). Dit correlationisme is strikt antropocentrisch, omdat het al ons denken beperkt tot een menselijke bubbel. Iets dat misschien niet meer thuis hoort in het Antropoceen.

Een vernedering van de mens.

Een van de denkers die dit antropocentrisme van het correlationisme doorbreekt is de eerder genoemde Amerikaanse filosoof Graham Harman (1968). In tegenstelling tot het Duits idealisme en de meeste filosofieën na Kant accepteert Harman (2011) het ding-in-zichzelf volledig. Hij voegt hier enkel *expliciet* aan toe dat het niet om een louter menselijk trauma gaat: objecten zijn ook ontoegankelijk voor andere objecten (Harman, 2011). Eb en vloed zijn een vertaling van de maan door de zee. Maar aan de hand van eb en vloed doorgrondt de zee de maan niet volledig. De ontoegankelijkheid van de wereld, het nooit iets kunnen ontvangen dat geen vertaling is, is een universeel gegeven volgens Harman. Morton (2013) beschrijft mooi hoe Harman zichzelf hiermee in de lijn van Nicolaas Copernicus en Charles Darwin plaatst, wier beider werk volgens Sigmund Freud een vernedering voor de mens was. De twee hebben op hun eigen manier de mens uit het centrum van de wereld gehaald. De wereld is er niet voor ons, de wereld is niet antropocentrisch. Ik citeer Morton:

“Furthermore, hyperobjects seem to continue what Sigmund Freud considered the great humiliation of the human following Copernicus and Darwin. Jacques Derrida rightly adds Freud to the list of humiliators-after all he displaces the human from the very center of psychic activity. But we might also add Marx, who displaces human social life with economic organization. And we could add Heidegger and Derrida himself, who in related though subtly different ways displace the human from the center of meaning-making. We might further expand the list by bringing in Nietzsche and his lineage, which now runs through Deleuze and Guattari to Brassier: ‘Who gave us the sponge to wipe away the entire horizon?’ (Nietzsche). And in a different vein, we might add that OOO [Harman] radically displaces the human by insisting that my being is not everything it’s cracked up to be-or rather that the being of a paper cup is as profound as mine” (Morton, 2013, p. 21).

Kant beschouwde zijn eigen transcendentale wending als een Copernicaanse revolutie (Meillasoux, 2010). Namelijk door de focus van de filosofie te verleggen van het externe object naar het interne subject. Oftewel door ons op het antropocentrische eilandje te plaatsen. Quentin Meillasoux en de Franse filosoof Bruno Latour hebben hier volgens Harman (2011) terecht met bezwaar op gereageerd. De Poolse sterrenkundige Copernicus (1473-1543) brengt een revolutie teweeg door de mens uit het centrum van het universum te plaatsen: het heersende geocentrische wereldbeeld, waarbij de aarde in het midden staat, moet vervangen worden door een heliocentrisch wereldbeeld, waarbij de zon het centrum inneemt. Kant echter haalt de mens als kennend subject zo weer terug naar het middelpunt van de aandacht. Harman (2011) noemt Kants wending in deze zin dan ook “Anti-Copernicaans”.

28

Hyperobjecten laten al zien dat ons huidige idee van ‘wereld’ niet coherent is en de wetenschap heeft ons getoond dat ons bestaan slechts een kruimeltje is in het geheel van de kosmos. Het is dan ook niet gek dat Timothy Morton zelf een aanhanger is van het gedachtegoed van Graham Harman, dat ook wel *Object-Oriented Ontology* wordt genoemd. Het is een nieuwe, hedendaagse stroming binnen het filosofisch discours waarbinnen de focus weer gelegd wordt op object-object relaties, en de mens een eerlijker aandeel krijgt binnen het debat. De relatie met het werk van Morton, de niet-antropocentrische richting die het kiest en de rol die dit gedachtegoed uiteindelijk voor de kunst heeft weggelegd, zijn redenen voor mij geweest om deze object-georiënteerde ontologie te bestuderen. Net als Morton zal Harman en zijn Object-Oriented Ontology een belangrijke en leidende rol spelen in mijn onderzoek.

Object-Oriented Ontology.

A Theory of Everything.

Object-Oriented Ontology (afgekort OOO) is een vrij nieuwe filosofische stroming waarvan de wortelen liggen bij de al eerder genoemde Amerikaanse filosoof Graham Harman. Het gedachtegoed van Harman omtrent OOO heeft al geresulteerd in een groot aantal werken, maar voor dit onderzoek heb ik mij voornamelijk gericht op *The Quadruple Object* (2011) en *Object-Oriented Ontology; A New Theory of Everything* (2018).

OOO neemt Socrates, bij wie de oorsprong van het woord filosofie ligt, bij zijn woord (Harman, 2018). Zo schrijft Harman (2018) dat *philosophia*, de term waarmee Socrates zijn professie aanduidde, zoiets betekent als *liefde voor wijsheid*. Liefde voor wijsheid is dus niet het bezitten van wijsheid of kennis, aldus Harman. Vanuit deze gedachtegang verschilt de wijsbegeerte in zijn beginselen dan ook van de wiskunde en de wetenschappen. Deze interpretatie van de filosofie wordt echter niet door iedereen binnen én buiten het vakgebied gedeeld, maar voor OOO is het een van de uitgangspunten. Eentje waar ik mijzelf zeker achter kan scharen.

‘Object-Oriented’ verwijst naar een van Harmans vooraanstaande basisprincipes, namelijk dat alle objecten, of deze nou menselijk, niet-menselijk, natuurlijk, cultureel, fictief of echt zijn, een evenredige hoeveelheid aandacht verdienen. De filosofie zou in die zin geen voorkeur moeten uitoefenen tussen mij, de Melkweg, Donald Duck of kartonnen koffiebekertjes. Dit idee dat alle objecten dezelfde behandeling verdienen, een zelfde ontologie omvatten, wordt ook wel *flat ontology* genoemd, in het Nederlands ook wel *vlakke ontologie* (Harman, 2011). Deze vlakke ontologie beperkt zich echter zeker niet tot alleen het gedachtegoed van Harman.

‘Ontology’, of in het Nederlands ‘ontologie’, komt van de Griekse woorden *ontos* en *logos*, wat samengevoegd neerkomt op de studie van het *zijn* (Harman, 2018). Ontologie gaat dus over de vragen die we stellen rondom het ‘zijn’, het bestaan. De termen *metafysica* en *ontologie* zijn zo gelijk aan elkaar in de filosofie dat ze door sommigen als synoniemen gehanteerd worden. De metafysica wordt over het algemeen beschouwd als de tak van de filosofie waarbinnen we vragen stellen die voorbij (*meta*) het fysieke (*fysica*) gaan. Beide gaan dus over vragen omtrent de werkelijkheid die we niet met de wetenschap kunnen beantwoorden. Ook Harman gebruikt de twee termen als synoniem aan elkaar. Zelf denk ik dat een nuance tussen de twee in sommige discussies nuttig zou kunnen zijn, maar voor dit specifieke onderzoek volg ik Harman (2018) in zijn keuze de twee als synoniem aan elkaar te gebruiken.

Ik beschouw OOO en het denken dat het teweeg brengt niet per definitie als de absolute waarheid, maar ik geloof dat het een waardevolle blik kan bieden voor onze benadering van de wereld. Andere ontologische structuren die denkers van het speculatief realisme bieden zijn even interessant, maar vanwege de ecologische noodzaak die Timothy Morton weet te hangen aan OOO ligt mijn keuze dan ook bij deze. Ik ben benieuwd waar het volgen van de ideeën van OOO mij kan brengen ten opzichte van kunst en ecologie. Zelfs het radicale scepticisme van het correlationisme zou ik niet zomaar willen verwerpen, maar zoals benoemd brengt het wel moeilijkheden met zich mee. Ik ontdek in dit onderzoek dat dingen vreemder zijn dan ze in eerste instantie lijken, en dat hoe je het Antropoceen ook definieert, het een tijd is waarin coherentie, samenhang en duidelijkheid ver te zoeken zijn. Zo schrijft Harman (2011, 2018) dat het er binnen OOO niet om draait wát een object is, maar hóe een object is. Het laat de ongrijpbaarheid in tact maar speculeert wel over de manier waarop het dan ongrijpbaar is. Op den duur zal het de beginselen bieden voor een manier om met die ontoegankelijkheid te leren leven. De Nederlandse filosoof René ten Bos (geb.1959) schept een prachtige metafoor, aan de hand van de schilder Jacob van Ruisdael, over de ontbrekende consequentheid binnen het Antropoceen:

“Wat dat betreft bevinden we ons misschien allemaal in de positie van Jacob van Ruisdael, de grote landschapsschilder die erom bekendstond dat zijn landschappen vooral ook wolkenlandschappen waren. De moeilijkheid die hij moest overwinnen toen hij zijn wolkenpartijen schilderde, laat zich als volgt formuleren: hoe kun je iets met enige precisie schilderen als het weigert stil te staan? Een wolk biedt geen gelegenheid tot een stilleven. Een wolk poseert niet, zelfs niet als er bijna of helemaal geen wind is. De moeilijkheid die Van Ruisdael moet hebben ervaren, lijkt misschien op de moeilijkheid die we allemaal ervaren als het gaat om een begrip van die [ecologische] crisis. Als het om begrijpen gaat, dan gaat het in ieder geval niet om een begrijpen dat nog enige grip heeft op een object.” (ten Bos, 2017, p. 124)

De huidige, ecologische problematiek dwingt ons om op zoek te gaan naar nieuwe manieren om naar de wereld te kijken. Dingen staan niet stil, ze zijn vreemd. In plaats van het slechts vluchtig poetsen van onze bril dwingt klimaatverandering ons om eens na te denken over een nieuwe. Ik zal het eens gaan hebben over dat nieuwe denken van Object-Oriented Ontology.



Afbeelding 10: *Gezicht op Haarlem met bleekvelden* door Jacob van Ruisdael. Overgenomen uit Jacob van Ruisdael, *Gezicht op Haarlem met bleekvelden*, c. 1670 – 1675 (<https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/gezicht-op-haarlem-met-bleekvelden-155/>). Copyright 2020, Mauritshuis.

In plaats van te beginnen met het scepticisme dat de moderne filosofie eigen is, maakt Harman de keuze de alledaagse ervaring als uitgangspunt te nemen van zijn denken. Wanneer men niet begint vanuit een mateloze twijfel dan zijn het al snel objecten die het podium innemen (Harman, 2011). Om mij heen liggen boeken, pennen, schriften en lege koffiemokken die allemaal aan mij verschijnen als solide, autonome pakketjes. Dit denken in objecten is echter verre van nieuw in de filosofie. ‘Theories of Substance’, zoals Harman (2011) ze ook wel noemt, hebben we al terug zien komen bij filosofen als Aristoteles en Leibniz.

Die objecten zijn binnen OOO een ontzettend breed begrip. Zo breed zelfs dat alles op een manier een object is. Van zinnen tot aan gedachtes, en van puntenslijpers tot aan de Melkweg. ‘Echt’ of fictief, kleiner dan een quark of thuishorende tussen hyperobjecten, het zijn allemaal objecten. Iets dat Mortons hyperobjecten ons al hebben laten zien: de aarde is geen achtergrond waartegen wij zorgeloos ons spel kunnen spelen, de aarde is van zichzelf een object. Bij deze neem ik de gelegenheid op te merken dat Harman (2018) geen onderscheid maakt tussen de termen ‘ding’ en ‘object’, zoals bijvoorbeeld de filosoof Martin Heidegger dat wel doet.

Harman (2018) noemt Object-Oriented Ontology, zoals de naam van zijn boek al verklapt, ook wel een nieuwe 'theory of everything'. Hiermee verwijst hij naar een zoektocht die zich hoofdzakelijk in de natuurkunde afspeelt en waarin men zich richt op het formuleren en ontdekken van een allesomvattende theorie. Harman stelt dat een 'theory of everything' echter niet door de natuurkunde of überhaupt de wetenschap ingebracht moet, of kán worden. Het is de filosofie die daarvoor de meest geschikte kandidaat zou zijn.

De reden dat een 'theory of everything' vanuit de filosofie en niet vanuit de wetenschap moet komen is omdat de wetenschap zich altijd beperkt tot een zeer specifieke manier van kijken naar de wereld. De filosofie zou daarentegen de meest algemene benadering zijn van de wereld. Harman (2011, p. 41) citeert hiervoor de Amerikaanse filosoof Wilfrid Sellars: "The aim of philosophy, abstractly formulated, is to understand how things in the broadest possible sense of the term hang together in the broadest possible sense of the term." De valse aanname van de wetenschap zou volgens Harman (2018) zijn dat alles fysiek en echt moet zijn. De natuurkunde vertelt ons mogelijk de manier waarop de wereld vanuit een materieel oogpunt is opgebouwd, maar mist het daarmee niet iets?

Hoe zit het namelijk met fictieve personages of verhalen? Ze zijn wellicht niet fysiek aanwezig, maar ze zijn overduidelijk deel aan de wereld (Harman, 2018). Beethoven en Picasso worden vaak beschouwd als genieën net als Newton en Einstein, maar een louter natuurkundige theorie lijkt niet de diepte van het oeuvre van de eerste twee mee te nemen in het wereldbeeld. Het punt is hier niet dat objecten allemaal even 'echt' zijn, het punt is dat alles evenveel een *object* is, en dus volgens OOO en diens vlakke ontologie, ontologisch gelijk aan elkaar (Harman, 2011).

Dus Object-Oriented Ontology stelt voor om de wereld-in-zichzelf volledig te denken in objecten. Op deze manier wil Harman een alomvattende theorie, een algehele ontologie, scheppen van waaruit we de wereld buiten én binnen onze waarneming kunnen begrijpen. Dan is het nu de vraag wat dan precies de definitie van een object is, en hoe de kunst begrepen kan worden door middel van deze Object-Georiënteerde Ontologie.

Over- en ondermijnen.

Hoe zit het bijvoorbeeld met gebeurtenissen? Is een autobotsing ook een object? Volgens Harman wel. "OOO means 'object' in an unusually wide sense: an object is anything that cannot be entirely reduced either to the components of which it is made or to the effects that it has on other things" (Harman, 2018, p. 43). Deze beschrijving heeft Harman uitgedacht vanuit de twee manieren waarop je iemand kunt vertellen wat een ding is: je kunt zeggen waar iets van gemaakt is en je kunt

zeggen wat het doet. Dit zijn, volgens Harman, de twee vormen van kennis die we kunnen hebben over een object. Waaruit het is gemaakt en wat het doet.

Het reduceren van een object tot zijn onderdelen of hetgeen waaruit het is gemaakt noemt Harman (2011, 2018) *ondermijnen*. Hoewel Harman de 'pre-socraten', de Griekse filosofen vóór Socrates, aanwijst als de originele ondermijners, zijn het volgens hem tegenwoordig voornamelijk de wetenschappen die ondermijnen. Kleine deeltjes zoals atomen zouden, vanuit een ondermijnende theorie, 'echter' zijn dan grotere objecten, zoals bijvoorbeeld tuinstoelen of hyperobjecten. Maar net zoals die hyperobjecten ons hebben laten zien dat onze ervaring van de wereld als een statische achtergrond een gevolg is van een willekeurige, menselijke tijdschaal, zo beschouwt OOO elke schaal, klein of groot, ook als een willekeurige en ontologisch even waardevolle realiteit. Zoals ik al kort beschreven heb kan dit ondermijnen volgens Harman niet voldoen aan de volledige realiteit van een object. Dit komt doordat het geen rekening houdt met een fenomeen genaamd 'emergence': het idee dat een alledaags object zoals een plant niet alleen te begrijpen valt vanuit de kleinste, notabene levenloze deeltjes waaruit het is opgebouwd, maar dat het als geheel een nieuwe, aparte realiteit, met aparte eigenschappen bezit (Harman, 2018). Zo kan ik volgens OOO een kunstwerk, of de smaak van wijn, nooit in volledige zin begrijpen door simpelweg te kijken naar de atomen waaruit deze zijn opgebouwd.

Hoewel ondermijnen de wetenschappen tot aan de dag van vandaag overheerst, heeft het binnen de filosofie aan populariteit flink verlies geleden. De filosofie heeft de speurtocht naar het fysieke fundament ingeruild voor de zoektocht naar welke kennis de meeste zekerheid bezit. Van wat kunnen we zeggen dat we het zeker weten? Dit heeft ervoor gezorgd dat h^óe de wereld aan ons verschijnt belangrijker is geworden dan de achterliggende fundatie ervan. Waar het ondermijnen de alledaagse objecten als te oppervlakkig beschouwt, heeft het moderne denken eerder de neiging deze objecten te beschouwen als 'te diep', aldus Harman. Harman (2011, 2018)) noemt dit *overmijnen*. Hij definieert overmijnen als het reduceren van een object tot dat wat het doet. Deze methodiek zien we veel terug bij de moderne filosofie.⁵

Neem bijvoorbeeld het empirisme van de Schotse filosoof David Hume (1711-1776). Volgens deze visie zou een object niets meer zijn dan een verzameling van kwaliteiten die ik ervaar (Harman, 2011). Zo is het begrip 'appel' simpelweg een naam die we toeschrijven aan een verzameling impressies die ik telkens op een soortgelijke manier op hetzelfde moment ervaar. Voor een appel zou dat mogelijk een combinatie zijn van rood, sappig, hard, vochtig en zoet. Deze gedachtegang is zelfs vandaag de dag nog vrij veel door filosofen gehanteerd (Harman, 2011). Bij

⁵ Dat wil zeggen: de filosofie sinds René Descartes (1596-1650).

het correlationisme, dat ik hiervoor al besproken heb, vinden we in de meeste gevallen ook het overmijnen terug.

Het grootste probleem met het overmijnen is volgens Harman dat het geen mogelijkheid biedt voor 'verandering'. Hiervoor haalt Harman (2018) een bekend argument van de Griekse filosoof Aristoteles (385-323 v.Chr.) aan. Hij stelde al de vraag of bijvoorbeeld een kok een kok is op het moment dat hij niet aan het koken is? Een overmijnende theorie stelt dat een object de som van zijn relaties is, dus wanneer een persoon niet aan het koken is, kan hij geen kok zijn. Maar als er niets is buiten de huidige relaties van een persoon, hoe kan deze dan ineens een kok worden?

Hiervoor introduceert Aristoteles het idee van 'potentialiteit' (Harman, 2018). De mogelijkheid, de potentie een kok te zijn, ligt geborgen in de persoon. Dit impliceert dat er een noodzaak is voor een autonoom object, die deze potentialiteit kan dragen. Harman (2018) argumenteert dus, in navolging van Aristoteles, dat een veranderende wereld autonome objecten veronderstelt.

Een object is binnen OOO iets dat je niet kunt reduceren tot hetgeen waaruit het gemaakt is en ook niet kunt reduceren tot de relaties die het heeft ten opzichte van andere objecten. Ook een combinatie van deze twee, die we terugvinden bij verschillende vormen van materialisme, voldoet niet aan OOO's idee van een object. Dit *duomijnen* is volgens Harman waarschijnlijk de meest voorkomende opvatting over objecten. OOO vereist echter dat er altijd sprake is van een solide, *autonoom* object (Harman, 2012). Dit object zou altijd een ondoorgrondelijkheid bezitten; we kunnen het nooit volledig grijpen. Vandaar dat het exact afbakenen van wat nu een object is en wat niet altijd een moeilijke zaak blijft. "We can never be entirely sure which objects exist and which are merely figments of our undermining and overmining techniques" (Harman, 2018, p. 51). Omdat er altijd een autonoom object is achter de verschijning die ik ervaar, en dat object altijd meer is dan die specifieke verschijning aan mij, is het ingewikkeld vast te leggen welke objecten bestaan en welke niet.

Ik benadruk nogmaals, voor de laatste keer, dat het noodzakelijk is genoeg van OOO's constructie aan het licht te brengen om de volledige implicaties ervan voor de kunst te begrijpen. Om de zoektocht naar een coherente denkstructuur te voltooien neem ik zeer beknopt de ruimte voor een behandeling van wat Harman (2011) noemt "the quadruple object", ofwel *het viervoudige object*.

Het viervoudige object.

OOO hanteert een inwendige, viervoudige structuur wanneer het aankomt op objecten. Zo zijn er twee onderscheidingen binnen een object, namelijk *echt* tegenover *sensueel* en *object* tegenover *eigenschappen* (Harman, 2011, 2018).

Dat betekent dus dat er echte en sensuele objecten zijn, en echte en sensuele eigenschappen (zie Figuur 1).

Het onderscheid tussen objecten en diens eigenschappen heeft Harman van (zijn interpretatie van) de Duitse filosoof Edmund Husserl (1849-1938). Husserl merkte namelijk op dat wanneer ik in de schemer langs een watertoren loop, die watertoren telkens net anders aan mij verschijnt. Er is telkens sprake van een andere hoek, een andere afstand en bijvoorbeeld een andere positie van de zon. Harman (2011, 2018) kiest ervoor dit binnen *OOO eigenschappen* te noemen.⁶ Terwijl ik langs de toren loop ervaar ik dus telkens andere eigenschappen, andere impressies, zonder dat de toren een daadwerkelijk nieuw object wordt; de eigenschappen zijn variaties van het object. Voor Husserl echter zijn beide, de ervaring van de eigenschappen als zowel het object, manifestaties binnen het bewustzijn. Harman noemt dit object binnen het bewustzijn het *sensuele object*. Dit sensuele object kan het beste begrepen worden als een soort drager van de *sensuele eigenschappen*.

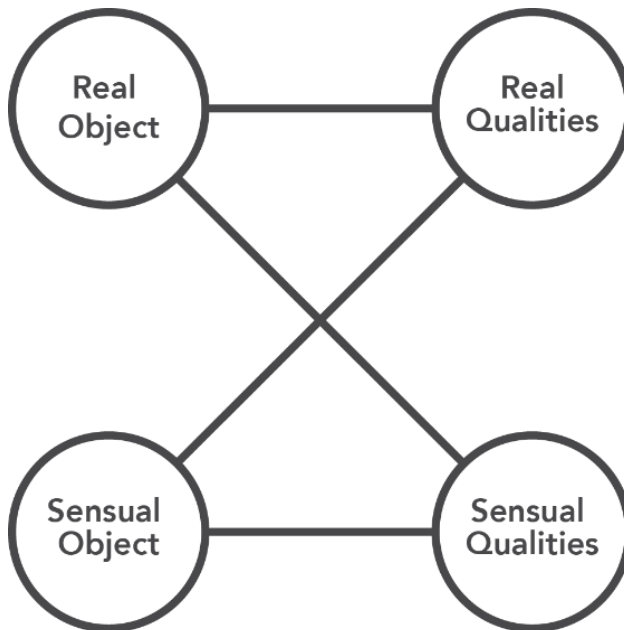
Er is dus volgens Harman (2011, 2018)) een onderscheid tussen objecten en hun eigenschappen, waarvan ik de sensuele eigenschappen ervaar en het sensuele object als een soort drager fungeert voor die constant veranderende eigenschappen. Dan mist er nog één categorie, namelijk het *echte*. Het echte object en diens echte kwaliteiten onttrekken zich altijd aan mijn directe waarneming en zijn dan ook, net als Kants ding-in-zichzelf, onkenbaar (Harman, 2011). Dit idee dat objecten zich altijd in zekere mate verstoppen voor andere objecten heeft Harman van de Duitse filosoof Martin Heidegger (1889-1976). Heidegger geeft in *Zijn en Tijd*, over het algemeen beschouwd als zijn belangrijkste werk, een analyse van het tuig (Heidegger, 1927/1999). Op dit moment gebruik ik mijn laptop om dit onderzoek uit te schrijven, gebruik ik een grammatica die ik direct begrijp en neem ik zo nu en dan een slok water uit het glas op mijn bureau. Ik weet dat deze objecten er zijn, maar ze hebben niet constant mijn expliciete aandacht. Ze staan in een soort 'werktuig-houding'. In mijn gebruik nemen ze een positie in waardoor ze zich terug trekken, omdat er vanuit mijn kant geen sprake is van een bewuste cognitieve reflectie, aldus Heidegger. Heidegger stelt dat mijn laptop op dit moment *zuhanden* is. Het gaat hier niet per definitie om gereedschap, maar over alles dat opereert zonder dat wij het in de gaten hebben. Iets dat *zuhanden* is werkt altijd als een 'om-te' structuur: om te schrijven, om te dragen, om te gebruiken (Harman, 2011).

Pas wanneer iets 'fout' gaat, wanneer mijn hamer (het bekende voorbeeld dat Heidegger zelf gebruikt) stuk gaat, verschijnt het object aan mijn bewuste waarneming. Wanneer de punt van mijn potlood breekt of ik weer eens hartkloppingen krijg tijdens het trainen merk ik het potlood of mijn hart pas écht op. Door de bewuste blik waarmee ik het gebroken object waarneem verschuilt het

⁶ De directe vertaling van "qualities" zou 'kwaliteiten' zijn, maar ik geloof dat het Nederlandse 'eigenschappen' de lading beter dekt.

zich niet meer in de schaduwen van de achtergrond maar treedt het object op de voorgrond van mijn bewustzijn (Heidegger, 1927/1999). Het object is dan *vorhanden*, aldus Heidegger. Het 'breken' van de dingen hoeft niet per sé op een letterlijke manier te geschieden. Het gaat erom dat mijn aandacht het object vindt.

En zelfs wanneer dat zo is, wanneer ik mij volledig focus op mijn hart of mijn laptop, wanneer iets 'vorhanden' is, verschijnt het object volgens Harman (2011) niet in zijn volledigheid aan mij. Ook al zet ik er mij maximaal toe mij bewust te worden van een object, er blijven elementen en kwaliteiten van verborgen. Zo kan ik bijvoorbeeld nooit de kwaliteiten van een appel ontdekken zoals een worm dat wel zou kunnen (Morton, 2018). Mijn benadering van objecten put ze nooit volledig uit, er liggen altijd meer onbekendheden op de loer. Volgens Harman (2011, 2018)) is er voor Heidegger altijd sprake van het teruggetrokken bestaan van een object, van het échte object.



Figuur 1: Het viervoudige object. Overgenomen uit *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (p. 80) door G. Harman, 2018: Penguin Books. Copyright 2018, Graham Harman.

Deze combinatie van Husserl en Heidegger schept binnen OOO een viervoudig object. Het sensuele is hoe het aan mij verschijnt en het echte is wat altijd aan mij onttrokken zal zijn. Maar kan deze manier van denken een route vrijmaken voor een enkele reis naar de ecognosis? Het is nu in ieder geval mogelijk vanuit dit viervoudige object de volledige, en vooral ook ecologische consequenties van OOO voor de kunst te begrijpen. Aan de hand van de ideeën die Object-Oriented Ontology opmaken wil ik namelijk laten zien hoe kunst op twee verschillende manieren een ecologische meerwaarde kan hebben. Op naar de kunst!

Implicaties voor de kunst: inlevingsvermogen.

Kunst als solidariteit.

Object-Oriented Ontology stelt dus expliciet dat de werkelijkheid niet alleen neerkomt op hetgeen waaruit het is gemaakt en/of dat wat het doet. Zo laat Harman (2011, 2018) aan de hand van Heideggers tuig-analyse zien dat echte objecten altijd een verborgen en teruggetrokken bestaan leiden: mijn ervaring van het object stemt nooit volledig overeen met het object zelf. De conclusie die getrokken kan worden uit Harmans adaptatie van Heideggers tuig-analyse is dat ik een object altijd reduceer: of tot de alledaagse ervaring, de Zuhandenheit, of tot een bewuste, theoretische reflectie, de Vorhandenheit. Die theoretische reflectie is vaak overmijnend en/of ondermijnend. Hier komt de kunst om de hoek kijken. Waar volgens vele denkers de wetenschappen de meest geschikte bondgenoot zou zijn van de filosofie, zo is het volgens OOO de kunst die de natuurlijke metgezel is van het denken (Harman, 2012). Zo heeft Harman in 2019 nog een boek geschreven over de volledige esthetica van OOO, genaamd *Art + Objects*. In de beschouwing van het kunstobject reduceer ik het object niet tot hetgeen ik er zelf uit kan halen, maar accepteer ik in de beschouwing dat ik overvallen kan worden door iets nieuws, iets dat ik er zelf niet direct uit had kunnen halen, aldus Harman (2019). Dan denk ik bijvoorbeeld aan het gedicht van Bukowski dat ineens een compleet nieuwe, ecologische betekenis kan krijgen. OOO spreekt hier niet per definitie over wát kunst is, maar eerder over *hoe* objecten zijn, en *hoe* kunst die objecten benadert. Een kunstobject is net zo goed een object als elk ander object, en onderscheidt zich hoofdzakelijk in de manier waarop we ernaar kijken. Maar dat is nu juist de kracht van de kunst, de manier waarop we het object beschouwen. Kunst is net als een wetenschap een methode van waaruit de wereld, het object, bekeken wordt. Maar in tegenstelling tot de dagelijkse praxis, een wetenschap of een andere reducerende theorie, is de kunst niet zozeer een bril waardoor ik de wereld bekijk, maar eerder juist *de maximale afwezigheid van zo'n bril*. Kunst 'ontkadert'.

40

Morton (2018, p. 121) heeft deze verhouding tot een object naar mijn idee niet onterecht "solidair" genoemd. Solidair omdat ik het object als het ware 'laat zijn'. Stel dat ik een ober simpelweg als ober beschouw: op dat moment ben ik niet solidair naar de persoon die de rol van ober inneemt, omdat ik daarmee die persoon, die overduidelijk niet slechts een ober is, teniet doe.⁷ Op diezelfde manier is de kunstbeschouwing solidair naar een object, omdat ik als beschouwer het object niet reduceer tot mijn benadering ervan (Morton, 2018). Er is, volledig in lijn met OOO, altijd een autonoom object waar mijn observatie op gebaseerd is. Als

⁷ Bewust kies ik voor een ober in mijn verhaal, als een knipoog naar Sartre's beroemde voorbeeld van een ober in het *Zijn en het Niet*, die hij gebruikt om zijn idee van 'kwade trouw' toe te lichten dat, in dit geval, wat overeenkomsten kent met de ideeën die ik hier beschrijf.

het 'echte object' van Heidegger die de 'sensuele kwaliteiten' van Husserl draagt. Het is dan ook het idee dat een kunstobject altijd een vorm van autonomie gegeven wordt die ervoor zorgt dat we ons solidair tot het object verhouden (Harman, 2019). In de kunst erkennen we dus altijd een vorm van autonomie. Zelfs wanneer kunst ontzettend geëngageerd is behoudt het die autonomie. Zo niet dan verschilt een kunstwerk in geen enkel opzicht van bijvoorbeeld een politieke toespraak. Zo schrijft Harman: "The minimal negative condition for something to count as an artwork is that it cannot *primarily* be a form of knowledge, whether of the undermining or the overmining sort" (Harman, 2019, p. 30). *Door de autonomie van het kunstwerk te waarborgen, waarborgt men de autonomie van het object.* Dát is solidair.

Doordat ik de autonomie van een object ongeschonden laat in mijn beschouwing van het object als een kunstwerk, ontstaat er een desoriënterende situatie. Een desoriëntatie waar het agrilogistieke denken niet blij van wordt. Ik kan niet meer duidelijk aanwijzen waar de oorsprong van mijn gewaarwording vandaan komt, omdat ik die ervaring niet reduceer tot louter het destillaat uit mijn bewustzijn (Morton, 2018). Hierdoor kan ik een object telkens herontdekken, omdat het 'echte object' altijd verborgen blijft voor mijn waarneming. Dat is de reden waarom ik een gedicht van Bukowski wel honderd keer kan lezen, of waarom ik ineens Mark Kletts fotografie kan gebruiken om hyperobjecten toe te lichten. Een ander kunstwerk waarbij dit ontzettend duidelijk wordt is *Ice Watch*, een aantal niet al te kleine ijsblokken geëxposeerd midden in de stad en dat ons confronteert met een hyperobject: klimaatverandering.

Fenomenologische ijsrotsen.

Door de verdraaide oorzakelijkheid van de vreemde vreemdheid van de wereld, en het rigide denken van de agrilogistiek waarmee wij dit benaderen, ligt er een kloof tussen wat ik doe en wat ik krijg. Bij hyperobjecten, die zo groot zijn dat ze een karikatuur vormen wat betreft deze kloof, is de afstand letterlijk heel groot. Zo ook bij klimaatverandering. In *Ice Watch* probeert kunstenaar Olafur Eliasson (geb.1967) deze afstand te overbruggen door gevolg en oorzaak bij elkaar te brengen (zie Afbeelding 11). Gigantische blokken ijs worden vanuit Groenland overgebracht en in een cirkel tentoongesteld (Eliasson, 2018). Drie maal is het kunstwerk tot nu toe uitgevoerd, waarvan de eerste plaatsvond in Kopenhagen, de tweede in Parijs en de meest recente in Londen (Studio Olafur Eliasson, sd). De rotsachtige formaties zijn duizenden jaren oud en bezitten diep blauwe en witte tinten. Het werk poogt bewustzijn over een veranderende wereld te creëren en verkent volgens Eliasson (2018) hoe betrokkenheid belemmerd kan worden door afstand en afscheiding. De tactisch opgestelde ijsblokken, die elk tussen de 1,5 en 6 ton wegen, doen van bovenaf denken aan een klok, een *watch*. Maar deze voor

de hand liggende woordspeling op; “help, we hebben nog maar weinig tijd”, omvat nauwelijks de essentie van dit werk (Hornby, 2017).

De dubbelzinnige naam *Ice Watch* drukt namelijk niet alleen de visuele verwijzing naar de tijd uit, maar gaat vooral ook over de andere betekenis van het Engelse woordje *watch*; kijken, waarnemen (Hornby, 2017). Mensen kijken, voelen, ruiken en luisteren naar het ijs (zie afbeeldingen 12, 13 en 15). Zo kan men de lucht die uit het bevroren water ontsnapt horen knetteren in het smeltproces (Eliasson, 2018). Op de website van *Ice Watch* London vind ik de volgende uitspraak van Eliasson terug: “The blocks of glacial ice await your arrival. Put your hand on the ice, listen to it, smell it, look at it – and witness the ecological changes our world is undergoing” (Studio Olafur Eliasson, 2018). In de registratie van het werk is ook duidelijk te zien dat Eliasson hierop anticipeert. In de foto's en video's zien we mensen het ijs knuffelen, negeren, erover praten en likken. Studio Olafur Eliasson heeft op Vimeo zelfs een video staan van dansers die, al dansend, een relatie aangaan met het ijs (Studio Olafur Eliasson, 2015). Al deze sensaties gaan verloren naarmate de tijd verstrekt, de klok loopt en het ijs smelt. *Ice Watch* gaat dus vooral ook over deze waarneming, een fenomenologisch laagje smeltwater.



Afbeelding 11: *Ice Watch* in Parijs (2015) door Olafur Eliasson. Overgenomen uit *Ice Watch*, 2014 door Studio Olafur Eliasson (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>). Copyright, Studio Olafur Eliasson.



Afbeelding 12: *Ice Watch* in London (2018) door Olafur Eliasson. Overgenomen uit *Ice Watch*, 2014 door Studio Olafur Eliasson (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>). Copyright, Studio Olafur Eliasson.

Deze fenomenologische benadering van de kunst, die de beschouwer als actief en noodzakelijk beschouwt, is voor Eliasson niet onbekend. Merleau-Ponty (1908-1961), een Frans, fenomenologisch filosoof, is een belangrijke inspiratiebron geweest voor Eliasson (Journal of Somaesthetics, 2015). Volgens Merleau-Ponty betekent waarnemen ten eerste dat we ingebed zijn in de wereld (Van Den BraemBussche, 2012). Zien is zichtbaar zijn. Verschijnen en waarnemen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, en op die manier reflecteert de wereld zichzelf in de waarnemer en de waarnemer zichzelf in de wereld. Verder wordt er in een kunstwerk, door middel van de beschouwer, een tweede visualisering tot stand gebracht, volgens Merleau-Ponty (Van Den BraemBussche, 2012). Er ontspruit in de waarneming van de toeschouwer een autonome wereld, een die dat wat normaal verborgen ligt zichtbaar zou maken. De werkelijkheid wordt niet direct afgebeeld, maar eerder herschapen door middel van het kunstwerk. Voor Eliasson is de kunstbeschouwer dan ook deel aan een dialoog (Journal of Somaesthetics, 2015). Een gesprek waarin zowel waarnemer als kunstwerk een actieve rol spelen. De enorme brokken ijs nodigen letterlijk uit naar ze te luisteren. “So it is not only the viewer who is active. The artwork takes an active stance because the object also has intentionality.”, aldus Eliasson (Journal of Somaesthetics, 2015, p. 11).



Afbeelding 13: *Ice Watch* in Parijs (2015) door Olafur Eliasson. Overgenomen uit *Ice Watch*, 2014 door Studio Olafur Eliasson (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>) . Copyright, Studio Olafur Eliasson.

Het oeuvre van Eliasson zit propvol met geconstrueerde werelden waarin de menselijke waarneming expliciet op de voorgrond geplaatst wordt (Hornby, 2017). Zo denk ik bijvoorbeeld aan *Double Sunset* (1999), waarbij de kunstenaar een tweede, ondergaande zon heeft laten optrekken in Utrecht (Studio Olafur Eliasson, 2020). Of zijn *Fog Assembly* (2016), een installatie opgezet in Versailles waarbij de toeschouwer omcirkeld en ingepakt wordt met wolken en mist (Studio Olafur Eliasson, 2020). Maar het werk dat zeker niet mag missen in dit lijstje is *The Weather Project* (2003). Een installatie waarin door middel van rook, lampen en spiegels Tate Moderns Turbine Hall opgevuld werd met het licht van een artificiële zon (Studio Olafur Eliasson, 2020). Ook in de registratie van dit project valt de focus op de menselijke interactie met het werk. Zo vind ik op de website van Olafur Eliasson een video waarin we een man gekke posities aan zien nemen in de reflectie van de aan het plafond gemonteerde spiegels. Ook de foto's spreken voor zich; de mens als waarnemend subject staat ook hier centraal.



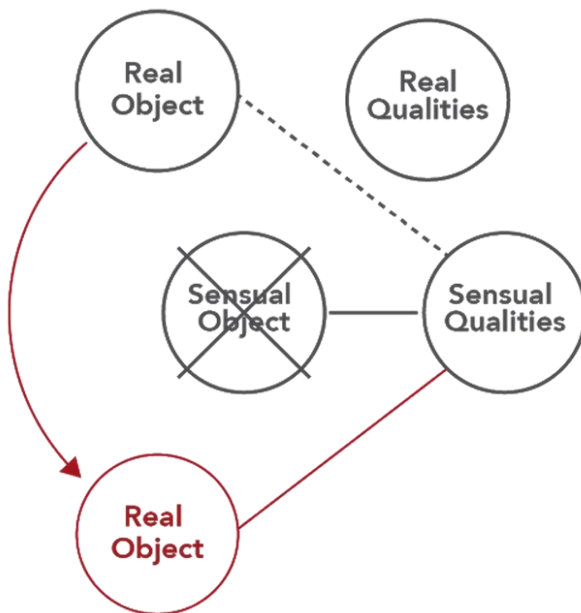
Afbeelding 14: *The Weather Project* door Olafur Eliasson. Overgenomen uit *The Weather Project*, 2003 door Studio Olafur Eliasson (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>). Copyright, Studio Olafur Eliasson.

De menselijke blik die het middelpunt inneemt, de correlatie tussen mens en wereld die de hoofdrol krijgt, lijkt een correlationistisch smaakje te hebben. Los van het feit dat de kunstenaar ironisch genoeg bijdraagt aan klimaatverandering door gigantisch zware ijsblokken helemaal vanuit Groenland over te laten brengen naar steden als Parijs en Londen, heeft het werk van Eliasson misschien ook wel wat antropocentrisch (Hornby, 2017). Is het de bijdrage aan het probleem waard om ijsblokken in het midden van Parijs te laten smelten, zodat wij, daders en aanstichters, daar nog eens even goed mee geconfronteerd kunnen worden? Volgens Timothy Morton, die inhoudelijk betrokken is geweest bij de realisatie van de tweede *Ice Watch* en door Eliasson in meerdere publieke gesprekken omschreven wordt als “good company”, gaat het bij de ijsblokken echter niet alleen om de menselijke verbindingen met het ijs (Morton & Eliasson, 2015). Zo schrijft Morton over *Ice Watch*: “The sun is also accessing the ice. The pavement is also accessing the ice. The climate of Paris is also accessing the ice” (Morton, 2018, p. 120). Het is de onderlinge verbinding die centraal staat, niet alleen de menselijke. Het werk is dus tegelijkertijd ontzettend autonoom. Een bewuste, directe en fysieke relatie aangaan met het ijs betekent niet alleen meer ‘ik en het ijs’. Ik word me ineens bewust van het feit dat ik deel ben aan een web van entiteiten, verbonden in een aaneenschakeling van oorzaak en gevolg (Morton, 2018). Ijs uit Groenland smelt doordat ik door middel van CO2 klimaatverandering veroorzaak. In mijn relatie met het kunstwerk, in mijn lichamelijke waarneming van de robuuste ijsbrokken “is het [lichaam] gevangen in een weefsel van de wereld”, zoals Merleau-Ponty (vert.1996, p. 23) het ook wel bracht.

Metaforische relaties.

Of het nu om ijsrotsen gaat, foto's of gedichten, door de waarborging van de autonomie, oftewel door het niet-reduceren van het object, is een object niet alleen verborgen, maar vooral ook onuitputtelijk. Maar hoe werkt dit nu precies? Hoe kan het dat ik in een gedicht van Bukowski een ecologische dimensie kan vinden zonder dat dit in de letterlijke tekst zit? Hier ligt misschien wel OOO's meest fascinerende argumentatie. Kunst is nooit volledig letterlijk, zoals een politieke toespraak of een wetenschappelijk onderzoek. *Ice Watch* is niet louter en alleen de letterlijke overdracht van een idee. Het is een realiteit-in-zichzelf. Kunst is volgens Harman (2018, 2019) dus eerder het tegenovergestelde van letterlijkheid: het is *metaforisch*. Metaforisch wil hier zeggen ‘net als een metafoor’, en niet per sé in letterlijke zin een metafoor. Het metaforische is simpelweg een eigenschap van de relatie die ik aanga met een object op het moment dat ik deze als kunstwerk beschouw. Een metafoor is een realiteit-in-zichzelf; ik kan het dan ook niet parafraseren (Harman, 2019). Daarom stelt Harman (2019, p. 30) dat “An artwork, of no matter what genre, is unparaphraseable.” Een letterlijke uitspraak kan ik parafraseren, een realiteit niet, aldus Harman.

Om de implicaties van de kunst als metaforische overdracht inzichtelijk te maken gebruik ik een diagram die Harman (2018) zelf ook hanteert (zie Figuur 2). Voor OOO gaat kunst over het verschil tussen het echte object en diens sensuele eigenschappen (sensual qualities) (Harman, 2019). Op het moment dat ik de autonomie van het object erken en ik in mijn blik niet meer reduceer *verdwijnt* het sensuele object waar de sensuele kwaliteiten, mijn directe ervaring, voorheen op rustte (Harman, 2018). Nu treedt het echte object op de voorgrond, omdat het sensuele object, de reductie, verdwenen is. Het echte object is, zoals OOO stelt, onkenbaar, en dus moet de beschouwer (het rode, echte object in figuur 2) aan de hand van diens voorstellingsvermogen de plek van het echte object innemen. Het kunstobject vereist dus een actief aandeel van de ontvanger; een theatraal voorstellings-vermogen (Harman, 2019). Als beschouwer kijk ik aan de hand van een acteur-zijn in de nog onbekende toekomst van het object (Morton, 2018). In die toekomst liggen potenties, zoals bijvoorbeeld de ecologische dimensie in het gedicht van Bukowski. Op deze manier is het 'echte' object toch op een bepaalde manier kenbaar, als een voelen zonder te voelen (Harman, 2018).



Figuur 2: Metafoor. Overgenomen uit *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (p. 84) door G. Harman, 2018: Penguin Books. Copyright 2018, Graham Harman.

‘De wijn-donkere zee’ is een metafoor die gebruikt werd door de Griekse dichter Homerus (Harman, 2018). Harman schrijft dat zo’n metafoor vereist dat ik als toehoorder met mijn verbeelding wijn kwaliteiten toeschrijf aan de zee. Omdat ik niet exact weet hoe zo’n ‘wijn-donkere zee’ er uit zou zien moet ik mij verplaatsen in die zee. Als een acteur moet men er een voorstelling van maken. Deze indirecte benadering van een object zegt meer dan je in eerste instantie zou denken. Als ik kijk naar het zelfportret van Rembrandt uit 1629 dan vraag ik niet aan de schilder of hij het licht aan wil zetten omdat ik het niet goed kan zien. Juist in het niet-letterlijke valt er meer te begrijpen. Hetzelfde geldt voor een grap; het uitleggen van een grap verpest het volgens Harman. Als er iemand is die geen enkele voorstelling heeft bij wijn dan betekent dat dat ik eerst wijn letterlijk moet gaan uitleggen. Ik kan dan een uitleg geven van wijn, maar daarmee over- en ondermijn ik het, want ik kan alleen vertellen waarvan het gemaakt is en wat het doet (hoe het smaakt bijvoorbeeld) (Harman, 2019). Elke letterlijke uitleg creëert namelijk een reductie van het daadwerkelijke ding. Dat zou betekenen dat de metafoor van Homerus niet meer werkt. Onbewerkte ervaringen zijn de bouwstenen van een metafoor.

Een opmerkelijke structuur die eigenlijk ontzettend basaal en logisch is. Wat er valt te concluderen uit deze theorie is dat wat de kunstbeschouwing mij kan geven een *inlevingsvermogen* is, en niettemin een solidariteit naar niet-mensen. Deze solidariteit en het inlevingsvermogen zijn een eerste stap richting het doorbreken van de antropocentrische blik van de agrilogistiek waarmee de mens de wereld ervaart. Het agrilogistieke denken is namelijk altijd een functioneel denken, want meer leven is altijd beter, volgens de agrilogistiek (Morton, vert.2018). De autonomie van het kunstwerk trekt zich hier echter niets van aan, en maakt het mogelijk voorbij deze antropocentrische blik te kijken. Maar zoals ik al heb verklapt is het niet alleen het inlevingsvermogen welk de kunst te bieden heeft. Er is vanuit het gedachtegoed van OOO nóg een belangrijke vaardigheid die de kunstbeschouwing in de mens naar boven haalt, en die van meerwaarde kan zijn in het Antropoceen. Ik ga het hebben over gevoeligheid.



Afbeelding 15: *Ice Watch* in Kopenhagen (2014) door Olafur Eliasson. Overgenomen uit *Ice Watch*, 2014 door Studio Olafur Eliasson (<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>). Copyright, Studio Olafur Eliasson.

Implicaties voor de kunst: ontvankelijkheid.

In mijn behandeling van *Ice Watch* is het al even aan bod gekomen. *Ice Watch* brengt het feit dat ik deel ben aan een bewegend web van onderling verbonden entiteiten naar de voorgrond. Of simpeler gezegd: kunst is causaliteit, volgens Morton (2013) en Harman (2019). Zo schrijft Harman (2011, p. 5) het volgende: “I treat causal relations between non-human objects no differently from human perception of them.” Objecten verschijnen in de theorie van OOO als sensuele objecten aan elkaar. Als vuur hout verbrandt dan ‘verschijnt’ het hout als een sensueel object aan het vuur, en vice versa (Harman, 2011). Dit geldt ook wanneer ik zelf een object waarneem.

Nog opmerkelijker is dat de vorm van een object een optelsom van het verleden is, die bij een kunstwerk in de spotlight komt te staan (Morton, 2013). Waar het inlevingsvermogen kijkt naar de toekomst van een object, toont een kunstobject ook ons expliciet het verleden. Een kunstwerk is een raampje van waar ik uitkijk naar de onderliggende interconnectie. Vorm is het verleden, essentie is de toekomst (Harman, 2011). Zoals ik een kunstwerk vaak deels kan verklaren vanuit de tijd waarin het is gemaakt, kan ik elk object beschouwen als een opeenstapeling van gebeurtenissen. Alles is met elkaar verbonden, en dus kun je je afvragen of dat de kunstenaar verantwoordelijk is voor het kunstwerk, of misschien toch eerder de biosfeer, of de culturele omstandigheden, of de aarde, of het brein van de kunstenaar (Morton, 2013). Daar kun je nooit een definitieve uitspraak over doen. De woorden uit een gedicht representeren letterlijk de keuzes die de dichter heeft gemaakt. En dat wat de dichter die keuzes heeft laten maken zit dan, indirect, ook in het gedicht. Op diezelfde manier kunnen we onszelf als gedichten van hyperobjecten, zoals de biosfeer of evolutie, beschouwen (Morton, 2013). Objecten dragen informatie uit het verleden in zich, en kunstobjecten kunnen ons die tonen vanwege onze solidaire houding. Zo schrijft Morton (2013, p. 22): “In an age of ecological awareness we will come again to think of art as a demonic force, carrying information from the beyond, that is, from nonhuman entities such as global warming, wind, water, sunlight and radiation. From coral bleaching in the ocean to the circling vortex of plastic bags in the mid-Atlantic.” Het ijs van Olafur Eliassons *Ice Watch* was duizenden jaren oud, de lucht die je hoort ontsnappen tijdens het smeltproces zat er voor diezelfde tijd in gevangen. Ecologische kunst is simpelweg kunst die deze interconnectie, en de causaliteit die daarbij hoort, op de voorgrond zet (Morton, 2018).



Afbeelding 16: Plastiglomeraat door Kelly Jazvac. Overgenomen uit Stones door K. Jazvac (<http://www.kellyjazvac.com/Stones/Stones.html>) Copyright, Kelly Jazvac.

Een set ready-mades van de Canadese kunstenares Kelly Jazvac (geb. 1980) zijn hier een ontzettend krachtig voorbeeld van. Het tot kunst verheven 'plastiglomeraat', zoals de steen ook wel genoemd wordt, is een letterlijke opeenstapeling van menselijke en natuurlijke processen (Yalcinkaya, 2019). De in 2006 ontdekte versmeltingen tussen plastic, zand sediment, basaltachtige lava fragmenten en organisch puin zoals schelpen en hout werden voor het eerst gevonden op Hawaï door de kapitein en oceanograaf Charles Moore (Nuwer, 2014). Na in 2012 een lezing te hebben gegeven over zijn vondst op Kamiló Beach, een van de meest vervuilde stukjes van onze planeet, waren twee luisteraars, de geoloog Patricia Corcoran en de kunstenares Kelly Jazvac, dusdanig gefascineerd door Moores ontdekking dat ze besloten zelf een kijkje te gaan nemen (Jacobs, 2018). Uit hun onderzoek blijkt dat het gesmolten plastic ontstaan is door kampvuren, maar dat er wereldwijd mogelijk plastiglomeraten bestaan die door een natuurlijke hoge temperatuur, zoals bij lava of bosbrand, in het leven gebracht zijn

(Corcoran, Moore, & Jazvac, 2014). Jazvac besloot de stenen op te nemen in het ruim van de kunst. Zo zijn ze bijvoorbeeld in 2019 nog op de Triënnale van Milaan te zien geweest (Yalcinkaya, 2019). De kunstenaar beschouwt de stenen zelf als “beautiful and horrific at the same time”, en ergens denk ik dat de meeste onder ons dat kunnen beamen (Yalcinkaya, 2019). Het is het ‘enge sublieme’, dat ik eerder al bij de fotografie van Edward Burtynsky signaleerde, alleen nu smeulend in een klein pakketje. Een lokale manifestatie van ‘de mens’. Volgens Jazvac roepen ze een nieuwsgierigheid op naar hoe ze ontstaan zijn, het raampje naar het verleden (Yalcinkaya, 2019). Dat raampje waarmee ik uitkijk op interconnectie en causaliteit draagt op het moment dat we door het glas heen turen ook een reflectie van de toeschouwer in zich. Omdat de mens toch wel altijd in zekere mate betrokken is in de voortbrenging van een kunstwerk zien we niet alleen het weefsel van objecten, maar ook voornamelijk onze eigen rol daarin. Enerzijds lijkt de mens compleet gealiëneerd van de ‘natuur’ en anderzijds worden we bij deze readymades geconfronteerd met het absolute tegendeel.



Afbeelding 17: Plastiglomeraat door Kelly Jazvac. Overgenomen uit *Stones* door K. Jazvac (<http://www.kellyjazvac.com/Stones/Stones.html>) Copyright, Kelly Jazvac.

Waar een object van plastic vroeger altijd een door de mens geproduceerd product was, beginnen die grenzen nu te vervagen. Een niet direct door mensen gemaakte ready-made doordrongen van plastic verlegt niet meer de grenzen van de kunst, zoals dat bij de introductie van de ready-made nog wel het geval was, maar verlegt de grenzen van begrippen als natuur, mens en cultuur. Grenzen zijn vaag. Vreemde vreemden zijn, juist vanwege hun ongrijpbaarheid en verbondenheid, moeilijk te omlijnen. De stenen van Jazvac zijn verschijningen van de mens, net als die van plastic, zand, lava, enzovoort. Objecten overlappen elkaar, letterlijk. Mijn lichaam bestaat voor een groot deel uit water, dat elke dag aan- en afgevoerd wordt. Het object water gaat letterlijk door mij heen, het is zelfs een essentieel onderdeel van mijn lichaam. En de stenen van Jazvac zijn net zozeer een vertaling van mijn aanwezigheid op deze aarde als wanneer ik mezelf in de spiegel zie, of wanneer ik mij bewust ben van mijn ademhaling.

De manier waarop ik de explosieve ontstaansgeschiedenis van een kunstobject begrenst ligt bij mijn beschouwing van het kunstobject, waarin ik afvraag hoezeer elk denkbaar aspect deel is aan de *betekenis* van het kunstwerk (Morton, 2018). Wanneer is iets nog relevant voor de betekenis van een kunstwerk? Zo zijn de visuele aspecten van een kunstobject altijd deel aan mijn betekenisgeving, maar hoe zit het met de context waarin het werk is gemaakt, of met de gemoedstoestand van de kunstenaar in de periode van schepping? Dan is het al iets minder vanzelfsprekend. De beschouwer bepaalt. Dit is ook de reden waarom er zo veel gediscussieerd kan worden over kunst. In de kunstbeschouwing ontwikkel ik een gevoeligheid voor de manier waarop dingen met elkaar verbonden zijn, omdat ik in mijn beschouwing bezig ben met betekenisgeving. Kleine details kunnen bijvoorbeeld van grootse waarde zijn.

Waar de toekomst van een kunstobject mij dus *inleving* kan bijbrengen, kan het verleden mij leren *ontvankelijk* te zijn. Door te beginnen bij een solidaire houding richting het kunstwerk kan ik in de kunstbeschouwing en zelfs in het maken van kunst mij deze twee vaardigheden eigen maken. Echter ben ik dit onderzoek niet alleen geïnteresseerd in wat kunst kan doen en zijn, maar vooral wat daar de meerwaarde van is in het Antropoceen. Hoe kan het de mens dichter bij de ecognosis brengen? Hoe zijn inleving en ontvankelijkheid in staat onze antropocentrische blik van de agrilogistiek in het dagelijks leven te doorbreken? Om antwoord te kunnen geven op deze vragen is het noodzakelijk weer te spreken over de ecologie en de wereld los van de kunst. Ik zal kijken naar hoe inleving en ontvankelijkheid van meerwaarde kunnen zijn onze benadering van niet-mensen en of er al mensen en praktijken zijn die deze vaardigheden realiseren.

Inleving, ontvankelijkheid en ecologie.

Inleving en ontvankelijkheid in het Antropoceen.

Inleving. Het idee van de inleving komt voort uit de kunstfilosofie van Graham Harman, en dus die van OOO. Hierin heeft de toeschouwer een zeer actieve rol die bouwt op het verbeeldingsvermogen van de waarnemer. Doordat we in de kunstbeschuwing het kunstobject niet reduceren tot een simpel behapbare taal, oftewel niet over-, onder- of duomijnen, ontstaat er een metaforische verhouding tussen de beschouwer en het kunstwerk (Harman, 2018). Wanneer ik de plastiglomeraat van Kelly Jazvac aanschouw weet ik dat het object niet alleen neerkomt op de atomen, materialen of snaren waaruit het is opgebouwd, samen met de relaties die het heeft met de rest van de wereld, maar dat er een onderliggend object is dat mogelijkheden in zich draagt. De reden dat een gedicht van Charles Bukowski geïnterpreteerd kan worden als een soort vertaling van ecologisch bewustzijn is exact een van die dingen die de kunst ons kan leren zien: potentialiteit. Door de niet-reducerende (en dus solidaire) houding van de toeschouwer is er geen sprake meer van een reductie waarop ik mijn ervaring van het kunstwerk kan projecteren. De toeschouwer is nu genooddacht zelf die rol te vervullen. Wanneer ik de kou, natheid en het knisperende geluid van Eliassons */ce Watch* ervaar dan projecteer ik die ervaring op mezelf, en leer ik mij in te leven in de ijsrotsen. Het zal mij hier al snel duidelijk worden dat het smelten door de opwarming van de aarde komt, en dat als daar niet snel iets aan verandert de ijsblokken het, ook in Groenland, niet lang zullen uithouden. Op die manier kan de beschouwer speculeren over de potentialiteit, de mogelijkheden van het ijs, op een manier die zo dicht mogelijk in de buurt komt van het ding-in-zichzelf.

De inleving is precies wat we nodig hebben in het Antropoceen. Vreedzaam co-existeren met betekent namelijk rekening houden met. Bij Harmans (2011, 2018) bijstelling van Heideggers tuig analyse heb ik laten zien hoe een object nooit volledig wordt uitgeput door een specifieke benadering ervan. Wanneer ik in een appel bijt is dat een bijt-benadering van de appel, niet de appel zelf (Morton, 2018). Het zelfde geldt voor een denk-benadering, gooi-benadering, koop-benadering, negeer-benadering, et cetera. Bij het vormgeven van en het omgaan met de wereld om ons heen moeten we stilstaan bij het feit dat wat we maken of beïnvloeden niet alleen de manier omvat waarop wij deze ervaren. Een weg is niet alleen een middel voor ons om over te rijden met onze auto's, maar het is ook een plaats waar dieren worden aangereden. Pesticiden zijn niet alleen hulpmiddelen voor het verbouwen van voedsel, het zijn ook bijen-moordenaars. Plastic tasjes zijn niet alleen handig voor het verplaatsen van onze boodschappen, ze zijn ook goed in het laten stikken van vogels (Morton, vert.2018). Door onszelf door middel van kunst in te leven in niet-mensen, maken we het denkbaar onze aanwezigheid zo constructief, in plaats van destructief, mogelijk te maken.

Ook kan inleving ons helpen in het denken op verschillende schalen. Zo kan ik bijvoorbeeld mijzelf inleven in het hyperobject 'de mensheid'. Dan merk ik al snel dat wanneer ik een plastic zak achterlaat in de natuur ik mij voor moet stellen hoe dat is wanneer het acht miljard keer gebeurt.

Helaas betekent dit ook dat we moeten kiezen. Wanneer ik voor de mens ben dan ben ik dus, in ieder geval deels, tegen covid-19. Door interconnectie staat alles met elkaar in verband en zul je, wanneer je andere entiteiten onder onze menselijke paraplu wilt nemen, een keuze moeten maken (Morton, 2018). Ecologisch zijn impliceert volgens Morton (vert.2018) dat je accepteert dat dingen niet perfect kunnen zijn. Dat er gekozen dient te worden houdt niet per definitie in dat er sprake is van een rigide zwart/wit, goed/fout verhouding. Het gaat erom dat perfectie onbereikbaar is. Er kunnen bovendien altijd onverwachte dingen gebeuren die niet bevorderlijk zijn voor hetgeen waarnaar gestreefd wordt. "You can't seal off the futurity, you can't stop time leaking out of things and misbehaving, you can't reach the end of history, which now includes the history told by trees and geological layers and weather patterns.", aldus Morton (2018, p. 137).

Ontvankelijkheid. Ik heb het al gehad over de *Easy-Think* van de agrilogistiek, maar voor een helder verloop zal ik de lezer vluchtig opnieuw informeren. Het agrilogistiek denken hanteert een logica die bekend staat als de *metafysica van de presentie*, waaraan Aristoteles een grote bijdrage heeft geleverd (ten Bos, 2017). Het gaat uit van substanties die ontologisch onschendbaar zijn (ten Bos, 2017). Deze substanties representeren een onderliggend *zijn*, dat letterlijk als enige eigenschap heeft dat het bestaat. Alle andere eigenschappen zijn accidenten die op deze substantiële klomp hun vertrek vinden. Ik kan doen met mijn akkerland wat ik wil, het blijft een akkerland (Morton, vert.2018). Hoezeer ik ook de grond aantast, welk gewas ik er ook op laat groeien, het is en blijft simpelweg een akkerland. Zwart en wit, hier akkerland, daar niet-akkerland. Ik heb laten zien hoe dit agrilogistieke denken resulteert in een holisme, en waarom een dergelijke denkstructuur niet bevorderlijk is voor een vreedzame co-existentie. Ik kan de muizen, de katten, de insecten en het onkruid uit mijn veldje halen en het verandert simpelweg niets aan mijn veldje. Ze zijn niet constant aanwezig op mijn veldje en daardoor zijn het dingen die slechts 'gebeuren'. De substantiële klomp blijft ongeschonden.

Een beter alternatief voor een holisme zou het denken zijn dat Morton *subscendentie* noemt: het geheel is *kleiner* dan de som van zijn delen (Morton, vert.2018). Het concept is vrij makkelijk, maar zo ongebruikelijk in ons dagelijks spreken dat het die indruk in eerste instantie niet wekt. In de vlakke ontologie van OOO is alles evenveel een object. Een bos is net zozeer een object als een boom, en een bos veronderstelt altijd meerdere bomen. Het geheel is één, en de delen zijn velen (Morton, vert.2018). Fysiek is een bos groter dan een boom, ontologisch zijn ze even groot. Ontologisch wil zeggen dat het te maken heeft met het zijn, en niet zozeer met hoe het verschijnt (Morton, 2013). Naar mate we ons naar beneden

bewegen, richting de aarde, het vlees en de verschijningen, vinden we meer dan wanneer we ons aan de top van het geheel bevinden. Aan de binnenkant zijn objecten groter dan aan de buitenkant, net als de tent uit *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Newell, 2005). Een tent die aan de buitenkant geschikt lijkt te zijn voor maximaal twee personen blijkt, op het moment dat Harry naar binnen gaat, aan de binnenkant fantastisch groot te zijn (Newell, 2005).⁸ Dit is ook de magie van de vreemde vreemdeling.

Subscendentie treedt die vreemde vreemdheid van dingen tegemoet, in plaats van dat het er tegenin gaat. De plastiglomeraat bestaat volledig uit niet-plastiglomeraat. Een bos is letterlijk opgebouwd uit niet-bos. Ik besta uit allerlei niet menselijke dingen, en die stoppen ook niet aan de 'rand' van mijn lichaam, waar dat dan precies mag zijn. De manier waarop de kunst ons kan bijstaan in het denken van een moeilijke, onduidelijke en inconsequente ecologie ligt hem in de ontvankelijkheid die het maak- en beschouwingsproces van de kunst aanwakkert. In tegenstelling tot de metafysica van de presentie zijn de onderdelen van een kunstwerk altijd bepalend voor het geheel. Wanneer het niet plastic was geweest maar metaal in de plastiglomeraat dan hadden we te maken met een compleet ander kunstwerk. Eliasson kan niet zomaar de ijsblokken van *Ice Watch* vol spuiten met pesticiden en verwachten dat ik dan nog graag het ijs ga lopen knuffelen. Elk onderdeel van het kunstwerk krijgt in de beschouwing een eigen context, betekenis en rol toegeschreven. Het is een manier van kijken die gepaard gaat met een gevoeligheid voor de onderdelen ten opzichte van het geheel. Wanneer ik met de kunstblik naar het bos kijk begrijp ik dat de bijen, de spinnen en de herten een essentieel onderdeel zijn aan het bos zoals dat nu bestaat. Het stimuleert een gevoeligheid die de complexiteit van ecosystemen kan begrijpen. Niet doorgronden, maar begrijpen. Het is alsof je naar het verleden bent gereisd en ontzettend voorzichtig moet zijn om zo min mogelijk invloed uit te oefenen op de toekomst. Zulke voorzichtigheid vereist een intuïtie die de kunst ons kan leren.

Zowel inleving als ontvankelijkheid zijn sloophamers waarmee we onze antropocentrische muren kunnen doorbreken. Muren waar het agrilogistieke denken verantwoordelijke voor is. We moeten op meerdere schalen kunnen denken en vanuit meerdere perspectieven kunnen zien, in het duister. De inleving helpt ons beter de andere tijdruimte schaal te begrijpen en de ontvankelijkheid geeft ons een beter gevoel voor de complexe verhouding tussen de fysieke verschijning en het ontologische zijn van een object. Dit geldt niet alleen voor hyperobjecten; konijnen, mieren, rozen en seizoenen hebben elk hun eigen tijdruimte schaal en elk hun eigen verschijningen. De ecologische problematiek van onze huidige tijd laat ons de kunst en de kunstbeschouwing in een ander daglicht zien. De kunst is onze kaars in het donker.

⁸ Ik spreek hier over een van de eerste scenes.

The living root bridges: ontvankelijkheid en inleving in de praktijk.

Ergens waar inleving en ontvankelijkheid volgens mij in een zekere vorm terug te vinden zijn is bij inheemse technologie en filosofie. De Australische architect, designer en auteur Julia Watson heeft in haar boek *Lo-TEK: Design by Radical Indigenism* geschreven over deze inheemse technologieën en vormen van ontwerp. In haar boek poogt ze niet vanuit een geromantiseerd perspectief te kijken, maar dat wat we normaal als 'primitief' betitelen te benaderen met een serieuze blik (Watson, 2019). Dit is ook interessant in de zin dat de dunne lijn tussen agrilogistiek denken en niet-agrilogistiek aan het licht komt. Het merendeel van de technieken die Julia Watson geregistreerd heeft gaan over bouwen en landbouw, maar ontkomen grotendeels wel aan de destructieve logistiek die de agrilogistiek kenmerkt. Ecologisch bewustzijn betekent dus niet per definitie de afschaffing van landbouw en de terugkeer naar een tijd van jagers-verzamelaars zonder enige vorm van infrastructuur. Lo-TEK laat ons nadenken over wat technologische ontwikkeling en innovatie precies is en kan zijn, en vooral ook wat voor denken daarmee gepaard gaat (Watson, 2019).



Afbeelding 18: Living Root Bridges, foto uit Lo-TEK van Julia Watson. Overgenomen uit *Earth* door Amos Chapple (<http://www.amoschapplephoto.com/>). Copyright, Amos Chapple.

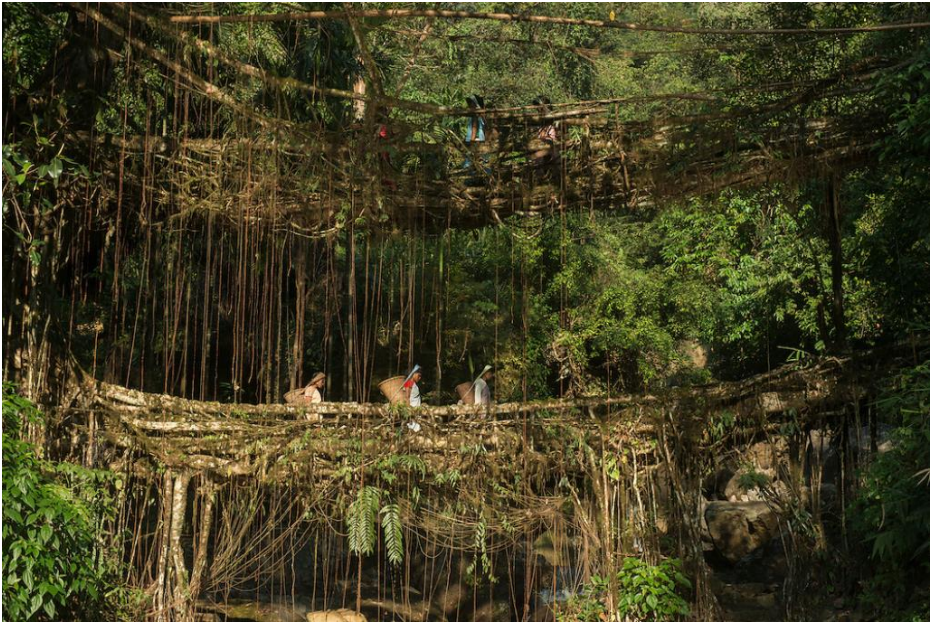
De 'living root bridges' van de Khasi-stam uit Noord-India zijn een van de meest innovatieve voorbeelden van ecologische, inheemse technieken. Deze 'natuurlijke' bruggen, waarvan er wel honderden zijn, verbinden de verschillende dorpen in de Jaintis Hills regio (Watson, 2019). Vanwege geografische isolatie is de regio afgesloten gebleven van kolonialisme en de recente technische en industriële ontwikkelingen, waardoor de inheemse tradities en gebruiken zijn blijven bestaan. De levende bruggen bestaan uit de wortels en luchtwortels van Indische rubberbomen en worden verstevigd met stammen van de Betelpalm. De luchtwortels van de rubberboom zijn smeedbaar en worden zo gestuurd dat ze zich, na jaren van groeien, vasthechten in de grond aan de overkant. Watson, schrijft dat de bruggen zorgen voor een oversteek tijdens het regenseizoen en verbinden hiermee het gehele jaar lang de Khasi-dorpen met elkaar. In tegenstelling tot de meeste bruggen (van menselijke hand) slijten de levende bruggen niet van de hevige regenval maar hebben ze er profijt van. De rubberbomen worden naar mate de tijd verstrijkt steeds steviger en bieden zelfs leefgebied aan andere plantensoorten.

De bruggen, en eigenlijk alle inheemse tradities en bouwwerken die Julia Watson (2019) in kaart heeft gebracht, zijn ingebed in de mythologie en cultuur van de Khasi-mensen. Zo is de Indische rubberboom verbonden met hun mythologische ontstaansgeschiedenis. Deze is symbolisch voor een ladder naar een plek boven de wolken, genaamd 'bneng', wat vertaald kan worden als hemel (Watson, 2019). In tegendeel tot het leeuwendeel van Westerse bouwsels zijn deze bruggen en ladders, eigenlijk net als kunst, ingebed in een cultureel netwerk waarbinnen ze een betekenis dragen. In dit opzicht hebben ze meer gemeen met onze Westerse opvatting van kunst dan met onze opvatting van wetenschap. Watson (2019, p. 26) schrijft zelf het volgende: "With beliefs and mythology forming a large dimension of Lo-TEK, the struggle between science and spiritualism overshadows indigenous people, who remain the unrecognized ecological innovators of the planet."

De Khasi-mensen planten de rubberbomen op tactische plekken om ze, minimaal een decennium later, te gaan vormen. Meerdere decennia gaan voorbij voordat de brug echt volwaardig af is (Watson, 2019). Dit is wat mij betreft exact wat inleving kan zijn. De potentialiteit van de rubberboom uit zich in deze bruggen en ladders. Inleven betekent in de mogelijke toekomst kijken van een ander object, en dat is precies wat er hier aan de hand is.

Tegelijkertijd kan ik de bruggen moeilijk onderscheiden van hun context; ze zijn vaag. Vaag wil zeggen: niet duidelijk omlijnd. Geen duidelijke, substantiële klomp waarop dingen, zoals hevige regenval, 'slechts gebeuren'. De bruggen zijn complex en gaan op in hun omgeving. Net als een kunstwerk kan elk gebeuren een substantieel deel zijn aan het geheel. De hevige regenval in de regio is zelfs een essentieel onderdeel aan het groeiproces van de bruggen (Watson, 2019). De Khasi-mensen bezitten een gevoeligheid, een ontvankelijkheid voor de manier waarop de brug deel is aan het ecosysteem waarin het zich bevindt. Denk ook aan

hoe de nieuwe planten die hun plekje vinden op de brug het geheel alleen maar sterker maken. Net zoals een kunstwerk bedachtzaam en vaak deels intuïtief op de 'juiste' manier in de ruimte gepresenteerd wordt, zijn deze bruggen naar mijn idee misschien wel een teken van een soortgelijk inzicht. Een inzicht dat gaat over de manier waarop alles met elkaar in verbinding staat.



Afbeelding 19: Living root bridges, coverfoto van Lo-TEK. Overgenomen uit *Double decker root bridge* door P. Oxford, 2014 (<https://peteoxford.photoshelter.com/gallery-image/Meghalaya-Living-Bridges-Khasi-People/G0000LsHsEsPgr4w/I0000ACuVIsXI4Uo/C0000VGQJVWhkVO4>). Copyright, Pete Oxford.

De klimaatproblematiek die we ondervinden in het Antropoceen dwingt ons verder te kijken dan onze antropocentrische bubbel. Volgens Timothy Morton (vert.2018) zou een denken zoals de ecognosis daarin volstaan. Een denken dat flexibel is, een denken dat geen vaste kaders hanteert maar zich aanpast aan de directe omgeving. Door middel van Object-Oriënted Ontology kan ik een denken scheppen dat richting die ecognosis kan bewegen. En vanuit OOO valt er ook nog eens te ontdekken dat de kunst van een grote meerwaarde is in die reis naar de ecognosis, het niet-agrilogistieke denken. Het is nu echter de vraag op welke manier het inlevingsvermogen en de ontvankelijkheid die de kunst ons kan leren ook daadwerkelijk een plek kunnen krijgen in ons leven. Want stelt de kunst dan verder geen eisen?

Kunst en kunsteducatie.

Denken door kunst.

Ik neem hier even een sprongetje, maar het zal snel duidelijk worden waarom ik deze route neem. In het essay *Denken door kunst*, dat terug te vinden is in zijn boek *Kijken, Proeven, Denken* uit 2019, heeft de Nederlandse filosoof Thijs Lijster (geb.1981) het over de relevantie van de kunstcriticus. De criticus geeft bij onze confrontatie met de kunst volgens Lijster op een enthousiaste manier antwoord op de vraag: wat is er hier aan de hand? Een analyse geven door alleen bovengemiddeld goed te kijken naar kunstwerken is niet genoeg; de criticus moet zich ook uitspreken over de werken. Dit is, aldus Lijster, niet zonder risico. Ik citeer: "Hij [de criticus] moet een oordeel vellen waar principieel onvoldoende bewijs voor is, een argumentatie opbouwen op een wankel ondergrond, alsof je een schip bouwt op open zee" (Lijster, 2019, p. 149) Dit is nodig om de discussie rondom kunst uit het subjectieve te trekken, van de gelimiteerde, persoonlijke ervaring naar het publieke speelveld.

Niet alleen de relevantie van de kunstcriticus staat centraal in het essay van Lijster, het gaat vooral ook over wát dan precies goede kritiek is. Aan de hand van de filosoof Theodor Adorno (1903-1969) argumenteert Lijster dat de kunstcriticus het nooit alleen over kunst mag hebben, omdat daarmee het kunstwerk zelf ook teniet wordt gedaan. Van hieruit stelt hij het volgende: "Goede kritiek is niet alleen denken over kunst, maar ook denken (en kritiseren) door kunst" (Lijster, 2019, p. 155). Het kunstwerk is, in de woorden van Lijster, een caleidoscoop waarmee we de wereld telkens weer op een andere manier kunnen zien, vanuit het perspectief van het kunstwerk.

De kunstkritiek is volgens Lijster relevant omdat niet iedereen heeft leren kijken en omgaan met de wankel ondergrond van de kunsten zoals de criticus, en we toch over kunst willen spreken zonder louter subjectief te blijven. Goed beschouwen, wat inhoudt dat de beschouwer dóór het kunstwerk kijkt naar de wereld en context waarin het werk zich bevindt, is geen vanzelfsprekendheid. Vanuit deze zelfde gedachtegang denk ik dat er een soortgelijke noodzaak bestaat voor de inleving en ontvankelijkheid om *geleerd* te worden. Beide zijn namelijk vruchten van de kunstbeschouwing. Het is niet bij toeval dat het denken dóór kunst een overeenkomst lijkt te hebben met de metaforische inleving van OOO. Die inleving en ontvankelijkheid zullen uiteindelijk voorbij de kunst moeten bewegen zoals de Khasi-mensen denken dóór de rubberbomen over een oplossing én het ecosysteem. En op dezelfde manier waarop het oordelen over een kunstwerk gedefinieerd kan worden als het 'een oordeel moeten vellen waar principieel onvoldoende bewijs voor is', is deze wankelheid ook inherent aan het bewegen door de vreemde vreemdheid van de duistere ecologie (Lijster, 2019). Maar men moet toch iets, net zoals de kunstkritiek volgens Lijster niet wil blijven hangen in het

persoonlijke. Alleen een ervaren kunstbeschuwing kan ons de stevige vruchten van de inleving en ontvankelijkheid bieden die we nodig hebben. Deze beschouwing definieert zich door een doorvoeld begrip van de autonomie van het (kunst)object, en ook oprecht vanuit dit object iets kan ontvangen dat buiten het zelf ligt. De mogelijke ecologische meerwaarde van de kunst is dus niet alleen een zaak van die kunst op zich, maar vooral ook een zaak van de kunsteducatie.

De pedagogiek van de innerlijkheid.

Object-Oriented Ontology heeft al in diverse velden, van de kunst tot de architectuur en van de geschiedschrijving tot het feminisme, zijn sporen nagelaten (Harman, 2018). Zo stond Graham Harman bijvoorbeeld in 2015 nog in de *ArtReview* lijst van 100 meest invloedrijke mensen in de kunstwereld (*ArtReview*, 2015). In het onderwijs is de aanwezigheid van OOO echter nog vrij minimaal. De Turkse socioloog en universitair docent Sevkett Benhur Oral, die voornamelijk onderzoek doet binnen educatie en filosofie, heeft echter in 2013 al onderzoek gedaan naar de mogelijke implicaties van OOO voor het onderwijs. Een van zijn onderzoeken heeft mijn interesse gewekt en kan, naar mijn idee, waardevol zijn voor kunstonderwijs dat gefocust is op de solidaire houding richting (kunst)objecten. Timothy Morton en Graham Harman doen geen uitspraken over hoe zo'n beschouwing tot stand komt en lijken, in die zin, er van uit te gaan dat de solidaire houding richting het kunstwerk een vanzelfsprekendheid is. Ik denk echter, zoals ik net heb laten zien aan de hand van het essay van Thijs Lijster, dat de 'juiste' (dat wil *hier* zeggen: zoals OOO deze formuleert) kunstbeschuwing of algemene verhouding tot de kunst niet vanzelfsprekend is, en daarom een plek binnen het onderwijs verdient. Daarmee bedoel ik niet dat kunstonderwijs per definitie moet opleiden tot kunstcritici, maar dat de criticus eigenschappen bezit die van belang zijn en nog belangrijker; niet vanzelfsprekend zijn.

In *Thinking Education through Object-Oriented Philosophy: A triple pedagogical movement* formuleert Oral (2013) aan de hand van Graham Harman's gedachtegoed een leerproces dat bestaat uit drie fases. Hier zal ik aan de hand van Orals onderzoek uit 2013 die drie fases voordragen.

De drie fases benoemt Oral als volgt: pre-fenomenologisch, fenomenologisch en post-fenomenologisch. Deze drie momenten stemmen, in dezelfde volgorde, overeen met de houdingen van het (naïef) realisme, het correlationisme en het speculatief realisme, waarvan de laatste het thuisfront vormt van OOO. De eerste fase, de pre-fenomenologische fase, waarvan de houding gebaseerd is op het realisme, kenmerkt zich volgens Oral door een achteloze acceptatie van het bestaan en de wereld. Edmund Husserl, die beschouwd wordt als de grondlegger van de fenomenologie, noemt deze fase ook wel de "natuurlijke attitude" (Oral, 2013, p. 160). Deze 'attitude' kenmerkt zich door de gedachte dat de wereld er simpelweg voor ons is, uitgestrekt over tijd en ruimte. In deze eerste fase wordt er

nog hoofdzakelijke gefocust op de dingen om ons heen; een berg is een berg en een boom is simpelweg een boom.

Het eerste moment van pedagogische relevantie is de overgang van de eerste fase naar de tweede fase: de fenomenologische fase. De focus verplaatst zich van een directe benadering tot de wereld naar de constitutieve rol van onze subjectiviteit in de ervaring van die wereld. In deze fase, die de correlationistische houding karakteriseert, is men zich bewust van het eigen waarnemen en denken. Alles dat ik ervaar en denk wordt door mij ervaren en gedacht, en dus lijken we vast te zitten in een mens-wereld correlaat. Een berg is niet meer simpelweg een berg, het is een berg binnen mijn bewustzijn. Oral beperkt zich tot deze algemene beschrijving van de fenomenologische fase omdat de fenomenologie, die toch wel beschouwd kan worden als de belangrijkste en grootste filosofische stroming van de 20^{ste} eeuw, zo'n grote variëteit onder verschillende denkers omvat dat een uitgebreidere beschrijving een apart onderzoek zou vereisen.

Het tweede belangrijke pedagogische moment is voor Oral het moment waarop de correlationistische houding zelf geconfronteerd wordt. De overgang van de tweede fase naar de derde en laatste fase, de post-fenomenologische fase, vindt volgens Oral plaats wanneer er weer opnieuw gedurfd wordt over de wereld los van het menselijke bewustzijn te spreken, denken en *speculeren*. In die derde fase, waarvan de houding overeenstemt met die van OOO, zijn we weer terug bij het begin, alleen nu bewust van onze beperkingen. Voorzichtig wordt er weer over de wereld los van de menselijke waarneming gesproken, terwijl er tegelijkertijd het bewustzijn bestaat dat we die wereld nooit helemaal kunnen doorgronden, juist omdat we vast zitten aan ons eigen perspectief. Bergen zijn weer simpelweg bergen, alleen kunnen we die berg nooit helemaal opnemen, aldus Oral. OOO realiseert dit speculeren over de wereld los van ons door te spreken over h^oe de wereld is, namelijk louter bestaande uit objecten, en niet zozeer w^{at} de wereld is (Harman, 2018).

De post-fenomenologische houding is de houding van waaruit een niet-reducerende kunstbeschouwing kan ontspruiten. Willen we dat de kunsteducatie ons kan bijstaan in de uitdagingen van het Antropoceen, dan moet het in eerste instantie leiden tot deze speculatieve houding. Wanneer we, volgens Oral (2013, p. 164), het drieledige leerproces volgen komen we uit bij wat hij noemt "the pedagogy of interiority", oftewel de 'pedagogiek van de innerlijkheid'. Harman heeft aan de hand van Heideggers tuig analyse geargumenteed dat we objecten nooit kunnen uitputten. Objecten bevatten een onuitputbaar innerlijk die ons telkens opnieuw kunnen verrassen. Oral (2013, p. 164) schrijft dan ook dat "The ability to surprise and be surprised, in other words, the ability to have a sense of awe and wonder in the face of reality, is what we look for in a well-educated person, a person who loves interiors." Een houding die zich bewust is van het feit dat een object niet stopt bij de eigen, antropocentrische observatie van dat object, maar dat er altijd nog méér is, iets dat ik er niet nu, of ooit, uit kan halen. De vaardigheid constant

opnieuw te kunnen kijken en ontdekken is hoe Thijs Lijster (2019, p. 148) ook een goede kunstcriticus omschrijft: “Een goede criticus stuurt je blik, houdt je aandacht vast, en doet je telkens weer opnieuw kijken. In zijn behoefte om te kijken, en te doen kijken, schuilt een bijna kinderlijk enthousiasme.” Ik ben nu benieuwd hoe deze, uit drie fases bestaande, ‘pedagogiek van de innerlijkheid’ eruit komt te zien binnen de kunsteducatie.

Van ‘leren van’ naar ‘onderwezen worden door’: Biesta, Kierkegaard en Levinas.

Sprekende vanuit het idee dat objecten altijd een onkenbaar kern bezitten, haalt Oral een onderzoek van de Nederlandse pedagoog Gert Biesta (geb.1957) aan. In *Receiving the Gift of Teaching: From ‘Learning From’ to ‘Being Taught By’* argumenteert Biesta (2012) dat er een radicaal verschil zit tussen ‘leren van’ en ‘onderwezen worden door’. Omdat Biesta’s onderzoek een rol zal spelen in mijn verwerking van Orals ‘pedagogiek van de innerlijkheid’ in een kunsteducatie, zal ik dit onderzoek hier met de vereiste details behandelen.

Biesta stelt dat door het constructivisme, en de opkomst daarvan in de scholen, de focus verschoven is van het lesgeven naar het leren. De docent is hierdoor iemand geworden die het leren van studenten faciliteert en ondersteunt door slechts leeromgevingen tot stand te brengen. Tegelijkertijd wordt hierdoor, volgens Biesta, het idee van de docent als iemand die iets overdraagt in diskrediet gebracht. Biesta zet zich hier tegen af en wil de docent herstellen als iemand die iets te onderwijzen heeft, wat hier begrepen wordt als betekenisvol lesgeven los van het specifiek faciliteren van een leeromgeving: “because if we give up on the idea that teachers have something to teach and make them into facilitators of learning, we do, in a sense, give up on the very idea of education” (Biesta, 2012, p. 451). Het lesgeven is noodzakelijk voor dat wat we educatie noemen.

In plaats van een socratische benadering van educatie als maieutiek, wat Biesta (2012, p. 452) beschrijft als “bringing out what is already there”, acht hij onderwijs alleen als betekenisvol wanneer er sprake is van *transcendentie*. Transcendentie betekent in deze context dat ‘dat wat geleerd wordt’ radicaal van buitenaf komt. Het geleerde is iets dat de lerende ‘transcendeert’ (Biesta, 2012). In andere woorden; het overstijgt dat wat de student zelf is en bezit. Dit idee van transcendentie en het onderscheid tussen ‘leren van’ en ‘onderwezen worden door’ heeft Biesta van de Franse filosoof Emmanuel Levinas (1906-1995). Voor Levinas wordt transcendentie van het ik altijd terug gebracht tot *de Ander*, wat begrepen kan worden als een ‘specifiek, belichaamd persoon’, zo schrijft Biesta. Transcendentie bestaat hier in de zin dat “the Other is what I myself am not”, waardoor de Ander iets te brengen heeft dat fundamenteel buiten de controle van de ontvanger ligt (Biesta, 2012, p. 454). Hier ligt voor Biesta en Levinas de betekenis van het ‘onderwezen worden door’: wat de Ander mij brengen kan komt voor het ik radicaal van buitenaf. Wanneer studenten echter ‘leren van’ een docent

dan gebruiken ze deze louter als bron, zoals ze ook een boek of het internet gebruiken, aldus Biesta. Zelf destilleert de student in dit geval de kennis, visies en vaardigheden en neemt deze ook zelf op in het eigen systeem. De lerende bepaald hiermee wat er geleerd wordt en wat daarvan opgenomen wordt. Het opnemen van een echt radicale andersheid wordt hiermee uitgesloten (Biesta, 2012).

Een andere denker die Biesta aanhaalt en waarvoor transcendentie deel uitmaakt van betekenisvol lesgeven, is de Deense filosoof Søren Kierkegaard (1813-1855). Voor Kierkegaard moet het doceren, om waardevol te zijn los van het 'leren van', een 'dubbele waarheid' leveren. Kierkegaard stelt dat de docent niet alleen de waarheid moet overdragen maar ook "the condition of recognizing it as truth" (Biesta, 2012, p. 454). Als de lerende namelijk van zichzelf al in deze toestand verkeert, dan blijven we hangen in het 'leren van'. Leren betekent dan namelijk slechts aan de hand van de eigen conditie de 'waarheid' verzamelen, aldus Biesta. Verder kan onderwijs, volgens Kierkegaard, alleen begrepen worden als waardevolle overdracht wanneer deze waarheid (of welke vorm van overdracht dan ook) wordt opgevat als *existentiële waarheid* (Biesta, 2012). Deze existentiële waarheid, en nogmaals, dit kan betrekking hebben op elke vorm van overdracht, is een waarheid die de ontvanger een plek in het eigen leven heeft kunnen geven. Een waarheid die waar is voor het individu, en die deze heeft kunnen toe-eigenen. Deze existentiële waarheid is niet per definitie een makkelijke of prettige waarheid, maar onderscheidt zich puur en alleen door de waarde die het heeft kunnen innemen in het leven van de ontvanger. Het grote verschil tussen objectieve waarheid en existentiële waarheid is dan ook, volgens Kierkegaard en uiteindelijk ook Biesta, dat de eerstgenoemde de 'waarheid' omvat en de laatstgenoemde gaat over 'dat wat er toe doet'. De docent heeft dus niet alleen de taak dat wat *gewenst* is te onderscheiden van dat wat *wenselijk* is, maar ook om het vermogen dit onderscheid in eerste instantie te maken, over te brengen. Ik denk dat deze ideeën alleen maar aan relevantie hebben gewonnen door de opkomst van het internet en de steeds verdere betwisting van dat wat we in eerste instantie als objectieve waarheid aanhielden. Neem bijvoorbeeld het feit dat het overgrote deel van de wetenschappers aangeeft dat de opwarming van de aarde veroorzaakt wordt door de mens, en dat er toch een grote groep mensen is, inclusief politici, die zich scharen achter de ontkenning van deze menselijke invloed. Door de verloochening en ongrijpbaarheid van objectieve waarheid is het onderscheid tussen dat wat *gewenst* is en dat wat *wenselijk* is van een nog groter maatschappelijk (en ecologisch) belang.

Voor zowel Levinas als Kierkegaard is de transcendentie van religieuze aard, zo schrijft Biesta (2012). Transcendentie gaat volgens beide namelijk gepaard met het idee van een *openbaring*, dat op diens beurt weer in verband wordt gebracht met *autoriteit*. Omdat het idee van transcendentie, in de vorm van een openbaring, altijd veronderstelt dat er iets radicaal nieuws van buitenaf komt, moet er autoriteit toegeschreven worden aan hetgeen deze openbaring mogelijk kan voortbrengen.

Je kunt dat nieuwe namelijk niet vooraf kennen, anders zou het niet nieuw zijn. De docent moet dus een autoriteit, een vertrouwen vanuit de student, toegeschreven worden om überhaupt een docent te kunnen zijn. Voor Kierkegaard is het idee van een docent die onderwijst in de zin van 'onderwezen worden door' ook slechts hypothetisch. Het overbrengen van de conditie de waarheid als zodanig te erkennen is een vaardigheid die, volgens Kierkegaard, alleen aan God toegeschreven kan worden. Voor Levinas, die het geheel bekijkt vanuit het perspectief van degene die ontvangt van de Ander "beyond the capacity of the I" (Biesta, 2012, p. 455), wordt deze beleving omschreven als het 'onderwezen worden door', wat dus wél mogelijk is. Voor Biesta toont de naast elkaar plaatsing van deze twee ons in ieder geval dat de ervaring van 'onderwezen worden door' niet een ervaring is die voortgebracht kan worden door de docent. De impact van het onderwijs dat de docent biedt is buiten het vermogen van de docent, en rust hoofdzakelijk op het feit of de docent in eerste instantie door de student autoriteit wordt toegeschreven. Vanuit deze gedachtegang merkt Biesta op dat het docentschap niet geclaimd kan worden door de docent, maar dat het eerder om een *sporadische* identiteit gaat. De docent voldoet pas daadwerkelijk aan de eigen status wanneer de ervaring van het 'onderwezen worden door' binnen is gekomen bij, en als zodanig erkend wordt door, de lerende. Dit kan, zoals ik al heb gezegd, alleen plaatsvinden wanneer de leerling de docent autoriteit toeschrijft. En het gaat hier volgens Biesta niet om een autoritaire autoriteit (autoritarisme), die zich kenmerkt door de hoofdzakelijke beoefening van de eigen macht, maar om een vrijwillig toegeschreven autoriteit, die gebaseerd is op vertrouwen en respect.

65

Aan de hand van zijn analyse en vergelijking van de filosofen Søren Kierkegaard en Emmanuel Levinas en hun concept van transcendentie, stelt Gert Biesta een verhaal op over de docent, de student en de school. Een verhaal dat we volgens Biesta moeten vertellen om van de leraar niet slechts een facilitator van het leerproces te maken. Een verhaal dat ons van 'leren van' laat bewegen naar 'onderwezen worden door'. In dit verhaal is de leraar de Ander die we als docent autoriteit toeschrijven zodat deze ons het wensbare, oftewel dat wat autoriteit zou moeten hebben, kan laten zien en ons eveneens de conditie brengt dit ook als een daadwerkelijke existentiële waarheid te omarmen. De student is hier dus iemand die open staat voor de mogelijkheid onderwezen te worden in plaats van alleen te leren van. Een school is niet meer de instantie waar geleerd kan worden, wat volgens Biesta immers overal kan, maar een plaats waarvan we zeggen dat het ons volledig nieuwe inzichten en kennis kan brengen. De docent is een essentieel aspect van het onderwijs, als het zich niet alleen wil beperken tot 'leren van'.

Ik ben vrij diep ingegaan op de rol van de docent aan de hand van Biesta's inzichten om antwoord te geven op de vraag die ik daar voorafgaand aan heb gesteld. Mijn vraag was hoe Orals pedagogiek van de innerlijkheid, dat bestaat uit de pre-fenomenologische fase, de fenomenologische fase en de post-

fenomenologische fase, eruit komt te zien binnen de kunsteducatie. De reden voor de behandeling van het onderzoek van Biesta ligt in het feit dat, in het voorstel dat ik zal gaan schetsen, de docent een zeer belangrijke rol krijgt. Daarnaast zullen andere inzichten van Biesta aan de hand van Kierkegaard en Levinas ook in mijn voorstel terug komen. Nu de beginselen tentoon gesteld zijn zal ik aan mijn voorstel voor een, wat ik graag wil noemen, *object-georiënteerd kunstonderwijs* beginnen. Daarbij wil ik vooraf opmerken dat ik het uitschrijven van mijn ideeën met de grootst mogelijke bescheidenheid tegemoet treedt, en dat hetgeen ik bij deze voor ga leggen zich slechts in een beginstadium bevindt. Ik kan op zijn meest hopen dat deze kleine eerste stapjes na verloop van tijd zullen uitmonden in grotere en concretere bewegingen. Voor nu is mijn doel een kunstonderwijs te schetsen dat voorbij het agrilogistieke denken treedt en een niet reducerende relatie met de kunst realiseert, zodat door middel van inleving en ontvankelijkheid onze verhouding tot de wereld en het niet-menselijke een stap vooruit zal zetten. Bij deze.

Object-Georiënteerd Kunstonderwijs.

Een goede start: de fenomenologie van de kunst.

Het eerste moment van pedagogische relevantie binnen de pedagogiek van de innerlijkheid is, volgens Oral (2013), de overgang van de eerste fase, de pre-fenomenologische fase, naar de tweede fase, de fenomenologische fase. Deze overgang kan plaatsvinden wanneer iemand met de 'natuurlijke attitude', zoals Husserl, de grondlegger van de fenomenologie, de eerste fase ook wel noemde, zich bewust wordt van de eigen subjectiviteit.

De bewustwording van de eigen subjectiviteit is ook wel een bewustwording van het *ik*. Oral zelf spreekt over de "cultivation of the art of slowing down" (Oral, 2013, p. 164). Hij geeft van deze 'kunst van het vertragen' een paar voorbeelden, waaronder het maken van en bezig zijn met beeldende kunst, het bestuderen van filosofische stromingen zoals de fenomenologie en het existentialisme, en lichamelijke bezigheden zoals dans en meditatie. Orals onderzoek naar de implicaties van OOO voor de educatie gaat over educatie in het algemeen, en niet over kunsteducatie specifiek. Zoals Oral hiermee lijkt te impliceren, geloof ik ook dat het op de voorgrond treden van de eigen subjectiviteit inherent is aan de kunst en de kunsteducatie in de breedste zin van het begrip. Ik denk dan bijvoorbeeld aan de bestudering van de kunstgeschiedenis. Hierin wordt de student constant geconfronteerd met de manier waarop kunst en de bijbehorende ideeën niet los gezien kunnen worden van de historische en culturele context waarin de kunst is ingebed. Tevens is dit ook een doorlopende confrontatie met andere ideeën en opvattingen dan de eigen. Alsof de eigen opvattingen pal naast de aaneenschakeling van ideeën uit een andere tijd of cultuur worden gelegd, en ik mij besef hoezeer mijn eigen inzicht niet overeenstemt met deze voor mij onbekende denkstructuren. Dan heb ik het nog niet eens over de educatie van het beeldend maken gehad. Het beeldend proces kan uitgelegd worden als een ontwikkeling tussen de maker en de wereld. Ik geloof dat hierin de maker continu geconfronteerd wordt met zichzelf en de keuzes die gemaakt worden. Wanneer alles mogelijk is zeggen de uiteindelijk gemaakte keuzes veel over de bepaler.

De eerste overgang, van de pre-fenomenologische fase naar de fenomenologische fase, is dus geen moeilijkheid voor de kunsteducatie. Daarbij wil ik wel toevoegen dat een expliciete focus op de eigen subjectiviteit, het bestuderen van filosofische stromingen zoals de fenomenologie en de bestudering van andere tijden en culturen, door mij als een absolute noodzaak worden gezien voor een volledige kunsteducatie. Verder denk ik dat andere ondernemingen die te verstaan zijn onder de 'kunst van het vertragen', zoals meditatie en dans, van toegevoegde waarde kunnen zijn voor de onthulling van de eigen, subjectieve blik.

Een gelijkenis: 'Onderwezen worden door' en OOO.

Het is nu het tweede moment met pedagogische relevantie, wanneer de fenomenologische fase overgaat naar de post-fenomenologische fase, waarin naar mijn idee de noodzaak ligt voor een object-georiënteerd kunstonderwijs. In deze overgang wordt het correlationistische denken, dat al elk denken en spreken over de wereld beperkt tot de wereld in ons bewustzijn, vervangen door het speculatief denken van OOO. De pedagogiek van de innerlijkheid moet gezien worden als een reis waarbij de reiziger uiteindelijk weer thuis terugkeert, maar wel voorgoed veranderd is door die fenomenologische reis. Er lijkt een grote gelijkenis te zitten in deze overgang en Biesta's (2012) overgang van het 'leren van' naar het 'onderwezen worden door'.

De eerste houding veronderstelt bij beiden dat de lerende volledig beperkt is tot de eigen waarneming, en tot dat wat deze zelf destilleert uit de wereld. Niets dat radicaal nieuw is en losstaat van de leerling zelf kan diens mens-wereld correlaat binnendringen. De uiteindelijke en gewenste houding bestaat echter bij beiden uit het idee dat de leerling zich openstelt voor iets dat buiten zichzelf en de eigen waarneming ligt. Dit moet dan, in tegenstelling tot de voorgaande fase, samengaan met het idee dat dit 'radicaal nieuwe' ook daadwerkelijk tot de leerling en zijn altijd met subjectiviteit beladen blik kan doordringen. Dit 'radicaal nieuwe' is dus dat wat afkomstig is uit de wereld buiten de eigen verhouding tot de wereld. Het 'onderwezen worden door' is, net als kunst voor OOO, een *indirecte* benadering van de wereld. Hiermee doel ik op de docent die een brug vormt tussen het 'nieuwe' en de ontvangende leerling. Biesta citeert hiervoor Levinas en beschrijft het ontvangen van het radicaal nieuwe als het ontvangen van iets "beyond the capacity of the I". Bij OOO wordt deze verbindende rol vervuld door het kunstobject. Op een soortgelijke manier zou namelijk in de beschouwing van het kunstobject, volgens OOO, het ondoorgrondelijke, 'echte' object tóch in zekere mate aan de toeschouwer verschijnen. Harman (2018, p. 82) formuleert het ook wel als: "a touching without touching, so to speak."

Biesta stelt, zoals ik al heb laten zien, voor om een ander verhaal te vertellen over de docent, de student en de educatie in het algemeen. Een verhaal waarin de docent 'de Ander' is die door de leerling een autoriteit wordt toegeschreven. Deze autoriteit rust op het vertrouwen dat de docent iets radicaal nieuws kan bieden, samen met het vermogen dit nieuwe als een existentiële waarheid te omarmen. Bij deze wil ik dan ook Biesta's advies een verhaal over educatie te vertellen waarin 'onderwezen worden door' centraal staat, in plaats van 'leren van', voorleggen als de eerste juiste stap richting de laatste fase van de pedagogiek van de innerlijkheid; de post-fenomenologische fase, oftewel de houding van OOO.

Gaten in de weg: de problematiek van het kader.

Deze eerste, subtiele stap is volgens mij echter nog niet genoeg om de overgang te voltooien. Ik denk namelijk dat er een paar problemen zijn die roet in het eten gooien. Deze problemen kunnen teruggevoerd worden naar het *kader* dat educatie onvermijdelijk met zich meebrengt en vormgeeft. Ik stel vast dat dit op zijn minst twee grote problemen creëert: de existentiële waarde is niet existentieel in absolute zin, en de volgens OOO niet reducerende kunstbeschouwing kan niet geleerd worden binnen een vervaardigd kader. Laat ik dit even toelichten.

De existentiële waarde die volgens Kierkegaard noodzakelijk is voor transcendente overdracht is een waarde die door de ontvanger als zodanig erkend wordt. Het is een waarde die binnen het *leven* van de lerende waarde heeft en daar dus ook een plek in heeft kunnen vinden. Binnen een schoolsysteem, dat van zichzelf een kader is binnen de wereld en het leven van de lerende, bevindt de lerende zich niet zozeer als persoon, maar vooral als *student-zijnde*. Ditzelfde geldt ook voor de docent. De docent kan als docent-zijnde autoriteit vergaren en studenten als student-zijnde iets radicaal nieuws bieden. Dit radicaal nieuwe is dan een 'existentiële' waarheid voor de student, maar niet per definitie voor de persoon achter die student. Het geopperde systeem kan blijven functioneren binnen het rollenspel dat we educatie noemen, maar de existentiële waarde is alleen existentieel ten opzichte van de rol die de lerende aanneemt. Dit is geen nieuwe discussie: het idee dat een school niet overeenstemt met de wereld en het leven van de leerlingen is een kritiek die al veel langer bestaat dan de dag van vandaag.

Het andere probleem, dat voor het leren van de niet-reducerende kunstbeschouwing nóg problematischer is, is het feit dat niet alleen de studenten en docenten gereduceerd worden tot het educatieve kader, maar ook alle niet-menselijke objecten die deel zijn aan die educatie. Een kader omgrenst een specifiek domein, en dat gaat gepaard met een specifieke manier van kijken. Zoals de natuurkunde gefocust is op het fysieke, de scheikunde op de chemie en geschiedenis op het verleden, zo heeft ook de educatie een uitgangspunt. Het heeft een doel. De algemene kunstbeschouwing doet dit juist niet, en kan zelfs eerder als een soort 'ontkadering' gezien worden. Ik zeg hier niets nieuws, want dit is simpelweg een andere manier om OOO's idee van de kunstbeschouwing te formuleren: in de kunstbeschouwing reduceer ik een object niet. Ik stel echter ook niet dat OOO beweert dat dit altijd het geval is; de kunstgeschiedenis richt zich bijvoorbeeld specifiek op de geschiedenis van het object en de bijbehorende context, en reduceert het (kunst)object dus wel degelijk. En bij bijvoorbeeld de restauratie van kunstwerken wordt er hoofdzakelijk gekeken naar de fysieke opbouw van kunstobjecten. Al deze methodes zijn absoluut van waarde, zo stelt ook OOO (Harman, 2018). Net zoals ook de wetenschappen een waarde hebben. Maar willen we, in de woorden van Thijs Lijster (2019) "telkens weer opnieuw kijken", dan moet de autonomie van de kunst gewaarborgd worden. En dus is het noodzakelijk van elk vooraf opgesteld doel en kader afstand te doen.

Maar als educatie zelf een kader vormt, en het leren van de OOO houding en de daarbij behorende kunstbeschouwing alleen ontwikkeld kan worden zonder een al te specificerend kader, dan moet er dus onderwijs komen dat poogt zo min mogelijk onderwijs te zijn. Onderwijs dat zich bewust is van het kader dat het zelf is. Ik denk dat mijn idee van een Object-Georiënteerd Onderwijs hier goed van pas kan komen.

Object-Georiënteerd Kunstonderwijs.

Onder Object-Georiënteerd Onderwijs versta ik onderwijs dat bewust niet-menselijke objecten zoveel mogelijk in het idee, en de uitvoering, van het onderwijs opneemt. Klassen, tafeltjes, pennen, lunchpauzes, lokalen, schoolgebouwen, schoolcafetaria's, roosters, de lesstof, schoolborden, schriften, geodriehoeken en tekstboeken worden door Object-Georiënteerd Onderwijs allemaal evenzeer meegerekend als wezenlijke bouwstenen van het onderwijs zelf. Het betekent dat een docent tijdens het schrijven en voorbereiden van het onderwijs deze objecten allemaal in acht neemt. Dit in acht nemen betekent niet alleen opmerken, maar vooral ook een 'bewuster inzetten van'. In hoeverre beïnvloedt een pauze de volgende les aardrijkskunde? Kan ik, als docent wiskunde, de vorm van het klaslokaal gebruiken om de stelling van Pythagoras toe te lichten? Kan de lunch van de schoolcafetaria gebruikt worden als onderwerp voor een les biologie? De hoeveelheid objecten waar rekening mee gehouden dient te worden is explosief groot, en het is dan ook de taak van de docent hier zelfstandig een grens in te trekken. Bij Object-Georiënteerd Onderwijs ligt die grens veel verder dan bij regulier onderwijs, en wordt er veel bewuster gekeken naar alle niet-menselijke entiteiten die voorheen niet gezien werden. Ik ben voor nu niet geïnteresseerd in de volledige implicaties van een dergelijk onderwijs in het algemeen, maar in hoe dit kan helpen in de voltooiing van de pedagogiek van de innerlijkheid en het ontwikkelen van de gewenste kunstbeschouwing. De echte vraag is nu hoe Object-Georiënteerd Onderwijs kan helpen een kunstonderwijs te realiseren dat zo veel mogelijk kunst is en zo min mogelijk 'onderwijs'?

Ten eerste wil ik opmerken dat dat kader nooit volledig kan verdwijnen, want wanneer dit het geval zou zijn dan is er ook geen sprake meer van onderwijs. Kaders komen echter niet zomaar tot stand; het zijn verzamelingen van ideeën, werkmethodes, uitgangspunten, doelen en alle fysieke objecten die daarbij aansluiten. Volgens de gedachtegang van OOO zijn dit allemaal objecten, en dus in het geval van onderwijs ook het onderwerp van Object-Georiënteerd Onderwijs. Wanneer je je ergens bewust van bent kun je er keuzes over maken, wat in dit geval betekent dat Object-Georiënteerd Onderwijs keuzes maakt over de objecten die het educatieve kader opmaken. En zoals ik al aangaf is de hoeveelheid objecten die mogelijk betrokken worden bij dit onderwijs explosief groot en ligt het bij de docent hier een grens in te trekken. Dit betekent dat die grens ook heel 'dichtbij' getrokken kan worden: in plaats van méér objecten te betrekken moeten er juist zo

min mogelijk objecten betrokken worden, in dit specifieke geval. Eerst bewustzijn vergaren over het kader dat onderwijs inherent is, om het daarna te kunnen afbreken en over te blijven met slechts de essentiële objecten. Klaslokalen, schoolgebouwen, lesuren, pauzes, tafeltjes, toetsen en etiquette, om er maar een paar op te noemen, kunnen allemaal bewust aan de kant geschoven worden. De onbegrensde wereld zonder specifieke kaders wordt het ruim van het 'onderwijs'. Het onderwijs wordt in deze instantie gedragen door de resterende objecten, waarvan één, niet de minst belangrijke, de docent is. In plaats van les in een educatieve constructie, een paleis van het onderwijs, varen de leerlingen in een bootje van slechts enkele objecten, met de docent aan het roer, over een onbevangen zee. Een zee die, juist vanwege de onbevangenheid (het ontbreken van kaders), allerlei geheimen in z'n diepte meedraagt. De autoriteit van de docent wordt hier, zonder een educatief kader om tegen te leunen, extra belangrijk. De docent fungeert als een gids waarmee de lerende op zoek kan gaan naar de onbekendheden die in de diepte loeren; het ondoorgrondelijke interieur van objecten. Het is dan ook van uiterst belang dat de docent autoriteit krijgt toegeschreven vanuit de leerlingen en in vertrouwen genomen wordt, zoals Biesta (2012) met zijn verhaal voorstelde te doen. Dit zijn de eerste contouren van een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs.

Er is een reden waarom ik, al vóór het schrijven van dit hele onderzoek, er van overtuigd was dat kunst en vooral kunsteducatie, ons zouden kunnen bijstaan in het Antropoceen. Dat kunsteducatie onze antropocentrische blik kan doorbreken. De gedachte gaat als volgt: in het beeldend proces moet de maker rekening houden en *luisteren* naar de wereld waarin en waarmee gewerkt wordt. In mijn persoonlijke ervaring met het beeldend proces heb ik het makerschap nooit gezien als een eenzijdige overdracht waarbij ik als maker met niets of niemand rekening hoeft te houden. Eerder voelt het als een dialoog tussen mij en de wereld, waarin de wereld misschien zelfs het grootste aandeel levert. Ik zou dit natuurlijk niet zomaar, zonder een degelijk onderzoek, durven te betitelen als een algemene waarheid. Toch wil ik hier opmerken dat ik ervan overtuigd ben dat de maker in het beeldend proces altijd rekening heeft te houden met iets dat buiten zichzelf ligt. Al gaat het om kleuren, het landschap, het hout, de computertaal of zelfs de eigen intuïtie, want ook dat is niet magisch uit de lucht komen vallen. Ik heb vanuit Timothy Morton laten zien dat we altijd deel zijn aan een web van entiteiten die onderling met elkaar in verbinding staan. Relaties met niet-mensen ga je sowieso aan, ongeacht of dit in een beeldend proces is of niet. Echter lijkt het alsof deze relaties vanuit onze kant te vaak gedomineerd worden door een neiging niet-menselijke objecten te reduceren tot een middel. In het beeldend proces lijkt dit, net zoals ik via Morton en OOO heb laten zien betreffende de kunstbeschouwing, niet het geval te zijn. In het beeldend proces heeft de maker naar mijn gevoel meer eerbied voor de niet-menselijke objecten en begrijpt dat dit hele 'kunst maken' een

proces is waarin de maker en de wereld moeten samenwerken, zoals ook de conclusie was in mijn zoektocht naar het ongeforceerde.

Dit is hoe ik Object-Georiënteerd Kunstonderwijs voor me zie. Als een beeldend proces waarin de lerende in de onbegrensde wereld relaties aangaat met de objecten waaruit die wereld is opgebouwd. De docent is hierin, zoals ik deze al eerder noemde, een gids die de weg kan wijzen door deze jungle van objecten. De docent construeert geen leeromgeving maar trekt de weide wereld in om daar onderwijs te *vinden*. Hierin onderscheidt de docent het wenselijke van het gewenste, oftewel bepaalt waar onze autoriteit zou moeten liggen. Zo ontwikkelt het onderwijs zich sporadisch en terplekke met de gegeven objecten. Het algemene doel hierin is dat de leerlingen de jungle leren kennen en, na onderwezen te zijn door de docent, zelfstandig de weg kunnen vinden. Dit proces tot zelfstandigheid vindt plaats doordat de docent, vanuit de visie van Object-Georiënteerd Onderwijs, de autoriteit die deze gekregen heeft van de leerlingen geleidelijk overdraagt aan de objecten van de wereld. De docent leert de leerlingen open te staan voor de wereld en daar naar te luisteren. Het is een overgang van het 'onderwezen worden door' de Ander (de docent) naar 'onderwezen worden door', wat ik bij deze wil noemen, *het Andere*. Biesta (2012) merkte al op dat de Ander van Levinas strikt neerkomt op een *menselijke* Ander (iets dat juist ook idiosyncratisch is aan Levinas' idee van transcendentie). Het Andere is de niet-menselijke variant van de Ander, en gaat dus, omdat het zich niet meer beperkt tot een deel van de realiteit (de medemens), over de wereld-in-zichzelf. Het Andere veronderstelt ál het andere. En het Andere kan in deze vorm van Object-Georiënteerd Kunstonderwijs 'onderwijzen' omdat het niet vooraf gereduceerd wordt tot een kader. Bovendien komt de persoon achter de leerling naar voren door het ontbreken van dat kader en kan er sprake zijn van absolute, existentiële waarde.

Op het moment dat de lerende het Andere kan aanvaarden als autoriteit en zich openstelt voor de mogelijkheid dat dit Andere iets radicaal nieuws kan overdragen, dán treedt de lerende de post-fenomenologische fase toe. In andere woorden: de leerling omarmt het idee dat er iets van buiten de eigen waarneming van de wereld binnen kan dringen. Door deze OOO-houding ontwikkelt de lerende een kunstbeschuwing die een kunstobject niet reduceert tot hetgeen waaruit het is gemaakt of wat het doet, maar altijd openstaat voor méér. Op deze manier valt er telkens weer iets nieuws te ontdekken en blijft het object ondoorgrondelijk. Vanuit deze houding kunnen kunstobjecten ons *inleving* en *ontvankelijkheid* leren, waarvan ik heb laten zien dat ze ons kunnen helpen onze antropocentrische, agrilogistieke blik, zover mogelijk, te overstijgen.

Een beeld van het verleden én de toekomst.

Terugblikken op inspiratie.

In het schrijven van dit essay wil ik mijn eigen subjectiviteit niet ontkennen, maar juist eerder onderstrepen. Dit niet doen zou naar mijn idee zelfs tegen de inhoud van de voorgaande besprekingen ingaan. Mijn persoonlijke enthousiasme en inspiratie voor onderwijs dat “zo min mogelijk onderwijs is”, en spreekt tot het persoonlijke in plaats van tot mijn rol in het educatieve mechanisme, vindt zijn oorsprong in het eerste jaar waarin ik opgeleid werd tot kunsteducator. Voor mij was de overgang van de middelbare school naar de academie van zichzelf al een imponerende, en zelfs bevrijdende ervaring. In mijn belevenis had ‘school’ ineens veel meer betekenis, van de kunstgeschiedenis lessen tot aan het leren maken in de werkplaatsen. In dit eerste jaar waren het vooral de lessen beeldend (waarin we als studenten ons eigen beeldend proces moesten realiseren) van Jeroen Doorenweerd, die een grote indruk op mij achtergelaten hebben. Zo herinner ik mij één specifieke les bijzonder goed. Het was op een warme, zonnige ochtend aan het einde van de lente, en we begonnen die ochtend met een wandeling naar het kanaal. In onze korte reis passeerden we een oude brug die voorheen voor auto's bedoeld was, maar toen al zijn oude functie verloren had en nog slechts voor voetgangers en fietsers overeind stond. Later op de dag, tijdens onze terugtocht, besloten we daar onder de brug te zwemmen (zie Afbeelding 20). Tijdens de route mochten wij, de leerlingen, zelf bepalen welke kant we op gingen. Alleen al het plezier dat kwam kijken bij het bepalen van de richting zat vol van betekenis. Verder weet ik nog goed hoe een klasgenoot een bloemetje liet zien dat we onderweg tegen kwamen en dat, wanneer je het opeet, naar komkommer smaakt. Of hoe we yoga hebben gedaan bij een meertje.

74



Afbeelding 20: Ik, links boven, zwemmende op die specifieke dag in de lente.

Wanneer ik denk aan Object-Georiënteerd Kunstonderwijs dat zo min mogelijk onderwijs poogt te zijn dan denk ik aan deze lessen. Om een beeld te geven aan dit idee van een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs, zoals ik deze geargumenteer heb, leek het mij dan ook geen slecht idee om hiervoor Jeroen Doorenweerd te interviewen. Doorenweerd is naast zijn docentschap ook kunstenaar. Een groot deel van zijn werk bevindt zich in de openbare ruimte en nodigt vaak uit om een relatie aan te gaan die de visuele beschouwing voorbij gaat. Wanneer ik Doorenweerd, die vandaag de dag ook een interesse heeft voor ecologie, vroeg naar een verband tussen die ecologische interesse en het feit dat zijn werk vaak plaatsneemt in de openbare ruimte, antwoorde hij als volgt:

"Ik vind het veel interessanter in de echte wereld te werken, buiten het museum. Ik vond ook vanaf het begin af aan Richard Long interessant. En [Richard] Serra, al die land-art kunstenaars. Dat die gewoon naar buiten gingen en daar iets deden. Jezelf blootstellen aan dat wat er is en je daartoe moeten verhouden. Dat je moet omgaan met wat er is en daarmee moet improviseren en iets opbouwen."

Dat Doorenweerd zich verhoudt tot de omgeving valt in bijna al zijn werk terug te zien. Misschien dat hier mijn idee van het luisteren naar de wereld ook door beïnvloed is. Wanneer ik namelijk denk aan iemand die de rol van gids kan aannemen, dan is dat iemand die zichzelf vaak actief tot de wereld verhoudt. Iemand kan immers pas een gids zijn wanneer men de weg kent. En ik denk dat 'de weg kennen' voor de docent van Object-Georiënteerd Kunstonderwijs eerder een 'de weg vinden' is. Een gids die de weg vindt. Het Object-Georiënteerd Kunstonderwijs poogt namelijk zo min mogelijk onderwijs te zijn; het heeft geen vooraf bepaalde route. De docent moet iemand zijn die het "improviseren", en het aanvoelen dat daarmee gepaard gaat, onder de knie heeft. Zo stelt Doorenweerd ook dat zijn beste kunstwerken als het ware zijn "komen aanwaaien". "Het gaat erom hoezeer je openstaat voor dingen om je heen". Op het moment dat hij dat zegt moet ik denken aan de manier waarop we die ene lenteochtend de tijd namen om stil te staan bij die naar komkommer smakende plantjes. Net zoals er in de enthousiaste kunstbeschouwing telkens opnieuw gezien en ontdekt wordt, kan de docent bij Object-Georiënteerd Onderwijs, doordat hij openstaat voor het ondoorgroendelijke interieur van objecten en er geen vooraf bepaald traject is, telkens een nieuwe route vinden om de leerlingen overheen te leiden.

Tijdens het interview zijn er veel momenten geweest waarop mijn eigen argumentaties overeenstemden met wat Doorenweerd te zeggen had. Zo ook wanneer het aankwam op het 'telkens opnieuw kunnen kijken'. Zo beschouwt hij dit als een essentieel onderdeel van kunsteducatie, maar nog belangrijker volgens Doorenweerd, is de houding dit te kunnen. "Dat je leert om ongeconditioneerd naar

iets te kijken. Waarnemen zonder oordeel, zonder vooringenomen positie.” Op de vraag hoe hij dit nastreeft in zijn lessen antwoordde hij dat:

“Het moeilijke is dat je in een instituut werkt met een curriculum en bepaalde regels. Dingen waar je je toe moet verhouden die niet wezenlijk van jou zijn. In direct contact met de leerling is dat probleem er niet. In de overdracht is er geen verschil, maar wel in de context waarin dat gebeurt. Daarom vind ik het heel fijn om buiten zo’n academie lessen te geven omdat dan die context veel normaler is. Binnen de context van zo’n academie ben je een leraar en een student, en je bent daar dan om binnen dat curriculum specifieke doelen na te jagen.”

Hier zegt hij naar mijn idee iets ontzettend interessants. Wanneer onderwijs zoveel mogelijk buiten de eigen kaders poogt te treden maakt het daarmee niet alleen existentiële waarde mogelijk, het maakt het ook toegankelijker voor de docent om hierop in te spelen. Doordat de persoon achter de leerling het podium in kan nemen op het moment dat het educatieve rollenspel wordt achtergelaten, kan de docent, de gids, veel beter inschatten wat relevant is om te doen voor die leerling. Ik zou dan ook willen stellen dat de docent bij een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs dus ook een oprechte interesse moet hebben voor wie de leerlingen zijn.

Dit is namelijk waar de docent tot zijn recht komt, volgens Doorenweerd. Op de vraag waar de noodzaak van een docent ligt antwoordde hij tevens dat dit in de details en de kleine tussenmomentjes is. Hij regisseert ervaringen waarin van alles kan gebeuren, eigenlijk net zoals bij een kunstwerk vaak het geval is. Zo stelde hij namelijk dat:

“Ja, dit zit ‘m niet in het geheel maar in de details. In dit geval is het ook wel weer mooi dat de delen meer zijn dan het geheel [Timothy Morton]. Het creëren van zo’n situatie bestaat nooit uit één situatie, er zitten heel veel tussensituaties in. Er zijn altijd dingen die daarbinnen gebeuren omdat die situatie daar is. Het belangrijkste is hoe je op die tussensituaties inspeelt, dat kun je op dat moment geven. De manier waarop je dan reageert is eigenlijk altijd wel op intuïtie gebaseerd maar kan wel alleen gebeuren binnen zo’n soort context. In een normale klassituatie ligt dat allemaal veel verder weg.

Het idee van tussensituaties verhoudt zich volgens mij prachtig tot mijn idee van een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs. Biesta liet al, via een naast elkaar plaatsing van Kierkegaard en Levinas, zien dat de docent geen volledige controle heeft over de impact die het onderwijzen, of hier de “geregisseerde ervaringen”, heeft op leerlingen. De status van ‘docent’ waarin de leerlingen vertrouwen hebben

en autoriteit toeschrijven, kan niet door de docent geclaimd worden maar is eerder een *sporadische* identiteit, aldus Biesta (2012). Zo zijn misschien ook de tussensituaties sporadisch en telkens een kans voor de docent om van waarde te zijn. Wijsheid en onderwijs bieden op de momenten dat het nodig is. Zo kan het Object-Georiënteerd Kunstonderwijs ook wel opgevat worden als een golvend proces waarin zelfstandigheid en 'onderwezen worden door' elkaar constant afwisselen. Zo denk ik aan onze (ik en de rest van de studenten) zelfstandige keuze om tijdens onze wandeling te gaan zwemmen, waarbij Doorenweerd simpelweg meezwom, en aan de andere kant de yoga die hij vanuit zijn keuze aan ons onderwees.

Omdat binnen het Object-Georiënteerd Kunstonderwijs het onderwijs in eerste instantie veel op de docent leunt was ik benieuwd naar de vraag in welke mate dit 'regisseren' volgens hem gestuurd wordt. Daarop antwoorde Doorenweerd dat hij daar constant mee experimenteert. Zo liet hij tijdens een *deschooling* workshop de leerlingen volledig bepalen wat ze zouden gaan doen in de gegeven tijd. Uiteindelijk werd er gebarbeceerd en gewerkt in zijn atelier in Tilburg. Niet per sé het beste traject volgens hem, maar het idee van een docent die *experimenteert*, juist vanwege de grote rol die intuïtie en het vermogen de 'weg te vinden' spelen, fascineert me. Mijn laatste voorstel aan de hand van dit interview is dan ook om de docent bij Object-Georiënteerd Onderwijs de ruimte te geven om te experimenteren, en een verhaal te vertellen over de docent als iemand, die met diens ervaring en intuïtie als wegwijzer, experimenteert.

Experimenteren.

Dit experimenteren is iets dat ik in de afgelopen vier jaar, sinds ik aan mijn opleiding tot docent beeldende kunst ben begonnen, zelf veel heb kunnen doen. De inspiratie die ik aanhoudend kreeg op de kunstacademie heeft zich niet beperkt tot de uithoeken van mijn bewustzijn, maar heeft in al die tijd een uitlaatklep gehad. Ik denk dan aan de breakdance groep die ik al een aantal jaar train en waarvan ik de meeste jongens al voor een zeer lange tijd ken. In die tijd kreeg ik de volledige vrijheid om te experimenteren en voorbij het gebruikelijke idee van dansonderwijs te treden. Ook deze lessen vulden mijn gedachten tijdens het uitdenken van het idee van een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs. Bij hen probeer ik telkens weer verder te gaan dan alleen die leraar-leerling verhouding. Ze zijn leerlingen én vrienden, én rivalen, én bondgenoten, én trainingspartners. Ook het onderwijs zelf beperkt zich niet tot een kader. Zo doen we mee aan wedstrijden die niet altijd uitsluitend breakdance betreffen, neem ik ze mee naar evenementen voor experimentele dans, kijken we samen naar livestreams van competities en gaan we tijdens warme zomeravonden naar meertjes of riviertjes om daar in het water te trainen. Zo betrek ik niet-menselijke objecten vaak ook letterlijk actief in mijn lesvoorbereidingen. "Wat gebeurt er als ik, in plaats van te dansen op onze gangbare muziek, eens jazz muziek opzet?" "Wat als ik een cirkel teken op de vloer

waar ze niet uit mogen komen?” “Wat voor oefeningen kunnen we doen bij het water?” “Zal een filmavond bijdragen aan de onderlinge band?” “Wat gebeurt er met mijn leerlingen als ik ze laat trainen met andere dansers?” Laten zien dat objecten ons ook dingen kunnen ‘onderwijzen’. Ik regisseer ervaringen, om te praten in de termen van Doorenweerd. Daar zitten dan nog eens allemaal extra tussenmomentjes in, zoals het vieren van onze winst bij de McDonalds, lange autoritten naar het noorden van het land of de gesprekken tijdens het rekken van onze spieren. In die tussenmomentjes kan het over van alles gaan, van de meest puberale grapjes tot serieuze, existentiële thema’s. Wat we doen gaat vaak niet eens over breakdance, en toch lijkt dat altijd terug te komen. Zo ziet Object-Georiënteerd Kunstonderwijs er naar mijn idee ook uit: het gaat lang niet altijd over kunst maar het vindt zich uiteindelijk toch altijd wel een weg naar binnen.



Afbeelding 21.

Het is niet zo dat deze lessen de pedagogiek van de innerlijkheid realiseert en dat mijn leerlingen de drie fases doorlopen om uit te komen bij een OOO-houding. Noch hebben deze lessen altijd een ecologische meerwaarde. Het gaat erom dat er elementen in zitten die ik ook zou toeschrijven aan een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs. En hoe je het ook went of keert, in de jaren die voorbij zijn gegaan zijn ze absoluut meer open gaan staan voor een ‘onderwezen worden door’, óók door niet-mensen. Maar het belangrijkste dat ik leer van deze groep en het lesgeven aan hen, is dat de docent alleen in de vereiste mate betrokken kan zijn wanneer dat gepaard gaat met een diep gevoel van voldoening en plezier.

Misschien dat dit evident is voor het docentschap, en dat het van weinig meerwaarde is dat ik het expliciet benoem. Het is echter zo dat bij het Object-Georiënteerd Kunstondervijs niet alleen de persoon achter de leerling op de voorgrond treedt, ook de persoon achter de docent zet een stapje vooruit. En ik kan uit de ervaring die ik hier heb voorgelegd eenvoudigweg opmerken dat het zonder een eerlijk plezier niet zou kunnen zijn zoals het nu is of is geweest.



Afbeelding 22.

Een sfeerimpressie van dit doorlopende experiment:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZNmelXnwN08>



Green School.

Wanneer ik kijk naar de toekomst van ecologie en onderwijs, en de kunst die daarin een grote rol kan spelen, dan is het bijna onmogelijk niet in de richting te kijken van *Green School*. Op hun uitgebreide website kan ik alle belangrijke informatie vinden over hun ideeën, uitgangspunten, curriculum en locaties. (Green School International, 2020). Green School kan vandaag de dag omschreven worden als een internationale beweging binnen de educatie. In 2008 opende de eerste Green School in Bali en momenteel zijn er ook scholen in Nieuw-Zeeland en Zuid-Afrika, en wordt er tevens op het moment dat ik dit schrijf aan de vierde school gewerkt in Mexico. Er zijn genoeg redenen waarom ik het over Green School zou willen hebben, maar hier ligt de focus op de vele overeenkomsten tussen hun educatie en de stellingen die ik eerder heb geargumenteed. Zo ligt er bij Green School een grote nadruk op het idee dat educatie moet aansluiten op het leven in de 'échte' wereld. En omdat die wereld constant aan het veranderen is, streven ze naar een flexibel onderwijs programma.

Zo vermijden ze expliciet curricula, omdat een curriculum nooit het geheel van de wereld kan omvatten. Zo vind ik op hun website de volgende uitspraak: "Focusing on prescriptive, written curriculum leaves the whole truth untold. If you look at a curriculum, you will notice boxes. Ticking off those boxes with very specific lessons, assignments, worksheets, and learning standards necessarily confines learning and leaves off creativity" (Green School Bali, 2018). En zodra ze het idee krijgen dat ze vervallen in een systeem van 'hokjes afvinken', dan weten ze dat er iets moet veranderen. De kaders worden hier constant doorbroken en flexibel gehouden. Net zoals in de ecognosis van Timothy Morton.

De eerste Green School is gesitueerd in de jungle van Bali. Het schoolgebouw is op zichzelf al een meesterwerk (Jackson, 2019). Een constructie bestaande uit bamboe zonder muren; de grens tussen binnen en buiten blijft letterlijk vaag (zie Afbeelding 23). Zeer bewust omgaan met bijvoorbeeld de architectuur van het schoolgebouw zou bij het idee van Object-Georiënteerd Onderwijs ontzettend logisch zijn. Het onderwijs van Green School (2020) treed ook vaak genoeg buiten het schoolgebouw. De jungle wordt bijvoorbeeld actief binnen de lessen gebruikt, of ik denk aan de groenten die ze zelf verbouwen op het terrein van de school. Het leren vindt plaats in de directe omgeving, waardoor ze ook daadwerkelijk de impact zien van hun handelen. De groenten die ze verzorgen, groeien, plukken en water geven liggen elke dag op hun bordje. Als er ergens in de wereld Object-Georiënteerd Onderwijs wordt gerealiseerd, dan is het bij Green School. Het betrekken van al deze elementen, het compleet ingebed zijn van het onderwijs in de omgeving, is wat Object-Georiënteerd Onderwijs in de kern is. Zo blijft het niet alleen bij groenten verbouwen, maar komen de leerlingen bijvoorbeeld ook in aanraking met de 'school-koe' (zie Afbeelding 24).



Afbeelding 23: Schoolgebouw Green School Bali. Overgenomen uit *Press Release: 2019 Stephen R. Kellert Biophilic Design Award Winners Announced* door ILFI Staff, 2019 (<https://trimtab.living-future.org/press-release/2019-stephen-r-kellert-biophilic-design-award-winners-announced/>). Copyright 2020, Green School International.



Afbeelding 24: Green School Bali. Overgenomen uit *Green School*, 2020 (<https://www.greenschool.org/>). Copyright 2020, Green School International.

Doordat de schoolwereld versmolten raakt met de echte wereld is het onderwijs ook ontzettend betekenisvol. De existentiële waarde die ik van belang achtte in zowel onderwijs in het algemeen als in het idee van een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs wordt bij Green School (2020) ongetwijfeld gerealiseerd.

Constant staat de verbinding met de échte wereld centraal. Hierin is duurzaamheid een substantieel en leidend uitgangspunt. Duurzaamheid is niet een voorbijgaand thema, maar is fundamenteel deel aan het onderwijs in zijn geheel. Net als ondernemerschap en kunst. Van het meest uitgebreide pakket aan theater en muziek tot aan beeldende kunst.

Ik wil echter niet té diep ingaan op Green School. Het onderwijs dat zij bieden en mogelijk zelfs de mate waarin dit object-georiënteerd is verdient een apart en volledig onderzoek. Want naast de manier waarop Green School beeld kan geven aan een op de wereld gericht, ecologisch én betekenisvol onderwijs, wil ik ook juist graag het verschil met Object-Georiënteerd *Kunstonderwijs* laten zien. De reden hiervoor is dat ik daarmee het unieke karakter van Object-Georiënteerd Kunstonderwijs benadruk maar ook de manier waarop het, naar mijn idee, nog zou kunnen bijdragen aan ondernemingen zoals Green School.

Object-Georiënteerd Kunstonderwijs verschilt in de beginselen van Green Schools onderwijs omdat het de autonomie van de kunst altijd voorop stelt. Door dat te doen creëert het namelijk altijd een situatie waarin het object op zichzelf vóór welk kernbegrip of kader dan ook komt. Bij Green School gaat het onderwijs altijd gepaard met duurzaamheid en andere kernwaarden, die verweven zijn met het bestaan en handelen van de school. Maar Object-Georiënteerd Kunstonderwijs wil altijd zo min mogelijk onderwijs zijn, juist omdat het de autonomie van de kunst waarborgt. Hoewel er genoeg gediscussieerd wordt over deze kwestie durf ik toch voorzichtig te stellen dat de kunst zich in zekere mate kan distantiëren van andere discussies, zoals bijvoorbeeld die van de ethiek of de politiek. Kunst *hoeft* niet over goed of fout te gaan, en ook niet over duurzaam of niet duurzaam. En als het dat wel zou *moeten*, dan verliest het de kracht die OOO aan de kunst heeft toegeschreven. Een prachtig voorbeeld van deze autonomie is een politieke daad van de kunstenaar Peter von Tiesenhausen. Om ervoor te zorgen dat oliemaatschappijen geen pijpleidingen konden plaatsen bij het land rondom zijn huis, heeft hij in naam van de kunst copyright geclaimd op zijn stuk grond (Keefe, 2014). De oliemaatschappijen moeten nu een manier vinden om rond zijn huis heen te werken wanneer ze met hun uitbreidingen de natuur verpesten. Voor Object-Georiënteerd Kunstonderwijs is dit net als de autoriteit van de docent: de autonomie is een status die het constant moet toeschrijven aan de kunst.

Daarom breekt Object-Georiënteerd Kunstonderwijs zoveel mogelijk los van welk kader dan ook en richt het zichzelf op de blote objecten van het bestaan. Het benaderen van objecten in het beeldend proces gaat omwille van de objecten zelf; er zit een soort nutteloosheid in. Juist omdat Object-Georiënteerd Kunstonderwijs

dit poogt te beschermen in het realiseren van zichzelf, kan het niet deel zijn aan een onderwijssysteem dat dat automatisch uitsluit. Binnen een systeem waarin het automatisch een functie krijgt. Willen we zoveel mogelijk boven onze antropocentrische blik uitstijgen dan is het nodig elk kader te betwisten en doorbreken, en de (kunst)objecten te blijven benaderen omwille van zichzelf. Ook de 'kaders' van de duurzaamheid en ecologie moeten dus zo nu en dan aan de kant geschoven worden. De ecologische mogelijkheden van de inleving en de ontvankelijkheid maken van de kunst geen op de ecologie gericht middel. In tegendeel zelfs: Object-Georiënteerd Kunstonderwijs heeft hierdoor nog een extra reden de autonomie van de kunst in bescherming te nemen. *Juist wanneer kunst omwille van zichzelf is, heeft het een ecologische meerwaarde.*



Afbeelding 25: Green School Bali. Overgenomen uit *Green School*, 2020
(<https://www.greenschool.org/bali/?t=gs.org>). Copyright 2020, Green School International.

De laatste en eerste stappen.

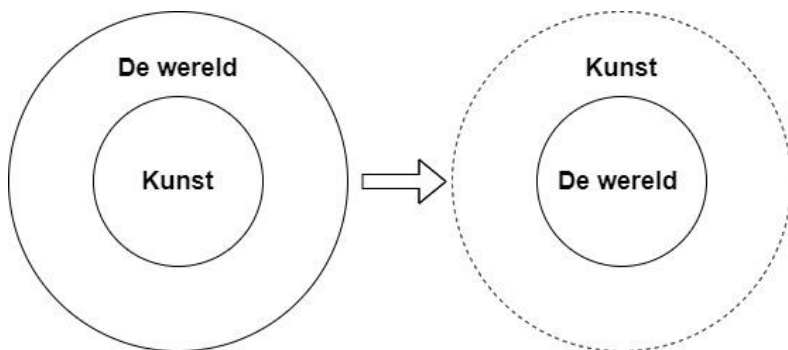
Nu ik de structuur, noodzaak en smaken van mijn voorstel behandeld heb, lijkt het mij waardevol deze bijeen te brengen om zo de eerste stappen van een Object-Georiënteerd Kunstonderwijs te schetsen. Bovendien kan dit onderzoek zich niet in volledige zin voltooien wanneer het niet gevolgd zou worden door experimenten in de praktijk. Pas wanneer Object-Georiënteerd Kunstonderwijs, dat ik vanaf nu zal afkorten als OGK, zijn vleugels heeft uitgeslagen, valt er te zien hoe het zich uit in de windrichtingen van het luchtruim. Het is daarvoor dat deze voorlaatste woorden handvaten kunnen bieden, in de hoop dat de ideeën uiteindelijk voorbij de grenzen van deze regels zullen treden.

Te beginnen bij het einde van het onderwijs als kader. Met de object-georiënteerde blik kan de docent afstand doen van alle objecten die het 'onderwijs' opmaken. Een proces van uitkleden, zo te spreken. Weg met de roosters, curricula, klaslokalen, schoolgebouwen, toetsen en eindcijfers. Dit afbreken kan niet alleen verstaan worden als een verlossing van het beperkende, maar vooral ook als een opstand van hetgeen dat nu in de plaats daarvan naar voren komt; de wereld. *Ook ik ben onderwijs!* De kunst heeft dit proces al keer op keer doorlopen in de afgelopen eeuwen, en het is dan misschien ook niet opmerkelijk dat het kunstonderwijs daarin nu volgt. Hierbij wil ik nogmaals uit het essay Denken over Kunst van Thijs Lijster citeren:

“Op dergelijke wijze reageert ieder kunstwerk niet alleen op zijn voorgangers, maar ook op de vraag wat kunst is. Het antwoord op die vraag is allang niet meer vanzelfsprekend, omdat sinds het tijdperk van de readymade *alles* kunst kan zijn, terwijl het tegelijk duidelijk is dat niet alles kunst is” (Lijster, 2019, p. 152).

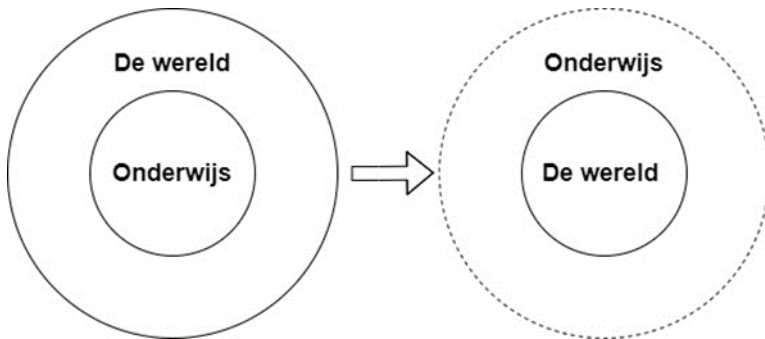
84

De transformatie naar het idee dat nu alles kunst kan zijn, maar dat niet alles kunst is, kan misschien het simpelst weergegeven worden door de volgende figuur:



Figuur 3: De kunst die grenzeloos is geworden.

De kunst heeft als een sloophamer al haar grenzen doorbroken om daarmee letterlijk grenzeloos te worden. De rigide, duidelijke kaders ruilen zich in voor een onduidelijk stippellijntje. Hetzelfde frame uit Figuur 3 kan ook voor het onderwijs van OGK gebruikt worden:



Figuur 4: De grenzeloosheid van Object-Georiënteerd Kunstonderwijs.

Het is precies dit (zie Figuur 4) dat bedoeld wordt wanneer ik stel dat OGK zo “min mogelijk onderwijs moet zijn en zo veel mogelijk kunst”. Het beperkt zich namelijk niet tot een vooraf bepaald stukje wereld, maar draagt de mogelijkheid álles te zijn. Zo kan de focus van OGK, net als kunst, eigenlijk overal liggen. Elk object, en hierbij 85 —
doel ik dan op de definitie van object zoals Harmen deze geformuleerd heeft, kan tot uitgangspunt van het onderwijs genomen worden. Een mierenhoop, een buurt, de lucht of alle fruitbomen in de provincie Brabant kunnen allemaal door zo'n stippellijntje betiteld worden tot dat wat de aandacht verdient te genieten.

Wanneer alles dat voorheen het onderwijs definieerde is platgelegd en er alleen nog spraken is van een groep mensen (studenten en docent), dán kan de docent beginnen met het opnieuw opbouwen van het onderwijs. Met het vergaarde vertrouwen van de lerende, voortkomende uit het verhaal van Biesta (2012), kan de docent een route gaan bepalen. Dit gebeurt uiterst voorzichtig en met de focus op slechts enkele objecten. Zoals de kunstenaar bepaald dat een object, een pispot of een Brillodoos bijvoorbeeld, een kunstwerk is, door om dat stukje wereld een stippellijn te trekken, zo trekt ook de docent een stippellijn om een stukje wereld, een object, om het te verkondigen als onderwijs. Om het te verkondigen als ‘het Andere’. Zoals Kants regendruppels verschillende benaderingen hebben, zo hebben objecten misschien ook wel een ‘onderwijsbenadering’, of een ‘leerbenadering’. Zoals Harman liet zien kan Heideggers hamer op een ontelbaar aantal manieren kapot gaan. Ik denk dan aan de rivier waarin ik gezwommen heb tijdens de les van Jeroen Doorenweerd, of de route die we die dag gelopen hebben.

Dit betekent niet dat de docent compleet onvoorbereid de wereld in moet trekken met een aantal studenten om dan maar te hopen iets interessants tegen te komen. De docent kan gewoon vooraf de objecten kiezen, zoals ook een kunstenaar

(meestal) niet pas in het museum een voorwerp aanwijst. Het belangrijkste is dat de docent dit proces met voorzichtigheid benadert om niet opnieuw een volledig kader tot stand te brengen. Die vage grens ligt bij het ontbreken van een doel: zodra het onderwijs te doelgericht raakt is er alweer sprake van te veel onderwijs. Dit is net als Harmans idee dat de minimale eis voor iets om een kunstwerk te zijn is dat het niet louter en alleen een letterlijke overdracht gaat, maar dat het ook vooral omwille van zichzelf bestaat. Het werk heeft dan altijd een autonomie. In OGK wordt de wereld, en dan dus vooral de gekozen objecten daaruit, niet benaderd omwille van het onderwijs, maar omwille van zichzelf. Op het moment dat het onderwijs, en het kader dat het onvermijdelijk is, te ver uitgewerkt wordt, is de mogelijkheid dat het object van de aandacht de lerende iets radicaal nieuws overbrengt een stuk kleiner.

Het idee van OGK laat zich moeilijk concreet definiëren, omdat het eerder iets concreet niet is dan wel. Maar het belangrijkste is nu gezegd. De docent is iemand die de geluiden van de wereld goed kent en eveneens de wegen van de kunst weet te vinden. Het is iemand die daardoor open kan staan en anticipeert op de belangrijke tussenmomenten die kunnen ontstaan op het moment dat een stevig kader ontbreekt. OGK is onderwijs dat met zichzelf experimenteert, elke keer dat het uitgevoerd wordt. En verder is het doel van OGK dat het zichzelf overbodig maakt, zoals naar mijn mening dat het uitgangspunt zou moeten zijn van elk onderwijs. De wereld omwille van zichzelf als uitgangspunt nemen om de lerende open te stellen voor de onverwachtheden, het radicaal nieuwe, die de objecten van het bestaan ons te bieden hebben. Open staan voor het radicaal nieuwe van 'het Andere' en hiermee het agrilogistieke denken doorbreken. Plastic tasjes wurgen vogels. De ecognosis die gerealiseerd wordt in het onderwijs. De laatste stap van Orals pedagogiek van de innerlijkheid. OGK kan dan ook alleen het eigen doel bereiken wanneer het deel is aan een groter geheel van kunsteducatie, omdat de eerste stap van Orals drie fasen niet inbegrepen is, maar eerder ligt bij vakken als kunstgeschiedenis en kunstfilosofie. Bovendien kan het beeldend proces niet alleen berusten op OGK, omdat vanuit praktisch perspectief gezien vaste objecten zoals een werkplek wel degelijk noodzakelijk, of op zijn minst waardevol kunnen zijn.

Ik heb het verleden van mijn ideeën aan het licht gebracht door een interview met Jeroen Doorenweerd, over mijn (breakdance) experimenten te vertellen en het over Greenschool te hebben. Zojuist, in het nu, heb ik de eerste stappen voor de eerste avonturiers getekend. Hoe OGK er verder uit zou moeten zien kan ik eigenlijk niet zeggen, dat is namelijk iets dat nog in de toekomst geborgen ligt. Ik ben benieuwd.

Leren luisteren in het Antropoceen.

Om het geheugen van de lezer bij te staan zal ik uiterst beknopt een samenvatting geven van het verhaal dat ik hier geschreven heb. Het begon dus allemaal met dat Antropoceen; het tijdperk waarin de mens meer invloed uitoefent op de nieuwe aardlaag dan alle natuurlijke processen bij elkaar opgeteld. Volgens Timothy Morton is het een tijdperk waarin de mensheid een hyperobject is geworden: een object dat in tijd en ruimte veel groter is dan een individu. Deze hyperobjecten, waarvan klimaatverandering er bijvoorbeeld ook een is, kan ik niet direct waarnemen, juist omdat ze zo te groot zijn. Mijn blik vangt altijd maar een deel van het werkelijke object. Er bestaat dus een scheur, een ontologische kloof. Een wanverhouding tussen hoe iets aan mij verschijnt en wat het daadwerkelijk is. In dat opzicht blijken hyperobjecten een soort karikatuur te zijn, want volgens Morton en de nieuwe, hedendaagse filosofische stroming die hij aanhangt, Object-Oriented Ontology, is deze scheur tussen verschijnen en zijn iets dat inherent is aan alle objecten, inclusief wij mensen. In tegenstelling tot wat Quentin Meillassoux het 'correlationisme' noemt, wil Object-Oriented Ontology (OOO) weer spreken over de ontologie, over de wereld-in-zichzelf, los van menselijke waarneming. Want volgens de ideeën van dit correlationisme kunnen we geen uitspraken doen over de wereld los van onze menselijke waarneming. Dit verlangen van OOO om weer over de wereld te spreken zonder daarbij onze menselijke waarneming te betrekken, zou mogelijk een uitweg kunnen bieden van het antropocentrische eilandje waar het correlationisme ons op heeft geplaatst.

OOO is ook wel het gedachtegoed van Graham Harman. Harman probeert met OOO een 'theory of everything' te formuleren, en dus poogt hij over alle objecten te spreken. Aan de hand van de tuig-analyse van Heidegger en het werk van Husserl formuleert hij een definitie van wat en hoe een 'object' is. Zo zijn objecten dat wat men volgens OOO niet kan reduceren tot hetgeen waaruit het is gemaakt en/of dat wat het doet. Vindt dit reduceren wel plaats, dan spreken we van over-, onder- of duomijnende theorieën. Hieronder rekent Harman de wetenschap en bepaalde filosofische stromingen. De kunst is volgens Harman echter dé bondgenoot van de filosofie, omdat we in de kunstbeschouwing niet geneigd zouden zijn een object te reduceren, wat Morton ook wel een solidaire houding noemt. In plaats van het reduceren ontstaat er een metaforische verhouding tussen de beschouwer en het (kunst)object, waarbij de beschouwer zich als een acteur inleeft in het object. De beschouwer kijkt als het ware in de toekomst van het object en de potenties die daarin geborgen liggen. Deze inleving heeft een ecologische meerwaarde omdat het ons in zekere mate mogelijk maakt het antropocentrische kader te overstijgen.

Zo'n verhouding tot een object is altijd vreemd. Morton noemt het zelfs "vreemd vreemd", een vreemdheid die nooit minder vreemd wordt. Ecologie is vreemd

vreemd juist omdat we objecten nooit helemaal kunnen doorgronden. Objecten, en kunstwerken dus ook, zijn opgebouwd uit onderdelen die allemaal weer een ander object zijn. In de kunst gaat onze blik uit naar het object omwille van zichzelf, zonder een vooraf bepaald doel, en komt dus ook deze opbouw op de voorgrond te staan. Volgens OOO is kunst dan ook causaliteit, omdat het gaat over de oorzaken en gevolgen van het verleden. In de kunstbeschouwing ontwikkelt men al waarnemende een ontvankelijkheid voor de complexe verhoudingen tussen deze delen en het geheel. Want net als voor de betekenisgeving is binnen de ecologie elk onderdeel wezenlijk van belang. Evenals de inleving is deze ontvankelijkheid van ecologische meerwaarde. Want dit denken waarbij de delen uiteindelijk meer zijn dan het geheel, gaat in tegen een zeer oud antropocentrisch denksysteem dat ten grondslag ligt aan het Antropoceen.

Dit denksysteem noemt Morton de agrilogistiek. Dit is de logistiek van de landbouw die we al sinds het begin van die landbouw met ons, de mensheid, meedragen. Het is een denkpatroon dat geen middens tolereert. Iets is óf waar óf niet waar. Iets is of aanwezig of niet aanwezig. Dit denken dat de wereld zo veel mogelijk probeert te reduceren tot een volledig duidelijk en uitlegbaar geheel heeft geresulteerd in onze technologische en industriële vooruitgang en uiteindelijk zelfs in klimaatverandering. Tegenover deze “Easy-Think” zet Morton de ecognosis: het opgaan in de onduidelijkheid van de wereld en hier zelfs, door kennis te vergaren over de wereld, nog dieper in te duiken. Dit gaat altijd gepaard met heerlijkheid en diepe emoties. Ik heb expliciet laten zien dat de inleving en ontvankelijkheid die de kunst de beschouwer kan leren, deel kan zijn aan de ontsnapping aan het antropocentrisme en een realisatie van ecognosis.

89

Maar dan moet de beschouwing van kunst, de verhouding tot het kunstobject, wel vanuit een OOO-perspectief komen. En dit is volgens mijn idee geen vanzelfsprekendheid. Want zoals Thijs Lijster argumenteert dat de kunstcriticus een noodzakelijke rol speelt en dus van belang is voor het sociale gesprek over kunst, zo denk ik dat het beschouwen van kunst, ons verhouden tot (kunst)objecten, op een manier die aansluit bij OOO en het mogelijk maakt telkens opnieuw te kijken, niet vanzelfsprekend is. Het moet geleerd worden, en dus is het vooral een zaak van de kunsteducatie. Leren te denken dóór kunst. Hiervoor heb ik een voorstel gedaan.

Als leidraad van mijn educatieve suggestie heb ik een onderzoek van de socioloog Sevket Benhur Oral gebruikt. Vanuit het gedachtegoed van Graham Harman heeft hij een “pedagogiek van de innerlijkheid” uitgedacht, waarbij innerlijkheid verwijst naar de ondoorgrondelijke kwaliteit van objecten. Zijn idee kan begrepen worden als een fenomenologische reis bestaande uit drie fases, waarvan de laatste fase overeenstemt met de houding van OOO. Kunstonderwijs lijkt van zichzelf al de karaktereigenschappen te bezitten om tot de tweede fase te komen. Namelijk doordat de eigen subjectiviteit bij kunstonderwijs aan het licht gebracht

wordt. Wil kunstonderwijs echter een pad bieden naar de laatste fase, dan moet het naar mijn idee rekening kunnen houden met een paar problemen.

Gert Biesta heeft aan de hand van de filosofen Kierkegaard en Levinas laten zien dat er een verschil is tussen 'leren van' en 'onderwezen worden door'. Dit 'onderwezen worden door' staat verrassend dicht bij de houding van OOO ten opzichte van objecten. Beide veronderstellen een houding waarin de ontvanger open staat voor iets 'radicaal nieuws'. Biesta stelt dat we een nieuw verhaal over onderwijs moeten vertellen waarin de student een vertrouwen, een autoriteit, toeschrijft aan de docent. Vervolgens argumenteer ik dat we objecten, vanuit de OOO visie, omwille van zichzelf moeten beschouwen, een autoriteit moeten toeschrijven, en dat daarvoor elk kader vermeden moet worden. Educatie is zelf ook een kader, en dus moet dat kunstonderwijs als het ware zo min mogelijk onderwijs proberen te zijn. Zodat de objecten omwille van zichzelf aandacht krijgen.

Om te reageren op dit probleem introduceer ik het idee van een 'Object-Georiënteerd Onderwijs': onderwijs waarin men zo bewust mogelijk ook de niet menselijke objecten (vanuit de definitie die Harman schetst) als wezenlijke onderdelen van het onderwijs beschouwt. Door dit bewustzijn kan het ook actief bepaalde objecten uitsluiten, zoals het schoolgebouw, toetsen en roosters. Hiermee wordt het educatief kader afgebroken en treedt de autonomie van de kunst en de wereld op de voorgrond. Dit 'Object-Georiënteerd Kunstonderwijs' speelt zich dus af in een onbegrensde wereld, de 'echte' wereld. Met de docent als begeleidende gids gaan de leerlingen een beeldend proces aan waarin het luisteren naar die wereld een essentieel aspect is. Door in dit onderwijs de autonomie van de kunst zo veel mogelijk intact te houden ontstaat er een situatie waarin het luisteren naar objecten onbevooroordeeld is, en de ontvankelijkheid en inleving een rol kunnen gaan spelen in het leren van 'het Andere'. Op deze manier wordt het agrilogistieke denken bij de kern doorbroken.

Ik zie Object-Georiënteerd Kunstonderwijs niet als een vervanging van welk onderwijs dan ook, maar eerder als een toevoeging. Kunstgeschiedenis, kunstfilosofie, het leren van technische vaardigheden hebben allemaal hun waarde en verdienen ongetwijfeld een plekje binnen kunsteducatie *als geheel*. Daar wil ik dan, als antwoord op het essay dat ik hier geschreven heb, Object-Georiënteerd Kunstonderwijs aan toevoegen. Een vak, moment, of tijd waarin het kunstonderwijs zichzelf even overstijgt en waarin de objecten van de wereld, onaangetast door een vooraf opgesteld doel, de bestemming van de luisterende leerling vormt. Met de docent als richtinggevend figuur de wereld verkennen en de kunst op een natuurlijke manier zijn weg naar binnen laten vinden. Het onderwijs vindt op dezelfde natuurlijke wijze een plekje in de 'tussmomentjes' waarop de docent ondersteuning biedt en de weg wijst naar het wenselijke. Dit wenselijke is in het geval van Object-Georiënteerd Kunstonderwijs altijd het luisteren naar niet-mensen, het jezelf volledig openstellen, de post-fenomenologische fase. Open

staan voor de onderwijzing van het Andere. Ondanks het feit dat objecten ondoorgrondelijk zijn accepteren dat er meer is en dat, met de kunst aan je zijde, geloven dat er toch nog iets van dat ondoorgrondelijke tot je kan komen. En daarvoor moet de autonomie van de kunst verdedigd worden. Object-Georiënteerd Onderwijs is dus niet per sé ecologisch, ecologisch ben je hoe dan ook al. Ga je relaties aan met niet-mensen? Dan ben je ecologisch. Besta je? Dan ga je relaties aan met niet-mensen (Morton, 2018). De waarborging van de autonomie van de kunst is niet voor de ecologie of duurzaamheid, het is voor de kunst zelf. Objecten kunnen zichzelf laten zien op het moment dat we ze zonder vooroordelen bekijken. En dat vraagt soms dat je de idealen van duurzaamheid, de moraal of politiek loslaat. En dát, de kunst in bescherming nemen omwille van zichzelf, dát biedt de handvaten om de antropocentrische blik te overstijgen. Dát maakt het mogelijk dóór kunst inleving en ontvankelijkheid te ontwikkelen voor de complexiteit van de interconnectie. De doelloosheid. Net als Copernicus wil ik omarmen dat we niet in het centrum van de wereld staan, maar slechts een bouwsteentje omvatten in het interconnectieve weefsel van de wereld. Leven in een universum waarin alles met elkaar in verbinding staat betekent dat ik mij daar thuis in moet geraken, in dat web van het Andere. Leren om te gaan met de onverwachtse consequenties van de vreemde vreemdheid van de duistere ecologie door te begrijpen dat objecten altijd meer zijn dan dat wij eruit kunnen halen. Ondanks de onkenbare en ontastbare objecten-in-zichzelf de ritmes van de wereld leren aanvoelen en ten alle tijden bereidt zijn de eigen kaders en hokjes omver te gooien. Willen en krijgen verhouden zich asymmetrisch tot elkaar en onze angstige afbakeningen gaan daar op de lange duur niets aan veranderen. Meegaan met de stroming door die lijntjes in flexibele stippellijntjes te veranderen, is een beter idee. En in dat alles mag daar best van genoten worden. De ecognosis induiken en het spel dat in het weefsel van entiteiten verborgen ligt ontdekken. Dat plezier zou ik graag in het onderwijs zien, maar dan moeten we eerst wat kaders doorbreken. Een plek creëren die geen grenzen kent. Alsof je aan de top van de Pyreneeën staat en daar ongelimiteerd uit kunt kijken over al die (ongeforceerde?) schatten. Gelukkig is daar de kunst als sloophamer.

Bibliografie

- Archer, D. (2005, Maart 15). *How long will global warming last?* Opgehaald van [www.realclimate.org](http://www.realclimate.org/index.php/archives/2005/03/how-long-will-global-warming-last): <http://www.realclimate.org/index.php/archives/2005/03/how-long-will-global-warming-last>
- ArtReview. (2015). *Power 100: Graham Harman*. Opgehaald van <https://artreview.com/>: <https://artreview.com/artist/graham-harman/>
- Baichwal, J. (Regisseur). (2006). *Manufactured Landscapes* [Film].
- Biesta, G. (2012). Receiving the Gift of Teaching: From 'Learning From' to 'Being Taught By'. *Studies in Philosophy and Education* (32), 494-461.
- Bukowski, C. (1974). *Burning in Water, Drowning in Flame*. HarperCollins.
- Burtynsky Studio. (sd). *Anthropocene*. Opgehaald van www.edwardburtynsky.com: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>
- Burtynsky, E., Baichwal, J., & de Pencier, N. (Regisseurs). (2018). *Anthropocene: The Human Epoch* [Film].
- Burtynsky Studio. (sd). *Oil*. Opgehaald van www.edwardburtynsky.com: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>
- Carrington, D. (2014, September 30). Earth has lost half of its wildlife in the past 40 years, says WWF. *The Guardian*.
- Chapple, A. (sd). *Earth*. Opgehaald van www.amoschapplephoto.com: <http://www.amoschapplephoto.com/>
- Corcoran, P. L., Moore, C. J., & Jazvac, K. (2014, Juni). *An anthropogenic marker horizon in the future rock record*. Opgehaald van www.geosociety.org: <https://www.geosociety.org/gsatoday/archive/24/6/article/i1052-5173-24-6-4.htm?rss=1>
- de Visser, A. (2012). *ViceVersa*. 's-Hertogenbosch: Pels & Kemper.
- Eliasson, O. (2018, December 10). *Climate Action: Challenge Your Status Quo Bias!*. Opgehaald van icewatchlondon.com: http://olafureliasson.net.s3.amazonaws.com/subpages/icewatchlondon/press/Ice_Watch_Essay_Olafur_Eliasson.pdf
- Gibbens, S. (2019, Mei 17). *Opnieuw plastic ontdekt op bodem van Marianentrog*. Opgehaald van www.nationalgeographic.nl: <https://www.nationalgeographic.nl/stop-met-plastic/2019/05/opnieuw-plastic-ontdekt-op-bodem-van-marianentrog>
- Green School Bali. (2018, November 2). *What is the Green School curriculum?* Opgehaald van Bamboo News Magazine : <https://bnmag.greenschool.org/green-lead/2018/11/02/what-is-the-green-school-curriculum/>

- Green School International. (2020). *Green School*. Opgehaald van www.greenschool.org: <https://www.greenschool.org/>
- Harman, G. (2011). *The Quadruple Object*. Hampshire: Zero Books.
- Harman, G. (2012). The Third Table. In *dOCUMENTA (13): 100 Notes, 100 Thoughts*. Hatje Cantz Verlag.
- Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology; A New Theory of Everything*. Penguin Books.
- Harman, G. (2019). *Art and Objects*. Cambridge: Polity Press.
- Heidegger, M. (1999). *Zijn en Tijd*. (M. Wildschut, Vert.) Nijmegen: Sun.
- history.com Editors. (2010, April 26). *Automobile History*. Opgehaald van history.com: <https://www.history.com/topics/inventions/automobiles>
- Hornby, L. (2017). Appropriating the Weather: Olafur Eliasson and Climate Control. *Environmental Humanities*, 60-83.
- ILFI staff. (2019, November 20). *Press Release: 2019 Stephen R. Kellert Biophilic Design Award Winners Announced*. Opgehaald van trimtab.living-future.org: <https://trimtab.living-future.org/press-release/2019-stephen-r-kellert-biophilic-design-award-winners-announced/>
- It's Okay To Be Smart. (2019, Februari 12). *The Impossible Hugeness of Deep Time*. Opgehaald van www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=dI7SbZx_Qiw
- Jackson, D. (2019, September 2). *Bamboo architecture: Bali's Green School inspires a global renaissance*. Opgehaald van The Conversation: <https://theconversation.com/bamboo-architecture-balis-green-school-inspires-a-global-renaissance-121248>
- Jacobs, R. (2018). *Artonauten*. Rotterdam: V2_Publishing.
- Journal of Somaesthetics. (2015). Olafur Eliasson: Interdisciplinary Approaches and their Interplay with his Art. *Journal of Somaesthetics*(Volume 1, No 1, 2015. Somaesthetics and Visual Art), 8-18.
- Keefe, S. (2014, November 6). *This Canadian Artist Halted Pipeline Development by Copyrighting His Land as a Work of Art*. Opgehaald van vice.com: https://www.vice.com/en_us/article/5gk4jz/this-canadian-artist-halted-pipeline-development-by-copyrighting-his-land-as-a-work-of-art-983
- Klett, M. (2014, Mei 20). 35 years: Photographs of Time and Space. Izmir. Opgehaald van www.youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=qH4YntMikOU&t=3654s>
- Klett, M. (sd). *Mark Klett*. Opgehaald van <http://www.markklettphotography.com/>: <http://www.markklettphotography.com/>
- Klett, M., & Bushaw, G. (sd). *Rephotographic Survey Project*. Opgehaald van www.markklettphotography.com: <http://www.markklettphotography.com/rephotographic-survey-project>

- Klett, M., & Wolfe, B. (2015). Opgehaald van www.klettandwolfe.com:
<https://www.klettandwolfe.com/>
- Klett, M., & Wolfe, B. (sd). *Reconstructing the View - Grand Canyon Photographs*. Opgehaald van <https://www.klettandwolfe.com/>:
<https://byronwolfe.typepad.com/klettwolfe/grand-canyon/>
- Lijster, T. (2019). *Denken door Kunst*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Lucas, G. (Regisseur). (1977). *Star Wars: Episode IV: A New Hope* [Film].
- Mauritshuis. (sd). *Jacob van Ruisdael, Gezicht op Haarlem met bleekvelden, c. 1670 - 1675*. Opgehaald van www.mauritshuis.nl: <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/gezicht-op-haarlem-met-bleekvelden-155/>
- Meillasoux, Q. (2010). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Continuum.
- Merleau-Ponty, M. (vert.1996). *Oog en Geest*. Amsteden: Ambo/Anthos B.V.
- Merleau-Ponty, M. (vert.1996). *Phenomenology of Perception*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2013). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Morton, T. (2015). We have never been displaced. In *olafur eliasson: reality machines*. Stockholm.
- Morton, T. (2018). *Being Ecological*. Pelican.
- Morton, T. (vert.2018). *Duistere Ecologie*. Amsterdam: Boom.
- Morton, T., & Eliasson, O. (2015, oktober 2). *Olafur Eliasson & Timothy Morton | Artist talk*. Opgehaald van YouTube.com:
<https://www.youtube.com/watch?v=dYht9r9xdA8&t=849s>
- Newell, M. (Regisseur). (2005). *Harry Potter and the Goblet of Fire* [Film].
- Nuwer, R. (2014, Juni 9). *Future Fossils: Plastic Stone*. Opgehaald van www.nytimes.com:
https://www.nytimes.com/2014/06/10/science/earth/future-fossils-plastic-stone.html?_r=0
- Oral, S. (2013). Thinking Education through Object-Oriented Philosophy: A triple pedagogical movement . In P. o. (PESA), *Measuring Up in Education* (pp. 158-167). PESA.
- Oxford, P. (sd). *Double decker root bridge*. Opgehaald van peteoxford.photoshelter.com:
<https://peteoxford.photoshelter.com/gallery-image/Meghalaya-Living-Bridges-Khasi-People/G0000LsHsEsPgr4w/I0000ACuVisXI4Uo/C0000VGQJVWhkVO4>
- Studio Olafur Eliasson. (2015). *Ice Watch: Encounters*. Opgehaald van vimeo.com:
<https://vimeo.com/189918564>

- Studio Olafur Eliasson. (2018). *Ice Watch London*. Opgehaald van <https://icewatchlondon.com/>: <https://icewatchlondon.com/>
- Studio Olafur Eliasson. (2020). *Olafur Eliasson*. Opgeroepen op april 19, 2020, van olafureliasson.net: olafureliasson.net
- Studio Olafur Eliasson. (sd). *Ice Watch, 2014*. Opgehaald van <https://olafureliasson.net/>: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>
- Studio Olafur Eliasson. (sd). *The Weather Project, 2003*. Opgehaald van olafureliasson.net: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>
- ten Bos, R. (2017). *Dwalen in het Antropoceen*. Amsterdam: Boom.
- The University of Arizona Libraries, Center for Creative Photography. (2016, November 16). *Mark Klett Photographs*. Opgehaald van web.archive.org: <https://web.archive.org/web/20110809175243/http://ccp.uair.arizona.edu/item/36301>
- Van Den Braembussche, A. (2012). *Denken over kunst*. Bussum: Coutinho.
- Van Den Braembussche, A. (2012). Merleau-Ponty over waarneming in de kunst. In A. Van Den Braembussche, *Denken over Kunst* (pp. 247-257). Bussum: Coutinho.
- van Gerwen, R. (2016). *Moderne Filosofen Over Kunst*. Zoetermeer: Klement.
- Watson, J. (2019). *Lo-TEK, Design by Radical Indigenism*. New York: TASCHEN.
- Wolfe, B. (2014, September 18). Byron Wolfe: Time, Landscape, and the Construction of Perception. Opgehaald van www.youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=OWK-phAb3P4>
- www.kellyjazzvac.com. (sd). *Stones*. Opgehaald van <http://www.kellyjazzvac.com/>: <http://www.kellyjazzvac.com/Stones/Stones.html>
- Yalcinkaya, G. (2019, April 21). *Kelly Jazvac presents "beautiful and horrific" plastiglomerate lumps at Milan Triennale*. Opgehaald van www.dezeen.com: <https://www.dezeen.com/2019/04/21/kelly-jazvac-plastiglomerate-milan-triennale/>
- Žižek, S., & Daly, G. (2004). *Conversations with Žižek*. Cambridge: Polity Press.

De kunst als sloophamer: opnieuw leren luisteren in het Antropoceen.

Afstudeerscriptie Lex van der Steen.

Docent Beeldende Kunst en Vormgeving – Fontys Hogeschool voor de Kunsten.
2020.

Met speciale dank aan:

Christianne Niesten

Saskia van der Linden

Joyce van der Feesten

Marinke Marcelis

