

DASH —

de ruimte van betekenis en de betekenis van ruimte —

In *Letting Go of Your Bananas* ¹

las ik over het absurde feit dat de som van ons aards bestaan is:

twee in graniet gekerfde jaartallen verbonden met een liggende streep.

De begin en eindtijd. En dat het meest belangrijke, het minst opvallende, die liggende streep, de **DASH**, is die een tussengebied vertegenwoordigt, het leven zelf is en betekenis geeft aan diezelfde jaartallen.

¹ Drubin, Dr. Daniel T., NY 2007

*‘We leven in een overgangszone tussen de dingen en onszelf
buiten de dingen en onszelf’. ²*

DASH is een verbinding.

Een beweging en een ruimte waar die beweging ontstaat. Een koppelteken.
Een reis, een weg, een trip of trance. Speling, interpretatie, een restruimte.
Een persoonlijke ruimte, speculatie, een brug, hypotheses, expressie, poëzie
en verbeelding.

Of een lijn op je huid die de schaduw blijkt van een haarsliert waar de zon
op schijnt. De wijzers van een klok en timing. Een voeg en een balk. Een
scheur, knik, krak, kier, barst, naad, groef en kloof. Interval en interface.
Luxaflex, navelstreng, zebrapad, gelatine, rabbit hole, boevenkostuum, trap,
veter, evenwichtsbalk, wandelende tak, waslijn en horizon.
Interbellum, witregel en rust.

Voor mij is dash in deze thesis een metafoor voor de zoektocht naar
betekenissen en hoe deze veranderen of transformeren. Het is een
persoonlijk onderzoek naar de bewegingsvrijheid van de marges
in een strak georganiseerde cultuur.

Voor de structuur heb ik me laten inspireren door de roman van Lieke
Marsman *Het tegenovergestelde van een mens* waarin ze filosofie,
maatschappelijke thema's, fictie en poëzie met elkaar combineert en
ze op een speelse manier een dash, een verbinding creëert tussen de 'grote'
en haar 'kleine' of persoonlijke wereld.

Ik heb me afgevraagd waar realisme en fantasie samenkomen. Of kunst de
verborgen niveaus van de werkelijkheid kan grijpen en wat de speelruimten
en begrenzingen van visuele media zijn.

Mijn eerste vraag werd: wat *is* werkelijkheid eigenlijk?

Dit is een thesis zonder antwoorden, het gaat om de vragen. Een antwoord
suggereert een stilstand, ik zoek beweging.

Geen punten maar komma's, vraagtekens en gedachtestreepjes.

Om te kunnen bewegen ga ik nu vertrekken.

Daarbij volg ik de tekens als broodkruimels in het woud, als innerlijke stem
zonder toonsoort.

Zwervend, meanderend en roterend met open vizier.

Dash is in de eerste plaats een leesteken. Mijn vertrekpunt wordt Taal.

DE VLIEGENDE VLEKKEN

Vroeger had ik altijd moeite met in slaap vallen. Urenlang lag ik wakker te woelen. Dan keek ik met gesloten ogen naar de binnenkant van mijn oogleden en werd ik met hoge snelheid meegezogen in een oneindige wereld van duizenden snel bewegende vlekken. Het leken witte zwevende ballen van verschillende afmetingen die als sterren en kometen met een enorme vaart op me afkwamen en zelfs door me heen leken te vliegen. Waar ik ook met gesloten ogen keek, ze waren overal en er leken er steeds meer bij te komen. De enige mogelijkheid om te ontsnappen uit deze donkere dreigende binnenwereld leek om simpelweg mijn ogen weer te openen. Maar ook in de eerst zo vertrouwde duisternis van mijn kinderkamer bleken de duizenden suizende planeten te zijn doorgedrongen en was er geen verschil meer tussen de wereld met ogen open en die met ogen dicht. Angstig riep ik dan mijn vader naar boven te komen en na mijn antwoord op 'wat is er dan?' liet hij me vervolgens in een nog grotere vertwijfeling achter. Volgens hem was er niet één vliegende vlek te zien.

WAARNEMING, TAAL EN WERKELIJKHEID

Kijken hebben we moeten leren. Pas na 6 maanden ziet een baby wat wij zien. Vlekjes, de nuances tussen licht en donker krijgen pas een betekenis wanneer we ze plaatsen in grotere context.³

Onze observatie van de werkelijkheid wordt gestuurd door behoefte, verwachtingen en kennis. Behoeftes is een instinct en creëert actie: we hebben primair voedsel, water, veiligheid en liefde nodig. Zodra we onze behoeften hebben vervuld, verruimen we ons behoeftescale en voordat we er zelf opkomen heeft iemand anders al bedacht wat we nog meer nodig hebben.

-Terwijl ik dit opschrijf aan de picknicktafel in de tuin en mijmerend voor me uitstaar, zie ik de Japanse Wijnbes.

"Mmm" zegt de innerlijke stem, "Zouden er nog rijpe bessen zijn?"

Ik sta op en ik zie er achter de tafel nog een paar bungelen. Ze zijn wonderlijk mooi metaal rood en de smaak is met geen andere te vergelijken: pittiger dan frambozen en frisser dan bramen.

Terwijl ik de allerlaatsten verorber keer ik weer terug naar mijn notities en beseft dat wat er zojuist gebeurde ook een voorbeeld is van de relatie tussen behoefte en waarneming waarover ik aan het schrijven ben, alleen dan in omgekeerde zin. Ik kijk, zie de bes, creëer de behoefte ze te eten en dus te plukken. Zonder op te kijken was ik nooit op de behoefte gekomen. Dat leert me dat de relatie tussen behoefte en waarneming ook omkeerbaar is –

Vervolgens hebben we geleerd onze observaties te benoemen met de tekens van taal. Alleen.. woorden verwijzen naar objecten maar zijn niet die objecten zelf. Zoals Magritte (1928-1967) zegt: 'de afbeelding van een pijp is geen pijp.' En het woord pijp, de talige verwijzing, heeft helemaal niets van een pijp.

Als het zo is dat waarneming gestuurd wordt door behoefte en ik bovendien tekens heb aangeleerd om die waarnemingen te benoemen met taal, wat is dan de betekenis van die waarneming? Van hoe ik de wereld aanschouw en benoem? Bestaat er een authentieke blik of zoeken we in onze waarneming slechts naar een bevestiging van de tekens waarmee we hebben geleerd deze te benoemen? (of zoals Deleuze dat onze 'receptieve gewoonten' noemt.)

Deze laatste vraag behandel ik verderop in het hoofdstuk over de verhouding tussen kunstenaar object en publiek.

Over de eerste vraag schrijft Bergson in *Lachen 2* 'De individualiteit van de dingen en de levende wezens ontgaat ons telkens als het voor ons geen materieel nut heeft om die waar te nemen. En zelfs als we het wel zien (wanneer we bijvoorbeeld de ene van de andere mens onderscheiden), ziet ons oog niet de individualiteit zelf, dat wil zeggen een bepaalde, geheel oorspronkelijke combinatie van vormen en kleuren, maar alleen een of twee trekken die de praktische herkenning vergemakkelijken. In feite zien we dus niet de dingen zelf. We beperken ons tot de etiketten. Deze tendens, die voortgekomen is uit behoefte, wordt nog versterkt onder invloed van de taal. Het woord dat van een ding alleen maar zijn meest gewone functie en meest alledaagse buitenkant aangeeft, dringt zich tussen het ding en ons en zou er voor onze blik ook de vorm van verhullen als deze niet al schuil ging achter de behoeften die het woord zelf tot stand gebracht hebben'. Betekenis gevende systemen blijven een middenweg tussen taal en object.

Zo bevinden we ons in een cirkel, een val van oorzaak en gevolg tussen behoeften, object, de waarneming ervan en ons ontoereikende systeem deze te benoemen. 'Maar', zegt Bergson verderop: 'Bij de kunstenaar, is de natuur vergeten de waarneming aan de behoefte te koppelen. Deze wijdt zich via de zintuigen aan de kunst. Kunstenaars suggereren ons dingen waarvoor de taal de uitdrukkingsmiddelen ontbreekt en krijgen iets te pakken wat niks meer met het woord te maken heeft. Zo heeft kunst geen ander nut dan maatschappelijk aanvaarde algemeenheden, alles wat de werkelijkheid verhuult, aan de kant te schuiven, om ons oog in oog te stellen met de werkelijkheid zelf. Kunst is een directer visie van de werkelijkheid'.

In het proefschrift, *Als een beeld 'ik' zegt 4.....* van Anke Coumans citeert en parafraseert ze Vilém Flusser (1920-1991), die schrijft over de verhouding tussen tekst en beeld: 'Met het *schrijven* was er een nieuw vermogen geboren dat conceptueel denken heet en dat ontstaat uit een verdere abstrahering van het beeld in lijnen op datzelfde oppervlak. Hiermee beweegt het woord zich visueel verder weg van de werkelijkheid omdat het er niet meer op lijkt. Teksten betekenen indirect de wereld. Zij roepen beelden op die verwijzen naar de werkelijkheid. Het decoderen van een tekst is dus het ontdekken van de beelden die betekend worden door de tekst. De tekst verklaart vervolgens de beelden via de in de tekst aanwezige concepten. De tekst kan dus tegelijkertijd iets representeren en becommentariëren. Ze kan een onderwerp verbinden met een bijvoeglijk naamwoord en op die wijze een uitspraak doen over de werkelijkheid'.

Omdat het woord beelden kan oproepen, beschouwt Flusser de tekst als de meta- code van het beeld.

‘Hij legt de vinger op de verschillende wijzen waarop het beeld (de afbeelding) en het woord *representeren*. Het beeld representeert omdat het lijkt op de werkelijkheid waar het naar verwijst. Het woord representeert omdat het niet lijkt op die wereld, maar haar indirect oproept en betekent. De semioticus Peirce noemt deze twee verschillende wijzen van representeren iconisch en symbolisch. De iconische representatie karakteriseert zich door een relatie van overeenkomst. De symbolische representatie karakteriseert zich door een relatie van afspraak of gewoonte. Doordat het woord op een andere wijze iets aanwezig stelt, heeft het andere mogelijkheden. Op basis van dit symbolische karakter van het woord, hoeft het woord niet meer te verwijzen naar de wereld zelf maar kan het ook gaan verwijzen naar de ideeën die we over de wereld hebben. Waar het beeld aan de zichtbaarheid verbonden is, daar is het woord verbonden aan het denken dat tot abstracties in staat is. Daarom kunnen we via de taal ook ‘ik’ zeggen, iets waar het beeld niet direct toe in staat is. Daarom kan de taal ook van het heden abstraheren en het verleden en de toekomst een plaats geven in de communicatie’.

HET TEKEN

*When a dash falls
between
the end of one line
and the beginning of the next
you should try to ensure that
the dash is placed at the end of the first line
and not
at the beginning of the second
if you can*

is een signaal, een geheim.

De sleutel naar een nog te ontdekken ruimte. ‘Het kan alles zijn - een kleur, een gebaar, een wenk, een object, een wiskundige formule - en staat voor iets anders dan zichzelf. Datgene waar een teken naar verwijst wordt een referent genoemd. Je hebt concrete referenten, zoals het dier wat wordt aangeduid met het woord kat, en abstracte referenten zoals bijvoorbeeld ‘een slim idee’ wat aangeduid kan worden met een gloeilamp. De eerste is iets wat bestaat in de wereld om ons heen. De tweede is denkbeeldig en kan niet worden aangegeven door er simpelweg naar te wijzen. Hoe zou je een slim idee kunnen aanwijzen in je hersenen?

Tekens staan ons toe om te refereren naar dingen en ideeën, zelfs als ze niet fysiek voor ons waarneembaar zijn.

Plato beargumenteerde dat vormen die gemaakt zijn door de mens bedrieglijk- en niet de werkelijkheid zelf -zijn maar een mentale idealisering ervan. Denk aan het geometrische figuur wat we cirkel noemen. Cirkels bestaan niet echt in de natuur, ze zijn door mensen geconstrueerd. Alhoewel we steeds nieuwe tekens creëren om onszelf aan nieuwe kennis te helpen en we reeds verworven kennis voortdurend wijzigen en aanpassen, laten we het aan onze cultuur over om het begrip van deze kennis te bepalen’.

TEKSTBALLONNEN ORDENEN

en

De bevrijding van de fluisterende kaften

De bibliotheek was aan het einde van onze straat in het centrum van het Zeeuws-Vlaamsche dorp van mijn jeugd.

Magisch vond ik het, die stille wereld van ingepakte en geordende letters als eindeloos gevarieerd gekleurde boekenrijen. Het geroezemoes van de mompelende kaften die mij stuk voor stuk probeerden te verleiden alsof ze op de markt stonden en tegen elkaar op fluisterden om mijn aandacht, maakte mij gretig maar veroorzaakte tevens een groot verantwoordelijkheidsgevoel want, hoe zou ik dat alles ooit in één mensenleven kunnen lezen?

De enige bron van ruis in de bibliotheek was de grote ovalen leestafel met daarop hoofdzakelijk stripboeken. Een enorme chaotische berg schreeuwende plaatjes en tekstballonnen waar niemand zich verder aan leek te storen maar die mijn innerlijke rust totaal ontregelde en mijn brein keer op keer het signaal gaf actie te ondernemen om het evenwicht weer te herstellen.

Uiteindelijk, nadat alle stripfanaten eindelijk waren uitgelezen en ik daarna zo onopvallend mogelijk drie keer om de tafel was geslopen om mezelf ervan te overtuigen dat er echt niemand keek, veegde ik dan in noodtempo al die wildgroei weer tot keurig overzichtelijk geordende stapeltjes bijeen om vervolgens schaamtevol maar dik tevreden me weer verder aan mijn taak te wijden.

Woord

interpretatie
atypologisch verborgen
O- buitengewoon ertussen -verheen onderdoor onderweg
ad libitum
rondom nutteloos verder

Materie

Fysieke restructuimten

(aangespoelde objecten aan)
de vloedlijn
vuilnisbak
brocante markt
wildplakbord
koelkast
zeef
afgekoelde open haard
logeerkamer

Dash

Meta-fysieke restructuimte

geest, herinnering, fantasie
virtueel geheugen
winst
ziel

Space of otherness

In een cultuur heb je codes die haar taal, waarnemingen, waarden en ruilhandelingen in een empirische orde vastleggen waarmee iedereen die deel uitmaakt van die cultuur te maken krijgt en waarmee hij of zij zal moeten leven. Anderzijds verklaren wetenschappelijke theorieën of interpretaties van filosofen waarom er een zekere orde is, aan welke wet deze gehoorzaamt en waarom er voor die orde gekozen is. Tussen de orde en het denken over de orde bestaat er een zuivere ervaring van die orde en haar modaliteiten. Ik noem de optelsom van de ervaringen DASH.

Na enige tijd doorlezen kwam ik erachter dat Foucault hier het begrip heterotopie voor heeft bedacht als de plaats waar ‘het andere’ zich manifesteert.

In het voorwoord van *les mots et les choses* (1966) gebruikt Foucault het begrip heterotopie als verwijzing naar een *tekstuele ruimte*. Taal creëert een plek, een niet fysieke-plaats waar dingen die ogenschijnlijk geen verband hebben toch naast elkaar kunnen bestaan. Een hetero-topische ruimte is een werkelijke fysieke of mentale ruimte die dienst doet als andere ruimte naast de bestaanden en is noch privé noch publiek. Het is een ‘tussen’ of ‘bemiddelings’ ruimte. Daar waar gedragsnormen zijn opgerekt en waar een reflectie op de maatschappij wordt gemaakt. heterotopieën hebben een precieze functie en kunnen verschillende “werkelijke ruimtes” tegelijkertijd representeren: een bibliotheek, een theater een gevangenis een bordeel. Het behoeft een entreebewijs een gebaar of een ritueel om een heterotopie te betreden.

‘Heterotopieën zijn tegenruimtes, gelokaliseerde utopieën die kinderen goed kennen. De zolder, het eind van de tuin en het grote ouderlijk bed waar we de oceaan ontdekken omdat we kunnen zwemmen tussen de lakens. Het bed is ook een groot bos waarin je je kunt verstoppen en het is de nacht waar je een spook wordt met een laken om je heen’.⁶

‘Tussen de cultuurcodes en de wetenschap ziet Foucault een domein dat even fundamenteel is alhoewel het een bemiddelende rol heeft. Dit domein is vager en minder duidelijk te analyseren. Daar is waar kunst gedijt. Het veld tussen empirie en wetenschappelijke theorie is het gebied waar de cultuur zich onmerkbaar losmaakt van de ordeningen die haar door haar primaire code waren voorgeschreven. Dan laat die cultuur zich niet meer passief door die ordeningen opdringen. Ze constateert dat die ordeningen misschien niet de enige mogelijke zijn en evenmin de beste. Kunst kan dus een andere orde genoemd worden, het hetero-topisch tussengebied van de fundamentele codes in een cultuur en de wetenschappelijke theorieën’.⁷

⁶ Foucault, Michel, “*Les Heterotopie*” *Radio feature*, 1966

⁷ Elias, Willem, *Tekens aan de wand*, 1993

Zoals Foucault concludeert dat kunst een andere orde genoemd kan worden *tussen* de codes van een cultuur en het als een vager moeilijkere te analyseren gebied verklaart, gaat Richard Sennett nog een stap verder en legt heel helder uit wat dat gebied is en ook hoe we onze ervaring uit dit gebied zouden kunnen inzetten en gebruiken in het dagelijkse leven.

Hij beschrijft in zijn Prensela lezing *Zonder voeling* (2011) hoe we in onze moderne cultuur de 'voeling' en tastzin met de objecten om ons heen maar ook in sociale zin, zijn kwijtgeraakt omdat we constant zoeken naar snelle concepten en oplossingen en onze technologie ervoor heeft gezorgd dat we steeds vaker een 'indirect' contact hebben met elkaar en de fysieke wereld waar we mee te maken hebben. Hij geeft als voorbeeld dat de hoogontwikkelde tastzin van een ambachtsman, in dit geval een cellist, niet ontstaat door methodes te ontwikkelen die hem op een snelle manier zijn vinger op de juiste plek leert zetten op de snaar (b.v. door middel van het plaatsen van stukje een tape op de hals zoals bij de Suzuki methode gebruikelijk is), maar juist door een in eerste instantie moeilijkere methode toe te passen door hem die specifieke plek te laten *zoeken met zijn vingers voor een vollere fysieke ervaring van het contact zelf*.

Hij noemt dat het creëren van dubbelzinnigheden. Het doel van de dubbelzinnigheid is juist een helderheid te bereiken door middel van experimenteren en zoeken.

Sennett stelt dat 'het grootste gevaar van de moderne samenleving het meedogenloos nastreven van helderheid en vastomlijndheid is bij het omschrijven van nationale, religieuze, etnische en seksuele identiteiten. Samenlevingen houden niet van dubbelzinnige identiteiten. Door helderheid en afbakening na te streven, legitimeert de cultuur een repressieve politiek. Dit streven is vreemd aan de ontwikkeling van de kunstenaar waarin helderheid juist wordt bereikt door het aanmoedigen organiseren en formaliseren van dubbelzinnigheden.'

SPEURTOCHT TUSSEN DE MAATSTREPEN

Een voorbeeld van orde in een ver doorgevoerde vorm in de klassieke muziek is de muzieknotatie en toepassing ervan.

Ook de overlevering van interpretatie en de muziekpraktijk zelf is gebonden aan strikte regels. In de symfonieorkesten is iedere afzonderlijke stoel een specifiek verworven plaats door een unieke speler. Daar wordt de tekst, het uit te voeren repertoire dat meestal binnen de canon van een oude traditie hoort, van hogerhand bepaalt en samengesteld voordat het op de lessenaar staat, om vervolgens ingestudeerd te worden door een topchef die zijn eigen opvatting stuurt met een baton. Als je muziek beschouwt als georganiseerde tijd dan ontstaat ze of kan alleen bestaan tussen datgene wat accenten of ankerpunten zijn. De beat van de muziek of slag van een dirigent geeft de accenten van de tijd aan binnen de organisatie van de maat in een muziekpartituur. Hij ‘slaat’ dus niet de maat, maar de ijkpunten in de maat. Betekenis ontstaat hier tussen de timing van de aangegeven accenten of ijkpunten die tevens in hun herhaling het tempo bepalen. Het is precies die timing en de mate waarin je binnen de gegeven structuur erin slaagt vrijheid te creëren met het materiaal en de beheersing ervan, die je als speler de ruimte geeft voor persoonlijke interpretatie en expressiviteit van de ‘tekst’.

Of zoals Richard Sennett het uitdrukt in zijn lezing *Zonder voeling*: ‘De musicus kent de alternatieve speurtocht naar vorm in de ervaring van de aanraking met de vingertop op de snaar.

Vibrato is een fysieke vaardigheid, die rijpt in de loop van de vorming van een cellist of violist. Het is het trillend bewegen van de linkerhand op de snaar waardoor de exact zuivere toon wordt gekleurd. Om deze beweging te kunnen maken moet de strijker eerst zuivere tonen leren spelen. Tijdens het vibrato verspreiden de geluidsgolven zich als rimpelingen in het water nadat er een steen in is gegooid. En er zijn net zoveel verschillende soorten vibrato als er strijkers zijn’.

Met andere woorden het is ook hier die specifieke tastzin en de controle ervan die maakt dat er een ruimte ontstaat voor persoonlijke expressie.

BE TEKEN IS

EN DE INTERPRETATIE VAN DE TEKENS

reflectie van een gedachtestreepje

*het verbaast me dat ik me al die tijd nog niet heb afgevraagd
wat betekenis is
het lijkt een intrinsiek bezit
ideeën verbinden met een ding
de sleutel is interpretatie
wat ik beteken hangt af van waar ik me plaats
de context
ik transformeer en ontplooi mezelf tot nieuwe betekenis*

*met streek en schreef en mep en lel
en haal en slag en scheut
smijt en slinger ik, kwak en hol
race sprint en storm voorruit*



*Thirty spokes meet in the hub,
though the space between them is the essence of the wheel.
Pots are formed from clay,
though the space inside them is the essence of the pot.
Walls with windows and doors form the house,
though the space within them is the essence of the house.³*

‘Space’ is een lege ruimte totdat er iemand binnenkomt.

Vanaf het moment dat er een tweede persoon die ruimte betreedt, gebeurt er iets tussen hen. Dit ‘iets’ kan omschreven worden als ‘inter’ of ‘in between’ en is ondergeschikt aan de identiteiten. Eerst is er een identiteit, daarna is er een relatie.¹¹

‘In de westerse cultuur wordt ruimte van oudsher als neutraal beschouwt.

Vandaag de dag wordt onze ruimte belaagd door elektronische, moleculaire en virale communicatie systemen. De lucht is niet meer ‘leeg’ we voelen ons bedreigd door industrieel en elektronische vervuiling. De mythe van de vervuiling is de metafoor voor de ontdekking in de westerse wereld dat de ruimte leeft en dus kan worden vermoord.’¹ In *The Hidden Dimension* (1966) onderzoekt Edward T. Hall, een tijdgenoot van Marshall McLuhan, hoe verschillende culturen de zintuigelijke verbondenheid in publieke ruimten hebben geconceptualiseerd. ‘How do perceptions communicate a public experience’. Hij bekritiseert ook de westerse modernistische oppositie tussen privaat en publiek:

‘When Westerners think and talk about space, they mean the distance between objects. In the West, we are taught to perceive and react to the arrangements of objects and to think of space as ‘empty’⁵. Een interculturele vergelijking is nodig om dit expliciet te maken: ‘The meaning of this becomes clear only when it is contrasted with the Japanese, who are trained to give meaning to spaces to perceive the shape and arrangements of spaces; for this they have a word: ‘MA’. ‘Instead of mathematical perspectivism that has structured our western gaze since Renaissance, Japanese art focuses on multi-perspectivism.’²

De betekenis van *Ma* wordt visueel geïdentificeerd met een symbool wat een combinatie is van twee karakters: deur en zon. Dit teken is niet slechts de uitlijning van een deur maar een deur die open is voor het licht en zo ruimte schept om te groeien. Het concept ruimtelijkheid wordt bewustzijn van plaats; niet in de zin van een gesloten driedimensionale entiteit maar eerder een gelijktijdig bewustzijn van *vorm* en *niet vorm* die voortkomt uit een intensivering van het kijken.

Ma ontstaat in de verbeelding. Om iets te voelen wat onzichtbaar is, is een van de wezenlijkste elementen van de Japanse cultuur. Marges in de vorm, de stilte in het geluid en verstillings in de beweging. Bijvoorbeeld de stilte of pauze in een gesprek. De Japanse manier van communiceren is vol met leegte, onderwerpen in zinnen woorden vaak niet uitgesproken. Verbale duidelijkheid is niet altijd nodig en om op een intuïtieve manier begrip te bereiken in een stilte wordt als hoog intelligent en verfijnd beschouwd.³

‘Ma organizes the process of movement from one place to another. The breathing and movement of people divide the space in which people live’; ‘Ma is maintained by absolute darkness’; ‘Ma is the sign of the ephemeral’; ‘Ma is the alignment of signs. Ma is an empty place where all kinds of phenomena appear, pass and disappear...’. ‘Ma is the way to sense the moment of movement’.⁴

‘In de traditionele Japanse cultuur is ruimte niet neutraal. Het symboliseert een voortdurende stroom een complex netwerk van relaties tussen mensen en objecten. Alles is verbonden met Ma: martial arts, muziek, architectuur, het leven zelf, alles maakt deel uit van een netwerk van betekenissen die met elkaar verbonden zijn door Ma.¹ Op individueel niveau vinden we deze overtuigende benadering van ‘tussen in’ in de Japanse esthetiek van bloemschikken (ikebana) theeceremonie (cha no yu) en papier vouwen (origami). Deze pseudo-rituele meditatie beduiden het gedrag van alledag van Japanners of ze nu spelen met hun digitale gadgets of fanatiek hun bamboe zwaard en golfclubs hanteren tijdens de lunchpauze. Deze voortdurende repetitieve oefeningen in esthetisch en agnostische praktijken worden hyper geconcentreerde performances.

‘Participants are not trying to grasp the ‘inner secret’ of an object, activity or opponent, but by attaining ‘mu shin’ or an empty heart, they strive for avoiding the mediation that connects subject and object’.⁶

Christine Buci-Glucksmann omschrijft 'mu shin' als een 'leeg hart' dat is wel heel mooi en dieper dan het in deze context slechts een 'leeg hoofd' of een vrije open geest te noemen. Het zet me aan het denken over de relatie tussen Dash en Ma die misschien wel de meest fundamentele overeenkomst heeft die ik tot nu toe heb kunnen vinden in dit persoonlijke kleine onderzoek naar de ruimte van betekenis en de betekenis van ruimte in deze thesis.

Nog even los van het feit dat betekenis van een tussenruimte zoals Ma pas goed kan worden gedefinieerd door twee culturele opponenten met elkaar te vergelijken zoals ik eerder in de thesis telkens weer heb gezocht naar de ijkpunten van een onderwerp om het over de betekenis van de ruimte ertussen te kunnen hebben, heb ik eerder ook de belemmering van onze 'programs of perception' genoemd en hoe we ons zouden kunnen bevrijden om directer in contact te staan met ons authentiek of 'open zelf'.

Het lijkt erop dat wat Japanners *Mu shin* noemen de uitkomst is van de onnipresente herhaling van rituelen als een training, toegepast op veel verschillende bezigheden van het leven om los te komen van -en je niet te laten (af)leiden door -gedachten en zo openheid te scheppen (Ma) om directer te kunnen waarnemen en reageren.

Het doet me denken aan de Japanse kunstenaar Chiharu Shiota (Osaka, 1972). Volgens haar opvatting zet ieder individu een stempel op de wereld en is ieder object in de wereld op een of andere manier verbonden met het menselijk lichaam of de geest. Zij beschrijft haar architectonische installaties als 'tekeningen in de ruimte', waarbij ze de objecten met elkaar verbindt door draden. ⁷

¹ Marshall McLuhan, *Theoretical elaborations volume 2, The myth of the neutral space* p.157/158

² Henk Oosterling Lecture MA OR SENSING TIME-SPACE Towards a culture of the inter "Japanese Inter-Esse: 'MA' as In-Between" voor Transmediale. 05 BASICS Berlin, February 5, 2005 Haus der Kulturen der Welt

³ [wawaza.com / kaisyngtan.com](http://wawaza.com/kaisyngtan.com)

⁴ 'Ma: Japanese Time-Space', in: *The Japanese Architect: International Edition of Shinkenchiku*, nr. 262, Febr. 1979, p. 69-80.

⁵ E. T. Hall: *The Hidden Dimension*. New York 1966, p. 153.

⁶ Ch. Buci-Glucksmann: *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin 1997, p. 166

⁷ vrijeacademie.nl/7413/uitgebreid-zoeken/rondleiding-chiharu-shiota-

The image is felt to be weak in respect of meaning: there are those who think that the image is an extremely rudimentary system in comparison with language and those who think that signification cannot exhaust the image's ineffable richness. Now even - and above all if- the image is in a certain manner the *limit* of meaning, it permits the consideration of a veritable ontology of the process of signification. How does meaning get into the image? Where does it end? And if it ends, what is there *beyond*! From the moment of the appearance of the book, the linking of text and image is frequent, though it seems to have been little studied from a structural point of view. What is the signifying structure of 'illustration'? Does the image duplicate certain of the informations given in the text by a phenomenon of redundancy or does the text add a fresh information to the image? Three messages: Linguistic message, coded iconic message, non coded iconic message. We have seen that in the image properly speaking, the distinction between the literal message and the symbolic message is operational; we never encounter (at least in advertising) a literal image in a pure state. My reading remains suspended **between** the image and its description, **between** definition and approximation. It can thus be seen that in the total system of the image the structural functions are polarized: on the one hand there is a sort of paradigmatic condensation at the level of the connotators (that is, broadly speaking, of the symbols), which are strong signs, scattered, 'reified'; on the other a syntagmatic 'flow' at the level of the denotation. Without wishing to infer too quickly from the image to semiology in general, one can nevertheless venture that the world of total meaning is torn internally (structurally) between the system as culture and the syntagm as nature: the works of mass communications all combine, through diverse and diversely successful dialectics, the fascination of a nature, that of story, diegesis, syntagm, and the intelligibility of a culture, withdrawn into a few discontinuous symbols which men 'decline' in the shelter of their living speech.

‘In 'TO BREAK - The Window of Opportunity' bewijst het jonge kunstenaarsduo Robbert&Frank/Frank&Robbert dat alles wat is, ook altijd anders kan zijn. De wereld is een canvas dat te beschilderen valt volgens eigen verbeelding. Het universum dat deze heren verkiezen houdt alvast het midden tussen dat van Karl May, David Lynch en Mary Poppins. 'Your mind is a box of chocolates - open it and taste the potential of your thoughts.' In zijn romancyclus 'De man zonder eigenschappen' (1930) ontwikkelde Musil het concept 'mogelijkheids - zin': de gedachte dat er naast de gerealiseerde, werkelijke wereld ook talloze werelden-in-potentie bestonden, of: dat alles ook anders zou kunnen zijn dan het is. Frank Merckx en Robbert Goyvaerts - ze zien eruit als de 'guys next door', de ene wat schriel, de andere met blozende appelwangen - denken Musils idee door tot in zijn materiële consequenties. Grappig genoeg is het Investopedia - de Wiki voor beleggers - die de eerste definitie van 'a window of opportunity' aanbrengt: 'a short time period during which an otherwise unattainable opportunity exists', of in beleggers termen: hét moment om toe te slaan. 'The window' krijgt daarmee een materialistische betekenis, ge-linkt aan de kapitalistische ideologie, terwijl Robbert&Frank vooral aan de slag gaan met een meer letterlijke vorm van materialisme: het onderzoeken van materialen, het bespelen van de zichtbare, tastbare wereld als een blokkendoos van kleuren, vormen, geluiden, ruimtes. En voor het aanvaardbaar op zijn kop zetten van die tastbare materie is vooral zijn tegendeel nodig: verbeelding.

Ze beginnen op een lege scène, tegen de achtergrond van zo'n zelf geschilderd woestijnlandschap. Wat volgt is een aaneenschakeling van secure maar tot falen gedoemde pogingen om door de schijnbare beperkingen van de zichtbare wereld te breken. Ze peilen de ruimte: hoogte, diepte, lengte, breedte. Wat als houten latten vleugels zijn, kunnen we er dan mee vliegen? Wat als een boom een xylofoon wordt, kunnen we er dan muziek op spelen? Bomen bloeden, wapens blijken van chocolade. In dit theaterlaboratorium transformeren zelfs waarneembare zekerheden voortdurend tot iets anders’.

Monoloog van een gedachtestreepje

Ik ben erg dankbaar voor de uitnodiging van de schrijfster en wil dan ook graag gebruik maken van het aanbod om op deze bladzijde die, karakteristiek genoeg tussen alle andere in staat, nu eens niet alleen als zijdelingse gedachten maar als aaneengesloten volwaardige zinnen te kunnen bestaan. Mijn eigen inleiding tot de directe rede.

Ten eerste wil ik kwijt dat hier misschien de indruk wordt gewekt dat ik mijn bestaan alleen te danken heb aan Accenten, Muren en Referentiepunten. Dat ik een stut ben tussen cijfers of een adempauze tussen twee stutten. Verder wordt mij, mede door mijn uiterlijk, een hoge mate van starheid verweten en werd er genoemd dat ik een vertegenwoordiger zou zijn van polariserend gedachtegoed. Jazeker, ik heb me ook op grafstenen laten zien, maar niet om het einde der tijden aan te kondigen! Kortom ik voel me in het nauw gedreven en aangezet om het een en ander uit te leggen.

Als zelfstandige voel ik me meer een oneindige lijn zonder zichtbaar begin en eindpunt. Een driedimensionale horizon. Altijd aanwezig maar, afhankelijk van de invalshoek, ongrijpbaar, veranderlijk en flexibel. De verschijning van een onverwachte wending. De schepper van ruimte achter ruimte achter ruimte als een oneindig repeterende deuopening. Een platform, om discussie tussen tegenpolen te creëren niet om tegenstellingen te benadrukken of te bevestigen.

Helaas wordt ik ook wel gezien als de vijand van Grammatica omdat ik zo populair ben geworden in telefoon en email teksten en in rap tempo al mijn collega's heb ingehaald en vervangen. Waarom? Omdat ik zichtbaarder en makkelijker in de omgang ben en een verbinding creëer tussen ongeorganiseerde losse flodders. Desalniettemin kost het even moeite om mij uit een toetsenbord te spellen. Zoals het mijn karakter betaamt komt mijn ware zelf alleen te voorschijn uit de verbinding tussen ALT en Koppelteken. Maar zoals gezegd heb ik meerdere alter ego's.

'I saw Jim – he looked gr8 – have you seen him – what time is the thing tomorrow – C U there'.



Giotto (1267-1337), De ontmoeting van Joachim en Anna bij de gouden poort, Scrovegnikapel, Padua, 1306

DASH EN GIOTTO

De ontmoeting tussen twee mensen begint met een wederzijdse waarneming. In het boek *Sferen* van Peter Sloterdijk heet deze ontmoeting tussen twee gezichten *de interfaciale ruimte*. Hij gebruikt deze term onder andere om via de vroegmoderne Italiaanse schilderkunst, zoals de ontmoeting tussen Joachim en Anna op bovenstaande afbeelding van Giotto (1267-1337), de waarde of relevantie van deze ruimte te benoemen.

Het oogcontact schilderen zou je kunnen beschouwen als eerste poging van de moderne filosofie om de interfaciale ruimte zo te beschrijven dat ze niet langer een vacuum of een neutraal ‘tussen’ lijkt maar waar een betekenis uit af te lezen valt. De geschilderde maar ook de fysieke tussenruimte wordt zo een onderwerp van discussie en zet een verandering in gang die brak met zowel de geschilderde iconen traditie als ook met het heersende cultus beeld en de manier waarop wij als ontvangers of toeschouwer betrokken worden bij het aanschouwen en interpreteren van het beeld waar we naar kijken. Giotto’s figuren worden meer van vlees en bloed en minder als frontaal gepositioneerde heiligen afgebeeld zoals gebruikelijk bij de traditionele fresco’s. De hoofden van Joachim en Anna zijn met een gouden dubbelaureool overwelfd. Het verenigt hen in een innig gebaar dat een hart lijkt te vormen. Giotto maakt geen gebruik van een verheven Christusbeeld om de transcendentie van Jesus uit te drukken maar hij creëert een warme scène tussen een toekomstig ouderpaar, waarin je volgens Sloterdijk ook al de contouren van Jesus’ verborgen gezicht zou kunnen zien.

Alle andere figuren op deze afbeelding zijn getuigen van deze kus. Evenzo is de toeschouwer van de fresco, hij mag meevoelen en ervaren, dat gaat verder dan alleen een verhaal ontvangen.

Dan is er nog de mysterieuze figuur in de zwarte sluier. De betekenis van deze figuur is volgens Filip Permentier in zijn essay *Giotto en de betekenis van de tussenruimte* dat het een geheime code, een teken, een vooraankondiging van de geboorte van Maria zou kunnen zijn. Hoe dan ook weer een atypische manier om alsnog Goddelijkheid uit te beelden, niet in het blauw maar in het zwart. Om haar toekomstige smart te duiden of omdat ze feitelijk onmogelijk daar aanwezig zou kunnen zijn.

Alhoewel ik de feitelijkheid ervan betwijfel, vind ik dat laatste wel een prachtige interpretatie en ben ik niet persé op zoek naar feiten in deze thesis. Het gaat me erom ingangen te vinden naar verschillende ruimtes waarin mogelijkheden tot interpretatie worden geschapen om zo dubbelzinnigheid te accentueren. Het is juist de ambiguïteit die ik interessant vind.

Giotto's verkenning van de ruimte tussen de gezichten zou niet zonder gevolgen blijven. Reeds onder zijn leerlingen traden schilders naar voren die het aandurften de Madonna met Jesus af te beelden terwijl ze elkaar aankijken en kussen, als wilden ze de toeschouwer in een getuige veranderen om zo de intimiteiten van de heiligen te kunnen bespieden. Hierdoor vindt Giotto aansluiting bij zowel de geestelijken als het volk. In zijn kus scenes geeft hij de meest sublieme proeven van een metafysica van de gezichtsontmoeting. Of zoals Janneke Wesseling het beschrijft in haar artikel *Giotto is een raadsel* uit het NRC van 20 december 2002:

‘De ruimtelijke illusie is niet de enige revolutie in het werk van Giotto. Hij gaf ook uitdrukking aan de gevoelens van zijn personages, aan drama, aan pijn en vreugde. Je ziet dat Giotto gekeken heeft naar de mensen om zich heen, en hij heeft uitgevonden hoe het weer te geven: hoe iemand handelt in een bepaalde situatie, welke gebaren hij gebruikt, wat zich aftekent op een gezicht. Zoals in het tafereel waarin Joachim en Anna elkaar ontmoeten bij de poort van de stad, nadat Joachim maandenlang afwezig is geweest. De scène is van een ontroerende intimiteit. Zij kijken elkaar aan, omhelzen en kussen elkaar, terwijl Anna met beide handen Joachims hoofd vasthoudt, haar vingertoppen verdwijnen in zijn baard. Waar hun gezichten elkaar raken, strelen zijn haren Anna's gezicht, dat deels verborgen is achter zijn profiel dat, net als in de beroemde kus van de beeldhouwer Brancusi 600 jaar later, hun beider profiel is.’

Niet alleen het werk zelf geeft en ontlokt nieuwe betekenissen. Zo zou je Giotto zelf ook kunnen beschouwen als schakelfiguur tussen Middeleeuwen en Renaissance. En speelt hij misschien wel als eerste in de westerse schilderkunst met het idee dat de toeschouwer een deel is of wordt van de afbeelding door bewust ruimte te creëren voor interpretatie.

De voordracht van een gedachtestreepje en diens ontmoeting met zijn alter ego.

‘Lees hier meer over het ruige weekend en de strijd om de snelheid van het verwerken van transacties.

De crypto markt kende een heftig weekend. De heftige beweging heeft te maken met de strijd tussen ontwikkelaars van crypto munten om de snelheid waarmee transacties verwerkt kunnen worden. Onder de grootste crypto munten is verder vooral de beweging van Dash opvallend. Opvallender nog is de opmars van Dash. De reden voor de beweging die sinds vrijdag is ingezet, heeft opnieuw te maken met de eigenschappen van het achterliggende netwerk.

Voor Dash vergt dat wel enige uitleg. Het netwerk van computers waar Dash mee werkt kent in tegenstelling tot de bitcoin twee lagen. Aan de ene kant heb je net als bij de bitcoin specialisten die complexe puzzels oplossen om transacties op het netwerk doorgang te laten vinden. Die heten ‘nodes’ op het Dash netwerk. Daarnaast is er een selecte gezelschap van master nodes, ofwel ontwikkelaars die speciale taken uitvoeren op het Dash netwerk en een toezichts functie hebben. Wil je als ‘master node’ opereren op het Dash netwerk, dan moet je wel een bedrag van 1.000 Dash in bewaring geven, zolang je de functie van master node vervult. Bij het verwerken van nieuwe transacties op het netwerk door ontwikkelaars wordt er een beloning uitgereikt in de vorm van nieuwe Dash. Maar daarbij is een automatische verdeelsleutel ingebouwd: 45 procent gaat naar de ‘miner’ (dat kan dus een gewone ‘node’/ontwikkelaar zijn), 45 procent wordt verdeeld onder de ‘master nodes’, en 10 procent gaat in een gezamenlijke pot ten behoeve van het netwerk. Afgelopen week maakte één van de ontwikkelaars van het Dash netwerk bekend dat de maximale grootte van transactiebundel (*block*) wordt verhoogd naar 2 MB. Een dergelijke wijziging werd afgelopen week door de ontwikkelaars van het bitcoin netwerk afgewezen. De maximale grootte van een transactiebundel op het bitcoin netwerk blijft vooralsnog 1 MB; bitcoin cash werkt met een maximale grootte van 8 MB per *block*. Waar het allemaal om draait is of je een crypto munt vooral ziet als een middel om waarde op te slaan, of als een betaalmiddel. In het eerste geval is transactiesnelheid minder van belang, in het tweede geval is snelheid van verwerking juist cruciaal. De baas van het team dat Dash heeft gelanceerd, Ryan Taylor, gaf eerder al aan dat hij waarde hecht aan de transactiesnelheid; Dash als middel om betalingen soepeler te laten verlopen.’

Alles behalve ‘Das Ding An Sich’

In de video ‘The weeping Woman’ (2009) van Rineke Dijkstra zien we een groep schoolkinderen in een museum. Ze zijn gefilmd terwijl zij aandachtig naar een schilderij kijken wat buitenbeeld is gebracht. Zowel de verbale als de fysieke reacties van de kinderen op Picasso’s schilderij uit 1937 vormen een fascinerend verslag van de vindingrijkheid waarmee relatief onervaren kijkers een beeld beleven. Hoe langer ze kijken hoe dieper de observaties worden. Het begint bij het benoemen van de vormen en kleuren en het raden wat het voorstelt. Vervolgens gaat het over emoties, het zoeken naar een verhaal en een mogelijke (psychologische) verklaring voor het feit dat de vrouw op het schilderij verdriet heeft.

Zo wordt Het kijken naar Het kijken het kunstwerk.

Het observeren van reacties op een werk maakt ons toeschouwers van de toeschouwer en zo ook onderdeel van het werk. Het is een spiegeling van datgene waar we naar kijken, een Droste effect. Een meta-werk wat boven het kunstwerk uitsteekt en nog verder gaat door de integratie van de beschouwingen. Het is alles behalve het object, de fysieke werkelijkheid ervan. Wat het interessant maakt, is dat wat erover wordt gezegd, de reacties die het oproept zowel voor de gefilmde als voor de ‘realtime-observers’. Zo zou je nog een stap verder kunnen gaan en de kijkers van Dijkstra’s video in het Stedelijk Museum, waar deze onlangs weer te zien was, ook te weer filmen.

De dingen ‘buiten’ ons worden nooit helemaal getrouw door ons gespiegeld, altijd zitten wij er als onvolmaakte wezens tussen. Iets helemaal zien ‘zoals het is’, het ‘ding an sich’, zoals Kant zegt, kunnen we daarom niet. Kant bracht met dit idee een drastische wending in het denken teweeg: het was niet meer de buitenwereld (het object) die bepaalde wat werkelijk was, maar de waarnemer (het subject). De een kon iets zien wat de ander niet zag.

Een ingang tot wat later de fenomenologische werkelijkheid zou heten en die is gebaseerd op (individuele) ervaring. Nu is er sinds Kant een tweedelige stroming ontstaan in de filosofie met betrekking tot dit onderwerp.

Wij verklaren de wereld om ons heen met ons intellect.

We lezen signalen en symbolen en de conventies die daaraan kleven. Dat maakt alles een gestructureerde ervaring en verschillende gemeenschappen hebben evenzo veel verschillende conventies.

Materialisten respecteren materiële processen en verklaren de wereld als zijnde autonoom. De materiële wereld is iets anders dan wat wij er met onze geest van maken. Door materie zijn eigen zelf-transformerende en organiserende modes toe te kennen in plaats van inert en passief, verstoort het de conventionele gedachte dat de mens de natuur stuurt en beheert. In plaats daarvan wordt de mens opnieuw gelokaliseerd in een natuurlijke omgeving die constant verandert en in beweging is.

Beyond artist artwork & viewer

Sculpture 1

*Hi , I am a sculpture
and the main part of my body lies on the floor
my spray painted polystyrene core is turquoise and has two layers
the upper layer has three holes with connections to other body parts
one of them is a curved blue pipe
the curved blue pipe is 4 centimeters wide and two meters long
it connects the core with a red perspex plate on the wall
the blue pipe penetrates the red plate in the centre
the other hole holds on to a metallic purple plastic ribbon
which has red tape on the inside and is 2 centimeters wide
it has the form of a speech bubble and it slightly touches the floor:
on your right hand side next to the red plate there is a paper on the wall
the paper is 1 meter long and 15 centimeters wide and has black vertical lines
though there is no physical connection
it is part of me,
it is my part,
I read vertical lines
strong and thick ones: present and loud
and a slim one that whispers:
Hi, I am a sculpture*

Sculpture 2

*I don't have a title
should I have a title?
mmlet's see
most of the time
title-ing comes before birth
somehow that didn't happen.
But now I'm here untitled, existing, a cry,
a creative outburst of materiality,
naked to the armature, exposed to the faceless mass,
ready for the gaze.
How did I get here?
I should not explain myself, but ...
I have to make a noise, be prepared, speak to strangers with utilitarian
questions.
Or even better: make them laugh!
I'm ridiculous anyway as an untitled, colorful object without answers.*

Sculpture 3

*Hey, you
Yes you babe!
Are you watching?
Ignore my neighbor
he has lost his title
and
tries to explain himself
come a little bit closer
Yesthats better!
Wow! You are good looking
shamelessly pretty
almost perfect
and these rich formsso well shaped
Oooh.....
you give me a good feeling
warm, and soft
I can almost see myself in your bright and shiny skin
can I touch you?*

Afgelopen jaar maakte ik drie objecten die respectievelijk de kunstenaar, het kunstwerk zelf en de kijker symboliseerden. Ik schreef voor elk van hen een tekst, maakte er een audio opname van, verstopte de speaker in de objecten en liet ze zo in gesprek gaan met elkaar. De objecten bespraken de vragen die tijdens het maakproces opkomen en ook de mogelijke betekenis en ontvangst van het werk en daar weer de betekenis van. Het reflecteerde op een speelse en humoristische manier op het waarnemen, interpreteren en oordelen vanuit verschillende perspectieven. De clash tussen woord en beeld.

Maker, kijker en object werden inwisselbaar, stelden zich dezelfde vragen en op een verrassende manier bracht ze dat in het werk heel dicht bij elkaar.

Ik vind het interessant om werk te maken dat de mogelijke waarnemingen en gedachten van de kijkers omkeert of spiegelt en zo hopelijk aanzet tot reflectie over onze waarnemingen. Werk dat refereert naar ‘manieren’ van communiceren, waarin de kijker is opgenomen en identiteiten van werk, kijker en maker verschuiven zodat de maker ook een kijker kan zijn (en andersom) en het werk zelf ook kijker en maker wordt.

Hoe kunnen we onze horizon verbreden en bewust worden van onze verwachtingen en onze ‘programs for perception’ zoals Pierre Bourdieu dat noemt in *A Social critique on Judgement of Taste*. Want als deze ‘programs for perception’ van sterke invloed zijn op de interpretatie is de consequentie daarvan dat we ons alleen kunnen identificeren met werken die passen in datzelfde ‘perceptieprogramma’. Als dat zo is waarderen we constant en consequent alleen kunst die we al kennen of liever *herkennen*, kunst die past binnen de genres en kaders die we al hebben ‘goedgekeurd’.

Of zoals wat H. Bergson schrijft in *Laughter 2* :

‘Leven is handelen en actie ondernemen. Leven impliceert alleen de nuttige kant van de objecten te aanvaarden om daar met gepaste handelingen op te kunnen reageren. Alle andere indrukken blijven in duisternis gehuld of bereiken ons slechts vaag. Maar wat ik zie en hoor van de buitenwereld is eenvoudigweg dat wat mijn zintuigen daaruit isoleren om mijn gedragingen bij te lichten. Dat wat we kennen van onszelf komt te voorschijn en stuurt onze handelingen. Mijn zintuigen en bewustzijn bieden me dus slechts een praktische vereenvoudiging van de werkelijkheid. Als de werkelijkheid direct in contact zou komen met zintuigen en bewustzijn, als we in onmiddellijke, directe eenheid zouden kunnen zijn met de dingen om ons heen en onszelf, zou kunst waarschijnlijk niet bestaan of waren we allemaal kunstenaars. Maar dan zou onze ziel onophoudelijk vibreren in perfecte harmonie met de natuur. Tussen ons en de natuur en tussen onszelf en ons bewustzijn hangt een sluier. Eén die ondoordringbaar is voor de gemiddelde mens maar bijna doorzichtig is voor de kunstenaar’.



David Hockney, *picture emphasizing stillness*,
1962, oil on canvas

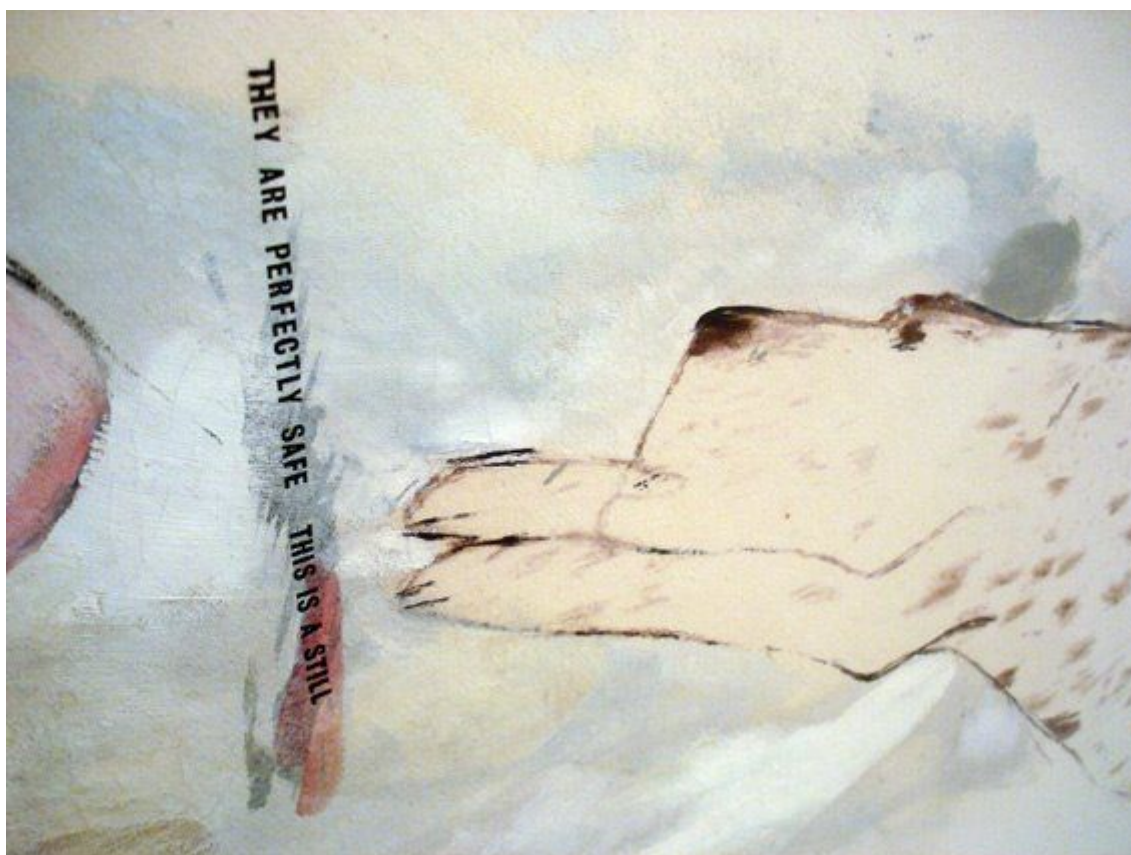
Professor Barbara Bolt *, stelt in haar lezing op een conferentie over ‘New Materialisms’ uit 2014 in plaats van de vraag *Wat is de betekenis ?*

‘*Wat brengt een afbeelding teweeg ?*’.

Zij verklaart de afbeelding niet vanuit de semiotiek maar vanuit het ervaren en vanuit de dynamiek van het materiaal zelf en beschouwt de afbeelding als een object. Daarbij verwijst en citeert ze Deleuze (What is Philosophy) die zegt: ‘het gewicht, de rotatie, tijd, explosie en expansie zijn krachten die ‘het niet waarneembare’ in de wereld zichtbaar maken. Door de aandacht te vestigen op de dynamiek van het materiaal, waar de kleur vibreert, texturen schitteren, lijnen trillen en vormen duwen en schuiven, verlaat je het idee van representatie en creëer je iets wat onvoorstelbaar is zonder dat het fictie wordt.

In David Hockney’s schilderij *Picture Emphasizing Stillness* (1962) zien we twee mannen in gesprek linksonder op het doek en een springend luipaard rechtsboven. Deze twee picturale fragmenten worden gescheiden door een zin die luidt: ‘They are perfectly safe, this is a still’.

Hockney zelf zegt over dit schilderij: ‘Van een afstand lijken het twee mannen die een rustig gesprek voeren na een wandeling vanuit een klein, gedeeltelijk vrijstaand huis. Het ziet er vreemd uit omdat het luipaard van plan is ze te bespringen of op te eten. Dan zie je de tekst. Die is zo klein geschreven dat je naar voren moet stappen om het te kunnen lezen. De tekst haalt in zekere zin de ‘magie’ weg omdat je als kijker je laat sturen door die tekst. Dan realiseer je je tegelijkertijd dat het een *schilderij* is, het luipaard zal de mannen nooit echt kunnen aanvallen.



David Hockney, picture emphasizing stillness, detail

‘Mijn bedoeling was de kijker het canvas van dichterbij te laten bekijken. Toen ik aan het werk begon wist ik niet precies het onderwerp, daarna realiseerde ik me wat er vreemd en aantrekkelijk aan was: alhoewel het vol met actie zit, blijft het een *Still*’. Hij bedoelt hier het canvas zelf, het materiaal, drukt geen actie of beweging uit maar *afbeelding* op het canvas.

Prof. Barbara Bolt stelt : ‘ de ervaring van Hockney’s schilderij is niet alleen dat het ruimtelijk is maar ook dat het het tegenovergestelde is van beweging. Het raakt ons op een andere level dan die van affectie, mening en perceptie. Het is een conceptuele zoektocht naar het effect van het materiaal in combinatie met onze betrokkenheid bij het beeld. Het luipaard is niet langer een luipaard maar een vorm met kracht, richting en gewicht tegelijkertijd is er de conceptuele gedachte die geactiveerd is door de tekst en ons confronteert met de krachten die in het schilderij opereren en met het contrast tussen concept en gevoel’.

Het feit dat ik Hockney's werk heb uitgekozen om hier te bespreken gebeurde intuïtief. Ik bedoel het *werk* vond mij waarschijnlijk.

Ik wilde meer weten over new materialism, kwam via youtube terecht op een conferentie en raakte gefascineerd. Pas nadat ik een paar keer had gekeken en een gedeelte van het verhaal van Prof. Bolt had vertaald, drong tot me door dat het een werk is wat door de tekst en de titel ook speelt met de clash tussen beeld en taal. En dat het, zoals ook in Rineke Dijkstra's video *The Weeping Woman* (2009), een opmerkelijke manier van de maker is om de kijker te *sturen*... of tot betrokkenheid aan te zetten: David Hockney dwingt je via de nieuwsgierigheid je dichter naar het canvas te bewegen en zet je aan het denken over het feit dat je gestuurd wordt om te kijken. Hij maakt je bovendien op die manier ook bewust van het feit dat er dus meer is dan wat de afbeelding presenteert.

Dat is waarschijnlijk wat Prof Bolt bedoelt : de afwezigheid van beweging, namelijk een canvas is een onbeweeglijk object aan de muur in dit geval, wordt extra benadrukt door het feit dat je als *kijker* letterlijk in beweging wordt gebracht. En het luipaard op het canvas is o.a een suggestie van beweging.

Dit herinnert me ook aan het werk *Ceiling Painting* uit 1966 van Yoko Ono.

Waarin een soort houten huishoudtrap in de ruimte staat. Boven de trap hangt een ketting met daaraan een vergrootglas. Pas wanneer je als kijker de trap oploopt en het vergrootglas oppakt lees je op het plafond: YES.

Hier zet ook de titel van het werk je letterlijk aan tot beweging. Zonder deze actie, die ook interactie is tussen het materiaal en de kijker gestuurd door de maker, bestaat het werk niet.

Epiloog van een gedachtestreepje na een korte ontmoeting met de plooi

*Na vele omzwervingen in labyrinten, achter plooien en gaten
ben ik over grenzen gegaan op zoek naar alternatieve
wegen en ruimten tussen vorm en materie.
Ik heb me losgeweekt van oude ervaringen en interpretaties
de contouren weg gevlakt,
mijn reflexen getemd en mijn alter-ego's stevig omarmd.
Mijzelf ontleed tot oneindige punten, krommingen en variaties
en ben innige verbintenissen aangegaan met nieuwe fenomenen.
Het kijkt anders zonder herkenning,
als een fantast,
als de meest fantastische museumgids op de virtuele weg
naar betekenis.*

Bibliografie

- Rubin, Dr. Daniel T, *Letting go of your Bananas*, Business Plus, 2006
- Marsman, Lieke, *Het tegenovergestelde van een mens*, Atlas Contact, 2017
- Perec, Georges, *Species of Spaces and Other Pieces*, Penguin classics, 1997
- Foucault, Michel, *De woorden en de dingen*, Boom, 2006
- Truss, Lynne, *Eats, Shoots & Leaves*
- the zero tolerance approach to punctuation!*, Forth Estate, 2003
- Sloterdijk, Peter, *Sferen*, Boom, 2005
- Bergson, Henri, *Lachen- essay over de betekenis van het komische*, Boom, 2010
- Sennett, Richard, *Zonder voeling*, Premsela lezing, 2011
- Permentier, Philip, *Giotto: de betekenis van de tussenruimte*, www.academia.edu
- Elias, Willem, *Tekens aan de wand -hedendaagse stromingen in de kunsttheorie*, Hadewijch, 1993
- Barthes, Roland, *Rhetoric of the image uit: Image-Music-Text*, Fontana Press, 1977
- Danesi, Marcel, *Messages, Signs, and Meanings: a basic textbook in semiotics and communication theory*, Canadian Scholars' Press, 2004
- Gombrowicz, Witold, *a guide to philosophy in six hours and 15minutes*, Yale University Press, 2004
- Kousbroek, Rudy, *Logologische Ruimte opstellen over taal*, Atheneum Boekhandel Canon, 1984
- Deleuze, Gilles, *The Fold Leibniz and the Baroque*, The Athlone Press, 1993
- Wesseling, Janneke, *Giotto is een raadsel NRC*, 20-12-2002
- Bolt, Professor, Barbara, *SCA New Materialisms Conference*, [youtube/eJEMWmStu9E](https://www.youtube.com/watch?v=eJEMWmStu9E), 2014
- De Landa, Manuel, *Deleuze and The New Materialism*, 2009 <http://www.egs.edu/>
- Coumans, Anke, *Als een beeld "ik" zegt.....het dialogische betekenisvormingproces van het publieke beeld*, proefschrift universiteit van Leiden, 2010

DASH –
de ruimte van betekenis en de betekenis van ruimte –

2018

Dominique Zwartelé
Gerrit Rietveld Academie Dogtime
Thesis begeleider Q.S.Serafijn