

NOTITIES BIJ DE PRAKTIJK VAN HET KUNSTZWEMMEN

JOLANDE BOSCH MA

PH.D. CANDIDATE

NORTHUMBRIA UNIVERSITY

‘Wanneer ik aan het werk ben zie ik de dingen anders. ... Ik leef als in een aquarium, door water en glas van de wereld gescheiden. Soms zie ik een bekend gezicht op mij toekomen, het drukt z'n neus tegen de glazen wand die ons scheidt om te kijken of alles goed gaat hierbinnen. Ik glimlach en duik naar de bodem.’¹

Het bovenstaande fragment uit de roman *Met onbekende bestemming* van Maya Rasker (2000) wordt in de komende pagina's als uitgangspunt gebruikt om de lezer mee te nemen langs een aantal observaties en overpeinzingen met betrekking tot de individuele kunstpraktijk.

Als beeldend kunstenaar, de kant van de beeldende kunst waarover ik het best geïnformeerd ben, zal ik mij hierbij vooral concentreren op de productie, de 'maak-kant' van beeldende kunst en daarmee minder op de receptie. Hier zal naar verwachting voldoende op ingegaan worden door mijn collega-auteurs, die vanuit de filosofie en kunstbeschouwing een bijdrage aan deze publicatie leveren. Vanuit het perspectief van de beeldend beroepsbeoefenaar laat ik de cultuurhistorische beschouwing en publieke waardering van de beeldende kunst daarom goeddeels achterwege en concentreer ik mij op de alledaagse praktijk van het kunstenaarschap en de daarin besloten waarden voor de individuele beeldend kunstenaar. Tijdens de voorbereidingen ten behoeve van dit essay sprak ik met enkele andere Rotterdamse kunstenaars.

1. Rasker, M., *Met onbekende bestemming* (Amsterdam: Prometheus, 2000) p 20.

WANNEER IK AAN HET WERK BEN,
ZIE IK DE DINGEN ANDERS ...

Een zin als ‘het anders zien van de dingen’ roept een beeld op van een allesomvattendheid, die zowel de stoffelijke als niet stoffelijke wereld kan omvatten. ‘Zien’ staat immers niet alleen voor visueel waarnemen, maar ook voor waarnemen in inzichtelijke zin—een ‘inzien’ of ‘zienswijze’. Van belang is de toevoeging ‘wanneer ik aan het werk ben’, die duidelijk maakt, dat het zien van dingen vooral ‘anders’ is binnen de werksituatie. Hierbij valt op te merken dat deze werksituatie niet altijd heel gemakkelijk te scheiden valt van een niet-werksituatie. Het werk breekt namelijk voortdurend onverwacht in het leven van een kunstenaar in. Niet alleen omdat je er als kunstenaar eigenlijk altijd in je achterhoofd mee bezig bent, maar ook via een verschijnsel dat *abductie* wordt genoemd, waarover later meer.

Laten we eerst eens nader bekijken hoe het werken een kunstenaar de dingen anders kan laten zien en in hoeverre dit verband houdt met een persoonlijke zienswijze. Ik beperk mij hier voor het bespreken van het visuele en visuele interpretatie tot een vereenvoudigde weergave van de semiotiek van Charles Saunders Peirce.² Voor Peirce bestaan er drie verschillende soorten visuele signalen, te weten: het icoon, de index en het symbool. Alle drie vertegenwoordigen zij een wijze van het zien, herkennen en interpreteren van ‘dingen’. Simpel gezegd is het icoon een heel primaire wijze van herkennen; een roos is een roos want het lijkt op een roos. We herkennen de roos door vergelijking. Zijn indexering is een secundaire wijze van herkennen; het ruikt zoet en ik prik mij eraan, dus doet het mij aan een roos denken. Het symbool daarentegen is moeilijker te duiden. Hierbij kunnen gezamenlijke elementen in de achtergrond van een groep mensen een rol spelen bij het herkennen of duiden van een waarneming. Hierdoor kan het zien van het ene ‘ding’ een relationeel verband oproepen met een ander ‘ding’ zonder dat dit verband zich direct laat verklaren. Kort gezegd: symbolen zijn conventies.

Het is praktisch onmogelijk om symbolen universeel te delen, hoewel je er natuurlijk een heel eind mee kunt komen. Het zien van een kruis, bijvoorbeeld, zal bij een groot deel van de wereldbevolking gelijkaardige associaties oproepen ten aanzien van de betekenis van het symbool. De context waarin het symbool gepresenteerd wordt – aan een kerkmuur, in een boek, op een grafsteen bijvoorbeeld –, roept verdere ideeën bij de beschouwer op

2. Peirce, C.S. (1992) ‘Design and Chance’, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Vol.1 (1867–1893), eds.: Houser, N. & Kloesel, C. Indiana University Press

over de bedoelingen achter het gebruik van het symbool. Deze associaties zullen dan ook verder ingekleurd worden door persoonlijke opvattingen en herinneringen. Symbolen worden vaak gedeeld door een interpretatieve gemeenschap;³ een groep mensen die bijvoorbeeld een religieuze, culturele of beroepsmatige achtergrond deelt. Het lijkt mij vanzelfsprekend dat ook groepen van niet meer dan twee mensen met gedeelde herinneringen symbolen kunnen delen en dat ook onbekenden niet vanzelfsprekende associaties moeten kunnen delen, waardoor ‘dingen’ tot herkenbare symbolen verworden. Verderop in dit essay zal duidelijk worden waarom ik die mening ben toegedaan. Over het algemeen wordt bij *symboliek* echter uitgegaan van breed gedragen associatie en herkenning.

Symboliek functioneert in de beeldende kunst voornamelijk door het gebruik van visuele metaforen. Een visuele metafoor is in zijn wezen gericht op het verstaan door tenminste één persoon. De verstaander betreft deze metafoor vervolgens weer op zijn of haar eigen beleving en ervaringsniveau. Beeldend kunstenaars zijn binnen hun beroepspraktijk gewend om te gaan met een voortdurende stroom aan associatieve herkenningmomenten tussen het ene ‘ding’ en het andere, een proces dat ertoe kan leiden dat de geïnformeerde geest een verklarend verband of een verklarende hypothese vormt. Dit proces wordt ook wel *abductie*⁴ of *retroductie* genoemd. Peirce onderscheidde drie verschillende processen waarin informatie wordt verwerkt; deductie, inductie en abductie.⁵ Abductie is hier de stap tussen een feit en zijn oorsprong; de instinctieve waarnemingsprong die het mogelijk maakt een oorsprong te raden, die kan worden getest om een hypothese te bevestigen of te ontkrachten. De term *abductie* is afgeleid van het Engelse *abduction*, wat letterlijk te vertalen valt als ‘ontvoering’, niet in de fysieke zin, maar als ontvoering van de ‘goed geïnformeerde’ geest (Wheeler naar Peirce, 2008, p.12). Hierbij leidt ‘zien’ dus tot een vorm van *inzien*. Het is een heel direct samenkomen van ervaring, waarneming en interpretatie, die leidt tot een wonderlijk moment van inzicht. Ik geef de voorkeur aan het woord *abductie*, omdat het woord *ontvoering* de lezer ten onterechte zou kunnen doen denken dat de ‘ontvoerde’ willoos en buiten zijn, of haar toedoen, wordt meegevoerd, zoals dat bij echte ontvoeringen meestal gaat. Hoewel het op de ‘ontvoerde geest’ wel zo zou kunnen overkomen, is dat niet het geval. Je zou het kunnen vergelijken met het vertrekken van een

3. Fish, S, ‘Interpreting the Variorum’ in Lodge, D., ed., *Modern criticism and theory: a reader*, New York: Longman Inc., (1976), ed. 1988, pp. 310–329.

4. Wheeler, W. ‘Reading Beyond Words – and Ecocriticism: Postscript on Biosemiotics’. *New Formations* Nr. 64: *Eartographies: Ecocriticism and Culture. Spring issue* (London: Lawrence & Wishart, 2008) pp. 137–154.

5. Harrowitz, N. ‘The Body of the Detective Model: Charles S. Peirce and Edgar Allan Poe’ in Eco, U., ed., *The Sign of Three* (Indiana University Press, 2002)

vliegtuig. Zodra het vliegtuig opstijgt worden de passagiers meegenomen naar hun bestemming, waarbij de mogelijkheid bestaat dat zij naar een volstrekt andere bestemming worden gebracht. Zij zijn overgeleverd aan het vliegtuig, de piloot en de weersomstandigheden. Tegelijkertijd hebben diezelfde inzittenden zichzelf in dat vliegtuig geplaatst en kan gezegd worden dat allerlei omstandigheden in hun eigen leven en de keuzes die daarmee samenvallen tot de keuze voor de vlucht en de bestemming hebben geleid.

Abductie manifesteert zich snel en onaangekondigd tijdens het werkproces en is daarmee heel ongrijpbaar en moeilijk te verenigen met onze objectivistische onderzoekscultuur, omdat het iets magisch, primairs en subjectiefs in zich heeft. Wanneer ontvoering van de geest plaatsvindt, kan men het gevoel hebben in ‘vervoering’ te geraken. Het zal de lezer niet verbazen dat dit principe bijzonder vaak werkzaam is binnen de beeldende kunsten en dat de idee van ‘inspiratie’ nauw verbonden is met *abductie*, als bestanddeel van de kunstpraktijk met als duidelijk onderscheid, dat het eerste voornamelijk aan bovennatuurlijke processen wordt toegeschreven en het tweede aan natuurlijke processen, eigen aan de mens. Opmerkelijk is dat dit principe, ongeacht de toeschrijving, zijn wonderlijke proporties behoudt en daarmee, voor wie dat tot zijn overtuiging rekent, bovennatuurlijke betrokkenheid bij dit proces niet noodzakelijkerwijs uitgesloten hoeft te worden.

Tijdens het werken kunnen ‘abductieve momenten’ beslissingen aansturen of er kunnen beslissingen worden genomen, die mogelijk de kans op het optreden van abductie verhogen. Verscheidene kunstenaars refereerden tijdens de atelierbezoeken aan dit verschijnsel door de vergelijking te trekken met een soort ontvoering door het werk. Het artistieke werk maakt, in dat proces, hoegenaamd het besluit de kunstenaar – ofwel diens geïnformeerde geest – mee te voeren naar een ander beeldend onderzoek of perspectief. Dit verschijnsel wordt als wenselijk, zo niet onmisbaar beschouwd. Als het werk het zodoende ‘overneemt’, blijft de kunstenaar in een enkel geval uiteindelijk beteuterd achter, omdat bestaande vragen onbeantwoord blijven of omdat het spoor uiteindelijk toch doodloopt. De draad kan dan niet altijd weer worden opgenomen, omdat het werk niet meer los te zien is van het afgelegde ‘ontvoeringstraject’.

IK LEEF ALS IN EEN AQUARIUM...

Je zou dus kunnen zeggen dat de werksituatie van de kunstenaar sterk beïnvloed wordt door ‘abductieve interventies’; abductie breekt in het arbeidsproces in – of liever breekt dit open – vanwege het ontstaan van een spontaan op reis gaan van de geïnformeerde geest. Hierbij is deze volgens Wheeler⁶ in staat toegang te verkrijgen tot onderbewuste of voorbewuste (impliciete) kennis. Deze voorheen verketterde vorm van praktijkkennis, die zich niet gemakkelijk laat overdragen, wordt door de recente opleving van de complexiteitstheorie (ten bate van het subjectiviteitsdenken) eindelijk ook erkend als onmisbaar onderdeel van kennis in de brede zin. Naast Wheeler signaleert Jason Stanley⁷ bijvoorbeeld hoe praktische rationaliteit en theoretische rationaliteit met elkaar vervlochten zijn en dat praktische rationaliteit een feitelijke basis kan vormen voor overtuigingen. Richard Sennett⁸ formuleert dit heel kernachtig, door te stellen dat maken denken is. Deze ontwikkelingen zijn erg relevant voor de theorie van de kunstenaarspraktijk. Deze wordt immers doorgaans ingericht rondom deze praktijkkennis: het ‘aanvoelend weten’ van iemand die zich zijn of haar métier met de materie eigen maakt.

Het aquarium uit het tekstfragment van Maya Rasker suggereert dat de conditie van het kunstenaarschap in de werk situatie quasi-besloten is. Privé, maar toch publiek, want volledig transparant, waarbij het water en het zwemmen voor vervorming zorgen. Het glas en het water vormen daarbij de barrière en het onderscheid tussen de privé ruimte en de publieke ruimte. Twee gedachtes, die eerder besproken zijn, komen weer boven drijven bij het beeld van het aquarium. Ten eerste is er de herkenning van tekens, de visuele metaforen en referenties. In de interpretatieruimte, die een wezenlijk onderdeel is van elk kunstwerk, neemt de kunstenaar voortdurend in meer of mindere mate het risico van misinterpretatie. Dit risico heeft in de discussie over vrijheid van meningsuiting recentelijk weer scherpe kantjes gekregen; denk bijvoorbeeld aan de commotie rondom cartoons met afbeeldingen van de profeet Mohammed en de verwijdering van naaktschilderingen uit publieke ruimtes. Ook buiten de bedoelingen of verwachtingen van de kunstenaar om kunnen mensen aanstoot nemen aan een kunstwerk. Ten tweede zijn er de condities, die geschapen worden voor de manifestatie van het mysterieuze fenomeen *abductie*. Het zal weldra duidelijk worden dat de wijze waarop deze twee zaken, herkenning

6. Wheeler, W. *The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. (London: Lawrence & Wishart, 2006)

7. Stanley, J. *Knowledge and Practical Interests* (Oxford: Oxford University Press, 2005) p. v.

8. Sennett, R. *The Craftsman* (Penguin Books, 2008) p. 1.

en abductie, aan het werk zijn, zowel aan de productieve als aan de receptieve kant, ons dichterbij een beter begrip brengt van de functies van beeldende kunst.

Laten we even stil staan bij het aquarium uit het gebruikte citaat als metafoor voor de behoefte aan een alternatief leefklimaat ten behoeve van het werkproces van de beeldend kunstenaar die ‘leeft als in een aquarium’. Een glazen aquarium als leefgebied is een ruimte die aan vijf zijden afgesloten en aan één zijde open is. Ik vergelijk de werkruimte of werkcondities van de kunstenaar ook wel met een broeikas. De functie van beide semi-besloten ruimtes is de handhaving of controle van het binnenklimaat. In het geval van het aquarium betreft dit het binnenhouden van het water, in het geval van de broeikas het vasthouden van warmte. In dit opzicht is het doel hetzelfde; een artificieel – ofwel kunstmatig – klimaat scheppen, dat voorziet in een productieve behoefte om te zwemmen of om te laten groeien, maar dat ook niet los te zien valt van de externe elementen die het daarbij nodig heeft, zoals zon, aarde en water.

De constructie van een binnenklimaat, dat in deze productieve voorwaarden voorziet, vindt naar individueel inzicht plaats en heeft een sterke relatie met de praktische kanten van het gekozen materiaal of de contingentie. Het kan bijvoorbeeld nodig zijn om te werken in een geluiddichte of te verduisteren ruimte. Ook heeft de constructie van de werkomgeving een relatie met praktijkervaring. De herinnering aan een situatie of omstandigheid waarin het goed werken was, waarin bijvoorbeeld *abductieve* ervaringen plaatsvonden, leidt dan tot reconstructie van die situatie om weer tot eenzelfde productiviteit of concentratie te kunnen komen. In de gesprekken met kunstenaars kwam vaak ter sprake hoe het gevoel zich ontwikkelt voor het kiezen van de juiste werkomstandigheden, ofschoon het nooit helemaal te controleren valt wanneer de ontwikkeling van het artistieke werk een vlucht neemt. Hierdoor kunnen werkprocessen repetitief van aard zijn en verschillende vormen van concentratie afwisselend worden gebezigd. Bijvoorbeeld werkdrift afgewisseld met rust en afstand of niet direct gelieerde activiteiten: kwasten schoonmaken, onkruid uit de grond trekken, krant lezen.

In het atelier kan het leeg zijn of vol. Dat heeft doorgaans niet alleen te maken met de manier waarop geproduceerd wordt. Of er geschilderd wordt of gefotografeerd bijvoorbeeld. Het hangt ook samen met het moment, of een werk of serie kunstwerken in ontwikkeling is of net afgerond. Er kan overigens natuurlijk ook helemaal geen sprake zijn van een atelier als fysieke ruimte. Omdat het principe van abductie van nature ‘interventioneel’

is – het komt onverwacht tussenbeide – kan ook juist een meer publieke omgeving worden opgezocht. De functies van de omstandigheden van de beeldende kunstpraktijk als ‘aquarium’ of ‘broeikas’ zijn dan niet per definitie uit beeld. Het atelier is dan, om met Davidts⁹ te spreken, ‘geïnternaliseerd’; de kunstenaar draagt het met zich mee als een mentale plek waar hij of zij zich geconcentreerd kan terugtrekken.

DOOR WATER EN GLAS VAN DE WERELD GESCHEIDEN...

Kunstenaars mogen zich in hun werk situatie van de wereld scheiden, deze ‘scheiding’ is op zijn minst vaag te noemen en volkomen kunstmatig. Verhoogde overheidsbemoediging met onvermijdelijke politieke agenda’s, subsidies die steeds meer ‘prestatiegebonden’ functioneren, goede of slechte recensies, kunst die goed of juist niet goed verkoopt, persoonlijke en professionele ambities kunnen allemaal maken dat het voor het ontstaan van nieuw werk soms noodzakelijk wordt om als kunstenaar iets van dat publiek van je af te schudden. ‘De wereld zit als een horzel aan mij vastgekleefd’, merkte Otto Egberts op tijdens ons gesprek op zijn atelier. Yvonne van de Griendt vertelde, hoe zij de blik van het publiek na een succesvolle tentoonstelling eerst ‘letterlijk’ in haar werk moet weggommen totdat ‘het’ weer zichzelf kan zijn en er zich onder haar handen een nieuwe serie werken kan vormen.

Het kritisch oog van de beschouwer die zijn neus tegen het glas drukt kan daarmee dus zeker niet als onvoelbaar worden beschouwd. Dit alles staat natuurlijk in schril contrast met de idee van de volstrekte autonomie van de kunstenaar. Deze autonomie wordt door Hans Abbing als een noodzakelijke mythe afgedaan, die de kunst zijn aanzien doet behouden en tevens afhankelijk maakt van een genadeloze economie en een door politieke agenda’s gedicteerd subsidiestelsel.¹⁰ Ook kunsthistoricus Camiel van Winkel¹¹ schetst een beeld van verregaande afhankelijkheid van de kunstenaar van het beeldend kunstbeleid om vervolgens juist toch te besluiten met het omarmen van de geschetste mythe van de romantische kunstenaar. Wat deze auteurs bindt is de uitdrukkelijke overtuiging, dat hier iets ambivalents aan de hand is met de vrijheidsgedachte. De verklaring voor die overtuiging – die overigens in beider geval ook voortkomt uit praktische ervaring - wordt gezocht aan de hand van economische en

9. Davidts, W. ‘Mijn studio is waar ik me bevind: Daniel Buren en de afschaffing van de studio’ *De Witte Raaf*. Nummer 113, Jan/Feb. (2005) pp. 14-5

10. Abbing, H. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam: University Press, 2002)

11. Winkel, C. van, *De mythe van het kunstenaarschap*. (Amsterdam: Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, 2007)

maatschappelijke posities van beeldend kunstenaars. Ikzelf ben echter de mening toegedaan, dat deze vrijheidsgedachte met name ook een slechte vertaling is van een productieve noodzakelijkheid binnen het kunstenaarschap. In het licht van de voorafgaande beschouwingen over het fenomeen abductie en de openheid van symboliek kan ik namelijk niet anders dan concluderen dat de vrijheidsgedachte, tenminste binnen de productieve kanten van het kunstenaarsschap, een behoefte is aan een artificiële conditie in plaats van een autonome, zoals geschetst in het voorbeeld van het aquarium en de broeikas. Daaruit volgt dat het begrip ‘vrijheid’ hierbij dus niet dient te worden verward met volstrekte zelfstandigheid of onafhankelijkheid – welke inderdaad een mythe is – maar met individuele bewegingsruimte ten behoeve van experiment en concentratie, die worden beschouwd als bevorderlijke condities voor de manifestatie van herkenning en abductie in de beeldende beroepspraktijk. Deze manifestatie is in andere beroepen natuurlijk ook aanwezig, maar in de beeldende kunst is zij zowel de productieve als de communicatieve kern. Ik zal dit verder uitleggen.

In de gevoerde gesprekken met Efrat Zehavi, Jeanne Rombouts, Jenna Tas, Otto Egberts, Frances Alleblas en Yvonne van de Griendt kwam de wisselwerking tussen het persoonlijk leven en aan het werk zijn veel ter sprake. Zowel het werken in relatief isolement, als volop in het leven staan, worden als zeer belangrijk ervaren. De moeilijkheid is de juiste balans te vinden tussen tijd voor de artistieke en voor de persoonlijke betrokkenheid, verdiensten en ontwikkeling. In het maatschappelijke leven; relaties, bijbanen, wandelingen door de stad, is het werk nooit volledig afwezig. In de besloten ruimte van het atelier wordt de concentratie gezocht waarin al deze impulsen een plaats krijgen door het creatieve proces en waarin het werk een leidende en uitzevende rol gaat spelen. Alledaagse observaties kunnen dan zomaar op het papier belanden en een hoofdrol krijgen, na al jaren in vergetelheid te zijn geraakt. De werken die zodoende ontstaan geven de kunstenaar vervolgens (voornamelijk bij terugblik) inzicht in wat hij of zij zowel beeldend, als persoonlijk als waardevol ervaart. De ‘kunstmatige’ conditie van de beeldende kunstpraktijk, het zwemmen in het aquarium, maakt het mogelijk om geconcentreerd aan iets te werken waarvan de zeggingskracht naar de kunstenaar en voorts naar het publiek, zich niet tevoren laat bepalen.

De constructie van de meest functionele ‘broeikas’ richt zich dus met name op concentratie op de praktische activiteiten en de eventuele manifestatie van het wonderbaarlijke verschijnsel abductie. Daarmee is de onafhankelijkheidsgedachte achter de vrijheid of autonomie van de kunstenaar,



45. *Atelier Efrat Zehavi*



45. *Atelier Jeanne Rombouts*



46. *Frances Alleblas in atelier Jolande Bosch*



47. JOLANDE BOSCH, tekening

die hem of haar zich doet afzonderen in de werkruimte ineens veel pragmatischer en minder ‘mythisch’ van aard. Althans in de betekenis van een, tegen beter weten in, in stand gehouden en gedragen mythe; de wijze waarop dit beschreven wordt door Abbing en van Winkel. Door begrip van de werking en situationering van abductie, blijkt het juist mogelijk om elementen van het ontstaan en de werking van kunst als wonderlijk te beschouwen en tegelijkertijd het kunstmatige als een natuurlijk onderdeel van de condities van de kunstpraktijk te zien. Zoals we later zullen zien werpt dit gegeven op zijn beurt ook een ander licht op de hoegenaamd ‘elitaire’ aspecten van de beeldende kunst.

SOMS ZIE IK EEN BEKEND GEZICHT OP MIJ TOEKOMEN

...het drukt z'n neus tegen de glazen wand die ons scheidt om te kijken of alles goed gaat hierbinnen.

Een kunstenaar mag ‘de wereld’ soms even uit de werksituatie bannen ten behoeve van zijn of haar concentratie, deze speelt echter uiteraard altijd nog wel een rol. Dat wil zeggen, het ‘bekende gezicht’ drukt van tijd tot tijd zijn neus tegen het glas van het aquarium en wordt daarbij wel degelijk opgemerkt. Hiermee is de functie van kunst op een vreemde manier, met inbegrip van de vervorming – van het anders zien door water, het naar elkaar kijken door glas – toch communicatief. De vraag hoe iets communicatief is als helemaal niet zeker is of de betekenis gedeeld wordt, kan het best worden beantwoord door de rol die herkenning en abductie spelen in persoonlijke interpretatie.

Ik gaf al eerder aan hoe lastig het kan zijn om iets een symbool te noemen, als deze niet door een te veralgemeniseren interpretatieve gemeenschap op gelijke wijze wordt herkend. Hierbij merkte ik ook op, dat in mijn zienswijze symboliek al symboliek is, wanneer de betekenis door tenminste één persoon wordt gedeeld. Dit is met name het geval bij symbolen die iconische dimensies hebben. Zoals eerder aangegeven is een ‘icoon’ volgens de semiotiek van Peirce namelijk iets dat door gelijkenis wordt herkend. Chris Dorsett¹² illustreert dit door een wolk, die op een draak lijkt als voorbeeld te nemen. Als iemand een ander op deze wolk wijst, is de gelijkenis die door beiden gezien wordt niet per definitie hetzelfde. Over iconen kan worden gezegd, dat ze ruimte laten voor interpretatieve diversiteit. Laten we zeggen dat er in dit geval ten minste gedeeltelijke consensus is dat de wolk op een draak lijkt. Daarmee verwordt het teken binnen dit gezelschap van twee personen tot conventie en dus tot symboliek. Als de ander daarentegen de gelijkenis helemaal niet ziet, gaat deze vlieger niet

12. Dorsett, C. ‘Beyond Display, Making Meaning: Artists and curators’ Chapter Draft (2008)

op. In het eerste geval ligt de interpretatie van de twee personen dichter bij elkaar dan in het tweede geval. De wolk wordt als teken dus niet altijd op dezelfde wijze herkend. Dit is een goed voorbeeld voor de wijze waarop beeldende kunst communiceert.

Voor communicatie zijn ten minste twee actoren nodig: een zender en een ontvanger. Laten we voor het gemak zeggen dat de kunstenaar de zender is en de beschouwer de ontvanger en dat deze door een eenmalig en eenzijdig ‘zenden’ in contact staan. Dat wil zeggen, dat de beschouwer één keer oog in oog staat met een werk van de kunstenaar en dat daarnaast geen persoonlijk contact plaats vindt. Bij het produceren van het werk en door het abductieve proces heeft de kunstenaar ‘de dingen anders gezien’ vanuit het aquarium en die zienswijze, of dat ‘inzien’, ligt besloten in het kunstwerk. Nu ziet onze beschouwer dat kunstwerk voor het eerst. Bij deze beschouwer vindt vervolgens een ‘nieuwe laag zien’ van herkenning en interpretatie plaats en misschien ook heel primair het wonderlijke verschijnsel abductie. Op dat moment vindt herkenning plaats, waarin zich het communicatieve van de kunst manifesteert. Dit is geen eenvoudig en regisseerbaar, maar wel een heel direct en persoonlijk herkennen. Wendy Wheeler, naar Peirce, vergelijkt het proces van abductie met ‘the play of musement’ (2008, p.13): dit zou je kunnen vertalen als ‘het spel van geïnformeerd mijmeren’. De idee van inspiratie en van het sublieme ligt dus op de loer in de wijze waarop abductie werkt, maar het is iets interactiefs en interpersoonlijks in plaats van een overweldiging die vooral bovenna-tuurlijk en onafwendbaar is. Zowel van de maker als van de beschouwer wordt een actieve inzet verwacht. Voor de werking van abductie is namelijk, zoals eerder gesteld, een ‘goed geïnformeerde geest’ nodig. Bij de overweging wat een geest ‘goed geïnformeerd’ maakt komt het elitaire karakter van kunst, als vooronderstelling al gauw bovendrijven. Toch is het te eenvoudig om te beweren, dat kunst alleen een intellectuele elite zou kunnen aanspreken. Je hoeft immers niet per definitie belezen te zijn om de draak in de wolk te herkennen.

In 1946 schreef Maurice Nicoll¹³ over het psychologische land in de beschouwingen over het werk van Ouspensky. Om het werk te begrijpen, zo stelt hij, moet je in hetzelfde psychologische land geweest zijn. Hij maakt een vergelijking tussen het fysieke ‘reizen’ en het reizen van de geest. De ene geest herkent de ervaringen van de ander door herkenning van de

13. Nicoll, M. *Psychological commentaries on the work of Gurdieff and Ouspensky* (Volume III) lezing gehouden in Great Amwell House, December 14, 1946. (London: Vincent and Stuart Publishers, (1995) pp. 977/79.

psychologische en daarmee interpretatieve beleving van deze ander. De kunstenaar benadert de ander in zijn werken dus als gelijkgezinde, zonder vooraf te kunnen vaststellen of deze aanname juist is. De beschouwer is immers een abstracte voorstelling.

Aannemende, dat de gemiddelde kunstenaar veel reist in de geest ten behoeve van het proces van abductie, is deze herkenning het best voorstelbaar door het geestesoog van een ander mens met een eveneens reislustige geest. Deze vooronderstelling zou kunst dus ook aan de beschouwende kant alleen toegankelijk maken voor de intellectuele elite. Dat is alleen het geval als het uitgangspunt is, dat kunst alleen op directe wijze informatie communiceert en als van de beschouwer verwacht wordt, dat deze voor het werk komt te staan met exact hetzelfde symbolische of abductieve referentiekader. Echter, 'in hetzelfde land geweest zijn' is niet helemaal hetzelfde als bijvoorbeeld in dezelfde straat geweest zijn of in hetzelfde huis. De referentiekaders van kunstenaar en beschouwer hoeven elkaar maar heel minimaal te raken en kunnen aan beide zijden tot volstrekt verschillende betekenisgeving leiden. Het bijzondere van de wijze, waarop deze principes werken is, dat zij weliswaar met meer gemak het wijdst 'vertakte' mentale kader kunnen raken, maar dat zij in principe het vermogen bezitten om een ieder te kunnen raken. Een kind kan met zijn of haar referentiekader bijvoorbeeld op geheel eigen wijze door abductie bezocht worden vanuit de eigen belevingswereld, die op de één of andere manier aangesproken wordt door het kunstwerk.

De communicatie mag dan zeer indirect en onvoorspelbaar zijn, het contact dat hier ontstaan is, is een contact van het meest wezenlijke soort: één die kan raken aan het meest innerlijke referentiekader van de beschouwer. De wijze, waarop abductie in het dagelijkse proces in het atelier onderdeel vormt van het 'handelend weten': het geconcentreerde spel in het atelier, waarbij de kunstenaar zich van dag tot dag in het denkbeeldige vliegtuig positioneert, is in dat opzicht dus anders dan de min of meer spontane ontmoeting met een kunstwerk in bijvoorbeeld een museum. De beschouwer kan hierin wel meer bedreven raken door zichzelf met regelmaat in aanraking te brengen met kunst. Hierdoor vergroot deze uiteraard zijn of haar referentiekader, waardoor de kans op ontmoeting wordt vergroot. Toch bestaan hiervoor ook dan geen garanties.

IK GLIMLACH EN DUIK NAAR DE BODEM.

Frank van der Veire¹⁴ beschrijft hoe de kunst in de filosofie altijd beschouwd wordt als een fenomeen dat de wereld reflecteert aan zichzelf als ‘door een donkere spiegel’. Het wezen van de kunstproductie mag inderdaad in nevelen gehuld lijken, wat zij beoogt voor de kunstenaar is niet heel anders dan wat zij in het beste geval beoogt voor de beschouwer. Deze wordt gezien en aangesproken via verinnerlijking die noodzakelijk is voor het terugvinden, uitbreiden en in kaart brengen van een psychologisch landschap, dat het bezoeken en delen waard is. Of dat nou wegens schoonheid is of het delen van andere, intermenselijke, inzichten en emoties. Het beoogt, juist middels zijn omslachting en interpretatieruimte, uiteindelijk de wezenlijke herkenning door de ander.

Beeldend Kunstenaar Jolande Bosch (1976) verricht een praktijk geleid promotieonderzoek aan NORTHUMBRIA UNIVERSITY in Newcastle, Engeland. Haar proefschrift draagt vrij vertaald de (voorlopige) titel: ‘Het Strategisch Atelier’: een model voor strategische analyse van de individuele beeldend kunstpraktijk’ Het onderzoek wordt ondersteund door de ARTS & HUMANITIES RESEARCH COUNCIL van Groot-Brittannië. Startdatum: 10 oktober 2005. Begeleiders: Chris Dorsett (beeldend kunstenaar en hoofd onderzoek beeldende kunst NORTHUMBRIA UNIVERSITY NEWCASTLE upon Tyne) en Annick Bourguignon (professor in organisatiewetenschappen, ESSEC BUSINESS SCHOOL Parijs).

14. Van der Veire, F. *Als in een donkere spiegel: de kunst in de moderne filosofie* (Amsterdam: Sun, 2005)