

dr. Jolande Bosch

Notities bij de praktijk van het koordansen

*Zoeken naar de balans tussen werk en
leven in de kunstpraktijk*

De wijze waarop keuzes worden gemaakt binnen leven en werk hangt naast de persoonlijke omstandigheden van de kunstenaar ook af van wat ik hier maar even 'beroepswaarden' noem; de dingen die door een kunstenaar noodzakelijk of wenselijk worden geacht in zijn of haar praktijk en leven. Er zijn hierbij heel veel processen gelijktijdig werkzaam en vele soorten kunst en kunstenaars. In ieder geval zal, hoe dan ook, bemiddeling moeten plaatsvinden tussen wat het leven en het werk van de kunstenaar vragen.

Enerzijds is er de sociale omgeving van de kunstenaar, zijn er de financiën, gezinsomstandigheden, ambities, praktische overwegingen en de ontwikkeling van vaardigheden. Natuurlijk is deze *bemiddeling* andere beroepsgroepen ook niet vreemd. Een bankmedewerker en postbode bijvoorbeeld moeten eveneens werk met privé-leven combineren. Het is voor hen echter niet zo vanzelfsprekend om persoonlijke twijfels, ontdekkingen, of experimenten zomaar onderdeel te laten zijn van de ontwikkeling van het door hun aangeboden product. En al helemaal niet dat deze, uiteindelijk de kernwaarden van dit product mede bepalen.

Tijd is een factor die alle kunstenaars gemeen hebben: er zal moeten worden gekozen hoe deze te besteden. Omdat, onder verschillende omstandigheden, en in verschillende levensfasen, ook verschillende prioriteiten kunnen gelden, kan dit van persoon tot persoon, maar ook van dag tot dag verschillen. Als een kunstenaar bijvoorbeeld net is afgestudeerd, kunnen andere dingen voor de beroepspraktijk van belang zijn, dan in een andere levensfase. Ook gebeurtenissen in het persoonlijke leven van een kunstenaar

naar kunnen van invloed zijn op de keuzes die deze maakt; bijvoorbeeld als deze atelierruimte kwijtraakt, kinderen krijgt, of ziek wordt. Dergelijke gebeurtenissen kunnen veel invloed uitoefenen op de beroepspraktijk en de manier waarop het werk gestalte krijgt. Als het gaat om de besluitvorming op het gebied van tijdsbesteding, zijn wat mij betreft twee dingen van belang. Ten eerste, het is lastig om precies aan te wijzen wanneer een activiteit de praktijk daadwerkelijk 'voedt'. Ten tweede, informatie over individuele strategieën kan worden gedistilleerd uit de wijze waarop leven en werk met elkaar in evenwicht zijn.

Toen ik voor mijn promotieonderzoek tussen Engeland en Nederland pendelde, werd mijn werk uit praktische overwegingen compacter. Als gevolg hiervan ontdekte ik nieuwe kwaliteiten in dit werk, die ik nadien graag handhaaf. Er is daarnaast ook een onmiskenbare drang om juist weer wat monumentaler te gaan werken. Een tijdelijke situatie kan dus onbedoeld een langduriger impact hebben op de ontwikkeling van de beroepspraktijk.

KOORDDANSEN

In de documentaire *Man on Wire* (2008) van James March, zien we hoe de Fransman Philippe Petit op grote hoogte balanceert op een touw, gespannen tussen de Twin Towers in New York. De film van March vertelt het verhaal achter wat de cineast omgedoopt heeft tot 'het artistieke misdrijf van de eeuw'. March volgde de reis van Philippe Petit en zijn helpers, tot aan het moment waarop deze, in 1974, op een koord tussen de Twin Towers het World Trade Center in New York loopt.

Philippe Petit beweert dat hij zijn levensdoel voor het eerst ontdekte, toen hij als zeventienjarige bij de tandarts in de wachtruimte zat. Daar zag hij, in een tijdschrift, een advertentie voor de nog af te bouwen Twin Towers. Op dat moment wist hij direct, en hij had toen krap één jaar ervaring met koorddansen, dat als hij niet hij zou proberen op een koord te lopen tussen de Twin Towers, zijn leven zinloos zou zijn.

Stel je voor hoe het moet voelen om de persoon op dat touw te zijn. Veel mensen zullen bij het zien van de filmopnamen waarop Petit tussen de gebouwen loopt een mix voelen van bewondering voor zoveel durf en kunde. Maar ook ongeloof en wellicht afkeuring dat iemand zoveel risico neemt.

Durf grenzend aan waaghalzerij, welke zich weinig van bestaande regels aantrekt, krijgt vaak een dergelijke respons. Niet zelden wordt naar beeldend kunstenaars gekeken met eenzelfde mengeling van afgunst en afkeuring, vanwege de vrijheden die zij zich lijken toe te eigenen ten overstaan van de bestaande regels en wetten van onze maatschappij. Hoe radicaal de keuze ook lijkt te zijn om kunstenaar of koorddanser te worden, en mogelijk te falen, het is niet zo dat de alledaagse procedures, binnen de individuele kunstpraktijk, zo ver van de gewone wereld afstaan. De idee van de kunstenaar als een elitaire bohémien kunstenaar, die op een veilige afstand de wereld beschouwt, is toch echt wel door de werkelijkheid ingehaald. De filosoof Michel de Certeau beschrijft alledaagse praktijken als een combinatie van procedures, die moeilijk onderling zijn te onderscheiden of ontwarren. De strategieën en tactieken die deze procedures vormen worden nooit op een blanco bladzijde geschreven.

Het balanceren van leven en werk behelst niet alleen het vinden van een acceptabele bemiddeling tussen verwachtingen en realiteit, maar ook morele plichtgevoelens.

Immanuel Kant observeert dat wat wij willen vaak in twijfel wordt getrokken door wat we denken te moeten doen. Zulk een moreel vragende houding kan gebaseerd zijn op wat je hebt meegekregen van thuis, via je opleidingen of je sociale omgeving. En dat geldt voor iedereen. Toch is het prettig en belangrijk nog een keer vast te stellen dat ook kunstenaars in het bezit zijn van een moreel bewustzijn en dat het daarom nog niet zo eenvoudig is gesteld met de persoonlijke vrijheid van de kunstenaar.

Het is prachtig dat je als kunstenaar je kunt ontwikkelen in elke mogelijke richting; je kunt je interesses volgen en je bekwamen in technieken die je boeien. Je kunt je bemoeien met maatschappelijke vraagstukken die volgens jou onderbelicht zijn en deze vragen in je werk tot uiting brengen. Een kunstenaar is niet zelden een eigenzinnig persoon, maar toch mens. Hard werken zonder beloning of bevestiging kan onbevredigend zijn en leven van de lucht is niet mogelijk. Daarom moet, voor iedere kunstenaar naast die geroemde vrijheid, of dat vrijheidsgevoel, ook ten minste de prikkel zijn vooruitgang te boeken. Je wilt ontdekkingen doen die het kunstenaarschap de moeite waard maken. Er dienen dingen te gebeuren in het beeldend proces, en daaromheen, die de verbeelding en de drang

tot maken stimuleren. In de dagelijkse beroepspraktijk neem je ook opmerkingen van bijvoorbeeld een voormalig docent of een gewaardeerde collega mee. Of je verwerpt ze juist. Een kunstenaar zal altijd moeten kiezen hoe hij of zij zich tot de kunstwereld en de wereld om zich heen verhoudt. Continuïteit is daarbij heel belangrijk, het gevoel 'in het proces' te blijven zitten en vertoeven. De onderlinge verschillen tussen wat daarvoor nodig is, wat dit proces voedt, die zijn ogenschijnlijk echter groot.

De vaardigheid innovatie¹ met houdbaarheid en continuïteit² te balanceren speelt een grote rol in de dagelijkse beeldende kunstpraktijk. Dit is inmiddels ook al geconstateerd door enkele organisatietheoretici³ die de manier waarop kunstenaars dit voor elkaar spelen als model zien voor innovatief ondernemen. Deze zienswijze komt voort uit een bewondering voor de wijze waarop kunstenaars een weg vinden om zichzelf te onderhouden alsook die prioriteiten te stellen die zij ervaren als noodzakelijk, om aan hun eigen idee van productieve kwaliteit en persoonlijke groei te voldoen. Deze theoretici pleiten ervoor meer ruimte te geven aan de elementen, die gewoonlijk weinig ruimte krijgen bij ondernemingen, die aan productontwikkeling doen, zoals chaos, experiment, en het nemen van risico's—naar voorbeeld van het kunstenaarschap.

Het vreemde is dat kunstenaars weliswaar de naam hebben veel persoonlijk risico te nemen, financieel risico denken ze maar tot op zekere hoogte te kunnen nemen. Natuurlijk wordt er erg veel aan voorfinanciering gedaan, maar dat is doorgaans met eigen middelen. De oplossingen die worden verzonnen om het vege lijf financieel te redden, zijn niet zelden onconventioneel en buitengewoon onbruikbaar als model voor het bedrijfsleven.

Het kunstenaarschap biedt daarnaast ook zeker geen algemene formule voor de hoeveelheid inventiviteit of *maaktijd* en *leeftijd*, die noodzakelijk zijn voor continuïteit en kwalitatieve houdbaarheid. Het is bijvoorbeeld onmogelijk over het algemeen te beoordelen waar een kunstenaar zijn of haar tijd het beste in kan steken, tenzij we meer weten over de carrièrefase, het karakter van het werk en de persoonlijke ambities van de

1. Risico's nemen om nieuwe dingen te ontwikkelen.
2. Professioneel en maatschappelijk overleven.
3. Als Carlisle & McMillan; 2006 en Levy; 1994.

kunstenaar. Wat we weten is dat veel kunstenaars het vermogen hebben ontwikkeld van de nood een deugd te maken. Een bekend voorbeeld hiervan is de Nederlandse kunstenaar Jan Schoonhoven, die nachtdiensten draaide bij de sorteer-afdeling van de posterijen en die bijzonder succesvolle reliëfs maakte naar aanleiding van de vorm van de sorteerkasten. Eén succesgeval is natuurlijk niet maatgevend voor een hele bevolkingsgroep. Niet alle kunstenaars hebben er zoveel baat bij om de post te sorteren. En dit is ook direct een probleem, wanneer we de beleidsmaatregelen gaan evalueren. Zijn individuele successen te wijten aan de maatregel? Of aan de mate waarin de kunstenaar en zijn werk met de maatregel samen vallen—om met enige creativiteit er goed gebruik van te kunnen maken? En wat zegt dat vervolgens dan over de achterblijvers?

Alvorens ik verder speculeer over wat het belang is van het alledaagse leven voor de kunst, vind ik het belangrijk te komen tot een gezamenlijk begrip van wat kunst is, of wat het doet en veroorzaakt. Als kunstenaar zijn mijn opvattingen over kunst gerelateerd aan een lopende praktijk, het is voor mij daarom niet mogelijk om aan het begrip 'kunst' een statisch object, een product te verbinden, zonder de actieve productiviteit eromheen daar als wezenlijk onderdeel van te zien. Dit betekent, dat mijn idee van kunst niet die van een product is, maar van productiviteit; een activiteit die producten genereert. De kunst is daarmee niet statisch, maar altijd dynamisch.

Dit is natuurlijk helemaal geen nieuw inzicht. Iedereen die zich tegenover een kunstwerk bevindt, is zich bewust van het gegeven dat dit werk onderdeel is van een grotere verzameling werken van deze kunstenaar en van anderen. En dat er nog altijd kunst wordt gemaakt. Toch concentreert een groot deel van de kunsttheorie zich op producten, niet op productie. Men kijkt, als men wil bepalen wat kunst is, naar de historische waarde van een schilderij of beeld. Natuurlijk is die waarde gekoppeld aan de werking die een beeld wordt toegeschreven, maar vaak is deze niet gemakkelijk te duiden en dus moeten we met 'hardere' bewijzen komen in de vorm van de erkenning die de kunstenaar ontvangt, of de plaats die het oeuvre inneemt in een historisch aan te wijzen tijdsbeeld of stroming. Dit komt ook, doordat met name de kunsthistorie, maar ook vakgebieden als archeologie zich vaak – vooral als de maker niet meer in leven is – moeten behelpen met interpretaties en vermoedelijke achtergronden

van voorwerpen waarvan het precieze ontstaansverhaal ontbreekt. Dergelijke historische objecten zijn wij hierdoor als tamelijk statisch onderdeel gaan zien van ons cultureel erfgoed of dat van anderen. Dit is echter maar een deel van het verhaal, we weten daarnaast, dat ook een historisch beeld nog 'acteert' in het heden.

Beelden gaan door, veranderen van context en daarmee van zeggingskracht. Een kunstenaar verbeeld, er is het beeld. En vervolgens is er ontbeelding, *her*-verbeelding en herschepping.

Een atelier, een huis of museum, de straat, een foto of herinnering, het karakter van het beeld verandert. Een kunstwerk is vaak het meest geslaagd als het deze dynamiek in interpretatie en conceptualisatie steeds opnieuw in gang zet en in gang houdt. Dit alles betekent dat we een beeld niet 'an sich' kunnen beoordelen. We kunnen hooguit afgaan op hoe beelden door de tijd heen tot onze verbeelding spreken. In zijn onlangs verschenen boek *De Imaginaire Ruimte* gebruikt filosoof Peter van Zilfhout teksten van achtereenvolgens Kant, Deleuze en Beckett om een meer dynamische idee van beelden en verbeelding te schetsen. In deze dynamische idee zijn niet alleen zij – deze beelden uit het verleden –, maar ook wij en onze tijd onderdeel van de betekenis. Hiermee is kunst niet alleen dynamisch en productief als onderdeel van een kunstpraktijk, maar ook in bredere maatschappelijke zin. Wij worden allen tot productie uitgenodigd. Productie van begrip en onbegrip, herkenning en verwondering.

Hierbij is het belangrijk dat we afzien van de vooronderstelling dat er een scherpe scheidslijn is tussen het ik en de ander. Van Zilfhout merkt bijvoorbeeld op dat juist de verbeelding een egoloosheid blijkt te bewerkstelligen. De begrenzingen van het ego vallen weg en er is plotseling contact met de ander—de wereld.

Psycholoog Peter Weinreich stelt, dat de enige splitsing binnen de beleving van identiteit er één is aangaande verleden, heden en toekomst. Hierbij bepaalt het residu van ons beeld van het verleden in wezen ook hoe wij het beeld van onze toekomst projecteren en hoe wij het heden beziën. Biosemiotici als Wendy Wheeler trekken ook een scherpe splitsing van cultuur en natuur in twijfel. Immers, wij vormen – met de ons beschikbare kennis en middelen – onze ruimte naar onze beleving van veiligheid en functionaliteit, zoals bijvoorbeeld een vogel die een nest bouwt.

Wheeler citeert Raymond Williams in haar beschrijving van de connectie die zij daarin ziet met de kunst—vrij vertaald:

...alles wat we zien en doen, de structuur van onze relaties en instituten, berust, uiteindelijk, op pogingen tot leren, beschrijving en communicatie. Wij creëren onze menselijke wereld zoals we denken dat kunst wordt gemaakt. Kunst is een belangrijk model voor juist de schepping van de wereld. De distinctie tussen kunst en gewoon leven, en de bestempeling van kunst als onpraktisch of secundair—als vrijetijdsbesteding, zijn varianten van dezelfde fout. Als alle activiteit berust op reacties, die geleerd worden door het delen van beschrijvingen, kunnen we niet zomaar ingedeeld worden in soorten, zoals de 'esthetische' of 'economische' mens.

De belangrijkste observatie die Williams hier doet is niet zozeer het belang van de kunst als *product* in de samenleving, maar het feit dat onze beleving van werkelijkheid is verweven met de ander. En juist dit manifesteert zich in de kunst, als *activiteit* in de samenleving; de wijze waarop zij verbindingen zoekt en ruimte schept voor ontmoeting. Dat is een belangrijk gegeven. Of het beeldend proces in relatief isolement plaatsvindt of juist in de openbaarheid, het zoeken naar en tot stand brengen van een ruimte voor interpretaties en verbindingen, is integraal onderdeel van het kunstenaarschap.

De waardeverdeling tussen verschillende aspecten van leven en werk wisselt voortdurend. Deze bewegingen zeggen niet alleen maar iets over de waarde die een kunstenaar toekent aan bestaande kwaliteiten. Maar het zegt ook iets over de kwaliteiten, die hij of zij verder wenst te ontwikkelen in relatie tot het werk, en de wereld daaromheen. Deze bevinden zich meestal in het werk, maar ook vaak daarbuiten, in de interacties met het werkproces en de sociale omgeving. De manier waarop aan het kunstenaarschap invulling wordt gegeven, zegt iets over wat het voor deze kunstenaar betekent om kunstenaar te zijn en daarmee wat zijn of haar praktijk voor ons kan betekenen.

Barbara Stafford schreef in 1941 een boek over visuele analogieën waarin zij onderzoekt hoe wij gelijkjes herkennen in dingen die in eerste instantie niet op elkaar lijken. Zij schrijft hier—en wederom vrij vertaald:

De sprong naar begrip die de kijker maakt ... vraagt letterlijk om ruimte om in te manoeuvreren ... Openingen binnen de beschikbare informatie helpen de kijker zich bewust te worden dat, hoe intensief een zoektocht binnen een bepaalde discipline naar specifieke fenomenen ook mag zijn; er blijven gaten in de data. Deze 'luchtzakken' bieden mogelijkheden om de specialistische kennis van individuele gevallen te verweven met meer algemene principes.

Als we vervolgens stellen, dat beelden, samen met onze verbeelding, dergelijke 'ruimtes' of 'luchtzakken' kunnen veroorzaken of zelfs constitueren,³ dan spelen zij een natuurlijke rol in het proces waarbij het specifieke naar het algemene wordt getransformeerd. Stratford merkt naar Leibniz op dat '...de kijker wordt aangemoedigd het zicht op te heffen, niet om een identieke zienswijze te ontwikkelen die voor eenieder geldt, maar om vele verweven en coëxistente aspecten te kunnen overzien over langere periodes.'

De voorwaarden om, door de verbeelding, de grenzen van het eigen perspectief te doorbreken, zijn altijd 'ruimtes'. Ruimte om afstand te nemen, ruimte voor reflectie en interdisciplinariteit—om het zicht op te heffen. Ruimte dus om te overzien, alsook ruimte voor beweging in de verbeelding en voor flexibiliteit in betekenisgeving. Het creëren en in stand houden van dergelijke ruimtes in beelden en verbeelding is de taak van de kunst in onze samenleving. Zij moedigt ons aan het zicht op te heffen en door onszelf in elkaar te herkennen.

3. Naar van Zilfhout.

REFERENTIES & NOTEN

- MARCH, J., *Man on Wire*. Discovery Films (documentaire) (2008).
- CERTAU, M. DE (1988) *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, ed. 2002, p. 43.
- KANT, I. in SULLIVAN, R.J., *Immanuel Kant's Moral Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) p 5.
- LEVY, D., 'Chaos theory and strategy: Theory, application and managerial implications' in *Strategic Management Journal*. (1994) Vol. 15, pp. 167-78.
- CARLISLE, Y.M. & McMILLAN, E., 'Innovation in organisations from a complex adaptive systems perspective' in *Emergence, Complexity and Organisations*, Vol. 8, nr. 1, (2006), p.2.
- BILTON, C., *Management and Creativity: From Creative Industries to Creative Management*. Blackwell Publishing (2006).
- ZILFHOUT, P., *De Imaginaire Ruimte: Over Subjectiviteit en verbeelding bij Sartre, Deleuze en Beckett* ('s-Hertogenbosch: Mathesis, 2009).
- WEINREICH, P., *Analysing Identity: Cross-Cultural, Societal and Clinical Contexts* (London: Routledge, 2003).
- WHEELER, W., *The Whole Creature: Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture* (London: Lawrence & Wishart, 2006), pp. 131-2.
- STAFFORD, B.M., *Visual Analogy: Conciousness as the art of connecting* (Boston: MIT Press, 1941), p. 184.