

Cliché - Diagram - Feit

Drie schilderfasen



Ronald Boom

Cliché – Diagram – Feit
Drie schilderfasen

Cliché - Diagram – Feit

Drie schilderfasen

in het hoofd	kans	picturaal
op straat		contour
in per- ceptie	tussen- komst	afgeleide

Ronald Boom

Inhoud

1 Over het kijken	6
Kijken & denken zijn nauw verbonden in de onderhandeling tussen een individuele lens en het schildervlak.	
2 Het is voorspeld dat...	12
Hoe het beeld is gereduceerd tot een kruiwagen, ingezet om de mens visueel te gijzelen.	
3 Narratief en het verschil	20
Is er een weg uit het verbeelden van de wereld in representatieve relaties?	
4 Beeldtaal en het figurale	27
Over (non)illustratieve verbanden op het schildervlak aan de hand van <i>Francis Bacon: logica van de gewaarwording</i> , door Gilles Deleuze.	
5 Modellen, systemen, procedés	38
Het schilderen vanuit verschillende perspectieven benaderd als een geconditioneerd proces voor het vinden van nieuwe waarheden.	
6 Meanderen	57
Vervlochten assemblages duwen de verbeelding vooruit in dit hoofdstuk over de riviervlakte als metafoor voor constant evoluerende opvattingen over kunst.	
7 Ongrijpbaarheid	64
De waarneming is een paradoxale som van wisselende posities. Over een actuelere manier van ervaren, genaamd: dialogische extrapolatie	
Bijlage 1. Postmoderne vehicles	68

I Over het kijken

“We worden niet kant en klaar geboren. Als je geboren wordt, zie je wazige lijntjes, lijnsegmenten vormen samen objecten die we leren herkennen. Als je dat soort kennis hebt opgedaan, kan je de wereld goed zien.” In *Grote vragen*¹ zoomt neurowetenschapper Floris de Lange in op het mechanisme achter het kijken. “Zoals we leren lopen, leren we ook kijken. En zoals we denken alles te zien, zien we maar een klein deel van wat werkelijk om ons heen bestaat.” De Lange legt uit dat er maar weinig informatie binnenkomt tot onze hersenen. “In het eerste visuele gebied van de ogen wordt maar vijf procent van de informatie verwerkt. Wat er eigenlijk gebeurt, is dat we met onze ogen de hele tijd de ruimte scannen. Het brein creëert op basis van al die kleine snapshots dan een beeld. Het brein is de hele tijd met zichzelf aan het communiceren. Uit alle communicatie van het brein met zichzelf (en eerdere programmering) ontstaat die bewuste ervaring die we uiteindelijk hebben. Veel van de dingen die je om je heen ziet, heb je al eerder gezien, en die ervaringen helpen je om de wereld snel te kunnen zien. Je ziet als het ware de wereld door de lens van je eerdere ervaringen.”

De Lange schetst een plaatje waarin de menselijke waarneming van de wereld een actieve constructie is van het brein. Het kijken kan worden vergeleken met het aftasten van de wereld met de ogen. De organisatie van deze aftasting is inherent aan de werking van de zintuigen. Visuele input wordt aan elkaar geplakt in een georganiseerde kaart van de werkelijkheid. Het herkennen van de wereld door

¹ Van Hattum, R. (presentator). (2020, 10 september). Seizoen 1 Afl. 1 – Floris de Lange [tv-uitzending]. In S. Kaas (regisseur). *Grote Vragen*. Hilversum, Nederland: VPRO.

eerdere ervaring vindt plaats aan de hand van deze kaart, de geconditioneerde programmering van het zien, een “lens van eerdere ervaringen.”

“Het is belangrijk dat een kunstenaar leert kijken.” In de podcast *Kunst is lang* spreekt presentator Luuk Heezen met de Nederlandse schilder Robert Zandvliet over wat hem als kunstenaar beweegt.² Zandvliet: “Een goed werk bevat alle informatie die je nodig hebt om het werk te begrijpen. Alles wat niet in dat beeld zit, wat niet tot je komt, is dus niet essentieel voor het werk en is dus eigenlijk allemaal gelul.” De kracht van het schilderij zit hem in het verbeelden en niet in het verwoorden. “Wanneer je dus een schilderij ontmoet hoef je niets te zeggen of weten. Het mooiste is als je gewoon blanco voor een schilderij kunt gaan zitten.” Tijdens het interview legt Zandvliet uit dat hij de schilderkunst herinterpreteert door het beeld en zijn houding tot een werk actief te bevragen. “Wat maakt het ene beeld interessanter dan het andere? Wat grijpt me zo dat ik het wil proberen te begrijpen.”

Doeken van Zandvliet maakten in 2018 deel uit van *De Meest Eigentijdse Schilderijen Tentoonstelling* in het Dordrechts museum. Vanuit een hedendaags perspectief bevroeg de tentoonstelling de rol van de schilderkunst. De catalogus slaat een brug tussen het denken en het kijken gebaseerd op het gedachtegoed van de Franse filosoof Merleau-Ponty. “Schilderen is denken in beelden en kijken naar een schilderij is dat ook. Zien is onmiddellijk een activiteit van het brein: kijken is denken.”³ Deze verbon-

² Heezen, L. (presentator). (2016, 15 december). Aflevering 42 – Robert Zandvliet [podcast aflevering]. In *Kunst is Lang*. Mister Motley. <https://www.luukheezen.nl/podcast-kunst-is-lang/tag/Robert+Zandvliet>

³ Willems, G. (2018). Schilderen na de schilderkunst. In G. Willems, & H. Schuil (Red.), *De Meest Eigentijdse Schilderijen Tentoonstelling* (pp. 9-17). Bussum, Nederland: Uitgeverij THOTH.

denheid stelt dat de waarneming een vitale rol heeft als het gaat over hoe we de werkelijkheid denken te zien.

In het interview met Zandvliet wordt de nadruk gelegd op theoretische achtergrond en kennis over stromingen in kunstgeschiedenis in relatie tot het zien van een kunstwerk. Wanneer Zandvliet het volgende zegt, zie ik een verband met de geconditioneerde programmering van het zien – de “lens van eerdere ervaringen” – zoals beschreven door De Lange. “Mensen kijken contextgericht waardoor ze in feite vergeten echt te kijken,” zegt Zandvliet. “Als je kennis vooraf neemt en dan gaat kijken, dan kijk je dus niet meer, maar dan kijk je om die kennis bevestigd te zien. Klopt het plaatje bij de context?”

De manier waarop wordt gekeken, of wordt vergeten te kijken, bepaalt dus hoe de werkelijkheid wordt gezien. Dit betreft een persoonlijke programmering, zoals benoemd door De Lange, maar ook een bredere sociaal-culturele programmering vanuit kennis van de kunstgeschiedenis, zoals benoemd door Zandvliet.

In het interview vergelijkt Zandvliet ook de fotografie met de schilderkunst op het punt van werkelijkheidswaarde. “Waar de foto een afbeelding is van de werkelijkheid, is een schilderij dat niet, dat is een werkelijkheid *an sich*.” De Amerikaanse schilder Dana Schutz⁴ herschikt de wereld in haar schilderijen en laat zo zien dat er een nieuwe werkelijkheid kan ontstaan die niet kan ontstaan vanuit fotografie. In de werken *cooking*, *shaking*, *peeing* en *swimming*, *smoking*, *crying* worden bijvoorbeeld drie acties tegelijkertijd afgebeeld – terwijl je als toeschouwer beseft dat die in de echte wereld niet gelijktijdig kunnen worden uitgevoerd.

⁴ School of Visual Arts. (2016, 18 april). *Dana Schutz - Painter*. [YouTube]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/hkYyHMvL2n0>



Figuur 1. Dana Schutz, *Shaking, Cooking, Peeing*, 2019. Olieverf op doek, 182.9 x 152.4 cm. Privécollectie, NY, USA.

Zowel Zandvliet als Schutz dragen met hun oeuvre actief bij aan de rol van hedendaagse schilderkunst. Beiden maken gebruik van een eigen vormgegeven autonoom filter, en gebruiken andere constructies om een schilderachtige werkelijkheid te benaderen.

Schutz beschrijft het schilderij als een fictieve ingesloten ruimte voor het herschikken van hiërarchieën. Het hedendaagse schilderij is volgens haar als een open ruimte voor representatie, met de keuze een object te vertegenwoordigen als onderdeel van deze hiërarchie. “Er is iets waarover je onderhandelt als je schildert,” aldus Schutz. Het beeld gelinkt aan het denken, wordt via deze onderhandeling met de werkelijkheid een soort gedachte-experiment op het doek. Zoals De Lange beschrijft dat het brein continu met zichzelf aan het communiceren is, wordt in het werk van Schutz continu onderhandeld met de geconditioneerde programmering van het zien. Het beeld breekt actief met wat wordt verwacht van de werkelijkheid.

Natuurlijk blijft het de vraag wanneer dit onderhandelen leidt tot een waardevol resultaat, tot een beeld dat iets losmaakt bij de kijker. Volgens Zandvliet zit de kwaliteit van het schilderij in de energie waarmee een maker zich verbindt met het onderwerp. “Het is die energie die andere mensen zien in het schilderij.” Deze energie komt voort uit de manier waarop een maker zich bewust is van wat hij of zij doet, uit de verbondenheid met het onderwerp, en hoe of wat geschilderd wordt, en uit de mate waarin de eigen houding, de eigen programmering, actief wordt bevraagd.

De onderhandeling in hiërarchieën tijdens het maken, is de energie die blijft hangen in het werk van Schutz. Het is die onderhandeling die weerstand biedt aan de voorgeorganiseerde gedachten van een aanschouwer. Klopt de waarneming bij

mijn beeld van de wereld?

Het bezig zijn met die vraag is radicaal iets anders dan het geconditioneerde zien zoals beschreven door De Lange. De waarneming gaat een interactie aan met beeld waar het brein zich op voorbereidt. Het herkenbare kost het brein weinig energie, het opmerkelijke valt extra op.

2 Het is voorspeld dat...

Het is 1980 en denkers vragen zich af hoe een post-moderne samenleving er uit zal zien. Wat zijn de gevolgen van het fragmenteren van systemen die ontstaan zijn tijdens de verlichting en die fungeerden als basis van dominante ideologieën rond waarheid, kennis, macht, betekenis en identiteit? De Franse filosoof Jean Baudrillard komt tot de conclusie dat het wegvallen van deze archetypes gaat zorgen voor een identiteitscrisis van het individu. Een toename in massaconsumptie dient als enige betrouwbare manier om een identiteit te bevestigen of te uiten (je bent wat je koopt). Hij voorspelt een toekomst waarin de mens verslaafd is aan merken, gefaciliteerd door de massamedia via een voornamelijk visueel bombardement aan beelden.⁵

Het is nu 2021 en als ik door Amsterdam loop, zie ik felle borden met tekst en figuren. Achter deze borden schuilt een verzameling aan bouwstijlen die elk voor zich verwijzen naar een andere periode met zijn eigen idealen. Trams, busjes en vrachtwagens razen achteloos voorbij met op de zijkant schouwspelen waarin breed lachende mensen verschijnen in scenario's waarbij van alles wordt aangeprezen. Boodschappen bij de Dirk, een telefoonabonnement, Heineken, hotdogs bij een kraam, noem maar op. In een eindeloze kakafonie aan verschillende silhouetten, massa's, gebaren, talen en geschiedenissen zijn het de voorbijgangers die het bonte schouwspel af maken. Iedereen is in dit visuele spel anders en op weg naar een eigen bestemming.

Wanneer ik even op een bankje ga zitten om

⁵ West, S. (presentator). (2018, 25 oktober). Episode #124 ... Simulacra and Simulation [podcast]. In *Philosophize This!* Geraadpleegd op 28 september 2020, van <https://www.philosophizethis.org/podcast/simulacra-and-simulation>

bij te komen van dit onsamenhangend geheel grijpt mijn hand automatisch naar mijn mobiel, waar apps als *Instagram* zorgen voor een gestage voorzetting van dat wat zich net rondom mij afspeelde. Nu op het scherm via mijn ogen tot in mijn brein: *Sponge-Bob*, een boeddhistische thangka, een schattige puppy, een reclame van *het Parool* over “Al het nieuws uit Amsterdam en de wereld eromheen,” hoe @*europe.maps1* “*sees italy*” en @*health.wealth4* over “*why we should wake up at 4:30 a.m.*”

In deze setting zijn twee mechanismes aan het werk die het kijken en onze capaciteit om te zien actief beïnvloeden:

1. Nieuwe diensten als sociale media vragen veel van onze hersenen. Keuzestress en een overdaad aan prikkels vragen veel aandacht. Naast het grote aanbod van beeld en boodschap op sociale media dat verlamrend werkt, wordt ook de aandachtsspanne van de kijker veel korter.⁶ Baudrillard ziet de postmoderne samenleving daarom als een omgeving van sensoriele en informatieve overbelasting. Hij stelt dat deze overbelasting de ontvanger passief maakt en ongevoelig. Het reduceert de ontvanger tot schermen die enkel nog informatie absorberen.⁷
2. Het soort beeld dat dominant is in massamedia, wordt door de Tsjechische mediatheoreticus Vilém Flusser beschreven in zijn boek *Ins Universum der Technischen Bilder* als het nul-dimensionale technische beeld (zoals bijvoorbeeld

⁶ Lam, S. (2015, 25 juli). *Steeds meer prikkels eten onze aandacht op: Heeft de technologie gefaald?* Geraadpleegd op 8 januari 2021, van <https://www.frankwatching.com/archive/2015/07/25/steeds-meer-prikkels-eten-onze-aandacht-op-heeft-de-technologie-gefaald/>

⁷ Ceika, J. [CCK Philosophy]. (2019, 11 september). *What did Baudrillard think about The Matrix?* [Youtube]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/bf9J35yzM3E>

fotografie naar de werkelijkheid). In zijn boek beschrijft Flusser dat het ‘Technobild’ wordt gedragen door een communicatiestructuur waarin de dwingende overdracht van de boodschap centraal staat.⁸ De beelden zijn ‘af’ en hebben enkel als doel om ons te informeren, te entertainen en te verleiden.

Over de vraag hoeveel reclame een mens tijdens zijn leven voor zijn kiezen krijgt, is nogal wat discussie. De schattingen van verschillende (Amerikaanse) onderzoeken lopen uiteen van 247 tot ruim 3000 advertenties per dag. Denk daarbij aan televisie- en radioreclame, gevelreclame van winkels, maar ook banners, buttons en andere aandachtstrekkers op digitale platformen en sociale media als *Instagram*.

Reclame zoals op tv wordt vaak gepresenteerd in een trein aan ‘affe’ beelden. Een reclameblok resonanceert met meerdere lagen in ons onderbewustzijn. De structuren waarin de wereld betekenis krijgt, worden in een reclame zo bespeeld dat een kijker optimaal geactiveerd wordt, vaak onbewust.

TV-Commercial

Op een *pink panther*-achtig deuntje loopt een jonge vrouw door een typisch museale setting. Links en rechts van haar staan nette mensen die geïnteresseerd naar kunstwerken kijken.

Plots wordt de jonge vrouw zich bewust van een subliem object. De camera volgt haar blik terwijl een mannelijke stem het verhaal voor de kijker inkleurt: “In het midden van de ruimte zien we een prachtige natuurlijke creatie. Met haar perfecte ronde vormen en glanzend rode kleur, vormt dit kunst-

⁸ Even, B. (2003). How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser’s Theory of Media. *Image [&] Narrative*, Issue 6. Medium Theory.<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/mediumtheory.htm>

werk een smakelijk geheel.”

De vrouw verplaatst zich naar dit kunstwerk op een zwarte sokkel en kan de verleiding niet weerstaan. Als niemand kijkt propt ze gulzig delen van het ‘kunstwerk’ in haar mond.

De man sluit het audiovisuele schouwspel af met de zin: “Honingtomaten, de zoete verleiding, verkrijgbaar bij de Albert Heijn.”

Dit is een sterk staaltje narratief waarin het zogenaamde natuurlijke object (de tomaat) wordt afgezet tegen een kunstmatige omgeving (de galerie). In de non-verbale en visuele context van de reclame worden suggesties gegeven die via een cognitieve dissonantie⁹ de aandacht van een kijker weten vast te houden en de verbale boodschap versterken.

- De analogie van een tomaat als kunstwerk gepresenteerd in een museale ruimte vergroot de gevoelsmatige waarde die wordt toegekend aan het product/object.
- Het product/object is een vreemde entiteit die breekt met de algemene verwachting die we hebben als bezoeker aan een museale setting. Het (on)natuurlijke product wordt in een nog onnatuurlijkere omgeving geplaatst.
- Een normatieve grens wordt geschonden wanneer het museale object wordt aangeraakt door de vrouw. De mate waarin de consument het product mag begeren, moet dus wel degelijk heel groot zijn.

De commercial speelt met kunstzinnige opvattingen zoals geïntroduceerd met het urinoir van Marcel Duchamp.¹⁰ Hier dient het museale contrast ech-

⁹ Cognitieve dissonantie is de spanning die iemand ervaart bij tegenstrijdige overtuigingen, ideeën of opvattingen of bij handelen in strijd met de eigen overtuiging.

¹⁰ Het werk van Duchamp maakt je op een speelse manier bewust

ter als totale deceptie, als cover up voor een totaal ander verhaal, of de totale afwezigheid van enige referentie naar de werkelijke werkelijkheid; De commercial is een voorbeeld van een discursief beeld dat speelt met interne conditioneringen en mechanismes die betekenis geven aan het alledaagse. Maar ook een holle werkelijkheid creëert (van de tomaat als natuurlijk product¹¹) waarin het vergeten actief wordt gestimuleerd door het overschrijven van de werkelijkheid met een manipulatieve voorspelling in de vorm van een belofte: het bevredigen van een behoefte door het kopen en eten van sappige, rode, ronde, natuurlijke honingtomaten.

Sociale Media

*The social dilemma*¹² is een wat dwingende documentaire die gaat over de mogelijke gevaren van open systemen waarin een visueel bombardement op gebruikers wordt geprojecteerd. Dreigende muziek en beelden van conflict, complottheorieën, protest en geweld worden afgewisseld met een (fictief) huiselijk narratief waarin een normaal gezin wordt gevolgd tijdens dagelijkse activiteiten. De kinderen in het gezin zijn gekluisterd aan de smartphone en worden

van vastgeroeste opvattingen over kunst. De commercial van Albert Hein gebruikt diezelfde speelsheid, en ook ideeën die Duchamp introduceerde en in ons brein plantte, om “sappige, rode honingtomaten” op een voetstuk te plaatsen en te verheffen tot een begerenswaardig luxe-artikel. Met slechts één doel: consumeren.

¹¹ De tomaat is het resultaat van de westerse kolonisering van Zuid-Amerika. In 1750 werd de sierplant in Italië herontdekt als vrucht, waar door kruising en selectie de gele tomaat rood werd. Na verdere selectie op uiterlijke kenmerken werd de tomaat gescandeerd als waterbom. Als antwoord daarop ontwikkelde telers hybride soorten trostomaten. Geteeld in Nederlandse kassen bereikt de tomaat na vele tussenstappen de supermarkt voor consumptie.

¹² Rhodes, L. (Producent) & Orlowski, J. (Regisseur). (2020). *The Social Dilemma* [Docudrama]. USA: Exposure Labs, Argent Pictures & The Space Program.

onbewust beïnvloed door *social media*. De combinatie van deze factoren zorgt bij de kijker voor een herkenbare sfeer waarin een beeld wordt geschetst van sociale media als een markt waarin wordt gehandeld in menselijke toekomsten.¹³

“Als je niet betaalt voor het product, ben jij het product,” zegt voormalige medewerkers van Google Tristan Harris al vroeg in de documentaire. Volgens kenners hebben sociale media (zoals voorspeld in 1980) niet alleen het doel ons verslaafd te maken, maar proberen ze ook menselijk gedrag te voorspellen, sturen en beïnvloeden.

“Informatie wordt al eeuwenlang verspreid via verschillende kanalen. Steeds hebben we leren leven met nieuwe innovaties als print, radio, tv. Maar met de digitale media en open sociale netwerken op *smart phones* gebeurt toch iets nieuws,” zegt Randima Fernando van het *Center of Humane Technology*. “De informatiestroom wordt gevoed en beheerd door technologieën die zich exponentieel ontwikkelen. Het rekenvermogen van computers is vanaf 1960 tot nu (2020) een triljoen keer vermenigvuldigd. Dit is niet te vergelijken met andere ontwikkelingen, een auto is misschien twee keer zo snel geworden in deze periode. Maar het belangrijkste is: onze hersenen niet zijn veranderd.”¹⁴

Een continue stroom van ‘affe’ beelden die actief invloed uitoefenen en overprikkelen, wordt op consumenten geprojecteerd. Door middel van een haast goddelijke technologie is er een algemeen beschikbare *Aleph* geboren van voorgeprogrammeerd toeval.

The Aleph is een fenomeen uit het gelijknamige

¹³ Shoshana Zuboff, *The age of surveillance capitalism* (16:00) in de documentaire: *The Social Dilemma* (Rhodes en Orlowski, 2020)

¹⁴ Tristan Harris & Randima Fernando, center of humane technology (49:20) in de documentaire: *The Social Dilemma* (Rhodes en Orlowski, 2020)

korte verhaal van de Argentijnse schrijver en dichter Jorge Luis Borges, voor het eerst gepubliceerd in 1945. In het verhaal is de Aleph een punt in de ruimte dat alle andere punten bevat. Iedereen die erin staart, kan alles in het universum vanuit elke hoek tegelijk bekijken:

“Ik zag de krioelende zee; Ik zag het aanbreken van de dag en het vallen van de avond; Ik zag de menigten van Amerika; Ik zag een zilverachtig spinnenweb in het midden van een zwarte piramide; Ik zag een versplinterd labyrint (het was Londen); Ik zag van dichtbij, oneindige ogen die zichzelf in mij keken als in een spiegel; Ik zag alle spiegels op aarde en geen van hen weerspiegelde mij... Ik zag trossen druiven, sneeuw, tabak, loden metaal, stoom...”¹⁵

Toen mijn hand automatisch naar mijn mobiel greep (op dat bankje in Amsterdam) zag ik andere dingen op mijn persoonlijke aleph.¹⁶ Maar als ik het wil, brengt *Instagram* mijn blik naar *het Louvre*, of Londen, Antarctica of Cuba. Met het internet en moderne interfaces ligt de wereld binnen handbereik. Elke straathoek (*google maps*), elk boek (*Amazon*), voedsel uit allerlei werelddelen (*thuisbezorgd.nl*) met een ‘muisklik’ bereikbaar. *Netflix* leidt je mee in historische drama’s, hedendaagse documentaires en futuristische avonturen. Kennis en kunde zijn

¹⁵ Borges, J. L. (1971). The Aleph. In E.P. Dutton & Co., Inc. (Red.), *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. (pp. 3-18) New York, USA: Bantam.

¹⁶ Aleph (met hoofdletter A) verwijst naar J.L. Borges *The Aleph* (1971) als punt in de ruimte dat alle andere punten bevat; aleph (met een kleine a) verwijst in de rest van deze thesis naar een passief te consumeren stroom van betekenis, die ontstaat door voorgeprogrammeerd toeval en in een bombardement van beeld wordt aangeboden met behulp van een haast goddelijke technologie via sociale media.

algemeen beschikbaar via *Wikipedia* op elk moment van de dag.

Deze technologische aleph reduceert de beeldtaal tot een achteloze woestijn, een bron van eeuwig alles. Algoritmes achter sociale media en *YouTube* zoeken beelden die wellicht aansluiten bij eerdere kijkervaring, om de gebruiker zo lang mogelijk vast te houden: Een puppy resulteert in een kennel vol puppy's en katten en dierenleed en de anti-vivisectie organisatie PETA naar "*How PETA Spiraled Out of Control*," naar "*These People Think Bleach Will Cure Autism*" en "*What the media won't report*," en andere complottheorieën in de fabeltjesfuik.¹⁷ Dit alles met als doel advertenties te verkopen via een bombardement aan beeld. Via deze automatische en passief te consumeren stroom aan betekenissen wordt de beeldtaal gereduceerd tot een vehicle, een kruiswagen ingezet om de mens als een paleolithisch fossiel visueel en verbaal te gijzelen en conditioneren met informatie.

Dwangbuis

De 'affe' beeldcultuur beschreven door Flusser, en de overprikkeling en passiviteit waarin identiteit wordt verbonden aan consumptie en merken, beschreven door Baudrillard, werkt in combinatie met een geconditioneerde programmering van het zien als een dwangbuis voor het brein. De wereld dreigt een 'af' geheel te worden waarin we vergeten te kijken.

¹⁷ De fabeltjesfuik is geïntroduceerd in het satirisch-educatieve programma *Zondag met Lubach* ter aanduiding van de 'sociale-mediafuik van complotdenkers.' Door de werking van de sociale media krijgen gebruikers steeds meer berichten over complotten aangeboden, waardoor ze daar langzamerhand in gaan geloven

3 Narratief en het verschil

“Het zien en begrijpen van de wereld komt neer op het narratieve. Het is simpelweg de manier waarop het brein de wereld begrijpelijk maakt, de mechanismes die ervoor zorgen dat er verbanden ontstaan. Verhalen en verhoudingen ontstaan uit de relatie tussen verschillende betekenissen en herkenningen. Alle communicatie komt neer op verhalen vertellen.

Realiteit is per definitie oneindig complex en elke poging het te condenseren naar een mentaal plaatje laat altijd delen van de waarheid achter. We kunnen als mens niet denken of praten zonder verhalen te vertellen,”¹⁸ zonder betekenis toe te kennen aan constellaties van woorden in patronen (zinnen), of beelden die symbool staan, en bol staan aan betekenissen die we delen met elkaar.

De Zwitserse taalwetenschapper Ferdinand de Saussure introduceerde begin vorige eeuw de tweedelige indeling *signifiant* en *signifié*, oftewel betekenaar en betekenis. Wat Saussure de betekenaar noemt, is het concreet gerealiseerde teken (de uiterlijke vorm). De betekenis is het mentale concept waarnaar de betekenaar verwijst. Betekenaar en betekenis vormen samen als tekeneenheid het basiselement van zijn taalkunde. Twee delen van het teken die even onscheidbaar zijn als de twee zijden van een blad papier.

Daarbij moet rekening gehouden worden met

¹⁸ *Scales of change – chapter 1: Hope Punk* (2020) bevraagt de problemen rond de klimaatcrisis en het menselijk handelen daarin. Op 22:30 wordt via de volgende quote verwezen naar de ecologische filosoof Timothy Morton: “We kunnen niet denken, of praten, zonder verhalen te vertellen.” Huggins, A., & Skulski, M. (presentatoren). (2020, 20 mei). Chapter 1: Hope Punk [podcast aflevering]. In *Scales of Change*. Future Ecologies & University of Victoria. <https://www.futureecologies.net/listen/soc-ch-1>

het feit dat de betekenis bepaald wordt door zowel de context, de taalgebruiker en de tijd. Het woord (de betekenaar) ‘socialist’ heeft bijvoorbeeld voor de 20e-eeuwse (tijd) Amerikaan genaamd James (taalgebruiker) een heel andere betekenis dan voor een bepaalde Rus genaamd Boris (taalgebruiker) die opgroeide in het communisme (context).¹⁹

“Wanneer iedereen gedwongen wordt in één en hetzelfde begrippensysteem te spreken, raken de individuele trekken van de afzonderlijke situaties uit zicht,” zegt de Franse filosoof Jean-François Lyotard.²⁰ Elke waarheidsclaim laat zo delen van de werkelijkheid achter en alles wat niet binnen een dominante stroming kan worden uitgedrukt, wordt tot de periferie veroordeeld.

Lyotard zag een verband met de filosofie van Ludwig Wittgenstein. Taal, zo meende die laatste, bestaat uit een tamelijk loshangende verzameling ‘levensvormen’, die ieder hun eigen regels kennen. Wie een gedicht leest, houdt zich aan andere leeswetten dan wie zijn belastingformulier invult. Een overkoepelende super-logica van de taal is er niet en wie die toch probeert te introduceren doet de afzonderlijke taalspelen tekort.

Wittgenstein schreef “To show the fly the way out of the fly bottle.” Hij wilde hiermee aantonen wat de mens wel en niet kan doen binnen de filosofie en de taal.²¹ De *fly bottle*²², of vliegenvaal is binnen

¹⁹ Ferdinand de Saussure. (2020, 03 maart). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 9 januari 2021, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure

²⁰ Groot, G. (2005, 25 juni). *‘Doe wat je wilt’ was niet*. Geraadpleegd op 9 januari 2020, van <https://www.trouw.nl/nieuws/doe-wat-je-wilt-was-niet~bef18a2a/>

²¹ West, S. (presentator). (2018, 27 juli). Episode 120 - Logical Positivism [podcast aflevering]. In *Philosophize This!* <https://www.philosophizethis.org/podcast/logical-positivists>

²² Een vliegenvaal is een limonadefles waarvan de bovenkant is af-

zijn gedachtegoed een metafoor voor (gesloten) formele systemen, in dit geval taal. Het stellen van onmogelijke vragen is als een vlieg die vast zit in een zelfgemaakte vliegenva. Hiermee wordt aangegeven dat de taal limieten heeft, en dat het bekijken (of begrijpen) van de wereld door middel van een talig narratief beperkt wordt door deze grenzen.

Verhalen

In relatie tot geconditioneerde programmering van het zijn (en zien) is het relevant om het narratief en het begrip van de realiteit te bevragen: is het mogelijk de wereld te begrijpen zonder verhalen te zien? Of verhalen te vertellen zonder in een programmering te vervallen? Wat voor verhalen zijn dit?

Als een tovenaars met woorden stipt Donna Haraway dit onderwerp aan in het boek *Staying with the trouble* (2016). Haraway studeerde biologie en filosofie, maar vermengt in haar werk wetenschap ook met kunst, cultuur en politiek. In het boek benadrukt ze keer op keer het belang van het leren leven met elkaar op een manier waarin verschillende verhalen elk een eigen waarde behouden. Wat brengt wat voort? Hoe verhouden verhalen zich tot elkaar. In haar boek zegt ze: “Het maakt uit wat voor gedachten gedachten denken. Het maakt uit welke kennis kennis kent. Het maakt uit welke relaties relaties relateren. Het maakt uit welke werelden werelden verwerelden en het maakt uit welke verhalen verhalen vertellen.”²³

geknipt en omgedraaid is teruggestopt, onder in de fles staat een laagje ranja. Hier komen de vliegen op af en zo raken ze verstrikt in de zoete val.

²³ “*It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories.*” Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. (p. 35). Durham, USA: Duke University Press Books.

Het Verschil

Het is in het verschil dat we curieus blijven.²⁴ Het is in het verschil dat een contrast ontstaat tussen twee of meerdere woorden, maar ook tussen twee of meerdere vormen of personen.

In verhalen gaat het niet alleen om losse woorden, verhalen bestaan uit woorden en zinnen die betekenis krijgen in relatie tot elkaar. De relatie tussen betekenaar en betekenis is complex. De Franse filosoof Jacques Derrida bestudeerde de manier waarop woorden binnen zinsconstructen betekenis krijgen. “Binnen een zin krijgen woorden en tekens betekenis in relatie tot het verschil van elkaar. De betekenis wordt zo uitgesteld door een eindeloze ketting aan betekenaars.”²⁵

Als we dit principe voorzichtig doortrekken naar het beeld (waar we in het volgende hoofdstuk verder op in gaan) kan het volgende worden gesteld: kleuren en lijnen krijgen betekenis op het schildervlak in relatie tot elkaar. We begrijpen wat blauw is vanwege de relatie met rood, geel, groen, niet vanwege een echt tastbare relatie tussen de kleur en het woord blauw. Contrasten en overgangen definiëren de randen van objecten die al dan wel niet resoneren met de werkelijkheid. Het oog tast het doek af en voelt als het ware deze onregelmatigheden. Het is het hoofd dat door middel van het zien een lo-

²⁴ In een interview met de podcast *Future Shock* (2020) over de geluksparadox quote Vlaamse psycholoog Dirk de Wachter de Franse filosoof Jacques Derrida met een ogenschijnlijk simpele zin: “Het is in het verschil dat we curieus blijven.” Reijner, T. (Presentator). (2020, 10 januari). *Future Shock - de geluksparadox volgens Dirk De Wachter - #42* [podcast aflevering]. In *Future Shock*. VPRO Tegenlicht. <https://www.nporadio1.nl/podcasts/future-shock/1562-future-shock-de-geluksparadox-volgens-dirk-de-wachter-42>

²⁵ Malpas, S. (2003) *Phrases and the differend: Lyotard's Politics*. In *Jean-François Lyotard*. (p. 82). London, Verenigd Koninkrijk: Routledge.

gica probeert te ontdekken achter dat wat getoond wordt.

Het uitdrukken van een nieuwe betekenis ontstaat in een constellatie van reeds bekende betekenaars; lijnen en vlakken vormen een herkenbaar feit of figuratieve elementen fungeren als anker in de werkelijkheid en geven een kijker houvast aan een verder ogenschijnlijk, abstract oppervlak.

In feite worden alle dingen bepaald (gekenmerkt) door het verschil. Een vorm van communicatie die het verschil omarmt, is de dialogische communicatie zoals beschreven door de socioloog Richard Sennett.²⁶ Dialogische communicatie vraagt een soort van luisteren die aandacht schenkt aan de impliciete bedoelingen achter de werkelijke woorden van de spreker. Een dialogisch proces leidt vaak niet tot afsluiting; een tegenstelling blijft vaak onopgelost.

De wereld is zo complex dat het narratief altijd delen van de werkelijkheid achter laat. Dit is juist de reden dat de individuele lens in gesprek moet blijven. De conditionering van persoonlijke, sociale, culturele en systematische programmeringen moeten actief en dialogisch bevestigd worden. Waarheden die tot de periferie worden veroordeeld snijden enkel een stukje van het andere af, en verkleinen de wereld tot een normatief geheel.

Het kunstenaarschap wordt zo een meerstemmige aangelegenheid. Kijken en beeldtaal doorgronden, is een actieve praktijk. Het maakt uit welke beelden beelden verbeelden en welke conditioneringen conditioneren.

²⁶ Dialogic. (2020, 17 december). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 9 januari 2021, van https://en.wikipedia.org/wiki/Dialogic#-Distinction_between_dialogic_and_dialectic.

Potentie

De Franse filosoof Gilles Deleuze ziet in het ontstaan van het verschil (door herhaling) een ongekende mogelijkheid tot nieuwheid. “Als we denken herhalen we, rationaliseren we en oordelen we, identificeren we dingen, zien we analogieën tussen dingen, zien we dingen in tegenstelling tot elkaar en beoordelen we dingen die hetzelfde zijn. We organiseren en reorganiseren (op) een vlak van mogelijkheden. We doen iets nieuws, maar we herhalen ook iets ouds.”²⁷

Iets in de wereld dwingt ons tot nadenken. We kunnen vragen in onze geest ordenen of doelen stellen of plannen hebben, maar ze komen ergens echt vandaan. Ze worden ons door de wereld gepresenteerd en we reorganiseren de variabelen in onze pogingen oplossingen te creëren.

Er is een kaart van dingen die we kunnen herhalen en dingen die we anders zouden kunnen maken: deze kaart van de aangeboren potentie van nieuwheid is wat Deleuze het virtuele noemt. Virtualiteit is vergelijkbaar met potentie. Lichamen bewegen, concepten bewegen, ze herhalen allemaal in relatie tot elkaar, maar bij elke herhaling worden verschillende combinaties van verschillen mogelijk. Deleuze schrijft: “Hoe complexer levende materie wordt, hoe meer ze dit virtuele transformeert in spontane actie en onvoorziene bewegingen.” Het virtuele is een product van de intensiteiten in de ruimtes tussen verschillen die opgebouwd zijn uit multipliciteiten.

Deze multipliciteiten zijn vooraf georganiseerde vormen, teksten, ideeën. Bundels die waarheid vasthouden, als mensen en schilderijen. Een multipliciteit is als een geconditioneerde programmering waaruit vanuit herhaling en verandering nieuwe

²⁷ Then & Now. (2018, 5 december). *Introduction to Deleuze: Difference and Repetition*. [YouTube]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/AUQTYICTfek>

multipliciteiten kunnen ontstaan. Deleuze weet zo de geconditioneerde programmering van deze bundels te zien als een bron van oneindige potentie.

Elke keer als een vorm wordt gekoppeld aan een kleur is er potentie voor het ontstaan van communicatie over dit contrast. De wereld is vol verschil en herhaling. De verhalen die zichzelf in stand houden, brengen ook zichzelf voort, maar wijzigen elke keer.

Een non-illustratief narratief kan plaatsvinden op het breukvlak van het verschil, waar twee elementen elkaar ontmoeten. Deze vrije ruimte is een type narratief, maar niet een narratief dat uitmondt in overeenstemming of in het verenigen van conflicterende impulsen. Hier kan gezocht kan worden naar andere manieren van expressie en nieuwe regels voor presentatie om een sterker gevoel van het onpresenteerbare te geven.

4 Beeldtaal en het figurale

“Visuele vormen (lijnen, kleuren, vlakken) zijn in staat tot het uitdrukken van gedachten. De organisatie van het visuele denken verschilt echter aanzienlijk van het denken in woorden. Daarom is de betekenis van een schilderij nooit zonder meer en één op één uit te drukken in taal. De kracht van het schilderij zit in het verbeelden, niet in het verwoorden.” In *Schilderen na de schilderkunst* (2018) wordt het schilderij door Willems neergezet als een denkruimte die vraagt om intensief kijken. Deze manier van kijken is radicaal anders dan de beeldcultuur van deze tijd en de dagelijkse stroom aan beelden die het oog verwerkt.

Het schildervlak is een op zichzelf staande werkelijkheid waarin de activiteit van het maken en kijken gelijk staan aan het denken in beeld. Het aanschouwen (en maken) van beeld is niet per se een lineair (talig) proces. Een schilderij is tenslotte een tweedimensionaal vlak waarin geen kijk- of maakrichting wordt aangeven. Er ontstaat dus een breuk tussen een visuele en een talige benadering van beeld. Vilém Flusser stelt zelfs dat “beeld en tekst continu met elkaar in gevecht zijn.” Het lineair schrijven zet Flusser neer als een tegenprincipe van het beeld. Het visuele denken is anders dan talig denken. Het behoort tot een andere vliegenvaal dan het talige denken, maar een met zijn eigen valkuilen.

Het figurale

“De schilderkunst moet geen model willen weergeven of verhaal willen vertellen.” Aldus Deleuze over de Iers-Britse kunstschilder Francis Bacon²⁸. Hij legt twee opties voor, namelijk: de weg van de zuivere

²⁸ Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon: logica van de gewaarwording*.

vorm, door middel van abstractie, of de weg van het zuivere figurale. “Als de schilder vasthoudt aan de figuur, als hij voor de tweede weg kiest, zou dat dus zijn om het ‘figurale’ tegen het figuratieve af te zetten... Het figuratieve (de representatie) impliceert namelijk een relatie tussen een beeld en het object dat het verondersteld wordt te illustreren, maar het impliceert tevens een relatie tussen dat ene beeld en andere beelden in een totale compositie die aan elk van deze beelden een eigen object toekent. Het narratieve is het correlaat van het illustratieve. Er is altijd wel een verhaal dat de ruimte tussen twee figuren probeert binnen te dringen om het geheel als illustratie tot leven te wekken.”

Om het figurale op de juiste manier te benaderen is het belangrijk om terug te gaan naar Lyotard. In *Discourse, figure* beargumenteert Lyotard dat een exclusieve focus op structuren en taal onvoldoende is. Want wat zo buiten beeld blijft, is wat Lyotard het ‘figurale’ noemt, verwijzend naar het visuele en sensuele aspect. Exemplarisch is daarbij de esthetische ervaring in kunst, die nooit volledig in taal gevat kan worden.²⁹

Lyotard benadrukt dat het onderbewustzijn niet zo zeer talig is als wel visueel en figuraal. Dromen zijn visueel, figuraal, levendig met driedimensionale figuren vol van verlangen. Zoals moderne schilderijen zijn dromen gefragmenteerd. In een poging om onbewuste materie te visualiseren verstoren dromen het soort lineair bewustzijn dat taal nodig heeft. De visuele, figuurvormende aard van het onbewuste verstoort de rationele orde van taal. Dit komt doordat de figuratieve aard van het onbewuste moeilijk

(p. 13) Amsterdam, Nederland: Octavo Publicaties.

²⁹ Jean-François Lyotard. (2020, 04 oktober). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 9 januari 2021, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Jean-François_Lyotard

in taal kan worden weergegeven.³⁰

Een voorbeeld van wat mij heel duidelijk heeft doen inzien wat het is dat weerstand biedt aan representatie is het volgende: “het figuratieve verzet zich tegen representatie in dezelfde zin dat de holocaust zich verzet tegen representatie. Elke kunst die de holocaust probeert te vertegenwoordigen, moet ons blijven achtervolgen met zijn onvermogen om het niet-representeerbare te representeren, het onuitspreekbare uit te spreken. Het moet ons blijven achtervolgen met het gevoel dat er iets anders is dan representatie.”

In zijn boek over Bacon zegt Deleuze dat “een schilder vasthoudt aan de figuratie om het ‘figurale’ tegen het figuratieve af te zetten. Het figuratieve (de representatie) impliceert een relatie”. Hij doelt hier op het onvermogen van een representatief narratief om de werkelijkheid in zijn volledigheid te vatten. “Om deze illusie te ontvluchten vraagt een schilderij om manieren om met de representatie te breken, het narratieve te ontwrichten, het illustratieve te vermijden en de figuur te bevrijden.” Door dit onvermogen om iets voor honderd procent af te beelden ontstaat een enorme potentie, waar de beeldtaal (schilderen) en het figurale eigenlijk over gaat.

³⁰ Powell, J. N. (1998). *Post-Modernism For Beginners*. New York, USA: Writers and Readers Ltd.

<i>Figuur (zn)</i>	<i>Gedaante/ afbeelding van een persoon, dier of ding/ (schematische) afbeelding</i>
<i>Figuraal (bn)</i>	<i>1) Met versieringen 2) met figuren, met een stoffelijk lichaam; symbolisch, allegorisch], van latijn figura [gedaante, vorm, allegorie]</i>
<i>Figuratie (zn)</i>	<i>Het aanbrengen van figuren/ Geheel van op iets aangebrachte figuren, voorstelling in figuren</i>
<i>Figuratief (bn)</i>	<i>Volgens de werkelijkheid/ voorstellend, afbeeldend door middel van beelden</i>
<i>Figuraal (zn)</i>	<i>Als substantief om af te zetten tegen 'figuratief' (dis-course figure)</i>

Als we dieper in gaan op de zin van Deleuze om “het ‘figurale’ tegen het figuratieve af te zetten” komen we met hulp van bovenstaande op: Het figurale als zelfstandige entiteit afzetten tegen een voorstelling die volgens de werkelijkheid is afgebeeld. Het figuratieve karakter van de afbeelding wordt verlaten door de introductie van het figurale als zelfstandige, referentieloze entiteit.

Iets ‘afzetten’ insinueert, zoals Bacon beaamt, een vorm van isolatie of afrastering, maar eventueel ook een vorm van bedriegen. De illustratieve werking van de geest wordt opgelicht. Het representatieve element in de figuur wordt beduveld wanneer het figurale wordt afgezet tegen figuratieve. Het cliché verliest zo aan kracht, het affe beeld wordt opengebrouwen, of ontkend en blijft beroofd van (eerdere) betekenis achter. De werkelijkheid dient als spring-

plank om van te vertrekken, maar de schilderachtige werkelijkheid blijft hier niet in steken.

Het afzetten van het een tegen het ander; een waarde afzetten tegen een andere insinueert een punt in de compositie waarop een gewenste spanning wordt bereikt. Bacon kiest bijvoorbeeld voor isolatie. Iets wat hij zelf beschrijft als een “rudimentair procedé.” Bacon vervolgt: “Het moet de figuur niet tot roerloosheid dwingen, maar een ontwikkeling voelbaar maken, een ontdekkingstocht van de figuur door die plaats of in zichzelf. Het is een gespannen balans. Isolatie creëert een actief veld, een geïsoleerde werkelijkheid, een feit.”

De isolatie of begrenzing van een personage wordt door Bacon in het schilderij bewerkstelligd door de figuur in een kubus te plaatsen, in cirkels die om het lichaam draaien of in een parallellepipedum van glas of ijs.

In het schilderij *Man and Child* (figuur 2) verwijst enkel de uiterlijke schijn naar figuratie. De figuren lijken alleen op monsters als ze bekeken worden uit het perspectief van een na-ijlende figuratie. Dat zijn ze niet langer zodra ze ‘figuraal’ worden bekeken.

Ook het tapijt kunnen we vanuit een ‘figuraal’ perspectief in ogenschouw nemen, dat wil zeggen afhankelijk van de functie die het vervult ten opzichte van de kleur. Het tapijt van *Man and child* ontbindt met zijn rode aderen en blauwe zones het paarse kleurvlak van de muren en helpt ons de overgang te maken van de zuivere tint van het laatste naar de gebroken tinten van de figuur. Zo wordt het figurale relationeel ten opzichte van de plaatsing van de verschillende schilderachtige elementen in het schilderij: geraamte (structuur), figuur (feit) en contour (plaats).

Diagram

De noodzaak om figuratie in het figurale om te zetten, vindt haar oorsprong in de constatering dat voor een schilder het wit van het canvas helemaal niet wit is. Het is op voorhand reeds gevuld met beelden, clichés die een massa culturele associaties met zich meebrengen, een arsenaal aan afgezaagde symbolen, voorgekauwde meningen en narratieven.³¹

In een tv-interview van kunstcriticus David Sylvester met Bacon in 1966 wordt het proces van schilderen besproken.³² Toevallige strepen en toetsen, willekeurige tekens, spelen daar een rol in. Bacon kijkt naar die toevallige toetsen en wordt er door 'meegenomen'. Als Sylvester vraagt of dat bewust gaat antwoordt Bacon: "Wel, heel vaak gaan er van de onwillekeurige tekens veel intensere impulsen uit dan van andere. En op zulke momenten voel je dat er iets kan gaan gebeuren."

David Sylvester: "Dat voel je op het moment zelf dat je die streken aanbrengt?"

Francis Bacon: "Nee, de streken zijn gezet en je bekijkt die hele zaak als een soort diagram. En binnen dat diagram zie je de mogelijkheden voor allerlei soorten dingen wortel schieten. Dat is iets moeilijks, ik druk het niet goed uit... Maar kijk, als je bijvoorbeeld denkt aan een portret, heb je misschien op een gegeven moment de mond een bepaalde plaats gegeven, maar opeens zie je door dat diagram dat de mond dwars over het gezicht kan lopen. En in zekere zin zou je in een portret graag een Sahara

³¹ Bosmans, K., & Vandenabeele, B. (2008). *De problematiek van de toeschouwer en het orgaanloos lichaam in de schilderkunsthethica van Gilles Deleuze*. (p. 40)

³² Vogelaar, J. F. (1980). David Sylvester • Gesprek met Francis Bacon. *Raster*. Nieuwe reeks., Jaargang 1980 (nrs. 13-16). Geraadpleegd van https://www.dbnl.org/tekst/_ras001198001_01/_ras001198001_01_0075.php



Figuur 2, Francis Bacon, *Man and Child*, 1963. Olieverf op doek, 197,5x147,5 cm. Collectie Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denemarken (schenking The New Carlsberg Foundation).

willen laten verschijnen - het zo goed gelijkend maken, dat het de uitgestrektheid van de Sahara lijkt te omvatten.”

David Sylvester: “Dat is een kwestie van het verenigen van tegenstellingen, veronderstel ik. Ma- ken dat iets tegelijk twee tegengestelde dingen is.”

Francis Bacon: “Is het niet eerder dat je wilt dat iets zo concreet mogelijk is en tegelijkertijd uitermate suggestief is en diepe lagen van het gevoel ontsluit die niets te maken hebben met de simpele afbeelding van het object dat je wilde maken? Is dat niet bij alle kunst het geval?”

Volgens Bacon is echter nooit geanalyseerd waarom deze manier van schilderen meer poignant is (meer impact oplevert) dan zuiver illustreren. De schilder kan daardoor voor een verrassing komen te staan: *“There is a possibility that you get through this accidental thing something much more profound than what you really wanted.”*³³

In een lezing over het werk van Bacon zegt Deleuze dat het diagram iets is dat de clichés op het lege doek omzet in het uiteindelijke beeld. Er zijn drie fasen: het pre-picturale moment, het diagram en het picturale feit dat uit het diagram oprijst.

*“So, there, we find my three phases: the pre-pictorial moment, cliché, cliché, nothing but clichés. The need for a diagram that will blur, that will clean up the cliché, so that something comes out of it. The diagram being only a possibility of fact, the cliché is the given, it is what’s given, given in the brain, given in the street, given in perception, given, given everywhere. Fine. Notice then, the diagram intervenes as what will blur the picture so that the painting emerges from it.”*³⁴

³³ Sylvester, D. (2016). *Interviews with Francis Bacon*. (p. 17). London, UK: Thames & Hudson Ltd.

³⁴ Deleuze, G. (2017). *Painting and the Question of Concepts*:

Het diagrammatische (van Bacon) en virtuele (van Deleuze) zitten beide vol mogelijkheden. Het schilderij is zoals een simulacrum dat de eeuwige wederkeer zichtbaar maakt, een wederkeer van lijnen, zones, streken en vlekken, maar ook het ‘gevecht’ tussen het figurale en figuratie, het cliché wat steeds de kop op duikt, en wat geïsoleerd dient te worden, afgezet en zo bevrijd. Het diagrammatische is de (figurale) strijd van de schilder met de (figuratieve) gegevens die zich vooraf al in het doek bevinden. Het schilderij wordt zo een soort gecorrigeerde werkelijkheid.

In de oorspronkelijk betekenis (Plato) ontstaan simulacra door een manier van afbeelden die met optische kunstgrepen het perspectief corrigeert. Bij de oude Grieken werden de hoofden van een standbeeld groter gemaakt omdat het beeld op een hoge sokkel werd geplaatst en de kijker het beeld van onder bekijkt. Een vorm van gezichtsbedrog (trompe d’oeil) dus. Volgens Baudrillard heeft het simulacrum daarom geen relatie meer met de werkelijkheid, het verwijst naar iets dat niet echt bestaat. Deleuze definieert simulacra als *“those systems in which different relates to different by means of difference itself”*.

(Niet-) Representatie

Bacon voelt zich (net als Deleuze) niet aangetrokken tot het abstract expressionisme. Deze stroming wordt volgens Deleuze gekenmerkt door een afwezigheid van referentiepunten in een exclusief manuele ruimte; een ruimte die onterecht zuiver optisch wordt genoemd. “Dat komt,” zegt hij, “omdat het diagram het hele schilderij bedekt en omdat zijn

woekering een regelrecht ‘zooitje’ oplevert.”³⁵ Bacon hamert op de absolute noodzaak te verhinderen dat het diagram voortwoekert, het is noodzaak het te beperken tot sommige gebieden van het schilderij. “Het diagram mag niet aan het hele schilderij vreten: het moet beperkt worden, werkzaam zijn en beheersbaar blijven. Het diagram geeft toegang tot ‘een mogelijk feit,’ niet een feit zelf. Niet alle figuratieve gegevens moeten verdwijnen; het belangrijkste is dat dat een nieuwe figuratie, die van de Figuur, zich uit het diagram losmaakt en een duidelijke en precieze gewaarwording teweegbrengt.”

Het figurale vermijdt representatie en omzeilt het narratief dat cerebrale decoding vereist. Het figurale relateert aan de gewaarwording en wil ontsnappen aan een representatieve vliegenvaart en vraagt de maker om iets te maken wat de kijker kan laat kijken zonder te hoeven te vervallen in een decoderende identificatiedrang van het hoofd. Het figurale biedt weerstand aan systematisering en is dat wat achterblijft om weerstand te bieden in elke poging een systeem te creëren. Het breekt door en maakt zichzelf kenbaar door onvoorspelbaarheid, verstoring en vervorming.³⁶

De figurale benadering van schilderkunst biedt een uitweg die ontsnapt aan de georganiseerde en voorspelbare manier waarop wij de wereld rondom ons vorm en betekenis geven. Het verbreekt de relatie van het beeld tot een onderwerp, ontworcht het narratieve, ontsnapt aan het cliché en biedt een ruimte waarin de figuur bevrijd kan worden. Het schilderij

³⁵ Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon: logica van de gewaarwording*. (p. 163). Amsterdam, Nederland: Octavo Publicaties.

³⁶ Actual Virtual Journal. (2014, 14 november). *Christopher Bamford - Finding the Figural in Deleuze and Lyotard*. [YouTube]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/97wytwRe1Xs>

wordt zo een experimentele ruimte waarin verschillende betekenissystemen/ aanpakken/ procedures/ methoden en strategieën kunnen samenwerken of botsen. Het verschil tussen deze structuren opent een gapende afgrond van de betekenis, en kan zo leiden tot een affectieve relatie tot wat er te zien is.

5 Modellen, systemen, procedés en het conditioneren van middelen

“Een schilderij maken is zo moeilijk dat je er gek van wordt,” schrijft de Amerikaanse schilder Amy Sillman in haar essay *On Color*.³⁷ “Je moet nadenken over oppervlakte, toon, silhouet, lijn, ruimte, zone, laag, schaal, snelheid en massa, terwijl je op hetzelfde moment rekening houdt met betekenis, tekst, gebaren, taal, intentie, concept en geschiedenis. Je moet het heden diagnosticeren, de toekomst voorspellen en het verleden negeren om zowel te onthouden als te vergeten. Je moet je objecten en onderwerpen liefhebben en haten, elke romantische en gepassioneerde mythe over de schilderkunst geloven en er tegelijkertijd je scherpe blik op werpen.”

In het werk van Sillman wordt het abstracte en het figuratieve samengevoegd tot grootschalige olieverfschilderijen. Het zijn complexe verkenningen van een innerlijke dialoog die in het brein gevoerd wordt op het niveau van denken-in-beelden. Een procesmatige aanpak stelt haar in staat om verschillende aspecten samen te brengen tot een intense gelaagdheid. Die gelaagdheid is wat ze aanhaalt met *Summer Jam* (ateliers, 2018). In de *artist talk*³⁸ zegt Sillman dat haar werk soms in een paar uur ontstaat en dan klaar is, maar soms ook uit wel vijftig lagen verf bestaat. Vijftig lagen als een dikke olifantshuid waarin elke keer opnieuw schilderachtige waarheden samenkomen in een complex spel.

Het spel waarin deze aspecten worden gecombineerd, beschrijft Sillman als iets wat bestaat in het

³⁷ Sillman, A. (2016). On Color. In I. Graw, & E. Lajer-Burcharth. (Red.), *Painting Beyond Itself, The Medium in the Post-medium Condition* (p. 110). Berlin, Germany: Sternberg Press

³⁸ Sillman, A. (2018, 2 oktober). *Indian Summer 2018: Artist Talk Amy Sillman – De Ateliers*. Geraadpleegd van <https://www.de-ateliers.nl/en/event/indian-summer-2018-amy-sillman/>



Figuur 3. Amy Sillman, *Untitled (Purple Bottle)*, 2013. Olieverf op doek, 129.5 × 73.7 cm. Los Angeles County Museum of Art, LA, USA.

‘diagram’ waar Bacon en Deleuze over spreken. Het diagram is volgens Sillman “een royale container waarin je alles kunt plaatsen wat je wilt, een grote houder waarin verschillende krachten worden gecombineerd.” Het diagram stelt Sillman in staat om tegenstrijdige ideeën³⁹ in een complex geheel te plaatsen en ze tegelijkertijd in de rechthoek van het doek te houden, om ze “in te bedden als kamers in het schilderij en zo het verschil te verkennen.”

De complexiteit van het schilderen (zoals genoemd door Sillman) bestaat in samenspel met andere (nog niet genoemde) elementen zoals compositie, vorm, richting, kwantiteitscontrast, handschrift, textuur, beweging, ritme, stijl en wens, vraag en antwoord met het zijn van een schilderend lichaam met handen, ogen, zintuigen en een brein met ideeën en gevoelens, voor, na en tijdens het schilderen en het verdrinken in een wereld die overprikkeld en geen houvast moet, mag of kan bieden.

Deze complexiteit is inherent aan de vragen die een schilder zichzelf stelt, maar ook aan de lange geschiedenis waarin het schilderij is onderzocht, ontleed, afgebroken, geadoreerd, getolereerd en weer opgebouwd.

Modellen

“In een postmoderne samenleving is er zo veel onsamenhangende informatie dat zelfs de activiteit van het organiseren van deze informatie onmogelijk wordt,”⁴⁰ stelt Baudrillard. In relatie tot de schilder-

³⁹ Humor, tekenkunst, kleur en conceptuele termen als ‘vectoren’ en ‘sequensen’ komen regelmatig voorbij wanneer Sillman over schilderen praat. The Cooper Union. (2020, 8 december). *Amy Sillman: Fall 2020 Alex Katz Chair in Painting*. YouTube. Geraadpleegd van <https://youtu.be/ajCOPWVciwU>

⁴⁰ Ceika, J. [CCK Philosophy]. (2019, 11 september). *What did Baudrillard think about The Matrix?* [Youtube video]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/bf9J35yzM3E>

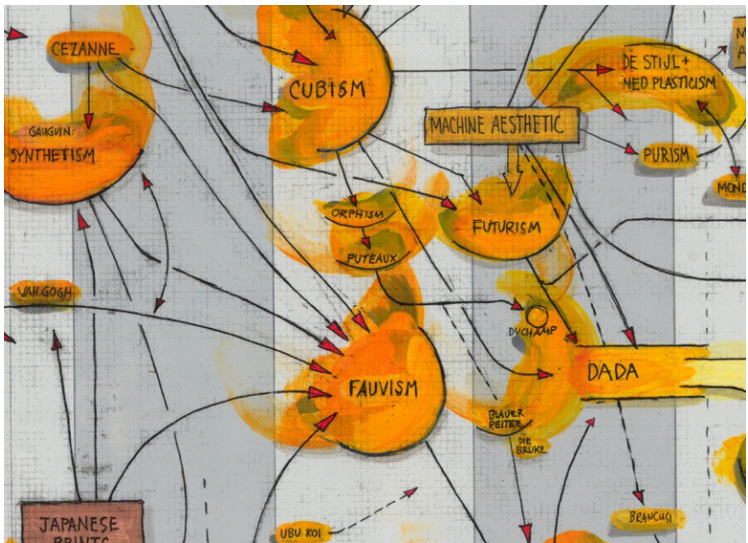
kunst sluit Deleuze zich aan bij Baudrillard wanneer hij in *logica van de gewaarwording* (nog voor de uitspraak over het figurale) het volgende zegt: “De schilderkunst moet geen model willen weergeven of verhaal willen vertellen.” (p. 13).

Twee kunstenaars die aan beide statements geen boodschap lijken te hebben, zijn de Amerikaanse Ward Shelley en de Chinese Qiu Zhijie. In chronologieën als *Who Invented the Avant Garde* en *Addendum to Alfred Barr* (figuur 4) laat Shelley een bocht in een rivier ontstaan die neigt tot het bedenken van nieuwe mythes. Met *Mapping the World Project* draagt ook Zhijie bij aan dit type verhaal in de vorm van kaarten.

Aan de hand van deze voorbeelden wil ik niet pleiten voor een schilderkunst die zich enkel uit in de vorm van dit soort chronologieën. Ward Shelley en Qiu Zhijie ‘illustreeren’ de modellerende werking van de geest door middel van schilderachtige middelen, iets wat ik in deze thesis poog te doorbreken met het Figurale.

Beide kunstenaars doen echter wel iets wat noodzakelijk is om het schilderachtige proces te doorgronden en zo doorbreken.

“Zien is (namelijk) modellen te maken. Modellen maken is de basis voor intelligentie.” Aldus Floris de Lange in *Grote Vragen* (2020). “Als ik een model heb van bijvoorbeeld een dier, dan kan ik dit dier begrijpen, dan kan ik bedenken of het een gevaarlijk dier is of niet. Of ik er voor weg moet rennen of dat ik het juist op kan eten.” De geconditioneerde waarheid van het schilderij staat ver van het ‘natuurlijke’ dier, maar desalniettemin is het belangrijk de wereld te kunnen doorgronden aan de hand van modellen. Flusser zegt namelijk dat het doorzien van programma’s (het resultaat van conditioneringen) de maker



Figuur 4. Ward Shelley, Addendum to Alfred Barr, ver. 2, 2006. Olieverf en toner op polyester (Mylar), 161.29cm X 67.31cm.

in staat stelt dialogisch beeld te maken. De maker moet buiten het programmatische treden wanneer de tekortkoming van het programma duidelijk worden. De stem breekt dan door 'het programma'. De autonome opstelling van de maker doorbreekt de sturende communicatiestructuur en stimuleert de autonomie van de kijker. Flusser vestigt hier zijn hoop op de kunstenaar, die vanuit een autonome opstelling in staat is het programmatische te overstijgen en naar zijn hand te zetten.⁴¹

'Het model' gaat binnen de context van dit hoofdstuk dus niet over het schilderen van modellen maar de modellerende werking van het brein toegepast op schilderachtige waarheden. Het gaat over het modellerende brein als basis voor het doorzien van gecodeerde factoren in de sociaal-maatschappelijke, culturele of persoonlijke proces flow van het schilderen. Welke systemen hebben het brede veld gekoloniseerd waarop de schilder en schilderachtige activiteiten plaats vinden? En hoe weerstaan deze systemen organisatie?

In de rest van dit hoofdstuk zoom ik in op enkele kunstenaars die mijn werk hebben beïnvloed en de manier waarop ze (bewust of onbewust en al dan wel niet systematisch) te werk gaan in de strijd met de (figuratieve) gegevens die zich vooraf al in het doek bevinden, het diagram waarin vectoren aan de haal gaan met verschillen en het figurale dat de illustratie doorbreekt. Daarbij is het belangrijk om te beseffen dat, zoals Robert Zandvliet in het eerste hoofdstuk al zegt, een schilderij een werkelijkheid *an sich* is. Het schilderij wordt gegenereerd vanuit modellen van de werkelijkheid, maar staat op zichzelf en brengt een eigen realiteit voort.

⁴¹ Coumans, A. C. M., & Van der Heijden P.F. (2010). *Als een beeld 'ik' zegt... Het dialogische betekenisvormingsproces van het publieke beeld.* (p. 54).

Beperkingen

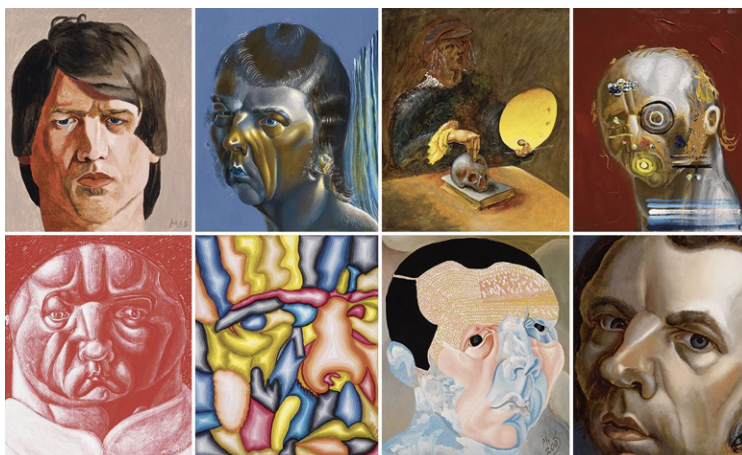
Dat het maken van een schilderij zo moeilijk is dat je er gek van wordt, is iets waar de Nederlandse schilder Philip Akkerman het mee eens is. Akkerman stelt dat “het neerzetten van een beeld in één penseelstreek veel te ingewikkeld is voor het menselijke brein. Hij doelt hier op de onderverdeling van ‘problemen’ zoals gehanteerd door de oude meesters, of technische aspecten van de schilderkunst in de renaissance. In die periode, en in het werk van Akkerman, wordt het schilderen uitgesmeerd over drie praktische stappen, namelijk de tekening, donker/licht contrast en kleur. “Met deze techniek zijn de renaissanceschilders in staat grote en ingewikkelde schilderijen te maken en toch controle te uitoefenen. Dat kan met de techniek van Van Gogh niet,” aldus Akkerman.⁴² In zijn *Kunstenarsdagboek* verklaart Akkerman “Ik wil niet dat ik een slaaf ben van de verf. De verf moet mijn slaaf zijn.”⁴³

Elk werk van Akkerman heeft een andere stijl, maar ze hebben allemaal een gemene deler: ze hebben het zelfportret als onderwerp en ze volgen een techniek en een formaat. “Eigenlijk beperk ik mij in de loop van m’n leven steeds meer, maar binnen die beperking ben ik volledig vrij en kan ik alles.” Het *Kunstenarsdagboek* beslaat een periode van 1978 tot 2019 waarin Akkerman de onderverdeling van stappen in het schilderproces stoïcijns en onvermoeibaar heeft verfijnd.

Akkerman ziet een paradox in de schilderkunst: “In de middeleeuwen,” stelt hij, “stond de inhoud en techniek van kunst vast. In de renaissance was de

⁴² Van Lummel, S., & Verkijk, J. (presentatoren). (2020, 21 september). Het wapen [podcast aflevering]. In *De moord op Philip Akkerman*. LSD Industries. <https://soundcloud.com/lsd-industries>

⁴³ Akkerman, P. (2020). *Kunstenarsdagboek*. (P 52 - 29 aug 1985). Rotterdam, Nederland: nai010 uitgevers.



Figuur 5. Acht van de duizenden zelfportretten van Philip Akkerman (montage). Philip Akkerman. Geraadpleegd van <https://www.nrc.nl/nieuws/2020/10/28/philip-akkerman-alles-wat-ik-maak-dat-ben-ik-ook-als-ik-lieg-a4017703>

inhoud vrij en stond de techniek vast. Nu zijn de inhoud en techniek bijde vrij, maar gek genoeg leidt deze volledige bandeloosheid niet tot nog individuelere kunst, maar juist tot algemenere producten.”⁴⁴ Akkerman concludeert dat een zeker keurslijf nodig is om het individu te laten ontluiken.

Met dit keurslijf doelt hij echter niet op een totale planmatige aanpak van het schilderij. “Kunst is volstrekt dood, omdat er sinds een jaar of vijftig veel te veel over kunst gepraat wordt en als je kunst maakt met woorden, als je een kunstwerk van tevoren plant, rationeel plant, (en dat gebeurt tegenwoordig om een subsidieverzoek in te dienen bijvoorbeeld) dan krijg je dode kunst” (Podcast *Het wapen*. 2020. 25:20).

De kunst van Akkerman is allesbehalve dood. De aanpak in het schilderen is als een geconditioneerd proces, iets wat Akkerman in staat stelt om een bepaalde wens in het schilderij te kunnen vangen. De beperkingen, of onderverdeling in aanpak (systematiek) stelt Akkerman in staat totaal vrij te zijn in wat hij wil doen. In *Hollandse meesters*⁴⁵ beschrijft Akkerman zijn aanpak met als voorbeeld het componeren van muziek. “Tonen zonder ritme zijn even interessant, maar daarna kan je er niet meer naar luisteren. Zet je daar een ritme onder dan is het opeens hanteerbaar.” De systematiek van de oude meesters is het ritme onder de tonen van Akkerman. Duizenden contrasten worden in alle gradaties toegepast op het portret. Mensen hebben niet door waarom ze naar een schilderij moeten kijken. Het is

⁴⁴ Van Lummel, S., & Verkijk, J. (presentatoren). (2020, 28 september). Plaats delict [podcast aflevering]. In *De moord op Phillip Akkerman*. LSD Industries. <https://soundcloud.com/lsd-industries>

⁴⁵ Hollandse Meesters. (2015, 16 december). *Phillip Akkerman*. [YouTube video]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/MRFS-00SjKNs>

als het ware alsof het netvlies gekidnapt is door de schilder.

De beperkingen die Akkerman zichzelf oplegt, zorgen voor een bepaalde focus in het schilderachtige zonder dat het onderwerp dit ‘in de weg zit.’ De schilderijen zijn zelfportretten, maar ze gaan niet over Akkerman (het onderwerp). Ze gaan over het schilderen. Schilderachtige ingrepen bevrijden de figuur, misschien wel op dezelfde manier als dat Akkerman zichzelf heeft bevrijd van zijn reflectie. “Mijn zelfportretten kan je niet in de spiegel maken, want dan word je tegengehouden door de werkelijkheid”⁴⁶ Zoals de jonge Akkerman op 28-jarige leeftijd (26 nov 1985) in zijn *Kunstenaarsdagboek* (2020) schrijft: “Het moet de werkelijkheid niet weergeven, het moet er een echo van zijn!!”

Omkering

De Klee-methode (dubbele omkering):

- 1 Teken eerst naar de natuur,
- 2 Draai dan het tekenvel ondersteboven en benadruk de belangrijkste plastische elementen,
- 3 Draai dan terug om niet alleen een persoonlijk fantasierijk beeld te creëren, maar een dat speelt met de mogelijkheden die het werk heeft geopend.⁴⁷

Paul Klee creëert een tussenwereld (*Zwischenwelt*) als

⁴⁶ (podcast *Plaats delict*. 2020. 17:00). Akkerman legt uit: Schilders uit de gouden eeuw schilderden winterlandschappen 's zomer in het atelier uit het hoofd. Na 1800 ging de schilder naar de werkelijkheid schilderen en werd de schilderkunst een stuk saaier. “Wat in je hoofd zit, is natuurlijk veel gaver dan de werkelijkheid! En die oude schilders maakten de meest fantastische visioenen. Toen ik uit het hoofd ging schilderen, werden mijn schilderijen ook meteen een stuk zotter.”

⁴⁷ Actual Virtual Journal. (2014, 14 november). *Christopher Bamford - Finding the Figural in Deleuze and Lyotard*. [YouTube]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/97wytwRe1Xs>

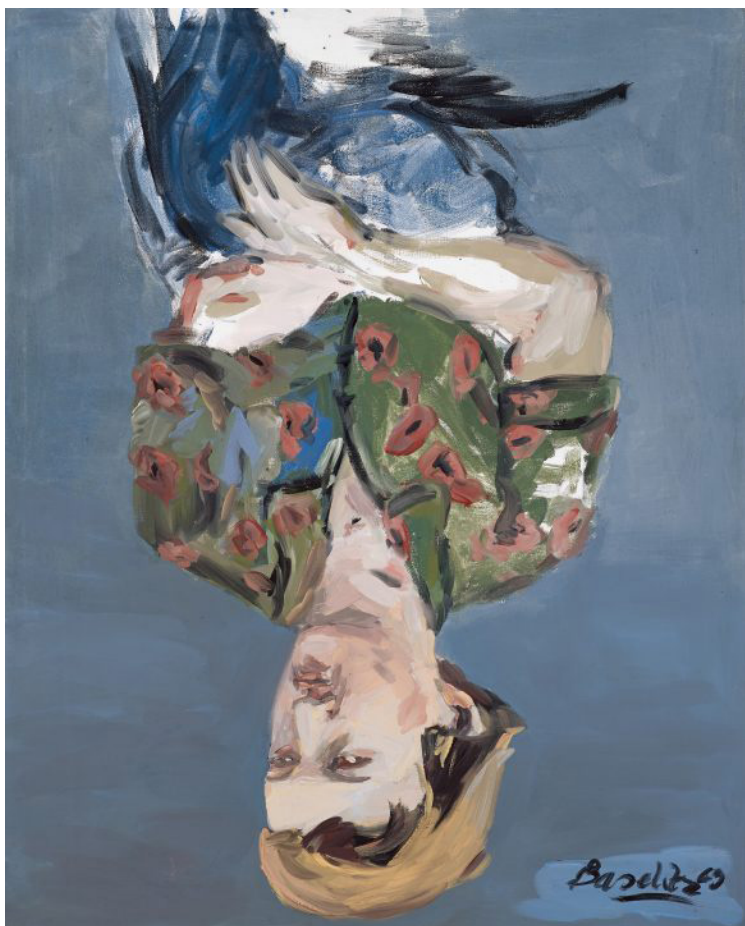
een procedure om te spelen met het chaotische. Een wereld tussen een objectief domein van het buiten en een subjectieve, interne, verbeeldingsvolle sfeer. Dit is een mogelijke wereld, zichtbaar gemaakt door kunst, die niet gezien wordt in de alledaagse ervaring. Een ruimte van mogelijkheid, kritische deformatie. Klee's tussenwereld is een wereld die het beeld blootlegt aan de hand van "slechte vormen", aan de hand van dezelfde figuratie-verstorende technieken die Bacon toepast.⁴⁸

Deleuze stelt aan de hand van de formule van Paul Klee "dat geen enkele kunst figuratief is omdat het gaat om het vangen van krachten. Kunst geeft niet weer, maar maakt zichtbaar." "Zoals muziek ontoonbare tonen verklankt."⁴⁹

De dubbele omkering is een soort vroege Baselitz. De Duitse kunstschilder Georg Baselitz ontkent de narratie, niet door het figuur niet meer terug te draaien. Maar door zijn (pre picturale) onderwerpen omgedraaid te schilderen. Hierdoor kan Baselitz schilderkundige kwaliteiten zoals de organisatie van kleuren en vormen benadrukken en de kijker confronteren met het oppervlak van het beeld in plaats van met de persoonlijke inhoud van het beeld. In die zin zijn de schilderijen leeg en niet voor een figuratieve interpretatie vatbaar.

⁴⁸ Bosmans, K., & Vandenabeele, B. (2008). *De problematiek van de toeschouwer en het orgaanloos lichaam in de schilderkunstesthetica van Gilles Deleuze*. (pp. 42-43).

⁴⁹ Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon: logica van de gewaarwording*. (p. 64) Amsterdam, Nederland: Octavo Publicaties.



Figuur 6. Georg Baselitz, *Fünzfinger Jahre Porträt-M. W.*, 1969.
Kunsthars op canvas, 162 x 130 cm. Privécollectie

Perspectief

De postmoderne crisis in het schilderen kenmerkt zich door het wegvallen van een vast omlijnde ideeënwereld.

De neiging van westerse schilderkunst om uit te gaan van een focuspunt wordt door de Chinese schilder Dan Zhu benoemd in een interview bij het winnen van de koninklijke prijs voor vrije schilderkunst in 2020. “Ik denk dat ik onbewust beïnvloed ben door traditionele Chinese schilderkunst, waarin geen centraal perspectief gehanteerd wordt, maar een beeld is opgebouwd uit rijen. Dat houdt in dat je oog vanuit ieder punt op het schilderij een ingang kan vinden.”⁵⁰

Six Entrances (figuur 7) bestaat uit vier keer zes afbeeldingen van een toegangspoort met zes bogen. In het schilderij betreed je verschillende ruimtes tegelijkertijd. Transparante verf en transparante onderwerpen liggen over elkaar heen of bewegen zich elegant door het schilderij. Vaak in reeksen van geleidelijk veranderende vormen zoals golven, wolken, zeilen en bladeren.

Zhu reist terug naar een periode in haar kindertijd waar alles geoorloofd was en komt dan uit bij een bron waar ook andere verwante kunstenaars (zoals Zweedse schilder Hilma af Klint) uit putten. “Iedereen kan in principe bij dat krachtenveld, maar je moet je volledig openstellen.” Om het creatieve proces te ondersteunen, leeft Zhu gestructureerd. “Ik verkies een simpel leven, en daarmee een overzichtelijke geest, zodat ik altijd ben voorbereid. Schilderen is een topsport waarin afleidingen niet welkom zijn.” Creativiteit ontstaat zo in structuur. Al is het maar de structuur van de dag.

⁵⁰ Ten Cate, H., & Frieling, G. (2020) *Catalogus Koninklijke Prijs voor de Vrije Schilderkunst 2020*. (p. 45). Amsterdam, Nederland: Koninklijk Paleis Amsterdam.

De dagelijkse routine van Zhu in combinatie met niet-westerse invloeden, stelt Dan Zhu in staat om werken te creëren die gekarakteriseerd worden door andere manier van lezen. Het niet-westers perspectief ontkent op niet-westerse manieren illustratie.

Het lineair perspectief zoals in 1415 ontwikkeld door Filippo Brunelleschi creëert een illusie van diepte op een plak vlak.⁵¹

Op onze horizon vinden de belangrijkste activiteiten plaats, perceptie is gebonden aan dit vlak. Een boom staat dichtbij, een ander ver weg. Het doek wordt een compromis tussen deze verschillende visuele indrukken. Het landschap wordt geschikt langs de lijnen van de schilder naar het focuspunt. Een geschilderd landschap heeft een vredige uitstraling, het is wrijvingsloos. Dit is niet hoe we de wereld aanschouwen. Elk moment moeten we onze blik aanpassen, de snapshots van de wereld bestaan niet tegelijkertijd. Daarom weigeren schilders als Cézanne zich te houden aan het geometrische perspectief. Het gevoel van de waarneming zelf vinden ze belangrijker. Een wereld waarin de waarneming gescheiden is door de tijd die het kost de blik te verplaatsen van het een naar het ander.⁵²

Een pre-rationele wereld van sensatie wordt zichtbaar gemaakt wanneer figuratieve coördinaten worden vernietigd of verlaten.⁵³ Dit maakt het mogelijk nieuwe regels te vinden voor presentatie om een sterker gevoel van het onpresenteerbare te geven.

⁵¹ Filippo Brunelleschi. (2021, 06 januari). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 9 januari 2021, van https://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Brunelleschi

⁵² Merleau-Ponty, M. (2004). *The World of Perception*. (pp. 47-56). Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Taylor & Francis.

⁵³ Deleuze, G. (2015). *Francis Bacon: logica van de gewaarwording*. (Vernietigd - P121/ Verlaten – P110). Amsterdam, Nederland:



Figuur 7. Dan Zhu, *Six Entrances*, 2019. Acrylverf, waterverf, gouache op 24 vellen papier, 84 x 178 cm.



Het figurale (als concept)

In het surrealistisch olieverfschilderij *La trahison des images* (Het verraad der voorstelling) door de Belgische kunstschilder René Magritte zien we een pijp met daaronder de tekst “ceci n’est pas une pipe” (Dit is geen pijp).

Maar als we geen pijp zien, wat zien we dan wel? Deze tegenstelling is een directe verwijzing naar de tekenleer van De Saussure. Wat we zoeken zit altijd achter het object dat we zien, de obstructie kan nooit compleet verwijderd worden, want het zit niet in het object, maar de waarneming.

Magritte ziet zichzelf als een denker die beeld gebruikt om ideeën te verkennen.⁵⁴ In dit geval de arbitraire link tussen de betekenaar en betekenis. Door de ontkenning overlapt het symbool niet met de betekenis, dit zorgt voor een tegenstelling. De betekenis van de tekst in het schilderij isoleert de figuur en doorbreekt de representatie zoals het figurale dat doet met het figuratieve.

Elke poging de werkelijkheid te vangen weerstaat de complexiteit van de werkelijkheid. Een voorbeeld hoe de werkelijkheid systematisering weerstaat is het werk van de Amerikaanse kunstenaar Sol LeWitt. Elke praktische uitwerking van zijn conceptuele instructies is anders. Het feit dat de instructie de werkelijkheid weerstaat, ontkent niet dat de weg naar het schilderij altijd procesmatig is (ook als het werk impressionistisch en vrij is). Er is simpelweg iets ongrijpbaars in het proces wat gevangen wordt in de uitwerking.

Octavo Publicaties.

⁵⁴Nerdwriter1. (2015, 2 september). *What Is The Treachery of Images?* [YouTube video]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/atHQpANmHCE>



Figuur 8. René Magritte, La Trahison des images, 1929. Olieverf op doek, 60.33 cm × 81.12 cm. Los Angeles County Museum of Art, LA, USA.

Akkerman laat zien dat schilderen een balans is tussen (ongekende) vrijheid en het organiseren van systemen om de activiteit van het schilderen te kanaliseren op een productieve manier. Iedere kunstenaar in dit hoofdstuk organiseert middelen, ideeën of praktijken zo dat een bepaald soort ongrijpbaarheid (die voor iedere kunstenaar anders is) bereikt wordt. Ze benaderen het schilderachtige vlak vanuit een eigen traditie, een eigen geprogrammeerde conditionering voor het creëren van een vrije ruimte of middelen in een proces, waaruit een werk (of idee) kan ontstaan. Het werk is zo een echo van het systeem waarbinnen het ontstaat, een representatie van een eigen innerlijke affectieve realiteit.

Elke kunstenaar moet voor zichzelf de vraag beantwoorden wat de ruimte is waarin betekenis kan worden losgelaten. Het bewustzijn van een systeem stelt in staat een eigen programmering te decoderen, en te gebruiken in een nieuw systeem. Het model is een taal, of code met eigen regels, oneindige variatie als een kaart of menu. Het organiseren van potentie wordt zo een *safe haven* op een *unsafe plane* waarin je elke keer opnieuw (veilig) een vreemde kan worden in je eigen taal.

6 Meanderen

Kunst lijkt te zijn beëindigd met de uitspraken “Alles in het leven is kunst” (Duchamp⁵⁵), en “Iedereen is een kunstenaar” (Beuys⁵⁶). Want als de definitie van kunst zo losjes is, dan is het ook zinloos en als de drempel zo laag is, dan is hij ook waardeloos. Maakt het uit wat kunst is als alles mogelijk is, wanneer er geen grenzen zijn en niemand weet wat kunst nog is?

De contouren, waar Bacon zo aan vast blijft houden, die zorgen dat het figurale niet gaat woekeren over het hele doek, worden arbitrair door het eroderen van definities. Deze definities breken echter open en kunnen gevuld worden met nieuwe waarheden, zoals Duchamp en Beuys ook deden.

Het landschap

De waarheid (als die al bestaat) is als sediment in een weergaloze stroom van de werkelijkheid. Definities verbrossen onder invloed van de elementen tot los materiaal en worden afgevoerd om elders te worden afgezet als klei en zand. Vers aangespoelde sedimenten vormen nieuwe oevers met vruchtbare

⁵⁵ Door een flessenrek tentoon te stellen, onthulde Marcel Duchamp de schoonheid die verborgen zit in eenvoudige voorwerpen. Hij stopte marmeren blokjes, een schelp en een thermometer in een vogelkooi en noemde het resultaat *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* “Alles in het leven is kunst”, zegt de 81-jarige Duchamp. Geraadpleegd van <https://quoteinvestigator.com/2018/03/17/art/#:~:text=By exhibiting such things as,81-year-old Duchamp>.

⁵⁶ In 1973 legde Beuys de gedachte uit achter zijn beroemdste zin: “Iedereen is een kunstenaar: Alleen kunst is in staat om de repressieve effecten van een seniel sociaal systeem te ontmantelen: ontmantelen om een sociaal organisme als kunstwerk te bouwen. Deze discipline zal alleen tot bloei komen wanneer elke levende persoon een schepper, beeldhouwer of architect van het sociale organisme wordt.” Geraadpleegd van <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-every-man-is-an-artist-ar00704>

gronden. Nieuwe oevers vol mogelijkheden. Mogelijkheden verhardten na verloop van tijd tot nieuw gesteente. Deze rotsen verweren als de cyclus opnieuw begint. Elke keer dat deze cyclus plaatsvindt, verandert het begrip in de stroom van de werkelijkheid opnieuw.

De realiteit is van nature tegenstrijdig en imperfect, elke poging om het te begrijpen (naast dat het delen achter laat) is eigenlijk een fictieve aanlegenschap.⁵⁷ Het begrip wordt zo een veld binnen het denkbeeldige waarvan we hebben afgesproken dat het echt is. En dat wat echt is (de werkelijkheid) wordt zo aan alle kanten begrensd door het denkbeeldige.⁵⁸

Dit proces is een spel waarin begrip wordt opgebouwd en afgebroken. Als in een meanderende riviervlakte wordt zo de grens van dit tegenstrijdig veld tussen het werkelijke en het onwerkelijke (of onbekende) continu verlegd. In een cyclus van erosie en afzetting groeien kleine rivierbochten uit tot wijde lussen. Lussen die niet meer tot het stromende lichaam van de rivier behoren worden doorbroken; hoefijzervormige meren blijven achter op het land. Een gecondenseerde waarheid verstart als een ingedamde stroom zonder karakter.

De hedendaagse riviervlakte bevat sediment van vele verschillende stromen. De Mississippi in het gekoloniseerde *land of the free and the home of the brave* spoelt een post-koloniale steensoort met zich mee die nog enige weerstand biedt tegen erosie. De Gele Rivier is trots op zijn dragende, aanpassende en doorzettende aard, gelijk aan de sturende en

⁵⁷ Flusser, V. (1988) *Science Fiction, Vienna TV Club 2*, vertaling door Hanff, W. (2015) <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/hanff-science-fiction-en.pdf>

⁵⁸ Readings, B., & Lyotard, J. F. (1991). *Introducing Lyotard*. (p. 36). London, Verenigd Koninkrijk: Routledge.

voortstormende Chinese geest. In het stroomgebied van de longen van de wereld brengt de vruchtbare Amazone een zuurstofrijke afzetting met zich mee. De vlechtende Yuka danst op de koude tonen van een atonale nieuwe complexiteit in een snel ontdooiend noorden. Maar ook de kleine meander (*Küçük Menderes*) houdt een bijzonder sediment vast, namelijk dat van Heraclitus uit Efeze die zich met de uitspraak *panta rhei* realiseerde dat alles wijkt, en dat niets blijft.⁵⁹

Als het begrip een veld is binnen het denkbeeldige waarvan we hebben afgesproken dat het echt is, en dat wat echt is (de werkelijkheid) aan alle kanten begrenst wordt door het denkbeeldige, dan bevat de hedendaagse stroomvlakte zeker ook een speculatief bezinsel, zoals die uit de Tethys in het boek *Hyperion*⁶⁰ van de Amerikaanse sciencefictionschrijver Dan Simmons: een enorme interplanetaire waterweg, bestaande uit vele secties op verschillende werelden, verbonden via technologische transportramen. De Tethys stroomt *interlaced*, *interconnected* en interplanetair, eeuwig door als een travestie van een decadent idee dat de mens alles naar zijn of haar hand kan zetten.

Dit hedendaagse rivierenlandschap is niet langer strak omgrensd door een wit metaverhaal dat argumenteert waarom het goed is dat de rivier is zoals het is. De nieuwe riviervlakte overstroomt regelma-

⁵⁹ Heraclitus. (2020, 31 december). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 9 januari 2021, van https://en.wikipedia.org/wiki/Heraclitus#Panta_rhei

⁶⁰ Het verhaal speelt zich af in een periode van de 28e eeuw tot de 31e eeuw. De mensheid heeft zich over een groot aantal planeten verspreid maar is voor haar overleven volledig afhankelijk van een kunstmatig intelligente entiteit, de Technocore genaamd. Deze Technocore is op haar beurt ook weer afhankelijk van de menselijke creativiteit. De serie gaat over de strijd waarmee de mensheid haar zelfstandigheid herwint. Simmons, D. (1989). *Hyperion: A Novel (Hyperion Cantos)* (1st editie). Crown.

tig en ontdoet zich zo van oude waarheden. Daarmee ontstaat een nieuwe archipel waarin een enorme diversiteit aan flora en fauna elkaar ontmoeten. In die samenkomst worden verschillen blootgelegd en ter discussie gesteld. Het is een riviervlakte van het denkbeeldige of het werkelijke zonder tussenkomst van de normatieve menselijke filter, in een cyclisch bevangen/onbevangen en gekoloniseerd/gedekoloniseerd universum.

Het maakt voor deze riviervlakte uit welke stromingen stromen. Want wanneer 'alles kan' is alles mogelijk. Elke poging om de rivier te beschrijven met 'alles' vouwt uit elkaar naar een vierde dimensie, een nieuwe dimensie buiten de tastbare dimensies. Deze dimensie is toegankelijk wanneer je erkent dat definitieloze kunst zinloos is. Het roeien op het postmoderne is een (ont)vormende oefening, waaraan begonnen wordt bij het afzetten van de hedendaagse oever, wanneer conventionele drempels zijn overwonnen. Deze uitspraak is niet bedoeld om aan te geven dat er dus geen kunst meer is. Het tegenovergestelde is waar, kunst is overal.

Vrijheidsdrang creëert een rijke archipel met vele kleine stroompjes. Door het bevragen van de klassieke grenzen van wat wel of geen kunst is, worden oude contouren arbitrair en vinden nieuwe, waardevolle connecties plaats. De rivier stroomt niet meer alleen van boven naar beneden en bestaat al lang niet meer alleen in de representatie.

De rivier is zwanger met potentie, sedimenten uit allerlei oorden. Uit haar slijk ontstaan velerlei kinderen die ieder de wereld op hun eigen manier tegemoet te treden. We zijn onderdeel van een sociaal en stromend organisme als kunstwerk, een Terrapolis⁶¹ van de menselijke, post-menselijke, en

⁶¹ "Terrapolis is a fictional integral equation, a speculative fabu-

misschien zelfs onmenselijke verbeelding in meer dan drie dimensies.

Het idee

Hoewel de neiging bestaat om het sediment en de rivier te zien als een onbetwistbare, stationaire mentale toestand is die toestand steeds in ontwikkeling. De stromende entiteit verschuift van realiteit naar droom, van herinnering naar verbeelding. Het is een steeds veranderende opsplitsing van mentale fragmenten die bij elkaar worden gehouden door een golvend gevoel van zijn. Elke stroom en zandkorrel speelt zijn eigen rol in dit aan elkaar gestikte en passend gemaakt geheel. Een kanaal stroomt soms als een beek om zichzelf beter te kunnen definiëren, verschillen te bevragen. Uit sediment opgebouwde aardlagen zijn opgebouwd uit een breed scala aan dingen die toevallig beschikbaar zijn in het mythische gedachtelandschap. Vloeistoffen en sediment vermengen rusteloos waardoor het lichaam nooit origineel is.

Waar ligt de bron in dit netwerk van vertakkingen? Welke hoedanigheid aardt het sediment in het zijn? En is deze identiteit door de natuur opgelegd of een construct die zijn oorsprong vindt in een veelvoudige, veranderlijke vorm? Een cyclus van opknippen en opnieuw samenvoegen resulteert in gereorganiseerde, nieuw opgebouwde lagen die oude delen van de werkelijkheid weerstaan en nieuwe omarmen.⁶²

lation. Terrapolis is n-dimensional niche space for multispecies becoming-with. Terrapolis is open, worldly, indeterminate, and polytemporal. Terrapolis is a chimera of materials, languages, histories." Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. (pp. 10-11). Durham, USA: Duke University Press Books.

⁶² De zinnen uit deze paragraaf zijn 'gestolen' uit *Radical cut up: nothing is original*. P14 – 20, 3 shifting percepts. En aangepast aan de analogie van het werkelijke als een sedimenterende rivier.

De inwoners

Bewoners, onderdelen, beoefenaars en machines in deze complexe ecologie functioneren als verbindende waarheden, zijn of verleggen bochten door verwerking, erosie en sedimentatie van velerlei systemen van betekenis. Vervlochten assemblages duwen de verbeelding vooruit,⁶³ caleidoscopische betekenissen ontstaan met hulp van diagrammatische technieken⁶⁴ en nieuwe modellen zijn in staat ongewone ontdekkingen te communiceren.⁶⁵

In *Bijlage 1. Postmoderne vehicles* staat een uitgebreide beschrijving van een aantal cryptides, onbewezen wezens en kleurrijke helden in heldloze verhalen die leven in, op en als onderdeel van dit nieuwe transfocale canto. Ze functioneren als vehicles, tarotkaarten die gelegd worden om een verhaal te laten ontstaan dat boven het individuele begrip uit stijgt⁶⁶ om zo een uitweg te bieden naar een plaats om opnieuw te kunnen beginnen.⁶⁷

Het postmoderne is een veranderend landschap, een tijd waarin alles kan. Er zijn geen grenzen en alles is mogelijk binnen deze stroom die ontstaat uit het onwerkelijke.⁶⁸ Dit zorgt voor een ongekende potentie van nieuwheid.⁶⁹ Omdat het hedendaagse

Deze paragraaf bevat gedachten van Montaigne (over motley, p. 15), Claude Levi Strauss (over pensee sauvage, p. 15), Ronald Barthes (dood van de auteur, p. 16), Foucault (wie is een auteur P. 17), Deleuze en Guattari (over assemblage, p. 17) Brown and Nash (over seksualiteit en gender als een sociaal construct, p. 19), Halberstam (over systematische wanorde in navolging van pluralistische structuren, p. 20.)

Zie Bijlage 1. Postmoderne vehicles:

⁶³ Donna Haraway in *De Nettenvlechter*

⁶⁴ David Bowie in *De Synthesizer*

⁶⁵ Ezra Pound in *De Astronoom*

⁶⁶ Gilles Deleuze in *De Planeswalker*

⁶⁷ Andy Hope 1930 in *De Scavanger*

⁶⁸ Vilém Flusser in *Atlantis*

⁶⁹ *De Schizofrene Veerman*

los staat van de werkelijkheid⁷⁰ is het niet in staat zichzelf te definiëren.⁷¹ Het is een speeltuin voor vele soorten hybride creaties in nieuwe mythes.⁷²

In deze nieuwe, meanderende, vervlochten werkelijkheid willen we onze mening niet aan anderen opdringen, maar juist een ongrijpbare en inclusieve materie de ruimte geven. De stabiele definitie van kunst is getransformeerd. Het postmoderne kan gezien worden als een constant fluctuerend landschap, een stroming die continu in beweging is. Het onstabiele vraagt naar een eigen vorm van stabiliteit. Omdat niemand zegt wat kunst is, opent dit de deur voor het linken van de waarneming aan waarde (een eigen subjectiviteit). Het onstabiele verlangt naar het vinden van eigen kwaliteiten.

Zie Bijlage 1. Postmoderne vehicles:

⁷⁰ Jean Baudrillard in *Het Model*

⁷¹ Atemporaliteit in *Het Estuarium*

⁷² Henry Jenkins in *De Stroper*

7 Ongrijpbaarheid

In deze thesis wordt gesproken over ‘voorspellen.’

Om de impact van culturele veranderingen te beoordelen keek Baudrillard vooruit naar onze tijd. In onze tijd zijn reclames zo geraffineerd dat we producten kopen die we niet nodig hebben. Sociale media en digitale platformen op onze telefoons maken een inschatting van ons alledaags gedrag om het te sturen en beïnvloeden. Het hoofd zoekt continu naar illustratieve (narratieve) relaties op een schilderij, een manier om de wereld een voorspelbare betekenis te geven. Volgens Sillman is “de toekomst voorspellen en het verleden negeren” een actief onderdeel van het schilderen. Flusser schrijft over hoe de werkelijkheid wordt gevormd door uit het onwerkelijke te putten. En Haraway beschrijft tot slot onze toestand als “gevangen door voorspelbare, zelforganiserende systemen.”

Neurowetenschapper Floris de Lange linkt het kijken aan voorspellen, wanneer hij in *Grote Vragen* (2020) zegt: “Zien is modellen maken. Modellen maken is de basis voor intelligentie, modellen maken is de basis voor voorspelling. Het brein is een voorspellingsmachine.”

Het brein kan dan wel willen anticiperen, de waarneming is iets lichamelijks. Wat wordt er voorspeld als een lichaam open staat voor conditionering? En wat wordt er voorspeld in een postmoderne samenleving als ook de samenleving open staat voor conditionering??

Bij elke ontmoeting waarbij het hoofd betekenis wil geven aan een situatie, wordt input tegen een model gehouden, een model waarin eerdere waarnemingen van de wereld zijn geordend. De indruk die ontstaat bij een ontmoeting, is het resultaat van

beoordeling. Het moment voor de ontmoeting is als een voorportaal naar interactie, waarbij het brein anticipeert en door middel van extrapolatie (een voorspelling op basis van bekende gegevens) een inschatting maakt. Als er onbekende factoren in het spel zijn, leidt extrapolatie echter tot onzekerheid. De sensatie waarmee je dan achterblijft in de dialogische synthese van de situatie (als nieuw begin) is een ongrijpbaar gevoel dat ontstijgt aan de waarneming, de waarneming die complex is omdat de wereld niet anders te vatten is.

Dialogische extrapolatie (om ergens te komen)

Een dialogische relatie gaat per definitie uit van twee of meerdere aspecten. Wanneer het hoofd tot een synthese probeert te komen gaat het aan de haal met deze duale basis die het zichzelf voorschotelt. Want het visuele is selectief, het onderscheiden van een derde, en vierde factor komt vaak later. Eerst is er zwart/wit, dan is er rood, daarna pas geel of groen.⁷³ Het resultaat van deze extrapolatie is dat wat ontsnapt aan de representatie van het voorgestelde. Als in dit proces van opeenvolging iets niet meer past in het oude jasje, ontstaat een breukvlak, een nieuwe horizon.

Dialogische extrapolatie op basis van een non-hiërarchische opeenvolging is als georganiseerde anarchie. Het hoofd zoekt continu naar de betekenis van objecten waar de waarneming over struikelt. De decoding komt secundair en zoekt houvast in het talige centrum te midden van de omgeving waarin beeld wordt verwerkt. Dit vindt plaats bij het lezen van een schilderij. Het een naast het ander laat de gedachten rollen. Van het centrum naar de periferie van de verbeelding of andersom.

⁷³ Vox. (2017, 16 mei). *The surprising pattern behind color names around the world*. [YouTube video]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/gMqZR3pqMjg>

De dialogische extrapolatie zegt iets over dat wat hieraan ontsnapt. Dialogische extrapolatie is geen synthese die plaatsvindt op een rechte lijn. Het is de postmoderne staat van de twijfel, de verwarrende vrijheid van het heden die het mogelijk maakt om eigen waarheden te vinden in systemen die ons omringen. Deze wetteloosheid resoneert alle kanten op langs de draden van de *string figures*, de touwfiguren, zoals 'kop en schotel', waarmee je vroeger tussen je vingers trucjes deed, en langs langs fluïde standpunten, systemen van gelaagdheid en disjunctieve syntheses, om dan weer terug te keren naar zichzelf op een onherkenbare manier, omdat het gevormd wordt door de reis.

Verleden plus heden is toekomst. Maar als er verschillende geschiedenissen zijn en verschillende posities die we innemen in het heden, is de toekomst onzeker. Deze manier van extrapolatie is onvoorspelbaar, als het mogelijke feit dat ontstaat uit het diagram. De beleving is een meerdimensionale ruimte vol potentie, waar de waarneming een afgeleide is van het verschil.

Het is de manier waarop het gedachtegoed van bijvoorbeeld Deleuze en dat van Ezra Pound tegen elkaar worden uitgezet of het gedachtegoed van Baudrillard en Henry Jenkins elkaar versterken in een hybride structuur. Een appel + een peer = iets wat niet bestaat. De dialogische extrapolatie is de optelsom die niet gemaakt kan worden maar toch plaatsvindt.

Ideeën worden dialogisch geëxtrapoleerd in deze thesis. Het is een conditionering van concepten met een figuratieve contour die een ontsnapping biedt aan de cerebrale programmering van het brein. Het is het onbegrip van wat wordt voorgeschoteld aan een over- en ongeïnformeerde, overprikkeld, maar openstaande brein.

Wat ik in deze thesis voorstel is het schilderen als een systeem waarbinnen middelen georganiseerd worden om wetteloosheid te faciliteren zodat er werk ontstaat dat een dialogische extrapolatie veroorzaakt. Een systeem dat weerstand biedt aan systematisering met daarin het figurale dat weerstand biedt aan representatie. Het is daarom een systeem dat potentie, nieuwsgierigheid en het curieuze in stand houdt. Maar als een potentie wordt nagevolgd, sluit dit dan andere wegen uit? Nee, niet zo lang een structuur open blijft. Het is een kwestie van potenties uit te voeren zonder andere potenties te smoren. Oude resonanties, echo's of pre-picturale clichés uit te nodigen in nieuwe constellaties van betekenis.

Zodat:

Bijlage I. Postmoderne vehicles

De Astronoom

De cryptides van dit transfocale gebied zijn allemaal Ezra Pounds op een eigen manier, die spelen met eigentijdse betekenisdragers in constellaties van systemen die ogenschijnlijk los staan van elkaar, op grote afstand gereduceerd tot stipjes. Maar zo naast elkaar schijnt elk zijn eigen licht binnen een verscheidenheid die daarvoor niet bestond.

Als de astronoom nu zou leven, welke nieuwe constellaties zou hij dan zien aan de sterrenhemel van het postmoderne landschap? Welke *Nut*⁷⁴ draagt de hemel en welke Stephen King schrijft over Stephen King in zijn eigen *Dark Tower*?

Het is niet de taak van de astronoom om het makkelijk te maken.

Ezra Pound ontwikkelde een ideogrammatische taal geïnspireerd op Ernest Fenollosa's boek *The Chinese written character as a medium for poetry*. Deze taal stelt Pound in staat een nieuw spectrum te zien waarbinnen ontdekkingen kunnen worden gecommuniceerd ongehinderd door bestaande trends in een normatieve (beeld) taal.

De ideogrammatische methode is een esthetische didactiek waarin vanuit verschillende

⁷⁴ *Nut* is de godin van de hemel, sterren, kosmos, moeders, astronomie en het universum in de oude Egyptische religie.

personae gesproken wordt.⁷⁵ Namen, feiten, talen, stemmen, beelden, fragmenten worden zorgvuldig geassembleerd. Het is aan de lezer om te ontdekken hoe de formatie is opgebouwd en wat dit dan betekent. Want het gaat niet om de betekenis van het teken, maar over de overstijgende betekenis die niet anders uitgedrukt kan worden. De teksten van Pound presenteren slagordes aan bijzonderheden,⁷⁶ juxtaposities en zinspelingen zonder narratieve of syntactische connecties. Verstrengelde krachtlijnen pulseren door dingen heen. Ontelbare kleine ideogrammen vormen grotere ideogrammen waarin duidende overeenkomsten en contrasten plaatsvinden. Deze constellaties desensibiliseren de lezer, tot er uiteindelijk een feit opstaat, dat de geest registreert.

Het transfocale canto is een kaart aan herkenningen zonder handleiding die uitmondt in een nieuwe verbijstering zoals het hoort te zijn, omdat het zo bedoeld is. Het is een reis die het begrip uitrekt en een enorme investering vergt, maar leidt tot vruchtbare ontdekkingen.

⁷⁵ In de tentoonstelling *Hallucinogenic* (2020) Project Space On The Inside & Gerhard Hofland Gallery) wordt het concept 'juxtaposition without copula' door Marshall McLuhan aangehaald. Een juxtapositie genereert een relatie die volgens Ezra Pound 'beeld' wordt genoemd. Het idee dat verschillende krachten tegelijkertijd aan het werk kunnen zijn op het canvas is het centrale uitgangspunt van deze groepstentoonstelling.

⁷⁶ Kearns, G. (1980). *Guide Ezra Pound's Selected Cantos*. (p. 5). New Jersey, USA: Rutgers University Press.

Atlantis

Dit onstabiele depot (dat komt en gaat) is als een ophoging van sediment in een estuarium van het (on)werkelijke. Atlantis is de clichématige fantasie die niet serieus genomen kan worden, maar is ook de onhoudbaarheid van het werkelijke. Het is de utopie die altijd buiten bereik is en nooit zal komen, het verlangen hiernaar, de pot met goud aan het eind van de regenboog, het onechte waar we van dromen als het werkelijke niet meer past. Atlantis is het residu waarop het denkbeeldige en het werkelijke ideeën uitwisselen, omdat stilstand geen optie is. Want hoe wordt iets werkelijk zonder dat het eerst verbeeld is?

Flusser schrijft dat we non-fictieve inzichten vergaren door het fictieve te verkennen. Er is geen gedachte zonder hypothese. Werkelijke inzichten ontstaan door verkenningen van het onwerkelijke. Dit kan doorgetrokken worden naar de hele samenleving. Onze maatschappelijke orde is allesbehalve vanzelfsprekend, en precies dat besef maakt het mogelijk een andere samenleving te bedenken. (Flusser, 1988)

De werkelijkheid verhuult dat er een Atlantis is, dat niets vaststaat, dat niemand weet hoe het moet en dat er eigenlijk geen regels zijn. Daarom is deze Atlantis ook het paradijs waarvan sommige delen al hier zijn. Het is ook de utopie die we al leven, zonder dat we het weten; de delen die we als werkelijk beschouwen maar feitelijk tot de verbeelding behoren. De mythe van alle dag en de mythe waarvan we kiezen dat die niet bestaat.

Het Estuarium

Het Estuarium duidt op een bepaalde tijd in een tijdloze plaats. Het is de plaats waar de zee kookt, het is een getijdeninlaat, een plek waar zout en zoet water elkaar ontmoeten, vermengen en getijdenstromingen plaatsvinden. Estuaria zijn vaak enorm vruchtbare gebieden, het zijn ook dichtbevolkte gebieden (zoals New York) waar verschillen elkaar actief ontmoeten in een dans van het eeuwige heden, een cyclus van eb en vloed, een vermenging van verschillen in getij.

Een web van stromingen voedt het estuarium. Het sediment van vele digitale (virtuele) depots is rijk aan gegevens, beelden, databases, kennis, verhalen, geschiedenissen en speculaties. In het estuarium van het eeuwige heden bestaan alle tijden gelijktijdig naast elkaar. Het atemporele is een voedingsbodem voor zijn inwoners.

Atemporaliteit, of tijdloosheid, manifesteert zich in de schilderkunst als een ahistorische vrij-voor-iedereen, waar eigentijdsheid als indicator van nieuwe vorm nergens te vinden is en alle tijdperken naast elkaar bestaan. Deze losbandige vermenging van stijlen en genres uit het verleden is een kenmerk van dit moment in de schilderkunst.⁷⁷

⁷⁷ *Forever Now* presenteert het werk van 17 kunstenaars wier schilderijen een bijzondere benadering weerspiegelen die ons culturele moment aan het begin van dit nieuwe millennium kenmerkt - ze weigeren ons toe te staan onze tijd door hen te definiëren of zelfs

Het Model

Stel je een kaart van een koninkrijk voor zo groot als het koninkrijk zelf. In Baudrillards theorie over simulacra raakt het koninkrijk zelf in verval en is het de kaart waarop de inwoners verder leven.⁷⁸ De kaart van het koninkrijk wordt uitgebouwd in een spel van herhaling en verandering en kan gezien worden als een generatief model waarin een werkelijkheid an sich wordt gesimuleerd.

Het schilderij bestaat als een soort hyperrealiteit, een simulatie of simulacra op het post-moderne vlak. Waarbij 'dat wat er bestond toen de boot vertrok', inmiddels niet meer levensvatbaar is. Het schilderij wordt gegeneerd vanuit modellen van de werkelijkheid zonder oorsprong of relatie tot de werkelijkheid zelf. Het is een simulacrum als een procesmatige arena met autonome systemen die de kaart verder uitbouwen.

te meten. Dit fenomeen werd voor het eerst geïdentificeerd als 'atemporaliteit' door de sciencefictionschrijver William Gibson. - Hedendaagse cultuur (of cultuur in dit eeuwig heden) wordt daarom gekenmerkt door een product dat paradoxaal genoeg, niet de tijd weergeeft waarvan het afkomstig is. Het estuarium ontkent actief wat het heden definieert. Hoptman, L. (2014). *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World* (Illustrated edition). The Museum of Modern Art, New York.

⁷⁸ Baudrillard, J., & Glaser, S. F. (2019). *Simulacra and Simulation*. (p. 1). USA: The University of Michigan Press. . Hoofdstuk 1 opent met een verwijzing naar *On exactitude in science* een kort verhaal van J. L. Borges.

De Nettenvlechter

Verhalen bereiken Donna Haraway via het stroomgebied van de San Lorenzo rivier in Californië. Haraway vangt stukjes van de werkelijkheid en knoopt ze aan elkaar in nieuwe netten van betekenisgeving die de verbeelding vooruitduwen. De nettenvlechter vlecht geen net om te vissen, maar maakt webben van de werkelijkheid ter ondersteuning van nieuwe structuren, trans-ecologische, -culturele en -formatieve verbanden. Een ragfijn netwerk bewoont door wezens (haar critters, of beestjes) die de wereld waarnemen door middel van trillingen in complexe systemen.

Chtonische wezens zijn wezens (*critters*) van de aarde,⁷⁹ zowel oud als nieuw. “Ik stel me de chtonen voor als vol tentakels, voelsprietten, zweepstaarten, spinnenpoten en zeer onhandelbaar haar.” Haraway omarmt deze chtonen omdat het van uiterst belang is om goed samen te leren leven en sterven op een beschadigde planeet. Ze biedt het chthuluceen aan als nooduitgang uit het antropoceen. “Het antropos is een mythe geschreven door het menselijke ego. We zitten te vast in beperkende, bureaucratische, autopoietische (voorspelbare, gecentraliseerde en zelf-refererende) systemen.” Een slachtofferrol zonder uitweg.

“Poiesis” zo stelt Haraway, “is altijd gekoppeld.” Ze refereert hier aan vervlochten, tentaculaire, meersoortige assemblages,

⁷⁹ ‘Chton’ betekent aarde. Chtonische goden waren in de Griekse oudheid de goden die met de aarde te maken hebben.

aan sympoietische handelingen, of SF, *String Figures* (touwfiguren als *kop en schotel*). Haraway beschrijft SF als “Collectief producerende systemen die geen zelf gedefinieerde grenzen hebben. Informatie en controle zijn verdeeld over componenten. De systemen zijn evolutionair en hebben het potentieel voor verrassende veranderingen.” Haraway zet met het chthuluceen de mens op zijn plaats, als verstrengeld in ontelbare temporaliteiten, ruimtelijkheden en ontelbare intra-actieve entiteiten-in-assemblages - inclusief de meer-dan-menselijke, andere-dan-menselijke, onmenselijke en mens-als-humus”

De Planeswalker

In populaire spellen als *Magic the gathering* of *Diablo 3* zijn er Rifts, of andere werelden. De bepalende eigenschap van planeswalkers is het vermogen om gemakkelijk tussen deze afzonderlijke universums te reizen. Terwijl de overgrote meerderheid van de mensen in het multiversum zich er niet van bewust zijn dat er andere werelden bestaan (Multipliciteiten) is de Franse filosoof Gilles Deleuze zich dat wel. Als een planeswalker ontdekt hij (en creëert hij zo) een *safe haven* tussen de verschillende werelden. Een landschap van oneindige potentie, dat hij het niveau van immanentie noemt: dat wat bestaat.⁸⁰

Op dit vlak is geen plaats voor dualisme of idealisme. Hier bestaan enkel complexe netwerken van gebundelde krachten, processen, relaties en affecten, die voortdurend andere lichamen beïnvloeden en worden beïnvloed in een spel van erosie, sedimentatie en afzetting. De planeswalker ziet hoe relaties aan elkaar relateren en laat op dit niveau van ‘dat wat bestaat’ een synthese ontstaan die boven individuele begrippen uit stijgt.

⁸⁰ Deleuze weigert ‘dat wat erbuiten is’ te zien als ongelukken die buiten het leven gebeuren of liggen. Het vlak is een immanentie die transcendentie (dat buiten het echte) ontkent als een onderscheid. Plane of immanence. (2020, 24 november). In *Wikipedia*. Geraadpleegd op 9 januari 2021, van https://en.wikipedia.org/wiki/Plane_of_immanence

De Scavanger

Het huidige, gefragmenteerde tijdperk biedt een grote verzameling samples, stijlfiguren, alfabetten, symbolen en betekenissen. De scavanger bespeelt de definitie van die tekens, remixt de context, bemiddelt in vermommingen, be vraagt subjectiviteit, reorganiseert collectieve geheugens en speelt deze betekenissen tegen elkaar uit in nooit gerealiseerde verledens en alternatieve toekomsten.

De scavanger (letterlijk: aaseter) is een strandjuttende goudzoeker, verzamelaar, overlever en iemand die actief onderdelen van contexten tot zich neemt, verzamelt, reorganiseert, ziet en laat zien in nieuwe mythische constructies die actief de werkelijkheid verdraaien. Het stromende water en de wind die rotsen openbreken, staan in dienst van deze overlevingsstrategie.

De Duitse kunstenaar Andy Hope 1930 (Andreas Hofer) is zo'n transfocale nomade die terwijl hij van naam (en dus identiteit) verandert, het refrein van de wereld bespeelt door middel van een atemporele (schilder) kunst. Zijn werk is een proza van verschillende strategieën waarin hij het postmodernisme be vraagt en samenvoegt in medleys⁸¹ en nieuwe superhelden als Robin Dostroyevsky. Andy Hope 1930 is er op uit normatieve herkenningen te verwarren om zo een uitweg te bieden naar een plaats om opnieuw te kunnen beginnen.⁸²

⁸¹ Görner, V., Lotz, A., & Hope, A. (2012). *Medley Tour by Andy Hope 1930* (Bilingual editie). Köln, Germany: Walther König.

⁸² Málaga, C. D. A. C. (2011). *Robin Dostoyevsku: Andy Hope 1930*

De Schizofrene Veerman

Vele hebben de gedaante van deze veerman gedragen: Vasudeva,⁸³ Heraclitus (Panta rhei) en de *planeswalker* Deleuze. De veerman heeft veel stemmen en begrijpt dat de rivier ook veel stemmen heeft.

De rivier van het werkelijke is als origami: een oneindig aantal vormen op een oneindig aantal stukjes papier, vouwen, bewegend, veranderen. Bij elke herhaling gebeurt er iets bijzonders. Geen enkele vorm is een nauwkeurige, precieze kopie. Ze zijn allemaal verschillend van kleur, vorm, positie en in tijd. En de gedachte aan de vorm is weer anders en de volgende keer dat aan de vorm wordt gedacht is het anders. Nieuwheid zit in elk moment. Elke herhaling is iets nieuws in ruimte en tijd. Potentie is geconditioneerd. Het presenteert zichzelf via een eindig aantal mogelijkheden op een bepaald moment en het garandeert het openen van nieuwe mogelijkheden, het garandeert de mogelijkheid van voortdurende verandering en vrijheid.⁸⁴ De werelden is zo gecompliceerd, zo verbonden, zo mysterieus dat er potentieel oneindig veel mogelijkheden zijn.

(Spanish and English Edition) (1ste editie). Gestión Cultural y Comunicación, S.L.

⁸³ Hesse, H. (2012). *Siddhartha*. Amsterdam, Nederland: De Bezige Bij.

⁸⁴ Then & Now. (2018, 5 december). *Introduction to Deleuze: Difference and Repetition*. [YouTube]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/AUQTYICTfek>

De Stroper

Media-wetenschapper Henry Jenkins onderzoekt fanculturen in *Tekstual poachers*⁸⁵ (tekstuele stropers) en merkt op dat publiek niet alleen een passieve consument is, maar ook actief een tolk kan zijn. Hybride relaties ontstaan wanneer fans inhoud tot zich nemen (stropen), herorganiseren, reïnterpreteren en content terugvoeden in de mediastroom als cultureel kapitaal.⁸⁶

Door deze stroperij wordt context onderdeel van een identiteit. En wordt, een taal ontwikkeld waarin iemand zichzelf kan verliezen. Het is een vorm van mimesis, nabootsing, her-presentatie maar dan met een verschil. Door reproductie wordt waarde toevoegd aan de mythe en wordt het verhaal geactualiseerd en vooruitgeduwd, maar er wordt ook weerstand geboden en kritiek geuit op andere verhalen.

De fan is zo een kenner en liefhebber, een nettenwever, een *planeswalker*, een astronoom, een *scavenger* die kaarten maakt. De fan is een cybride manticore en contextuele kameleon die leeft op het snijvlak van de norm (centrum) en subcultuur (periferie). Zij wonen in het estuarium van intellectueel eigendom en participatieve cultuur. Het grensvlak tussen eigendom en toe-eigening in sociale modi van productie.

⁸⁵ Jenkins, H. (2012). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York, USA: Routledge.

⁸⁶ Fans eigenen zich inhoud toe en creëren video's, reviews, fan fiction, fan art, blogs en memes, eigen verhalen, eigen interpretaties van een bestaand verhaal.

De Synthesizer

Mensen vinden iets goed en zien graag wat ze op een bepaalde manier al eerder gezien of gehoord hebben.⁸⁷ De herkenning ontstaat in het resultaat maar staat vaak ook aan de wieg van een wordend feit. Pre-pictorale clichés zijn zwanger van dit soort representatieve onderdelen.

Het diagram (zoals beschreven door Deleuze) fungeert in de schilderkunst als een soort “visuele synthesizer” waar gelijkenissen uit voortkomen die geproduceerd zijn aan de hand van (niet-)gelijkende middelen. Deze synthesizer is voor de kunstenaar tegelijkertijd een middel om te ontkomen aan de stormvloed aan clichébeelden die reeds op voorhand op het canvas aanwezig zijn.⁸⁸ De synthesizer functioneert als een soort vervormer van pre-pictorale clichés. Het bespeelt de virtuele potentie in het maken van nieuwe bundels en helpt tekens die vrij wil breken van betekenis binnen nieuwe geassembleerde eenheden.

In het album: *1. Outside, The Nathan Adler Diaries: A Hyper-cycle* bespeelt muzikant, dichter en profet David Bowie de snaren

⁸⁷ Spotify playlist editor Dieuwertje Heuvelings ontleedt de muziekindustrie en legt uit hoe samplen leidt tot liedjes die op elkaar lijken. Luisteraars hebben niet door dat ze naar iets luisteren wat ze al (her)kennen. In Klöpping, A., & Pfauth, E. (presentatoren). (2020, 12 oktober). S05E18 - Dieuwertje Heuvelings ontleedt de muziekindustrie. In *Een Podcast over Media*. Dag en Nacht. <https://www.dagennacht.nl/serie/een-podcast-over-media/>

⁸⁸ Bosmans, K., & Vandenabeele, B. (2008). De problematiek van de toeschouwer en het orgaanloos lichaam in de schilderkunsthetica van Gilles Deleuze. (p. 35).

van het stroomgebied van de werkelijkheid doormiddel van een voorgeprogrammeerde persoonlijke aleph. De *Verbasizer* genereert teksten voor de figuur die centraal staat in dit album: Nathan Adler. Door middel van deze techniek, en de positie die Bowie inneemt als interpretatie van een fictief karakter, transformeert Bowie van Held naar een held in een heldloos verhaal in een caleidoscoop aan betekenis.⁸⁹

⁸⁹ Textshop Experiments. (2016, 6 april). *David Bowie -- the Verbasizer*. [YouTube video]. Geraadpleegd van <https://youtu.be/x3IKLMgFaDA>

Cliche – Diagram – feit
Drie schilderfasen

Colofon

Tekst & ontwerp: R. Boom

Tutor: Q.S. Serafijn

DOGtime Expanded Painting
Gerrit Rietveld Academie
Amsterdam 2021

Met veel dank aan mijn partner, familie, vrienden,
leraren en klasgenoten voor alle steun op deze
bijzondere reis.

Een continue stroom van beelden komt via de sociale en massamedia op ons af. Beelden die niet uitnodigen tot lang nadenken, maar waarin juist een dwingende overdracht van de boodschap centraal staat.

In Cliché - Diagram - Feit gaat Ronald Boom op zoek naar een vorm van schilderen die wel ruimte biedt aan potentie en nieuwsgierigheid. Hoe schilder je een schilderij dat de dwangbuis van snelle identificatie in ons voorgeprogrammeerde brein openbreekt?

Een pasklaar antwoord is er niet. Maar filosoferen over de vraag kan natuurlijk wel. In deze thesis gebeurt dat op een manier die niet gericht is op een onbetwistbare uitkomst, maar op het bieden van perspectief via reflectie en verdieping.
