

Resonantie, Ruis en Dissonantie

Jan Cornelissen

Resonantie, Ruis en Dissonantie

Thesis in het kader van de deeltijdopleiding DOGtime Expanded Painting
aan de Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, NL, (2017-2022)

Tutor: Q.S. Serafijn

Cover: JC "Resonantie"

Drukwerk: Drukkerij G.B. 't Hooft BV, Rotterdam, NL

Copyright ©2022 Jan Cornelissen (JC), Rotterdam, NL. All rights reserved

ISBN: 978-90-90357-188

Voor Lot, Tijn en Noor

| Inhoudsopgave | | pagina |
|---------------|---|--------|
| Hoofdstuk I | Inleiding, aanleiding en aftrap | 7 |
| Hoofdstuk II | Begripsafbakening en opbouw | 11 |
| Hoofdstuk III | Resonantie met Karel Appel | 15 |
| Hoofdstuk IV | Steven Aalders | 19 |
| Hoofdstuk V | De sublieme ervaring, ruis en dissonantie | 27 |
| Hoofdstuk VI | Conclusies | 37 |
| Literatuur | | 41 |
| Afbeeldingen | | 43 |
| Dankwoord | | 45 |

Hoofdstuk I Inleiding, aanleiding en aftrap

Inleiding

Het bleef stil toen de schrijver om uitleg werd gevraagd. Lees het nog eens, opperde hij.

SPELBREKER

De zwAArtekracht trekt

De tijd duwt

hem

naar de grond.

naar achteren.

Even overeind, dan vAlt hij achterover,
breekt bot, een huis, het spel.

Hij kon het niet zeggen en kaatste vervolgens met een aansporing om op zoek te gaan naar eigen weerklank. Wat roept het op, waar kan jij mee resoneren? Daar kon ik het mee doen. Weerklank of resonantie zijn termen die met geluid en muziek te maken hebben. Vanuit de muziekwereld zijn eerder begrippen versleept naar de literaire wereld of die van de beeldende kunst. Een mooi voorbeeld daarvan is “dissonantie”, waar Wassily Kandinsky over schreef in “Über das Geistige in der Kunst” (1) en welke term hij expliciet gebruikte en toepaste in zijn schilderwerk. In deze thesis zal het vooral over weerklank en resonantie gaan, over wat er bij de kijker, lezer, of luisteraar wordt opgeroepen, of hij of zij nou zelf een kunstenaar is of niet. De weerklank die naast, onder, of over het oorspronkelijke geluid gelegd kan worden. De dichter kan het niet openvouwen en uitleggen. Dicht, toegedekt, tenzij ik mijn eigen beeldklankkast openzwaai.

Aanleiding

In 2010 vond in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York een performance plaats, die in totaal meer dan 600 uur zou duren en een onverwacht succes opleverde. De performance was een onderdeel van de tentoonstelling van werk van Marina Abramović en was getiteld “The Artist Is Present”. Weken achtereen zat Abramović, vrijwel onbewegelijk, op een stoel midden in een zaal van het MoMA zonder iets te zeggen. Bezoekers konden tegenover haar plaats nemen en ervoor kiezen om haar eveneens zwijgend en zonder lichamelijk contact aan te kijken. Het leidde soms tot ongemak; soms tot verwarring; tot een emotionele ontlading; tot een weldadige stilte; tot een scala aan reacties, maar het liet vrijwel niemand onberoerd. Het was duidelijk dat deze ‘interactie’ zich niet al na enkele seconden of minuten ontvouwde, maar zich heel geleidelijk voltrok. Tijdsdruk en tijdsbesef leken langzaam weg te vloeien en plaats te maken voor een zekere vacuüm of tijdloosheid. Abramović en haar bezoeker keken elkaar langdurig aan, waarbij geleidelijk ruimte voor weerklank ontstond. De bezoeker werd niet alleen maar op zichzelf teruggeworpen, maar kreeg ruimte en tijd voor een niet-verbale, bewegingsloze interactie met “het kunstwerk”. Hier werd ruimhartig gebruik van gemaakt. Blijkbaar was er behoefte om actief te interacteren, om weerklank te kunnen bieden, om vol overgave met het kunstwerk te kunnen resoneren.



Afb. 1 Marina Abramović, MoMA, New York, 2010

Het is een open deur om aan te geven dat we al decennia in een jachtige tijd leven, maar een grondige reflectie over dit fenomeen en de gevolgen daarvan heeft lang ontbroken. In 2016 publiceerde de Duitse socioloog Hartmut Rosa een boek

getiteld “Leven in tijden van versnelling” (2). Rosa presenteert hierin een theorie aangaande maatschappelijke versnelling, waarbij die versnelling zich uitstrekt tot alle aspecten van ons leven. Hij beschrijft eerst de versnelling vanuit historisch perspectief en vervolgens de huidige culturele, politieke, sociaal-maatschappelijke aspecten. Onderscheid wordt gemaakt tussen technische versnelling (vervoer, informatietechnologie), versnelling van maatschappelijke ontwikkelingen (productieprocessen, samenlevingsvormen) en versnelling van het levenstempo (eten, slapen, werken, planning/urenregistratie). Als belangrijkste drijfveer voor de maatschappelijke versnelling bespreekt Rosa de neoliberale, kapitalistische economie met haar ongeremde streven naar efficiëntie, winst, innovatie, en groei. Daarnaast wordt benadrukt dat door de secularisatie en het breed wegvallen van levensovertuigingen met een verlossend hiernamaals, er meer nadruk is komen te liggen op het benutten en uitnutten van het korte leven hier op aarde. Hij noemt dit “de belofte van de eeuwigheid voor de dood”. Rosa besluit zijn beschouwingen met een uitleg hoe zijns inziens maatschappelijke versnelling tot vervreemding leidt en illustreert die vervreemding met pregnante voorbeelden, zoals bijvoorbeeld de door “artificial intelligence” (AI) aangestuurde computerprogramma’s, die ongevraagd taken en wensen van de gebruiker overnemen. Tenslotte introduceert hij het begrip resonantie, dat mogelijk vervreemding zou kunnen tegengaan. Hij pleit voor een herwaardering en het opnieuw introduceren van nieuwe mogelijkheden om te kunnen resoneren met de omgeving. Een weerklank met zowel voorwerpen, natuur, collega’s of familie, waarbij betrokkenen elkaar kunnen raken, veranderen, begrijpen en beïnvloeden. Rosa werkt de resonantie in zijn boek echter niet in detail uit, geeft ook geen heldere definitie en besluit zo doende met een “open einde”.

Aftrap

De door Abramović gepresenteerde interactie is misschien een voorbeeld van de resonantie waar Rosa naar op zoek is. Hun beider werk vormde in ieder geval de aanleiding om in deze thesis op zoek te gaan naar resonantie in recente beeldende kunstwerken. Daarbij vormde het open einde in zijn boek voor mij een goede mogelijkheid om zelf een definitie te formuleren (Hoofdstuk II) en vervolgens daarmee te onderzoeken in hoeverre een aantal schilders uiting aan weerklank geven, resonantie induceren of opwekken, waarmee en hoe geresoneerd wordt en wat dit voor de toeschouwer betekent (Hoofdstukken III-V). Daar bij dit onderzoek een belangrijke rol van taal kwam bovendien, zal in het afsluitende Hoofdstuk VI daar nader op ingegaan worden en mede naar aanleiding daarvan de definitie en beschrijving van resonantie nader worden ingekleurd.

Hoofdstuk II Begripsafbakening en opbouw

Teneinde het begrip resonantie goed af te tasten en af te bakenen, zou in eerste instantie ingegaan kunnen worden op het verschil met interactie. Dit mede naar aanleiding van de performance van Abramović. Ofschoon resonantie opgevat kan worden als een vorm van interactie, hoeft interactie niet altijd ook resonantie in te houden. Misschien is de betekenis zoals gebruikt in de instrumentenbouw behulpzaam. In het vak van de vioolbouw heeft resonantie een expliciete betekenis. Hier refereert het aan de trilling van het houtwerk, dat reageert op snaartrillingen. De strijkstok van de violist gaat een directe interactie aan met de snaren. Dat betreft een actieve handeling, voorgeschreven in de compositie, die een trilling tot gevolg heeft, waarmee het houtwerk kan resoneren. Het soort hout en de dikte van het hout direct onder de trillende snaren bepalen uiteindelijk de klankkleur. De instrumentenbouwer beschikt over een heel arsenaal aan subtiele schaafjes, waarmee het uitwaaiende hout onder de snaren een verschillende diameter kan krijgen, mede op geleide van de dikte van de snaren. Het karakter van het instrument wordt uiteindelijk voornamelijk bepaald door het vermogen van het bovenblad om op verschillende toonhoogten te kunnen resoneren, waarbij de klankkast voor versterking zorgt en de klank verder kan dragen.

In deze wereld is het onderscheid tussen interactie en resonantie klip en klaar. Het zou ook als metafoor kunnen dienen voor de definitie van resonantie, waarover dit schrijven verder gaat. De actieve deelname van een toeschouwer in bijvoorbeeld een video-installatie van Bruce Nauman, zou benoemd kunnen worden als interactie, terwijl een eerder gemaakt en afgewerkt kunstwerk de toeschouwer op enig later tijdstip kan laten meetrillen of resoneren op verschillende toonhoogten. In analogie aan de vioolmetafoor, ligt het karakter en de diepte van de resonantie volledig bij de toeschouwer. Welke klankkleur dit tot gevolg heeft en hoe ver de klank zal dragen, ligt bij het instrument (de toeschouwer) en voorbij de handeling zelf en degene (kunstenaar) die initieel de handeling verrichtte. Het behoeft dus ook geen directe tijdsrelatie te hebben en de duur van de resonantie is ook onbepaald. Daarbij zou ook een dwingende behoefte van de kunstenaar om een

bepaalde reactie of emotie op te roepen mogelijk afbreuk kunnen doen aan de uiteindelijke resonantie, want die wordt vooral bepaald door de toeschouwer zelf, die zich niet laat dwingen. Vanuit dit perspectief zou geëngageerde kunst ook kritisch beschouwd kunnen worden, daar een specifiek maatschappij-kritische boodschap de toeschouwer minder mogelijkheden tot resoneren zou kunnen bieden, anders dan de dwingend aangegeven richting (3). Bij toeschouwers zou in eerste instantie aan het publiek gedacht kunnen worden, maar evenzeer kan de aandacht gericht worden op collega-kunstenaars, dan wel kunstenaars die vanuit een geheel ander vakgebied resoneren met eerder werk.

In de 20^{ste} eeuw heeft zich in de kunstwereld de ene na de ander avant-garde voorgedaan, waarbij een omverwerpen van de voorafgaande mode sterk benadrukt werd en mede diende om het authentieke, innovatieve karakter van de nieuwe beweging te onderstrepen. Resoneren met kunstwerken uit het verleden stond niet op de voorgrond en de term 'resonantie' had een belegen, brave intonatie. Nu momenteel bijna alles al wel omvergeworpen is en veel uithoeken van wat wel/niet kunst is, verkend zijn, komt er misschien meer aandacht voor resonantie met wat er in het verleden werd gemaakt en hoe dit te laten weerklinken in de huidige tijd, met de huidige middelen, en wellicht met een nieuwe klankkleur. Een kunstenaar die ik in het kader hiervan zou willen opvoeren, is Steven Aalders (Hoofdstuk IV), die zich in zijn werk en wat hij daarover heeft geschreven en in interviews heeft meegedeeld, sterk rekenschap heeft gegeven van eerdere kunstenaars, hun werk niet overboord heeft willen gooien, maar heeft willen laten meeklinken in zijn eigen, zeker ook authentieke, kunstwerken. De vraag die dan op zou kunnen komen is of een dergelijke resonantie niet eerder als inspiratie beschouwd moet worden en wat deze begrippen dan weer van elkaar onderscheiden. Meer dan bij resonantie veronderstelt inspiratie een min of meer onafhankelijke, rationele beschouwing, die volgt (enige tijd) na een zintuigelijke gewaarwording, hetgeen de kunstenaar vervolgens weer kan aanzetten tot een zintuigelijke belichaming van zijn/haar ideeën over hetgeen gezien, gelezen, of gehoord werd. Daar tegenover zou resonantie meer gezien kunnen worden als het directe meetrillen op de zintuigelijke gewaarwording, wat een niet rationeel gecontroleerd proces zou hoeven te zijn, en op onvoorspelbare wijze tot weerklank kan komen. Het suggereert een verschillende psychologische benadering, waarbij enerzijds meer intuïtief en anderzijds meer rationeel gereageerd wordt. Ofschoon

intuïtief en rationeel twee onderscheiden begrippen zijn, is het de vraag of onze hersenen ook langs deze twee verschillende wegen opereren bij het beschouwen en ervaren van kunst. Waarschijnlijker is, dat beide een rol spelen, langs en door elkaar heen en dat inspiratie en resonantie ook als deels overlappende begrippen beschouwd zouden kunnen worden. In elkaar grijpend, zoals ook door mij ervaren en beschreven naar aanleiding van een Karel Appel-opdracht (Hoofdstuk III).

Bij de in Hoofdstuk IV onderzochte vormen van resonantie en de opdracht beschreven in Hoofdstuk III, komen ook de termen dissonantie en ruis naar voren. Beide begrippen komen ook uit de muziekwereld, maar kregen eveneens betekenis in de beeldende kunst. Heel expliciet bij Wassily Kandinsky (dissonantie) (1) en bij Joseph Nechvatal (ruis) (4). In Hoofdstuk V ga ik naast resonantie ook dieper in op deze begrippen aan de hand van werk van Armando en de Deense kunstenaar Asger Jorn. Dit mede omdat ruis en dissonantie verbonden lijken met de meest ultieme vorm van resonantie bij de toeschouwer: de zogenaamde “sublieme ervaring”. Ofschoon de eerste associatie bij deze term die van esthetiek zou kunnen zijn, wordt hier de ervaring bedoeld, die de toeschouwer overweldigt en ontregelt, en zowel een pijnlijke als esthetische component heeft. Er is veel geschreven over de “sublieme ervaring” door zowel kunstenaars zelf (bijvoorbeeld “The Sublime is Now” door Barnett Newman, (5)), maar ook door filosofen en kunstcritici en historici. Vrij recent nog hebben de kunstfilosoof Antoon Van den Braembussche (6) en kunsthistoricus/criticus Hans den Hartog Jager (7) zich daar uitgebreid over uitgelaten: de sublieme ervaring als ultieme vorm van kunstbeleving, die essentieel zou kunnen zijn om bestaande concepten en opvattingen ter discussie te stellen, te ontregelen, waardoor nieuwe inzichten en concepten geboren kunnen worden. Dit laatste zal toegelicht worden aan de hand van het schilderij “Stalingrad” van Asger Jorn. Tenslotte worden in een concluderend Hoofdstuk VI de eerdere hoofdstukken kort samengevat en een tweetal onderwerpen nader besproken. Het betreft ten eerste de rol van taal bij de beschreven kunstwerken, en daarmee samenhangende, ten tweede, een nadere inkleuring van de definitie van resonantie, mede gevoed vanuit recente neuropsychologische inzichten.

Hoofdstuk III Resonantie met Karel Appel

Op uitnodiging van de Rotterdamse kunstenaar Sylvie Overheul heb ik recent deelgenomen aan een groepsexpositie in galerie *Wind* te Rotterdam. Sylvie vroeg haar kring van zowel professionele als amateur-kunstenaars “te resoneren” op werk van Karel Appel. Aanvankelijk liet ik de vraag passeren, maar nadat Q.S. Serafijn (docent DOGtime) ons al op een vroeg moment uitdaagde te starten met onze thesis en ik mij wilde verdiepen in “resonantie”, ben ik alsnog aangehaakt en heb werk van Karel Appel op mij in laten werken. Vroeg werk (1949-1951) zoals geëxposeerd in het Cobra museum te Amstelveen (bijvoorbeeld “Vragende kinderen”) en later (1966) keramisch buitenwerk met vogel- en visafbeeldingen op de Erasmus Universiteit te Rotterdam en werk dat onder meer geëxposeerd werd in het Gemeentemuseum in Den Haag in 2016 met een groot retrospectief, wat ik destijds bezocht. Bladerend door de catalogus van die expositie (8), groef ik ook nog eens in mijn beleving van die tentoonstelling.

Het Kunstmuseum in Den Haag is een uitnodigend museum met een heldere buiten- en binnen architectuur. Een aanloop over het water, kleine kassa, en dan die sprong in die hoge, lichte hal met dubbele trappen, links en rechts, die je voeren naar de tijdelijke tentoonstellingen. De catalogus biedt slechts een platte weergave van wat er hangt. De foto's hebben de dikke klodders verf volledig platgeslagen en de tekst doet vermoeden alsof Karel het allemaal al van tevoren bedacht had. Eenmaal oog in oog met de doeken begint het te vibreren en het water loopt me in de mond: ik ruik lijnolie, kijk naar de verfspetters op de grond, en wrijf mijn handen schoon aan mijn broek. Beweeg naar en van de schilderijen af, knijp een tube verf uit en kras met mes, hout, of kwast op het doek. Ik bekommer mij niet langer om anatomie en schaduw, maar laat het ongeduld zijn gang gaan. Irritatie over een verkeerde kleur of toets, opkomende woede over een ruzie van enkele dagen tevoren, wordt dit nu een vogel of toch een naakt? Nee, geen naakt, maar een wilde vogel met een agressieve bek, meer rood, nog een vechtende vogel, meer blauw, ook meer zwart, ja het zwart wint, maar nu stop ik, ik laat ze in leven, het bloed stolt (*Savage Birds*, 1956).



Afb. 2 Karel Appel, Savage Birds, 1956

Hoe zou het zijn als de vogels niet onderbroken werden in hun gevecht? Als er één het onderspit delft, langzaam het leven voelt weglekken, wegzakt, kleur verliest? Was Karel bang voor verlies van kleur, voor verlies van schilderplezier en verloren spel? Weer thuis ga ik zelf aan de slag met een mengsel van gips, alabastine, en acryl en schilder/boetseer die vogel na het gevecht. Het pasteuze mengsel wordt met een paletmes op rauwe jute gesmeerd en ontpopt zich als een vogel, die vastgevroren, "ingejanuaried" (9), ligt in een wak van ijs en sneeuw, nauwelijks kleur. Vleugel en lichaam weergegeven door het reliëf van het indrogende gips met zachte schaduwen in het wit. Lange snavel: een reiger gevangen in een gevroren wak? Zoals de wilde vogels van Appel, lijkt ook dit weer enigszins vlot en ongeduldig gemaakt. Resonerende met de vogel die nu ontstaat, komt bij mij een gedicht van Paul Celan naar boven: de joodse, Duitstalige dichter, die eerder over zijn kamptijd dichtte en algemene bekendheid verwierf met het gedicht Todesfuge, waarin de bekende regels:

"...Der Tod ist ein Meister aus Deutschland, er ruft: streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft, dann habt ihr ein Grab in den Wolken, da liegt man nicht eng".

Zijn gedichten werden recent in het Nederlands vertaald door Ton Naaijken en in zijn uitgave (9) tref ik het gedicht getiteld "Sneeuwpartij":

Sneeuwpartij

Ingejanuaried

In de omdoornde

Sneeuwnis. (Bedrink je

En noem het

Parijs.)

Met vorst verzegeld mijn schouder;

stille

puinuilen erop;

letters tussen mijn tenen;

zekerheid.

Na indrogen van het gips beitel ik een teveel aan ronde vormen weg en ontstaat er gaandeweg een karkas gevangen in ijs. Ik schrijf een Celan-regel in de sneeuw. Gestart als resonantie, blijkt er steeds meer te dissoneren. Geen primaire, agressieve kleuren, geen ongeduldige en ongepolijste schilderstechniek. Maar ook geen opgewonden gevecht of heftig leven. Weg is de rauwe spontaniteit, ongeduldige hartslag. Hier is de agressie gestold, gevrozen, hier is geen bloed meer te zien, er pulseert niets, hoogstens wordt herinnerd aan een ijskoude wind die de sneeuw over het ijs joeg en de puinuil verzegelde. Koud, ijskoud, askoud.



Afb. 3 JC, Resonantie, 2021

Hoofdstuk IV Steven Aalders

In 2004 schilderde Steven Aalders een serie van 11 doeken, getiteld “Ultima Thule”. Ze meten alle 80 bij 80 centimeter en laten op ieder doek een 15-tal gekleurde balken zien tegen een zachte wit-grijze achtergrond. De achtergrond is onderverdeeld in 3 horizontale banen, die boven en onder afgebiesd zijn met een dunne zwarte lijn. In iedere baan bevinden zich 5 balkjes op regelmatige afstand van elkaar, waarbij een gekleurde afwisselt met een witte balk. De balkjes zijn precies boven elkaar geplaatst, maar zodanig dat de gekleurde balkjes altijd boven of onder een witte balk liggen of staan. De kleuren betreffen geen primaire kleuren, maar mengvormen waaronder grijs, oranje, roze, azuurblauw, omber, een zacht oker, en tenslotte ook 2 bijna-zwarte balkjes. Mijn oog beweegt naar voren naar de gekleurde en weer meer naar achteren naar de witte balkjes. Deze beweging doet het oppervlak golven, waardoor de grijswitte achtergrond geen plat vlak meer is, maar als tussenruimte volume krijgt en het gehele schilderij een ruimtelijke ervaring geeft, die in beweging is. Ultima Thule verwijst naar het mythische ver noordelijk gelegen eiland, dat ooit bezocht zou zijn door Pytheas van Massalia. De kleuren zijn geënt op zee- strand- en kiezelsteenkleuren (10).



Afb. 4 Steven Aalders, Ultima Thule 1 en 2, 2004



Terwijl tekening, vorm, kleur, en materialen zich gemakkelijk laten benoemen, suggereert de titel iets ongrijpbaars en mythisch, dat zich niet direct laat benoemen. Ik resoneer mee met de golven en laat de titel mij zoeken naar woorden, die ik associeer met wat ik onderga. Ik kom uit bij De Walliser kwatrijnen van Rilke (11), waaruit hier enkele strofen:

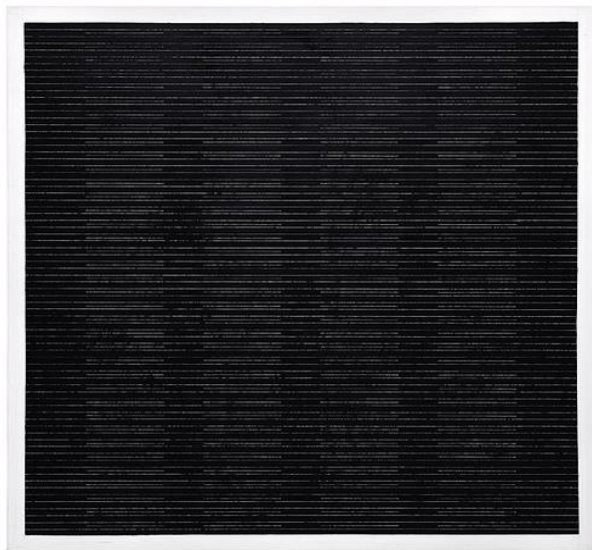
Land van stilte: de zang van het water
is zwijgen in overmaat,
tussen de komende woorden staat er
iets stil, en het ritme ontstaat.

Welke godheid gaat
de ruimte overspoelen
om haar stralend gelaat
eens goed te doen voelen?

Zou dat blauw in zijn ogen
steeds eender blijven,
nooit door de stijve
bries bewogen?

En die stilte tot slot,
zo sterk en zo diep,
als was er een god,
die tevreden sliep.

Ik zoek verder naar associaties en kom uit bij een schilderij van Agnes Martin getiteld "The Sea". Een vrij groot schilderij (150 x 150 cm), waarop zij tegen een zwart geschilderde ondergrond met grijs grafiet potlood horizontale lijnen heeft getekend, die om de 10 cm van omvang verschillen en zo van boven naar beneden de indruk geven van kolommen. Echter, de volumewisselingen variëren en ook de lijnen zijn vrij schetsmatig opgebracht, waardoor een golvend oppervlak ontstaat. Ook hier "een land van stilte", ook hier krijgt de kijker de gelegenheid om zich mee te laten nemen "in de zang van het water".



Afb. 5 Agnes Martin, The Sea, 2003

In 1976 maakte Agnes Martin een film, getiteld "Gabriel", die een jongen volgt, die aldoor naar de zee kijkt, terwijl hij langs de waterlijn loopt en een duin of klip oploopt. Telkens zien we zijn blik teruggaan naar het water in een ritmische beweging, die resoneert met de zee zelf. Toch zijn het geen herhalingen, het is meer serieel met telkens kleine verschillen. Zo kan je eindeloos naar de zee kijken en zie je in elke aanzwellende golf weer nieuwe beweging en kleur. Ik citeer Agnes Martin zelf: "In nature there's no sameness anywhere. There are no two rocks alike, no days alike, no moments alike forever. And no two people alike or any moment of their lives" (12).

Terug naar Ultima Thule, het mythische eiland, dat sinds de middeleeuwen een beladen naam werd, verwijzend naar een plaats, die buiten de ons bekende werkelijkheid zou liggen en zelfs symbool zou komen te staan voor dat wat buiten

ons directe bevattingsvermogen zou liggen. Verschillende kunstenaars hebben zich er door laten inspireren, waaronder dichters zoals Walter Scott, Goethe, en na de laatste ook componisten die resoneerden met zijn tekst (Schubert, Gounod, Berlioz). In het Nederlandse taalgebied hebben Cees Nooteboom en Ida Gerhardt erover geschreven, waarbij het gedicht van Gerhardt weer de aanleiding voor het schilderij van Steven Aalders vormde. Ida Gerhardt dichtte (10, 13):

Schapen en wolkendrachten
wachten in elkander verwist,
blaten en dalende mist
Regen geladen de nachten,
nevelige dageraad.
De nog met water bevrachte
aardeschijf. Aanvangsstaat.

Steven Aalders zegt daarover: “Ida Gerhardt kwam graag op Terschelling. Als je daar op het strand loopt, langs de kustlijn, dan heb je het water dat daar voortdurend over het zand spoelt. En al die patronen die het trekt in die niet-kleuren en die kleuren wemelen en daar is geen voet gezet. Dat vind ik van een ontroerende schoonheid.” (10) En vervolgens: “literatuur, concept, het tot leven brengen van ideeën. Er is een actieve relatie met de traditie. Of dat nou met Newman is, zijn schilderijen of zijn teksten, of met andere disciplines bijvoorbeeld poëzie of filosofie. Het begin van een werk ligt... Ja, waar eigenlijk? Uiteindelijk in jezelf. Die graankorrel ligt besloten in jou en die moet kiemen”. Je zou ook kunnen zeggen: de eigen klankkast die zal resoneren op poëtische of filosofische muziek. Ida Gerhardt rept hierboven van een “aanvangsstaat” en gaat daarmee verder dan de “nevelige dageraad”. Er wordt een beeld geschapen van een wereld voorbij de bekende wereld, zowel wat plaats als tijd betreft, en daarmee wordt iets tijdloos

opgeroepen. De lezer wordt opgetild en meegenomen in het altijd doorgaande kosmische spel van mist, regen, en water, die “de aardeschiif bevrachten”. Iets dergelijks ervaar ik ook in de serie *Ultima Thule* van Aalders. In zijn gesprekken met Robert van Altena zegt hij daar zelf ook iets over, wanneer het over figuratieve en abstracte kunst gaat: “ik probeer iets te zeggen over een werkelijkheid achter de zichtbare wereld door middel van een heel concrete en preciese vorm. Ik probeer de onzichtbare wereld achter de dingen te tonen. Dat zijn structuren, processen, groei- of kosmische processen. Maar je zou ook kunnen zeggen: de kern van ons bestaan” (10).

Terug naar het schilderij *Ultima Thule* zelf. Aalders heeft eerder aangegeven dat de kleuren werden afgeleid van zee-, strand-, en kiezelkleuren, hetgeen bij een noordelijk gelegen eiland zou kunnen suggereren dat het vrij ingetogen kleuren betreffen, bijvoorbeeld wit-grijs, oker-grijs, omber-groen, en ook meer donkere grijzen. Er werden uiteindelijk 11 doeken in deze serie geschilderd, waarbij inderdaad de meer ingetogen zee- strandkleuren gebruikt werden, maar ook verschillende rood-, blauw- en geeltinten, die soms niet eens ver van de primaire kleur afliggen. De meer uitbundige kleuren komen meer naar voren, drukken het wit ook meer naar achteren en veranderen een regelmatig golfpatroon, zoals ook in het schilderij van Martin, naar een meer onregelmatig patroon met hoger opslaande golven. De horizontale banen evenwel bewaren de rust en ook het contemplatieve karakter van de serie. Schilderen is een heel zinnelijke bezigheid en kleur een sterk emotioneel element, dat die zinnelijkheid ook voor een belangrijk deel bepaalt. Aalders heeft zich diepgaand met kleur bezig gehouden en zijn werk kan ook gezien worden als één doorgaande studie van de interactie van kleuren. Ofschoon de keuze van de mengvormen en hun combinaties vooral een gevoelskwestie is, laten de doeken de voorafgaande studie en ook relatie met eerdere schilders duidelijk zien. Nadrukkelijk geeft Aalders zich rekenschap van natuurwetten met betrekking tot kleur, van opvattingen van bijvoorbeeld Van Gogh (14) en Lohse, en experimenteert hij met kleur. Heel concreet doet hij dat in de serie *Color Studies* (15), waarbij de kleuren ontleend werden aan voor hem belangrijke werken van grote meesters waaronder Van Eyck, Saenredam, en Matisse. In zijn gesprekken met van Altena memoreert hij dit ook en verwijst ook naar de brieven van Van Gogh, die met name over het gebruik van complementaire kleuren duidelijke uitspraken op papier en op doek heeft gedaan (10). Vooral in zijn

“Scale” en “Desert” schilderijen (15) ontstaat het beeld van een colorist, die zich geleidelijk losmaakt van de etude en ook geleidelijk aan de fuga laat klinken. Daarbij zou je inderdaad een Bach-fuga, zoals gespeeld door Sviatoslav Richter, kunnen horen, die zindert van de emotie ondanks de strakke, wiskundige structuur van de compositie. Bach is geen rare associatie, want een van zijn werken is getiteld “Watch, Pray” resonerende enerzijds met de cantate “Wachet! betet!” (over Christus in de olijfbomgaard) en anderzijds resonerende met de opvattingen van Van Gogh, die de opvatting is toegedaan dat de onderliggende boodschap van een schilderij niet figuratief maar schilderkunstig opgelost dient te worden met gebruik bijvoorbeeld van complementaire kleuren. Zo ook het schilderij “Watch, Pray”, dat een tweeluik werd met twee delen, die zowel qua vorm als kleur aan elkaar complementair zijn. Zo laat Aalders de traditie en kennis uit het verleden doorklinken, maar toch als een authentiek geluid. Eigenlijk in lijn met wat de dichter T.S. Eliot bedoelde in zijn essay getiteld “Tradition and the Individual Talent”: “...not only the best, but the most individual parts of his (the poets) work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.....” (16). Het is deze paradox waar Aalders zich scherp van bewust is en zich in zijn studie aan de Gerrit Rietveld Academie en werkende leven daarna keer op keer beroepen heeft. De paradox zelf roept een zekere spanning op, die de resonantie spannend en mysterieus kan maken, maar ook een valkuil kan betekenen wanneer je de hand van de oude meester vasthoudt en niet jezelf laat vallen of gaan. Oude meesters, die resoneren in het werk van Aalders zijn met name ook Cezanne en Mondriaan (17). Expliciet zegt Aalders daarover: “Cezanne heeft als eerste het probleem van de tussenruimte heel nadrukkelijk manifest gemaakt, en dat heeft Mondriaan op zijn beurt uitgewerkt en geabstraheerd”. Aalders heeft in zijn beeldtaal van horizontale en verticale lijnen en kleurvlakken daarbij willen aansluiten (“ik sluit aan bij een 100-jarige traditie”), maar ook bewust verder willen gaan. Tenminste vier essentiële elementen onderscheiden zijn werk van Mondriaan. Ten eerste speelt taal een belangrijke rol bij Aalders, waarbij de titels van zijn schilderijen de rol hebben toebedeeld gekregen om de kijker te wijzen op de onzichtbare werkelijkheid, op het metafysische aspect dat een belangrijke ondertoon van elk schilderij lijkt te zijn geworden. Zoals hierboven beschreven was dat ook duidelijk bij de serie Ultima Thule, die nog twee andere elementen belicht, namelijk de uit de minimal art voortkomende serialiteit en de beweging, voortkomende uit een originele schilderkunstige kwaliteit, waarbij het spel tussen

kleur en tussenruimte een beweging in gang zet. Tenslotte, de kleurexperimenten en het gebruik van kleur maken Aalders tot een colorist, weliswaar een cognitief-analytische, maar het heeft onverwachte beelden opgeleverd, die meer voortbouwen op het werk van Josef Albers (18) en zijn Bauhaus didactiek dan op Mondriaan, en nieuwe beweging opgeleverd, zoals bijvoorbeeld te zien in de Scale schilderijen, waar “the dead poets assert their immortality vigorously” (16).

Hoofdstuk V De sublieme ervaring, ruis en dissonantie

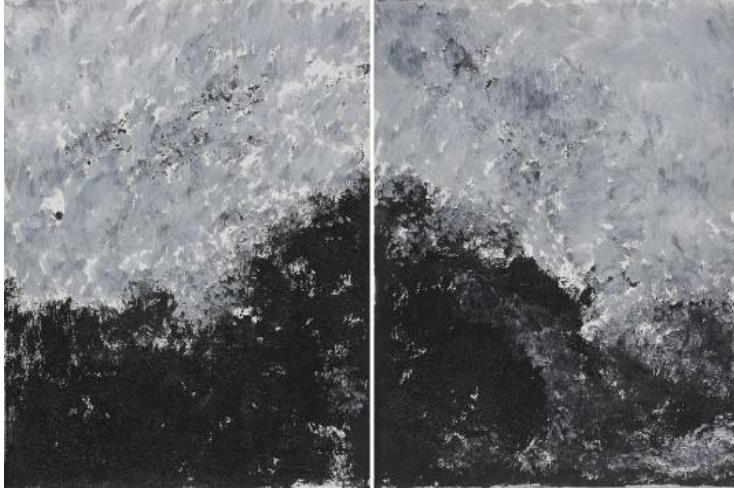
In 2017 werd ik in Kopenhagen in het Louisiana Museum of Modern Art geconfronteerd met de schilderijen van Asger Jorn, waarvan ik eerder al in catalogi een glimp had opgevangen (19). Een Deense schilder/kunstenaar die zich op meerdere terreinen heeft bewogen, maar toch vooral een schilder was, mede gevormd in de CoBrA beweging in de jaren 50 van de vorige eeuw. Ik werd het meest getroffen door het schilderij “Stalingrad”, of zoals de volledige titel luidt: “Stalingrad, No Man’s Land, or The Mad Laughter of Courage”. Het is een enorm, bijna wandvullend olieverfschilderij van ongeveer 3 m hoog en 5 meter breed. Het is overweldigend, eigenlijk niet in één overzichts-oogopslag te bevatten en zou zowel aan de onderzijde als bovenzijde in hetzelfde idioom kunnen doorgaan. De meest dominante kleur is wit, die vrij grof en ook dik opgebracht is, en over tal van andere kleuren en structuren heen geschilderd werd. Onder het wit vermoedt de kijker een enorme chaos, die zich niet laat definiëren in bekende structuren of figuren. Linksboven is een smalle groen/blauwe reep of strook waarneembaar, die nog geassocieerd zou kunnen worden met lucht.



Afb. 6 Asger Jorn, Stalingrad, No Man’s Land, or The Mad Laughter of Courage, 1957-67

De titel geeft een duidelijke handreiking naar één van de belangrijkste slagen in de Tweede Wereldoorlog: de slag om Stalingrad, die gewonnen werd door het

Russische Rode Leger en de Duitsers tot terugtrekken dwong, waarmee de uiteindelijke totale nederlaag in zicht kwam. Behalve door gevechtshandelingen kwamen door honger en kou waarschijnlijk minstens zoveel mensen om. Het is een bizarre strijd geweest, die in absurditeit enigszins overeen kwam met de eindeloze loopgraafgevechten uit de Eerste Wereldoorlog, om welke reden Jorn "No Man's Land, or The Mad Laughter of Courage" aan de titel toevoegde. De aanblik van een chaotisch "no man's land", waarin geen structuren meer te onderscheiden zijn, in de wetenschap dat hier verwezen wordt naar de slag om Stalingrad, versterkt het gevoel dat hier iets je voorstellingsvermogen te boven gaat. De mooie, witte stilte geeft het een sinister en onheilspellend karakter, waarbij het duidelijk is dat het onheil al geschied is, zoals op de bekende hoog vanuit de lucht genomen zwart-wit luchtfoto's van Hiroshima en Nagasaki enkele dagen na het vallen van de atoombom. Tevens is er een enorme destructieve chaos onder de witte oppervlakte zichtbaar en voelbaar, die een allesoverheersend en teneer drukkend besef van destructie overbrengt, die je ziet, voelt, ruikt, en nog hoort naruisen. Hier wordt geen destructie afgebeeld, dit is de destructie zelf. Het gaat niet meer om wie de winnaar of de verliezer is, hier heeft alles en iedereen verloren in een orgie van destructie. Het overweldigende aspect wordt versterkt door het ontbreken van perspectief en details waarop het oog zich zou kunnen focussen, het lijkt zich eindeloos en oneindig voort te zetten. In tegenstelling tot zowel Goya als Picasso, die ook de verschrikkingen van oorlog tot onderwerp hebben genomen en deze afgebeeld hebben, heeft Jorn helemaal geen afbeelding gemaakt. Hier is de destructie zelf tastbaar geworden. Huiveringwekkend. Waar zag en voelde ik dit eerder? Als vanzelf komen de Armando schilderijen getiteld "Schuldige Landschaft" naar boven, die ook betrekking hebben op de Tweede Wereldoorlog, maar ook geen drama of gevechten laten zien zoals bij Goya en Picasso, maar alleen maar een stil, sinister landschap, waarbij de titel je meeneemt naar wat er mogelijk heeft plaatsgevonden (20). Armando zelf typeerde het schuldige landschap als "een landschap dat heeft zien gebeuren", want "in landschappen, in de schone natuur, vinden vaak de afgrijselijkste opvoeringen plaats". Het landschap is echter "zo schaamteloos geweest om gewoon door te groeien" (21). Zijn landschappen werden zo de stille, schuldige getuige van onbeschrijfelijk leed.



Afb. 7 Armando, Schuldige Landschaft, tweeluik, 1987

Hij dichtte daar ook over, bijvoorbeeld het gedicht “Diep” uit de bundel Gedichten 2009 (22):

Hier diep,
diep in de hoge horizon,
tussen de aarde en het moeras,
worden de hamers gezwaaid.
Hier diep,
diep in de schoot van het gebergte,
wordt gejaagd, wordt verbeten gejaagd,
de prooi opzij geschoven,
op zoek naar nieuwe dieren.

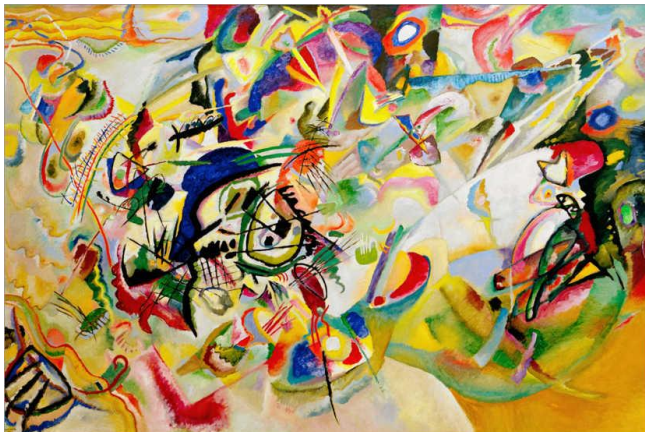
Ook schilderkunstig zijn er overeenkomsten tussen Jorn en Armando. De verf is grof en bars opgebracht, wit speelt een belangrijke rol, zwart ook, maar verder eigenlijk nauwelijks kleur en zeker geen harmonie of kleuren die elkaar completeren. Perspectief is bij beiden onduidelijk en ook het ontbreken van details, waar je naar

op zoek zou kunnen gaan. Titels zijn belangrijk als ware het zelf gedichten, een soort deur waar je eerst doorheen moet gaan om vervolgens een landschap ingezogen te worden, waar het oorverdovend stil is, nee waar het sinister ruist en ruikt. Is dit de “immersive noise” waar Nechvatal het over had? (4) De subversieve “noise”, die de foto’s en beschrijvingen van onmenselijk geweld voorbij gaat, achter zich laat, en een nieuwe beeldtaal introduceert. Zoals Goya en Picasso afrekenden met de geromantiseerde heldendaden op geschilderde zee- of veldslagen, zo rekenen Jorn en Armando af met de platte journalistieke fotografie en beeldkunst van direct ondergaan en zichtbaar geweld. Hier is niet langer sprake van resonantie met hun voorgangers, eerder van “dissonantie” en “ruis”. Deze twee begrippen, ontleend aan de wereld van muziek en geluid, behoeven een nadere toelichting. Beide begrippen zijn eerder in verband gebracht met beeldende kunst en verschaffen ieder voor zich een ander perspectief waarmee het kunstwerk, en dit geval de schilderijen van Jorn en Armando, geïnterpreteerd zouden kunnen worden.

Dissonantie en ruis

In de muziekwereld verwijst het begrip dissonantie naar een samenklank van tonen, waarbij het interval niet als welluidend wordt ervaren, maar wringt en doet verlangen naar een oplossing in een consonant interval. De opvattingen over wat wel of niet welluidend is liggen niet vast, zijn in de tijd verschoven, en met name de laatste eeuw worden bepaalde intervallen die voorheen als dissonant beschouwd werden inmiddels als consonant ervaren. In de atonale muziek is het begrip verder geëvolueerd, daar deze muziek een onderliggende toonsoort loslaat en alle twaalf noten van de toonladder eenzelfde gewicht toekent, wat het onderscheid tussen consonant en dissonant eigenlijk opheft. De atonale muziek heeft zich aan het begin van de 20^{ste} eeuw ontwikkeld parallel aan de abstracte, non-figuratieve beeldende kunst, waarbij componisten zoals Schönberg en Berg zich enerzijds hebben gericht op het componeren van muzikale “collages” en anderzijds een beeldende kunstenaar zoals bijvoorbeeld Wassily Kandinsky zich bij het ontwikkelen van zijn abstracte, dissonante schilderijen mede baseerde op de atonale muziek van Arnold Schönberg (23). Voor Kandinsky refereerde dissonantie naar zowel het loslaten van de figuratie als naar het loslaten van de harmonische kleurenleer met complementaire kleurparen, zoals die in de 19^e eeuw werd

ontwikkeld en beschreven door o.a. Chevreul, op basis van eerdere natuurkundige bevindingen van Newton in de 18^e eeuw. Expliciete voorbeelden van schilderijen van Kandinsky zijn bijvoorbeeld “Composition VII”, waarin Kandinsky getracht heeft dissonante kleuren te gebruiken, die strijdig waren met de vigerende kleurtheorie van die tijd en ook bepaalde compositie-elementen van Schönberg heeft overgenomen zoals de herhalingen van bepaalde dissonante intervallen, waarvan het pendant bij Kandinsky de concentrische cirkels zijn (24).



Afb. 8 Wassily Kandinsky, Compositie VII, 1913

Meerdere hedendaagse schilders, waaronder ook bijvoorbeeld Steven Aalders, baseren zich nadrukkelijk op die 19^{de}-eeuwse kleurenleer. De hierboven beschreven schilderijen van Jorn en Armando duidelijk niet. Zij hebben daarbij niet alleen de figuratie en de complementaire kleurverhoudingen losgelaten, maar dissoneren ook met de in hun en onze tijd gebruikelijke verbeelding van gewelds- en oorlogssituaties. Niet het geweld zelf of de directe desastreuze gevolgen, maar slechts een indirecte verwijzing of suggestie wordt gegeven. De titel van het schilderij speelt hierbij een belangrijke rol en geeft de toeschouwer veel ruimte om aan de hand van die titel en hetgeen er verbeeld wordt mee te resoneren en te graven in zijn eigen beeldherinneringen. De veelheid aan beeldmateriaal die tegenwoordig al van jongs af aan geconsumeerd kan worden vanuit internet, film, tv, vormt een rijk reservoir aan beeldherinneringen, waarmee iedere individuele kijker zijn/haar eigen beleving en resonantie kan opbouwen met deze schilderijen.

Wat wordt er bedoeld met “ruis” in deze context? In de muziekwereld kan ruis opgevat worden als een structuurarm, storend en voortdurend geluid, dat een continuüm van toonhoogten bevat, dat niet als doel heeft om welluidende, tonale muziek te communiceren, maar in abstractie tezamen met taal, beeld dan wel een performance een meer conceptueel idee kan communiceren. In de psychologie wordt ruis gebruikt als een verzamelnaam voor storingen in de menselijke communicatie, bijvoorbeeld als er onduidelijke, vage uitdrukkingsmiddelen gebruikt worden of als er sprake is van redundantie, waarbij een spreker zich onnodig herhaalt. In de beeldende kunst heeft Joseph Nechvatal vrij recent uitvoerig over ruis geschreven en daarbij een aantal elementen van hierboven overgenomen, waaronder redundantie, abstractie, ontregeling, en storing (4). In zijn boek “Immersion Into Noise” beschrijft hij dat ruis voor hem zowel een direct karakteristiek van een kunstwerk is als een attitude van zowel kunstenaar als publiek met als doel om te ontregelen en een nieuw bewustzijn te creëren. Ontregelen in de zin van openbreken van bestaande concepten teneinde de ontwikkeling van nieuwe concepten mogelijk te maken. “Immersion” : onderdompelen/onderdompeling teneinde de banale economisch-consument gedreven maatschappij te ontstijgen (“transcend”) en een ander bewustzijn te bewerkstelligen. Hij sluit hier aan bij opvattingen van Gilles Deleuze en Georges Bataille, voor wie kunst in het algemeen ook een communicatiemiddel zou moeten zijn om ons bewustzijn te verbreden (25). Nechvatal geeft in zijn boek vele voorbeelden van ontregelende kunstenaars, wiens werk als ruis beschouwd zou kunnen worden en innovatie hebben bewerkstelligd. Het gaat daarbij in zijn opvatting niet zozeer om brute, revolutionaire kunst, maar om “break-and-reconnect” hetgeen meer geassocieerd kan worden met een evolutionaire ontwikkeling. Eén van de voorbeelden die hij geeft is bijvoorbeeld de “Immersive Happening”, die de componist John Cage, de dichter Charles Olson, en de schilder Robert Rauschenberg organiseerden in 1952, die in deze happening de waarde van communicatie via de op dat moment functionerende massamedia bevragen en het onderscheid tussen mythevorming, desinformatie, en media ter discussie stellen (hetgeen met de komst van de huidige sociale media alleen maar aan belang gewonnen heeft) (4). Terugkerende bij de schilderijen van Jorn en Armando, zou de schilderij kunstige benadering van Jorn, waarbij hij de chaos overschilderde en een soort overdadige ruis creëerde, die over het gehele doek doorliep, als een soort “Immersion Into Noise” beleefd en opgevat kunnen worden. Voor mij persoonlijk

was dat inderdaad het geval: een overweldigende, ontregelende, overdadige accumulatie van verfstructuren, die ik vanuit mijn geheugen kon associëren met allerlei vormen van destructie, en mij bewust deed worden van de rol en mogelijkheden van taal en titel tezamen met een visuele ervaring bij een conceptueel kunstwerk.

Nechvatal gaat in zijn boek ook uitvoerig in op de sublieme ervaring, die voor hem gekoppeld is aan een onderdompelende ruis-ervaring. Hij beschrijft een beleving, waarbij zowel gevaar, pijn als schoonheid ervaren kunnen worden, vergezeld van verlies van tijd- en ruimtebesef. Daarmee komen vaststaande aannames en interpretaties op losse schroeven te staan en wordt de kijker of luisteraar in staat gesteld zijn eigen verbeelding aan te spreken en nieuwe verbanden te zien en te leggen (“break and re-connect”). Een dergelijke sublieme ervaring onderging Nechvatal bij een concert van Jimi Hendrixx op het moment dat Hendrixx improviseerde op de feedback van zijn eigen muziek, die vertraagd uit geluidsboxen op afstand werd gegenereerd. Andere voorbeelden voor hem betreffen de grotschilderingen in het Franse Lascaux, de muziek van John Cage, schilderijen van Picasso (Guernica) en Pollock (drip-paintings).



Afb. 9 Pablo Picasso, Guernica, 1939

Eerder schreven filosofen, waaronder Burke (26) en Kant (27) over de sublieme ervaring en meer recent ook Barnett Newman in zijn artikel “The Sublime is Now” (5). Belangrijk daarbij is dat de sublieme ervaring voor hem (Newman) voorbijgaat aan de esthetische gewaarwording, die met “het schone” of schoonheid geassocieerd wordt. Subliem heeft niet alleen betrekking op een zekere esthetiek, maar meer op sterkere emoties of passies, die raken aan angst en pijn, zonder die daadwerkelijk te hoeven ondergaan. Daarnaast schrijft met name Burke ook over de grootte en omvang van kunstwerken, die de beschouwer overweldigden en grootsheid in de verbeelding tot stand kunnen brengen (“delightfull horror”).

Barnett Newman sluit daarbij aan in zijn essay en geeft aan dat zijn eigen schilderijen ook als zodanig beleefd moeten worden. Zelfs kregen toeschouwers van zijn schilderij “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue” aanwijzingen hoe het schilderij bekeken moest worden, namelijk van dichtbij zodat er geen totaal overzicht verkregen kon worden en de kijker overweldigd kon worden. Alleen zo zou die sublieme ervaring tot stand kunnen komen: “Such a sublime moment is defined by a sensation of clarity, the most profound terror and the greatest astonishment, devoid of self-reflection, but filled with the greatest empathy and highest degree of delight and offers a revelation of both presence and presence-tense experience.”



Afb 10. Barnett Newman, Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue, 1966-70

Weer terug naar Jorn en Armando. Komt deze beschrijving van Newman dicht bij mijn eigen beleving van de eerder beschreven kunstwerken? Stalingrad betekende voor mij niet alleen een overweldigende visuele ervaring, maar tezamen met de poëtische titel werd mijn eigen verbeelding sterk aangesproken en werd ik doordrongen van de sublieme kracht van dit schilderij en meer in het algemeen van de sublieme kracht van conceptuele schilderkunst. Essentieel bleek daarbij de rol van taal (28), om welke reden ik wat dieper in zou willen gaan op de samenhang van taal en beeldend werk van Armando.

Zowel als beeldend kunstenaar en als schrijver van poëzie en proza heeft Armando zich intensief en gefocuseerd bezig gehouden met de thematiek van geweld, over het kwaad in de mens, over de relatie tussen dader en slachtoffer, over schuld en

boete, over de natuur en de tijd. Ofschoon deze thema's tijdens de Tweede Wereldoorlog op scherp werden gezet, betreffen het voor hem universele, terugkerende thema's, die deze periode overstijgen. Persoonlijk heeft hij zich in de Tweede Wereldoorlog in de nabijheid van Kamp Amersfoort bevonden en aldaar ook een moord op een Duitse soldaat meegemaakt, waarbij het tot op heden onduidelijk is gebleven wat zijn eigen rol daarbij was. Duidelijk is evenwel dat hij sindsdien geworsteld heeft met de verwarrende rollen van dader en slachtoffer en de onopgeloste knoop van schuld bij geweld en agressie. Zoals duidelijk in interviews aangegeven (20,21), gaat het voor Armando daarbij niet om zijn persoonlijke verhaal en persoonlijke emoties, maar om het "omzetten", het transformeren van het onbegrijpelijke menselijke gedrag in taal en/of beeld. In zijn proza en poëzie verwisselen daarbij de rollen van dader en slachtoffer continu en wordt de schuld nu eens gedragen door een hand, dan weer door een landschap, dan weer door een slachtoffer. Daarbij hanteert Armando "verhullingsstrategieën", zoals geïllustreerd (met tekst) en betoogd door Trudy Favié in haar dissertatie "Mijn Schuld Is Niet Van Hier" (21). Een strategie waarbij soms een plaats van handeling onthuld wordt, om vervolgens direct weer verhuld te worden en zelfs verplaatst of omgekeerd te worden. Ook omkeringen en tegenstellingen worden veelvuldig gebruikt, zoals bijvoorbeeld "voorwaarts naar achteren lopen", "een troostende kogel", "de zee verveelt zich, verslindt schepen en vissen en dreigt met droogte" (uit Gedichten 2009). De functie van deze verhullingen en omkeringen lijkt het verbergen van schuld te zijn en het ter discussie stellen van het toewijzen van schuld. In zijn essays, interviews, en gedichten brengt hij effectief de complexiteit en verwarring van de schuldvraag over, zoals ook bijvoorbeeld in zijn interviews met SS'ers (29). Ofschoon het dezelfde thematiek betreft, communiceert het beeldende werk meer zintuigelijk. Hierbij wordt het geweld zelf zichtbaar en voelbaar, maar niet door het als zodanig te tonen, maar door het met een krachtig stilstaand beeld te suggereren, waarmee de toeschouwer zelf zijn Schuldige Landschappen afstruint. Titels en taal wakkeren daarbij die suggestie krachtig aan. Armando in een interview: "Ik zag de hand van de dader. Nou denk je zeker dat ie trilde, die hand. Nee, hij trilde niet. Het was een gewone hand eigenlijk. In de loop der jaren heb ik de handen van talloze daders kunnen bekijken. Er was niets te zien. Er was nooit iets te zien". Armando dichtte daar ook over, onder andere in "De woedende hand" (Verzamelde Gedichten, Armando 1954) (30), waaruit hier enkele strofen:

Ho,
de hand is weg.
de hand is verdwenen.
de arm heeft argwaan:
wat doe je.
wat deed hij, wat deed hij.
met achterlaten van de arm
de hand is op een dag verdwenen,
diep in de geur van vlees.
de dood, de dood kwam adem te kort.
nee, kwam niet terug
leeft je gezicht nog?
ja.
hals en haardos zijn voorhanden.
ze laten zich niet verdrijven.
slechts de hand was onderweg.

Handen werden een terugkerend symbool bij Armando, eigenlijk als een schuldig pars pro toto (21), niet alleen in zijn gedichten, maar ook als sculptuur. In Rotterdam staat in de tuin van het Chabot Museum dit beeld van Armando, getiteld “De Hand” (afb. 11). Het lijkt een afgehakte hand te zijn geworden.



Hoofdstuk VI Conclusies

Naar aanleiding van hernieuwde aandacht voor resonantie in de kunstwereld (o.a. Abramović) en daarbuiten (Rosa), heb ik mij met een eigen definitie van het begrip ondergedompeld in recent werk van een aantal beeldende kunstenaars. Ik heb aansluiting willen zoeken bij de betekenis van resonantie als muzikale term en daar vervolgens ook dissonantie en ruis bij betrokken. Deze laatste twee termen komen ook voort uit de muziekwereld, hebben daar een specifieke betekenis, maar zijn evenals resonantie eerder overgesprongen van de muziek naar de beeldende kunst en hebben daar een eigen ontwikkeling doorgemaakt (1,4).

Een kunstenaar die expliciet in zijn werk rekenschap heeft gegeven van resonantie met eerdere beeldende kunstwerken, vooral schilderwerk uit het recente verleden, is Steven Aalders. In Hoofdstuk IV bespreek ik aan de hand van zijn schilderij *Ultima Thule* hoe zijn werk resoneert met het verleden en bij de toeschouwer. Aalders laat zijn werk niet alleen resoneren met het verleden, maar voegt daar ook een eigen beeldtaal aan toe, of laat daar zijn eigen beeldtaal uit groeien, ontspruiten. In gesprekken die hij voerde met Robert van Altena en mijzelf heeft hij hier openhartig en uitgebreid over verteld en voorbeelden van gegeven. Hierbij kon onder meer geconcludeerd worden, dat geschreven taal in de vorm van titels, geassocieerde gedichten en essays een essentiële component van zijn werk is geworden en de kijker van zijn beeldende werk een ingang biedt naar zijn beelden en vervolgens kan aanzetten tot gelaagde resonantie.

Dezelfde functie van taal werd gevonden in het werk van Asger Jorn en Armando, van wie werk in het vijfde hoofdstuk wordt besproken. Echter, anders dan Aalders, hebben deze schilders nadrukkelijk ook dissonantie nagestreefd, zowel wat betreft schilderkunstige kwaliteit, als de omgang met het thema geweld en oorlog. In tegenstelling tot voorgangers die afbeeldingen van veldslagen, oorlogsslachtoffers of zichtbaar geweld hebben afgebeeld, hebben Jorn en Armando slechts geweld en destructie willen suggereren door een krachtige combinatie van taal (titel; gedicht; essay) en beeldend werk. Dissonantie betrof ook het opzij zetten van de klassieke kleurenleer en het zoeken naar complementaire, harmonieuze kleurcombinaties,

als ook de omgang met het medium verf, waarin ook agressie een rol speelde. Tenslotte werd in Hoofdstuk V onderzocht wat ruis in dit verband zou kunnen betekenen, waarbij aansluiting is gezocht met de door Joseph Nechvatal ontwikkelde definitie, ofschoon hij in zijn boek "Immersion Into Noise" geen afgebakende definitie geeft, maar meer een aftastende omschrijving heeft gegeven (4). Belangrijk is daarbij de rol van ruis als ontregelend element teneinde de toeschouwer los te trillen uit zijn/haar vastgeroeste denkbeelden, een sublieme ervaring mogelijk te maken, en nieuwe zienswijzen te luxeren. Over de "sublieme" ervaring" is behalve door Nechvatal door veel filosofen en kunstcritici geschreven, hetgeen door mij in sterk gecondenseerde vorm betrokken wordt bij de beschrijving en bespreking van het schilderij Stalingrad van Jorn, hetgeen voor mij een overweldigende en ontregelende ervaring in Denemarken is gebleken.

Naar aanleiding van een recente groepsexpositie heb ik tenslotte mijzelf meer rekenschap gegeven van zowel resonantie als dissonantie bij de vervaardiging van een op Karel Appel geïnspireerd kunstwerk, waarbij ook de taal weer een belangrijke rol opeiste. Dit wordt in Hoofdstuk III beschreven.

In Hoofdstuk II werd kort stil gestaan bij de mogelijke verschillen tussen resonantie en inspiratie, waarbij gesuggereerd werd dat resonantie een meer onmiddellijke en intuïtieve respons zou kunnen zijn en inspiratie meer een uitgestelde en rationele respons. Ofschoon deze begrippen mij hebben aangezet om mogelijke verschillen te markeren, voerde ik argumenten aan om beide begrippen niet teveel te onderscheiden, o.a. omdat het onwaarschijnlijk zou zijn dat deze processen ofwel qua locatie dan wel qua activiteit en tijdstip geheel onafhankelijk van elkaar zouden plaatsvinden binnen het menselijk brein. Echter, recent neuropsychologisch onderzoek heeft duidelijk gemaakt, dat er wel degelijk grote biologische verschillen bestaan tussen een intuïtieve, onmiddellijke reactie en een uitgestelde meer rationele respons, zowel wat betreft locatie als activiteit in het brein. Ofschoon die literatuur niet ingaat op resonantie en inspiratie, is het aannemelijk dat die recente neurobiologische en neuropsychologische inzichten wel degelijk betrokken kunnen worden bij de beschouwing hoe wij meer intuïtief, onmiddellijk en ook meer uitgesteld, rationeel resoneren op kunstwerken (en onze omgeving in het algemeen). Dit wordt ook urgenter gezien de toenemende rol van taal bij beeldende kunst alsook de conceptuele achtergrond van veel hedendaagse kunstwerken, die behalve intuïtief ook traag denkwerk vereisen.

Het neuropsychologisch onderzoek waar ik hier met name naar zou willen verwijzen zijn de onderzoeken van de Amerikaanse Nobellaureaat Daniel Kahneman. In het boek getiteld "Thinking, Fast and Slow" (31) heeft hij een voor het algemene publiek toegankelijk verslag van zijn onderzoeken gedaan en wordt er een uitgebreide interpretatie aan toegevoegd. In het kort schetst hij het bestaan van twee denksystemen. Ten eerste een intuïtief, razendsnel denkend en lerend systeem, dat continu actief is en "op het vinkentouw zit" om verrassing en gevaar in de omgeving te kunnen detecteren en daar onmiddellijk op te kunnen reageren, daarbij gebruikmakende van ervaring en kunde die in het geheugen ligt opgeslagen. In aansluiting daarop en in samenhang daarmee is een tweede systeem te onderkennen, dat langzamer denkt, controle houdt op het eerste systeem, terugblijkt, en meer afgewogen keuzes maakt, waarbij ook geanticipeerd kan worden op ontwikkelingen in de toekomst. Het tweede systeem kost veel energie, verbruikt daarvoor veel brandstof (glucose, suiker) en wordt door het betrokken organisme zoveel als mogelijk uit de wind gehouden, hetgeen Kahneman daarom kwalificeert als het "luie" systeem. Met behulp van slimme psychologische experimenten toont Kahneman aan, dat beide systemen fouten kunnen maken en dat het vermijden van fouten bewerkstelligd kan worden door samenwerking van de twee systemen, maar ook door samenwerking van individuen, bij voorkeur in organisaties, die ordelijke, systematische procedures kennen en "langzaam" denken bevorderen. Het voert te ver om dit boek in nog meer detail te bespreken, maar het vormde voor mij aanleiding om onder resonantie zowel de onmiddellijke, intuïtieve reactie te scharen (thinking fast), alsook de meer uitgestelde, rationele respons (thinking slow), temeer daar taal een steeds belangrijker onderdeel lijkt te worden in de hedendaagse en conceptuele kunst, zoals onderstreept met de aangehaalde kunstwerken en kunstenaars in de hoofdstukken III-V. De consequentie daarvan is misschien dat niet alleen de meer uitgestelde resonantie aangemoedigd zou moeten worden, maar dat er niets mis is met een onmiddellijke, intuïtieve respons na een heel korte bezichting van een museumstuk. Echter, in lijn met het onderzoek van Kahneman zou daarbij gepleit kunnen worden voor enige reflectie op die onmiddellijke respons, dan wel het meer bewust zoeken naar en benoemen van (beeld)associaties die passen bij de ondergane ervaring. Vooral ook omdat de hedendaagse kunst in toenemende mate gebruikt maakt van suggestie en deze een beroep doet op de enorme persoonlijke beeldbibliotheek, die de meeste mensen met behulp van film, internet, media, en natuurlijk eigen

ervaringen al in hun geheugen hebben opgeslagen. Het laatste onderstreept nog eens het individuele, persoonlijke karakter van de resonantie. Een resonantie die ik tenslotte zou willen omschrijven als de weerklank vanuit een innerlijke beeldatlas.

Literatuur

1. Wassily Kandinsky: The Art of Spiritual Harmony, translated by Sadler. London, Constable and Company, 1914.
2. Hartmut Rosa: Leven in tijden van versnelling, vertaling Huub Stegeman. Amsterdam, Boom, 2016.
3. Hans den Hartog Jager: Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren? Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2014.
4. Joseph Nechvatal: Immersion Into Noise. Ann Arbor (MI, USA), Open Humanities Press, University of Michigan Library, 2011.
5. Barnett Newman: Selected writings and interviews. Los Angeles (USA), University of California Press, 1990.
6. Antoon Van den Braembussche: De stilte en het onuitsprekelijke. Over beeldcultuur, kunst, en mystiek. Berchem, Uitgeverij EPO, 2016.
7. Hans den Hartog Jager: Het Sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2019.
8. Franz-W. Kaiser: Karel Appel – Retrospectief, Catalogus Gemeentemuseum Den Haag, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2016.
9. Paul Celan: Verzameld Werk, Vertaling Ton Naaijens. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2020.
10. Steven Aalders/Robert van Altena: De vijfde Lijn. Amsterdam, Prometheus, 2017.
11. Rainer Maria Rilke: Boomgaarden, Walliser kwatrijnen, Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2016.
12. Rhea Anastas, Lynne Cooke, et al.: Agnes Martin, Essays edited by Lynne Cooke, Karen Kelly, and Barbara Schroder, New York, Dia Art Foundation, 2011.
13. Ida Gerhardt: Verzamelde Gedichten, Amsterdam, Atheneaeum-Polak & Van Gennip, 1989.
14. Steven Aalders: Hemelse glans en helse vlammen. Van Gogh en de kleuren van de nacht. www.kunstbeeld.nl KunstInBeeld, Nr 2, 2009.
15. Steven Aalders (&Authors): Cardinal Points. Publication at the occasion of the exhibition Steven Aalders Cardinal Points at the Gemeentemuseum Den Haag. Amsterdam, Idea Books, 2010.
16. T.S. Elliot: Tradition and the Individual Talent. London. The egoist, Part I in vol. 6, no. 4 (Sept. 1919), Parts II-III in vol. 6, no. 5 (Dec. 1919).
17. Steven Aalders: Nieuwe beelding in wording. Gemeentemuseum toont Mondriaans weg naar abstractie. Amsterdam, Financieel Dagblad, 28 December 2002, 23.
18. Josef Albers: Interaction of Colors. New Haven and London, Yale university Press, 4th edition, 2013.

19. Lars Morell: *The Art of Asger Jorn*, Aarhus, Aarhus University Press, 2017.
20. Christiaan Ouwens, Hans den Hartog Jager: *Armando*, Rotterdam, Christiaan Ouwens, 2015.
21. Trudie Favié: *Mijn Schuld Is Niet Van Hier. Het poëtisch oeuvre van Armando*. Thesis Free University, Amsterdam, Vesuvius, 2006.
22. Armando: *Gedichten 2009*, Amsterdam-Antwerpen, Augustus, 2009.
23. Lynn Edward Boland: *A Culture of Dissonance: Wassily Kandisky, Atonality, and Abstraction*, Austin (Tx), University of Texas at Austin, 2014.
24. Gemeentemuseum Den Haag: *Catalogus Kandinsky en Der Blaue Reiter*, Antwerpen, Ludion, 2010.
25. Gilles Deleuze: *Francis Bacon, Logica van de gewaarwording*, vertaling Walter van der Star, Amsterdam, Octavo Publicaties, 2015.
26. Edmund Burke: *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*. Vertaling door Wessel Krul. Groningen, Historische Uitgeverij, 2004.
27. Immanuel Kant: *Observations on the feeling of the beautiful and sublime and other writings*. Vertaald door Patrick Frierson en Paul Guyer. Cambridge, University Press, 2011.
28. Marlene Dumas: *Het Onverantwoordelijke Gebaar- of ga terug naar waar jij vandaan komt*. Huizinga-lezing 2019. Diemen, Uitgeverij EW, 2019.
29. Armando/Hans Sleutelaar: *De SS'ers. Nederlandse vrijwilligers in de Tweede Wereldoorlog*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.
30. Armando: *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.
31. Daniel Kahneman: *Thinking, Fast and Slow*. London, Penguin Books, 2012.

Afbeeldingen

1. Marina Abramović, MoMA, New York, 2010
2. Karel Appel, Savage Birds, 1956
3. Jan Cornelissen, Resonantie, 2021
4. Steven Aalders, Ultima Thule 1 en 2, 2004
5. Agnes Martin, The Sea, 2003
6. Asger Jorn, Stalingrad, No Man's Land or The Mad Laughter of Courage, 1957-67
7. Armando, Schuldige Landschaft, tweeluik, 1987
8. Wassily Kandinsky, Compositie VII, 1913
9. Pablo Picasso, Guernica, 1939
10. Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue, 1966-70
11. Armando, De Hand, 1995

Dankwoord

Q.S. Serafijn was als DOGtime-docent op de Gerrit Rietveld Academie intensief betrokken en voorzag het manuscript meerdere keren van kritisch commentaar. Ook goede aanwijzingen werden verkregen van Joris Geurts, van Noor Cornelissen en van Mojca Lavrencic. Steven Aalders werd geïnterviewd op zijn atelier en deelde afbeeldingen, waaronder 2 van de Ultima Thule serie (afb. 4). Janine Vrij corrigeerde en verzorgde de uiteindelijke tekst (tot in de dubbele puntjes) en Berend Boogaert 't Hooft verzorgde het drukwerk in zijn drukkerij te Rotterdam. Allen dank.

Achterflaptekst

Jan Cornelissen is internist-hematoloog en als hoogleraar bloedziekten verbonden aan het Erasmus Medisch Centrum te Rotterdam. Deze thesis werd geschreven in het kader van de deeltijdopleiding “DOGtime” aan de Gerrit Rietveld Academie te Amsterdam.