

Mijn adem in deze boot

door Loes Degener
©2011

“De grenzen van mijn overdrachtsvermogen zijn de grenzen van mijn wereld.” (Peter Sloterdijk, *Sferen*, Opmerking vooraf)

Ik heb een selectie van 54 foto's op mijn vloer uitgespreid die ik als materiaal of als uitgangspunt voor een nieuw werk wil gaan gebruiken. Het zijn zelfgemaakte foto's die ik uit mijn albums heb gescheurd en uit een stapel losse foto's heb gekozen.

Ze hebben gemeen dat ze stuk voor stuk liggend genomen zijn. Dat wil zeggen dat de breedte van elke foto parallel loopt aan een zichtbare of een onzichtbare horizon. Ze hebben ook gemeen dat ze geen scherpte-diepte hebben, wat betekent dat er geen optische focus in de foto's is. Ze zouden allemaal met een snapshot camera gemaakt kunnen zijn. Als ik destijds een lens instelling gekozen heb, dan moet dat een klein diafragma zijn geweest, ofwel een icoontje met een bergje of een boompje of een oneindigheidstekentje. Bovendien is iedere foto zodanig geschoten dat geen enkel object of subject het middelpunt van de foto vormt. Daarom valt er weinig hiërarchie noch een specifieke interesse te ontdekken binnen de foto's.

Als fotograaf bepaal je wat de uitsnede van je onderwerp gaat zijn en dus waar in je blikveld de kaders van je foto komen. Natuurlijk is het kaderen van een uitzicht door het oog van de lens om vervolgens af te drukken een opeenvolging van keuzes. Maar hier lijkt het alsof de maker van de foto zichzelf toevallig, of misschien beter gezegd per ongeluk, op bepaalde plekken tegenkwam. Zich op zulke momenten heel even van haar eigen bestaan en haar toenmalige omgeving bewust was. Een camera bij zich

had. En van de schrik, van deze kortstondige intimiteit, snel afdrukte. Waarmee ze, door het inkaderend vermogen van het raampje of de digitale display van de camera en met één druk op de knop, de ruimte die zich heel even voor haar uitstreckte, terugbracht naar voor haar begrijpbare proporties.

“Voorlopig kunnen we alleen stellen dat intimiteit, als we afzien van haar eerste suikerzoete indruk, alleen kan worden begrepen als een aangetrokken worden door de afgrond van het meest nabije.” (Peter Sloterdijk, *Sferen*, een overweging vooraf)

Enkele pagina's verder koppelt Sloterdijk “de eerste suikerzoete indruk van intimiteit” aan het consumeren van een snoepje: “Als echter zoiets banaals als suikerconsumptie het subject door middel van een opvlammende aromatische aanwezigheid uitholt en het tot een schouwtoneel van overrompelende zinnelijkheid maakt, -wat blijft er dan nog over van zijn overtuiging dat het over de gehele linie geroepen is om op krachtige wijze zelf te bepalen? Wat blijft er over van de droom van de menselijke autonomie, als het subject zichzelf ervaren heeft als een doorlaatbaar, hol lichaam?”. Daarom gebruikt hij in het volgende citaat het woord “stofwisseling”.

“Moet het sterkste subject niet gedefinieerd worden als het subject met de succesvolste stofwisseling - dat wil zeggen de mens die het minst de behoefte voelt van zijn holheid, van zijn doorlaatbaarheid en medialiteit een geheim te maken? Moet het meest gedecentreerde individu niet beschouwd worden als het potentieel machtigste? En is niet inderdaad het psychologische voorbeeld van de moderniteit, de zelfverwerklijker met het sterke ego, als polyvalente opdrijver van de stofwisseling ten tonele verschenen, die zich onder het mom van

gecontroleerde consumptie blootstelt aan veelvuldige overrompeling, verleiding en inbezitneming? En vloeit niet het hele universum van menselijke intimiteit, het vlechtwerk van gedeelde interieurs, zowel in letterlijke als overdrachtelijke zin voort uit zulke verdraaiingen van toe-eigenende, inlijvende handelingen? Moeten we dan niet zowel in onze hoedanigheid van fenomenoloog als in die van psycholoog en topoloog uitgaan van de vaststelling dat subjecten zich van meet af aan enkel met behulp van de ervaring dat ‘men bij het nemen genomen wordt’ kunnen ontwikkelen?” (Peter Sloterdijk, *Sferen*, Binnenruimte denken)

Vertaald naar de foto's die ik in mijn kamer heb uitgespreid, roept het de vraag bij me op: nam ik de foto's om zelf niet “genomen” te worden of om terug te “nemen”, om niet gepenetreerd te worden door mijn omgeving?

Op zoek naar een antwoord op die vraag moet ik denken aan een tekst in het boek: Breukvlak van Eelco Runia, waar hij refereert aan *A la recherche du temps perdu* van Proust.

“De duizelingwekkende diepte van het verleden en de vertigo-achtige sensatie die die diepte oproept, worden fraai beschreven door Proust. Aan het eind van *A la recherche du temps perdu* voelt de ik-figuur ‘vermoeidheid en angst’ bij de gedachte dat hij het helemaal zelf is, het leven dat achter hem ligt. Het geeft hem de sensatie, zegt hij, alsof hij zich op duizelingwekkende hoogte bevindt, een hoogte gevormd door het leven waarvan het heden het topje is. Zonder de medewerking van het verleden kan hij zich niet bewegen, hij moet het in zijn gehele omvang bij zich houden en het met elke stap die hij zet met zich meenemen. ‘Het duizelde mij, om onder me, in mij niettemin, als stak ik mijlenver in de hoogte, zoveel jaren te zien.’ Het is een gevoel, zegt hij,

alsof hij op 'levende stelten' staat, stelten die doorgroeien en zo hoog als klokkentorens kunnen worden. Ze maken het lopen zo moeilijk en gevaarlijk dat hij plotseling zou kunnen vallen. Proust gaat niet zo ver te zeggen dat hij wordt aangetrokken door de diepte, maar het is duidelijk dat hij zich met wat meer doodsdrijf, en wat minder creatieve passie, graag ('waarom niet?') zou hebben laten vallen." (Eelco Runia, *Breukvlak*, zondag 25 maart)

Ik denk dat Eelco Runia duidelijk probeert te maken dat zijn personage in *Breukvlak* gevoelsmatig kan relateren aan "de sensatie, alsof hij zich op duizelingwekkende hoogte bevindt", die de ik-figuur in *A la recherche du temps perdu* van Proust voelt. Hij doet dat door zijn personage te laten relateren aan Proust. En hij doet dat door zijn personage de duizelingwekkende hoogte van Proust, "een hoogte gevormd door het leven waarvan het heden het topje is", te laten vertalen naar zijn eigen woorden; "de duizelingwekkende diepte van het verleden".

Ik vind het vreemd dat het personage van Runia relateert aan Proust zelf in plaats van aan de ik-figuur in de tekst van Proust en dat het zich nergens afvraagt wat de tekst van Proust betekent voor of nadat het zijn eigen "duizelingwekkende diepte van het verleden" introduceert. "Proust gaat niet zo ver te zeggen dat hij wordt aangetrokken door de diepte", zegt het personage van Eelco Runia aan het eind van het citaat hierboven. Maar volgens mij schrijft Proust niet over een duizelingwekkende hoogte om te verwijzen naar een duizelingwekkende diepte. Volgens mij schrijft Proust over "de sensatie, alsof hij zich op duizelingwekkende hoogte bevindt, een hoogte gevormd door het leven waarvan het heden het topje is" in relatie tot het gevoel "alsof hij op 'levende stelten' staat, stelten die doorgroeien en zo hoog als klokkentorens kunnen worden". Hij legt daar in dit geval mee bloot hoe herinneringen, (en dat worden er met de jaren telkens meer), de

bewegingsvrijheid van de ik-figuur inperken.

De duizelingwekkende hoogte in *A la recherche du temps perdu* van Proust verwijst niet naar "de diepte van het verleden" maar naar een moeilijkheid om te kunnen bewegen in het heden. Het lijkt logisch om een diepte aan een hoogte toe te schrijven en vice versa. Maar het is niet logisch om de diepte van Eelco Runia zijn personage te koppelen aan de hoogte die de ik-figuur van Proust ervaart. Als de hoogte van Proust betrekking zou hebben op een diepte, dan zou dat op een diepte in het heden zijn. Een illusionaire diepte die wordt veroorzaakt door herinneringen en doordat we tijd kunnen ervaren.

Als de ik-figuur van Proust zou vallen, dan zou hij niet naar beneden het verleden in vallen, maar dan zou hij naar voren vallen, dwars door het decor van zijn door herinneringen gekleurde heden heen. Hij zou een ruimte binnenvallen waar zijn herinneringen en zijn eerdere ervaringen hem niet kunnen en niet zullen bijstaan en bevestigen. Een nog te ontdekken ruimte. Zijn onontgonnen nu.

Ik kijk naar mijn foto's op mijn kamervloer. Eerder stelde ik de vraag: nam ik de foto's om zelf niet "genomen" te worden of om terug te "nemen", om niet gepeet te worden door mijn omgeving? Met andere woorden: nam ik de foto's om geen intieme relatie met mijn omgeving aan te hoeven gaan? Ja, is daarop het antwoord. Maar daarop volgt meteen een andere vraag: wat was daar de functie van?

Peter Sloterdijk stelt dat intimiteit (voorlopig) alleen begrepen kan worden als een aangetrokken worden door de afgrond van het meest nabije. Maar de aantrekkingskracht van het meest nabije wordt, bij de ik-persoon in *A la recherche du temps perdu*, overstemd door de angst om te bewegen. En die verlamme angst wordt veroorzaakt door het idee van de

ik-persoon dat hij zich zonder medewerking van het verleden niet kan bewegen. Hij durft zich niet los te maken van zijn herinneringen en zijn ervaringen omdat hij bang is om naar voren te vallen in een onontgonnen nu. Omdat hij bang is om naar voren te vallen in “de afgrond van het meest nabije”.

Ik wilde mijn zelfgemaakte foto's in eerste instantie gebruiken als materiaal of als uitgangspunt voor een nieuw werk. Nu verdenk ik mijzelf er van dat ik dat wil om mijn heden aan de hand van het verleden te construeren. Dat ik mijn, op dit moment sterk door herinneringen gekleurde blik, probeer te bevestigen door middel van het maken van werk. Want daarmee zorg ik er voor dat ik niet dwars door het decor van mijn herinneringen heen kan vallen. En daarmee zorg ik er voor dat ik mijn potentieel, mijn mogelijkheden in het heden, niet kan gaan onderzoeken.

Ik had deze week een droom waarin ik mij in een ruimteschip bevond. Dat ruimteschip voelde lichaamseigen maar ook als een pantser, een schild tussen mij en de wereld.

Er bestond in mijn bewustzijn in de droom geen mogelijkheid om me van dat schild te ontdoen. Ik kon niet uit het ruimteschip stappen. Want het ruimteschip was mijn lichaam. Een lichaam dat fungeerde als een pantser. In het pantser zat een raam met uitzicht naar buiten. In dat raam zat glas of een heel stevig doorzichtig soort kunststof. Het pantser, de carrosserie van het schip, beschermde het kwetsbare mechaniek in de machinekamer en maakte het mogelijk om vijandelijke elementen in de omringende ruimte buiten te houden. Maar het mechaniek was bezielde en verlangde naar contact met andere bezielde mechanieken buiten zichzelf. Het probeerde daarom het ruimteschip in allerlei situaties te brengen en tot confrontaties te dwingen, in de hoop dat het contact zou kunnen maken met andere mechanieken.

Na vele mislukte pogingen ging het mechaniek bij zichzelf te rade. De carrosserie van het schip stond letterlijk tussen het mechaniek en de andere mechanieken in en het schip liet zich niet naar wens besturen. Aan het eerste gegeven leek weinig te doen. Maar het mechaniek zelf had de macht over het stuur van het schip. De oorzaak van het falen zou misschien opgelost kunnen worden als het aan zichzelf zou gaan sleutelen, als het bestuursmechanisme anders zou worden afgesteld.

Het mechaniek had weinig te verliezen en besloot om aan zichzelf te gaan sleutelen. Het sleutelde en het maakte een testvlucht. Het gewenste effect, namelijk in contact komen met andere mechanieken, werd niet geogst. Het sleutelde en het maakte een nieuwe testvlucht. Er werd weer gefaald. Enzovoort.

Na verloop van tijd staakte het met testvluchten maken. Het bleef sleutelen, geconcentreerder en langer dan ooit, maar de resultaten werden niet

meer getest om teleurstelling te voorkomen. Want het mechaniek legde zich niet neer bij haar eenzaamheid, maar wel bij de niet “doorlaatbaarheid” van haar lichaam.

Een subject, is in tegenstelling tot een ruimteschip, wel bevattelijk voor de omgeving en kan zich niet neerleggen bij een niet doorlaatbaar zijn van het lichaam, zolang het zich niet neer kan leggen bij een eenzaam zijn. Want alleen een “doorlaatbaar” zijn van het lichaam, kan een isolement opheffen.

Ik heb mijn foto's weggelegd want ze leidden me de verkeerde kant op. Ze leidden me naar duistere plekken in mijn verleden waar het hebben van gevoel voor mij niet mogelijk is. Maar waarom laat ik mij leiden naar plekken waar voelen voor mij onmogelijk is? Waarom laat ik mij door slechte herinneringen een gevoelloos vacuüm intrekken? Of is het normaal om aangetrokken te worden door herinneringen en heb ik pech dat ik veel slechte herinneringen heb?

“Bij een trauma worden allerlei dingen ‘in het geheugen gegrift’ die niet bewust gezien zijn, en ook foto's (vooral natuurlijk snapshots) leggen dingen vast die niet echt zijn waargenomen. En zoals trauma ons dingen kan laten onthouden die we ons niet herinneren, zo kan een foto toegang geven tot ‘experiences that have remained unremembered yet cannot be forgotten.’” (Eelco Runia citeert uit *Spectral evidence* van Ulrich Bear, *Breukvlak*, woensdag 14 maart)

Zonet kwam ik erachter dat mijn foto's, waar ik een werk tot stand mee wilde brengen, me naar een geïsoleerd pijnlijk verleden leidden. Ik kwam erachter dat ik, zoals ik mijn camera bij het maken van de foto's tussen mij

en mijn omgeving plaatste om momenten van potentiële intimiteit van me af te kunnen schudden, ik de producten van die momenten, de foto's, gebruikte om wéér iets tussen mij en het heden in te plaatsen. Om wéér weg te kunnen komen van “de afgrond van het meest nabije”. Om weg te kunnen komen van de mogelijkheid om mijn potentieel in het heden te onderzoeken.

“If there is a resemblance between Bergson's conceptions and Proust's, it is on this level - not on the level of duration, but of memory. That we do not proceed from an actual present to the past, that we do not recompose the past with various presents, but that we place ourselves, directly, in the past itself. That this past does not represent something that has been, but simply something that is and that coexists with itself as present. That the past does not have to preserve itself in anything but itself, because it is in itself, survives and preserves itself in itself - ...”
(Deleuze, *Proust and signs*, The secondary role of memory)

Herinneringen maken deel uit van het moment waarop je ze herinnert. Ze vinden plaats in het heden. Samen met alle andere aanwezige omstandigheden vormen ze het heden. Waardoor ze dus een even grote aantrekkingskracht hebben als alle andere aanwezige factoren. Zo bekeken is het logisch dat slechte herinneringen een enorme aantrekkingskracht hebben. Want door jezelf middels herinneringen in een verleden te plaatsen, voorkom je dat je in het heden (weer) gekwetst kan worden. Je kunt in je herinnering teruggaan naar een gebeurtenis in het verleden, maar diezelfde gebeurtenis kan niet nog een keer in het heden plaatsvinden. Zo kan een slechte herinnering in het heden veiliger voelen dan het heden dat aan je voeten ligt. Want daar, en dat weet je uit ervaring, kun je “genomen worden”.

Tragisch is dat de beschutting die een plek in het verleden in de vorm van één of meerdere herinneringen tegen een (op)nieuw “genomen worden”, tegen “overrompeling”, biedt, je tegelijkertijd de mogelijkheid om “te nemen”, om “in bezit te nemen”, ontnemt.

“Maar ‘de klinische vrees voor instorting is de vrees voor een instorting die al eens is ervaren (primitive agony) (...) en er zijn momenten waarop men tegen de patient moet zeggen dat de instorting waar hij bang voor is, die zijn leven verwoest, al achter de rug is’”. (Roland Barthes citeert Winnicott in *Uit de taal van een verliefde*)

Op dit moment sta ik aan de rand van een heden dat aan mijn voeten ligt en dus aan de rand van mijn zijn in de wereld. Ik voel me opgewonden, maar ik ben ook bang. Want hoe ga ik mijn eerste stapjes in de wereld zetten? En hoe ga ik daar mijn ‘eerste’ werk maken?

“The human animal learns everything as he has learned his mother tongue, as he has learned to venture through the forest of things and sounds that surrounds him, in order to take his place among his fellow humans--by observing, comparing one thing with another thing, one sign with one fact, one sign with another sign, and repeating experiences he has first encountered by chance”. (*The Emancipated Spectator*, ArtForum, March 2007, by Jacques Ranciere)

Ik sta aan de rand van “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” en ik wil een eerste stap in het bos zetten, maar ik krijg mijn ene voet niet voor de andere. Net zoals de ik-figuur van Proust, ben ik bang om te vallen. Het bos heeft de laatste tijd echter zo’n aantrekkingskracht op me gekregen dat ik niet anders kan. Ik moet mezelf laten vallen. Met mijn benen kaarsrecht en stevig tegen elkaar aangehouden, mijn voeten naast elkaar geplaatst en met opgeheven hoofd met mijn gezicht naar voren gericht, laat ik mezelf vallen.

Maar ik val niet, ik vang mijzelf op met mijn linker been, die ik tijdens mijn val, zonder er bij na te denken voor mij plaats.

Nu sta ik hier, met één been in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” en met mijn andere been er buiten. Ik merk dat ik mijn oren spits, de geuren opsnuif en mijn ogen tot spleetjes knijp. Mijn huid begint te tintelen en mijn hart begint te kloppen. Ik heb een brok in mijn keel. Ben ik bang? Ja ik ben bang. Maar dat is niet het belangrijkste op dit moment. Hoe lang heb ik dit niet gevoeld? Hoe lang heb ik niet gevoeld?

Ik steek mijn armen uit en houd mijn handen voor mijn borst alsof ik het bos met beide handen zegen. Maar dat doe ik niet. Ik voel. Ik voel het bos in mijn handpalmen. Het bos in zijn onbevattelijkheid prikkelt al mijn zintuigen en mijn zintuigen prikkelen mijn nieuwsgierigheid.

Nu plaats ik volledig uit mijzelf mijn rechter been naast mijn linker.

“Het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” is onbevattelijk voor mij omdat het mij omvat. Het is mijn buiten. Het is een groot en divers buiten die ook zonder mij kan bestaan. Ik kan er gedurende mijn leven doorheen wandelen, maar ik zal het nooit in zijn geheel kunnen begrijpen.

“It is true: the sensuous signs that are explained by memory form a ‘beginning of art;’ they set us ‘on the path of art’ (III, 889). Our apprenticeship would never find its realization in art if we did not pass through those signs that give us a foretaste of time regained, and prepare us for the fulfillment of aesthetic Ideas. But they do nothing more than prepare us: a mere beginning. They are still signs of life and not signs of art itself.” (Deleuze, *Proust and signs, the secondary role of memory*)

Ik verplaats mij langzaam en onzeker door mijn huis. Het is lang geleden dat ik voor het laatst een werk heb gemaakt.

Ik vind een stuk hout waar een hoek uit is gezaagd in de vorm van een rechthoek en een ijzeren hoek waar je een plank mee aan een muur kunt bevestigen. Ik zet de hoek op de grond en gebruik het gewicht van een lengte kant van een oude ingelijste panoramisch-geschoten schoolfoto van mijn oma om de hoek met één been omhoog te laten wijzen. Nu laat ik het stuk hout boven de foto op het uiteinde van het omhoog wijzende been van de hoek balanceren. De andere kant van het stuk hout, de kant waar een hoek uit is gezaagd, wordt tegen gehouden door een korte binnenkant van de rand van de lijst om de foto. Het stuk hout helt nu diagonaal over de afbeelding achter het glas. Het geheel heeft iets van een dichtklapval.

Ik smeer een dubbele boterham met kaas en leg dat op het diagonaal hellende stuk hout en neem wat afstand van mijn eerste poging.

Een vriendin belt aan en we maken een wandeling.

“Het uitzicht is dat moment van de wandeling waardoor de wandelaar zichzelf als wandelaar bevestigt, door namelijk de praktijk van zijn bewegingen met de theorie van het uitzicht te verwezelijken. Want de zelfde verhouding die er bestaat voor het bekende filosofische paar theorie en praxis, geldt ook voor de wandeling en het uitzicht: het uitzicht is de theorie van de ruimte, terwijl het wandelen haar praktijk is.”
(Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*)

Ik moet in beweging blijven in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” om mijn zintuigen te blijven prikkelen. En mijn zintuigen moeten geprikkeld worden om gevoelig te blijven voor mijn omgeving. Want alleen met mijn gevoeligheid in mijn omgeving, kan ik voorbijgaan aan herkenning alleen en aan het “herhalen van ervaringen die ik in eerste

instantie bij toeval opdeed” in een vacuüm. Alleen met mijn gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” kan ik eerdere ervaringen in een nieuw daglicht brengen. Namelijk: door nieuwe ervaringen op te doen. En alleen nieuwe ervaringen kunnen mijn eerder aangelegde gefixeerde gevoeligheid omvormen in een mobiele gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen”. En mijn mobiele gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” is mijn “beginning of art”.

“De morele mens staat niet dichterbij de intelligibele wereld
dan de fysieke mens - want er bestaat geen intelligibele wereld...”
(Friedrich Nietzsche)

Ik herinner mij een tekst van Nietzsche (ik weet niet meer in welk boek of in welk tijdschrift ik het tegenkwam), waarin hij beweert dat hij alle in stilstand opgedane kennis wantrouwt. Als zijn gezondheid het toeliet dan wandelde hij veel. En tijdens het wandelen kregen veel van zijn gedachten vorm. Ik meen me te herinneren dat hij in de tekst een grote nadruk legde op het belang van de beweging tijdens het wandelen.

Ik weet niet of fysieke beweging noodzakelijk is voor het vormen van filosofische gedachten of van artistieke ideeën. Misschien begreep hij dat te letterlijk of misschien begrijp ik hem te letterlijk. Ik begrijp zijn obsessie voor beweging in relatie tot wandelen vooral in overdrachtelijke zin, als een moeten blijven bewegen in de buitenwereld. Hij vormde zijn binnen wereld, zijn ideeën en gedachten, letterlijk in “het bos van de dingen en de geluiden die hem omringden”, “want er bestaat geen intelligibele wereld”.

≈

Mijn gevoel zegt me dat ik het staketsel dat ik in mijn woonkamer gebouwd heb moet laten voor wat het is en dat ik het moet afbreken. De materialen behoren, hoewel ze zich in feite in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” bevinden, op dit moment nog tot mijn “verleden dat zich in zichzelf bevindt, overleeft in zichzelf en zich bewaart in zichzelf” in een “intelligibele wereld”, in een wereld die ik angstvallig probeer te bevatten.

“Op de door gnosticisme geïnspireerde vraag: Waar zijn we wanneer we in de wereld zijn? is een afdoende, hedendaags antwoord mogelijk. We zijn in een ‘buiten’ dat binnenwerelden draagt. Met de stelling van het primaat van het ‘buiten’ voor ogen, hoeven we geen naïeve onderzoekingen meer te doen naar de positie van de mens in de kosmos. Het is te laat om nog dromen te koesteren over een plaats onder hemelse schalen, in het binnenste waarvan gevoelens over huiselijke orde zouden zijn toegestaan. De geborgenheid in de grootste kring is voor de wetenden aan duigen gegaan, en daarmee ook de oude knusse, immuniserende kosmos zelf. Wie toch naar buiten of naar boven wilde kijken, stuitte op een mensenleegte en aardevreemdheid die geen relevante grenzen kennen. Ook in de kleinste materiële eenheden hebben zich complexiteiten geopenbaard die ons buitensluiten en die ons volstrekt vreemd zijn. Daarom is de vraag naar ons waar zinvoller dan ooit, want ze richt zich op de plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn.” (Peter Sloterdijk, *Sferen, De geallieerden*)

Ik ben geobsedeerd met door mensen gecreëerde plaatsen omdat de plaats waar ik opgroeide geen plaats was “die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn” maar eerder een plaats die mensen creëren om andere mensen te kunnen onderdrukken (Om ze “in bezit te nemen”? Om ze te kannibaliseren, zodat ze geen deel meer uitmaken van de onbevattelijke buitenwereld? Zodat ze hun eigen “holheid, doorlaatbaarheid en medialiteit” kunnen ontkennen?).

Mijn obsessie met door mensen gecreëerde plaatsen is ontstaan in zo'n plaats en komt voort uit oude machteloosheid en een sterk gevoel voor onrecht. Maar van verontwaardiging krijg ik een week gevoel in mijn buik.

En als kunstenaar heb ik geen zin om te wijzen naar boosdoeners en misstanden, noch voel ik ervoor om slachtofferschap en lijden in beeld te brengen.

“The idea of emancipation implies that there are never places that impose their law, that there are always several spaces in a space, several ways of occupying it, and each time the trick is knowing what sort of capacities one is setting in motion, what sort of world one is constructing. (Jaques Ranciere, *Art of the possible*: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jaques Ranciere, ArtForum, March 2007)

Vandaag reed ik op mijn fiets naar mijn atelier. Het was een lange fietstocht. De zon stond laag en verblindde mij. Het is medio Februari en de stad was mooi zo slecht zichtbaar. Meer dan half verblind kon ik mijn lijf voelen. Mijn voeten tegen de pedalen duwend voelde ik hoe uitgeput ik was. Uitgeput maar in leven. “Vanavond ga ik vis eten”, dacht ik, en “Ik ben dat lange haar zat”. Ik ging op in mijn omgeving en ik had triviale gedachten en ik merkte op dat ik was vergeten hoe prettig dat kan zijn. Toen moest ik denken aan een zin uit de film *San Soleil* van Chris Marker die ik een paar dagen geleden voor de derde keer keek. “He liked the fragility of those moments suspended in time, whose memories whose only function had been to leave behind nothing but memory” zegt Alexandra Stewarts stem over Sander Krasna, in relatie tot brieven van hem die ze in de film voorleest.

In mijn atelier realiseerde ik mij dat het onmogelijk is om in generieke termen over het leven te spreken en dat dat mij weerhoudt van het maken van werk. Want doordat ik niet in generieke termen kan spreken, wordt alles wat ik zeg of laat zien persoonlijk en dat maakt me kwetsbaar. Niet alleen als kunstenaar.

“Only by art can we emerge from ourselves, can we know what another sees of this unique universe that is not the same as ours and who’s landscapes would have remained as unknown to us as those that might be on the moon. Thanks to art, instead of seeing a single world, our own, we see it multiply, and as many original artist as there are, so many worlds will we have at our disposal, more different from each other than those that circle in the void...” (Gottfried Leibniz, *uit Proust en Signs* van Gilles Deleuze)

Eerder schreef ik: en alleen nieuwe ervaringen kunnen mijn eerder aangelegde gefixeerde gevoeligheid omvormen in een mobiele gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen”. En mijn mobiele gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” is mijn “beginning of art”. En hierboven schreef ik dat mijn onvermogen om in generieke termen over het leven te spreken, alles wat ik zeg of laat zien persoonlijk maakt. En dat ik daardoor niet alleen als kunstenaar maar ook als mens kwetsbaar ben.

Maar wat precies maakt mij kwetsbaar? Ik leg mijn mobiele gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen”, mijn “unieke universum”, niet bloot door middel van het maken van werk. Niet voor mijzelf en niet voor een publiek. Geen enkel materiaal en geen enkele handeling volstaat voor een directe overdracht van mijn ervaringen en ideeën. Elk materiaal en elke handeling is ondergeschikt aan de interpretatie van de maker en elk werk is ondergeschikt aan de interpretatie van de kijker. Ik ben dus niet kwetsbaar omdat ik bedoeld of onbedoeld mijn “unieke universum” blootleg voor mijzelf of voor anderen, maar ik ben kwetsbaar omdat ik niet instaat ben om dat te doen. Ik ben kwetsbaar omdat ik door het maken en het laten zien van werk, onvermijdelijk aan het licht breng, dat ik mijn “unieke universum” niet overdrachtelijk kan maken. Waarmee ik en aan het licht breng dat ik niet begrepen kan worden, niet door mijzelf en niet door anderen, onafhankelijk van de waardering van mijn werk.

Ik heb het vermoeden dat ik door het maken en het laten zien van werk eerder per ongeluk mijn “plek tussen mijn medemensen” zichtbaar maak.

Het inzicht van niet begrepen kunnen worden, brengt in eerste instantie een sensatie van totale verlatenheid en reddeloosheid, een sensatie van door god en mens verlaten zijn (waarin god staat voor mijzelf), een

sensatie van totale vervreemding van mijzelf en van mijn omgeving in mij teweeg. Wat mij kwetsbaar maakt als mens is het gevaar dat ik na het inzicht van niet begrepen kunnen worden, ‘naar binnen’ vlucht en de moed ontbeer om terug te keren naar “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen” en dat ik gevangen raak in een “intelligibele wereld”. Dat de in eerste instantie in mij teweeg gebrachte sensatie een conditie wordt.

Maar je kunt het ook anders ervaren, zoals de schijver van volgende citaat laat zien. Door de sensatie van totale verlatenheid, “a desert space”, te romantiseren en de grootsheid en de onbevattelijkheid ervan te vieren. Hij bejubelt in de tekst wat de ontmoeting met “een mensenleegte en aardevreemdheid die geen relevante grenzen kennen” in hem teweeg brengen. En hij lijkt er geen enkele reden te zien voor een ‘naar binnen’ vluchten. Eerder het tegenovergestelde daarvan.

“How can I thank her for a desert space, for loneliness, for anghuish, even for despair? How can she understand - how can I myself understand - that a desert holds the promise of flowers, that the dark of a moonless night is a condition of the light, that only in solitude can we discover the need of others...” (Marek van der Jagt citeert in *Monogaam* Andre Brink uit *The Rights of Desire*)

Ik las in een artikel: “Courage komt van het Franse woord coeur. Moed is een uitdrukking van liefde.” (Teun Voeten, ‘Nothing to do but kill and wait’, De Groene Amsterdammer van donderdag 20 januari 2011)

Of wordt moed eerder mogelijk gemaakt door het verlangen naar liefde? Door de liefde die je krijgt en voelt veilig te willen stellen of door liefde voor je te willen winnen.

≈

“Question posed by James Wood: ‘can novels think?’ Wood had James’ The wings of dove in mind, and if I remember the piece correctly, he was wondering if the massive accumulation of details, possible courses of action and reaction for the characters and scenarios for the origins of human behaviour inferred within its pages made the novel, in essence, smarter than its author. In other words, does it, as opposed to its creator, engender within the reader an ever-expanding consciousness of the parameters of human experience?” (Kent Jones, *Where do cinema and philosophy meet*, De Filmkrant Februari 2009)

Het maken en het tentoonstellen van kunstwerken maakt niet alleen kwetsbaar. Het kunstenaarschap is geen martelaarschap en dient ook niet als plek om masochistische neigingen te huisvesten. Wat het kunstenaarschap en kunst voor mij aantrekkelijk maken wordt hierboven aangeraakt met de vraag: “Can novels think?”

Eerst bepaald de maker en daarna de kijker of iets kunst is, en dat bepalen wordt bepaald door het waar van de maker en de kijker. Maar het waar van de maker bevindt zich in een ander universum dan het waar van de kijker, en belangrijker; het waar van het kunstwerk bevindt zich in een ander universum dan het waar van de maker en de kijker. Het waar van een kunstwerk bevindt zich tussen het waar van de maker (als kijker) en het waar van de kijker.

Net zoals we, wanneer we herinneren, onszelf direct in het verleden plaatsen, zo richten we ons als kijker, wanneer we voor of in een kunstwerk staan, direct op de betekenis van het kunstwerk. Net zoals het verleden dat “zich in zichzelf bevindt, overleeft in zichzelf en zich bewaart in zichzelf”, zo bevindt de betekenis van een kunstwerk zich in zichzelf in het waar van

de maker (als kijker) en het waar van de kijker. Het kunstwerk zelf bestaat los van de maker (als kijker) en van de kijker en bevindt zich in “het bos van de dingen en de geluiden die ons omringen”.

Ik moet denken aan het liedje: Where Is The What If The What Is In Why? van Moloko. Het antwoord hier is: in where.

“This being of the past in itself is what Bergson called the virtual.”

(Deleuze, *Proust and signs*, The secondary role of memory)

Waar ontleent een kunstenaar zijn of haar betekenis aan? Aan het maken van kunstwerken waarvan de betekenis een “almaar uitbreidend bewustzijn van de parameters van de menselijke ervaring” aanwakkert bij de kijker? Hoe kun je betekenis ontleenen aan iets wat je nooit zult kunnen beheersen, namelijk aan het creëren van betekenis en bewustzijn voor anderen? Kun je kunst maken voor anderen? Kun je kunst maken voor een publiek? Of kun je alleen kunst maken voor jezelf (in de hoop om jezelf telkens opnieuw uit te kunnen vinden in “het bos van de dingen en de geluiden die je omringen” en om daarmee iets van jouw actuele wereld overdrachtelijk te kunnen maken voor anderen)?

Weer denk ik aan de zin: “He liked the fragility of those moments suspended in time, whose memories whose only function had been to leave behind nothing but memory”. De ontmoeting met een van mijn kunstwerken kan voor de kijker “een van die momenten” zijn, “waarvan de enige functie van de herinnering aan die momenten was, om niets anders achter te laten dan herinnering”. Misschien is dat genoeg.

“We can not escape the slippages of the surface and the gaze.

Emancipation is the possibility of a spectator’s gaze other than the one that was programmed. This goes for the critical artist as well as for the windowdresser.” (*Art of the possible*: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jaques Ranciere, ArtForum, March, 2007 by Fulvia Carnevale and John Kelsey)

Ik verlang naar een mooie kindertijd. Ik verlang naar iets in het verleden dat niet heeft plaatsgevonden.

In dit geval, voelt het bevrijdend om te verlangen naar iets in het verleden dat niet heeft plaatsgevonden. Want daardoor kan ik mij bewust zijn van het bestaan van andere kindertijden dan de mijne in mijn herinnering en dat maakt mijn herinneringen, mijn verleden, minder in zichzelf besloten. Maar betekent mijn vermogen om andere scenario's te bedenken eveneens dat ik in staat ben om het script van mijn eigen kindertijd in mijn herinnering te herschrijven? Het verleden kan zichzelf dan wel in zichzelf ophouden, het bevindt zich tevens in de herinnering in het heden. En voor het heden bestaat nog geen script.

Kan ik het maken van werk aanwenden om mijn verleden te veranderen? In plaats van mijn heden te construeren aan de hand van mijn verleden, zoals ik eerder met de foto's probeerde te doen.

"Shifting the generic frame can constitute a political act: Nothing "real" seems to happen, and yet the new language, the new configuration, permits us to see a real event in place of the mere atmospheric swamp of earlier descriptions. Gone is the misery that is supposed to awaken our political outrage but which instead merely underlines what was already there, our sense of unchanging conditions and a naturalized identity of the victim--that whole appearance of permanence that restricts not only the emergence of individual subjectivities and political energies but even the mobility of ideas and the spontaneity and provocation of artistic invention." (Kirstin Ross on Jaques Ranciere, ArtForum, March 2007)

Kan het maken van werk waarin ik een alternatieve kindertijd construeer een emanciperende daad zijn? Voor mijzelf zou het emanciperend kunnen werken, maar geldt dat ook voor een ander die naar mijn werk kijkt?

Door in het heden alternatieve kindertijdruimtes te creëren, creëer ik vergelijkingsmateriaal voor mijn kindertijdruimte in mijn herinnering. En dat vergelijkingsmateriaal stelt me, door anders te zijn dan de werkelijkheid in mijn herinnering, in staat om de grenzen van mijn kindertijdruimte in mijn herinnering objectiever waar te nemen en in kaart te brengen.

Grenzen bestaan altijd in relatie tot iets anders. Het is voor mij van belang om de grenzen van mijn (kindertijd)ruimte in kaart te brengen, niet om een slachtofferschap te creëren of in stand te houden, maar om te weten waar een deel van mijn wereld ophoudt. Want waar mijn wereld ophoudt ligt 'de wereld aan mijn voeten'.

“Op alle geschilderde ‘landschappen’ heeft de westerse cultuur in feite zichzelf afgebeeld door de ruimten zichtbaar te maken waarin ze zich ontvouwde en oriënteerde.” (Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*)

Vanuit mijn mobiele gevoeligheid in “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen”, “my beginning of art”, leg ik relaties tussen materialen uit de wereld die mij omringt en materialen uit mijn binnenwereld. Deze gematerialiseerde relaties kunnen een werk vormen of als ‘zelfgemaakte’ materialen tot een werk leiden.

De gematerialiseerde relaties die uiteindelijk een werk vormen, vertolkt door een medium of media, vormen niet de boodschap van dat werk. Mijn werk ontstaat uit een persoonlijke blik of beleving die ik graag overdrachtelijk wil maken en heeft geen expliciete boodschap. De betekenis van mijn werk vloeit onbedoeld voort uit de gematerialiseerde relaties tussen de materialen uit de wereld die mij omringt en de materialen uit mijn binnenwereld die een betreffend werk vormen.

Eerder schreef ik al; de betekenis van een kunstwerk bevindt zich in zichzelf, zoals het verleden dat “zich in zichzelf bevindt, overleeft in zichzelf en zich bewaart in zichzelf”, in het waar van de maker (als kijker) en het waar van de kijker. Het kunstwerk zelf bestaat los van de maker als kijker en van de kijker en bevindt zich in “het bos van de dingen en de geluiden die ons omringen”. In de ruimte waar we als “menselijke dieren” leren.

Als er een ‘klik’ ontstaat tussen een (maker als) kijker en een kunstwerk, dan gaat dat kunstwerk een reactie aan met “de andere dingen en geluiden” in de binnenwereld van de betreffende waarnemer. En die reactie leidt tot een verbinding. En uit die verbinding komen de eerste gedachten bij het betreffende kunstwerk voort. En die gedachten vormen een eerste betekenis van het betreffende werk voor de betreffende waarnemer.

“Of: in plaats van de ander te willen definiëren, (“Wat is hij?”) richt ik me tot mezelf: “Wat wil ik die jou wil kennen?” (Ik weet niet meer van wie dit citaat is en waar het uit komt. Ik heb het ook niet meer terug kunnen vinden. Ik vermoed dat het uit een tekst van Roland Barthes komt.)

Eerder schreef ik dat een kunstwerk slimmer moet zijn dan de maker van het kunstwerk om een kunstwerk te mogen heten. Maar hoe weet je of een kunstwerk slimmer is dan de maker van het kunstwerk?

Volgens mij is er maar een manier om daar achter te komen en dat is publicatie.

Aanhoudende reacties uit een publiek op een kunstwerk (en hoe er al over dat kunstwerk is en wordt gedacht), kunnen telkens weer een nieuw licht op dat kunstwerk werpen, voor het publiek zelf en voor de kunstenaar. Als dat gebeurt, dan heeft de publicatie van dat kunstwerk aangetoond, dat het kunstwerk slimmer is dan de maker van het kunstwerk, ongeacht of het goed is of niet.

Maar wordt er niet door iedere kijker een nieuw licht op een werk geworpen? Ongeacht of een kijker inhoudelijk op een werk reageert of niet. En is daarmee dan niet iedere creatie die wordt gepubliceerd, (al is het maar voor één iemand anders), automatisch slimmer dan de maker? Maakt “de mogelijkheid dat de blik van een toeschouwer anders kan zijn dan de verwachtte of geprogrammeerde blik”, een werk nadat het gepubliceerd is, niet altijd slimmer dan de maker? Want er zijn namelijk altijd dingen die door een publiek in een werk worden en kunnen worden gezien die de maker zelf over het hoofd heeft gezien en over het hoofd ziet. Sterker nog; er zijn altijd dingen die door de maker zelf in een kunstwerk worden en kunnen worden gezien, die hij of zij tijdens het maken van dat kunstwerk, over het hoofd heeft gezien.

Eerder stelde ik ook de vraag; kunnen kunstwerken denken? Het antwoord daarop is; nee, kunstwerken kunnen niet zelf denken. Kunstwerken kunnen door hun multi-interpretabiliteit en daarmee hun veranderlijkheid in de ogen van hun publiek en van hun maker, een katalysator zijn voor gedachten en ideeën en daarmee een katalysator voor het vormen van kennis.

“The hidden face of things only reveal itself, not because we want it to, but with the passing of time.” (Ronald Rovers, *Size matters*, De Filmkrant februari 2009)

Ik ben foto's van gebruikte rubberboten gaan verzamelen op web-sites als marktplaats en tweedehands.nl. Er worden redelijk wat tweedehands rubberboten aangeboden op het internet met in de advertenties één of meerdere foto's van een aangeboden boot in opgeblazen staat. Maar er zijn maar weinig foto's die tegemoetkomen aan mijn lang gekoesterde wens om een rubberen opblaasboot in eigen bezit te hebben.

Als ik een rubberboot had gehad als kind, dan had ik uren en dagen lang op het water in de ondiepe kroosloot achter ons huis kunnen ronddobberen. Weg van huis. Met mijn beste vriendje. En natuurlijk scheen dan altijd de zon.

De boten op de foto's die het meest aan mijn kinderdroom tegemoetkomen, lijken net uit het water gehesen te zijn. Ze liggen in Nederlandse achtertuintjes op een gazon in de zon te drogen. Uit te rusten. Tevreden. Te wachten. Op mij?

Schrijver en dichter "Jeroen Mettes schreef eens: 'Verlangen is ascese in de zin van het opgeven van mijn voelen, de creatie van eenzaamheid die groter is dan het individu en noodzakelijk voor een opening naar buiten.'" (Daniel Rovers, *De imbeciele bevestiging*, De Witte Raaf nr. 140 juli-augustus 2009)

De boten op de foto's liggen op mij te wachten, op warme veilige plekken waar ik ooit van droomde te zijn. Toch zullen ze me niet aan een ander verleden kunnen helpen en zullen ze me geen andere herinneringen in het heden kunnen geven. In plaats daarvan trekken ze me, met al hun aantrekkingskracht op mij, de foto's binnen. Ze trekken me door mijn "opening naar buiten" naar buiten, naar de tuintjes op de foto's, naar de warme veilige plekken in de foto's, waar ik als kind naar verlangde.

Mijn "opening naar buiten", (oftewel; "mijn holheid, doorlaatbaarheid en medialiteit"), geeft me het vermogen om te verlangen, want mijn verlangen is altijd gericht op iets dat zich buiten mij bevindt wat ik me graag eigen wil maken. Mijn "opening naar buiten", naar de foto's, herinnert me, in dit geval, aan een verlangen dat ik had als kind. Het maakt het mogelijk om te verlangen naar iets waarnaar ik ooit verlangde. En dat verlangen verleent me, in dit geval, het vermogen om buiten mijn huidige herinneringen en belevingservaringen te treden en een eerdere zelfbedachte goede jeugdbeleving binnen te gaan. Het verleent me het vermogen om naar een fictieve plek te gaan waar het veilig is om te voelen. En die plek stelt mij, (ook al is het een fictieve plek), in staat om mijn "opening naar buiten" te behouden.

"We zien de invloed van gewoonte ook bij alle emoties en gewaarwordingen die worden bestempeld als opwindend, want deze hebben dit kenmerk gekregen omdat ze gewoonlijk aanleiding geven tot energieke handelingen. En die activiteit beïnvloedt op een indirecte manier de ademhaling en de bloedsomloop, waarbij de laatst genoemde de hersenen activeert. Zelfs wanneer we deze emoties of gewaarwordingen alleen in lichte mate ervaren, al hebben ze op dat moment geen inspanning tot gevolg, wordt toch door de kracht van gewoonte en associatie ons hele stelsel verstoord. Andere emoties en gewaarwordingen worden deprimerend genoemd, omdat zij gewoonlijk niet leiden tot energieke activiteit, behalve alleen in het begin, zoals in het geval van extreme pijn, angst en verdriet, en omdat zij uiteindelijk volledige uitputting veroorzaken. Als gevolg daarvan komen zij hoofdzakelijk tot uitdrukking door afwijzende tekenen en door machteloosheid." (Charles Darwin, *Het uitdrukken van emoties bij mens en dier*, Hoofdstuk 14 Slotopmerkingen en samenvatting)

Mijn “opening naar buiten” stelt me ook in staat om op mijn omgeving te reageren; ik voel iets of ik wordt iets gewaar, ik projecteer en ik reageer. En mijn reactie lokt een reactie van mijn omgeving uit. En de reactie van mijn omgeving, zet het zelfde zonet beschreven proces, bij mij weer in gang. Enzovoort.

De opeenvolging van mijn voelen of gewaarworden, mijn projectie en mijn reactie, zijn als drie opeenvolgende aangebrachte markeringen op het rijvlak van een wiel. Ze volgen elkaar moeiteloos op zolang het wiel draait. En het wiel draait zolang mijn “opening naar buiten” open staat. Want mijn “opening naar buiten” voorziet het wiel van energie, in de vorm van ‘verse’ gevoelens en gewaarwordingen die gekoppeld kunnen worden aan eerdere gevoelens en gewaarwordingen welke mijn huidige ervaring vormen. Zo wordt mijn huidige ervaring veranderlijk. Want zo kan een eerdere “in eerste instantie bij toeval opgedane” ervaring, door de verbinding die met een ‘verse’ ervaring ontstaat, worden omgezet in een nieuwe huidige ervaring. In plaats van dat de ‘verse’ gevoelens en gewaarwordingen ingedeeld worden in categorieën die ontstaan zijn uit eerdere ervaringen. En die daardoor almaar herhaald blijven worden in een vacuüm. Stilstand gaat (weer) over in beweging en gefixeerde percepties gaan (weer) over in een kunnen voelen en gewaarworden.

Foto’s worden filmisch materiaal.

De vergelijking die ik hierboven maak; van de opeenvolging van mijn voelen of gewaarworden, mijn projectie en mijn reactie met drie opeenvolgende aangebrachte markeringen op het rijvlak van een wiel, doet me denken aan de veelkleurige windmolentjes die je vroeger op het strand kon kopen. Zo’n molentje met drie wieken, elk in een andere heldere kleur, is als het wiel in mijn vergelijking hierboven. En de ‘verse’ gevoelens en

gewaarwordingen zijn de wind.

Ik verlang naar een zonnige dag op het strand. Een warme zonnige dag met een fris zeebriesje, een soft-ijsje in mijn ene hand en een windmolentje in mijn andere.

Phanta rhei is een bekende uitspraak die een gedachte van de Griekse filosoof Heraclitus weergeeft. Het betekent alles stroomt of alles is in beweging. Hiermee wordt verwezen naar de gedachte van Heraclitus dat alles in deze wereld in verandering is: “Men kan niet tweemaal in dezelfde rivier stappen, want het is steeds vers water dat u tegemoet stroomt.” (<http://nl.wikipedia.org>)

Ik ben het internet weer opgegaan. Ditmaal om de eigenaren van de rubberen boten op de foto's te contacteren.

Ik wil de boten van ze kopen om ze met mijn eigen adem te vullen.

Jammer genoeg zijn drie van de boten op de foto's met de idyllische achtertuintjes al verkocht. En de vierde blijkt een onbereikbaar object omdat de adverteerder niet op mijn mails reageert en zijn telefoonnummer niet in de advertentie heeft vermeld.

Ik besluit om contact op te nemen met de andere adverteerders, die hun opblaasboten hebben gefotografeerd op een manier die mijn verlangen minder goed in beeld brengt. Ik heb het vermoeden dat die boten zelf, genoeg aan mijn verlangen om een rubberen opblaasboot in mijn kindertijd te hebben, tegemoet zullen komen.

“Kusama's werk heeft namelijk ook een therapeutische dimensie, omdat het de pathologische aspecten van de vervaging van de grens tussen het zelf en de wereld, die zo kenmerkend is voor psychoses en andere geestelijke stoornissen, omkeert. Deze dimensie van haar werk reikt veel verder dan het louter persoonlijke. Het loopt vooruit op en versterkt onder meer de feministische traditie van de 'ontketende mimicry' (Luce Irigaray). Waar de psychotische toestand wordt gekenmerkt door een implosie van de grens tussen het zelf en de wereld met als gevolg dat het subject wordt 'gekanibaliseerd' door de omgeving, draait de 'ontketende mimicry' van Kusama deze kracht om door in een daad van buitensporige mimesis de grenzen van het zelf uit te breiden naar de oneindigheid van de omgeving.” (uit de tentoonstellingsbrochure: *Mimetisme*, 25 januari - 30 maart 2008 Extra City, tekst en redactie: Anselm Franke met Lotte De Voeght, Ari Hiroshige en de kunstenaars.)

Ik heb inmiddels vier opblaasboten bij vier verschillende adverteerders gekocht en opgehaald. Drie daarvan heb ik met mijn eigen adem gevuld, opgeblazen in de vorm van de boten op de foto's met de zonnige achtertuintjes. (Ik heb er maar drie opgeblazen omdat er maar drie passen in de ruimte waarin ik werk).

Nu, heb ik het daar van de veilige idyllische tuintjes in de foto's naar mijn hier op de plek waar ik momenteel werk maak gehaald, en mijn hier in het daar van de veilige idyllische tuintjes in de foto's geblazen.

En ik heb het daar van de veilige idyllische tuintjes in de foto's naar mijn hier op de plek waar ik momenteel werk maak gehaald, om mijn adem, mijn hier, in het daar van de veilige idyllische tuintjes in de foto's te blazen, om mijn “grenzen van het zelf uit te breiden naar de oneindigheid van de omgeving”.

Iets voorstelbaar maken, desnoods alleen in een artificiële ruimte, in fictie, kan het onmogelijke (even) aanwezig stellen. (vrije vertaling en samenvatting van een deel uit het artikel De angst voor grote vragen van Willem Jan Otten uit De Groene Amsterdammer van vrijdag 2 oktober 2009)

Als ik de boten als kunst laat zien, dan breng ik mijn hier gevat in een daar, (wat alleen maar een daar kan zijn door gevuld te zijn met mijn hier), de artificiële ruimte van de beeldende kunsten binnen. Daarvoor ben ik nog opzoek naar een geschikte vorm van presentatie, die mede afhankelijk is van de plek of de ruimte waarin die zal plaatsvinden. Tevens vereist het werk nog een tekst of een titel die het werk tot leven kan brengen.

De tekst of de titel stamt uit het het begin van de ontstaansgeschiedenis van het werk en verwijst naar mijn verlangen om een rubberen opblaasboot in mijn kindertijd gehad te hebben, om een goede kindertijd gehad te hebben. De tekst of de titel luidt: *Mijn adem in deze boot*. Welke vorm de tekst of de titel moet hebben, weet ik nog niet.

“De performatieve strategieën van een ‘ontketende mimicry’ gaan dus over het heroveren van een relationele autonomie binnen een context waarin deze autonomie ontnomen is. Dat veronderstelt een opvatting van autonomie die is gebaseerd op de mogelijkheid van een wederzijdse relatie met deze context: het vermogen om te onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt.” (uit de tentoonstellingsbrochure: *Mimetisme*, 25 januari - 30 maart 2008 Extra City, tekst en redactie: Anselm Franke met Lotte De Voeght, Ari Hiroshige en de kunstenaars.)

Ik vind het moeilijk om een direct àpel te doen op mijn “vermogen om te onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”. Ik heb dat vermogen slecht ontwikkeld omdat ik in mijn kinderjaren geen kennis heb genomen van de mogelijkheid “om te onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”.

De context van mijn virtuele ruimte, de ruimte waarin ik ideeën ontwikkel en werk tot stand laat komen, leverde en levert me die mogelijkheid en dat vermogen wel. Want daar kon en kan ik experimenteren met gedachten en handelingen, zonder door een autoriteit of door een autoritair denken, in de vorm van “opgelegde normen en verhalen”, gecensureerd te worden. Daar, in die niet voelbare ruimte, maar in de ruimte die ik gewaar ben, zijn mijn mogelijkheden in potentie oneindig omdat ik er in feite niet hoef “te onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”. Daar ben ik gewichtsloos.

“Art has not taken the place of an absent or distant politics. Instead, politics and art are both engaged in providing an opening in the consensus that there is only one reality, one space, one time: the space-time of the market.” (Kirstin Ross on Jaques Ranciere, ArtForum, March 2007)

In die niet voelbare ruimte, maar in de ruimte de ik gewaar ben, zijn mijn mogelijkheden in potentie oneindig. Maar mijn mogelijkheden zijn in potentie niet oneindig, in relatie tot “het bos van de dingen en de geluiden die mij omringen”. Niet in relatie tot de voelbare ruimte. In de voelbare ruimte, in de ruimte van de levenden, zijn mijn mogelijkheden beperkt, want daar zijn mijn tijd en ruimte beperkt.

Het maken van kunst, kan bemiddelen tussen mijn virtuele ruimte, waar tijd en ruimte en daarmee mijn mogelijkheden in potentie oneindig zijn, en mijn voelbare ruimte, waar mijn tijd en mijn ruimte en daarmee mijn mogelijkheden beperkt zijn.

Kunst kan bemiddelen tussen die ogenschijnlijk opponente en elkaar uitsluitende ruimtes, voor zowel de maker als voor een publiek. Doordat kunst, het onmogelijke of het onmogelijk geachte, in de voelbare ruimte, (even) aanwezig kan stellen. Ook al is het fictief.

Kunst kan door een perspectief uit een virtuele ruimte (even) aanwezig te stellen in een voelbare ruimte, een opening voorstelbaar maken in de consensus dat er maar één realiteit bestaat en kan bestaan in (een deel van) die voelbare ruimte. En daarmee kan kunst eventueel voorstelbaar maken dat het (toch) mogelijk is “om te onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”.

Het werk met de opblaasboten met de begeleidende tekst of titel: mijn adem in deze boot, stelt voor mij een veilige context waar ik kind kan zijn,

(even) aanwezig. Waarmee het voor mij, een “plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn”, voorstelbaar maakt. Maar stel ik daarmee eveneens een veilige context waar ik kind kan zijn aanwezig voor een publiek? En maak ik daarmee eveneens, een “plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn”, voorstelbaar voor datzelfde publiek?

Ik houd er rekening mee, dat ik met de door mij aanwezig gestelde veilige context waar ik kind kan zijn, meteen het ontbreken daarvan in mijn herinnering aanwezig stel. Waarmee ik, in plaats van een “plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn” voorstelbaar te maken, eerder het ontbreken van zo’n plaats in mijn herinnering en mijn beleving aanwezig stel.

Ik houd er ook rekening mee dat mijn werk, dat voor mij een “plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn”, voorstelbaar maakt, voor anderen, in relatie tot hun bestaan en voorstellingsvermogen, juist een benauwde wereld blootlegt. Dat het onmogelijke dat ik middels mijn werk, voor mijzelf, (even) aanwezig heb gesteld, geen onmogelijkheid meer is of nooit een onmogelijkheid is geweest, voor een ander.

“An art is emancipated and emancipating when it renounces the authority of the imposed message, the target audience, and the univocal mode of explicating the world, when, in other words, it stops wanting to emancipate us.” (Jaques Ranciere, *Art of the possible*: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jaques Ranciere, ArtForum, March 2007)

Het feit dat ik een “plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn” voor mijzelf voorstelbaar kan maken, stelt me in staat om mijn “opening naar buiten” te behouden. En mijn “opening naar bui-

ten” stelt me in staat om “de grenzen van het zelf uit te blijven breiden naar de oneindigheid van de omgeving”.

Misschien zit de emanciperende werking van mijn werk, voor een publiek, niet in het voorstelbaar maken van een “plaats die mensen creëren om iets te hebben om te kunnen zijn die ze zijn” in “het bos van de dingen en de geluiden die ons omringen”. Maar in mijn, door middel van werk zichtbaar gemaakte pogingen, om “het zelf uit te breiden naar de oneindigheid van de omgeving”.

Zo bekeken ligt de emanciperende werking van mijn werk niet in een boodschap of in een betekenis besloten, maar in de, via mijn werk aanwezig gestelde pogingen om “het zelf uit te breiden naar de oneindigheid van de omgeving”, door middel van (beeld)taal. Het onmogelijke wat ik daarmee aanwezig stel, is de mogelijkheid van het blijven proberen om “het zelf uit te breiden naar de oneindigheid van de omgeving”, in een omgeving waarin je makkelijk gekannibaliseerd kan worden.

Ik moet denken aan de titel van een album van 50 Cent: “Get Rich or Die Tryin”.

“Het zijn doorgaans niet de betekenissen van de woorden die doorslaggevend zijn voor geslaagde communicatie, maar de toon, de bijbehorende mimiek en de entourage waarin het gesprek plaatsvindt.” (Piet Gerbrandy, *Door ontzetting overdonderd*, De Groene Amsterdammer, vrijdag 25 september 2009)

Ik “breid het zelf uit naar de oneindigheid van de omgeving”, door middel van het experimenteren met “toon” (materiaal), “de bijbehorende mimiek” ((be)handeling) “en de entourage” (context), in de hoop om mijzelf overdrachtelijk te kunnen maken. Want “de grenzen van mijn overdrachtsvermogen zijn de grenzen van mijn wereld.” En ik “breid het zelf uit naar de oneindigheid van de omgeving”, om “de grenzen van mijn wereld” te verleggen. Om te kunnen groeien.

Dat vergt moed. Want hoe groter ik word, des te groter mijn “opening naar buiten” wordt. En hoe groter mijn “opening naar buiten is”, des te makkelijker ik geraakt kan worden. Aan de andere kant geldt dat, hoe kleiner ik mijzelf maak, des te kleiner ik mijn “opening naar buiten” maak. En hoe kleiner mijn “opening naar buiten” is, des te onwaarschijnlijker het wordt, dat ik geraakt kan worden.

Maar ‘geraakt worden’, is een samenstelling van twee woorden, die zijn oorsprong vindt in een context van oorlogvoering. En ik leef momenteel in een tijd van vrede. Het wordt tijd dat ik de samenstelling van de twee woorden ‘geraakt worden’, vertaal in de samenstelling van twee andere woorden, namelijk: ‘aangeraakt worden’.

Ik “breid het zelf uit naar de oneindigheid van de omgeving”, om “de grenzen van mijn wereld” te verleggen, om te kunnen groeien. Om aangeraakt te kunnen worden en om aan te kunnen raken. Om mijn overdrachtsvermogen “uit te kunnen breiden naar de oneindigheid van de omgeving”.

Maar waarom? Om begrepen te kunnen worden?

“Dit geeft de eerste aanzet tot alle wetenschappen van de geest en de geestheekunde, voorzover zich hiermee de gedachte opdringt dat begrijpen, ‘gemaakt hebben’ betekent, en, wat uit godsdienstig oogpunt belangrijker is, dat ‘gemaakt zijn’ begrepen en gerepareerd kunnen worden’ betekent - een gedachte waarop tot de dag van vandaag alle zielenherderschap en psychotherapeutendom berust.” (Peter Sloterdijk, *Sferen, de geallieerden*)

Ik heb inmiddels begrepen dat het niet mogelijk is om begrepen te kunnen worden, noch door mijzelf, noch door anderen. Ik heb het vermoeden dat mijn verlangen om begrepen te kunnen worden, voortkomt uit “emoties en gewaarwordingen die deprimerend genoemd worden”, uit situaties waar ik het gevoel had dat ik geen voorkomen, noch een stem had.

Ik heb tevens het vermoeden, dat het verlangen om begrepen te kunnen worden, altijd voortkomt uit situaties waarin iemand het gevoel heeft of zich gewaar wordt, onzichtbaar en machteloos te zijn. En dat het verlangen om begrepen te kunnen worden, eigenlijk een verlangen om gezien en gehoord te worden is. En dat het verlangen om gezien en gehoord te worden, een verlangen om deel te nemen is. En dat het verlangen om deel te nemen, een verlangen “om te kunnen onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt” is.

Zo gezien is het niet belangrijk om begrepen te kunnen worden en staat het verlangen om begrepen te kunnen worden, het echte verlangen “om te kunnen onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”, in de weg. (Mensen die zich onbegrepen voelen en begrepen willen worden, brengen hun “emoties en gewaarwordingen hoofdzakelijk tot uitdrukking door afwijzende tekenen en door

machteloosheid”).

Zodra het verlangen om begrepen te kunnen worden, naar de achtergrond is gedreven door het verlangen “om te kunnen onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”, komt ook de mogelijkheid “om te kunnen onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt”, in zicht. En daarmee de mogelijkheid om het vermogen “om te kunnen onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt” te ontwikkelen.

Hoe groter ons vermogen “om te kunnen onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt” is, hoe groter onze mogelijkheden en overlevingskansen in “het bos van de dingen en de geluiden die ons omringen” zijn.

“There is no theater without spectators (.....). But spectatorship is a bad thing. Being a spectator means looking at a spectacle. And looking is a bad thing, for two reasons. First looking is deemed the opposite of knowing. It means standing before an appearance without knowing the conditions which produced that appearance or the reality that lies behind it. Second, looking is deemed the opposite of acting. He who looks at the spectacle remains motionless in his seat, lacking any power of intervention. Being a spectator means being passive. The spectator is separated from the capacity of knowing just as he is separated from the possibility of acting.” (*The Emancipated Spectator*, ArtForum, March 2007, by Jacques Ranciere)

Ik wil geïnspireerd worden, door anderen en door mijzelf. Ik heb een aanhoudend verlangen naar frisse lucht om in te kunnen ademen, om bezielde lucht uit te kunnen ademen. Om via mijn “opening naar buiten” geïnspireerd te worden en te inspireren, aangeraakt te worden en aan te raken.

Ik adem in. Ik wordt aangeraakt door iets in mijn omgeving (door rubberen opblaasboten, op foto's op het internet, gefotografeerd in zonnige achtertuintjes, in de foto's). Ik adem uit. Ik raak aan; ik zet de eerdere aanraking om in mijn eigen (beeld)taal (door drie rubberen boten met mijn adem te vullen en ze te voorzien van een bijbehorende tekst of titel: mijn adem in deze boot).

Ik adem van daar naar hier en van hier naar daar. Ik adem mijn omgeving in en ik adem mijzelf uit. Ik wordt geïnspireerd en ik inspireer. Ik wordt aangeraakt en ik raak aan.

“Breng je lippen naar die van mij

Zodat via mijn mond

Mijn ziel overgaat in die van jou”

(Roland Barthes citeert in *Uit de taal van een verliefde* Diderot uit *Chanson dans le gout de la romance*)

Ik heb een idee voor een nieuw werk.

