

IN DE STROOM

Solo pescado muerto se deja llevar por la corriente.
Alleen dode vis laat zich meevoeren door de stroom.

Voorwoord

Achtergrond
Intuïtie
Emotie
Inspiratie

Inleiding

Postmodernisme; van afval naar kritiek
Proces en methode

Filosofische begrippen & benaderingen

Moderniteit en postmodernisme
Geschil Lyotard
Taal Lyotard
Ethiek en esthetica Buren & Costa

Postmoderne kritiek

Aristoteles
Immanuel Kant
Daniel Buren (relatie)
Jaime Lerner (ordering)
Thomas More (utopie)

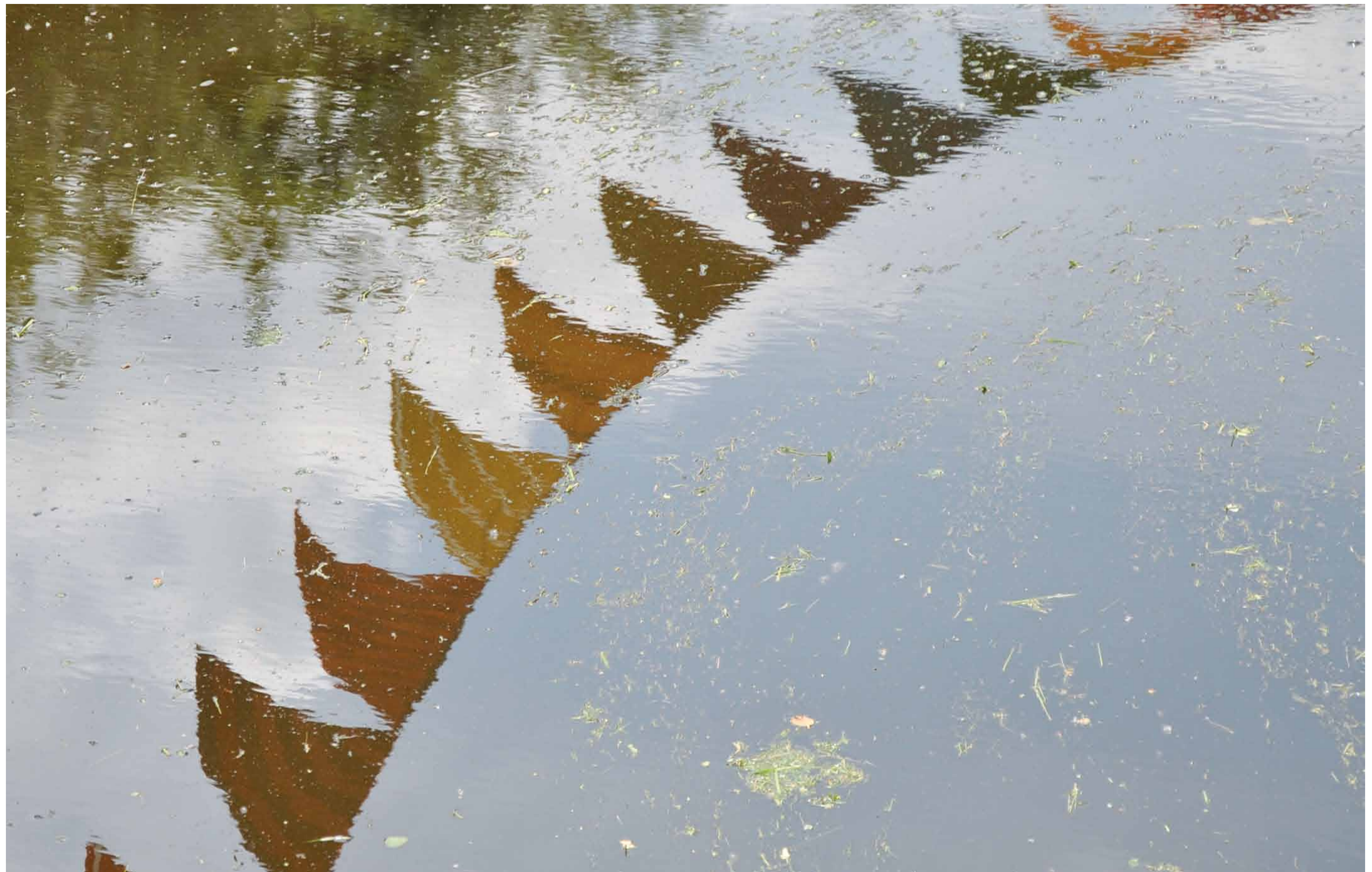
Legitimiteit

Beschouwing

Samenvatting
Antwoord
Betekenis

Verwijzing

Voetnoten
Literatuurlijst
Beelden



VOORWOORD

Achtergrond

De achtergrond van de voorwoord

In mijn eerdere opleiding (HKU) koos ik voor toegepast stedelijk ontwerp (Urban Design), met de verwachting als ontwerper terecht te kunnen bij architectenbureaus, landschapsarchitecten of gemeentes. Inderdaad werkte ik drie jaar als freelancer, o.a. als lid van het conceptteam van een vastgoedontwikkelaar. De opdrachten liepen zeer uiteen: van groot-schalige ontwikkelingen tot herinrichting van pleinen, van het maken van grafische presentaties tot modellen en maquettes. Zeker bij deze vastgoedontwikkelaar lag de nadruk sterk op winstmaximalisatie, zonder helder en expliciet rekening te houden met de niet materiële sfeer. Zo werd bijvoorbeeld een te ontwikkelen gebied meteen opgedeeld in het grootst mogelijk aantal bedrijfspanden, woningen, parkeerplaatsen en verkeersbewegingen. Ik kreeg gevoelsmatig steeds meer moeite met deze prioriteiten en afwegingen en ging op zoek naar evenwicht met andere elementen.

Eens hoorde ik mijzelf zeggen tegen een collega dat ik moeite had met de prioriteiten van het bedrijf. Het bedrijf leek mij te denken in utopieën - voor hun een waarheid met eigen strategie en voor mij een dystopie; vandaar mijn verzet en ernstig zoeken naar ruimte.

Intuïtie

De intuïtie van de voorwoord

De spanning tussen schijnbare winst en verborgen verlies maakte me onrustig. In die tegenstrijdigheid groeide mijn ongenoegen dat ik, hoewel afgestudeerd aan de kunstacademie, de weg naar de vrije kunst niet vond. Ik voelde dat de vrije kunst een eigen unieke manier heeft om dergelijke spanningen aan te gaan en daarom koos ik voor een vervolgopleiding. Eenmaal aan boord bij St. Joost bleef ik gefascineerd door de verhouding tussen stedenbouw en kunst enerzijds en anderzijds de wanverhouding tussen belofte en verkwiste ruimte. In creatieve gesprekken met de docenten kwam ik op het spoor van architecten, kunstenaars, schrijvers en denkers als Camiel van Winkel, Job Koelewijn, Alon Levin en bovenal de koppige Lyotard. Begrippenparen als modernisme en postmodernisme, samenleving en individu, verandering en verwachting drongen zich op, met daarbij horend een toenemende verwarring.

Emotie

De emotie van de voorwoord

Deze toenemende verwarring maakte mij gevoelig voor allerlei storingen, ook in de emotionele sfeer. Een en ander kwam tot een uitbarsting tijdens de beoordeling van de groepstentoonstelling in Antwerpen. Ik was door mijn zoeken erg kwetsbaar voor meningen en mimiek van collega-studenten en docenten. Mijn werk leed doordat ik het aanpaste, onder kritische blik - daardoor werd het inconsistent en steeds slechter leesbaar, ook voor mijzelf.

Die crisis werd zichtbaar in mijn presentatie en de beoordeling. In de maanden daarna maalde ‘Antwerpen’ eindeloos door mijn hoofd en vond ik allemaal stinkende ouwe koeien op mijn weg, die de mentale ruimte versperden waarbinnen ik iets nieuws zou kunnen beginnen. De frustratie reisde mee op zomerse vakantie. Ik droomde over toetsen, presentaties en competities die altijd weer uitliepen op fiasco. Ik zag op tegen het weerzien met mijn oude team, maar aan opgeven kon ik ook niet denken.

Dikwijls deed ik serieuze pogingen om tot schrijven te komen. Mijn vingertoppen daasden dan over het toetsenbord, zoekend naar ingevingen. Misschien zouden ze geheel uit zichzelf de mooie woordcombinaties kunnen vinden die ik vermoedde. Tevergeefs, geen zinnig woord verscheen op het scherm. Net zo vergeefs zocht ik tussen allerlei kwaliteiten papier, potloden en stiften naar sprekende schema’s van mijn zoeken. Tevergeefs, geen nuttige woordenwolk vertoonde zich. Dolend probeerde ik verschillende soorten schoenen door de wind, soms hard door regen en modder. Andere keren waaide het rulle zand tussen mijn tenen of verzwikte ik mijn enkels in het bultige weiland. Ik heb opperuiemd, gesport, bezocht, gefietst, gekeken, geluisterd en alles weer uit gezet en stop. Geen zon, geen donker, geen gesloten gordijn of geen open raam vlotte het schrijfproces.

Ik zat klem tussen wat er gebeurd was en wat ik verwacht had dat zou moeten hebben gebeuren. Door alles heen ontdekte ik een wil tot eigenheid en verzet tegen de stroom. Ik wilde op mijn manier blijven staan in die stroom, voor het eerst na de expositie in Antwerpen! Kunst gebeurde weer tussen mijn materiaal en mij. Postmodernisme ging mij dagen en Lyotard begon ruimte te winnen.

Inspiratie

De inspiratie van de voorwoord

In die zomer na ‘Antwerpen’ kwam een aantal kunstwerken op mijn weg met het gedeelde motief van ongewone dualiteit en onderlinge afhankelijkheid. In mijn onderzoek benoem ik die spanning als tussen modernisme en het postmodernisme.

In de “De slinger van Foucault” beschrijft Umberto Eco hoe drie intellectuele medewerkers van een uitgeverij verstrikt raken in een spannend onderzoek naar de mystiek rond de kruisvaarders, met name de Tempeliers ¹. Eco gaat uitvoerig in op de geschiedenis van deze orde - een menging van religieuze en militaire doelen. De leden leven ascetisch en in armoede, maar zijn tegelijk uiterst voorbereid op offensieve oorlogsvoering voor hoogkerkelijk belang. In die situatie van uitersten verwerven ze grote rijkdommen zoals kerken, kloosters en landgoederen en zelfs beheren ze de Franse staatskas. Die tegenstrijdigheid, en de destructieve kant ervan, liet mij niet los.

In “De Overgave” schrijft Arthur Japin ² *“Omdat jij zelf zo verdomde koppig bent, ’ zei John vroeger als ik weer eens moeite had een nieuw paard naar mijn hand te zetten. ‘Snap dan dat zo’n dier niet gewoon maar één wil heeft , zoals jijzelf, maar twee. De ene is bereid zich te onderwerpen, de ander is zijn trots, en ze zijn even sterk. Je moet hem de een gunnen wil je de andere voor je laten werken. Voel je die spanning dan niet, met iedere stap, met elke beweging van zijn hoofd? Die tweestrijd is de bron van al die energie. Dat is die voortdurende rilling van zijn flanken, die blik, het briesen door die tanden in dat bit. Hij doet alleen wat jij zegt als jij hem de kans geeft jou te laten weten wat hij wil. Soms geeft hij toe, soms moet jij toegeven. Hij volgt je bevelen alleen op als jij hem af en toe laat merken dat je best weet dat hij eigenlijk de baas is. Want dat is hij, de krachtigste van de twee en de gevaarlijkste. Dat hij je in het zadel laat is zijn verdienste, niet die van jou. Dat hij gaat waar jij heen wilt is een gunst die je onmogelijk met geweld kunt afdwingen, enkel en alleen door je aan hem over te geven.”*

De inspiratie van de voorwoord

In de allegorische schilderijen van onze stadgenoot Hieronymus Bosch zie ik dezelfde spanning openlijk benoemd. Hij tekent goed en kwaad als samen en gelijktijdig aanwezig, in verbeeldingen die ons in Den Bosch na vijf eeuwen nog dagelijks vergezellen.

De inspiratie van de voorwoord

De inspiratie van de voorwoord

Hij werkte enkele eeuwen na de bloei van de Tempeliers. Overal in Europa emancipeerde de burgerij (in de ontdekking van haar eigenheid) en Bosch werkt die kentering op zijn eigen unieke wijze uit door, nogmaals gezegd, hemelse als helse visioenen door elkaar en naast elkaar te schilderen ³.

Alon Levin observeert en visualiseert door ruimtelijke beelden: *“From a standpoint outside the totalizing ambitions of each new technological regime, and yet enmeshed in history, Levin observes the oscillation between vulnerability and ambition, acceleration and deferral of an ideal Order, never admitting to be the temporary armistice of orders, that traverses European culture”* ⁴. In deze verbeeldingen herkende ik de eigen expressiemogelijkheden van de kunstenaar, in diens omgang met tweestrijd. Daarin ligt een begin van antwoord op één van mijn deelvragen, nog voor dat ik ze heb gesteld. ◊

^[1] De achtergrond van de voorwoord

^[2] De intuïtie van de voorwoord

^[3] De emotie van de voorwoord

^[4] De inspiratie van de voorwoord

INLEIDING

Postmodernisme; van afval naar kritiek

“panta rhei”⁵

Alles beweegt. Veel beweging is nauwelijks waarneembaar en soms beheerst beweging het leven van alledag. Iedereen is bewust of onbewust deel van zulke beweging – sta je in de stroom of laat je je mee voeren? In deze studie vraag ik mij af wat deze vraag voor mij als beeldend kunstenaar betekent.

Aanvankelijk diende het begrip ‘postmodernisme’ zich bij mij in de context van stedelijk afval: niet zozeer huishoudelijke schillen en dozen, maar meer de ruimte zoals we die voortdurend onrecht doen (verkrachten) als bijproduct van het project ‘stad’. In de term ruimte vat ik een weefsel samen van materialen, tijd, energie en sociaal vermogen.

Postmodernisme was eigenlijk een inhoudsloze kreet voor mij, maar door deze studie heen ben ik haar gaan zien als een wezenlijke kritiek op het algemeen maatschappelijk project (later uit te werken als moderniteit). Dat algemene project zal die kritiek koppig beschouwen als doelloos, en precies dat gegeven raakt het hart van mijn studievraag.

Na de definitie van studievraag en deelvragen beschrijf ik mijn methodische aanpak, vooral in het licht van mijn beperking als niet filosoof.

Vervolgens deel ik mijn onderzoek in twee hoofdstukken in, namelijk een beschrijvende studie van relevante filosofische begrippen (modernisme - post modernisme, geschil, taal, ethiek en esthetica) en een vijftal essays over Lyotard’s centrale thema ‘geschil’, n.a.v. Aristoteles, Kant, Buren, Lerner en More. Deze vijf verkenningen heb ik vormgegeven vanuit de veronderstelling dat deze denkers/kunstenaars kunnen worden gekenmerkt als postmodern en dus geopponeerd door herkenbare moderneren.

Ook al lijkt postmodernisme tijdgebonden (i.c. volgend op moderniteit), ben ik tot de conclusie gekomen dat ze meer een houding is (i.c. een kritiek door haar anders-zijn) – het voorvoegsel ‘post’ wekt een verkeerde indruk. De hieronder uitgewerkte sleutelfiguren zijn daarom niet strikt chronologisch geordend.⁶

Tenslotte kom ik met een aantal beschouwingen positief terug op hoofd- en deelvragen. Daarmee opent zich de weg naar verder onderzoek.

Centrale vraag

“panta rhei”

Terwijl alles beweegt en samenhangt, baant zich een studieproject als dit een eigen weg, onvermoeibaar als een slinger van Foucault reagerend op mijn omgevingsconditie. Levinas relateert en verbijzondert de bewegende en ongrijpbare werkelijkheid op zijn eigen manier “gezegd en teruggenomen - dit et reddit”⁷.

Binnen de termen van de opleiding Master Fine Arts onderzoek ik of postmodernisme is op te vatten als de wil tot eigenheid. Daarbij tekenen zich een aantal deelvragen af, zoals:

Hangen moderniteit en postmodernisme samen en hoe reageren ze op elkaar?

Kan de mogelijke samenhang ons onverschillig laten in onze ethiek (hoe wij denken en handelen) en taal (hoe wij communiceren)?

Kan kunst een specifieke eigen bijdrage leveren in het zichtbaar of zelfs hanteerbaar maken van bovengenoemde spanning - en zo ja welke evidentie kan ik daarvan vinden in leven en werk van andere kunstenaars?

Wat betekent dit alles voor mij als kunstenaar in mijn zelfstandigheid in mijn context, afbakening, analyse, perceptie en keuze?

Proces en methode

Mijn proces is dus begonnen bij een intuïtie, binnen gegeven context. Geheel in de traditie van de kunst is mijn methode dialectisch van aard, niet omdat ik er voor kies, maar omdat het onderwerp zich nu eenmaal aanbiedt in die complexiteit (spanning tussen theorie en praktijk, tussen emotie en academie) en zeker ook omdat ik meer zoek naar verheldering van de vraag (postmoderne neiging/caution) dan om een precies antwoord (moderne pretentie/dwang). In wezen is dit accent in vraagstelling kenmerkend voor de spanning tussen modern en postmodern.

Lyotard is op mijn weg gekomen en gaandeweg is hij mij gaan boeien in zijn typering van moderniteit en postmoderne reactie. Dat impliceert ongewoon filosofisch discours en daarmee zal ik, als kunstenaar, hieronder dus voorzichtig moeten zijn en slechts vragenderwijs mee omgaan. Met Lyotard als scharnierpunt heb ik mij echter gedegen moeten verdiepen in zijn filosofische context - zijn zinnen en argumenten staan bol van verwijzingen die slechts voor vaklieden direct toegankelijk zijn. Naast empirische herinnering en raadpleging van collega’s, docenten en handboeken van allerlei soort heb ik daarom een collegeserie gevolgd over “Esthetica”. ◊



FILOSOFISCHE BEGRIPPEN EN BENADERINGEN

Moderniteit en postmodernisme - een eerste verkenning

*“Een werk kan slechts modern worden als het eerst postmodern is. Zo begrepen is het postmodernisme niet het modernisme op zijn laatste benen, maar in de wieg, en daar komt het niet uit.”*⁸

Wat kan er dan worden bedoeld met moderniteit? Grofweg gaat dit begrip terug op de gedachte van de Verlichting dat de werkelijkheid waarin we leven eenduidig en volgens menselijke rede bepaald zou kunnen worden, ook wel geduid als ‘maakbaarheid’. In die zin is ‘moderniteit’ op te vatten als een reactie op de vroegere dominantie van de formeel-christelijke geloofswereld, waarin alles door een hogere macht werd bewogen, ingevuld en bepaald. Het postmoderne denken wordt dan opgevat als een kritiek op het moderne denken, dat volgens haar critici zichzelf overdrijft tot arrogante ideologie - haar eigen hegemonie legitimerend ten koste van mens en omgeving (context). Zeker Lyotard neemt met zo’n simpele tweedeling van de werkelijkheid geen genoegen en ik kan hem in die kritiek volgen.

Daarvoor moet ik eerst iets zeggen over dualiteit, namelijk de gegevenheid dat schijnbare tegenstellingen slechts *met en dankzij* elkaar kunnen bestaan - wat een ongewone spanning!

Ik volg Lyotard in zijn mening dat de begrippen moderniteit en postmodernisme juist lastig zijn omdat ze, tegen bovengenoemde interpretatie in, elkaar insluiten en in elkaar overlopen. Zoals reeds gezegd in mijn inleiding versterkt het voorvoegsel ‘post’ de verwarring van chronologische opvolging.

Ook worden de begrippen door allerlei vakdisciplines ook nog eens op een eigen manier gehanteerd en versnipperd. Het modernisme in de schilderkunst is anders dan bijvoorbeeld het modernisme in de bouwkunst, de literatuur of zelfs de advocatuur. Bovendien kunnen we binnen ieder van die stromingen weer verschillende stijlen onderscheiden, in de kunst bijvoorbeeld het kubisme, dadaïsme en expressionisme. Modern kan ook worden begrepen in de sfeer van mode of couture: ze wordt dan gecreëerd door een trendsetter en gevolgd door een consument. Die laatste wil aan de ene kant bijzonder zijn en aan de andere kant niet opvallen door niet in de mode mee te doen - wat een wonderlijke en soms zelfs onbehaaglijke spanning!

Deze spanning voedt mijn nieuwsgierig-

heid naar de verhouding tussen samenleving en individu, of zoals ik in de loop van mijn onderzoek ben gaan onderscheiden bij Lyotard, de verhouding tussen modern (wat gangbaar is!) en postmodern (anders dan het gangbare).

Hoe dan ook, moderniteit en postmodernisme zijn in termen van Lyotard niet beperkt tot slechts het spraakgebruik van de jaren ’60 en ’70 van de vorige eeuw. In alle gevallen komen vroege en eigentijdse filosofie elkaar tegen. Bijvoorbeeld Aristoteles en Kant hebben zich beiden expliciet bezig gehouden met de ethische en esthetische kritiek, elk dus aan een uiterste van ruim 2000 jaar westers denken. En dan is er nog de omspanning door twee schijnbaar anderen: ... de vroege en de andere, beiden ver weg, de één in tijd en de ander in ruimte. Met de vroege bedoel ik de mythische en pre-rationele wereld waarin Aristoteles mens was. Met de andere bedoel ik niet lang geleden maar elders op deze wereld, die plekken waar onze westerse en moderne idealen zich nu ongevraagd opdringen. Juist in de vaak gewelddadige ontmoeting met die andere werelden ontdekken we de beperking van ons eigen moderne project.

Geschil - Lyotard nader verkend

Bij Lyotard hangen persoonlijke achtergronden en ontwikkeling in denken en werk zo zeer samen dat ik ze hieronder integraal samenvat. Eerst beschrijf ik zijn levensloop tot aan zijn proefschrift over taal en kunst. Centraal staat zijn signalering en definitie van ‘geschil’ en de daaruit volgende politiek-maatschappelijke relevantie van zijn werk. Pas later ga ik in op zijn interpretatie van legitimiteit.

Jean-François Lyotard wordt in 1924 uit Algerijnse ouders geboren in het Franse Versailles. Als jongen overweegt hij verschillende beroepen, zoals monnik, schilder of geschiedkundige. Na een korte kennismaking met de theologie verlaat hij echter het seminarie⁹. Als vrijwilliger bij de eerste hulp helpt Lyotard in 1944 Parijs bevrijden uit Duitse handen. Dan kan hij filosofie gaan studeren aan de Sorbonne en haalt zijn lesbevoegdheid. Hij verlaat in 1950 het ‘beklemmende’ Parijs om les te geven in Kasantina (Constantine), Algerije. Na twee jaar keert hij terug en gaat de strijd aan met het *“onmetelijke onrecht dat het volk door het [Franse] kolonialisme werd aangedaan”*¹⁰. Misschien wordt dan wel de basis gelegd voor wat hij later formuleert als ‘le differend - het geschil’. Als zoon van Algerijnse ouders heeft hij een sterke mening over de koloniale overheersing en de onafhankelijkheidsstrijd. Hij zet zich in 1954 als lid van de partij Socialisme ou Barbarie, een onafhankelijke marxistische (anti-stalinistische) beweging die felle kritiek uit op de Franse overheersing, en schrijft tien jaar lang publicaties voor het gelijknamige tijdschrift over de kwestie. In 1966 breekt hij, vanwege zijn toenemende afwijzing van het marxisme, met de inmiddels afgescheiden groep die opereert onder de naam van Pouvoir Ouvrier (de kracht van de arbeider); weliswaar weet het marxisme het gevoel van onrecht onder woorden te brengen, maar dat *“gaat met allerlei schadelijke illusies gepaard”*¹¹. Hij bekritiseert ook de marxistische stelligheid en hun volstrekt rationele kijk op de geschiedenis¹². Daarmee legt hij de basis voor zijn latere discussies over het begrip ‘legitimiteit’.

Hij keert in 1968 terug naar de filosofie en geeft les aan de universiteit van Nanterre. Hij moet weinig hebben van de heersende stroming: het structuralisme, met het (taal)stelsel als grondslag. In zijn proefschrift ‘Discours, Figure’ maakt hij een eigen onderscheid tussen de



De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

De taal is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

betekenis van linguïstische tekens en de betekenis van beeldende kunsten zoals schilderen en sculpturen - argumenterend dat bepaalde aspecten van artistieke betekenis altijd buiten bereik zullen blijven van de gesproken taal, vanwege het verschil tussen enerzijds rationele gedachten of oordeel en anderzijds de symbolische en visuele rijkdommen van de beeldtaal - **niet alles is met taal uit te leggen!**

Vervolgens schrijft hij, in reactie op de Parijse studentenrevolte (mei 1968) zijn ‘Economie Libidinale’ (1974), waarin hij beweert hij dat het libido/geestdrift altijd ontsnapt aan de generaliserende en synthetiserende activiteit zoals die inherent is aan de rationele gedachte - de relatie tussen rede en geestdrift staat daarom altijd op spanning – verschillende levensuitingen vereisen verschillende structuren van taal en **niet alles is vergelijkbaar met elkaar of communicabel!**

In zijn publicatie ‘La condition postmoderne’ (1979) kondigt Lyotard het einde van de ‘grote verhalen’ aan. Het boek is opzienbarend omdat het zo fundamenteel breekt met de heersende opvatting dat de werkelijkheid waarin we leven eenduidig en volgens menselijke rede bepaald zou kunnen worden, en dus in haar fundamentele kritiek op de zg. ‘metavertellingen’ zoals het modernisme, emancipatie, kapitalisme en vooruitgang in de geschiedenis. Bij de ruïnes van Auschwitz kan niemand volhouden dat de geschiedenis ergens heengaat, als in een continue vooruitgang. Daarmee verzet hij zich naar mijn idee ook expliciet tegen de aannames en het beleid van de politici bij de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog, namelijk dat ze maar met één soort mens te maken hadden. Daarmee ontkenden dezen de verschillen en werkten ze een tegenreactie misschien juist in de hand - van autonomie naar massaproduct. **In het begrip van de genoemde tegenbeweging ligt postmodernisme voor de hand als ant-woord op de doorgeschoten moderniteit.**

Lyotard ziet de maatschappij, tegen de mondialisering in, fragmenteren. Niet langer is het collectief bepalend, maar het individu ontwikkelt zich op eigen wijze. Conventionele en generaliserende denkbeelden over de inrichting van de maatschappij zijn ten einde en daarmee ontstaat ruimte voor nieuwe ontwikkelingen, voorbij het moderne en dus postmodern.

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

Maar hier schuilt een principiële probleem, omdat het niet gaat om een chronologische opvolging maar om een spiegelbeeld ... het moderne heeft niet afgedaan maar moet bevraagd worden en herontdekt ... nog principiëler: **het gaat niet zozeer om een volgende fase, maar om een andere manier van zien!**

Zo is te begrijpen hoe Lyotard zich meer en meer oriënteert op Kant: *“Hoewel hij het vooruitgangsgeloof definitief naar de prullenmand heeft verwezen, blijft Lyotard vasthouden aan de idealen van de Verlichting. Vrijheid, gelijkheid en broederschap zijn voortaan geen verre einddoelen meer, je moet er hier en nu voor vechten. We moeten zoveel mogelijk ingrijpen in de geschiedenis. Om iets te redden van de idealen: rechtvaardigheid, rechtvaardigheid en uiteindelijk niets dan rechtvaardigheid. Als we merken dat er ergens mensen in het gedrang komen en gewond raken, moeten we in verzet komen. Rechtvaardigheid is [...] geen kwestie van gehoorzamen aan een vaste regel, maar oordelen vanuit het singuliere geval!”*¹³. Deze uitspraak wordt, met Kant als model, wel uitgelegd als een open deur naar het individualisme, terwijl het hier juist zou kunnen gaan om recht te doen aan evenwicht tussen individu en samenleving, een anti-geschil dus.

Anders gezegd: Lyotard stelt ons in zijn postmodernisme voor de ethische keus tussen enerzijds de grote verhalen (‘utopie’ in termen van Achterhuis) en anderzijds het probleem van de rechtvaardigheid steeds weer in relatie te brengen met hier en nu, als kritiek op het moderne project.

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

Het geschil heeft nog een tweede aspect. Terwijl ik hierboven de nadruk leg op de ontkenning van principiële gelijkheid, signaleert Lyotard in zijn boek ‘Le Differend’ de algemene en ongewone spanning die ik misschien het best in Nederlands vertaal met termen als ‘differentie’ of ‘heterogeniteit’. In dit eigenzinnig vertalen voel ik mij thuis bij de grote Lyotard zelf, die immers bij uitstek en in detail onderkent dat taal zijn begrenzingen heeft en daardoor zelfs communicatieconflicten kan veroorzaken. Als baanbrekend linguïst koppelt hij ‘geschil’ aan ‘onrechtvaardigheid’ door studie te maken van de begrippen ‘ik’, ‘jij’ en ‘wij’. Hiermee geeft hij aan dat individuen en groepen onderscheiden kunnen worden naar hun eigen discours. Als individu kun je wel of niet tot zo een groep (genre of discours) behoren. Er is sprake van onrecht wanneer het ene discursieve genre de hegemonie krijgt over het andere genre en daarmee de macht doorzet om te oordelen op basis van dat eigen discours. Als het andere genre juist dáárover – te weten: de subordinatie aan het hegemonie genre – een klacht heeft en daarmee uitsluitend terecht kan bij die macht, dan wordt zijn klacht niet begrepen en zelfs irrelevant. Zijn centrale voorbeeld van geschil is het reeds genoemde Auschwitz. De Nazi’s legitimeren zich met een zelfgeproclameerde uitzondering en maken gebruik van moderne middelen zoals massamedia en techniek en ook van premoderne mythische vertellingen om het wij-gevoel op te roepen. Bijvoorbeeld het leven van de joden wordt daarmee systematisch onmogelijk gemaakt. Lyotard maakt zijn inzicht nog urgenter door het zelfs van toepassing te verklaren op het nog ongeboen vermoeden:

*“Het geschil en het bijbehorende onrecht spelen zich niet altijd tussen genres af. Het kan ook om een conflict gaan tussen bestaande, uitgekristalliseerde genres aan de ene kant en een nog niet verwoordbaar gevoel aan de andere kant. Het geschil is de instabiele toestand en het ogenblik van de taal waarin iets dat verwoord moet kunnen worden nog niet verwoord kan worden.”*¹⁴

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

Hierboven heb ik mij kort verdiept in principiële ongelijkheden tussen mensen onderling. Tussen mens en natuur zijn vergelijkbare spanningen aan te wijzen. Daarmee komen we terecht bij de ethiek: hoe ga ik als mens om met dit soort spanning? Lyotard spreekt in dat verband over ‘oordeel in singulier geval’, als kritiek op het volgen van één algemene regel en ideaal en daarin ligt een eerste verbinding met de filosoof Immanuel Kant, waarover later.

Mijn vak en passie als kunstenaar is echter de esthetica. Vanuit die invalshoek heb ik mij daarom verdiept in zin en onzin van kunst en in de denktradities over dit onderwerp. Naast alle dagelijkse nieuws, lessen en gesprekken met collega’s en docenten heb ik een collegeserie gevolgd over “Filosofie van de Esthetica”¹⁵. Esthetica is een deelgebied van de wijsbegeerte: haar aandacht is in de loop der eeuwen verschoven van ‘het schone’ naar ‘de kunst’. Kunst is voor de auteurs van de syllabus eigenlijk beperkt tot synoniem van esthetica - kunstgeschiedenis lijkt in de syllabus geen thema (alleen n.a.v. Hegel wordt ingegaan op de ontwikkeling van kunstgeschiedenis als vakgebied). Terwijl kunsthistorici als E.H. Gombrich hun aandachtsveld laten beginnen bij grottekeningen als van Lascaux, worden dergelijke expressies in de syllabus niet eens beschouwd. Op zijn beurt noemt Gombrich geen enkele filosoof, geen Plato en geen Kant. Het gaat bij hem om kunst, en niet over het denken over de kunst. Merkwaardig dat beide benaderingen elkaar lijken te negeren. De cursus beperkt zich dus tot het denken over kunst en aspecten van de maatschappelijke impact, dus niet de kunst zelf en haar kunstenaar. Behandeld worden de voornaamste filosofen zoals die zich expliciet hebben beziggehouden met het thema esthetiek, achtereenvolgens Richard Wolheim (expressie ...), Walter Benjamin (engagement ...), Immanuel Kant (esthetische ervaring ...), Pierre Bourdieu (distinctie ...), Plato en Aristoteles (mimesis ...), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (geschiedenis ...) en tenslotte Hans-Georg Gadamer (communicatie ...). Hieronder ga ik met name nog verder in op Kant’s ethica omdat hij mij persoonlijk zo aanspreekt, maar natuurlijk ook omdat hij in Lyotard’s werk steeds weer in positieve zin wordt genoemd.

Maar eerst nog weer terug naar Lyotard’s esthetica. In zijn eigen woorden:

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

De **taal** is een systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen. Het is een sociaal systeem van tekenen dat wordt gebruikt om informatie te overbrengen.

“Iedereen geeft het leven op zijn of haar eigen wijze vorm. Iedereen heeft wat dat betreft een stijl. Die stijl merk je als mensen iets maken: als ze zinnen vormen, producten maken, handelen. Iedereen doet dat, maar bijna niemand beseft het. Kunstenaars zijn wat dit betreft een uitzondering. Die doen het wel bewust. Ze ontwrichten doelbewust de bestaande stramienen om nieuwe betekenissen mogelijk te maken. Ik ben zelf eerst in de literatuur actief geweest. Schrijven is een vorm van verzet tegen de schijnbaar vanzelfsprekende gang van zaken. Ik schreef wat wij in Frankrijk een nouveau roman noemen. [...] Vervolgens heb ik mijn plannen bijgesteld en ben ik gaan filosoferen. Je moet er harder bij nadenken, maar je bent bevrijd van het literaire keurslijf. Tijdens het filosoferen ontdekte ik dat de taal ontzettend veel mogelijkheden biedt. Daar wijs ik op. In die zin is filosoferen ook een verzetsdaad.”

In 1985 organiseerde Lyotard een grote tentoonstelling, ‘Les Immateriaux’, in Parijs. Met die tentoonstelling wilde hij duidelijk maken dat immateriële ideeën vaak veel reëler zijn dan fysiek aanwijsbare dingen. Vooral het werk van de kunstenaars Adami, Arakawa en Buren boeide hem. Hij schreef er het rijk geïllustreerde ‘Que peindre?’ over: *“Wat gebeurt er als je naar een schilderij kijkt? [...] De Grieken en Romeinen dachten dat je dan een gevoel van schoonheid hebt. En ze dachten dat het schone ook altijd goed was. Dat vinden we nu niet meer. Het bekijken van zo’n schilderij is niet alleen maar prettig. Sommige kunstwerken wekken tegenstrijdige gevoelens op: pijn en plezier, vreugde en angst. Als dat gebeurt, heb je te maken met “sublieme kunst”. Die term komt uit de vierde eeuw en Immanuel Kant gebruikt het in zijn werk. Bij het sublieme komt er iets anders dan dat aangename gevoel en schoonheid om de hoek kijken. Je wordt geconfronteerd met iets wat je niet kunt plaatsen; een ambigue ervaring, controversieel in de zin dat het je tegelijkertijd afstoot en aantrekt.*¹⁶ ◇

POSTMODERNE KRITIEK

De Postmoderne Kritiek

De Postmoderne Kritiek

Zoals eerder gezegd is de verhouding tussen moderniteit en postmodern niet chronologisch. Lyotard werkt nadrukkelijk de stelling uit dat postmodernisme juist vooraf kan gaan aan moderniteit. Ik zie hieronder dan ook af van enige hiërarchie: dus eerst de latere Aristoteles en dan de vroegere Plato, eerst de vroegere Kant en dan de latere Hegel, Buren (op zich), eerst Lerner en dan Costa (beiden tijd- en landgenoten), en tenslotte de utopie van Thomas More (geactualiseerd door Hans Achterhuis).

Aan de hand van voorbeelden in (politieke) filosofie, kunst, architectuur en stedenbouw wil ik het belang van het postmodernisme aangeven, gecontrasteerd met voorbeelden van moderniteit - niet beperkt tot de beeldende kunst zoals hierboven ten onrechte zou kunnen worden gelezen in het citaat van Lyotard. Hieronder komt dus het raakvlak van esthetica en ethiek aan bod, in het bijzonder naar aanleiding van het thema maakbaarheid van de samenleving en utopie (vooral Kant en Achterhuis).

Aristoteles

De Postmoderne Kritiek

Aristoteles laat waarheid prevaleren over vriendschap. Als leerling van Plato kiest hij bewust zijn eigen pad, weg van Plato’s fascinatie met ‘de idee’. Plato licht zijn ideeënwereld toe aan de hand van de grotallegorie, waarin wij mensen worden verbeeld als vastgeketend in een grot, met de rug naar een halfhoge wand. Achter ons lopen mensen of dingen langs die door het licht van een vuur schaduwen werpen op de muur waar wij tegenaan kijken. Omdat wij ons leven lang tegen die muur hebben gezeten nemen we die schaduwen aan als onze enige werkelijkheid. Pas wanneer iemand - vaak gedwongen - bevrijd wordt van zijn ketenen kan hij omkijken en zien dat onze waarheid slechts een projectie is van iets anders. Hij kan de grot uitlopen en hoe hoger hij klimt, des te dichter hij komt bij het eigenlijke, het ware. Plato noemt dit ware ‘de idee’. Wij geloven de vrije man niet die ons wil losmaken en we kunnen hem zelfs voor gek verklaren. De angst voor het onbekende zegt denk ik iets over de menselijke conditie: tevreden over de status quo en zelfs bij voorbaat bang voor mogelijke verandering.

Plato is zozeer bezig met de ideale wereld dat hij zich afzet tegen de zoektocht naar aanzien en materiële rijkdom dat niets anders kan brengen dan illusie, leugen en bedrog. Wij leven slechts in een afgebeelde en geprojecteerde wereld: alles wat die waarheid imiteert brengt nog meer namaak en dus verwijdering van het inzicht in de Waarheid. Een kunstenaar die een schilderij maakt van bijvoorbeeld een bed, maakt slechts een nabootsing van iets wat al een afbeelding is van de idee ‘bed’. Zulke nabootsing van afbeelding leidt niet naar het ware, maar naar louter emotie. Voor Plato is de schoonheidservaring echter wel de ware aanzet tot de filosofie, zoals de aanblik van een schone jongeling of een mooi paard en niet de imitatie of afbeelding daarvan.

Binnen de ideale samenleving (Politeia) zijn emoties gevaarlijk en ze zouden ‘als nabootsing’ moeten worden gecensureerd. Vanuit deze gedachte ontwerpt Plato zijn ideaalbeeld van de staat: een kritiek op het verval van de democratie in het Athene van toen ¹⁷. Hij denkt zich de staat in drie standen: werkers zoals boeren en vaklieden, wachters zoals militairen en ambtenaren, en ten slotte bestuurders die op basis van filosofisch inzicht de staat leiden. Ze kun-

nen met hun wijsgerige onderlegging het volk opvoeden met inzicht en rede. Machtsstreven en persoonlijk materieel gewin is hen vreemd omdat ze de idee kennen. Ze kunnen dus rechtvaardigheid na streven (de hoogste deugd) als voorwaarde voor een ideale staat: het beginpunt van utopisch denken. Het woord komt van het Griekse ou-topos en betekent letterlijk ‘een nergens-plek’ die niet bestaat, maar wel als mogelijkheid aan de horizon aanwezig.

Aristoteles daarentegen kan niks met de veronderstelde ideeënwereld van zijn geliefde leermeester. Het ‘geschil’ tussen deze leerling en zijn leermeester wordt zichtbaar gemaakt in De Atheense School, een fresco van Raphael: tussen een groot gezelschap filosofen lopen ze op de beschouwer af. Plato is inmiddels een oude man en, wars van materieel gewin, loopt hij op blote voeten. In zijn ene hand draagt hij een boek (Timéo) en met zijn andere hand wijst hij omhoog naar de hemel. Aristoteles is een sterk ogende volwassen man. Geschoeid met gouden sandalen heeft ook hij in zijn ene hand een boek (Ethica Nicomacheia) en met zijn andere arm gebaart hij naar beneden, alsof hij wil zeggen: “rustig aan” of “kijk naar waar we zijn, deze wereld bestaat ook zonder beroep op andere werelden”. Daarmee lijkt hij te kiezen voor eigen (zintuiglijke) waarneming van de ervaarbare omgeving.

In Aristoteles’ perspectief is kunst geen imitatie meer van een imitatie, maar een middel om emoties, karakters of handelingen te verbeelden. Weg dus met Plato’s idealistische en utopische denken! In zijn ‘Poetika’ beschrijft Aristoteles hoe drama, poëzie en muziek slechts van elkaar verschillen door hun medium, het object van hun imitatie en de wijze van imiteren. De mens verschilt van andere levende wezens in dat hij vreugde schept in de kunst van imitatie of ‘mimesis’. Nabootsen is wat een mens van kinds af aan doet om kennis te verwerven en uit te breiden. Het woord ‘mimesis’ komt van het Griekse ‘mimos’: een acteur maakt iets herkenbaar door het typerende van beweging en houding van een persoon na te bootsen. De mimespeler maakt karakters zichtbaar door te abstraheren en te selecteren. Door ‘mimesis’ (meer dan slechts herhalen of weerspiegelen) leren wij beter kennen. Tragedie is de beste dra-ger van emoties omdat een karakter niet alleen wordt beschreven, maar ook getoond.

De Postmoderne Kritiek

De Postmoderne Kritiek

“[...] een kunstvorm van een samenleving waarin de politieke structuren ruimte laten voor het initiatief en de inbreng van de burgers, en waar dus het besef van de eigen verantwoordelijkheid en haar grenzen tot thema moet worden. De tragedie stelt dus vooral de mens in het middelpunt” ¹⁸.

Meer dan op ‘louter kennen’ is imitatie volgens Aristoteles zelfs gericht op ‘verandering’ (mogelijk later door Hegel benoemd als ‘ontwikkeling’). Door de uitvoering van een tragedie te bezoeken en te worden geconfronteerd met de wederwaardigheden van de uitgebeelde personen, ondergaan wij gevoelens van angst en medelijden. We leven met hen mee, vooral op die momenten waarop zij buiten hun schuld en zelfs ondanks goede bedoelingen slachtoffer worden van het wrede noodlot. Zulke empathische gevoelens leiden tot een proces van catharsis en een sensatie van loutering. De tragedie kan dit gevoel versterken door te beschrijven wat er zou kunnen gebeuren, niet wat er feitelijk is gebeurd.

De ironie, of het geschil, wil dat Aristoteles in zijn liefde voor directe waarneming van het hier en nu loskomt van de Platonische idealen en vooronderstellingen - zowaar een postmodern kenmerk – terwijl zijn filosofie zelf ook weer is verstard tot een zijspoor van echte ontwikkeling ¹⁹ (of hebben juist zijn leerlingen het kind in de wieg vermoord?!). Zijn filosofie legt, in tegenstelling tot Plato’s gerichtheid op het zijn, sterk de nadruk op doel (‘telos’), ‘wording’ (teleologie) en realisatie binnen onze wereld. Dat lijkt mij een principiële koersverandering op weg naar het moderne denken. Tenslotte, van belang voor mij als kunstenaar, ziet Aristoteles de kunst als reisgenoot.

Kant

De Postmoderne Kritiek

Kant boeit mij omdat hij, net als Aristoteles, de dingen opnieuw beziet. Kant schrikt wakker bij het lezen van David Hume, niet zozeer en alleen door wat deze schreef, maar ook door het moment van onrust waarop Kant die teksten onder ogen krijgt.

Pas aan het eind van zijn werkzame leven ontdekt Immanuel Kant (1724-1804) in het werk van de empirist Hume (1711-1776) het probleem van ‘kennis’. Zintuiglijke kennis is bijvoorbeeld slechts beperkt tot objectieve waarneming, terwijl veel meer van onze uitspraken veel verder gaan. Zo spreken wij vaak in causale verbanden die wij echter niet kunnen zien. Deze ontdekking zet Kant’s levenswerk geheel op de kop. Hij gaat opnieuw aan de slag. Elf jaar lang werkt hij aan zijn ‘Kritiek der Reinen Vernunft’, gebiologeerd door o.a. Isaac Newton (1642-1727) die beweerde wel kennis te kunnen verwerven, zoals neergelegd in de wet van de aantrekkingskracht tussen twee lichamen. Kant loste dit kennisprobleem op door verschil te maken in oordeelskwaliteit: een analytisch oordeel concludeert op basis van afspraken, zoals ‘een vrijgezel is ongehuwd’ en een synthetisch oordeel brengt dingen bij elkaar, die voorheen niet samen waren – van een vrijgezel weten wij dat hij ongehuwd is, maar we kunnen slechts door zorgvuldig onderzoek vaststellen dat een blauwe vinvis het grootste zoogdier ter wereld is. Daar doorheen loopt een deling van andere aard: ‘a priori’ (vooraf aan de ervaring ‘een vrijgezel is ongehuwd’) en ‘a posteriori’ (op basis van de ervaring ‘kan ik zeggen dat er nu meer vrijgezelen zijn dan vroeger’). Hij vraagt zich dan af hoe synthetische oordelen a priori mogelijk zijn? En hij stelt dat wij onze waarnemingen ordenen en verbinden met ons verstand. De wereld zoals hij aan mij verschijnt is de wereld van het Verstand. De ‘Rede’ of ‘Vernunft’ daarentegen weet hoe de dingen en de wereld echt zijn (‘an sich’). Deze principiële omkering van waarden noemt hij later zijn Copernicaanse wending.

Kant beseft dat deze ‘Kritiek der Reinen Vernunft’ in haar verheven abstractie nauwelijks te bevatten voor mensen zoals zijn tuinman. Hij besluit zijn radicale ideeën praktischer te verwoorden in een volgend boek “Kritik der Praktischen Vernunft”. Daarin legt hij meer de nadruk op praktische en ethische vragen over hoe te handelen, met de formulering van zijn

De Postmoderne Kritiek

De Postmoderne Kritiek

zogenaamde ‘categorische imperatief’: *“behandel de ander zoals je zelf behandeld wilt worden – hij/zij is een doel en niet een middel* ²⁰”.

Nog weer later schrijft hij een derde kritiek (“Kritiek der Urteelskraft”) waarin hij de vraag stelt of het mogelijk is om ethisch (onafhankelijk van de natuurwetten) te handelen als je tegelijkertijd deel uitmaakt van een empirische wereld waarin diezelfde natuurwetten regeren. In deze derde kritiek gaat hij ook uitvoerig in op het smaakoordeel en de esthetische ervaring. Het smaakoordeel verwijst naar de innerlijke toestand van de persoon die oordeelt en hoe hij of zij wordt geraakt - smaak is dan het vermogen om verschillen of nuances op te merken en zonder duidelijke regels of richtlijnen toch het juiste te kiezen. De ervaring van schoonheid is belangeloos, niet nuttig en dus zonder functie.

Deze formulering klinkt zeker ongemakkelijk voor een doelgericht, modern en utopisch ideoloog. In die ervaring spelen de menselijke vermogens met dat wat ze zien, een succesvolle samenwerking tussen de zintuigen, de verbeeldingskracht en het verstand dat de complexiteit van iets tot eenvoud herleidt. Feitelijk beschrijft en verklaart Kant de ervaring dat we in een ingewikkelde compositie ineens een lijn of melodie ontdekken.

Voorts, maar hier van minder belang, maakt Kant nog onderscheid tussen het schone en het sublieme. Bij het sublieme is er een conflict tussen enerzijds de verbeelding en de zintuigen en anderzijds de rede: iemand is perplex bij het direct waarnemen van een inslaande bliksem, en hoe kan het dan dat het gevoel van onmacht ons toch een bepaalde mate van lust schenkt. In de ervaring van het sublieme spoort de rede ons aan om daar oneindigheid in te zien, maar dat lukt niet.

De Postmoderne Kritiek

De Postmoderne Kritiek

De Postmoderne Kritiek

Ik heb drie redenen om hier nu Hegel te noemen. Ten eerste laat Kant zich ook wel begrijpen in contrast met deze latere Hegel, maar ten tweede heeft deze laatste naar mijn indruk vooral bijgedragen aan de overdrijving van de moderniteit, door haar voor te stellen als een almachtig systeem van vooruitgang. Last but not least verdient Hegel te worden genoemd als grondlegger van de beschrijvende kunstgeschiedenis zoals wij die nu kennen.



Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) leefde 30 jaar na Kant in de roerige nadagen van de Franse Revolutie (1789), gevangen tussen enerzijds de grote idealen en anderzijds de wreedheden en terreur die daarmee samen gingen. Deze grote tegenstellingen in historische gebeurtenissen, wilde hij doorgronden en hanteren. Hij werkte aanvankelijk als marginale filosoof aan verschillende publicaties, bij verschillende tijdschriften, als privédocent. Toen Napoleon in 1806 Jena bezette, en zijn soldaten de stad plunderden, verliet Hegel de Universiteit. Na verschillende omzwervingen brak hij in 1818 door in Berlijn, als ‘professor der professoren’²¹.

Zijn bereik was zo groot dat tot ver in de 19^{de} eeuw in Duitsland de Hegeliaanse filosofie werd gedoceerd, deels zeker omdat ook Karl Marx zich veel op hem beriep.

Hegel legt in zijn filosofie de nadruk op ‘de vooruitgang’ van de geschiedenis, vanuit een door hem ontwikkeld dialectisch schema: van thesis via antithesis naar uiteindelijke synthese. Zijn werk is zowel een analyse van, als een verzet tegen de tijdgeest. Zijn filosofie is (in haar eschatologisch perspectief) sterk geïnspireerd door het christelijke geloof, met holistische en idealistische trekken - eerder had hij er trouwens voor gekozen geen predikant te worden. Hij voelt een extreme drang om alles te vatten binnen één systeem, zelfs de natuur. Het Holisme zoekt naar zulke samenhang in de dingen en een opgaan in een geheel. Het Idealisme zoekt naar de geestelijke basis van de werkelijkheid. Net als Plato, die de zintuiglijk waargenomen werkelijkheid als een illusie beschouwde, dacht Hegel dat er maar een werkelijke realiteit bestond, namelijk die van de Geest.

Vanuit zijn systeemdrang ziet hij het als zijn taak als filosoof om de werkelijkheid te begrijpen in haar eenheid en haar verschil, met de werkelijkheid dus als uitdrukking van absolute geest. Die werkelijkheid verandert voortdurend en de geschiedenis toont dus één groot veranderingsproces, echter niet zomaar en toevallig, maar ontwikkelend naar een groter doel. Die ontwikkeling verloopt volgens Hegel dialectisch, dus in zijn termen via thesis en anti-thesis naar de synthese als verwacht en hoger doel. Daartoe onderscheidt hij een toenemende redelijkheid als motor van de geschiedenis, met uiteindelijk

een te bereiken climax en eindsituatie waarin de geschiedenis zichzelf inzicht biedt in de absolute geest. Hiervan is de werkelijkheid een uitdrukking. Hegel definieert (en personifieert!) dus eigenlijk die absolute geest: Hegel en zijn filosofie zijn dus eigenlijk ook een soort uitdrukking van die absolute geest. De geest ontwikkelt zich niet, maar hij wordt steeds redelijker uitgedrukt.

Als dat zo is, dan komt de geest tot zelfinzicht d.m.v. de filosofie van Hegel: de filosofie ontwikkelt zich uiteindelijk in de filosofie van Hegel. Filosofie, religie en kunst beschouwt hij als de hoogste vormen van menselijk inzicht – alle drie positieve gestalten van de absolute geest. Voor hem is filosofie, als het meest geestelijke, het allerhoogste middel om de geest te begrijpen. Religie, en nog meer de kunst, zijn meer materieel van aard en als we ons teveel met de materie bezig houden komen we nooit tot de perfectie van de geest. Kunst is zo veel materiëler omdat ze materie nodig heeft en (volgens Hegel) bovendien gebonden is aan de geest van de kunstenaar. De kunst is echter voor de liefhebber in Hegel niet onbelangrijk of verwerpelijk – integendeel, ze maakt de absolute geest aanschouwelijk! In alle gevallen is de dialectische methode voor hem de weg om te gaan; voor mij is ze te beperkt (steeds omhoog).

Maar Hegel is meer dan dialectiek. Hij schrijft zeer omvangrijk en richtinggevend over esthetica – als eerste in de geschiedenis van de Westerse esthetica beweert hij dat kunsten en schoonheid begrijpelijk zijn. Esthetica wordt een wetenschap, volgens welke religie en kunst zich beiden op dezelfde manier hebben ontwikkeld, eerst symbolisch (de Egyptische piramide), dan klassiek (Pallas Athene) en tenslotte christelijk/romantisch (poëzie, klassieke muziek).

De Symbolische kunst is overvloedig in materie, zoals de Egyptische piramiden veel materie nodig hadden om het eeuwig leven uit te drukken. De Klassieke kunst brengt materie en idee in evenwicht met elkaar, zoals dat tot ons spreekt door de Griekse sculpturen. In de Romantische kunst tenslotte ligt de nadruk op de geest ten koste van de materie. Daarmee is de ontwikkeling van de kunst voorbij, met de klassieke oudheid als absoluut hoogtepunt. Ook het feit dat de kunst dienstbaar is aan de filosofie en de religie wil zeggen dat ze voorbij is - ze ontwikkelt zich naar het filosofische

en heft zichzelf daardoor op. Hier maak ik een verbinding met het postmodernisme. In de jaren ‘70 van de vorige eeuw lijkt de beeldende kunst door al haar mogelijke innerlijke tegenstellingen heen te zijn - alles was al een keer gemaakt of bedacht en verdere vooruitgang leek onmogelijk. Hegel leek gelijk te krijgen: de kunstgeschiedenis kwam tot een einde doordat de kunst zich volledig van zichzelf bewust was geworden. De kunst had zichzelf als het ware opgeheven – alleen al het gesprek over kunst werd als kunst benoemd (conceptuele kunst) en ze leek alleen nog een bestaansrecht te hebben als een ironisch spel met betekenissen^{22 & 23}.

Afgezien van de interessante kunsthistorische achtergronden ben ik voor dit onderzoek vooral geïnteresseerd in Hegel’s idee dat alles zich naar een hoger doel zou ontwikkelen. In die stelling schuilt mijn kritiek op de moderniteit, namelijk dat ze pretendeert definieerbaar en bereikbaar te zijn en daardoor zich zelf en haar middelen legitimeert.

Omdat wij mensen, volgens Hegel, ons slechts tot op zekere hoogte bewust zijn van de Geest, willen wij vanuit natuurlijke drang dit zelfbewustzijn en onze kennis van die Geest vergroten. Dit gaat met vallen en opstaan - zo ontwikkelt zich nu eenmaal de geschiedenis. Een dergelijk wereldbeeld wordt teleologisch genoemd (zoals bepaalde christenen menen dat de geschiedenis zich beweegt in de richting van het laatste oordeel en zoals bepaalde communisten verwachten dat de geschiedenis zich onontkoombaar beweegt in de richting van de socialistische heilsstaat).

Samenvattend: ik ben van mening dat Hegel de dialectiek beperkt tot slechts een teleologisch proces van uitsluitend geestelijke groei. Mij lijken ruimere schema’s denkbaar – juist de aard van dit onderzoek - zoals de dialoog waarin twee (niet noodzakelijkerwijs tegengestelde) standpunten elkaar ontmoeten en samen leiden tot een volgende, niet teleologische, stap. Als voorbeeld kan het Joodse leerhuis dienen, waarin men samen lezend komt tot een werkbare conclusie, zonder dat daarmee de ruimte voor dissidenten wordt beperkt – er is zelfs onbehagen als iedereen echt dezelfde mening gaat huldigen²⁴.

Het lijkt mij dat Kant principiële ruimte biedt aan een kritische geest, dit in tegenstelling tot Hegel’s samenleving van een verzameling gelijke individuen ‘als allemaal zwarte koeien in de nacht’. Alleen al zijn doelmatigheidsredenering strijdt openlijk met Kant’s belangeloosheid van de (ervaring der) kunst. Kant en Hegel lijken tegengestelde posities in te nemen, bijna als these en antithese, hierna te illustreren in een aantal dagelijkse werkelijkheden – vanuit mijn vak onderzoek ik voorbeelden in stedenbouw, architectuur en kunst. ◊

Daniel Buren

In haar beoordeling van mijn werk in de expositie in Lokaal01 Antwerpen refereerde Angela Serino, de curator, aan het werk van Daniel Buren (1938), een Franse kunstenaar. De vergelijking die zij maakte met het werk van Buren betrof in de eerste plaats het formele aspect van kleurgebruik en techniek. Daarbij zag zij in mijn werk een pril begin van wat Buren met zijn werk voor ogen had: het creëren van een synthese tussen het werk en de plaats, zodanig dat die niet meer van elkaar onderscheiden kunnen worden. Buren introduceerde hiervoor in de jaren 60 de term *in situ* ²⁵. Ik herken deze notie in mijn werk voor zover het gaat om de manier waarop ik gebruik maak van de kwaliteit van de oppervlakte die ik beschilder. In Antwerpen kwam dit tot uiting door de combinatie van de ruwe structuur van de muur en de bijna transparante gekleurde vlakken die zodanig met deze structuur ‘mee bewogen’ dat ze de suggestie wekten lichtprojecties te zijn. Die beoordeling stemt tot nadenken en zet aan tot nader onderzoek. Buren is in deze studie mijn derde post-moderne model.

Door die associatie met Buren ben ik mij gaan verdiepen in zijn werk en in zijn begrip in situ. Daniel Buren heeft in zijn werk de relatie omgedraaid die visuele kunsten gewoonlijk hebben met de presentatieplekken, als het ware binnenstebuiten. Hij wijst hiermee elke afhankelijkheid af tussen kunstwerk en expositieruimte. Immers vaak heeft de laatste - zonder dat dit expliciet wordt onderkend - grote of zelfs bepalende invloed op het kunstwerk in kwestie. Hij beschouwt dus de context niet langer als een neutrale omlijsting, maar hij leidt zijn werk af van de locatie zodat deze in zijn werk geïntegreerd wordt. Deze conceptuele oppositie stelt hem in staat zijn artistieke activiteit uit te breiden naar tot daarvoor nog onontdekte delen van het visuele veld.

Deze ontwikkeling in Buren’s werk vindt haar oorsprong in een bezoek dat hij bracht aan een septembermarkt in 1965. Tijdens het kopen van gewoon schilderdoek werd zijn aandacht getrokken door een gestreept dekzeil, ordinair en zonder kennelijke intrinsieke waarde. Hij kocht het van de marktkoopman en sindsdien heeft hij alleen maar met dit streepmotief gewerkt. Aanvankelijk verfde hij wisselende delen van de doeken en maakte het op deze manier

– door toevoeging van verf – tot ware schilderijen. Drie jaar later verfde hij alleen nog de buitenste witte strepen met witte verf over om de toepassing van verf te reduceren tot zijn ‘degré zero’, de meest minimale ingreep. Hij kiest er bewust voor om de witte strepen met wit te verven, om de oneindigheid van het motief te behouden.

In die jaren werkten er in Parijs meer kunstenaars aan vergelijkbare minimalistische kunst, gewone abstracte gekleurde vormen op doek, zoals Olivier Mosset, Michel Parmentier en Niele Toroni met wie hij samen deel nam in een collectief dat regelmatig werk exposeerde. Vervolgens ontdekte hij echter dat de schilderijen, zoals hij maakte, op zichzelf geen waarde hadden maar die waarde uitsluitend nog ontleenden aan de plek van de expositie: zoals gezegd ging hij werken in situ, dus op de plek waarvoor het gemaakt was. Dat betekende dat hij zelfs zijn studio liet voor wat het was en er juist belang bij kreeg om zonder studio te werken. Het werk dat een kunstenaar in zijn atelier maakt is namelijk ontstaan onder de specifieke condities van die ruimte (zoals licht, afmeting en benadering) - een context die niet meer bestaat als het werk wordt verplaatst naar een galerie of museum. De enige conventie die hij voor zichzelf vaststelde was het gebruik van strepen, afwisselend wit en een kleur, met een streepbreedte van 8,7 centimeter en een vastgestelde tolerantie van enkele millimeters.

Ik beschrijf hier één werk van Buren in meer detail, namelijk dat wat de voorkant van een boek over Lyotard’s ‘Esthetica’ blijkt te sieren (die coincidentie bleek mij pas achteraf). Het werk heet ‘Peinture/Sculpture’ en het werd in 1971 gemaakt voor het Guggenheim museum in New York. Dit museum, ontworpen door Frank Lloyd Wright, heeft een karakteristieke centrale hal met een spiraalvormig verlopende helling, die alle verdiepingen met elkaar verbindt en ook het buitenaanzicht van het gebouw bepaalt. Toen Buren werd uitgenodigd om in het museum te exposeren stelde hij voor de ruimtelijke hiërarchie van de vide te doorbreken met een groot doek (20 x 10 meter). Hij hing het blauw wit gestreepte doek van boven aan kabels en scheidde zodoende de hal in twee gelijke delen. Bovendien verbond hij de buitenruimte met de binnenruimte door buiten het

museum eenzelfde maar kleiner doek (1,5 x 10 meter) haaks te hangen op de richting van het doek binnen. Het ‘schilderij’ (slechts de twee buitenste witte delen met wit beschilderd) werd daarmee ook sculptuur – de bezoeker cirkelt eromheen naar boven en ziet een constant veranderend perspectief. Doordat het ruimtelijke werk als het ware samenwerkte met de architectuur van het gebouw, werkten gebouw en werk samen tot één geheel.

Hoewel in situ aanvankelijk betekende dat het werk ter plekke gemaakt zou worden, wordt nu duidelijk dat het bovenal betekent dat het gemaakt is in relatie tot zijn gastplek! De gekleurde strepen becommentariëren als het ware de karakteristieken van de plek, maar tegelijkertijd de avant-garde van de 60-er jaren (kritiek in termen van Kant). In een interview n.a.v. zijn vijf bijna identieke in situ tentoonstellingen in Wide White Space te Antwerpen, bevraagt hij ook zichzelf, door serieus in te gaan op zijn aarzeling omtrent steeds weer geëiste vernieuwing.

Buren blijkt (te) radicaal voor de conventionele kunstwereld - geen gesleep meer van werken tussen studio, museum en galerie met als enige doel ze te exposeren en te verkopen. Zijn werk wordt weggehaald op aandringen van andere kunstenaars die gelijktijdig exposeerden in Guggenheim.



Jaime Lerner, 2011, op de voorgrond van de wereld

Jaime Lerner

Jaime Lerner, 2011, op de voorgrond van de wereld

“wanneer je toch blijft beweren dat architectuur bepalend kan zijn voor geluk of ongeluk is er sprake van een echt diepgaand conflict tussen jou en mij” 26

Na mijn studie “Urban Design” aan de Hogeschool van de Kunsten Utrecht, werkte ik als freelancer bij verschillende opdrachtgevers, vooral bij een vooraanstaand vastgoedontwikkelaar - een duik in een onbekende wereld van zeer verschillende belangen en mensen, van wie sommigen gewaardeerde vrienden zijn geworden. Zeker in het begin zag ik vooral confectiemannen die vanuit grijze maatpakken praatten over geld en contracten. Gewend als ik was aan het informele karakter en de ideële waarden van de kunstacademie voelde het voor mij als een wereld van verschil. Niks geen gekke opdrachten van academiedocenten, niks geen autonome uitwerking op een zolderkamer, niks geen nadruk op bewonersbelangen of esthetica, leefbaarheid en duurzaamheid van de stedelijke ruimte. Mede in de goede samenwerking met één van mijn collega’s ontdekte ik dat het bedrijf geheel vanuit andere optiek werkte, eerst komen verkoopbaarheid en maakbaarheid en dan, slechts na aandringen, een bijzondere en vaak toegift van uiterlijkheid. De politieke en economische prioriteit schept als het ware een eigen en zelfbevestigend idioom – ‘et voilà’ mijn animo voor Lyotard en voeding voor mijn studievraag!

Over ‘idioom’ gesproken: bijvoorbeeld een boswachter en een jachtopziener zien elk een heel ander bos in hetzelfde woud. Zo gaat het eender met ‘stad’. Ieder spreekt ervan maar slechts zelden bedoelen ze hetzelfde. In Amsterdam is de haven het middelpunt, in Rome het forum, in Cuzco het paleis en de kerk. De één ziet toeristen, de ander ziet handel en een derde ziet torenvalken en rotsduiven. In de tijd van Hegel en zeker van Karl Marx zagen velen met schrik de stad ontwikkelen tot stapeling van proletariaat. Friedrich Engels werd geboren als zoon van een industriefamilie, in Wuppertal-Eberfeld – het centrum van het nieuwe Ruhr gebied dat zich kon ontwikkelen dankzij de nieuwe spoorlijn van Parijs naar Berlijn die natuurlijk ook dit mijnbouw- en potentiële industriegebied aan deed. De nieuwe steden groeiden ineens niet meer stap bij stap, van plein naar

plein, maar ze werden uitgelegd volgens militaire organisatie, als woonruimte georganiseerd als kazernes, niet slechts tijdelijk voor de passerende soldaat, maar permanent voor families van arbeidspotentieel. Cholera, Tyfus en Difterie werden gemeengoed. Het café was de enige plek waar de kachel brandde. De stad zorgde niet meer voor zichzelf maar ging verzorgd worden volgens het ‘vooruitgangsideaal’. Naar schaal en versnelling was er iets ongekens aan de hand, dat schreeuwde om antwoorden, maar niemand had zelfs maar over de vraag nagedacht! Het heersend idioom sprak slechts van opbouw van industrie en handel en zweeg over sociale ontwikkeling.

Terug naar mijn recente vastgoedervaring: het gaat mij minder om de vraag of nieuwe steden wel of niet iets kunnen toevoegen aan sociale, politieke en ruimtelijke economie, maar meer om de mobilisatie van macht en middelen ter humanisering van de problematiek - juist het gevoel van stedelijk/sociale dynamiek ontbreekt in deze slaapsteden zoals die in feite bewust worden ontworpen als efficiënte berging van het arbeids- en markt(!)potentieel. Wonen, werken, recreëren en verbinden zijn ruimtelijk gescheiden geraakt volgens mathematische verkeersplannen en milieuzones, maar markttechnisch zijn ze juist in elkaar geschoven – ze lijken allen onderdeel te zijn geworden van één omvattende commerciële logica. Zo zoekt de vastgoedsector vandaag naar menging van functies zoals kantoorparken, voetbalstadions, winkelcentra en woonwijken, maar de nieuwe satellietsteden worden zelden meer dan veredelde kazernes waarheen ’s avonds de routine vermoeid terugkeert om ’s morgens weer haastig uit te trekken. De ambitie om nieuwe en humane satellietsteden (ook wel ‘Nieuwe Steden’) te bouwen, met een breder aanbod van verschillende voorzieningen, blijft steken in de weerbarstigheid van de sociale organisatie die zich kennelijk niet laat dwingen in de moderne droom – er wringt dus iets!

Onder de titel Disconnected Innovations geeft Stan Majoor een bruikbare definitie van zo’n nieuwe stad: *“by new urbanity we mean an ambition to create a mixed-use economic and urban area* ²⁷ *”*. Elders lees ik de volgende definitie: *“.. a political act of founding a city and then enlisting professionals to draw up a Masterplan*

in order to establish an urban community from scratch on a spot where there was none before ²⁸ *”*

Het laatste punt, namelijk de ongereptheid van de locatie (context volgens Buren) vind ik een belangrijke toevoeging. In Nederland maken polders en andere weidse landschappen ruimte voor allerlei vormen van Nieuwe Steden zoals ze overal over de wereld zijn aan te wijzen: bijvoorbeeld Ørestad (Denemarken), 23 de Enero (Venezuela), delen van Teheran (Iran), Nieuw Belgrado (Servië) en Chandigarh (India). Voor dat ik kort in ga op de kritiek van Jaime Lerner bepaal ik mij nu eerst uitvoerig bij zo’n absoluut monument van Nieuwe Stedelijkheid, namelijk Brasilia.

In 1957 wint de Braziliaanse stedenbouw-kundige Lucio Costa (leerling van Le Corbusier en pionier van de moderne architectuur in Brazilië) een prijsvraag tot het bouwen van een nieuwe hoofdstad van het zich ontwikkelende land - niet langer volgens de koloniale logica rondom een havenstad als natuurlijk transport-knooppunt, maar in een nationalistische logica op een geheel nieuwe en maagdelijke plek in de Savanne, in het centrum van dit gigantische land. De jury was onder de indruk van zijn gestructureerde, uitgebreide en veelomvattende visie voor de hoofdstad, gepresenteerd in hoofdlijnen op slechts vijf kleine vellen, zonder enkele technische tekening, maquette of bevolkingsgrafiek. Zijn nonchalante schetsen, alemaal vogelvluchtperspectieven, waren grafische illustraties van de systematiek van de stad, maar ook een karakteristiek van de bestuurlijke overmoed. Men verwachtte een antwoord op een vraag waarover men niet wist na te denken.

Slechts drie jaar later, op 21 april 1960, wordt de nieuwe stad Brasilia gedoopt. Costa heeft, vooral samen met de architect Oscar Niemeyer en onder grote tijdsdruk van de zittende militaire president Juscelino Kubitschek, zijn ontwerp (zijn utopie) gerealiseerd, van idee tot stad. Het is fascinerend hoe snel deze stad is gebouwd, hoe planmatig er is omgegaan met bepaalde functies binnen de stad en hoe werd gedacht tot in bijna absurde details van “de verzorgde stad”. De faam reikte over de hele wereld, tot in de tekenzalen van onze Nederlandse architectuurscholen, al overheerste in die laatste vooral de architectonische invulling van de prestigieuze regeringsgebouwen, ten koste

van een analyse van de woonsituatie van het volk.

Ik maak op onderdelen een vergelijking tussen Brasilia en een Nederlandse Nieuwe Stad, om vat te krijgen op het maakbaarheidsdebat over stad en samenleving. Ook Nederland kent vergelijkbare ambities van vele hectares horizontaal geschakelde en verticaal gestapelde woonblokken - slechts de mode verandert, niet de logica van het systeem. Uiterlijke variatie en verschil zetten de toon, o.a. door imitatie van organisch gegroeide stadjes. Een treffend voorbeeld is Kloosterveste, een centrumplan voor de wijk Kloosterveen in Assen. Het concept van het plan is gebaseerd op een fictief maar historisch herkenbaar patroon: een terp (in werkelijkheid voor ondergronds parkeren) met daarop een nederzetting rondom een dorpsplein, in de vorm van een paar woningen, een ‘Hotel de Ville’ en een kerktoeren (ontluchting van het parkeren). Om deze kern heen heeft men een verdedigingsgracht bedacht en gegraven (met poort en haven) en quasi historische huizen ontworpen en gebouwd, als imitatie van het stijlverloop der eeuwen. In uiterlijke verschijning en in gebruiksfuncties en unit-grootte is het aanbod breder dan historisch verantwoord (appartementen, eengezinswoningen, twee onder een kap, starterwoningen, etc.). Met deze gevarieerde keuzes wordt aan de wensen van allerlei mensen tegemoet gekomen, maar Kloosterveste ontsnapt niet aan de monotone rommeligheid van de eerder genoemde schakeling en stapeling - *“... alles is bedacht en functioneel, er is geen belangeloze schoonheid, niets is niet nuttig of zonder functie”* (Kant). Er is iets vreemds aan de hand als bedoelde verscheidenheid en resulterende monotonie zo met elkaar aan de haal gaan ²⁹.

In dergelijke pogingen zien we dat de beleving van de stad met haar gezelligheid, geborgenheid en stedelijke gevoel, een thema wil worden bij de programma’s van eisen. Die tendens is ook te zien in de Artist Impressions waarmee de ontwikkelaars hun ontwerp verkopen bij gemeente en gebruiker (zakelijk en privé). Ze pretenderen een sfeer van stedelijke gezelligheid zoals die de historische stadscentra kenmerkt; veel mensen op straat, aantrekkelijke winkelroutes of riante woningen in een groene omgeving. De werkelijkheid is echter vaak anders dan de Artist Impression wil doen geloven -

Kloosterveste is zelfs na vele jaren nog niet eens gerealiseerd, terwijl de omringende woonwijken al in gebruik zijn. De tegenstrijdige relatie met Brasilia zit in de artist impression: de geordende maar lege straten van Brasilia worden gedomineerd door de voorrechten van de automobilist. Dat was de ideaalschets van Costa – hij vond mensen vies en lastig. De ironie wil dat Costa de werkelijkheid ondanks alles in zijn geschetste ideaal bijna perfect heeft weten te benaderen. Inderdaad had hij een heel specifiek beeld van de ideale samenleving.

Hij baseerde zijn plan voor Brasilia op één van de belangrijkste principes van CIAM, namelijk de Functionele Stad, waarin de nadruk lag op het scheiden van de functies zoals wonen, werken en recreëren – de daardoor vergrootte afstanden maakten dat het bijproduct ‘mobiliteit’ werd verheven tot vierde functie. De soms zelfs zevenbaans snelwegen die de assen van Brasilia vormen zijn bestemd voor snel- en langzaam verkeer, licht- en zwaar transport, openbaar vervoer en goederendistributie. Door vele hoogteverschillen, viaducten, complexe rotondes en klaverbladen kruisen de weggebruikers elkaar niet en kunnen ze ongehinderd hun bestemming bereiken – fascinerend dat er zoveel ruimte planmatig werd gereserveerd voor de ‘functie verkeer’, overigens ook bekend van Nederlandse steden (overdag en ’s nachts ligt het er ongebruikt bij, als faraonische barrières die functies verbinden en buren scheiden)!

De voetgangers van Brasilia hebben slechts een uiterst marginale plaats in de functie mobiliteit en worden als ondergeschikt streng gescheiden van het gemotoriseerde verkeer. Misschien juist daardoor is het busstation één van de meest levendige plekken van de stad - domein van de werkende klasse, de forenzen die in satellietsteden wonen en in Brasilia werken. Dat is het door Costa ongedachte leven, een plek waar autoloze (arme) mensen overstappen, wachten en door elkaar krioelen. Juist die niet ontworpen plek wordt door handelaren en kooplieden geheel autonoom ingericht als markt en cafetaria - ze brengen er hun producten en etenswaar aan de man, zoals dat door de eeuwen op alle informele plekken van de wereld gebeurt, zolang er wegen samenkomen waar mensen kruisen. Op zulke plekken verzorgt de mens zichzelf, maar daarvoor had Lucio Costa

geen oog en dus geen schets getekend - ik heb horen zeggen dat hij een hekel had aan mensen en ze zelfs vies vond!

Het kwam hem en zijn mensen goed uit om de auto ruim baan te geven: ook in 1957 werd een autofabriek geïnstalleerd vlakbij de nog te bouwen stad, als bron van werkgelegenheid. Costa’s ideaal van de gestroomlijnde stad en het belang van de auto-industrie hebben zeker gepleit in het voordeel van zijn winnend ontwerp. Maar zoals in de illusionaire gezelligheid van de Asser artist impression is in Brasilia het geschetste autobezit voor de meerderheid van het publiek nog steeds een onbereikbare droom, en ook niet zonder frustratie. Zonder auto staan ze op achterstand en ze voelen indirect Costa’s verwijt dat ze dus niet voldoen aan het profiel van de standaardburger waarvoor hij de stad ontwierp. In termen van Lyotard noem ik dat ‘geschil’.

Naast het ‘product stad’ is er ook een ‘proces van wording’ wat aandacht verdient. Het product Brasilia moest voldoen aan een strakke administratieve logica. De hoofdopzet van het plan is ontstaan vanuit het primaire gebaar wat je maakt als je een plek op een kaart aan geeft, namelijk een kruis. Eén as bestem je voor administratie en gouvernement, de andere voor residentie. Waar beide assen kruisen bestem je een busstation, recreatiegelegenheid en een commercieel centrum. Eerst bouw je een compleet skelet van asfaltwegen, vervolgens bouw je de huizenblokken voor de toekomstige functionarissen. De stad ontwikkelt zich dus vanaf kilometers braak liggende terreinen aan een volledig voltooid snelwegnet van soms wel veertien rijbanen. Waar in de visie van Costa tot in lengte van dagen zou worden voortgeborduurd op het strakke stramien dat in het allereerste begin is aangelegd, gebeurt onvermijdelijk het tegendeel – ook hier blijkt zijn stad niet zo maakbaar. Op de vele braakliggende terreinen vestigen zich grote groepen werkzoekenden in illegale en spontane nederzettingen volgens autonome processen. Geheel ongepland kwamen ze naar de veelbelovende nieuwe hoofdstad in de hoop op werk en leven en als zodanig relativeren ze zelfs de meest strikte visie op de bouw en het functioneren van een stad. Hun handelen laat zich niet ontwerpen en leiden in formele kaders.

BESCHOUWING

Samenvatting	Antwoord	Betekenis
<p>De opleiding Master Fine Arts is stimulerend geweest, met depressie, euforie en vele gewone werkdagen. Uit alles wat er om mij heen bewoog kwam Jean-Francois Lyotard naar voren als een principieel denker over de verhouding moderniteit en postmodernisme en daarmee als drager van mijn theoretisch onderzoek. Ik herken iets in hem als het gaat om mijn eigen contextuele verkenningen.</p> <p>Lyotard laat zien dat postmodernisme kan dienen als relativering en tegelijk voedingsbodem van de moderniteit. Daarmee oefent hij kritiek op de opvatting van de zogenaamde avant-garde van midden vorige eeuw, omdat die zich in hun moderne project vooral oriënteert op ideologie van marktwerking, ten nadele van hun gepretendeerde voortrekkersrol. Ideologie- en als marktwerking, in zijn woorden ook wel ‘grote vertellingen’, vinden legitimiteit in een te verwezenlijken toekomst, als ware een universeel geldig Idee. Dat kenmerkt ook Lyotard’s radicale lezing van de moderniteit - alle taal en middel wordt ingezet op dat enige veronderstelde Idee. Voor hem is dit een open geschil met ethica.</p>	<p>Postmodernisme is op te vatten als de wil tot eigenheid en het betekent zelfs meer. Het gaat niet zozeer om een wil, zoals het je behaagt, maar zoals je vis je zoekt: soms tegen de stroom in. Het gaat niet om een eigenheid, omdat je die nu eenmaal graag wil, maar omdat ze niet tot zwijgen is te brengen.</p> <p>Moderniteit en postmodernisme hangen samen en reageren op elkaar. Ze zijn onderling sterk verweven, als in een continu proces. Ze laten zich ook niet onafhankelijk van elkaar definiëren. Ze reageren op elkaar als in een metafoor van de baby in de wieg ... het postmodernisme is niet het modernisme op zijn laatste benen, maar [als baby] juist in de wieg, en daar komt het niet uit [omdat we het niet zelf laten rijpen]. Deze mogelijke samenhang kan ons niet onverschillig laten in onze taal (hoe wij communiceren) en in onze ethiek (hoe wij denken en handelen). Er is sprake van een ongelijkwaardig conflict, waarbij de ene partij niet eens woorden heeft voor de ander, laat staan de benodigde aandacht. Eigenlijk suggereert deze beschouwing een keuze die er in werkelijkheid niet is.</p> <p>Kunst kan een specifieke eigen bijdrage leveren in het zichtbaar of zelfs hanteerbaar maken van bovengenoemde spanning. Aansluitend op wat ik hierboven heb gezegd kunnen we postmodernisme opvatten als ‘recht doen aan het singuliere geval’. Daarnaar heb ik gezocht in leven en werk van andere kunstenaars. Ter illustratie heb ik gekozen voor de behandeling van relevante voorbeelden ‘in situ’ in stedelijke of gebouwde omgeving, in de context van behandeling van enkele leidende filosofen.</p>	<p>Wat betekent dit alles voor mij als kunstenaar in mijn zelfstandigheid, context en afbakening, perceptie en analyse? Ik vind mijzelf dus ook steeds weer zoekend naar het eigen verhaal van de dingen in hun omgeving, zoals die mij bezighouden. Dit doe ik door steeds weer beelden te rangschikken en daarmee als het ware een plattegrond (onderliggende elementen, patronen en verbanden) van gedachten te herkennen. De stedelijke omgeving heeft daarbij mijn bijzondere aandacht, als één van de grote verhalen en tegelijkertijd van zich zelf niet meer dan een decor voor een samenleving die in zichzelf nog een groter verhaal is.</p>
		Ik heb opnieuw motief gevonden om rechtop in de stroom te durven staan - niet om de vis te vangen, maar om te weten of hij leeft. Dit geeft mijn praktijk ruimte om nieuwsgierig te zijn naar een ander. ◊

Thomas More (utopie)

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

“[...] ongetwijfeld is dit systeem schadelijk, in de eerste plaats alleen al omdat het een systeem is” Dostojevski ⁴¹

“[...] hij beroept zich op zijn wil die niet parallel loopt met zijn rede. Tegenover de ingenieurskunst die met behulp van de rede het nut en het geluk wil fabriceren, stelt hij de irrationaliteit van de menselijke wil die het soms prettig vindt dingen te vernielen. De mens houdt niet alleen van maken en bouwen, maar ook van chaos en verwoesting. Uiteindelijk wil hij misschien helemaal niet wonen in het Kristallen Paleis dat hij zelf heeft opgericht.” Dostojevski ⁴²

Hans Achterhuis (1942) is een Nederlandse filosoof die heeft gestudeerd en gedoceerd aan universiteiten in binnen- en buitenland. Daarnaast heeft hij artikelen gepubliceerd en boeken geschreven. In april 2011 is hij voor twee jaar verkozen tot eerste denker des vaderlands (initiatief van o.a. Trouw). Kenmerkend voor zijn [manier van] onderzoek is de sterke connectie met en relevantie voor actuele sociaal- maatschappelijke thema’s zoals ontwikkelingshulp, gezondheidszorg en milieuproblematiek en zijn diepe connectie met de niet westerse filosofie ⁴³. Het werk van Lyotard en Achterhuis kent duidelijke parallellen, daarom is het merkwaardig dat Achterhuis Lyotard nergens noemt in zijn uitvoerige werk “Erfenis van de Utopie”. Achterhuis boeit mij vooral in zijn schrijven over mimesis (verwant aan schaarste) en utopie, dystopie en ideaal. Kort samengevat stelt hij dat schaarste een inherente (zelfs gewenste of gemanipuleerde ⁴⁴) consequentie is van het maatschappelijke ideaal van gelijkheid. Dit ideaal van gelijkheid voedt de onderlinge vergelijking en daarmee de voortdurende concurrentie en competitie. Zodoende kan een overvloed aan voedsel, werk of zorg het fenomeen schaarste niet verhelpen of oplossen - het moderne begrip ‘schaarste’ kan dus zelfs ontstaan uit een overschot, eerder dan uit een tekort van hulpbronnen;

“*Kenmerkend voor het schaarstebegrip is namelijk dat het in zich de suggestie van oplosbaarheid draagt. Wie schaarste zegt, gaat bijna automatisch nadenken over pogingen om haar te beheersen of op te lossen. Schaarste is kortom de wijze waarop het menselijk tekort vanuit het licht van*

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

In zijn boek “De erfenis van de utopie” legt hij uit hoe slechts de utopische illusie deze moderne schaarste kan overwinnen. Techniek speelt dan een hoofdrol in de realisatie van de utopie.

De humanistische filosoof en staatsman Thomas More (1478 - 1535), vriend van Erasmus, introduceert de term ‘utopie’ in het pre-moderne west Europese denken. Meer dan ‘utopie als nergensplek’ (Plato) speelt More met de gedachte dat ‘u’ ook is te lezen als ‘eu’, implicerend: ‘goede plek’ ⁴⁶ . Het is maar de vraag of More zijn ‘Utopia’ schreef als een nastrevenswaardig idee, of eerder als een kritiek op de opkomende ideologie van materiële waarde en daarmee samenhangende kolonisatie. In de dagen dat m.n. de Spanjaarden de Amerika’s ontdekken en bezeten worden van gouddorst tekent More hoe het goud op zijn eiland Utopia als onnut metaal wordt gezien, te zacht voor bijl, mes en hamer, dus slechts van nut om de dikke en zware boeien van de gevangenen mee te smeden. In het eerste deel schetst hij in een uitvoerige tafeldiscussie de diplomatieke mores van zijn tijd, zeker ook met een afkeurend oog op de machtsspellen die de wereld dan met formele argumenten verdelen. Na More zijn er velen die het utopisch model inzetten en ideologisch overdrijven - in de verwachting het ideaal te kunnen realiseren vermoorden ze het kind in de wieg.

Achterhuis noemt More’s beeld de oertekst en hij gebruikt haar vervolgens als fundament voor zijn interpretatie van het begrip utopie. Zonder zich expliciet uit te spreken over de wenselijkheid van utopie, formuleert hij drie aspecten als voorwaarde van utopie. Als eerste noemt hij de fysieke maakbaarheid (locatie, ruimte en materie) - ten tweede betreft het een samenleving (als Thoreau zich isoleert in Walden, om de maatschappij en zichzelf beter te leren kennen, woont hij meer dan een jaar in een zelfgemaakte blokhut in de bossen aan de vijver, teruggetrokken van bestuur, opvoeding en bemoeienis, terwijl juist die elementen centraal staan bij zijn utopisme als maatschappelijk experiment) en ten slotte gaat het om totaliteit (om idealen als gelijkheid en vrede te realiseren zijn in een dergelijke samenleving regels noodzakelijk en is een streng bestuur onmisbaar).

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

Een simpel voorbeeld van de strijdigheid in de utopische samenleving is het streven naar gelijkheid: “*ik werk drie uur, dus jij ook - ik loop tien minuten naar de waterbron, dus jij ook - ik lees graag, maar mag niet meer dan één boek lezen per week, omdat jij ook maar één boek krijgt, enzovoort.*” De utopie loopt dood in haar consequentie. Regelgeving en toezicht moeten helder zijn en streng om de gelijkheid te garanderen. Partiële veranderingen of hervormingen kunnen de ondergang van de utopie bewerkstelligen, in een scala van onschuldige voorbeelden tot oorlog en zelfs rassenzuivering. Achterhuis kent ze. Lyotard heeft ze beleefd, bestudeerd en beschreven. Anders dan als verhulde kritiek op gangbare verhoudingen lijkt Utopia nauwelijks een aantrekkelijke optie.

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

Afsluitend stel ik voor dat het utopische project, als antwoord op de vraag naar een alternatief, altijd stuit op vragen van legitimiteit en macht en doel, terwijl Lyotard en Kant als ethici veeleer lijken te wijzen naar de vraag van strategie en middelen, die van de belangeloosheid en het handelen zoals je zelf zou willen worden behandeld. ◊

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."

"De Utopia van Thomas More, 1516, een van de eerste utopische romans, die de mogelijkheid van een perfecte samenleving voorstelt."



Por contar conmigo y contigo

Gracias por oírme, sin juzgarme.

Gracias por opinarme, sin aconsejarme.

Gracias por confiar en mí, sin exigirme.

Gracias por ayudarme, sin intentar decidir por mí.

Gracias por cuidarme, sin anularme.

Gracias por mirarme, sin proyectar tus cosas en mí.

Gracias por abrazarme, sin asfixiarme.

Gracias por animarme, sin empujarme.

Gracias por sostengarme, sin hacerte cargo de mí.

Gracias por acercarme, sin invadirme.

*Gracias por que me conoces las cosas más que más te disgusten,
y que las aceptes y no pretendas cambiarlas.*

Quiero que sepas, que hoy podés contar conmigo. Sin condiciones. ⁴⁷

VERWIJZINGEN

Voetnoten

- Eco, Umberto, *De slinger van Foucault*
- Japin, Arthur, *De Overgave*
- Krausse, Anna-Carola, *Geschiedenis van de Schilderkunst, van de renaissance tot heden*, p. 28
- Mircan, Mihnea, *Alon Levin, The Object as Never Seen Before (Who Said the World Was Round)*
- Heraclitus' gedachte dat alles altijd verandert formuleerde Plato met de woorden "panta rhei" (alles stroomt). Later voegde men er "kai ouden menei" (en niets blijft) aan toe. Zijn leerling Cratylus illustreerde dit door te stellen dat je nooit twee keer in dezelfde rivier kunt stappen, omdat de tweede keer dat je erin stapt, je, door de stroming, in ander water gestapt zult zijn dan de eerste keer.
- Trouwens, chronologica (rekenkundige volgorde van de tijd) en panta rhei (alles stroomt) zijn strijdig met elkaar.
- Ik kom hier verder niet terug op Levinas, omdat hij te belangrijk en te anders is, maar juist daardoor de kritiek van Lyotard versterkt.
- Lyotard, Jean-Francois, Postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen, p. 21
- Eskens, Erno, Het einde van de grote Jean-Francois Lyotard, Europese denkers- Geschiedenis van de filosofie
- Peperstraten, Frans van, De filosofie van het postmodernisme, Jean-Francois Lyotard, Le differend, p. 374
- Peperstraten, Frans van, De filosofie van het postmodernisme, Jean-Francois Lyotard, Le differend, p. 374
- Eskens, Erno, Het einde van de grote Jean-Francois Lyotard, Europese denkers- Geschiedenis van de filosofie
- Peperstraten, Frans van, De filosofie van het postmodernisme, Jean-Francois Lyotard, Le differend, p. 381
- Instituut van de Filosofie, najaar 2011, docent Rob Compajen
- Eskens, Erno, Het einde van de grote Jean-Francois Lyotard, Europese denkers- Geschiedenis van de filosofie
- De Atheense democratie was een afgeleide van aristocratisch model, Saul, J.R., *Voltaire's bastards, the dictatorship of Reason in the West*, p. 401
- Baumeister, Thomas, *De filosofie en de kunsten, van Plato tot Beuys*, p. 75
- Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, "[...] Aristotle's merits are enormous; in the latter, his demerits are equally enormous. For his demerits, however, his successors are more responsible than he is" p. 173
- Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, p. 682
- Bor, Jan, Petersma Errit, *De verbeelding van het denken, Geïllustreerde geschiedenis van de westerse en oosterse filosofie*, p. 292
- www.kabk.nl/docu/Hegel.pdf
- Baumeister, Thomas, *De filosofie en de kunsten*, p.262
- Persoonlijk commentaar van dr. Alex van Ligten, in het kader van Fries Leerhuis – Olterterper Kring 2011
- Lelong, Guy, *Daniel Buren*
- Rooy M.J.M, *Het verhaal van de architectuur*
- Majoor, Stan, *Disconnected Innovations, New Urbanity in large-scale development projects*, p. 11
- Provoost, Michelle, *New Towns for the 21st century, the Planned vs. the Unplanned City*, p. 14
- Eventuele nadere studie in verschillende publicaties van prof. dr. ir. Taeke de Jong
- Ribeiro, José Augusto & Tavares, Neila, *Curitiba*,

Literatuurlijst

- A Revolução Ecológica*
- Instituto Jaime Lerner, *URBS - Urbanização de Curitiba*
 - Broekman & Brands
 - Schiere, Nelleke, *Minderbroeder en stedelijk ontwerper*
 - Goodman, Donna, *A History of the Future*, p. 198
 - Camiel van Winkel, *Moderne leegte*.
 - Geschreven in opdracht van de regering van Québec, 1979
 - Lyotard, Jean-Francois, *Postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen*
 - Lyotard, Jean-Francois, *Postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen*, hoofdstuk 4
 - Lyotard, Jean-Francois, *Postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen*, p. 68
 - Lyotard, Jean-Francois, *Postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen*, p. 52
 - Achterhuis, Hans, *De erfenis van de utopie*, p. 320
 - Achterhuis, Hans, *De erfenis van de utopie*, p. 321
 - Achterhuis, Hans, *Filosofen van de derde Wereld, Franz Fanon, Che Guevara, Paulo Freire, Ivan Illich, Mao Tse-Toeng*
 - Achterhuis, Hans, Het rijk van de schaarste, van Thomas Hobbes tot Michel Foucault
 - Achterhuis, Hans, *De erfenis van de utopie*, p.104
 - Moro, Tomás, *Utopía*
 - Bucay, Jorge en Joglar, Marta Maria, *Por contar conmigo y contigo*

- Achterhuis**, Hans, *De erfenis van de utopie*, 1998, Ambo, Amsterdam.
- Achterhuis**, Hans, *Filosofen van de derde Wereld, Franz Fanon, Che Guevara, Paulo Freire, Ivan Illich, Mao Tse-Toeng*; 1975, Ambo, Baarn.
- Achterhuis**, Hans, *Het rijk van de schaarste, van Thomas Hobbes tot Michel Foucault*, 1989, Ambo, Baarn.
- Aupertillot**, Yves, *Wide White Space*, 1982, Heinrich Winterscheidt GmbH, Dusseldorf.
- Baumeister**, Thomas, *De filosofie en de kunsten, van Plato tot Beuys*, 2001, Uitgeverij Damon, Budel.
- Bor**, Jan, **Petersma** Errit, *De verbeelding van het denken, Geïllustreerde geschiedenis van de westerse en oosterse filosofie*, 2000, Uitgeverij Contact, Amsterdam/Antwerpen.
- Eco**, Umberto, *De slinger van Foucault*, 1989, Bert Bakker, Amsterdam.
- El-Dahdah**, Farès, *Lucio Costa, Brasilia's Superquadra*, 2005, Prestel Verlag, Berlin.
- Epstein**, David G., *Brasilia, Plan and Reality, A Study of Planned and Spontaneous Urban Development*, 1973, Regents of the University of California, USA.
- Eskens**, Erno, *Het einde van de grote Jean-Francois Lyotard, Europese denkers- Geschiedenis van de filosofie*, jaargang 1998, nummer 04, Filosofiemagazin.
- Goodman**, Donna, *A History of the Future*, 2008, The Monacelli Press, Random House, Inc. New York.
- Holston**, James, *The Modernist City, an anthropological critique of Brasilia*, 1989, University of Chicago Press, Chicago.
- Instituto Jaime Lerner**, *Urbanização de Curitiba*, div. doc., 1992, Eco-Urbs, Curitiba – Sao Paulo.
- Japin**, Arthur, *De overgave*, 2007, De arbeiderspers, Utrecht.

Beelden

- Jong**, de, Taeke, *Boundaries of Culture, Text on the Project Design Nature, sponsred by the IKEA foundation*, 1992, TU Delft universitetisdrukkerij, Delft.
- Krausse**, Anna-Carola, *Geschiedenis van de Schilderkunst, van de renaissance tot heden*, 2000, Uitgeverij Köneman, Keulen.
- Lelong**, Guy, *Daniel Buren*, 2002, Flammarion, Italy.
- Lyotard**, Jean-Francois, *Le differend*, 1983, Minuit, Paris.
- Lyotard**, Jean-Francois, *Het Postmodernisme uitgelegd aan onze kinderen*, 1999, Agora, Aalst.
- Lyotard**, Jean-Francois, *Het Postmoderne Weten: een verslag*, 1987, Kok Agoram, Kampen.
- Majoor**, Stan, *Disconnected Innovations, New Urbanity in large-scale development projects*, 2008, Uitgeverij Eburon, Delft.
- Manders**, Mark, *Mark Manders*, 2003, ROMA publications, Arnhem.
- Mircan**, Mihnea, *Alon Levin, The Object as Never Seen Before (Who Said the World Was Round)*, Klemm's, Berlin.
- Moro**, Tomás (introducción de J. Aurelio Herrera), *Utopía*, 2000, Errepar, Buenos Aires.
- O.M.A**, *Rem Koolhaas en Bruce Mau, S, M, L, XL*,1995, The Monacelli Press, Inc., New York.
- Peperstraten**, Frans van, *De filosofie van het postmodernisme. Jean-Francois Lyotard, Le différend* in: **Boey** K., **A. Cools**, **J. Leilich** en **E. Oger** (eds.), *Ex Libris van de filosofie in de 20ste eeuw. Deel 2: Van 1950 tot 1998, 1999*, Leuven, Amersfoort.
- Provoost**, Michelle, *New Towns for the 21st century, the Planned vs. the Unplanned City*, 2010, SUN architecture and authors, Amsterdam.
- Rebel**, Frank, *Instituut voor Filosofie, Esthetica, een kennismaking met de filosofie van de kunst*, 2011, Stichting Instituut voor Filosofie, Amsterdam.
- Ribeiro**, José Augusto & **Tavares**, Neila, *Curitiba, A Revolução Ecológica*, 1992, Lagarto Editores, Curitiba.
- Rooy** M.J.M, *Het verhaal van de architectuur*, 2007, Prometheus, Amsterdam.
- Russell**, Bertrand, *History of Western Philosophy*, 2000, Routledge, London.
- Saul**, John Ralston, *Voltaire's Bastards, The Dictatorship of Reason in the West*, 1993, Vintage Books, Random House, Inc., New York.
- Veire**, Frank vande, *Als in een donkere spiegel, de kunst in de moderne filosofie*, 2002, Uitgeverij Boom, Amsterdam.
- Winkel**, Camiel van, *Moderne leegte*, 1999, Uitgeverij Boom, Amsterdam.
- www.kabk.nl/docu/Hegel.pdf**

De beelden in deze publicatie zijn eigen studies of afgerond werk.



Zoals ieders verhaal, begint het mijne voor mijn geboorte. In '82 zijn mijn Nederlandse ouders met mijn toen pasgeboren broer door een doopsgezinde ontwikkelingsorganisatie uitgezonden naar Guatemala. Daar woedde een complexe burgeroorlog tussen verschillende dictaturen en de bevolking. Tussen de legertanks, vermissingen en gedetailleerde vluchtroutes ben ik geboren en getogen in een liefdevol en creatief nest - we verhuisden van Midden Amerika, naar Noord en vervolgens ook naar Zuid Amerika. In Friesland ben ik naar de middelbare school gegaan en in Utrecht heb ik mijn studententijd gevierd en mij gevestigd als zelfstandig ondernemer. Nu woon ik in Brabant en ben ik beeldend kunstenaar. In mijn praktijk betrek ik verschillende ontwerpdisciplines zoals grafisch en ruimtelijk ontwerp.

In mijn studies heb ik rust en concentratie kunnen veroveren om te experimenteren met kunst en het belang daarvan. Mijn ambitie beweegt in lijn met relativering van macht - naar een herwaardering voor het unieke van een plek

of persoon. Dit betekent in situ werken, of dat nu een stedelijke omgeving is, een opdrachtgever of een projectruimte. Ik begin telkens opnieuw met onderzoek, natuurlijk op basis van mijn groeiende ervaring.

Ik werk vanuit verwondering. Soms laat ik mij verrassen, soms laat ik reeksen van observaties naar me toe sluipen. Het kan mooi, grof, donker of nauwelijks zichtbaar zijn; het kan me zo sterk aangrijpen dat het me fysiek benauwt. Als ik wakker en fit ben, neem ik het serieus en durf ik weer beginnen aan iets onbekends - soms, ook al ben ik moe, moet ik antwoorden op iets wat zich aandient. In alles is iets van persoonlijk verzet tegen een meerderheid die dit geheim als vanzelfsprekend ervaart of gewoon niet in de gaten lijkt te hebben.

Ik denk patronen te zien maar de veelheid van indrukken kan juist chaos lijken - schijnbaar een conflict, maar werkelijk een fascinerend onderzoek. Ik maak hypothesen en toets ze telkens opnieuw in gesprekken met mensen uit verschillende werkvelden - steeds weer rangschikkend,

als het ware in herkenning van een plattegrond van gedachten (onderliggende elementen, patronen en verbanden). Ik hou van de spanning tussen verdwalen, paniek en vermoeden, omdat ik inmiddels weet dat ik kan vertrouwen op mijn intuïtie.

Ik verzamel en werk aan een breed onderzoek in beeld, tekst, ruimte, landschap, mensen, geschiedenis en reizen - als in een prisma waar wit (onzichtbaar) licht invalt en breekt in een spectrum van kleur. Ik werk dit uit met verschillende media zoals video, tekst, muurschilderingen, maquettes, tekeningen en objecten, met elk eigen materiaalgebruik: hout, stof, papier, licht en kleur. Daarna werk ik nauwkeurig en geconcentreerd aan een uitwerking. Een rustige omgeving is dan noodzakelijk; ik haal dingen weg die ik niet nodig heb en langzaam en zwoegend langs vele zijwegen en dwaalsporen komt de oplossing zichtbaar in beeld. In dat proces verander ik mee, met mijn handen, mijn zinnen en mijn geest.

Het volgende dient zich alweer aan.