



OSMOSE ALS KOMPAS

VOOR KUNSTENAARS
VAN MORGEN

HOE KUNNEN WIJ VANUIT ONZICHTBARE ERVARINGEN TOT NIEUWE
PEDAGOGISCHE PRINCIPES IN DE KUNSTEDUCATIE KOMEN?

ANOUK HELDER

STUDENTNUMMER: 393107
HANZEHOGESCHOOL/NHL-STENDEN
MASTERSTUDIE KUNSTEDUCATIE
BEGELEIDER: MARTIJN BOVEN
PEER: LAURA SLOT-BOOMSMA
GRONINGEN, 2019/2020

Voorwoord

In het derde semester van mijn masteronderzoek in de kunsteducatie ben ik opnieuw het diepe ingedoken. In die diepte heb ik onder andere de fenomenologie van de Franse filosofen Maurice Merleau-Ponty (lichamelijke intentionaliteit) en Gaston Bachelard (voorstellingsvermogen) onderzocht, om een beter beeld te krijgen van een begrip dat ik in mijn onderzoek voor het KEP tegenkwam in de theorieën van psycholoog Felix Guattari en filosoof Gilles Deleuze, en gameontwikkelaar Jesper Juul, namelijk osmose. Mijn onderzoek begon in het eerste semester met de Genius Loci (geest van de plek). Daar ontdekte ik het begrip osmose in de theorie van architect Juhani Pallasmaa. Hoewel ik het begrip in diverse bronnen ben tegengekomen, wordt het nergens echt uitgediept. Daarom onderzoek ik in dit essay wat osmose nog meer inhoudt en wat we ermee kunnen in de HBO kunsteducatie.

Een speciaal woord van dank is gericht aan mijn onderzoeksbegeleider, Martijn Boven, die mij meermalen met heldere en rake aanwijzingen uit troebele wateren heeft geloodst. Na onze besprekingen had ik weer overzicht en kon ik verder. Ook verdient mijn peer, Laura Slot-Boomsma, speciale dank. Zij was scherp en direct in haar feedback, ze was mijn maatje tijdens het bezoeken van inspirerende exposities, en ze is een vriendin die er steeds voor me was tijdens dit proces.

Liefdevolle dank aan mijn dochter Wiarda, die mij tijdens de maanden dat ik mijzelf onderdompelde in de wereld van filosofische perspectieven, met regelmaat terugbracht naar de wereld van het hier en nu, om mij eraan te herinneren dat ik naast onderzoeker ook haar moeder ben.

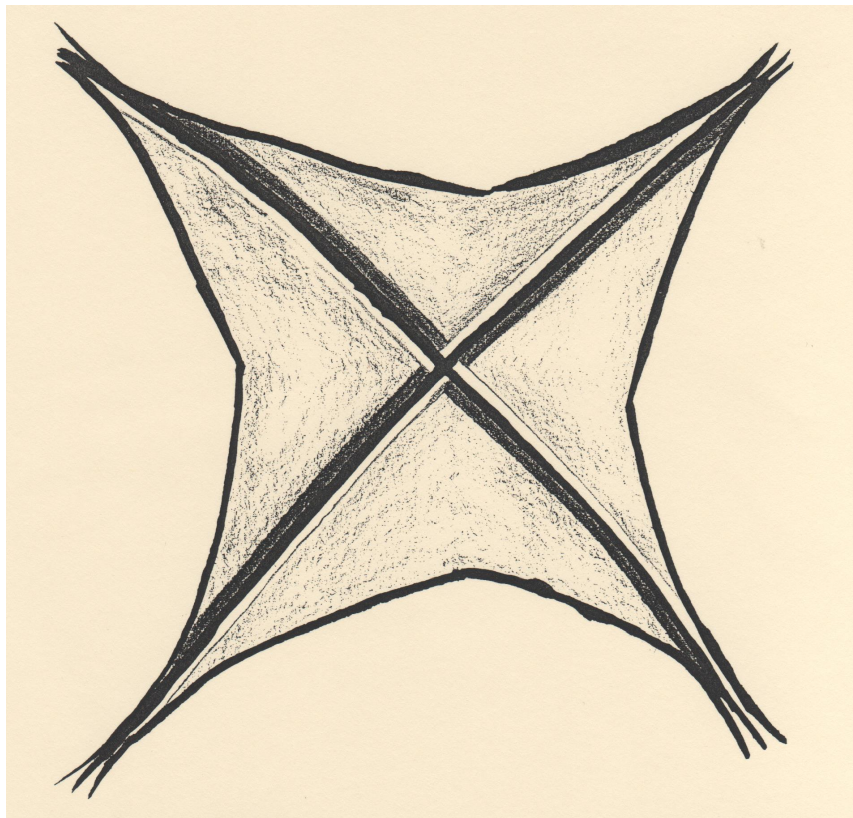
Een bijzonder woord van dank aan Margo Slomp, die mij met enthousiasme op het juiste pad heeft gezet, aan Leo Delfgaauw, die mij wees op het belang van een praktische en objectieve houding, en aan Theo Paijmans, die als critical friend hielp bij het vinden van de titel voor dit onderzoek.

Dank aan mijn studiegenoten en docenten, die mij in de gesprekken in de CoL hebben gerustgesteld en geïnspireerd, en aan mijn familie en vrienden, die mij hebben gesteund in deze tijd dat ik nauwelijks boven water te vinden was.

Abstract

Hoe kunnen we vanuit onzichtbare ervaringen tot nieuwe pedagogische principes in de kunsteducatie komen? Dat is de centrale vraag in dit essay. Vanuit een literaire benadering onderzoek ik hoe onzichtbare ervaringen tot stand komen en hoe je ze herkent. Een leidend begrip dat ik in mijn bronnen ben tegengekomen en dat ik zal pogen te verhelderen, is het begrip *osmose*, volgens mijn definitie een poreuze verdeling, die een geleidelijke, circulaire uitwisseling tussen verschillende vormen van Zijn mogelijk maakt. Een leidende filosofie is de fenomenologie, die zich leent voor een verheldering van de manier waarop *osmose* werkt in een ervaring. Om die manier van meerdere kanten te belichten, heb ik de fenomenologische theorieën van filosofen Maurice Merleau-Ponty en Gaston Bachelard, en architect Juhani Pallasmaa gelezen. Deze theoretische argumentatie wordt geconfronteerd met een associatieve en allegorische, artistieke benadering van de onzichtbare ervaring. De artistieke benadering toont aan dat bepaalde kunstenaars met succes de onzichtbare ervaring inzetten om de bezoekers van hun belevingsruimtes onder te dompelen in een atmosfeer die de manier waarop zij de wereld ervaren (tijdelijk) verandert. De confrontatie leidt tot drie mogelijke, kunstpedagogische principes, die ik in dit essay uiteen zal zetten, namelijk: omkering, halfopenheid en spirituele *osmose*.

Termen: *osmose*, fenomenologie, immersie, vlees, contemplatie, atmosfeer, uitwisseling, ambigue perceptie, dynamische continuïteit, destabilisatie, perspectieven, residu



Koepel-kompas-vlieger © Anouk Helder

Inhoudsopgave

Inleiding	pagina 5
Drie perspectieven op osmose	
1. Osmose via bewegende overgangen – lichamelijke intentionaliteit	pagina 6/7
1.1. Opschorting van aannames - Maurice Merleau-Ponty	pagina 6/7
1.2. Pré-reflectie en hyperreflectie	pagina 7
1.3. Perspectieven	pagina 8/9
1.4. Weefsel	pagina 8/9
1.5. De ambigue perceptie	pagina 9/10
2. Osmose door dynamische continuïteit - de spelende geest	pagina 10
2.1. Onder water – Gaston Bachelard	pagina 10/11
2.2. Voorstellingsvermogen	pagina 11
2.3. Mijmeringen	pagina 12
3. Osmose als potentiële transactie in de periferie - ruimtelijk waarnemen	pagina 12/13
3.1. Atmosfeer – Juhani Pallasmaa	pagina 13/14
3.2. Transitieruimte	pagina 14/15
Voorwaarden voor osmose	
4. Tijd	pagina 17
5. Immersie	pagina 17/18
5.1. Belichaming en virtualiteit	pagina 18
6. Veiligheid	pagina 19
7. Beweging	pagina 19
7.1. Serendipiteit	pagina 19/20
7.2. Balans en onbalans	pagina 20
7.3. Destabilisatie	pagina 20/21
8. Verwondering	pagina 21
9. Inclusiviteit	pagina 21
10. Open aandacht	pagina 22
Mogelijkheden van osmose	
11. Aanzet tot kunstpedagogische principes	pagina 23
Conclusie	pagina 27
Bronnen	pagina 28/29

Inleiding

Er is een trend gaande in musea voor moderne en hedendaagse kunst: steeds vaker wordt plaats ingeruimd voor belevingsruimtes van individuele kunstenaars. In zo'n afgesloten ruimte kan de bezoeker even helemaal opgaan in de ervaring die de kunstenaar beoogt. Een wachtrij voor zo'n specifieke beleving is niet ongewoon. Zo stond ik als bezoeker minutenlang in de rij voor een desoriënterende beleving in de mistruimte *Blue, purple and orange* van Ann Veronica Janssens in Museum de Pont in Tilburg, en moest ik wachten om mijn horizon kwijt te raken in de perspectiefloze ruimte *Luminal* van Matthijs Munnik in het Frysk Museum in Leeuwarden. Het doel van deze installatiekunst is een totale onderdompeling van de zintuigen. En een osmose die het achterblijven van een residu van de beleving in ons moet garanderen. Dat werkt niet helemaal zoals bedoeld. Ten eerste heb je maar beperkt de tijd om de sfeer in je op te nemen, ten tweede zijn er ook deelnemers die door de installatie gaan alsof het een kermisattractie is, ten derde beleven veel bezoekers de installatie indirect, via het beeldscherm van hun smartphone. De belevingsruimte in het museum is overigens geen nieuw concept. In 1970 kocht het Stedelijk Museum in Amsterdam de belevingsruimte The Beanery van Edward Kienholz aan, gemaakt in 1965. Al in de Byzantijnse tijd werd kunst gemaakt als een interactieve ervaring voor de gelovigen die bijvoorbeeld de Hagia Sophia bezochten. De kerk cultiveerde levendigheid d.m.v. de materialen die ze gebruikte. Zo werd geprobeerd een vaste vorm te transformeren naar meerdere verschijningen. Professor in de Middeleeuwse Cultuur, Bissera Pentcheva noemt dat fenomenologische animatie. (Pentcheva, 2016) De gelovigen in de Hagia Sophia maakten deel uit van een performance van omkeerbaarheid: ze bewogen en werden bewogen. Sinds de tijd dat kunst in dienst stond van de religieuze beleving, is er veel veranderd. Zo lopen steeds meer kerken leeg, terwijl musea vaker vollopen.

Wij mensen hebben behoefte aan vernieuwing en transformatie (denk aan mode, trends, studie, alcohol en drugs). Aan de basis ligt het verlangen naar een uitbreiding van onze perceptie, ons bewustzijn en onze lichamelijke ervaringen. Om te kunnen groeien, is het nodig om verrassende, onverwachte informatie te ontdekken, in onszelf, in de ontmoeting met de ander of de wereld, of door het leggen van een nieuw verband tussen bekende zaken. We wisselen dagelijks informatie uit met onszelf en de wereld om ons heen. Een groot deel van die uitwisseling vindt min of meer onbewust plaats, via osmose. Zo is er ook uitwisseling tussen ruimtes, eenheden en dimensies. Er is geen scheiding, er zijn wel grenzen. Die worden bepaald door de beperking van onze zintuiglijke en fysieke vermogens, en door de beperking van ons voorstellingsvermogen. Daarnaast zijn er halfopen afscheidingen, die enerzijds osmose mogelijk maken, en anderzijds voorkomen dat we overspoeld raken door de wereld. Het is belangrijk dat we ons realiseren dat wijzelf niet los staan van onze omgeving en dat de osmose niet bestaat uit gescheiden waarnemingen. *Osmose*, zegt het woordenboek, *is de neiging dat vloeistof door een semipermeabel membraan (een halfdoorlatend vlies) gaat, waardoor de omstandigheden aan beide zijden van het membraan gelijk zijn.* Osmose is een poreuze verdeling, een gedeeltelijke scheiding, die geleidelijk contact en uitwisseling tussen substanties, ruimtes, wezens of niveaus van bewustzijn mogelijk maakt. Ook de verticale interactie tussen de verschillende gebieden van het hemelse en aardse bewustzijn functioneert door osmose, geleidelijk aan, vergelijkbaar met dauw of een zachte, stille regen. Maar de interactie kan ook plaatsvinden door een uitbarsting, snel en intens, zoals door bliksem en donder. De uitbarsting zorgt voor de ontregeling van wat we al weten en wie we al zijn. In de kunsteducatie zijn zowel de geleidelijke osmose als de ontregeling gewenste ingrediënten voor een uitbreiding van het arsenaal van de kunstenaar van morgen. De vraag die ik in dit essay wil beantwoorden is hoe osmose kan bijdragen aan nieuwe pedagogische principes in de kunsteducatie?

Drie perspectieven op osmose

1. Osmose via bewegende overgangen - Lichamelijke intentionaliteit

1.1 Opschorting van aannames – Maurice Merleau-Ponty

Om te kunnen begrijpen hoe osmose tot nieuwe pedagogische principes kan leiden, is het goed om te begrijpen hoe osmose werkt, en op welke manier de osmose een ervaring beïnvloedt. Ik begin met mijn onderzoek bij de ervaring. Volgens mij ontstaat het sterkste residu door een totale, multizintuiglijke onderdompeling, een ervaring gecombineerd met osmose. Om dat residu is het mij in feite te doen. Vanuit het residu ontstaan nieuwe processen, het is de vruchtbare grond, het startpunt voor nieuwe groei. Een filosoof die de manier waarop een ervaring werkt nauwkeurig heeft onderzocht, is Maurice Merleau-Ponty. Ik start mijn onderzoek daarom met zijn fenomenologische theorie over waarnemen.

Fenomenologie is een transcendente filosofie die onze aannames tijdens een ervaring of waarneming tijdelijk opschort. Het doel daarvan is het doorbreken van de gefixeerde blik, zodat er ruimte ontstaat voor nieuwe, frisse indrukken. Het opschorten van een oordeel leidt tot een tijdelijk niet-weten dat ruimte biedt voor het vinden van een onverwachte essentie. Het gaat in de fenomenologie om het maken van ruimte en tijd om bij de manier waarop een ervaring werkt stil te staan en ervan te leren. Om uit te leggen hoe een fenomenologische ervaring werkt, geeft Merleau-Ponty eerst een voorbeeld van een waarneming die niet fenomenologisch blijkt. Hij beschrijft een citroen: “Deze bestaat allereerst als de ovale vorm die aan boven- en onderzijde een beetje bol toeloopt. Vervolgens is daar de gele kleur, het koele oppervlakte en de zure smaak... Een dergelijke analyse kan ons echter niet bevredigen, want op deze manier krijgen we geen inzicht in datgene wat de verschillende kwaliteiten of eigenschappen met elkaar verbindt. De citroen lijkt eerder een zodanige eenheid te bezitten waar alle kwaliteiten slechts verschillende manifestaties van zijn.” (Merleau-Ponty, 2017, p. 47) Hij stelt dat filosoof Jean-Paul Sartre een beter voorbeeld geeft, die schrijft dat: “het geel van de citroen zich uitbreidt over alle andere kwaliteiten en dat deze zich onderling naar elkaar uitbreiden. Het zure van de citroen is geel en het gele is zuur.” (Sartre, via Merleau-Ponty, 2017, p. 49) Met andere woorden: “De eenheid van het ding zit niet achter zijn verschillende kwaliteiten, maar wordt door elk van hen bevestigd.” (2017, p. 49)

Een werkveld dat zich uitstekend leent voor de fenomenologische waarneming, is dat van de kunst. “Het kunstwerk kan ons verrassen, niet omdat het iets heel vreemds afbeeldt, maar omdat het iets wat juist heel vertrouwd is op een nieuwe, vreemde of schokkende manier kan laten verschijnen. In deze verrassing kunnen we de terugkeer naar de wereld van de waarneming ervaren”, schrijft filosoof Jenny Slatman in het voorwoord van Merleau-Ponty’s boekje *De Wereld Waarnemen*. (2017, p. 23/24) Merleau-Ponty’s betekenisgeving komt tot stand door middel van de lichamelijke intentionaliteit, door de relatie tussen de wereld en een steeds bewegend lichaam. Het lichaam is object en subject tegelijkertijd. Daar herken ik mij in. Omdat ik als kunstenaar, docent en onderzoeker vaak vertrouw op mijn voelsprietten, die steeds proberen te reiken voorbij hetgeen ik al zie, voel of weet, past de fenomenologie van Merleau-Ponty in dit onderzoek. Vooral het niet-weten dat je tegelijkertijd aan kunt raken, is een spannend gegeven dat ik beter wil leren begrijpen. Volgens Merleau-Ponty moeten we de voorkant en achterkant van een ervaring toelaten, en kruisingen toestaan. Een ervaring die ik hier zelf mee heb, is het ontdekken van mogelijkheden door een kunstwerk tijdens het maakproces achterstevoren op te hangen. Zo kreeg het werk niet alleen een andere betekenis. De kleur van de voorkant ging op de achtergrond reflecteren en schiep zo een nieuwe beleving. Een fenomenologisch kunstwerk heeft de potentie om op cognitief, emotioneel en fysiek niveau in ons te resoneren, om de vertrouwde manier van kijken even te vergeten, los te laten,

afstand te nemen en opnieuw te ontdekken, een prachtige manier om een ongezochte vondst (serendipiteit) toe te laten, om exploratief te leren (zie pagina 18).

1.2. Pré-reflectie en hyperreflectie

Reflectie is het stilstaan bij een ervaring, en er naar kijken, om er van te leren. Voor Merleau-Ponty gaat het niet om de directe reflectie, maar om de zogenaamde pré-reflectie en sur-reflectie. Het lichaam is voor hem zowel passief en ondergaand als actief en uitvoerend. Daardoor gaat het lichaam aan een reflectieve en bewuste omgang met de dingen vooraf. Het is pre-reflectief. Ons lichaam en onze persoon vormen een eenheid. Merleau-Ponty noemt dit een lichaamsschema. Als we handelen, voegen we voorwerpen toe aan ons lichaamsschema: gereedschap. Ook het aanleren van motorische vaardigheden is een aanvulling op dit schema. De wereld heeft betekenis omdat we er als lichaam mee verbonden zijn. Het lichaam is een permanente voorwaarde voor de ervaring. Zo had ik in een andere tijd eens schoenen met neuzen waar ik steeds over struikelde. Na verloop van tijd werd het schema van mijn voeten verlengd met de neuzen van de schoenen, waardoor ik mijn stappen automatisch ging aanpassen aan de wereld die ik betrad. Er bestaat volgens Merleau-Ponty een bepaald verband tussen ons en het ding: "Binnen onze ervaring zijn er zelfs talrijke kwaliteiten die vrijwel geen enkel betekenis hebben als zij niet in verband worden gebracht met de reacties die zij oproepen voor ons lichaam." (Merleau-Ponty, 2005, p. 48) Ik denk dan bijvoorbeeld aan de dialoog tussen mijn lichaam en het groene 'vlees' van de zee. Ik kan mijn ervaring met de zee niet los zien van de sterke, zilte kwaliteit. Het zeewater draagt mijn lichaam en mijn lichaam draagt het zeewater. Ik kan vechten tegen de trekkende beweging, of ik kan me laten meedrijven tot een golf over me heen spoelt en ik onder water mijn gevoel voor richting kwijtraak. Het zoute vocht dringt in mond en neusgaten, ik spuug terug. Als ik de zee verlaat, kleeft het zoute water nog aan mijn huid en in mijn haar, mengt de zilte geur met mijn geur. Ik neem de zee mee aan land en de zee is uitgebreid met een stukje van mij.

Het is volgens professor in filosofie, dans en mediatechnologie, en performer, Susan Kozel, nodig om uit te zoeken wat we doen, terwijl we het doen. We moeten de nieuwe situatie breeduit en nauwkeurig observeren en de relevante nieuwe features 'uitvoelen'. Expliciet maken wat impliciet is. Kwaliteiten toestaan die worden geassocieerd met het pre-rationele, zoals ambiguïteit van mening, vloeibaarheid van existentiële en conceptuele structuren, inclusief tegenstellingen, het omkeren van betekenissen, en paradoxen. Spelen met onze reflectieve processen. Wanneer een gevoel contact maakt met het intellect tijdens de ervaring, noemt Kozel dat hyperreflectie. (Kozel, 2008, p. 22) Dit begrip is een vertaling van Merleau-Ponty's begrip sur-réflexion, dat hij als volgt uitlegt: "Reflectie is echt reflectie als het niet buiten zichzelf wordt gebracht, alleen als het zichzelf kent als reflectie-op-een-niet-reflectieve-ervaring, en ten gevolge als een verandering in de structuur van ons bestaan." (Merleau-Ponty, 2005, p. 72) De lichte dislocatie, bereikt door hyperreflectie, brengt het potentieel van transformatie. Dit kan in de flow van een actie gebeuren. Kozel legt uit: "Een danser die haar beweging fenomenologisch onderzoekt in het moment van dansen, probeert te voorkomen dat de reflectie ertussen komt en de flow van de beweging vormt, maar weet dat de beweging zal veranderen tijdens het proces, misschien door die meer bewust te maken, meer diepte mee te geven." (Kozel, 2008, p. 22) Hyperreflectie is volgens Kozel het vehikel waarmee concepten uit rauwe ervaringen worden opgetekend.

1.3. Perspectieven

Identiteit wordt geactualiseerd als die wordt uitgedragen. We kunnen vanuit drie verschillende perspectieven identiteit uitdragen. Het eerste persoonsperspectief is het perspectief van waaruit wij zelf waarnemen. Vanuit het eerste persoonsperspectief wordt identiteit veroorzaakt door een innerlijke essentie, door belichaamde ervaringen en door het bewuste en onbewuste waarnemen. In het tweede persoonsperspectief bevat de perceptie van het zelf en de wereld ook de ander. Merleau-Ponty noemt dat intersubjectiviteit (objecten worden door meerdere subjecten gedeeld). In een intersubjectieve houding kunnen wij verbinding maken met de ander, om op die manier een verruimde ervaring te constitueren. Het derde persoonsperspectief kijkt van buitenaf naar ons en de wereld. Onderzoek doen vanuit een derde persoonsperspectief is onderzoeken hoe anderen ervaringen opdoen en de ervaringen van anderen onderzoeken. Kozel: "Tot mijn alsmaar groter wordende verbazing, dreigde in sommige interdisciplinaire contexten, waarin een verscheidenheid aan methodologieën relevant zou kunnen zijn, het derde persoonsperspectief de reikwijdte van het eerste persoonsperspectief te vernietigen, alsof innovatief onderzoek los van de lichamen en gedachten van de onderzoekers plaatsvond." (2008, p. 10) Het gaat er niet om het een boven het ander te verkiezen; eerste en derde persoonsperspectief kunnen verenigd worden, beide zijn onderdeel van onze wereld en samen zijn zij op vele manieren inzetbaar om kennis te construeren.

1.4. Weefsel

Als er eenmaal een relatie tussen lichaam en wereld is herkend, is er: "... een vertakking van mijn lichaam en een vertakking van de wereld, en een correspondentie tussen de binnenkant van de wereld en mijn buitenkant, tussen mijn binnenkant en de buitenkant van de wereld", volgens Merleau-Ponty. (Merleau-Ponty, 1968, p. 136) Hij spreekt van een verbindende materie: fascia, oftewel vliesvormig bindweefsel (een semipermeabel membraan). Dat houdt in ons lichaam alles bij elkaar, maar scheidt ook organen en dergelijke. Het is een netwerk dat verbindingen onderhoudt, maar ook afstand en verschil creëert. Bewegende overgangen worden opgenomen in het universum dat zij bewegen. Merleau-Ponty noemt dit osmose. (Slatman, 2003, p. 102) Tijdens een ervaring vinden bewuste, maar ook onbewuste processen plaats. Het is zaak om het bewuste op te schorten en het onbewuste tijd en ruimte te geven. Ideeën komen op een organische manier tijdens een ervaring. Ze komen niet na de ervaring en ook niet ervoor. Dit zijn andere ideeën dan die welke uit het brein ontspruiten bij nadenken of brainstormen! Het lichaam is een weefsel van verschillende materialen, het is een dynamisch proces, het navigeert de wereld op het kruispunt van een samenklonteren van talen (verbaal, fysiek, archetypisch, via het geheugen, onbewust). Het lichaam is elektrisch, biologisch en cultureel, het is onderdeel van de wereld.

Volgens Merleau-Ponty bestaan lichamen uit vlees, en bestaat vlees uit meer dan alleen lichamen. Onze lichamen reiken buiten onszelf door de werking van onze zintuigen, en zodoende is de grens van het lichaam, de huid, helemaal geen grens. We zijn poreuze wezens. Ons lichaam is vlees en een deel van het vlees van de wereld (dat geen materie is, maar een element), een tijdelijke kristallisatie, een mogelijkheid, een weefsel dat voert, onderhoudt en voedt. Merleau-Ponty: "In de aanraking hebben we drie duidelijk te onderscheiden ervaringen die ten opzichte van elkaar staan, drie dimensies die overlappen, maar van elkaar te onderscheiden zijn: een aanraken en voelen van het gladde en het ruwe - een aanraken van dingen -, een passief gevoel van het lichaam en de ruimte ervan, en een als het ware aanraken van de aanraking, als mijn rechterhand mijn linkerhand aanraakt, terwijl die de dingen betast, waar het aanrakend subject overgaat naar de rang van het aangeraakte, in de dingen overgaat, zo dat de aanraking midden in de wereld gevormd wordt, en als

het ware in de dingen.” (1968, p. 133, 134) Als onderzoekende kunstenaar en docent kan ik vanuit deze drie tactiele dimensies mijn perspectieven verkennen en verbanden leggen.

1.5. De ambigue perceptie

Volgens de uitleg van Merleau-Ponty's theorie over het zichtbare en het onzichtbare (*Le Visible et l'invisible*) door Kozel, is het onzichtbare de lijm of de voering van onze wereld en geeft het diepte en textuur aan wat wij zien. (Kozel, 2008, p. 40) Het onzichtbare maakt de omgeving spannend, iets niet zien, niet weten, maar misschien wel voelen. Het onzichtbare is niet hetzelfde als het niet-zichtbare. Het onzichtbare is dat wat mogelijk zichtbaar is. Het is niet de bedoeling om alles te zien of te begrijpen. Er is altijd speling. Het onzichtbare is dichtbij ons, maar voelt als veraf, geeft diepte en dimensie aan de ervaring. Het brengt scheiding en opening, en vouwt terug in zichzelf. Merleau-Ponty schrijft: “Het zichtbare van de wereld is niet een ontvouwen van de quale, maar van wat tussen de qualia (kwalitatieve eigenschappen van de waarneming) zit, een bindweefsel van externe en interne horizonnen...” (Merleau-Ponty, 1968, p. 131) Het lichaam en de wereld bestaan volgens hem uit circulaire bewegingen (eerder ook wel lagen genoemd) waartussen bindweefsel is. Het is tussen die ingebedde wervelingen dat er zichtbaarheid is, en dat er communicatie plaatsvindt. Hij vergelijkt zichtbaarheid met een tijdelijke kristallisatie door tactiliteit: “Er bestaat een dubbele en kruisende situering van het zichtbare in het voelbare en het voelbare in het zichtbare; de twee kaarten zijn compleet, en toch gaan ze niet in elkaar op. De twee delen zijn totale delen en toch niet precies te onderscheiden.” (1968, p. 135)

Wat zegt die theorie van het zichtbare en het onzichtbare over osmose? Merleau-Ponty spreekt regelmatig van kruisen en omkeren. En van vlees. Daarmee bedoelt hij dat we een zijn met de wereld, en de wereld met ons, we maken deel uit van de wereld en zij maakt deel uit van ons. In het omkeerbare van het zien en het zichtbare, en op het punt waar twee metamorfoses kruisen, wordt perceptie geboren en vindt osmose plaats. Het scharnierende kruispunt van een omkering is een hiaat tussen een moment in zijn tactiele bestaan en het volgende moment: “Mijn vlees en dat van de wereld is betrokken bij heldere zones, openingen, waaromheen de ondoorzichtige zones draaien.” (1968, p. 148) Zoals ik het begrijp, werkt de perceptie als een helder inzicht waar het perifere, onscherpe zicht deel van uit maakt, op een afstand die in beweging is en die terug kan vouwen in zichzelf, zoals mijn hand mijn schouder aan kan raken dankzij mijn elleboog. Ik kan het begrip dat ik vermoed of voel dichterbij halen dankzij het scharnier. Elk conceptueel kader dat we omarmen om ons lichaam te midden van technologische ontwikkelingen zin te geven, heeft ruimte nodig voor tactiliteit, of beter nog: moet tactiliteit in het weefsel van het bestaan opnemen. Door jezelf te verliezen in een mengeling van *tast*, zicht en beweging, vindt een destabilisatie van de identiteit plaats die fundamenteel creatief is. Wat kunnen we daarmee in de kunsteducatie?

Merleau-Ponty stelt dat het onbewuste voortkomt uit osmose tussen het anonieme leven van het lichaam en het officiële leven van de persoon. Die osmose noemt hij ook wel de ambigue perceptie. (Slatman, 2003, p. 102) Tegengestelde begrippen bestaan niet zonder elkaar, zoals de afgrond niet kan bestaan zonder de randen eromheen. (Merleau-Ponty, 1960, p. 21) Daarom is de eerste waarheid een halve waarheid, een opening, of de toegang tot iets anders. (1960, p. 21) De achterkant van een voorwerp is voor mij onzichtbaar, maar daarom niet afwezig. Die kant zie ik via het oog van een anonieme plaatsvervanger aan de achterkant. Vanuit het tweede persoonsperspectief gezien, spreekt Merleau-Ponty van een dubbele intersubjectieve beweging: niet ik zie, niet hij ziet, maar een anonieme zichtbaarheid bewoont ons beiden. Die gezamenlijke tussenlichamelijkheid is een mogelijk domein dat verder reikt dan het eerste persoonsperspectief.

Het verklaart hoe we door samen te werken op een hoger plan kunnen uitkomen. Vanuit een eerste persoonsperspectief gezien, zijn onbekende dingen dichterbij dan we denken, ze zijn vaak onbewust aanwezig, of op een diffuse manier. In feite zouden we meer mogen vertrouwen op onze perifere waarneming en onze intuïtie, om zo ruimte te maken voor onverwachte kruisingen. De ruimte tussen ons en de anderen en tussen ons en de wereld is een element dat ons als vlees omarmt. Dat enerzijds verhindert dat we dingen scherp zien, maar ons anderzijds onderdompelt in een zintuiglijke beleving die andere informatie biedt als we de tijd nemen om onze aannames op te schorten. De opschorting van aannames kan daarom in elk pedagogisch principe worden meegenomen als basishouding voor de student die inspiratie zoekt. Nu ik een basishouding heb gevonden in de theorieën van Merleau-Ponty, ga ik te rade bij Gaston Bachelard, die ook een definitie van osmose heeft. Hij was in dezelfde tijd, midden jaren vijftig van de twintigste eeuw, actief als filosoof in Parijs. In zijn theorieën vind ik mijn eerste kunstpedagogisch principe, namelijk de spirituele osmose.

2. Osmose door dynamische continuïteit - de spelende geest

2.1. Onder water – Gaston Bachelard

Volgens Bachelard beëindigt fenomenologie het verleden en confronteert het ons met wat nieuw is. Dat nieuwe kan overigens ook gevonden worden in het oude, of in iets bekends dat tot dan toe onderbelicht is gebleven. In onze voortdurende jacht op nieuwe ervaringen, is het zaak om de waan van de dag te overstijgen. Dat kan bijvoorbeeld door te kiezen voor ervaringen en verhalen die zin geven en die ons inspireren om zelf betekenis, zin en diepte te scheppen. Voor Bachelard komt betekenis voort uit een doorlopende en dynamische uitwisseling tussen ons voorstellingsvermogen en onze zintuigen. Het principe van de dynamische continuïteit legt hij als volgt uit: “tussen intieme en onbepaalde ruimte vindt voortdurend osmose plaats.” (Bachelard, 1999, p. 230) De overeenkomst met de osmose van Merleau-Ponty is de beweging die volgens beide filosofen in osmose zit, het verschil zit in de afstand die beide voelen tot de osmose. Waar Merleau-Ponty met betrekking tot osmose termen gebruikt als het anonieme en het officiële, spreekt Bachelard juist van de intieme ruimte als deelnemer aan de osmose. Ook spreekt hij van co-existentialisme: elk object met intieme ruimte wordt het centrum van alle ruimte. Voor elk object is afstand het heden, de horizon bestaat evenveel als het centrum. Hij citeert auteur Henri Bosco, die schrijft: “Op de vlaktes ben ik altijd ergens anders, in een andere ruimte, die drijft, fluïde is. Lange tijd ben ik afwezig bij mijzelf, en nergens aanwezig. Ik ben te zeer geneigd om de inconsistentie van mijn dagdromen toe te voegen aan de wijd open ruimtes die ze oproepen.” (Bosco, via Bachelard, 1994, p. 203) Bachelard legt uit dat je in de woestijn of onderwater de banden van tijd en ruimte losser kunt maken en dat het leven daar meer lijkt op een obscuur innerlijk gedicht. Onder water bestaat de wereld uit één substantie, één dimensie en dat geeft een gevoel van grenzeloosheid. Door de ruimte van de gewoonlijke gevoeligheden te verlaten, begint een communicatie met een ruimte die fysiek vernieuwend is. We veranderen niet van plaats, maar we veranderen wezenlijk. (1994, p. 211)

Dat onderwater gaan doet mij denken aan de term oceanisch gevoel, voor het eerst gebruikt in 1927, door de schrijver Romain Rolland, die in een briefwisseling met psychoanalyticus Sigmund Freud schrijft: “... ik zou graag zien dat u een analyse maakt van spontaan, religieus sentiment of, meer precies, van religieus gevoel, dat is ... het simpele en directe feit van het gevoel van het ‘eeuwige’ (wat heel goed niet eeuwig zou kunnen zijn, maar simpelweg zonder waarneembare grenzen, en oceanisch, als het ware).” (Rolland, via Parsons, 1999, p. 173) Kunsttheoreticus Anton Ehrenzweig noemt het oceanisch gevoel ‘de trek van de diepte’: “een volledige uitwisseling vindt plaats tussen de bewuste en onbewuste componenten van het werk, net als tussen de bewuste en onbewuste

niveaus van perceptie van de kunstenaar.”(Ehrenzweig, 1967, p. 104) De perceptie van een kunstenaar noemt hij polyfonische perceptie, oftewel een mentale houding van diffuse aandacht. De diffuse aandacht kan volgens mij voortkomen uit het bewuste niet-weten, door het opschorten van aannames, in de beleving van de periferie, vanuit de voortdurende kruisende bewegingen tussen tactiliteit en zichtbaarheid, en heeft een relatie met de osmose. Het niet-weten dat ontstaat bij opschorting van ons oordeel, is volgens Bachelard: “niet hetzelfde als onwetendheid, maar een moeilijke transcendentie van kennis, een soort van puur begin dat van de creatie een oefening in vrijheid maakt.”(Bachelard, 1964, p. xxxiii) Ik heb op de kunstacademie leren ‘denken met de handen’, wat volgens ditzelfde principe werkt. Ik begon met een half idee aan het maakproces, niet wetende waar dat zou eindigen, maar erop vertrouwend dat het resultaat beter zou zijn dan wat ik had kunnen bedenken. Die manier werkt wonderwel en is goed te gebruiken als een manier om osmose toe te laten in het maakproces.

2.2. Voorstellingsvermogen

Ervaren, herinneren en een ruimtelijke omgeving voorstellen, beïnvloedt ons voorstellingsvermogen; zelfs het ervaren en herinneren bestaat uit belichaamde daden, waarin geleefd, belichaamd beeld een imaginaire realiteit ontlokt die voelt als een eigenlijke ervaring. Volgens Bachelard beoordelen we omgevingen niet alleen met onze zintuigen, maar we testen en evalueren ze ook met ons voorstellingsvermogen. Troostende en uitnodigende plekken inspireren ons onbewuste beeld, dagdromen en fantasieën. Bachelard neemt de fenomenologie van psychiater Eugène Minkowski als voorbeeld, die het heeft over de vitale impuls (reverberatie) als dynamische origine van menselijk leven. De essentie van leven is volgens Minkowski niet een gevoel van zijn, van bestaan, maar een gevoel van deelname aan een voorwaarts vloeien, noodzakelijkerwijs uitgedrukt in termen van tijd, en in tweede instantie in termen van ruimte. (Minkowski, via Bachelard, 1999, p. xvi) Bachelard neemt de reverberatie als startpunt om vervolgens via de resonantie (contemplatie) tot repercutie (mijmeringen) te komen. Hij noemt poëzie een fenomenologie van de ziel, een dromend bewustzijn: “Op het niveau van een poëtisch beeld is de dualiteit tussen subject en object iriserend, schemerend, ongrijpbaar actief in zijn omkeringen.”(1999, p. xix)

Twee perspectieven van fenomenologische analyse zijn volgens Bachelard: “naar de ontboezemingen van de geest, en naar de wijsheden van de ziel.”(1999, p. xxiii) Zodra een kunstwerk autonoom wordt, maakt het een nieuwe start. Het werk gaat als het ware samenwerken met de maker. Hier is wijsheid van de ziel een vereiste. De kunstenaar geeft het werk de ruimte om in het proces van het ontstaan te dicteren wat het nodig heeft. “Weten moet daarom vergezeld worden van een even grote capaciteit voor het vergeten van weten”, aldus Bachelard (1999, p. xxxii) Dichter Jean Lescure noemt dit: “de prijs die betaald moet worden voor een oeuvre om, ten allen tijde, een soort van puur begin te zijn, ...” (Lescure, via Bachelard, 1999, p. xxxiii) Als voorbeeld citeert Lescure de schilder Charles Lapicque: “Voor geen seconde kan er enige sprake zijn van het precies reproduceren van een spektakel dat al in het verleden ligt. Maar ik moet het helemaal opnieuw herleven, op een manier die nieuw is en deze keer vanuit het standpunt van het schilderen. Op deze manier creëer ik voor mezelf de mogelijkheid van een verse schok.” (Lapicque, via Lescure, via Bachelard, p xxxiii) Het voorstellingsvermogen onderscheidt ons van het verleden en van de werkelijkheid, het ziet de toekomst onder ogen. Volgens Bachelard is de functie van onrealiteit even waardevol als de functie van realiteit. Om die reden zou het goed zijn om beide samen te laten werken. Immers: als we ons niets voor kunnen stellen, kunnen we niets voorzien.

2.3. Mijmeringen

“In *The Poetics of Reverie*, schrijft Bachelard vanuit een droomplek ... Mijmering is voor Bachelard een plek (een zelfstandig naamwoord) en een actie (een werkwoord).” ... “Mijmering is een dagdroom en het is ook het dagdromen. Het is de spelende geest. Het is de geest die vrij is van zijn gewoonlijke taken. Het is ook de lucide droom”, aldus blogger Claire Skinner. (Skinner, 2013)

De autonomie van verbeelding met betrekking tot de objectieve realiteit wordt eveneens versterkt door de relatie van mijmering tot herinnering. Voor Bachelard is herinnering hoofdzakelijk gestoeld op voorstellende, niet perceptuele, ervaringen. Zijn analyse van esthetische contemplatie verschaft een context voor de interactie tussen innerlijke en uiterlijke realiteit: “Verbazing is een onmiddellijke mijmering. Dan komt contemplatie, vreemde kracht van de menselijke ziel, in staat tot het opnieuw tot leven wekken van mijmeringen. Contemplatie verenigt meer herinneringen dan sensaties. Het is meer geschiedenis dan bezienswaardigheid.” (Bachelard, via Kaplan, 2012, p. 186). Hoewel je bij poëzie kunt denken aan geschreven tekst (beeld) of aan de voordracht (geluid) of aan de inspiratie die eraan vooraf gaat, kun je die voorwaarden ook samenvoegen op een poëtische manier, zoals Bachelard schrijft: “Om de wezens van oneindige ruimte te kunnen horen, moet men alle aardse geluiden tot zwijgen brengen. Dan begrijpt men dat contemplatie een essentieel creatieve kracht in ons is. Men voelt de geboorte van de wil om te overpeinzen, die al gauw de wil wordt om de beweging van datgene waarover wordt gepeinsd te helpen. ... In feite is het gedicht geen vertaling van een immobiele en doofstomme schoonheid, het is een specifieke actie.” (Bachelard, via Kaplan 2012, p. 168)

Bachelard doelt met zijn gebruik van het begrip contemplatie ook op het gebruik van tijd. In het contempleren en laten ontstaan is een bepaalde vertraging gewenst. Het bewuste en onbewuste hebben tijd nodig om te mengen. Daarbij is wilskracht nodig om de tijd te nemen, maar ook om de contemplatie te verlaten. Ik vergelijk het met een duik in de diepzee, een andere dimensie, waar schatten verborgen liggen, maar waar je om praktische redenen niet eindeloos in ondergedompeld kunt blijven. Er is wilskracht voor nodig om de duik te wagen, maar er is ook wilskracht nodig om uit die contemplatie tevoorschijn te kunnen komen met een schat: “Het magnetisme van contemplatie is een categorie van de wil. Contempleren staat niet tegenover willen, het volgt een andere tak van wilskracht, het is een deelname aan de zucht naar schoonheid, die een element is van de algemene wil ... De natuur dwingt ons tot contemplatie. Een eindeloze uitwisseling is geproduceerd tussen het zicht en het zichtbare. Alles dat ons laat kijken kijkt.” (Bachelard, via Kaplan 2012, p. 179) Wanneer ik nu de fenomenologie van Bachelard vergelijk met die van Merleau-Ponty, concludeer ik dat Bachelard de ziel aan de fenomenologie heeft toegevoegd. De ervaring van lichaam, geest en ziel wil ik in een ander perspectief verder onderzoeken. Vindt er osmose plaats in de architectonische ruimte?

3. Osmose als potentiële transactie in de periferie - ruimtelijk waarnemen

Onze multizintuiglijke waarneming is ruimtelijk. Ze is zelfs rond. Wanneer er voldoende ruimte om je heen is, ervaar je de periferie als rond en koepelvormig. De enige vlakte bestaat dan uit de grond onder onze voeten. Om al onze zintuigen de kost te kunnen geven, is een fysieke ruimte kortom belangrijk. Daarin kunnen zich fysieke elementen bevinden, zoals andere mensen, dieren, planten, voorwerpen en materialen. Daarnaast vinden we in de ruimte ook niet-fysieke elementen die bepalend zijn voor een ervaring, zoals temperatuur en emotie, of deels fysieke elementen, zoals het weer en beweging. Alle elementen hebben invloed op onze fysieke en mentale ruimte. En dat heeft gevolgen voor de beleving, voor de osmose die plaatsvindt tijdens de beleving, en voor het residu dat

achterblijft en die mijn inspiratie vormt voor de vervolgstappen in een proces. Ruimte wordt bovendien geschapen door tijd. Ik kan meer ruimte verkennen wanneer ik meer tijd heb, maar ik kan ook ruimte in mijzelf ervaren aan de hand van de tijd die ik neem. Architectuurtheoreticus Christian Norberg-Schulz noemt de twee belangrijkste elementen die mensen een thuisgevoel geven: identificatie en oriëntatie. (Norberg-Schulz, 1979, p. 5). Onze omgeving heeft een ruimtelijke structuur nodig, die oriëntatie mogelijk maakt, maar moet ook bestaan uit concrete voorwerpen van identificatie. Wij ervaren onszelf en de wereld als ruimtes, omdat al onze zintuigen en onze geest deelnemen aan het ervaren. Voor een gevoel van zekerheid is het daarom belangrijk dat we ons een multizintuiglijk beeld kunnen vormen van onze omgeving.

3.1. Atmosfeer – Juhani Pallasmaa

Ruimtes en echte architecturale ervaringen zijn, volgens architect en professor in de ruimtelijke wetenschappen Juhani Pallasmaa, werkwoorden. (Pallasmaa, 2014, p. 231) Hij stelt: “Een ruimte of een plek is een soort van diffuus gevoeld multizintuiglijk beeld, een ervaren wezen, een ervaring die gemengd is met onze existentiële ervaring en cognitie.” (2014, p. 235/236) Ook filosoof Martin Heidegger ziet ruimte niet als een vaststaand gegeven: “Ruimte staat niet tegenover of buiten de mens. Het is geen extern object en ook geen innerlijke ervaring. Het is niet zo dat er mensen zijn en over en boven hen ruimte.” (Heidegger, via Pallasmaa, 2014, p. 232) Wel kunnen we externe, fysieke situaties en ervaringen internaliseren door middel van een belichaamde simulatie. Zo kunnen we een omhelzende en vormeloze sfeer bewerkstelligen door formele en structurele ingrediënten van werk te onderdrukken. De colourfield painters bijvoorbeeld, creëren een intense, onderdompelende interactie en aanwezigheid van kleur door op grote doeken te werken en daar vormen en begrenzingen te onderdrukken. Ook muziek is volgens Pallasmaa een werkwoord: “Muziek creëert sfeervolle ruimtes, kortstondige en dynamische velden van ervaring, in plaats van verafgelegen vormen, structuren en objecten.” (2014, p. 235) Muziek kan ons tot tranen roeren, en levert daarmee volgens Pallasmaa het bewijs dat we onze emoties kunnen projecteren op abstracte en symbolische structuren. Filosoof Mark Johnson stelt dat emotionele reacties vaak de meest begrijpelijke en samenvoegende oordelen zijn die we kunnen vellen. Er is geen cognitie zonder emotie, zelfs al zijn we ons vaak niet bewust van de emotionele aspecten van onze gedachten. Emoties zijn geen tweederangs cognities. Emoties vormen een fundamenteel onderdeel van de menselijke betekenis. (Johnson, via Pallasmaa, 2014, p. 237)

Lichamelijke waarneming volgens filosoof Hermann Schmitz, strekt zich uit tot hoe men zich voelt. (Schmitz, 2007, p. 16/17) Filosoof Gernot Böhme voegt daaraan toe dat onze tastzin al in de tijd van Aristoteles werd gezien als meer dan alleen een oppervlaktezintuig, maar dat die ook via het vlees liep, en via het hart. We kunnen daarbij denken aan ons warmtegevoel. (Böhme, 2013, p. 98) De mens vormt als lichaam de klankbodem voor architectonische kwaliteit. We voelen aan onze gemoedstoestand in wat voor ruimte wij ons bevinden. En de link tussen hoe ik me voel en de eigenschappen van de ruimte waarin ik mij bevind, is sfeer. “De ruimte waarom het werkelijk gaat ..., is een ruimte van lichamelijke aanwezigheid. Deze ruimte heeft een andere structuur dan de meetkundige ruimte. Hij kent geen afmetingen, eerder onderlinge verhoudingen en afsluitingen zoals in een topologische ruimte, maar hij is in de eerste plaats niet isotroop. Hij kent richtingen, boven en onder, concentraties, vernauwingen en verwijdingen.”, aldus Böhme (2013, p. 100) Het belang van de architectonische ruimte hangt kortom nauw samen met onze lichamelijke ruimte. De periferie, zoals Pallasmaa uitlegt, is volgens hem een ander begrip van osmose: “De essentie van de beleefde ervaring is vormgegeven door aanraking en perifeer, onscherp zicht. Scherp zicht confronteert ons

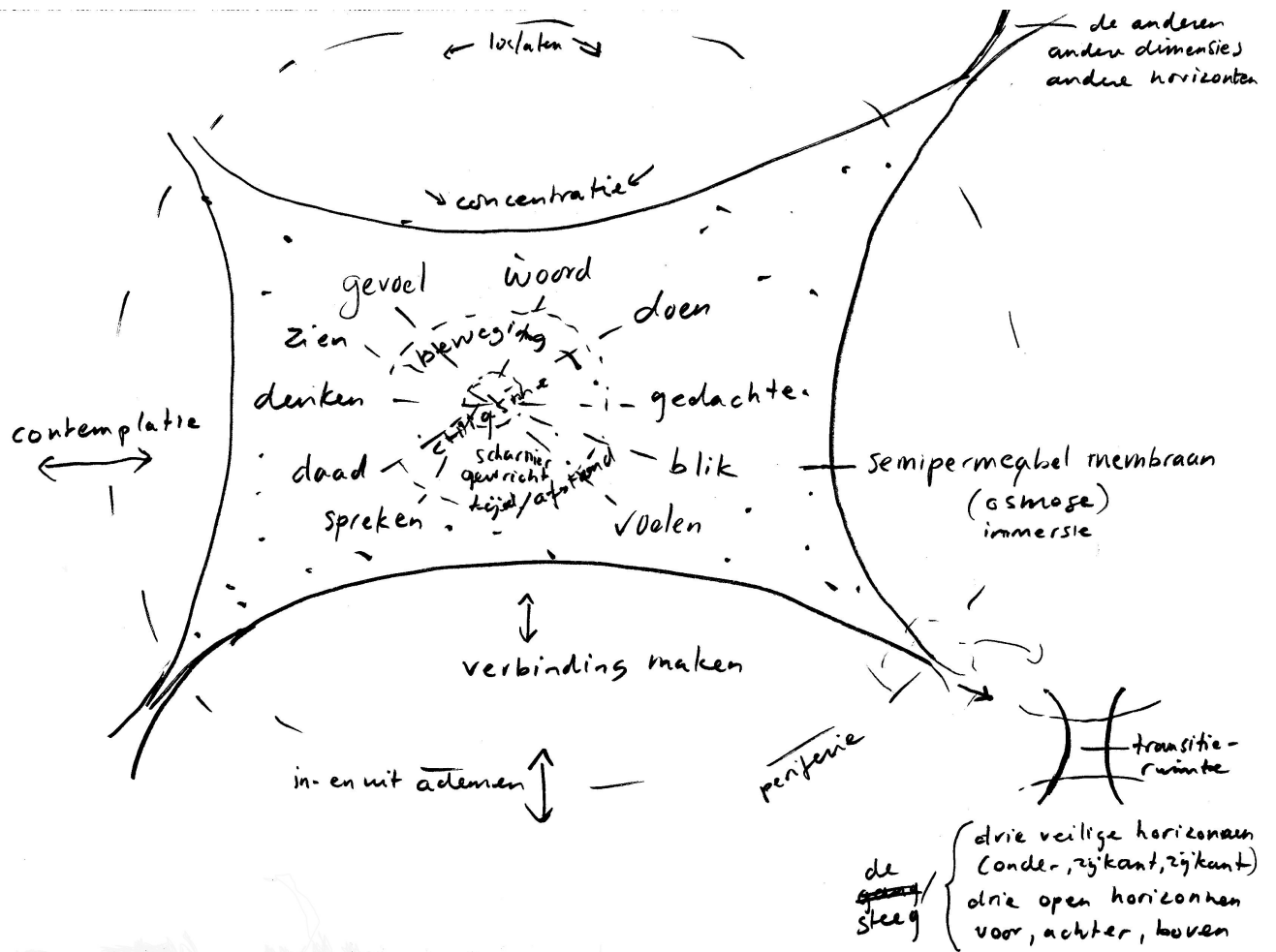
met de wereld, terwijl perifeer zicht ons omhult met het vlees van de wereld.” (Pallasmaa, 2012, p. 50) Ons contact met de wereld vindt volgens Pallasmaa plaats op de grens van het zelf, door gespecialiseerde delen van ons omhullende membraan. In de periferie, niet helemaal zichtbaar, vinden potentiële transacties plaats tussen lichaam, voorstellingsvermogen en omgeving. Voor Pallasmaa is beweging een mogelijkheid die osmose brengt, een beweging die niet continu aanwezig is, zoals bij Bachelard. Daarbij voegt hij de omgeving toe aan de werking van osmose, waarmee zijn begrip van osmose ook in de ruimtelijke rafelranden van onze lichamelijke en geestelijke ervaring persoonlijk wordt. Het openstaan voor de beleving van atmosfeer is een voorwaarde voor de osmose als pedagogisch principe.

3.2. Transitieruimte

De steeg en de gang zijn overgangsruidtes. De steeg is een overgangsruidte tussen privé en publiek, tussen binnen- en buitenruimtes, en soms ook tussen de wereld van de wet en die van criminelen. De gang is een overgangsruidte tussen verschillende binnenruimtes, zij het privé, publiek of allebei. De steeg uit mijn jeugd, de plek die voor mij het meest een geest (genius loci) bezat, is een lange, smalle, spannende buitenruimte tussen twee veilige binnenruimtes. Deze steeg is vergelijkbaar met een communicatielaag zoals bindvliesweefsel, het semipermeabel membraan dat osmose mogelijk maakt tussen verschillende lagen van bewustzijn en zijn, of tussen containers, waaronder ons lichaam. In de steeg kan er uitwisseling plaatsvinden bij de deuren en ramen, bij de uiteinden van de steeg, die naar weidser ruimtes leiden, van bovenaf...alleen de grond onder mijn voeten is een stabiele factor, hoewel ik nog altijd over een steen kan struikelen of iets kan vertrappen. In een steeg zijn kortom net zoveel open als gesloten kanten. De steeg uit mijn jeugd leidde naar spannende en veilige plekken. Het was een ruimte waarin tijd en beweging een rol speelden. We bleven er niet lang hangen. We bewogen ons er doorheen, op vele manieren: lopend, sluipend, rennend, fietsend, op de rug van een paard, met of zonder stilstaan in de steeg. Er waren ramen om door te gluren, daken om op te klimmen, open ruimtes aan beide uiteinden, en twee deuren om door te verdwijnen. Beide naar veiliger plaatsen, zoals de warme paardenstal. Er waren grenzen, maar er was ook openheid, er was doorloop, beweging, het bekende en het onbekende waren aanwezig.

Door de mogelijkheden ervan, had onze steeg een centrale plaats in de spellen die mijn broers en ik bedachten. Bij zo'n herinnering spreekt Bachelard van gefixeerd geluk: “We troosten onszelf door herinneringen van bescherming opnieuw te beleven.” (Bachelard, 1999, p. 6) Hij vraagt zich af wat we horen als we zo ver terug luisteren als het geheugen reikt, op de grenzen van het geheugen, in het veld van het onheuglijke (oeroude). Volgens hem hebben geweldige beelden een historie en een prehistorie: ze zijn altijd een mengeling van een herinnering en een legende, met het resultaat dat we een beeld nooit direct ervaren. Hoewel Bachelard in *La poétique de l'espace* het bestaan van de gang meldt, zegt hij er verder niets over. Er zijn echter schrijvers en onderzoekers die wel aandacht hebben besteed aan de gang en de steeg, zoals professor in de sociale wetenschappen Roderick J. Lawrence, die in 1984 een artikel schreef over *Transition spaces and dwellings*, architecten Serge Chermayeff en Christophe Alexander, die in 1963 het boek *Community and Privacy* schreven, en filmmuziekdocent Janet Halfyard die de steeg onder de loep neemt in haar boek *Danny Elfman's Batman* uit 2004. Zij schrijft: “Het steegje is een transitieruimte, en grensland tussen de wereld van de wet en die van criminelen.” (Halfyard, 2004, p. 85) Zij noemt stegen derhalve geestelijk onstabiele ruimtes. “In het algemeen is het de kwaliteit van de transitie tussen ruimtelijke grenzen die cruciaal is: vaak zijn ze een bron van angst omdat ze ambigue zijn en in een staat van flux verkeren gedurende een langdurige tijd”, aldus Lawrence. (Lawrence, 1984, p. 263) Dat klinkt onveilig, wat te maken heeft

met plek van de steeg. Wanneer die zich tussen veilige ruimtes en in een betrekkelijk veilige omgeving bevindt (zoals op een erf), is het een creatief uitdagende plek, is mijn ervaring. Chermayeff en Alexander schrijven: "Wat ook het precieze formaat en aantal van domeinen mag zijn, de hiërarchie moet in grote mate bepaald zijn door de verbindingen tussen de domeinen. In andere woorden de gewrichten tussen de opeenvolgende en aangrenzende domeinen, de reikwijdte van de scheiding, de precieze manier waarop ze aan elkaar vastzitten, het soort transitie dat tussen hen moet plaatsvinden, zijn alle zaken van vitaal belang, ongeacht het exacte formaat en aantal van de domeinen." (Chermayeff en Alexander, 1963, p. 141)



Voorwaarden voor osmose

Osmose produceert onder bepaalde voorwaarden een sterker residu als bron voor nieuwe processen. De belangrijkste voorwaarden die osmose deelt met de fenomenologie zijn tijd en ruimte. Daarnaast zijn er ook voorwaarden aan osmose verbonden die eveneens belangrijk zijn voor de kunstpedagogiek, zoals veiligheid, maar ook destabilisatie, en beweging, waaronder serendipiteit. Osmose deelt voorwaarden als immersie, virtualiteit, inclusiviteit, balans en verwondering met de kunst.

4. Tijd

Een avontuur of ontdekkingsreis ondernemen kost tijd. Ervan leren kost eveneens tijd. Daarom is het belangrijk dat die tijd er is, en dat die benut wordt. Hoe meer zintuigen er mee doen, hoe meer de informatie stroomt (osmose) tussen de verschillende lagen en vormen van Zijn. Tijd is nodig om meters te maken, maar ook om te kunnen reflecteren op de bevindingen; voor, tijdens en na het avontuur, het proces of de reis. Binnen de parameters van een lesprogramma kan tijdgebrek deels worden opgelost door spelregels toe te passen op het proces, of een deel daarvan. De spelregels werken weliswaar sturend, maar kunnen ook bevrijdend werken. Wanneer een deelnemer zich ergens aan vast kan houden, kan een ander houvast losgelaten worden. *Beperking* schept daarom ook ruimte. Die ruimte heeft vooral te maken met veiligheid en de rust die daarmee samenhangt.

5. Immersie

Volgens videogametheoreticus Jesper Juul zijn games net zomin rechttoe rechtaan als mensen. Net als de kunstenaar die installaties maakt, streeft de gameontwikkelaar ernaar een wereld te creëren waarin de speler wordt ondergedompeld. Immersieve games zijn in de basis asymmetrisch. Die asymmetrie bestaat tussen simpliciteit en complexiteit. Complexiteit is van oorsprong simpel, maar wordt complex door de veelvoud aan mogelijkheden. Een voortgangsspel speelt zich af in een rechte lijn, denk bijvoorbeeld aan ganzenbord. Een immersief spel is een open veld, met een breed doel, simpele regels, maar geen simpele uitdagingen. (Juul, via Helder, 2019, p. 6) Gaming gaat onder andere over het uitoefenen van controle. Dat is lastig te verenigen met een ervaring waarvoor we die controle juist los moet laten, zodat een gebeurtenis of reeks kan transformeren naar iets betekenisvol. Gamefictie is dubbelzinnig, optioneel en wordt op oncontroleerbare en onvoorspelbare manieren door de gamer beleefd. (2019, p. 6) In die zin lijkt een game op een kunstwerk. De maker maakt het met een bepaalde bedoeling, maar zodra het aan het publiek wordt overgelaten, verandert de betekenis. Regels en fictie hebben interactie en competitie, en complementeren elkaar. Een statement over een fictieel personage is half echt omdat het een fictionele entiteit én de regels van de game beschrijft. De ruimte in games (leveldesign) kan werken als combinatie van regels en fictie. De gamewereld is gescheiden van de reële wereld, maar tegelijkertijd onderdeel daarvan. Op die grens zit de magie, de flow. Tussen de reële ruimte en de gameruimte zit een halfopen grens, de magische cirkel, waar osmose plaatsvindt. (2019, p. 7)

Technologie is niet puur instrumenteel, ook niet helemaal een menselijke activiteit, vindt ook Kozel. (Kozel, 2008, p. 74) De essentie van technologie is volgens Heidegger niets technologisch. (Heidegger, via Kozel, 2008, p. 77) Die bestaat uit lagen fysieke, conceptuele en sociale kennis in digitale, fysieke interfaces. De essentie van technologie vereist door haar veranderende actieve bestemming oriëntatie en identificatie. Ergens mee bekend zijn, biedt immers ruimte voor het onverwachte. En

dwalen geeft een dieper begrip wanneer je erin geabsorbeerd bent. Effectieve immersie vereist verzadiging (volledige onderdompeling) en tijd. In het virtuele komen extra tijd en zintuiglijke dimensies bij de ervaring. Virtual reality is net zo echt als realiteit, niet half, en niet het tegenovergestelde van realiteit. Het is een alternatieve realiteit, gebaseerd op een herberekening van fysieke dimensies en een ervaring van zintuiglijke verzadiging die plaatsvindt door een verbintenis tussen mensen en computertechnologieën. De geest is niet bevrijd van het lichaam, maar het virtuele is vruchtbare grond voor de verschijning van het ongevormde en nog niet bepaalde.

5.1. Belichaming en virtualiteit

Volgens onderzoeker en auteur Jason Farman hebben mobiele technologieën onze fascinatie voor locatie en plaats nieuw leven ingeblazen. Aan de hand van die fascinatie heeft Farman de fenomenologie van Merleau-Ponty en het poststructuralisme van Jacques Derrida bij elkaar genomen en bekeken waar die theorieën elkaar kruisen. Hij ontwikkelt daaruit de theorie van het 'zintuiglijk ingeprent' lichaam dat een lens wordt voor al onze interacties met mobiele interfaces. (Farman, 2011, p. 19) Tussen de vrij zwevende verbinding en belichaamde connecties bevindt zich een spectrum, waarop van alles mogelijk is tussen de lichamelijke connectie en de geestelijke connectie. Hier is de invulling van onze belichaamde ruimte subjectief, wat ruimte biedt voor een eigen invulling. Farman haalt een intrigerend voorbeeld aan van Allucquère Rosanne Stone, een Amerikaanse mediatheoreticus, auteur en performance kunstenaar, die een sociologisch onderzoek deed naar telefoonsekswerkers. Zij stelt vast dat er naast informatie ook lichamen via de telefoonlijnen worden overgebracht. Ze legt uit dat de telefoonsekswerkers een extreem complexe en gedetailleerde set van gedragingen vertalen tot een modaliteit voor één zintuig, en die modaliteit verder inkoken tot een serie sterk in elkaar gedrukte penningen. Die penningen worden met een aangepaste stem door de telefoonlijn geperst. Aan de andere kant van de lijn giet de ontvanger hier kokend water bij, zogezegd, waardoor de penningen teruggevormd worden tot een volledig gedetailleerd setje van multizintuiglijke beelden en interacties. (Stone, via Farman, 2011, p. 21) Het idee dat gedetailleerde multizintuiglijke ervaringen net als soep uit een pakje ingekookt en weer verdund kunnen worden, is een prachtig voorbeeld van de mogelijkheden die binnen het spectrum bestaan. Hoewel kleine details zullen ontbreken, ontstaat op deze manier een acceptabel surrogaat. Ons gevoel van aanwezigheid in de virtuele ruimte is kortom belichaamd dankzij onze bereidwilligheid. Belichaming is een ruimtelijke praktijk en ruimte is een belichaamde praktijk (gebruik, beweging en relatie). We identificeren ons, net als in de realiteit, ook in de virtuele ruimte met het actuele, maar dat actuele beeld kan wel veranderen onder invloed van de virtuele ervaring. Onze verbeelding hangt samen met ervaringen. Virtuele interactie hangt samen met materiële interactie. Er vindt een uitwisseling plaats tussen hoe wij onze technologieën vormgeven en hoe zij ons vormen.

Onze zintuigen vinden hun volledige expressie van bestaan in interactie. Merleau-Ponty zegt: "Ik breng op de ander de intieme ervaring over die ik met mijn eigen lichaam heb." (Merleau-Ponty, via Farman, 2011, p. 26) Mijn perspectief en dat van de ander zijn beide in het bewustzijn aanwezig, maar zijn nooit precies hetzelfde. Belichaming is een voortdurend wisselend spel tussen het cognitieve onderbewustzijn en het cognitief bewust zijn. Het onzichtbare vormt het fundament voor de waarneembare wereld. Farman: "... wanneer de cognitief onbewuste elementen van de achtergrond naar de voorgrond bewegen, bestaat er een culturele verschuiving van paradigma, dat een nieuw begrip van de zintuiglijke wereld vergezelt." (Farman, 2011, p. 29)

6. Veiligheid

Een avontuur of proces aangaan zonder te weten wat de uitkomst ervan gaat zijn, kost moed. Die moed ontleen je aan een eerdere ervaring die je vertrouwen geeft, aan hulp en steun van iemand met wie je samen kunt werken, of die je aanwijzingen geeft, en aan een omgeving die tijd, ruimte en veiligheid biedt. In een oorlogszuchtige, virtuele ruimte zoals een firstperson shooter, bestaat de veiligheid eruit dat je de ruimte beleeft via je virtuele personage (avatar). Die kan alles wagen zonder dat het ernstige consequenties heeft voor jou. Ook een minder veilige, realistische situatie zoals parachutespringen of bungeejumping kan als veilig ervaren worden als je kunt vertrouwen op het elastiek of de parachute die je val zal breken. In een avontuurlijke lessituatie moeten we ons kunnen identificeren met een nieuwe rol en ons kunnen oriënteren op een nieuwe route. Maar er mag ook ruimte zijn voor het onverwachte. Daarom kunnen we starten op een plek die overzicht biedt op nieuwe mogelijkheden, zijn we gebaat bij hulp, steun of samenwerking, en voelen we ons veilig als we voldoende tijd hebben en er geen onoverkomelijke consequenties aan onze acties verbonden zijn. Een negatieve consequentie die een onveilig gevoel veroorzaakt, is bijvoorbeeld een beoordeling, maar kan ook een oordeel zijn. Zo'n oordeel hoeft volgens professor in docenteducatie Robert Boostrom geen obstakel te zijn in het leerproces. Hij is van mening dat we de lessituatie ook niet te veilig moeten maken. Als ieders stem wordt geaccepteerd en geen enkele stem kritiek krijgt, dan groeit volgens hem niemand. Boostrom stelt dat het nodig is om andere stemmen te horen: "... maar we moeten ook in staat zijn om op die stemmen te antwoorden, om ze te bekritisieren, om ze uit te dagen, om onze perspectieven te scherpen aan de frictie van de dialoog." (Boostrom, 1998, p. 407) Een veilig proces eindigt daarom bij voorkeur met een evaluatie van wat er geleerd is, waarbij we zelf of samen kritisch kijken naar mogelijke volgende stappen. Het is belangrijk dat de student zich tijdens het proces veilig genoeg gevoeld heeft, maar ook voldoende uitgedaagd, om het leerzame avontuur vaker aan te willen gaan.

7. Beweging

Zonder beweging komen we niet bij onze grenzen, en gaan we er zeker niet overheen om het onbekende te ontmoeten. Zonder die ontmoeting kan er weliswaar sprake zijn van een proces, maar is er weinig sprake van groei. En juist die groei is het beoogde doel van het leren. Het leren wordt verder geholpen door osmose, die tijdens een onderdompeling optimaal werkt. Onderdompelen is een werkwoord, wat erop wijst dat we moeite moeten doen om ondergedompeld te geraken, we moeten ervoor in beweging komen.

7.1. Serendipiteit

Kunstenaars, architecten, en ook wetenschappers laten zich graag verrassen door op zoek te gaan naar het onbekende. Zo is medisch wetenschapper Hans Clevers een voorstander van serendipiteit. Hij omzeilt de subsidieaanvragen (die om structuur vragen) door subsidie aan te vragen voor een ontdekking die al gedaan is, en die zijn team gebruikt voor een volgende ontdekkingsreis. Hij noemt dat exploratief onderzoek, onderzoek doen als een ontdekkingsreiziger. Voor Clevers en zijn team is het zaak om onbevooroordeeld en niet geprogrammeerd te onderzoeken. Geen harde vragen stellen, want daarmee dicteer je in je hoofd al de antwoorden. Volgens Clevers bestaat exploratief onderzoek voor 95% uit associatie en intuïtie, en voor 5% uit rationaliteit. (Brands, 2015) Medisch onderzoeker Pek van Andel stelt dat het echt nieuwe alleen onberaamd gevonden kan worden, anders zou het niet echt nieuw zijn. Hij quote schrijver en kernfysicus Jona Oberski die eens tegen

hem zei: “Creativiteit begint waar het organiseerbare ophoudt.” (Oberski, via Van Andel, via Cohen, 2014) Voor de osmose is serendipiteit een manier van onderzoeken die ruimte biedt voor uitwisseling met het onbekende en het onzichtbare, en meer kans op een goed residu.

7.2. Balans en onbalans

Onze zichtbare wereld is gecentreerd rondom een kern van afwezigheid, en deze afwezigheid legt de grenzen van de fenomenologie bloot. Volgens Merleau-Ponty wordt dit een fenomenologie van het voorstelbare. (Merleau-Ponty, via Kozel, 2008, p. 43) Wat gebeurt er als ons onderwerp verscholen zit, net buiten de straal van onderzoek, ontmaskerd door verscholen te blijven? Dit gaat over onzekerheid, glibberigheid, zinspel. Merleau-Ponty spreekt van het onzichtbare leven, de onzichtbare gemeenschap, de onzichtbare ander, de onzichtbare cultuur. (2008, p. 43) Juist dit balanceren langs het mogelijk aanwezige kan onbalans veroorzaken. En onstabiliteit betekent beweging. We kunnen vanuit meerdere posities tegelijkertijd denken en doen. Ook vormen van digitale media lossen zich vaak op en vervormen zich als ze interactief zijn gemaakt, ze kunnen niet in een vaste vorm en op een vaste plek blijven, net als het menselijk lichaam. Kozel zegt daarover: “Het gebruik van technologie in de nabijheid van het lichaam is fundamenteel ambigue, omdat het in veel richtingen kan gaan: lichamelijk, geestelijk, intern, extern, via het geheugen, via ontbinding, morfend en transsubstantieel, terug en vooruit in de tijd.” (2008, p. 46)

We ervaren de wereld door onze lichamen. We begrijpen onze ervaringen door data die we via de zintuigen ontvangen te integreren met onze structuren van begrijpen. We delen ervaringen door de uitdrukkingvorm te verfijnen en verspreiden, bijvoorbeeld door ze tot een anekdote, een verhaal of een kunstwerk te verwerken, waarbij we ons de details steeds meer eigen maken. Onze ervaringen laten de aard van onszelf, onze lichamen en onze culturen zien. De fysieke zintuigen staan niet los van elkaar. Verschillende lagen van reflectie en bewustzijn vinden tegelijkertijd plaats. In de fenomenologie is het daarom zaak om een evenwicht te vinden tussen abstractie en details. Teveel abstractie en het detail van een beleefde ervaring mist, de analyse is geen fenomenologie. Teveel detail en de fenomenologie wordt een boodschappenlijstje van kleinigheden. “Je ervaring is bijna te moeilijk om over te praten. Het lijkt zinloos om te proberen de ervaring over te brengen. Het zou gemakkelijker zijn om anderen zelf op de vlucht te zetten.” (James Turrell, via Kozel, 2008, p. 49)

7.3. Destabilisatie

Destabilisatie wordt wel gezien als een beweging die gericht is op ontwrichting. Zo werd de Russische president Poetin beschuldigd van destabiliserende activiteiten, met de bedoeling de Amerikaanse presidentsverkiezingen in 2016 te verstoren. (Persson, 2016) Maar er bestaan ook situaties waarin destabilisatie tot inspiratie leidt. Hoe werkt dat? Destabilisatie kan plaatsvinden tijdens een zintuiglijke totaalervaring, zoals bij het bezoeken van een kunstwerk dat meerdere zintuigen tegelijkertijd aanspreekt. Het kan ook gevoel en verstand aanspreken, zoals gebeurt bij het kunstwerk *Descending into Limbo*, van kunstenaar Anish Kapoor. De destabilisatie vindt hier plaats doordat we onze zintuigen niet vertrouwen. Zien we een heel diep gat, of een platte stip die diep lijkt? We komen dichterbij, turend, raken uit balans... Zo is James Turrell eens aangeklaagd door een gepensioneerd rechter, wiens vrouw tijdens het bezoeken van een van Turrells werken was gevallen en een pols had gebroken. Ze zou volgens haar man ‘gedesoriënteerd en in de war’ zijn geraakt door ‘een illusie’ die de kunstenaar volgens hem had veroorzaakt. Het werk van Turrell lijkt het immateriële licht te materialiseren, waardoor verwarring kan ontstaan over begrenzingen. Die

destabilisatie brengt nieuwe informatie, die kan worden ingezet om nieuw werk te maken. Licht, kleur, ongrijpbaarheid en onstabiele door weerkaatsing en vloeibaarheid zijn elementen en kwaliteiten die ik graag in mijn eigen werk toepas, en die bij de meeste van de kunstenaars die ik bewonder voorkomen.

8. Verwondering

De relatie tussen cultuur en natuur speelt een belangrijke rol in de onderdompeling en osmose die plaatsvinden in een succesvolle installatie. Natuurlijke elementen maken deel uit van onze identiteit en helpen ons met de oriëntatie op een nieuwe omgeving, die cultureel van aard is en die op deze manier eerder verwondering opwekt dan angst. Ik zie bijvoorbeeld een combinatie van beweging, licht en water boven mijn hoofd terug in de installatie *Waterlicht*, van kunstenaar Daan Roosegaarde, in de ruimte *Symbiotic Seeing* van kunstenaar Ólafur Elíasson, in de ruimte *Swimming Pool* van kunstenaar Leandro Erlich en in voorstelling *Mylar* van theatergroep Fuerza Bruta. Het is interessant wat de kunstenaars hier zelf over zeggen. Erlich wil een belevenis creëren die aanzet tot reflectie op de werkelijkheid om je heen. (Erlich, 2019) In de praktijk heb ik gezien dat bezoekers aan beide kanten van het wateroppervlak gaan spelen met het beeld dat ze door het wateroppervlak heen van elkaar creëren. Roosegaarde ziet *Waterlicht* als inspiratie voor de toekomst. Hoe gaan we om met de realiteit van het stijgen van de zeespiegel? Het publiek kijkt verwonderd naar boven, af en toe strekt iemand een hand uit om contact te maken. (Roosegaarde, 2015) Het werk van Elíasson roept ook vooral verwondering op. Elíasson wil de wereld veranderen door de manier waarop wij die ervaren te veranderen. Daarbij ligt de verantwoordelijkheid bij de bezoeker van het werk. Die wordt uitgenodigd om zichzelf te navigeren en krijgt tegelijkertijd het vertrouwen dat het veilig is en dat elke uitkomst goed is. (Bloomberg, 2016) Bij Fuerza Bruta gaat het om het verleggen van grenzen, om ons te verrassen, om ons te laten vergeten dat we in een theater zijn. Bezoekers hebben interactie met het hele theater en het theater is in hun midden. (Norby, 2010) Ook een terugkerend thema in succesvolle, onderdompelende installaties is de troostende warmte van de zon. Turrell gebruikt dat gegeven in zijn installatie *Event Horizon*, die bezoekers een bijna religieuze ervaring bezorgt. In *The Guardian* van 25 januari 2018, schrijft Brigid Delaney dat de installatie haar neuronen herschikt en haar gedachten volledig stil zet. Elíasson houdt bezoekers uren in verwondering in zijn installatie *The Weather Project*.

9. Inclusiviteit

De expositie *The Listening Dimension*, van Elíasson, bestaat uit geometrische vormen en spiegels die een optische illusie creëren. Het niet direct kunnen invullen van de diepte, moet ons aanmoedigen om onze eigen navigator te zijn, omdat het om ons gaat en wat wij van onze beleving kunnen maken. Iedereen ziet immers iets anders. Het kunstwerk herbergt in zich wat je als bezoeker meebrengt. De ervaring is daarom altijd subjectief. Wie zich daarover onzeker voelt, mag achter de constructies kijken, want achter een ervaring mogen kijken genereert vertrouwen. De kracht van kunst is volgens Elíasson de mogelijkheid om inclusief te zijn en in de emotionele behoefte van mensen te voorzien. Hij stelt: "Het is geweldig als je in een situatie bent waarin je op een diep niveau voelt dat de omgeving je emotionele behoefte reflecteert. Daar kun je zeggen: 'Ik ben nodig.'" (Elíasson, via Bloomberg, 2016) De bezoeker is belangrijker dan het kunstwerk, geeft Elíasson toe. Die reflectie van een emotionele behoefte op een diep niveau, is in feite de hyperreflectie, die plaatsvindt tijdens osmose.

10. Open aandacht

Van het kunstwerk teruggaan naar het fenomeen, is teruggaan naar een onbevooroordeelde blik op de omgeving. Hoe krijg je dat voor elkaar? Dat kan bijvoorbeeld door het kunstwerk niet van tevoren aan te kondigen, zoals het *Green River Project* van Elíasson, waarin rivieren in verschillende wereldsteden een opvallend groene kleur kregen. Mensen gingen nadenken over de natuur in hun stad voordat ze wisten dat ze naar kunst keken. (Manen, 2019) Kunstenaar Bruce Nauman gebruikt de perceptie. Hoe ervaart de bezoeker de relatie met het eigen lichaam en de geest in relatie tot het kunstwerk? In *The Green Light Corridor* forceert hij het contrast tussen de perceptie en de fysieke ervaring van de ruimte in zijn werk door bezoekers heel weinig ruimte te geven om doorheen te manoeuvreren. (Spector, 2018) Ook Turrell kiest voor de fenomenologische benadering van kunst. Hij heeft het over licht absorberen, wat volgens mij osmose is. Dat absorberen bewerkstelligt hij door bezoekers van zijn werk geen object, geen beeld en geen focus te geven: "... waar kijk je dan naar? Je kijkt er naar dat je kijkt." (Turrell, via Rose, 2013)

Mogelijkheden van Osmose

11. Aanzet tot kunstpedagogische principes

In zijn lectorale rede *Meesterschap in de 21e eeuw: een hedendaagse scholingsweg aan de kunsten*, gaf professor in de kunst- en cultuureducatie Jeroen Lutters al een voorzet voor een kunstverwant wetenschappelijk raamwerk met sponningen zoals het aleatorisch beginsel (werken met toeval), abductief denken (werken met vermoedens), denken in serendipiteit (werken met plezierige verrassingen en onbedoelde vondsten) en het denken in possible worlds (werken vanuit verbeelding). (Lutters, 2015, p. 65) Dit raamwerk sluit aan bij de drie kunstpedagogische principes die ik uit mijn onderzoek heb gedestilleerd, namelijk: spirituele osmose (werken vanuit reverberatie, contemplatie en mijmering), halfopenheid (werken met vervaging, constructie en vertrouwen) en omkering (werken vanuit fascinatie, het immateriële en zonder horizon).

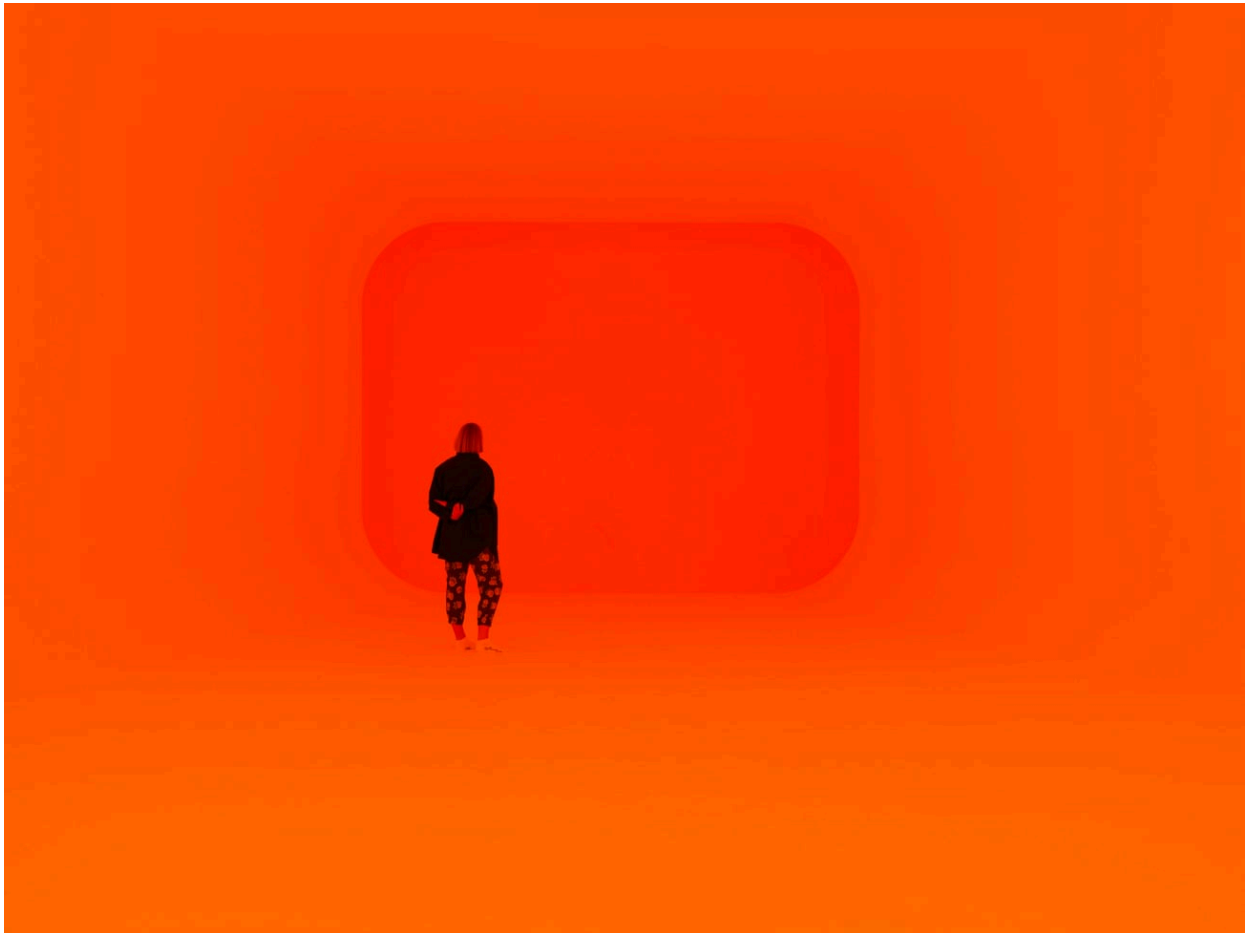
De spirituele osmose ontleen ik aan de theorie van filosoof Bachelard en de praktijk van kunstenaars Iris Häussler. Zij vult reële ruimtes met de levens van fictieve personages, zonder daarbij te vermelden dat de bezoeker niet naar de overblijfselen van een echt leven kijkt. Dat resulteert in woede bij haar publiek, maar leidt ook tot gesprekken. Häussler denkt dat mensen verwachten een label te zien, een stukje tekst dat helpt bij het consumeren: "... als ze geen label zien ... dan zijn ze op zichzelf aangewezen. Dan investeren ze tijd en moeite, committeren ze zich. Dat is een emotioneel proces. Dus ze hebben een *sense of ownership*..." (Heerma van Voss, 2020, p. 32) Die investering garandeert een sterker residu dan wanneer kunst alleen geconsumeerd wordt. De verbinding is kortom nog een voorwaarde voor een succesvolle osmose. Bachelard neemt de reverberatie (bijvoorbeeld van een emotie als verbazing of verwondering) als startpunt om vervolgens via de resonantie (contemplatie over herinneringen en sensaties) tot repercussie (mijmeringen) te komen. In het mijmeren (dagdromen) komen herinneringen en sensaties samen met het voorstellingsvermogen en wordt een nieuw verhaal gevormd. Een opdracht waar de student mee kan beginnen, is tijd nemen om zich iets voor te stellen of zich ergens in te leven, om het later zo gedetailleerd mogelijk te beschrijven.

Halfopenheid ontleen ik aan de theorie van gametheoreticus Juul, en de praktijk van kunstenaar Elíasson. In het werk van Elíasson zijn vertrouwen, constructie en vervaging belangrijke kwaliteiten die de bezoeker van het werk uitnodigen om zichzelf te navigeren en achter een ervaring te kijken. In feite gebeurt hetzelfde in games. Regels en fictie hebben interactie en competitie, en complementeren elkaar. Het resultaat is dat de speler zich zowel veilig als uitgedaagd voelt om grenzen te verkennen en creatief te zijn. De osmose biedt zowel opening als bescherming. Belangrijke vragen in dit proces, zijn bijvoorbeeld: herken je op een onbekende plek bepaalde structuren? Waar oriënteer je je op? Waar identificeer je jezelf mee? Hoe bepaal je je route?

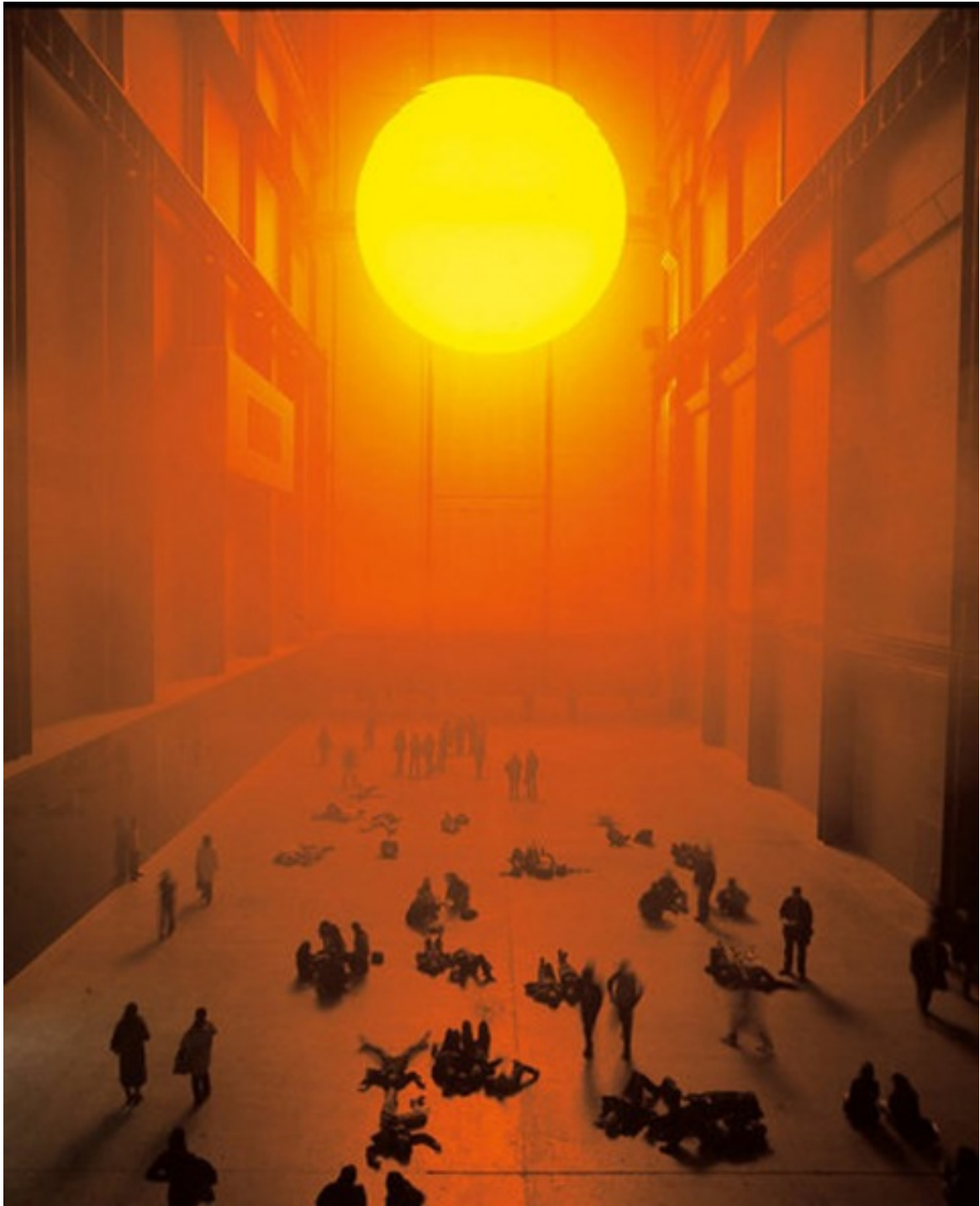
Omkering ontleen ik aan de theorie van filosoof Merleau-Ponty en de praktijk van kunstenaar Turrell. Beide houden zich bezig met het onzichtbare, en met hoe een ervaring werkt. Horizonloosheid, fascinatie voor licht, en het immateriële zijn kwaliteiten die Turrell inzet om de bezoekers van zijn werk terug te werpen op zichzelf. Dat wil zeggen dat er een destabilisatie plaatsvindt, dat er geen duidelijke focus is en dat de bezoeker wordt uitgenodigd zich over te geven aan het ongrijpbare. Hier komt de ambigue perceptie van Merleau-Ponty, de dubbele en kruisende situering tussen het zichtbare en het voelbare, aan bod. Het lichaam is object en subject; het verkent actief en interactief de ruimte, maar het is ook onderdeel van de ruimte. Vragen waar de student mee kan beginnen, uiteraard na opschorting van aannames, zijn: wat gebeurde er met je in een ruimte zonder duidelijke begrenzingen? Waar ging je fascinatie naar uit? De student kan met een ander perspectief aan de slag.



Legacy of Joseph Wagenbach © Iris Häussler



Event Horizon © Jesse Hunniford



The Weather Project © Olafur Eliasson

Conclusie

Gedurende dit onderzoek ben ik uitgekomen op drie aanzetten tot kunstpedagogische principes, die ik in mijn volgende onderzoek verder wil ontwikkelen: omkering, halfopenheid en spirituele osmose. In mijn vorige onderzoek, *Het voorstellingsvermogen voorbij*, schreef ik dat ons voorstellingsvermogen verder reikt dan onze waarneming. Om die reden zou je kunnen aannemen dat ons voorstellingsvermogen een rijkere bron van inspiratie is voor wie creatief wil zijn. Maurice Merleau-Ponty toont in zijn theorie over de fenomenologie van de waarneming aan dat die aanname niet in alle gevallen juist is. Sterker nog, volgens hem zouden we onze aannames juist moeten opschorten om een frisse blik en nieuwe inzichten te verkrijgen tijdens een ervaring. Op die manier wordt de ervaring als bron rijker. Nog meer verdieping vind ik in zijn theorie van het zichtbare en het onzichtbare, waarin hij uitlegt hoe een destabilisatie van onze identiteit ons helpt in onze creativiteit. Gaston Bachelard biedt eveneens een fenomenologische theorie, waarmee hij op zijn beurt de werking van het voorstellingsvermogen uitdiept. Dit doet hij op de fenomenologische manier, door tijd en ruimte te maken voor de ervaring en de manier waarop die bestaat, maar hij breidt die uit met geestelijke waarneming, zoals contemplatie en mijnering. Hij schept naast het ervaren ruimte om te dromen. Beide filosofen vullen elkaar aan, want waar de een zich richt op het lichaam, houdt de andere zich bezig met de geest en de ziel. De belangrijkste overeenkomst die ik uit hun theorieën heb gehaald, is de osmose als beweging die zorgt voor een uitwisseling tussen mensen, ruimtes, eenheden en dimensies. Maar waar Merleau-Ponty termen gebruikt als het anonieme en het officiële, spreekt Bachelard juist van de intieme ruimte als deelnemer aan de osmose. Beide vertellen echter weinig over wat die osmose verder inhoudt. Daar lag kortom nog iets om te onderzoeken. Ik heb ook naar de praktische kant van de theorieën gekeken, namelijk naar de kunstenaars die de fenomenologie daadwerkelijk in hun werk toepassen. Hoe beter de kunstenaar daar in slaagt, hoe meer het publiek wordt ondergedompeld in een ervaring, wat de kwaliteit van het resultaat van de osmose, het residu, ten goede komt.

Volgens Merleau-Ponty bestaat osmose uit bewegende overgangen die worden opgenomen in het universum dat zij bewegen. Bachelard beschrijft osmose als een voortdurende uitwisseling tussen intieme en onbepaalde ruimte. Pallasmaa vergelijkt osmose met de periferie, waar potentiële transacties plaatsvinden tussen lichaam, voorstellingsvermogen en omgeving. Naar mijn idee is osmose een poreuze verdeling, die een geleidelijke, circulaire uitwisseling tussen verschillende vormen van Zijn mogelijk maakt. Immersie, beweging en tijd zijn voorwaarden voor een nuttige osmose in de kunsteducatie. Veiligheid is een voorwaarde in de lessituatie, hoewel van onveilige situaties ook geleerd kan worden. In de lessituatie gaat het er echter ook om dat de student het avontuur vaker dan eens durft aan te gaan. Vruchtbare gronden voor de transacties die tijdens osmose plaatsvinden, zijn met name de kindertijd, andere dimensies, waaronder kunst, en de ander. Immersie werkt door en voor osmose. Het gaat daarbij om details. En het gaat om het residu; nieuwe informatie die achterblijft na een wederzijdse uitwisseling. Nieuwe informatie is gewenst als het om groei gaat, zoals in het onderwijs, maar ook in beroepen. De wetenschap onderzoekt wat ze nog niet weet, de vakman onderzoekt het materiaal en wat hij daarmee nog meer kan. Immersie ontstaat door multizintuiglijk in de details te duiken. We vergeten tijd en plaats en hebben echt contact met onze ervaring. Tijdens een ervaring vinden er bewuste, maar ook onbewuste uitwisselingen plaats. Het is zaak om het bewuste op te schorten en het onbewuste meer ruimte en aandacht te geven. Het perspectief dat zich dan ontvouwt, geeft frisse inzichten die nodig zijn om nieuwe verbanden te kunnen leggen, verbanden die tot groei leiden. Aangezien het onbewuste net zo belangrijk is als het bewuste, en het onzichtbare net zo belangrijk als het zichtbare, pleit ik ervoor om het denken en kijken af en toe los te laten en in plaats daarvan de osmose mee te nemen als kompas.

Bronnen

- Bachelard, G. (1999), *The poetics of space*, vert. Jolas, M., VS, Boston, Beacon Press. (Origineel werk gepubliceerd als *La poétique de l'espace*, 1958)
- Bloomberg, M. (2016), *Designing for Versailles: Olafur Eliasson*, Brilliant Ideas Ep. 32, Engeland, Londen, Bloomberg LP, in januari 2020 geraadpleegd van: https://www.youtube.com/watch?v=82mA_f4jcV8
- Böhme, G. (2013), *Een treffen van sferen: Reflectie op het begrip sfeer bij Juhani Pallasmaa en Peter Zumthor*, vert. Groothuis, W., Nederland, Rotterdam, nai10 Publishers
- Boostrom, R. (1998), 'Safe spaces' : reflections on an educational metaphor, *Journal of Curriculum Studies*, vol. 30, no. 4, p. 397-408, Engeland, Londen, Taylor Francis Group Ltd
- Brands, W. (2015), *Hans Clevers in gesprek met Wim Brands*, KNAW, Nederland, Amsterdam, in oktober 2019 geraadpleegd van: <https://vimeo.com/125172240>
- Cohen, M. (2014), *Het belang van serendipiteit*, Vrij Nederland, Nederland, Alkmaar, Weekbladpers Tijdschriften, in oktober 2019 geraadpleegd van: <https://www.vn.nl/het-belang-van-serendipiteit/>
- Delaney, B. (2018), *Blinded by the light: James Turrell obliterates the senses in stunning new Mona wing*, The Guardian van 25 januari, Engeland, Londen, Guardian News & Media Limited, in januari 2020 geraadpleegd van: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/26/blinded-by-the-light-james-turrell-obliterates-the-senses-in-stunning-new-mona-wing>
- Ehrenzweig, A. (1967), *The hidden order of art*, VS, Berkeley, University of California Press
- Erich, L. (2019), *Swimming pool*, Nederland, Wassenaar, Museum Voorlinden, in december 2019 geraadpleegd van: <https://www.voorlinden.nl/swimming-pool-leandro-erlich/>
- Farman, J. (2011), *Mobile Interface Theory: Embodied Space and Locative Media*, Engeland, Abingdon, Routledge
- Heerma van Voss, D. (2020), *Het recht om te liegen*, See All This, no.17, Lente 2020, Nederland, Haarlem, See All This International B.V.
- Helder, A. (2019) *Het voorstellingsvermogen voorbij* (Kunsteducatief Product), Nederland, Groningen, Masterstudie Kunsteducatie Hanzehogeschool/NHL-Stenden/RUG, te raadplegen van: <https://www.hanze.nl/nld/onderwijs/kunst/academie-minerva/opleidingen/master/kunsteducatie/organisatie/producten/kunsteducatieve-producten>
- Kaplan, E.K. (2012), *Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction*, essay in tijdschrift *Scienza & Filosofia*, nr. 8, Italië, Napels, Nevermind Srls, als PDF verkregen via: <http://www.scienzaefilosofia.com/2018/03/27/gaston-bachelards-philosophy-of-imagination-an-introduction/>
- Kozel, S. (2008), *Performing Phenomenology*, VS, Cambridge, MIT Press
- Lutters, J. (2015), *Research-based art. Een nieuwe grondslag voor een opleiding tot artist educator*, Cultuur+Educatie, jaargang 15, nr. 43, Nederland, Utrecht, LKCA, PDF, In januari 2020 geraadpleegd van: file:///Users/gebruiker/Downloads/CE43_Researchbased_art.pdf
- Manen, M. (2019), "We live in a world of trajectories" A conversation with Olafur Eliasson about *Green River in Moss*, Norway, Interview 16 mei 2019, Noorwegen, Moss, Galleri F 15, in december 2019 geraadpleegd van: <https://gallerif15.no/olafur-eliasson/?lang=en>
- Merleau-Ponty, M. (1960), *Signes*, Frankrijk, Parijs, Les Éditions Gallimard
- Merleau-Ponty, M. (2005), *Phenomenology of Perception*, vert. Smith, C., Engeland en VS, Londen en New York: Routledge en Taylor and Francis e-Library (Origineel werk gepubliceerd als *Phénoménologie de la Perception*, 1945)

- Merleau-Ponty, M. (2017), *De wereld waarnemen*, vert. Slatman, J., Nederland, Amsterdam, Boom (Origineel werk gepubliceerd als *Causeuses* 1948, 1948)
- Merleau-Ponty, M., Lefort, C. (1968), *The visible and the Invisible*, vert. Lingis, A., VS, St. Evanston, Northwestern University Press (Origineel week gepubliceerd als *Le Visible et l'invisible*, 1964)
- Mortelmans, D. (2013), *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*, België, Leuven, Uitgeverij Accio
- Norberg Schulz, C. (1979), *Genius Loci*, Engeland, Londen, Academy Editions
- Norby, A. (2010), *Theater Interview: Looking 'Up' With 'Fuerza Bruta' Creator Diqui James*, In december 2019 geraadpleegd van: <https://www.hollywoodchicago.com/news/11003/theater-interview-looking-up-with-fuerza-bruta-creator-diqui-james>
- Pallasmaa, J. (2012), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Engeland, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd
- Pallasmaa, J. (2011), *Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience*, Finland, Helsinki, Universiteit van Helsinki
- Parsons, W.B. (1999), *The Enigma of the Oceanic Feeling: Revisioning the Psychoanalytic Theory of Mysticism*, VS, New York, Oxford University Press
- Pentcheva, B.V. (2016), *Glittering Eyes: Animation in the Byzantine Eikon and the Western Imago*, VS, Stanford, Stanford University
- Persson, M. (2016), *Poetins virtuele schaduw over verkiezingen VS*, de Volkskrant van 8 september 2016, Nederland, Amsterdam, De Persgroep Nederland, in februari 2020 geraadpleegd, van: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/poetins-virtuele-schaduw-over-verkiezingen-vs~bfdb1074/>
- Slatman, J. (2003), *L'expression au-delà de la représentation: Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, België, Leuven, Peeters Publishers
- Roosegaarde, D. (2015), *Waterlicht*, in december 2019 geraadpleegd van: <https://www.studio Roosegaarde.net/project/waterlicht>
- Rose, C. (2013), *James Turrell - Looking at Light, Discussie tussen Charlie Rose en James Turrell op 1 juni 2013*, in januari 2020 geraadpleegd van: https://www.youtube.com/watch?v=_bvg6kaWleo
- Schmitz, H. (2007), *System der Philosophie, II, 2: Der Leib im Spiegel der Kunst*, Duitsland, Bonn, Bouvier Verlag
- Skinner, C. (2013), *The Poetics of Reverie*, in Michigan Quarterly Review Blog van 9 September, in december 2019 geraadpleegd van: <https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2013/09/the-poetics-of-reverie-2/>
- Spector, N. (2018), *Bruce Nauman Green Light Corridor*, VS, New York, Guggenheim Museum, in december 2019 geraadpleegd van <https://www.guggenheim.org/artwork/3166>
- Voetman, L. (2018), *Tasten, kijken, loslaten - Ann Veronica Janssens - Tilburg Oud-Noord (deel 2)*, Nederland, Utrecht, Metropolis M., in december 2019 geraadpleegd van: https://www.metropolism.com/nl/reviews/36852_ann_veronica_janssens_de_pont
- Winter, A. (2018), *Sollen met de werkelijkheid - Phantom Limb in het Fries Museum*, Nederland, Utrecht, Metropolis M., in december 2019 geraadpleegd van: https://www.metropolism.com/nl/reviews/35925_phantom_limb_fries_museum



Destabilisatie en transitie © onbekend