

# *De dingen:* *tussen winnen en verwinnen*

Marianne Winten

Academiejaar: 2015 - 2016

Begeleiding: Tom Lambeens en Sofie Gielis

Departement en studiegebied beeldende kunst

Specialisatie: Grafische Vormgeving



## *Abstract*

De dingen die ons iedere dag omgeven merken we niet meer op, we zijn aan ze gewend geraakt, of we hebben niet de tijd om echt op hun te letten. Zo worden de dingen triviaal. We verwonderen ons niet meer over hun, de dingen. Dit artikel beschrijft de zoektocht naar manieren om alledaagse objecten weer zichtbaar te maken via sprekende beelden. Uitgaande van inzichten uit de fenomenologie, waaronder Husserl, Heidegger, en vooral Merleau-Ponty, maar ook ongewonere inspiratiebronnen als de roman *Kosmos* van Witold Gombrowicz en de gedichtenbundel *Namens de dingen* van Francis Ponge onderzoekt deze tekst hoe (beelden van) de meest alledaagse objecten opnieuw verwondering kunnen afdwingen.

## *Inhoudsopgave*

Abstract	3
Dankbetuiging	7
Inleiding: de verblinding met het alledaagse	9
De hergewaarwording van de dingen	11
De fenomenologie als middel om de verblinding te begrijpen	11
De basis van de fenomenologie	12
Maurice Merleau-Ponty: kunst als herwaardering van aandacht	12
Andere blikopeners	15
Witold Gombrowicz: een confrontatie met de onzichtbaarheid der dingen	15
Francis Ponge: dichter van de dingen	16
Kunst: het sprekende woord	18
De kiem van mijn beeldend werk	18
Eerste beelden gericht op het alledaagse	21
Sombere objecten	25
De wraak der dingen	29
Terug naar de alledaagse omgeving	31
Het mystieke karakter	34
Besluit	37
Bibliografie	38

## *Dankbetuiging*

Eerst en vooral wil ik mijn dank betuigen aan Tom, die me de laatste jaren heeft gesteund en gevormd tot de artistieke persoon die ik nu ben, dat hij de tijd heeft genomen om me bij te staan in deze (duim)worsteling. Mijn ouders, die mijn geklaag en gezaag hebben kunnen tolereren wanneer ik op zoek moest naar droogrekken en gieters en waar nodig geholpen hebben met lassen of spelen met vuur. Sofie, voor de inzichten die ze gaf en waar nodig hielp bij de taal van dit artikel. En mijn vriendinnen Astrid en Saar, die altijd voor me klaarstonden in de moeilijke momenten en gewoon hun aanwezigheid heeft me enorm geholpen in deze periode.

### *Inleiding: de verblindings met het alledaagse*

Verwondering, niet te verwarren met verbazing, zie ik als iets positiefs, het is een gevoel, een verrassing, een verwenning, iets dat vreugde oproept, een (klein) moment van blijdschap. Het overkomt ons vandaag de dag niet genoeg, vind ik. Verwondering ligt in iets dat je al kent, maar je toch verrast. Helaas zijn we vaak onverschillig tegenover de dingen die ons omgeven, alles is vanzelfsprekend geworden. We leren de alledaagse, bekende, gekende dingen niet meer kennen omdat we ze gewoon zijn geworden, ze verrassen ons niet meer. Er is ook geen dwang om ze opnieuw te leren kennen want we hebben het gevoel dat we ze al goed genoeg kennen. Verwondering is volgens Plato en Aristoteles de bron van de wijsbegeerte, en dus ook de bron van het verlangen om de wereld te willen, te kunnen begrijpen (Verhoeven, 1967:44). We hebben het gevoel dat we te weinig tijd hebben, elke stilte is voor ons een tijdverlies, maar hierdoor staan we te weinig stil. Doordat we vergeten stil te staan, verliezen we de dingen rondom ons uit het oog, ze worden onzichtbaar voor ons. Maar waarom zouden we tijd vrijmaken voor de dingen die we al kennen? Wie toegeeft aan de verwondering, aan de dingen die we reeds kennen, is namelijk in staat de wereld in een ander licht te zien. Het laat je toe de dingen anders te bekijken. Door stil te staan kunnen de meest alledaagse dingen hun mysterie terugkrijgen, hun onvatbaarheid, hun magie (Van Den Braembussche, 2002:208-210). Verwonderd worden is een ervaring, het is een ontmoeting met een (andere) werkelijkheid. (Verhoeven, 1967: 30) Voor Cornelis Verhoeven (1928-2001), schrijver van het boek *Inleiding tot de verwondering* (1967), is verwondering “het staren in een wereld die tot voor kort een andere wereld was en nu de eigen wereld blijkt te zijn of omgekeerd” (Verhoeven, 1967:33). Verwondering gebeurt volgens hem wanneer het gewone, ongewoon blijkt te zijn of omgekeerd. “We weten niet wat gewoon is zolang het ongewone niet relevant is geworden”(Verhoeven, 1967:33), zegt hij. Verwondering is in staat je te doen stilstaan, het geeft de dingen een nieuwe betekenis. Een voorwaarde van de verwondering is hetgeen waarover men zich verwondert, bekende trekken heeft, het moet een zekere vertrouwdheid bezitten. Als iets niet bekend aanvoelt, kan het ook niet in een nieuw licht worden geplaatst (Verhoeven, 1967: 34-44). De verwondering zit dus eigenlijk in het alledaagse, we moeten er gewoon mee geconfronteerd worden.

### *De hergewaarwording van de dingen*

Ik wil de alledaagsheid terug onder de aandacht brengen, in het bijzonder alledaagse gebruiksoBJECTEN waarover het bewustzijn verloren is. De meest alledaagse objecten zien we niet meer, ze zijn onzichtbaar voor ons geworden. Iets wat alledaags is, van voorbijgaande aard is, het valt niet op, het is niet speciaal, het is onzichtbaar, niet langer verrassend omdat we ze gewoon zijn geworden. Om terug de aandacht te vestigen op die objecten, ze terug een stem te geven, pas ik ze aan. Zodat we ze terug opmerken en er aandacht aan verlenen die we ze gewoonlijk niet geven. Die aandacht wil ik toekennen aan voornamelijk huishoudelijke objecten, omdat deze vaak puur praktisch zijn. De aanpassingen die ik maak zijn dan ook ten dienste van hun functie. Bovendien stelt Heidegger (1950: 83) dat wanneer een object niet meer naar behoren functioneert, we het object pas echt *zien*. Dán pas is onze blik naar het object gericht. Aldus hoe handiger een object, een 'tuig', is, hoe onopvallender zijn bijzondere kenmerken worden. Door een dergelijke aanpassing te maken aan een onzichtbaar, alledaags, praktisch object voeg ik een uitdrukking toe, een expressie. Doorgaans vatten we de dingen als nietszeggend op, het zijn *maar* dingen. We zijn zo vertrouwd geworden met de dingen, dat wanneer er aan een object iets anders is, het hoeft niet veel te zijn, we verrast worden. Het is die verrassing die ik wil teweegbrengen, zodat er terug een verwondering ontstaat ten opzichte van het object. Mijn werk wil mensen doen stoppen en stilstaan. Ik wil hun de tijd laten nemen om te zien wat er precies gaande is, tijd die ze normaal niet nemen en ik merk ook dat mijn toeschouwers dit vaak nodig hebben. Dit moedigt hen aan om de dingen een diepgaandere blik te geven. En wanneer ze doorhebben wat er werkelijk gebeurt in mijn beelden, komt er een soort van opluchting. Een opluchting, omdat ze op dat moment mijn beelden begrijpen.

### *De fenomenologie als middel om de verblinding te begrijpen*

Bij de onzichtbaarheid van de dingen en de verandering van onze kijkwijze om die verblinding tegen te gaan, kan ik gebruikmaken van een filosofische stroming, namelijk de fenomenologie. De fenomenologie, opgekomen op de grens van de 19e en 20e eeuw, wil de essentie van onze ervaringen in ons dagelijks leven bestuderen en beschrijven zodat de betekenissen hiervan achterhaald kunnen worden. (Aydin, 2007:7) Het probeert terug te keren naar de zaken zelf, het wil dat we opnieuw de wereld rondom ons heen leren zien en er aandacht voor hebben (Merleau-Ponty, 1948:19), wat tevens ook mijn bedoeling is. Het wil dat we de dingen terug opmerken die we gewoon zijn geworden, het wil dat we terug vaker overvallen worden door verwondering. De fenomenologie wil onze kijk op de wereld veranderen, het wil onze blik veranderen, een nieuwe blik creëren. Zodat we tot nieuwe inzichten komen in dat wat we als vanzelfsprekend opvatten. Zodat we terug verwonderd worden door de dingen die we al kennen. Verhoeven (Verhoeven, 1967: 31, 42) stelt dat er niet wordt nagedacht over iets dat als vanzelfsprekend wordt opgevat. Voor de denkende mens is niets vanzelfsprekend. De verwondering schuilt dus volgens hem in de aandacht die we schenken aan iets, zodat we steeds opnieuw, maar met een wisselende blik naar hetzelfde kijken.

## *De basis van de fenomenologie*

De grondlegger van de fenomenologie is Edmund Husserl (1859-1938) (Van Den Braembussche, 1994: 230). De centrale vraag die hij stelt is: "Hoe verschijnt de wereld aan het menselijke bewustzijn?". De kijkwijze is hierbij dus erg belangrijk. De fenomenologie wil dat we ten volle opgaan in de wereld van "de bestaande dingen en personen", alles wat er in de wereld is dus (Aydin, 2007: 7, 24). Dit 'ten volle opgaan in de wereld' betekent dat we moeten kijken naar *hoe* de zaken in de wereld zich vertonen. En niet louter naar het *ding an sich* kijken, wat ons normaal kijkgedrag is. Volgens de fenomenologische studie krijgen we dus, wanneer we onze kijkwijze aanpassen, een dieper inzicht in dat wat verschijnt. We zien dingen die we anders niet zagen, of we zien de dingen gewoonweg anders (Merleau-Ponty, 1948: 10). Husserl heeft hierover een theorie geschreven waarin hij stelt dat we ons bewuster moeten worden van de zaken die rondom ons verschijnen en dat een zuiver bewustzijn de basis is voor alle betekenisgeving. Om die zuivere betekenisgeving te stimuleren, moeten we volgens hem afstand nemen. Dit is belangrijk omdat alles vasthangt aan wetenschap en kennis, hierdoor hebben de dingen dus al een vastgeroeste betekenis waar we niet goed aan kunnen ontsnappen. Wanneer we deze lange vertrouwdheid vol met vooropvattingen, vooroordelen, vooronderstellingen en vanzelfsprekendheden met de dingen zouden verminderen, kunnen we begrijpen wat die vertrouwdheid juist inhield en dit is een belangrijke factor wanneer we de wereld terug in zijn oorspronkelijke vorm willen waarnemen (Van Den Braembussche, 1994: 231). Husserl is van overtuiging dat we ons volledig kunnen distantiëren van onze kennis van de wereld. Hier ben ik het echter niet mee eens, alsook Merleau-Ponty (1908-1961); een ander fenomenoloog. Omdat alles wat we doen of denken vasthangt aan onze voorkennis. Het is dus onmogelijk je hiervan volledig te distantiëren (Merleau-Ponty, 1948: 14). Er zijn heel wat teksten geschreven over de fenomenologie, maar het is voornamelijk Merleau-Ponty's persoonlijke visie op het alledaagse en zijn zesde lezing 'Kunst en de waargenomen wereld' uit zijn boek *De Wereld Waarnemen* (1948) die bij mij een grote interesse wekte. Hij stelt, onder andere, dat kunst een goede manier is om de wereld in zijn oorspronkelijke vorm te tonen en dat we hierdoor terug de waarde kunnen zien van de onzichtbare dingen rondom ons (Merleau-Ponty, 1948: 73).

## *Maurice Merleau-Ponty: kunst als herwaardering van aandacht*

De fenomenologie streeft dus naar het terug zichtbaar maken van oorspronkelijke waarden, en dat is niet eenvoudig. Het effect van kunst is hier van groot belang volgens Merleau-Ponty. Hij vond dat kunst er zeer goed in slaagt je te distantiëren van de dingen, het is in staat de vertrouwdheid met de dingen op te schorten en deze in vraag te stellen. Kunst kan ons dit duidelijk maken, het is in staat de dingen te tonen die wij allang vergeten zijn en ons toch continu omringen (Merleau-Ponty, 1948: 21). Ook Paul Klee heeft het hier over gehad, namelijk dat kunst niet het zichtbare van de wereld toont, zoals iedereen ze kent, maar dat kunst het onzichtbare zichtbaar kan maken (Meeuse, 2008: 202). Kunst toont ons vaak een herkenbare,

alledaagse en vertrouwde wereld, maar de manier waarop die wereld getoond wordt kan ons verrassen, schokken, vervreemden. Het brengt iets teweeg bij ons, het maakt ons attent op dingen (Merleau-Ponty, 1948: 21-24). Hetgeen Merleau-Ponty wil, is dat we de oorspronkelijke laag van de wereld terugzien. We moeten terug de kracht van de verwondering zien op te wekken. Merleau-Ponty beschrijft vaak schilders als Picasso, Cézanne, Braque en Juan Gris die frequent alledaagse objecten gebruiken in hun schilderijen, zoals muziekinstrumenten, fruit of andere objecten. Ze herinneren ons aan de onzichtbare wereld, en laten die wereld opnieuw tot leven komen. We *zien* de objecten terug, we kunnen ze terug waarderen om hun eigen unieke *ik*. Merleau-Ponty beschrijft het als 'ze bloeden voor onze ogen' (Merleau-Ponty, 1948: 73).

Niet alleen de schilderkunst brengt dit gevoel bij mij teweeg. Ook andere disciplines slagen hier naar mijn mening goed in. Man Ray bijvoorbeeld, met haar *Apple and Screw*, verrast me. Omwille van zo'n kleine toevoeging, verandert je blik van zoiets eenvoudig als een appel. De appel is niet meer eenvoudig, het is een diepgaand *iets* geworden. Of Guy de Cointet, op de volgende pagina, die een boek heeft gemaakt dat geen vier hoeken heeft, maar vijf. Of een laatste, Roeland Tweelinckx, die twee plankdragers aan het plafond heeft bevestigd. Het is een taal die in het alledaagse ligt en 'normaal' lijkt, maar bij een diepere blik, het niet blijkt te zijn. Het is een inventieve taal, ze hebben een slimme manier om je te verwonderen door het alledaagse. Ze zijn zich bewust van het masker dat het alledaagse draagt en zoeken naar manieren om het 'normale' expressiever te maken. Ze werken met appels, boeken, plankdragers, dingen die voor ons over-bekend zijn. Maar door wat ze ermee gedaan hebben, stopt onze normale betekenisgeving. We zijn het niet gewend om een schroef als steeltje van een appel, een vijfhoekig boek, of plafond-plank-dragers te zien. We zien de alledaagse dingen in een ander soort licht, we worden hierbij verrast door de beelden die we zien. Deze objecten zijn anders heel zwijgzaam en vertrouwd, ze worden nu uit deze stilte getrokken. We kunnen ze terug eventjes waarderen om hun bijzondere eigenschappen.



Figuur 1: Man Ray (1931) 'Apple and screw'



Figuur 2: Guy de Cointet (1975) 'My fathers diary'



Figuur 3: Roeland Tweelinckx (ONBEKEND)

## Andere blikopeners

Naast de filosofie, die ons attent maakt op het feit dat wanneer we onze kijkwijze aanpassen, we een nieuwe wereld rondom ons heen leren zien, doet kunst dit op een wat passievere manier. Kunst zegt niet wat je moet doen, het toont enkel dat het mogelijk is. Het herinnert je enkel aan de onzichtbare wereld. Kunst kan een nieuwe blik geven op de wereld, maar je leert de wereld zien, alleen door te zien (Merleau-Ponty, 1964: 27). Om te leren *zien* gebruik ik niet alleen beeldende kunst als inspiratiebron, maar ook fictie en poëzie. Witold Gombrowicz, een schrijver, en Francis Ponge, een dichter, zijn voor mij beiden poëten. Ze schrijven over willekeurige, alledaagse dingen alsof ze er plots toe doen. Het zijn zeer precieze, gedetailleerde beschrijvingen van dingen, zoals een schilder zou omgaan met een stilleven. Het zijn beeldenscheppers, ze creëren verbale stillevens (Calvino, 2003: 291).

## Witold Gombrowicz: een confrontatie met de onzichtbaarheid der dingen

Nu, lezen is uiteraard niet kijken, het is eerder een gedachtenwereld, maar het opent wel de wereld van kijken. Een interessante leermeester hierin, voor mij, is de Poolse romanschrijver Witold Gombrowicz. Zijn fictie boek *Kosmos* (1965) is voor mij zeer belangrijk in dit verhaal. Wat ik hiervoor heb verteld over het zien van de onzichtbare wereld komt hier meesterlijk tot uiting. In het boek, *Kosmos*, heeft hij een wereld gecreëerd waarin de twee hoofdpersonages, waarvan één ook Witold heet, de ander heet Fuks, een zeer aandachtig oog hebben voor de allerkleinste alledaagse dingen. Ze zijn zeer opmerkzaam. Voor alles wat ze tegenkomen bestaat er voor hen een samenhang, alles heeft zijn reden en alles kan een teken zijn. Ze zien bijvoorbeeld, in een passage in het boek (p. 61), een nagelvijl liggen op de commode in een kartonnen doosje, daarna zien ze nog twee veiligheidsspelden die beide in karton waren geprikt en hierna zagen ze ook nog een spijker die, een paar centimeter boven de vloer, in de muur was geslagen. Ze zijn er van overtuigd dat deze dingen allemaal iets met elkaar te maken hebben en deel uitmaken van een groter (onbekend) geheel. Ze weten niet waarom deze dingen met elkaar verbonden moeten worden, maar het is gewoon zo, het lijkt gewoon zo logisch voor hen, hoe onduidelijk deze tekens soms ook zijn. Er wordt dus gezocht naar linken tussen de kleinste alledaagse dingen. De meest onbeduidende dingen, gaande van stokjes, nagelvijlen, spijkers tot plafondbarsten, worden uitvergroot tot het absurde. Of die onlogische linken nu werkelijk echt bestaan, of dat ze maar imaginair zijn, maakt niet uit. Het is een manier om een betekenis te geven aan de gebeurtenissen die ze overkomen. De reden waarom ik *Kosmos* aanhaal is omdat Gombrowicz je meeneemt in een verhaal waarin je geconfronteerd wordt met een totaal andere kijkwijze. Een kijkwijze die zeer nauwgezet is op de bijna onwaarneembare dingen die rondom ons gebeuren. Weliswaar een ander soort van alledaagse dingen dan ik gebruik in mijn artistiek werk, nóg kleiner, nóg meer onzichtbaar. Alle kleine dingen worden aangehaald, terwijl wij ze allang uit ons *zien* zouden hebben verwijderd. Witold en Fuks zien die onzichtbare dingen, je gaat met hun mee op pad, en wordt op den duur zelf wantrouwig van de dingen die



gebeuren in het boek. Je neemt de kijkwijze vrijwel over, en je begint alles anders te ervaren, je begint de dingen anders te zien. Gombrowicz's uniciteit ligt niet enkel in het feit dat hij zeer aandachtig de onbeduidendere dingen beschrijft, de manier waarop hij zijn verhaal construeert is zeker zo belangrijk. Wanneer je *kosmos* leest, dobber je mee in het verhaal, zonder al te goed te weten over wat het op dat moment eigenlijk gaat. Maar dan plots grijpt iets je aandacht in het verhaal, is er een nieuwe, een verrassende wending. Het lijkt alsof je iets hebt gemist in het verhaal en krijgt de neiging om terug te lezen, maar dat is gewoon de frivoliteit van zijn taal, hij misleidt je (Chrostowska, 2011:122).

### *Citaat uit Kosmos:*

“De vierde of vijfde dag dwaalde mijn blik (niet voor de eerste keer overigens) naar de achterkant van de kamer, ik dronk thee, rookte een sigaret, mijn ogen lieten de kurk los en haakten zich aan een spijker in de muur, naast het rekje, van de spijker gleed ik naar de kast, ik telde de richels, daarna, moe en slaperig, drong ik door tot minder toegankelijke plaatsen, boven de kast, waar het behang gescheurd was, en zo bereikte ik het plafond, een witte woestijn; maar deze vervelende witheid ging iets verder, in de buurt van het raam, over in een donkerder gebied, ruw en door vochtigheid aangetast, een gecompliceerde geografie van continenten, baaien, eilanden, schiereilanden en wonderlijke concentrische cirkels die aan maankraters deden denken, verder schuine en wegschietende lijnen — op sommige plaatsen zag het er ziek uit, als huiduitslag, ergens anders wild en tomeloos, dan weer versierd met krullen en arabesken, het ademde een oneindige bedreiging uit, verloor zich in een duizelende verte” (Gombrowicz, 1965: 25).

### *Francis Ponge: dichter van de dingen*

Gombrowicz legde de nadruk op de zéér kleine dingen rondom ons, Francis Ponge (1899-1988), een andere schrijver, een dichter, beschrijft de wat grotere alledaagse dingen. Hij onderzoekt de dingen en probeert voornamelijk te schrijven *vanuit* die dingen. Hij maakt vertalingen van wat ze ons altijd zouden verzwegen hebben. Hij laat ze aan het woord. Hij praat over een fruit kistje, de regen of een brood op een manier dat ze bijna tot leven komen, hierdoor vervreemdt hij ons bijna hiervan, het wordt veel meer dan een ongecompliceerd fruitkistje. Hij haalt ze uit hun stilte en laat een geheel nieuwe kant van de dingen zien. Zijn manier van schrijven is op een zodanig vloeiende en poëtische manier dat het lijkt alsof hij werkelijk ‘namens de dingen’ spreekt, wat ook de naam van zijn dichtbundel is. Hij haalt de dingen uit hun onzichtbare toestand en vertelt wat het (nietszeggende voor ons) object te zeggen heeft. De manier waarop Francis Ponge aandacht geeft aan de dingen is zeer ongewoon. Hij heeft een schrijfstijl die totaal vreemd voor mij was.

Hij schrijft over de dingen op een zodanig mooie manier dat ze tot leven komen, ze zijn dan eigenlijk veel meer dan ze lijken op het eerste gezicht. Ponge zegt: als je goed om je heen luistert merk je dat bijna alles niet praten kan. (Mutsaers, 1990) Als vertaler van de dingen komt dit zeer goed tot zijn recht in zijn boeken, bijvoorbeeld in zijn gedicht ‘De genoegens van de deur’ uit zijn gedichtenbundel *Namens de dingen* (1942:20). Een deur is niet zomaar een ding dat je weg blokkeert om van A naar B te gaan. Ponge helpt de deur zijn onvermogen om zich te verwoorden, hij haalt de deur uit zijn stilte. De deur wordt plots zichtbaar voor ons, en we kunnen meeleven met de deur. Dat ‘meeleven’ met de deur, een antropomorfistisch kantje, heb ik ook met mijn beeldend werk. Ik voel mee met de objecten omwille van hun onzichtbaarheid en hun onvermogen zich uit te drukken. Ponge is niet enkel de vertaler van de dingen, de dichter van de dingen, maar hij brengt de dingen werkelijk dicht bij ons. Doordat hij aandacht geeft aan een heel eenvoudig voorwerp, iets dat zo bekend is dat we er geen band mee aangaan, wordt er een nieuwe verbondenheid gecreëerd met dat voorwerp. Het voorwerp wordt getransformeerd naar een veel interessanter *iets*. Er schuilt een immense rijkdom in eenvoudige dingen als een deur, een sinaasappel of een kaars.

### *De genoegens van de deur*

Koningen raken geen deuren aan.

Zij kennen dit geluk niet: zachtjes of bruusk een van die grote, vertrouwde panelen voor je uit duwen, je er naar toekeren om haar weer te sluiten - een deur in je armen houden.

... Het geluk om een van die hoge obstakels van een kamer in zijn buik vast te grijpen bij zijn porseleinen knop, dat snelle lijf-aan-lijf, waarbij men een moment de pas inhoudt, het oog opengaat en het hele lichaam zich aanpast aan zijn nieuwe behuizing.

Met een vriendschappelijke hand houdt het hem nog vast, voordat het hem met een beslist gebaar terugduwt en zich insluit - wat de klik van de krachtige, maar goed geoliede veer op aangename wijze bevestigt.

## *Kunst: het sprekende woord*

Niet alleen de beeldende kunst, maar dus ook literatuur en poëzie slagen er goed in ons bewust te maken van het onzichtbare. Dit is omdat deze kunstvormen, anders dan de filosofie of wetenschap, een veel indirectere taal hebben. De wetenschap staat vol met vaststaande begrippen, het is geen plaats waar ruimte is voor verschillende interpretatiekaders. De filosofie, waaronder de fenomenologie, is goed in aanduidingen geven maar is veel minder in staat ons werkelijk bewust te maken van dingen of ons ervan te vervreemden. Merleau-Ponty heeft een onderscheid gemaakt tussen dit soort talen. Hij schrijft over het gesproken woord, parole parlée en het sprekende woord, parole parlante. Bij het gesproken woord staat de betekenis vast (definities) en behoort vanzelfsprekend bij de wetenschap en filosofie. Bij het sprekende woord moet de betekenis nog gevormd worden. In kunst zijn er geen vaste betekenissen, hierdoor krijgt het kunstwerk, en wat er wordt getoond, zijn oorspronkelijke waarde terug. Kunst is in staat de dingen tonen die voor ons onzichtbaar zijn geworden, ze tonen de dingen in een nieuw licht, in een wereld die we niet gewend zijn te zien. In die oorspronkelijke wereld kunnen we ons steeds opnieuw verwonderen omdat het geen vaststaand begrip is. Het wordt door iedereen anders geïnterpreteerd, het brengt bij iedereen iets anders teweeg. Het komt telkens opnieuw tot stand, hierdoor blijft het kunstwerk steeds een sprekend kunstwerk (Merleau-Ponty, 1948: 22).

## *De kiem van mijn beeldend werk*

Francis Ponge maakte deel uit van mijn eerste kennismaking met de onzichtbaarheid van het alledaagse. Hij zorgde samen met de fenomenologie van Merleau-Ponty voor de aanzet van mijn eerste beeldende werken gericht op het alledaagse. De eerste keer toen ik Ponge las, weet ik nog zeer goed. Het was in een les grafische vormgeving waarin we de opdracht kregen om Francis Ponge visueel te vertalen. Ik kende hem hiervoor nog niet. We moesten maar enkele, aangeduide, gedichten lezen en vertalen, maar de gedichtenbundel *Namens de dingen* had ik in een oogwenk uitgelezen. Ik had nooit veel voeling met poëzie, ik vond het vaak onbegrijpbaar, cliché, moeilijk, maar Ponge had iets wat ik nog niet veel gelezen had, voor mij is dit de werkelijke poëzie. Een poëzie die magisch aanvoelt, die vernieuwend is, die me verwondert. Ponge geeft aandacht aan dingen waar ik zelfs nooit bij had stil gestaan. Hij maakt duidelijk met zijn taal dat we de dingen vaak te vanzelfsprekend vinden, we zijn onverschillig ten opzichte van het alledaagse. Hij zorgt ervoor dat de meest vanzelfsprekende dingen terug een waarde krijgen, dat ze terug gewaardeerd worden. Men raadde mij aan, na mijn interesse in Ponge, de filosofie van Merleau-Ponty te lezen. Opnieuw ging er een nieuwe wereld voor me open. Ik dacht; ik wil dat mijn beelden zeggen, wat Merleau-Ponty probeert uit te drukken. Namelijk de waarde van het onzichtbare terug zichtbaar maken door middel van kunst. Daarbij had ik mijn compagnons gevonden, ze hadden me enorm geïnspireerd en ik begon beelden te maken.

De keuze om met werkelijke objecten te werken was niet moeilijk. Ik werk graag met de handen, ik wou iets doen waarbij ik zo min mogelijk achter de computer moest werken, en zo veel mogelijk in de werkplaats. Enkele inspiratiebronnen van kunstenaars waren Gert Robijns, Herman Van Ingelgem, Roeland Tweelinckx en Thea Djordjadze. (te zien op de volgende pagina) Ze maken alle vier veelvuldig gebruik van contrasten, interessante lijnvoeringen, subtiele verschuivingen, toevaligheden, etc. Ze creëren een poëtische beeld-taal die mij intrigeerde en inspireerde.



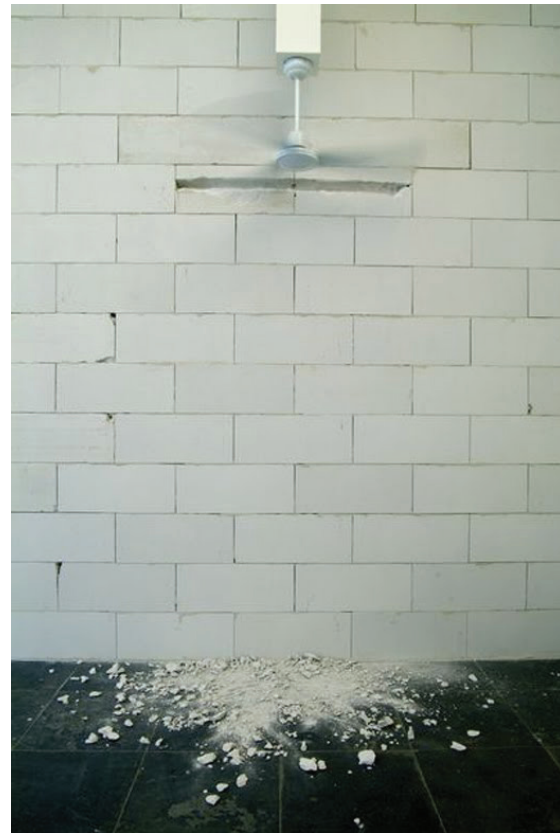
Figuur 4: Gert Robijns, (2011) 'Untitled'



Figuur 5: Thea Djordjadze (2010) 'Historical mood'



Figuur 6: Roeland Tweelinckx (2011) 'Architectural intervention'



Figuur 7: Herman Van Ingelgem (2007) 'The visitor'

### *Eerste beelden gericht op het alledaagse*

In de eerste plaats wou ik alledaagse objecten herzien en verplaatsen naar een andere context waarbij hun functie al dan niet verloren gaat. Ik had heel wat ideeën destijds, hiervan zijn er niet veel overgebleven. Het begon met een bloemkool uit elkaar te halen en deze terug in elkaar te puzzelen aan de hand van elastiekjes. Daarna heb ik het netje van een badmintonpluimpje vervangen door een gehaakt exemplaar. Hierna kwam het idee om de knieën uit een kniekussen te snijden, dit werk haalde mijn eindselectie. Ik was hoofdzakelijk bezig met nieuwe beelden te verzinnen en telkens vooruit te gaan, nog meer beelden, nóg meer beelden! Hierop werd dan ook duidelijk gemaakt dat ik maar gewoon beelden was aan het maken, om ze te maken, zonder er bij stil te staan *waarom* ik deze beelden maak. Mijn beelden waren te verschillend van elkaar en vormden geen eenheid. Het was niet duidelijk wat ik precies wou zeggen, maar dit wist ik destijds zelf ook niet goed. Zo ging het verder van een lege weegschaal naar een ladder waar alle sporten vervangen zijn door eerst zwarte strepen op een muur en daarna door alledaagse objecten. Vervolgens was er ook nog de oosterse mat die, door middel van een stok, op een haarspeld begon te lijken. De samenhang was ver te zoeken, maar op den duur had ik door dat ik voornamelijk functiegericht bezig was en deze veronderstelling was zeer belangrijk voor het verdere verloop in het maken van mijn beelden.



Figuur 8: Marianne Winten (2015) 'Bloemkool'



Figuur 9: Marianne Winten (2015) 'Badmintonpluimpje'



Figuur 10: Marianne Winten (2015) 'kniematje'



Figuur 11: Marianne Winten (2015) 'Weegschaal'



Figuur 12: Marianne Winten (2015) 'Ladder 1'



Figuur 13: Marianne Winten (2015) 'Ladder 2'

Van alle beelden die ik voorlopig gemaakt had, sprong er maar één uit: het knie-matje. Hierbij had ik in het matje, dat vaak gebruikt wordt door mensen die veel op de grond moeten werken, de knieën uitgesneden. Het matje verliest zo zijn functie, namelijk het aangenamer maken om te knielen. Het doet zelfs meer pijn als je het matje in deze staat gebruikt. Het matje heb ik voor een leeg stopcontact, een gat met kabels, geplaatst, om de functie ervan aan te geven, namelijk werken laag aan de grond. Doordat het matje voor dat stopcontact ligt, waar nog geen omhulsel voor is geplaatst, is er een wisselwerking van de gaten in het matje met de afwezige gaten in het stopcontact. Ik heb er een lange tijd over nagedacht waarom dit werk een beter werk is dan de andere die ik heb gemaakt. Ik concludeerde dat het beeld, het matje met het stopcontact, veel suggestiever is. Het roept verschillende dingen op, het beeld kan te maken hebben met knielen, biechten, onderdanigheid of met elektriciteit en zo ook gevaar, of misschien zijn het gewoon achtergelaten sporen van het gebruik ervan. Het geeft een situatie weer op een subtielere manier dan de andere beelden, ook al zijn de knieën er vrij drastisch uitgesneden. Het lijkt alsof er iets gebeurd is, maar je moet de tijd nemen om te kunnen begrijpen wat je ziet. Het beeld moet gelezen worden; naar wat kijk ik? Wat is er gebeurd? De andere beelden zijn veel directer, eenduidiger, bruut bijna. Ze zijn vergezocht en toch te simpel. De reflectie op mijn beelden was dus belangrijk, het heeft ervoor gezorgd dat ik te weten kwam

waarom sommige beelden minder waren dan andere. Met deze gedachten ging ik verder beelden maken en zocht verder naar andere objecten die ik kon manipuleren om mijn blik op het alledaagse te verduidelijken.

Het verder zoeken naar een geschikte beeldtaal die duidelijk is, maar niet schreeuwt, één die eenvoudig is, maar toch complex, was moeilijk. Het constant reflecteren over jezelf en je werk is een uitdaging. In mijn proces ben ik blijven lezen over Merleau-Ponty, maar ook teksten van Heidegger kwamen aan bod. Heidegger heeft een klein deel geschreven over *het ding* en *het ding als tuig* in *De oorsprong van het kunstwerk* (1960). Hij stelt twee, voor mij, belangrijke punten: we kunnen het dingachtige van het ding niet scheiden, en ook het tuigachtige niet van het tuig. Een andere opmerking van hem is hoe handiger een tuig is, hoe onopvallender hij wordt in zijn kenmerken (Heidegger, 1960: 83). Heidegger houdt voor mij, in dit project, enkel deze twee punten in. Merleau-Ponty, daarentegen, zorgde voor een compleet nieuwe blik op zaken die we eigenlijk niet opmerken. Ik merkte toen ik Merleau-Ponty las, hoe onzichtbaar de wereld eigenlijk is. Hij maakte me er attent op hoe kunst ons dit duidelijk maakt en ons kan doen verwonderen. Merleau-Ponty is een algemenere inspiratiebron in dit project, Heidegger focuste zich, voor mij, enkel op het gemanipuleerde object, het tuig. Mijn gemanipuleerde objecten zijn eigenlijk altijd 'tuigen'. Het idee dat een tuig zich verliest in zijn tuig-'zijn' vind ik triest. Mijn objecten zullen vaak vervormd worden aan de hand van zijn tuig-'zijn', en dus eigenlijk een reactie is op wat Heidegger zegt. Ik wil aandacht vestigen op een onzichtbaar object, is het dan werkelijk zo dat je een object pas opmerkt wanneer het niet meer functioneert? Ik denk dat mijn beelden daar het werkelijke bewijs van zijn.

De twee punten die ik aanhaalde van Heidegger, waren voor mij twee zeer belangrijke opvattingen die ik hiervoor niet inzag, deze heb ik dan ook verder meegenomen in mijn proces. Het is in de eerste plaats niet mijn bedoeling om het object volledig te transformeren. Ik kan een strijkplank niet uit een strijkplank halen, dat is nu eenmaal zo, tenzij ik hem volledig verbouw, zodat hij niet meer op een strijkplank lijkt. Zo zou ik eerder het tegenovergestelde van het alledaagse krijgen, terwijl ik net probeer het alledaagse zichtbaar te maken. Voor het tweede punt van Heidegger kijk ik terug naar mijn ladder, die *teveel* bevat. Teveel, in die zin van dat ik de ladder volledig wou transformeren door de sporten te vervangen met alledaagse objecten, maar dan toch nog het idee en functie van de ladder wou behouden. Ik wil dat mijn werk subtieler is dan dat. Als ik het kniematje vergelijk met de lege weegschaal zie ik bijvoorbeeld een groot verschil. Ondanks dat ze beide met leegtes werken, is het kniematje subtieler. Bij de weegschaal is er te veel weggehaald, er is nog maar weinig van zijn functie zichtbaar. Enkel het kader is overgebleven waardoor het zelfs niet duidelijk is *waarom*, waarom een lege weegschaal? Het beeld werkt gewoonweg niet. Het kniematje werkt beter omdat er nog veel van zijn oorspronkelijke *ik* aanwezig is, het roept verschillende interpretaties op en je moet beter kijken, het beeld moet rustig gelezen worden alvorens het te kunnen begrijpen.

## Sombere objecten

In de verdere ontwikkeling van mijn beelden is er een belangrijk element bijgekomen. De objecten zien er gebruikt uit, ze beginnen er triester uit te zien. We voelen mee met de uitgebuite objecten, zoals ook Ponge meeleefde met de dingen. Ponge schrijft over, en geeft aandacht aan, de dingen. Hij doet dit omdat hij vindt dat de dingen niet voor zichzelf kunnen spreken, ze kunnen zich niet uitdrukken, hij heeft er medelijden mee (Mutsaers, 1990). Dit is wat ik ook doe met mijn objecten. Ik geef ze een expressie, maar wel van één soort: een treurnis. Mijn beelden komen zo tot leven, ze treuren, ze krijgen een emotie. Omdat ik me baseer op de functie van het object en ze zodanig vervorm, lijkt het dat ze *overgebruikt* zijn. Zo krijgen ze een weemoed met zich mee die een gevoel oproept bij de kijker. Niet alleen geven we zo aandacht aan de dingen die we normaal niet gaven, ze krijgen zelfs een gevoel voor ons, we leven met de dingen mee, net zoals Ponge deed. We zijn niet meer onverschillig, ze zijn niet meer neutraal voor ons. We werpen een volstrekt andere blik naar het object, een veel diepere blik.

Het volgende werk dat ik maakte was met een strijkplank. Door na te denken over de verschillende functies van een strijkplank wou ik uiteindelijk tot een beeld komen die de hele functie van een strijkplank zou omvatten. Een strijkplank moet namelijk tegen hitte kunnen, als hij dit niet kan, mislukt hij in zijn opzet. Met deze reden heb ik een strijkplank geplooid met de punt naar beneden gericht, zo lijkt het alsof de strijkplank is gesmolten. Om dit effect nog verder te versterken heb ik onder de punt van de strijkplank, die op een druppel lijkt, een emmer geplaatst met een witte substantie. De poten heb ik op de hoogste stand gezet, zodat de strijkplank instabieler staat. Het druilerige effect gaat op die manier goed gepaard met de ongemakkelijkheid van de poten van de strijkplank. De strijkplank is het moe, hij laat zich hangen en wil weg druipen tot een witte massa.



Figuur 14: Marianne Winten (2015) 'Strijkplank 1'

Om me verder te ontwikkelen in deze richting, bleef ik gericht op die ene functie die een object in zijn volledigheid kan omvatten. Het volgende object dat mijn aandacht greep was een paraplu. Functie: regen tegenhouden. Hierbij heb ik honderden gaatjes uit een paraplu geslagen en de overblijfselen eronder gelegd. Zo lijkt het alsof de regen 'zo krachtig was' dat hij gaatjes heeft geslagen uit de paraplu. De paraplu is dus mislukt in zijn belangrijkste doel; hij kon de regen niet tegenhouden.



Figuur 15: Marianne Winten (2015) 'Paraplu 1'

Een ventilator werd het volgende slachtoffer. Hierbij heb ik het laten lijken alsof de ventilator zo hard roteerde, zo krachtig was, dat hij uit zijn as is geblazen en twee propellers uit zijn veiligheidsdraad zijn gebroken. Ik heb de propellers voor de ventilator gelegd om een situatie te creëren en duidelijk te maken wat er gebeurd is.

Bij een droogrek zijn de kabels, die van staal waren, niet van plooibare wasdraad, vervangen door langere kabels. De kabels zijn doorgezakt, het rekje is uitgeleurd, vermoeid, lusteloos. Hij is afgepeigerd door het dragen van de was, hij heeft geen weerstand meer geboden bij het drogen, hij is moegestreden. Net als het volgende werk: een buikspier-trainer. Ook hij moet normaal gezien weerstand bieden wanneer hij benut wordt. Normaal is hij sterk, standvastig, geconcentreerd op maar één doel: niet toegeven aan het geweld van de gebruiker. Maar ook hij gaf toe aan de kracht waarvoor hij gebruikt werd, hij plooiide. Een laatste depressief object in deze reeks is een destructieve ladder. Hij was het moe om na al die jaren meedogenloos gebruikt te zijn. Hij brak op zo'n manier dat hij onvermijdelijk met rust gelaten zou worden. Niets staat nog horizontaal, elke trede dient nu als een waardeloze schuifaf.



Figuur 16: Marianne Winten (2015) 'Ventilator'



Figuur 17: Marianne Winten (2015) 'Droogrek 1'



Figuur 18: Marianne Winten (2015) 'Buikspiertrainer'



Figuur 19: Marianne Winten (2015) 'Ladder'

## *De wraak der dingen*

Mijn objecten zijn triest omdat ze geen stem hebben, ze kunnen niet voor zichzelf spreken. Er wordt niet naar ze omgekeken, zo verliezen de hoop op een interessanter leven, een leven buiten hun nuttigheid. Ze zijn altijd gediensig geweest, maar voor hun was de maat vol. Een paraplu mag bijvoorbeeld enkel buiten komen als de zon niet schijnt, stel je dat voor. Een droogrekje mag zich nooit eens laten gaan en zo ook een trainingstoestel. Ze keren tegen hun gebruiker en veranderen zichzelf permanent, ze nemen wraak. Ze krijgen zo niet alleen rust, maar door dit te doen worden ze ook opgemerkt, ze worden plots zichtbaar voor ons. We zien ze en ze verrassen ons. Ze zijn al een lange tijd niet zichtbaar geweest omdat ze zó alledaags zijn geworden na verloop van tijd.

De opstand van alledaagse, familiale objecten tegen het onzichtbaar worden, is ook in beeld gebracht door andere kunstenaars. Ook zij geven een triestigheid aan banale objecten die we gewoon zijn geworden. Roman Signer maakte bijvoorbeeld een wanhopige paraplu, Mona Hatoum, te zien op de volgende pagina, veranderde sterke, stevige krukken in een spaghetti-rubberen versie en Livia Marin deed een kopje uitlopen dat zich duidelijk ellendig voelt. Deze veranderingen wekken een gevoel bij ons op, we beginnen met de dingen mee te leven, meelevens met dingen die vroeger neutraal voor ons waren. Het verrast me vaak hoe hard ik kan meelevens met een 'stomme' paraplu. We worden ons bewust van deze dingen en onze blik wordt aangescherpt, we krijgen nieuwe inzichten.



Figuur 20: Roman Signer (2012) 'Mon voyage à Nantes'



Figuur 21: Mona Hatoum (1991) 'Untitled'



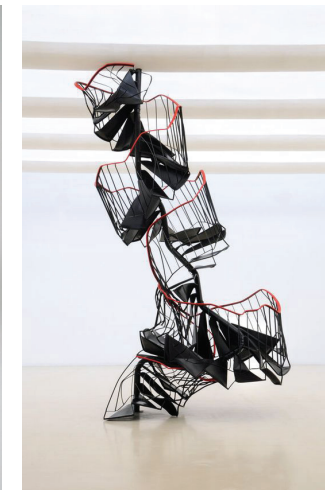
Figuur 22: Livia Marin (2012) 'Nomad patterns'

### *Terug naar de alledaagse omgeving*

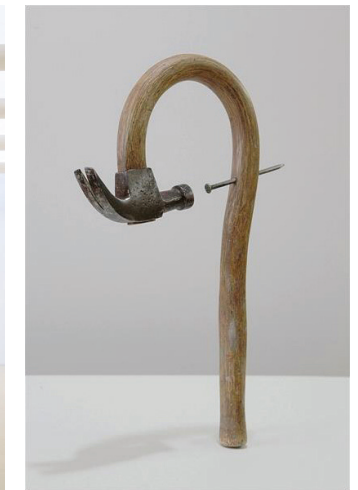
De objecten die ik gebruik zijn alledaags, ze staan dan ook normaliter in een alledaagse omgeving, zoals een slaapkamer, een werkkamer, een washok. Ze maken elkaar compleet, een strijkplank hoort in een washok en een washok zou niet volledig zijn zonder een strijkplank. Een strijkplank hoort dan ook niet in een museum te staan, vind ik. Het zou het idee van de strijkplank verheffen, het zou het alledaagse uit het alledaagse halen, en dat is niet mijn intentie. Hierdoor zal ik wegblijven van de welbekende 'white cube'. Mijn objecten zal ik in hun omgeving laten, waar ze volledig tot hun recht kunnen komen, een (t)huis. Hun oorspronkelijke context maakt net deel uit van het object en die wil ik niet uit elkaar halen. Er zijn nochtans heel wat kunstenaars die het omgekeerde doen, ze willen hun alledaagse kunstwerken tonen in een steriele, anonieme ruimte (De Oliveira, et al, 2000: 34). Daniel Eatock, Monika Sosnowska en Ceyo Cizmic zijn maar enkele voorbeelden uit een veel grotere massa kunstenaars die deze manier van presenteren hanteren. Ze halen het object uit hun oorspronkelijke omgeving en zetten het in zo'n neutrale, koude ruimte, waar geen vlekje te zien is. Het kunstwerk wordt afgezonderd en een groot deel van hun potentiële expressie gaat verloren (Birkett, 2012: 35-36).



Figuur 23: Daniel Eatock (2012) 'One + one'



Figuur 24: Monika Sosnowska (2015) 'Architectonisation.'



Figuur 25: Seyo Cizmic (s.d.) 'Redesigned hammer and nail'

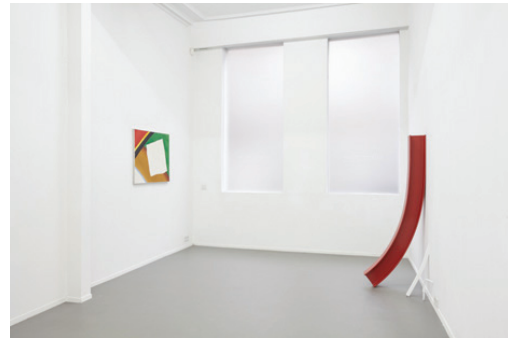
Het beeld zou bijvoorbeeld veel sterker zijn als de strijkplank van Eatock in een washok zou staan, de trappen van Sosnowska op straat langs een appartement, of de hamer van Cizmic in een werkplaats. Het voelt geforceerd aan, ik ben ervan overtuigd dat de verwondering van een alledaags kunstwerk, hetgeen ik wil bereiken met dit artikel en artistiek werk, des te groter is wanneer het zich in zijn eigen omgeving begeeft. Omdat we dit helemaal niet gewoon zijn. Het is compleet onverwacht. De plek waar je dit soort kunst verwacht is nu eenmaal in een museum met witte muren. De hamer van Cizmic is uiterst statisch met zo'n witte achtergrond. Zet dit in een



echte werkplaats, tussen de rest van de 'normale' werktuigen. Wanneer je dan het kunstwerk opmerkt, dan wordt je echt verrast. Je wordt niet alleen verrast door het feit dat je het hebt gevonden tussen alle andere dingen, een soort 'Waldo-effect', maar wat ermee gebeurd is, de manipulatie ervan, verwondert je nog eens zo veel. Roeland Tweelinckx heeft met zijn stalen balk beide technieken uitgetoetst. Één beeld werd genomen met tegels en grof afval ernaast, het andere in een witte, lege ruimte tegenover een schilderij. Het 'rommelige' beeld is veel charmanter, poëtischer, het hoort daar thuis.

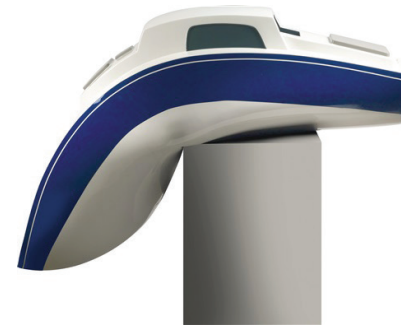


Figuur 26: Roeland Tweelinckx (s.d.) 'Adaptability of a abandoned steel beam'



Figuur 27: Roeland Tweelinckx (s.d.) 'Forgotten steel girder'

Of denk aan Erwin Wurms boot, Misconceivable, het verschil in zeggingskracht tussen de twee boten is enorm. De neutrale achtergrond doet het werk helemaal geen eer aan. De boot in het landschap is zodanig meer expressief dat het een compleet ander, beter begrip geeft. Wanneer een kunstwerk in een witte ruimte wordt geplaatst, wordt het geïsoleerd. Er wordt vergeten waaruit het kunstwerk is voortgekomen, namelijk in een alledaagse omgeving. Het functioneert binnen die alledaagse context en hoort daar ook thuis (Deprez, 2012: 66). Ik wil de aandacht terug richten op het alledaags object met zijn eigen unieke kenmerken, in zijn eigen omgeving en zo expressief mogelijk.



Figuur 28: Erwin Wurm (2010) 'Misconceivable boat' schaalmodel

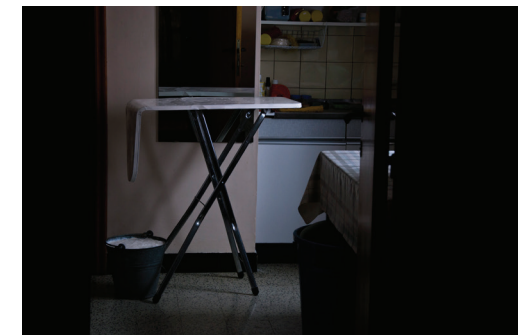


Figuur 29: Erwin Wurm (2010) 'Misconceivable boat'

Na deze vaststelling begon ik mijn beelden dan ook in een huiselijk kader te plaatsen. Waar ze thuishoren is dan ook niet zo moeilijk omdat dit hun werkelijke thuis is. De strijkplank heb ik bijvoorbeeld verplaatst naar een washok. En de paraplu van een open ruimte, naar een hoek in de kelder waar hij geplaatst is om op te drogen.



Figuur 30: Marianne Winten (2015) 'Strijkplank 1'



Figuur 31: Marianne Winten (2015) 'Strijkplank 2'



Figuur 32: Marianne Winten (2016) 'Paraplu 1'



Figuur 33: Marianne Winten (2016) 'Paraplu 2'

## *Het mystieke karakter*

Een laatste manier die ik hanteer om mijn objecten in beeld te brengen, naast het gebruik van een huiselijke omgeving, is het gebruik van daglicht. Ik probeer kunstlicht te vermijden omdat ik het persoonlijk zeer moeilijk te hanteren vind, maar, belangrijker, het een beeld snel plat doet lijken. Een goede vergelijking hierbij is de paraplu en het droogrek. In de ruimte waar de paraplu staat, kon geen daglicht geraken, waardoor ik genoodzaakt was om gebruik te maken van kunstlicht. Na vele pogingen om de paraplu in beeld te brengen, met het juiste licht, is het uiteindelijk dit beeld geworden. Daglicht, dat er elke minuut anders uitziet, kan er op het juiste moment heel mooi, zelfs mysterieus uitzien. Het licht is sterk, maar tegelijk ook zacht en subtiel, iets wat ikzelf met een lamp nooit zou kunnen bereiken. Het zonlicht strijkt moeiteloos voor me neer op de objecten en verlicht ze net genoeg waardoor het geheel er wat mystiek uitziet.



Figuur 34: Marianne Winten (2016) 'Droogrek 2'

Deze objecten zie ik bovendien niet vaststaan in deze specifieke omgevingen. De gemanipuleerde, huiselijke objecten zouden namelijk in elke huiselijke omgeving kunnen geplaatst worden. Ze zouden dan kunnen dienen als foto, zoals ik hier probeer te doen, maar evenzeer kunnen ze ook dienen als sculptuur om in het echt te zien. Om mijn objecten dan toch in beeld te brengen maak ik gebruik van zonlicht omdat in het dagelijkse leven het zonlicht ook eerder onzichtbaar is, we veronderstellen dat het er is, op de uren dat het er moet zijn. Zonlicht is in feite ook iets alledaags. Door het daglicht met opzet te gebruiken op de 'goede' momenten, plaats ik ook het daglicht in de kijker. De belichting valt vaak erg op in mijn beelden, zo geven we er ook aandacht aan, zonder dat we het doorhebben.



Figuur 35: Marianne Winten (2016) 'Paraplu 2'

## *Besluit*

Dit onderzoek in de fenomenologie, maar ook het lezen van *Kosmos* en *Namens de dingen*, heeft me tot nieuwe inzichten gebracht met betrekking tot hoe blind we soms kunnen zijn ten opzichte van onze alledaagse wereld. Het heeft mijn omgang en blik doen veranderen tegenover ogenschijnlijk zeer banale objecten zoals bijvoorbeeld een strijkplank of een droogrek. Sindsdien zijn ze voor mij niet meer een louter functioneel gegeven, maar hebben ook een persoonlijkheid, of toch alvast een persoonlijke lading, gekregen. De dingen zijn naar mijn mening triestig geworden, ze treuren omdat er geen blik op hun wordt geworpen. Die triestigheid heb ik in beeld gebracht door de dingen te manipuleren aan de hand van hun functie. Ik merkte dat wanneer iets niet meer functioneert, we het object pas echt gaan zien, in die blik zijn we dan in staat mee te leven met de dingen. We voelen mee met de dingen omdat we er menselijke eigenschappen aan toekennen, we zien dat de objecten de omgang met de mensen stilaan beu zijn, ze willen erkent worden in hun bezielde ding-heid, en dat is misschien wel herkenbaar.

Het onderzoek naar andere kunstenaars bracht me dan weer bij een ander beeldend aspect, namelijk presentatie. Wanneer een object geplaatst wordt in een zogezegde neutrale, klinische, witgeverfde omgeving, hij helemaal niet neutraal blijkt te zijn. Ik merkte dat in een white cube eerder de spot met de objecten wordt gedreven en een afstand wordt gecreëerd tussen de kijker en de objecten, terwijl mijn intentie is dat we beginnen meevoelen met de objecten. Het object wordt pas terug neutraal wanneer het in zijn oorspronkelijke context wordt gezet, namelijk een alledaagse, huiselijke context. De huiselijkheid in mijn beeld begon dus een belangrijke factor te worden omdat we dan pas werkelijk in staat zijn mee te leven met het ding. Met het plaatsen van de objecten in deze omgevingen, heb ik ook gemerkt hoe alledaags en vanzelfsprekend licht soms kan zijn. Een opvallend kenmerk aan mijn beelden is namelijk het licht, waardoor we, al dan niet bewust, ook aandacht schenken aan andere zaken, zoals het zonlicht.

## Bibliografie

- Anker, Robert. (1988). *Olifant achter blok*. Amsterdam, Querido.
- Aydin, Ciano. (2007). *De vele gezichten van de fenomenologie*. Kampen, Klement/Pelckmans.
- Birkett, Whitney. (2012). *To infinity and beyond: A critique of the aesthetic white cube*. (Masterthesis, Seton Hall University, South Orange)
- Calvino, Italo. (2003). *Waarom zou je de klassieken lezen*. Amsterdam, Atlas.
- Chrostowska, S.D. (2011). "Words tickle me, thoughts caress me": *Gombrowicz on the point of interpretation*. (Proefschrift, Durham, Duke University)
- De Oliveira, Nicolas, et al. (2000). *Installation art*. Londen, Thames & Hudson.
- Deprez, Eleen. (2012). *Installatiekunst binnen het dispositief van de prototypische museumruimte*. (Masterthesis, Vrije Universiteit Brussel)
- Derkse, Wil. (2004). *Verhoeven*. Rotterdam, Lemniscaat.
- Gombrowicz, Witold. (1965/1967). *Kosmos*. Amsterdam, Polak en Van Genneep.
- Heidegger, Martin. (1950/1996). *De oorsprong van het kunstwerk* (oorspronkelijke titel: Der ursprung des kunstwerkes, vertaald door Wildschut, m. en Bremmers, C.). 2e herziene druk. Amsterdam, Boom.
- Meeuse, Piet. (2008). *De passie van Piet Meeuse, wind!* Rotterdam, Lemniscaat.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1948/2003). *De wereld waarnemen*. (oorspronkelijke titel: Causeries, vertaald door Slatman, J.). 4e druk. Amsterdam, Boom.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964/1996). *Oog en geest*. (oorspronkelijke titel: L'Oeil et L'Esprit, vertaling door Vlasbom, R.). Baarn, Ambo.
- Mutsaers, Charlotte. (1990). "Reizen op een slak; Les partis pris de choses van Francis Ponge", *NRC Handelsblad*, 23/11/1990, [online]. <http://www.nrc.nl/handelsblad/1990/11/23/reizen-op-een-slak-les-parti-pris-de-choses-van-francis-6948007> (geraadpleegd op: 25/04/2016)
- Ponge, Francis. (1942/1990). *Namens de Dingen*. (oorspronkelijke titel: Le parti pris des choses, vertaald door Meeuse, P.). Amsterdam, De Bezige Bij.
- Van Den Braembussche, Antoon. (1994/2007). *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. 4e herziene druk. Bussum, Uitgeverij Coutinho.
- Van Den Braembussche, Antoon. (2002). "De stilte in de kunst en de kunst van het onuitspreklijke", in Van Peperstraten. *Jaarboek voor esthetica 2002*. Nijmegen, Nederlands Genootschap voor Esthetica. 207-214.
- Verhoeven, Cornelis. (1967). *Inleiding tot de verwondering*. Utrecht, Ambo.

## Beelden

- Figuur 1: Ray, Man. (1931). *Apple and screw*.
- Figuur 2: de Cointet, Guy. (1975). *My fathers diary*, view of the performance.
- Figuur 3: Tweelinckx, Roeland. *Untitled*.
- Figuur 4: Robijns, Gert. (2011). *Untitled*.
- Figuur 5: Djordjadze, Thea. (2010). *Historical mood*. Painted steel and ceramics, 91 x 170 x 89 cm.
- Figuur 6: Tweelinckx, Roeland. (2011). *Architectural intervention 001*.
- Figuur 7: Van Ingelgem, Herman. (2007). *The visitor*.
- Figuur 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 30, 31, 32, 33, 34, 35: Winten, Marianne. (2015-2016). *Persoonlijk werk*.
- Figuur 20: Signer, Roman. (2012). *Mon voyage à Nantes*. Nantes, HAB Galerie.
- Figuur 21: Hatoum, Mona. (1991). *Untitled*. Rubber, 122 x 21 cm.
- Figuur 22: Marin, Livia. (2012). *Nomad Patterns*. Ceramic, resin, plaster, transfer-print.
- Figuur 23: Eatock, Daniel. (2012). *One + one*.
- Figuur 24: Sosnowska, Monika. (2015). *Architectonisation*. Porto, Fundação De Seralves.
- Figuur 25: Cizmic, Seyo. (s.d.). *Redesigned hammer and nail*.
- Figuur 26: Tweelinckx, Roeland. (s.d.). *Adaptability of a abandoned steel beam*.
- Figuur 27: Tweelinckx, Roeland. (s.d.). *Forgotten steel girder*. Mixed media, 221 x 60 x 28 x 18 cm. Antwerpen, Valerie Traan.
- Figuur 28: Wurm, Erwin. (2010). *Misconceivable boat (schaalmodel)*. 70 x 88 x 56 cm, epoxide resin, lacquer.
- Figuur 29: Wurm, Erwin. (2010). *Misconceivable boat*. Polyester, wood, metal, 1000 x 710 x 226 cm. Antwerpen, Middelheimmuseum.

