



HET BEVRIJDENDE POTENTIEEL VAN DE OEFENING

*een onderzoek
een gebruiksaanwijzing
een archief*

Louise Jans
Grafisch Ontwerp
2021 - 2022

Masterscriptie
promotor Arne De Winde

PXL-MAD School of Arts
Hasselt



ABSTRACT

In deze scriptie onderzoek ik het bevrijdende potentieel van de oefening als methode om het grijpen naar kant-en-klare inspiratiebronnen tegen te gaan en het doordacht ontwerpen net te stimuleren.

In een eerste fase ga ik op zoek naar de voorwaarden voor een 'goede oefening'. Hierin onderzoek ik de traditie van de oefening met de focus op 'restrictie' en 'instructie' als fundamentele begrippen. De kunstpraktijk van onder andere De Oulipo, Dogma 95, Kenneth Goldsmith, de Fluxusbeweging en Sol LeWitt komt aan bod. Daarna bespreek ik de voorwaarden voor een goede oefening vanuit educatief standpunt. Tenslotte vul ik de zoektocht naar een definitie aan met bevindingen uit het zelf formuleren van oefeningen.

Uit het theoretisch onderzoek concludeerde ik dat een goede oefening uitdagend en uitnodigend is en zorgvuldig geformuleerd en gepresenteerd wordt. Hierin slaan de begrippen 'uitdagend' en 'uitnodigend' op goede restricties en 'zorgvuldig geformuleerd' op instructies die vragen om documentatie. Maar proefondervindelijk kan ik besluiten dat het formuleren van oefeningen complexer in elkaar zit dan het theoretisch kader doet vermoeden.

Wat daarentegen wel helder uit het onderzoek naar voren kwam is de meerwaarde van oefeningen in een artistieke praktijk. Daarom kan ik besluiten dat het bevrijdende potentieel van de oefening weldegelijk een zinvolle artistieke methode is omdat het je aanspoort het minst voor de hand liggende pad te bewandelen.

INHOUD

0. Annotatie van een
gesprek bij wijze van
introductie
→ vanaf p. 9

1. Pinterest als
methode in vraag
gesteld
→ vanaf p. 11

1.1 Meer zoals dit → p.9
1.2 Pre-Pinterest → p.9
1.3 Slowing down design → p.11

2. De oefening
→ vanaf p. 15

2.1 Wat is een oefening? → p.13
2.1.1 De oefening als werkwoord → p.13
2.1.2 De oefening als artistieke methode → p.13
2.1.2.1 De oefening als restrictie → p.13
2.1.2.2 De oefening als instructie → p.17

2.2 Wat is een goede oefening? → p.21
2.2.1 Zoeken naar een definitie → p.21
2.2.2 Een overzicht → p.24
2.2.3 Een anti-definitie → p.27

3. De ringmap
→ vanaf p. 31

4. Invitatie
→ vanaf p. 35

5. Oefeningen

6. Literatuurlijst

7. Beeldenlijst

O.

Stef Lemmens is beeldend kunstenaar, onderzoeker en docent aan PXL-MAD School of Arts. Daarnaast is hij actief bij The School in Maison Florida (Hasselt). Op woensdag 9 maart 2022 ging ik bij hem op bezoek aan de Crocodile Boulevard (Maison Florida). Milan Gillard, student vrije kunsten aan PXL-MAD en ook bewoner van Crocodile Boulevard, nam deel aan de discussie. Hieronder een fragment uit het gesprek.

“Ik geef nu een paar maanden les”, vertelt Stef, “en ik merk dat vanaf het moment dat ik in een ritme kom, de gemakzucht lonkt. Dat is jammer. Daarom werk ik veel liever samen met studenten aan iets waar ik zelf ook het antwoord niet op weet. Dan ben ik zelf ook veel enthousiaster. Docenten die al tien jaar lesgeven zullen het ook wel druk hebben met andere zaken en dan zit er een gemak in het jaarlijks herhalen van een briefing.”

“Dat kan ook bij studenten gebeuren”, zeg ik, “dat ze uit gemakzucht naar snelle manieren zoeken om inspiratie te verzamelen.”

“Ja, en dat is jammer”, antwoordt Stef. “Ik denk dat dat ook wel tegenover de vrije kunsten staat. Ik denk dat dat in de vrije kunsten minder snel gebeurt.”

“Oh ja?”, zeg ik.

“Waar haal jij je inspiratie, Milan?” vraagt Stef aan Milan die net binnenkwam.

“Frustraties”, zucht Milan, “wanneer je botst tegen iets. Anders vind je het oké dat het er is, dan moet je er ook geen moeite in steken. Vaak is het uit noodzaak.”

“Dat heb ik ook bij dit project”, zeg ik.

“Dat zijn vaak de beste onderzoeken”, besluit Stef. “Daarom stelde ik in mijn mail naar jou de vraag wat een oefening uitdagend maakt. Want jij maakt die bundeling oefeningen maar dan moet iemand anders er ook mee aan de slag willen gaan. Iemand anders moet ook die noodzaak voelen voor de oefening. Daar zit nog ergens een gat dat opgevuld moet worden.”

1.1 MEER ZOALS DIT...

1.2 PRE-PINTEREST

1. Pinterest als methode in vraag gesteld

1.

...lees ik wanneer ik op een afbeelding op Pinterest¹ klik. De zin herhaalt zich steeds opnieuw terwijl ik dieper en dieper wegzak in een nauwe, door het algoritme gekozen, plek op het internet. Ik vergeet haast waarvoor ik ook alweer ging ontwerpen. Op automatische piloot opende ik de website en een oneindige stroom aan kant-en-klare voorbeelden stond voor me klaar.

We verkeren in een tijd waarin inspiratiebeelden zonder auteur en zonder context te grabbel gegooid worden achter het glas van onze laptops en smartphones. Een dun maar stevig transparant laagje staat tussen ons en de beelden in. We weten online vaak niet wie de maker is, hoe die tewerk is gegaan en welk denkproces er afgelegd werd om het concept te verbeelden.

De snelheid waarmee inspiratie en informatie te vinden zijn beperkt de zoektocht tot een minimum. Snel, vlug, hup, allé, rap, het moest al af zijn! Zo snel, efficiënt en gericht mogelijk lijkt de norm in het werkveld. Niet alleen bij ontwerpers.

Deze versnelling en vernauwing vraagt om een tegenreactie. Wanneer je alleen maar kijkt naar *meer zoals dit*, dan maak je uiteindelijk alleen nog maar *meer zoals dat*.

Waren er voor Pinterest dan geen kant-en-klare voorbeelden voor grafische vormgevers? Zeker wel.

Eind 19e eeuw, begin 20e eeuw kwam de tweede industriële revolutie op gang die een veelheid aan nieuwe technische mogelijkheden met zich meebracht, ook voor de grafische sector. Denk bijvoorbeeld aan de grotere papierproductie en nieuwe druktechnische en typografische technologieën. Dit zorgde voor een goedkopere productie van boeken en nieuwe vormen van reclame om te voldoen aan de eisen van de groeiende handel. Vibrante kleuren en effecten, die voorheen onmogelijk of te duur waren, werden mogelijk. Dit gaf grafisch ontwerpers² de kans om betaalbare kleurrijke portfolio's te produceren. (Reynolds, 2018)

'D'Enseignes Décoratives á l'Usage des Peintres' (1890) is een dergelijk portfolio van ontwerper Louis Ramade. Het bevat zijn ontwerpen van decoratieve gevelborden in kleurrijke chromolitho's. (fig. 1-2)

¹ Vervang Pinterest gerust door Behance, Instagram, Tumblr, Dribbble, etc.
² Pas in 1925 introduceerde de Amerikaanse ontwerper W.A. Dwiggins het begrip 'grafisch ontwerper'. "Uit zijn artikel blijkt dat grafisch ontwerp in het begin van de 20e eeuw vooral synoniem was voor reclameontwerp." (Van Haute, 2009, p.8)

A l'Usage des Peintres in de titel maakt duidelijk dat de ontwerpen in het boek bedoeld zijn als voorbeeld voor schilders. Paul Fleury van zijn kant toont in 'Nouvel Album de Lettres Peintes' (1903) een uitgebreide verzameling aan letterontwerpen. (fig. 3-4) Alfabetten zoals deze waren makkelijk verkrijgbaar in deze periode. Tijdens een rondleiding in Museum Allard Pierson te Amsterdam werd me verteld dat ze zelfs als pocketuitgaves te koop lagen in winkels met materialen voor het beschilderen van gevelborden (M. Lommen, persoonlijke communicatie, 30 maart 2022). In zijn boek 'Strong's book of designs' (1917) gaat Charles Strong nog een stap verder. Dit boek biedt naast voorbeelden van gevelborden en alfabetten zelfs onmiddellijk bruikbare ornamenten en templates. (fig. 5-8) Hoewel instructieboeken gelijktijdig op de markt beschikbaar waren, zijn deze boeken geen handboeken met instructies voor het tekenen van de letters. Ze waren bedoeld om commerciële ontwerpers te inspireren en zelfs te laten kopiëren. (Typography Studies, 2012)

Is deze *Pinterst avant la lettre* beter dan de huidige om inspiratie te vinden?

Stel, iemand wordt in 1922 gevraagd om het gevelbord voor een nieuw café te ontwerpen en beschilderen. Deze persoon beslist om het boek 'Strong's book of designs' te raadplegen en vindt daar een blanco ontwerp van een uithangbord en ornamenten die passen bij de sfeer die hij wil uitdragen. In het boek 'Nouvel Album de Lettres Peintes' kiest hij vervolgens voor een lettertype dat past bij zijn visie op het café.

Vergelijk dit procedé nu met dat van een ontwerper die in 2022 dezelfde opdracht krijgt en beslist om Pinterest te openen. De ontwerper typt een zoekopdracht in en een eindeloze stroom aan beelden in de gevraagde stijl staat voor hem klaar. Vervolgens maakt hij een selectie van voorbeelden die passen bij het project en zet ze in een *moodboard*.

Leidt de snelheid waarmee de hedendaagse ontwerper op het internet beelden kan vinden tot een beter ontwerp? Eigenlijk doet dat niet ter zake. Hun methode is gelijkaardig. Beiden zoeken ze inspiratie bij andere ontwerpers. En of dat nu een goede methode is of niet, de hoeveelheid voorbeelden die ze ter beschikking hebben, verandert in essentie niets aan de diepgang van hun proces.

Tijdens een stage deed zich bij mij een kantelmoment voor. Ik stelde me kandidaat bij een grafische studio met zowel grote klanten alsook kleinere lokale handelaars. Ik keek op naar hun ontwerpen en wilde dolgraag geselecteerd worden. Tot mijn grote vreugde gebeurde dit ook. Wat bleek echter: ook in een professionele studio als deze werd snel gegrepen naar *moodboards* op online-inspiratiekanalen. *Heh?*

Soms werd deze automatische-piloot-methode wel doorbroken, werd er geknipt en geplakt en met tastbaar materiaal gewerkt. Dat waren momenten die zuurstof binnenlieten in de studio. Maar vervolgens moest er weer snel voortgewerkt worden, want ja, deadlines.

Maar een tegenbeweging tegen de ratrace is aan de gang. Het is zelfs een trend: *slow living, slow food, slow travel, slow fashion ...* bestaat er ook zoiets als *slow design*?

In 2014 ontstond in Baltimore (VS) een interessante discussie in de klas van grafisch ontwerper en docent Kristian Bjornard. Een van de studenten vroeg aan de klas of ze zich ooit al hadden afgevraagd of er meerdere ontwerpsnelheden zouden kunnen zijn. De student, Trace Byrd, haalde aan dat de meeste van onze ontwerpkeuzes gemaakt worden vanuit het idee om iets snel te verduidelijken en begrijpbaar te maken. Onze moderne levens gaan vlug en ontwerp moet deze snelheid volgen in het vormgeven van boodschappen. Hij stelde de klas de vraag hoe *slow design* eruit zou kunnen zien. (Bjornard, 2015)

De studenten kregen van de docent de opdracht een paper te schrijven over het onderwerp en deze vorm te geven op een manier die hun idee belichaamde. Opvallend was dat ze allemaal naar een manier zochten om het begrijpen van hun boodschap te bemoeilijken en dus te vertragen. Door o.a. non-lineaire plaatsing van tekst flirtten ze met de grenzen van de leesbaarheid. Het is opvallend dat *slow design* door de studenten geïnterpreteerd werd als meer inspanning vragen van de toeschouwer. Ook bestonden drie van de vier werken uit een fysiek werk. Zou er een verband zijn tussen materialiteit en traagheid? (Bjornard, 2015)

Gaat *slow design* dan enkel om het vertragen en verlengen van de ervaring van de toeschouwer? Nee, concludeert Kristian Bjornard, *slow design* zou niet onleesbaar en onduidelijk mogen zijn. Vertraging is ook niet per se gebonden aan bepaalde materialen of werkmethoden.

1.

Slow design gaat over het aanspreken van de kijker op een andere manier. Het moet voor de toeschouwer de verkenning mogelijk maken van een meer doordachte ruimte waar het ontwerp niet naar je hoeft te schreeuwen of consumptie in een fractie van een seconde verwacht. Er kruipt een diepere betrokkenheid in het ontwerpen én bij het bezichtigen door de toeschouwer. *Slow design* verandert hoe en waarom ontwerpkeuzes gemaakt worden. (Bjornard, 2015)

Oké, vergeet nu het verschikkelijk kleffe modewoord 'slow design'. Want waar het in die klas eigenlijk om ging is doordacht ontwerpen. Dat klinkt al beter. En dat is waar ik naartoe wil, als tegenbeweging tegen de snelle, handige maar oppervlakkige methode van de online inspiratiekanalen.

12

2.1 WAT IS EEN
OEFENING?

2.1.1 De oefening
als werkwoord

2. De oefening

2.1.2 De oefening
als artistieke
methode

2.1.2.1 De oefening
als restrictie

2.

Ik geloof dat oefeningen een antwoord bieden op de zuigkracht van gemakzucht. En om dat te demonstreren onderzoek ik in dit hoofdstuk de traditie van de oefening. Want wat is oefenen eigenlijk en wat is zijn plaats in de beeldende kunsten? Welke rol speelt begrenzing bij een oefening? Kunnen de instructies van een oefening op zichzelf staan als een kunstwerk?

Oefenen is een werkwoord dat wijst op het onder de knie krijgen van vaardigheden of kennis door middel van herhaling. (Ensie, 2018) In 'herhaling' klinkt het belang van het proces door.

In de 16e eeuw werd het stilleven gezien als een hoogwaardig genre van de schilderkunst. Schilders konden hun vaardigheden ermee tentoonstellen, als een visitekaartje. Maar voordien werd het stilleven eigenlijk eerder gezien als oefenstof voor schilders in opleiding. (De Baaij, 2015) Herhaling was en is onlosmakelijk verbonden met oefenen om een bepaalde handigheid te bereiken. Maar is er bij herhaling wel plaats voor experiment, mislukken, studies, schetsen en schrappen? Slaat herhaling op het verrichten van telkens dezelfde handelingen of wijst het op het gebruik van verschillende methoden die eenzelfde doel dienen? Ik verkies het om deze laatste interpretatie te hanteren. Het procesmatige en onafgewerkte karakter van oefenen wil ik meenemen in een dieper onderzoek naar de parameters van de oefening als artistieke methode.

Zijn restricties essentieel bij een oefening? En wat kunnen beperkingen betekenen als artistieke methode?

Wegwijzend is hier vooral de literaire beweging Oulipo, die in de zomer van 1960 ontstond in Parijs. Oulipo is een afkorting voor *Ouvroir de Littérature Potentielle*, letterlijk vertaald *Werkplaats voor Potentiële Literatuur*. Oulipiaanse literatuur hanteert het schrijven onder beperkingen als methode. Oulipo verkondigt niet dat ze de uitvinder is van deze schrijfmethode maar past ze wel toe als centraal idee. Rond het idee van de productieve beperking verzamelde Oulipo schrijvers en artiesten en organiseerde het ateliers en lezingen. (Deus Ex Machina, 2021, p. 1)

13

“Het concept van de potentiële literatuur is op een paradoxaal principe gebaseerd, namelijk dat een schrijver zijn energie, zijn creativiteit bevrijdt door zichzelf een formele beperking, (*contrainte*) op te leggen. De tekst die eruit resulteert staat op zichzelf maar roept tegelijk ook al het andere potentiële werk op dat onder deze beperking kan ontstaan.” (Elkin, Esposito et al, 2021, p. 5)

Het boek 'Exercices de Style' (1947) van Raymond Queneau (1903-1976) demonstreert bovenstaand citaat. In zijn boek vertelt Queneau hetzelfde banale verhaal op 99 verschillende manieren. Bij elke versie omschrijft hij de stijl in de titel zoals 'aarzelingen', 'Germanismen', 'kreten', 'dus'... Deze stijloefeningen zouden in elke taal kunnen worden toegepast. Het kan daardoor ook voor anderen een aanzet zijn om het literaire experiment aan te gaan. (Kousbroek, 1976, p. 29) In plaats van 99 verhalen hadden het er dus 999 kunnen zijn, steeds volgens andere rigide parameters. Alleszins, met deze 99 oefeningen toont Queneau aan dat zelfs het meest alledaagse voorval een bijna onuitputtelijke rijkdom bevat. Tevens lijkt Queneau de lezer uit te nodigen om deel te nemen en zelf het honderdste lege blad te vullen. (Sanders, 1994, p. 92)

Een ander opmerkelijk boek is 'La Disparition' (1969) van Georges Perec (1936-1982). De roman is een lipogram van 300 pagina's, wat wil zeggen dat het de letter 'E' niet bevat. Lezers beweren dat de tekst vlot leest ondanks het ontbreken van deze letter. Hieruit blijkt dat een *contrainte*, hoe rigide die ook mag zijn, nog steeds als middel dient en geen doel op zich is. De restrictie is het startpunt en speelveld voor een zinvolle tekst. Ze wordt als het ware opgelost. In die zin beweerde Jacques Jouet, een Franse Oulipiaanse schrijver, dat de *contrainte* het probleem is en de tekst die erdoor ontstaat de oplossing. (Bénabou, Roubaud, 2017)

Het schrijven onder beperkingen kent een actualisering in het digitale tijdperk door o.a. Kenneth Goldsmith (1961). Goldsmith is een Amerikaans conceptueel dichter. Zijn werk volgt het model van *uncreative writing*, een manier van schrijven die hij zelf ontwikkelde. (Academy of American Poets, z.d.) In zijn open brief 'Sentences on Conceptual Writing' verduidelijkt Goldsmith dit concept. Hij schrijft daar dat bij *uncreative writing* het idee of concept het belangrijkste aspect van een werk is. Wanneer een auteur deze vorm van schrijven hanteert, betekent dit dat alle beslissingen reeds op voorhand werden gemaakt. Het idee wordt als het ware een machine die de

tekst maakt. (Goldsmith, z.d.) Net zoals bij Oulipo bepalen dus vooraf opgelegde parameters (*contraintes*) de uiteindelijke tekst. Zo publiceert Goldsmith in 1998 het boek 'Fidget'. Het is een gedetailleerde beschrijving van elke beweging die zijn lichaam maakte op 16 juni 1997 van 10 tot 23u. Hij sprak elke beweging in op een taperecorder en schreef die uitspraken vervolgens neer. (Wilkinson, 2015) Hoe het idee als een machine werkt die tekst genereert, wordt duidelijk gedemonstreerd met dit werk. Een fragment ter illustratie: "Eyelids open. Tongue runs across upper lip moving from left side of mouth to right following arc of lip. Swallow." (Goldsmith, 1998, p. 8)

In zijn anthologie van conceptuele literatuur 'Against Expression' (2011) beschrijft Goldsmith hoe de opkomst van het internet deze methode van het constrained writing laat heropflakkeren. Hij reageert met zijn methode van uncreative writing op de ongekende hoeveelheid beschikbare digitale tekst en het typerende copy-paste-proces dat ermee gepaard gaat. Hij onderzoekt hoe literair schrijven zich kan herdefiniëren door zich aan te passen aan de tekstuele overvloed die het internet met zich meebrengt. In die lijn voegt hij in zijn boek 'Wasting Time On The Internet' (2016) een lijst toe met 101 manieren om tijd te verspillen op het internet. Ik zie deze manieren als oefeningen, al zijn ze niet allemaal nog even relevant aangezien socialemediakanalen sinds 2016 alweer drastisch geëvolueerd zijn. Goldsmiths oefeningen worden voornamelijk geformuleerd in de bevelvorm: 'Find a social media profile of someone you know or do not know and re-create their profile on your own page.' (Goldsmith, 2011, p. 187)

Sommige oefeningen nodigen uit tot schrijven (onder beperkingen), andere tot het maken van beelden en nog andere lijken om geen enkele vorm van documentatie te vragen. Oefeningen uit deze laatste categorie sporen de lezer mijn inziens niet aan tot uitvoeren. Bijvoorbeeld: 'Find a room or space that is reserved by someone else. Convince them there was a booking error with the online system and that it is actually yours.' (Goldsmith, 2011, p.189) Het lezen van deze oefening roept een beeld op van de situatie, een grappig beeld misschien, maar het ontbreken van een vraag naar documentatie laat de oefening zinloos klinken.

Ook binnen film kent de artistieke productie onder restricties een grote traditie. Denk maar aan Dogma 95, een collectief van filmregisseurs, dat in 1995 in Kopenhagen werd opgericht door onder andere Lars von Trier ('Idioterne' (1998)) (fig. 9) en Thomas Vinterberg ('Festen' (1998)). (fig. 10) Het collectief heeft als uitdrukkelijk doel 'bepaalde tendensen' in de hedendaagse cinema tegen te gaan en profileert zich als een reddingsactie. De hedendaagse film zou te commercieel zijn en film als illusie presenteren. Voor Dogma 95 is het afdwingen van de waarheid uit de personages en omgeving het ultieme doel van film en dit ten koste van esthetische overwegingen. (Yalgin, 2003, p. 2) In hun manifest 'The Vow of Chastity' (De Eed van Zuiverheid) worden tien restricties opgesomd die een extreme mate van soberheid en realisme verkondigen als reactie tegen het uiterlijk vertoon van de hedendaagse film. (Graveland, 1998) Rekwisieten en decors worden overboord gegooid; geluid en muziek mogen niet achteraf toegevoegd worden; de camera moet in de hand gehouden worden; kunstmatige belichting, optische effecten en filters zijn verboden. De film mag zich niet in een andere tijd en op een andere plaats afspelen, genrefilms zijn verboden, oppervlakkige acties zoals moord zijn ook niet toegestaan aangezien men niet 'alsof' mag doen. Ten slotte moet de film in Academy-35mm-formaat opgenomen worden en mag de regisseur geen credit krijgen. (Yalgin, 2003, p. 2)

De Oulipo-beweging in de literatuur (die trouwens ook navolging kreeg in andere disciplines) en het Dogma 95-collectief in de filmwereld demonstreren allebei het bevrijdende potentieel van beperkingen. Allebei mijden ze de totale artistieke vrijheid en leggen ze restricties op. Deze halen weliswaar een hele reeks mogelijkheden weg maar zetten tegelijk de deur open naar nooit eerder verkende paden.

Ondanks de gelijkenissen verschilt hun methode echter fundamenteel. Dogma 95 hanteert tien vaste regels voor elke film voor elke regisseur in het collectief, terwijl er bij Oulipo geen vaste lijst met beperkingen bestaat, maar op elke tekst een andere *contrainte* toegepast kan worden. Daarnaast bedenken de auteurs van Oulipo niet alleen restricties, ze zoeken er ook in oudere literatuur (bv. de Rederijkers). (Elkin, Esposito et al, 2021, p. 7) Het werk van Kenneth Goldsmith sluit dichterbij de filosofie van Oulipo dan die van Dogma 95. De voortdurende productie van *contraintes* bij Oulipo staat in contrast met de onwrikbare regels van Dogma 95.

Als restricties essentieel zijn bij een oefening, dan kunnen de *contraintes* van Oulipo, de regels van Dogma 95 en de uncreative writing-procedés van Goldsmith gezien worden als oefeningen. Om te bepalen of restricties essentieel zijn bij de oefening als artistieke methode dien ik dieper in te gaan op de fundamenteën van kunsteducatie. Alvorens dat thema aan te vatten onderzoek ik een tweede mogelijk essentieel element van oefeningen: de instructie.

2.1.2.2 De oefening als instructie

Partituren, choreografiën, theaterteksten, filmscripts ... zijn allen instructies die al lange tijd aanvaard worden als artistieke werken. Maar hoe zit dat in de beeldende kunsten? Kan een beeldend kunstenaar ook een werk maken dat enkel bestaat uit instructies die vervolgens uitgevoerd kunnen worden door iemand anders? Hoe wordt bepaald dat die instructie een artistieke handeling is? En moet de instructie uitgevoerd worden om van een voltooid werk te spreken?

Tijdens een schoolreis in Amsterdam bezocht ik het Rijksmuseum. Moe van de heenreis slenterde ik door de grote zalen. Op een gegeven moment zag ik in de hoek van de ruimte een vitrinekast staan. Ik kon niet zien wat erin lag en het zag er eigenlijk niet eens zo boeiend uit maar net daardoor kwam ik dichterbij. Onder het glas lagen drie vellen papier. Twee met enkele krabbelige lijnen, eentje zonder, maar alle drie met de stempel 'This Way Brouwn'. Het zag er visueel weinig interessant uit en ik draaide me bijna om. Tot een klein infopapiertje me opviel:

"this way brouwn, 1960-1964

brouwn vraagt aan voorbijgangers de weg van a naar b; de aanwijzingen worden verduidelijkt door notities op papier. het gebeurt ook dat de uitleg alleen mondeling plaats vindt. het papier blijft leeg. de notities worden later voorzien van het stempel 'this way brouwn'." (Rijksmuseum Amsterdam, 2022) (fig. 11)

Een oefening! En die oefening kwam van Stanley Brouwn (1935-2017), een Nederlandse kunstenaar van Surinaamse afkomst die actief was in de internationale Fluxusbeweging. Dit was "een los-vaste neo-dadaïstische groep van Amerikaanse en Europese componisten, dichters en kunstenaars." (Visser, 2016, p. 185)

In de jaren '60 van vorige eeuw begonnen leden van deze beweging met het produceren van geschreven en geschilderde instructies als kunstwerken. (Heijnen, Bremmer et al, 2021, p. 12) Een fundamentele methodiek voor Fluxus was de *score* (partituur), die voortkwam uit het principe van de muziekcompositie. Hiermee kon de kunstenaar talige instructies geven aan een *performer* (uitvoerder) en kon het werk op elk moment en onafhankelijk van de kunstenaar gerealiseerd worden. Het enige wat men nodig had waren de parameters. (Johnson, 2020) Het aanleveren van een concept of een methode was dus de effectieve inbreng van de kunstenaar aan een werk. (Beeren, Kuipers et al, 1979, p. 160) De instructies opereerden op het snijvlak van muziek, beeldende kunst, theater en het dagelijkse leven. Fundamenteel was daarbij de spot die Fluxus dreef met de professionele kunstwereld. (Visser, 2016, p. 185) Doorheen de jaren werden de *scores* via zoveel verschillende kunstenaars en media verspreid dat andere kunstenaars ze niet op één enkele plaats konden terugvinden. Aan het einde van de jaren '80 voelde Ken Friedman (1949), ook een lid van de Fluxusbeweging, daarom de noodzaak om een boek uit te geven waarin men zoveel mogelijk partituren kon terugvinden. Dit werd 'The Fluxus Performance Workbook'. In 2002 werd een tweede editie uitgebracht door Owen Smith en Lauren Sawchyn, waarin zij de noodzaak van het verzamelwerk toelichten, publicaties van kunstenaars beschrijven en de collectie van partituren uitbreiden. In deze vernieuwde versie wordt beschreven hoe Fluxuskunstenaars al eerder aan de slag gingen met het samenstellen van partiturencollecties. Oorspronkelijk bestonden deze uit werkbladen voor de Fluxconcerten, die algemeen gebruikt werden door kunstenaar-performers en dus niet werden gepubliceerd. (Friedman, Sawchyn et al, 2002, p.1) Kunstenaar George Brecht (1926-2008) reduceerde de tekstuele aanwijzingen van zijn *eventscores* (evenementpartituren) vaak tot een absoluut minimum. Exemplarisch is 'Flute Solo' (1962) (fig. 12), dat slechts twee handelingen beschrijft: "disassembling, assembling". Soms, zoals in 'Exit', bestaat de instructie zelfs uit slechts één enkel woord. (Friedman, Sawchyn et al, 2002, p.1) Maar omgekeerd kunnen instructies, zoals in 'Candle-Piece For Radios' (1963), ook erg uitgebreid en nauwkeurig zijn. (fig. 13)

Wanneer 'Fluxus Publishing' in het leven werd geroepen, namen de collecties van partituren nieuwe vormen aan, zoals de *boxed collection*. Dit waren dozen gevuld met kaartjes waarop de

instructies werden geschreven of geprint. George Brecht publiceerde zijn evenementpartituren op zo'n kaartjes in zijn bekende *boxed collection* 'Water Yam'. (Friedman, Sawchyn et al, 2002, p.1) (fig. 14)

Naast *boxed collections* publiceerden Fluxuskunstenaars hun partituren ook in eigen boeken. Een bekend boek is 'Grapefruit' (1963) van Yoko Ono. Haar instructies zijn veel poëtischer dan die van George Brecht. Daar waar die van Brecht bedoeld waren om op te voeren, leunen de instructies in Ono's publicaties zoals 'A painting to see the sky' (1962) (fig. 15) in 'Grapefruit' meer aan bij poëzie en lijken ze eerder uit te nodigen tot reflectie dan actie. Het schrijven van instructies wordt in haar werk een literair genre, een dichtvorm op zich.

Een belangrijke stap naar het nog wijder verspreiden van wat (performance)kunst kan zijn binnen een grotere cirkel van kunstenaars en critici waren 'The Great Bear Pamphlets' (1965-67), die werden gepubliceerd door Dick Higgins (1938-1998). Deze serie *pocketsize* boekjes met werk van Fluxuskunstenaars als Alison Knowles, Bengt af Klintberg, Nam June Paik en anderen waren makkelijk te kopiëren met de nieuwe Xeroxtechnologie. (Friedman, Sawchyn et al, 2002, p.1) (fig. 16)

Tegelijkertijd werden voor *FluxFests* (Fluxusfestivals) instructies van verschillende kunstenaars gedrukt op grote vellen papier. De bekendste publicatie is die van FluxFest Sale (1966) (fig.17). De tastbaarheid van de partituur staat in contrast met het voorbijgaande karakter van de performances tijdens de festivals. Door deze publicaties konden de *scores* wijd verspreid worden en als het ware een eigen leven gaan leiden. (Friedman, Sawchyn et al, 2002, p.2)

Naast deze tekstuele publicaties bracht de Fluxusbeweging ook de *Fluxkit* uit. Dit was een aktetas verdeeld in compartimenten met een selectie van drukwerk en objecten. De koffer was samengesteld uit *multiples* van verschillende kunstenaars. De inhoud van de koffer weerspiegelt een interdisciplinaire en speelse benadering van kunst en bevat partituren, filmfragmenten, muziekinstrumenten en spelletjes. De koffer was praktisch en bescheiden geprijsd met als bedoeling de invloed van kunst buiten galerijen en musea uit te breiden. (fig. 18) (The Museum of Modern Art, z.d.)

De rode draad doorheen het publiceren van de *scores* is dat ze beschikbaar moesten zijn voor iedereen: in *collected boxes*, *fluxkits*, boeken, op posters, pamfletten en zelfs stencils. George Maciunas, de oprichter van de beweging, stelt in zijn 'Fluxmanifesto On Fluxamusement' (1965) dat 'alles kunst kan zijn en iedereen het kan'. (George Maciunas Foundation Inc, 2018)

De instructies van de Fluxusbeweging situeren zich in het veld van performancekunst maar ook in dat van de literatuur. De vraag dringt zich dan op of er ook zoiets als instructies voor tweedimensionele beeldende kunstwerken bestaat?

Jazeker, denk maar aan de 'Wall Drawings' (1968-2007) (fig. 19-21) van Amerikaans conceptueel kunstenaar Sol LeWitt (1928-2007). In deze serie schreef LeWitt instructies neer voor een *wall drawing* die hij vervolgens opstuurde naar galerijen, waar het personeel de tekening zelf diende uit te voeren op een muur. Sommige instructies waren erg gedetailleerd terwijl anderen zeer vaag werden omschreven. Maar zelfs de meest gedetailleerde instructies werden beïnvloed door allerlei factoren zoals de afmetingen van de beschikbare muur, de vaardigheden van de uitvoerder en zijn interpretatie van de instructies. Zo kon het zijn dat de realisatie van eenzelfde instructie in verschillende gallerijen er telkens anders uit zag. (Dean, 2020) LeWitts instructies fungeerden dus eerder als een blauwdruk van zijn idee. (Public Delivery, 2022) Het spreekt voor zich dat de 'Wall Drawings' onverkoopt waren aangezien ze rechtstreeks op de muren werden aangebracht en na de expo werden overschilderd. (Dean, 2020) Wat is dan het kunstwerk? Het papiertje met de instructies of de tijdelijke muurtekening in de galerij? Het werk in de galerij zou er niet zijn zonder de instructie, maar ook niet zonder de specifieke vaardigheden en interpretatie van de anonieme uitvoerder. Ik bedenk graag dat de hele gebeurtenis, van het schrijven van de instructie tot het overschilderen van de muur, een oefening is. Dat LeWitt er niet meer is, maar een 'origineel' werk van hem nog door eender wie vandaag gemaakt kan worden, getuigt van de kracht en waarde die een instructie als artistiek werk bezit. Datgene wat een startpunt voor een kunstwerk lijkt te zijn, wordt het kunstwerk zelf.

Dogma 95 laat regisseurs die willen toetreden tot het collectief een eed ondertekenen. (Yalgin, 2003, p. 1) En wie tot de Oulipo-beweging wil toetreden dient voordien al met *contraintes* gewerkt te hebben. Anders moet die er niet aan denken als eregast uitgenodigd te worden op een van de maandelijkse bijeenkomsten. (Marie, Kuypers, et al, 2021, p. 12) Wat de Fluxusbeweging en Sol LeWitt daarentegen verbindt is hun democratische insteek. Iedereen met een instructie van de kunstenaar kan een eigen versie van het beoogde werk maken.

2.2 WAT IS EEN GOEDE OEFENING?

2.2.1 Zoeken naar een definitie

Wat betekent 'goed'? Is een oefening goed wanneer ze tot vele experimenten leidt? Moet er sprake zijn van een perfect evenwicht tussen vrijheid en restrictie om van een goede oefening te spreken? Wanneer is een oefening geslaagd? Moet een oefening uitgevoerd worden? Of volstaat een denkoefening? Is de oefening ook volbracht bij falen? Is ze enkel geslaagd als er documentatie bestaat?

De oefening met haar restricties en instructies brengt me onvermijdelijk naar het domein van de kunsteducatie. Het is een domein met veel stemmen die iets te vertellen hebben over wat nu wel of niet een goede oefening is vanuit educatief oogpunt. Tijdens de schoolreis naar Amsterdam, waar ik kennis maakte met de Fluxusbeweging, kocht ik het boek 'Wicked Arts Assignments: Practising Creativity in Contemporary Arts Education' (2021) van Emiel Heijnen en Melissa Bremmer (Reds.). Deze publicatie wil een artistiek en educatief perspectief bieden op opdrachten binnen de kunstopleiding. In het boek definiëren de auteurs 'goed' als *wicked*. Opdrachten horen *wicked* te zijn in de zin dat ze verwarrend, rommelig, complex en uitdagend moeten zijn. Volgens de auteurs bouwen *wicked art assignments* bruggen tussen contradicties: ze zijn open én strikt, houden vast aan persoonlijke interesses én verbreden iemands horizon, ze laten ruimte voor ontdekking én voorzien begeleiding. In hun boek voegen ze dan ook opdrachten toe die volgens hen beantwoorden aan deze voorwaarden. Belangrijk is dat deze opdrachten voortkomen uit de kunsteducatie zelf. (Heijnen, Bremmer et al, 2021, p.23)

Terug naar de eerste voorwaarde voor een goede opdracht volgens Emiel Bremmer en Melissa Heijnen (Reds.): open én strikt. Eerder besprak ik al, aan de hand van het werk van Oulipo, Dogma 95 en Kenneth Goldsmith, dat restricties een stimulerende methode kunnen zijn om artistiek werk te maken. Brent Davis en Dennis

Sumara beweren in hun artikel 'If Things Were Simple... Complexity in Education' in 'Journal of Evaluation in Clinical Practice' (2010) dat het de meest uitdagende taak is voor docenten om randvoorwaarden te creëren die bij een opdracht horen. Paradoxaal genoeg zorgen de condities, die de keuzes beperken, ervoor dat de mogelijkheden net uitbreiden. (Davis, Sumara, 2010) Paul Rand geeft daar in zijn artikel 'Design and the Play Instinct' in het boek 'Education of Vision' (1965) een eenvoudige verklaring voor. Volgens hem weerhouden restricties studenten ervan om het meest voor de hand liggende pad te kiezen, dat enkel voortkomt uit hun bestaande kennis, vaardigheden en ervaring. (Lewandowski, z.d.) De tweede voorwaarde stelt dat docenten in hun opdrachten voortbouwen op de reeds bestaande kennis en interesses van de student. En de laatste voorwaarde vraagt om een goede balans tussen het zelfstandig ontdekken enerzijds en het aanbieden van begeleiding anderzijds. (Heijnen, Bremmer et al, 2021, p. 26)

Het lijkt een hele evenwichtsoefening om alle voorwaarden af te vinken. Wat gebeurt er wanneer er afgeweken wordt van deze formule? Is er ook bij de docent ruimte voor experiment?

In het boek 'Taking a Line for a Walk: Assignments in Design Education' van Nina Paim, Corinne Gisele en Emilia Bergmark (2016) staan de auteurs in het essay 'Above and Beyond' stil bij het formuleren van opdrachten in het kunstonderwijs en de archivering van de verbale instructie.

Een voorbeeld van een experimentele omgang bij het geven van opdrachten is het project 'Instructions for a Drawing Class' (fig. 22) van kunstenaar en docent Chloé Briggs. (Paim, Gisel, et al, 2016, p. 31) Briggs stelt in dit project de fysieke aanwezigheid van de docent (en dus het belang van begeleiding, dat zo'n prominente voorwaarde is bij 'Wicked Arts Assignments') in vraag. In 2009 schrijft ze in haar eerste brief aan de studenten dat ze geïnteresseerd is in de mogelijkheden van een schriftelijke reeks instructies om een zinvolle les te geven of educatieve cursus op te bouwen. Deze wordt dus vanop afstand gestuurd, zonder aanwezigheid van een leraar. (Briggs, 2009) Kan de opdracht de opdrachtgever vervangen? Briggs stuurde de lesopdracht gedurende een periode van 6 weken op met de post. Op afgesproken dagen kwamen de studenten samen in een lokaal en openden ze de brief. Vervolgens voerden ze de opdracht uit. Hun docent hebben ze nooit ontmoet, enkel haar brieven. Toen Briggs een keer te laat was met het opsturen van

de post verzamelden de studenten zich toch in het lokaal zonder brief. Ze gingen niet naar huis maar probeerden te achterhalen waarom er geen opdracht was deze week. Briggs merkte op dat ze een soort aanwezigheid had die werd gerespecteerd. Ook al hadden de studenten haar nog nooit ontmoet. Na wat discussie besloten de studenten om de afwezigheid van de opdracht als een instructie op te vatten. Eerste probeerden ze zelf een opdracht te formuleren maar ze kwamen niet tot een akkoord. Vervolgens vroegen ze er een aan twee kunstenaars die er aan het werk waren. Maar zonder succes. Hun instructies klonken maar flauw. Toen beseften ze hoe doordacht de opdrachten van Briggs waren en hoeveel aandacht ze besteed had aan de manier van formuleren. Briggs besteedde ook veel tijd aan de vormgeving van haar briefings. Ze maakte elke week een poster met de hand, wat ook bijdroeg aan de sterke betrokkenheid van de studenten. Achteraf vertelde Briggs dat de cursus waarschijnlijk niet had gewerkt als ze de opdracht per mail had bezorgd. (Paim, Gisel, et al, 2016, p. 31) Chloé Briggs toonde met haar experiment aan dat de kwaliteit van de opdracht en de gedrevenheid van de studenten niet afhankelijk was van haar aanwezigheid in de les.

In tegenstelling tot de auteurs van 'Wicked Arts Assignments' (2021) probeert het boek 'Taking a Line for a Walk' geen definitie te formuleren van de ideale lesopdracht. In plaats daarvan presenteert het verschillende ideeën over wat een opdracht kan zijn: opdrachten kunnen instructies geven, een probleem voorstellen, regels bepalen, een oefening omschrijven, een activiteit of spel initiëren, een proces op gang brengen of eenvoudigweg vragen oproepen. (Paim, Gisel, et al, 2016, p. 31) De schrijvers willen geen selectie voorstellen met de 'beste' opdrachten, maar net de grote variatie aan benaderingen van een ontwerpopleiding tonen. (Heijnen, Bremmer et al, 2021, p. 41) Meer dan 200 opdrachten die ooit aan kunsthogescholen wereldwijd werden gegeven, zijn opgenomen in het boek en belichamen dit idee. Alle opdrachten worden in het boek in dezelfde vormgeving gegoten. Dat is enerzijds jammer want zo gaat er veel visuele informatie verloren die de docenten bewust en onbewust toevoegden. Anderzijds zorgt deze beperking tot enkel tekstuele instructies ervoor dat de mogelijke uitvoerder minder gestuurd wordt in stijl en sfeer. Toch wordt er verder in het boek wel degelijk aandacht geschonken aan de manier waarop docenten hun opdrachten kunnen presenteren.

Een interessant voorbeeld is Richard Doust, die in 1983 het gestandaardiseerde briefingtemplate doorbrak dat gangbaar was op de kunstschool waar hij les gaf. Nieuwe technologieën maakten hem en zijn collega's nieuwsgierig en ze sloegen aan het experimenteren. Het waren tenslotte ontwerpers. Ook al ging het om een opdracht die dezelfde dag al ingeleverd moest worden, toch wilden ze de briefing visueel aantrekkelijk maken. De docenten wilden naar eigen zeggen vooral tonen aan de studenten dat zij er ook plezier in hadden om de briefing te maken en ze enthousiast zijn over het lesgeven. (Paim, Gisel, et al, 2016, p. 23) (fig. 23)

In 2004 startte ontwerper en docent Geoff Fowle het project 'Wall of Briefs' voor derdejaarsstudenten grafische vormgeving. Om de week plakten de docenten nieuwe briefings op de studiomuur. De studenten werd uitgenodigd om een opdracht uit te kiezen en de bijhorende les te volgen. Elke keer waren er zo'n 25 nieuwe briefings om uit te kiezen. De studenten beslisten zelf hoeveel lessen ze volgden. Op deze manier kregen de studenten meer verantwoordelijkheid over hun opleiding en creëerden ze een persoonlijker oeuvre. Ook de docenten kregen de kans om hun persoonlijkheid te representeren met de vormgeving van hun briefing. (Paim, Gisel, et al, 2016, p. 23)

In 2011 organiseerden Daniella Spinat, Neil Donnelly en Mary Voorhees Meehan een workshop aan de universiteit van Illinois. Ze lieten de studenten via e-mail weten dat de instructies van de opdracht te vinden waren in de plaatselijke zondagskrant. De studenten vonden de opdracht tussen de zoekertjes, netjes geformuleerd volgens de restricties van een advertentie. (fig. 24) Ze kregen de opdracht om ook een oproep in te sturen die onbekenden uitnodigde voor een bepaalde activiteit of uitwisseling. Alle advertenties verwezen naar dezelfde datum en locatie waar uiteindelijk een groepstentoonstelling van de workshop zou plaatsvinden als een interventie. (Paim, Gisel, et al, 2016, p. 33)

Wat deze casussen verbindt is dat de docenten opvallend autonoom te werk gaan. Door hun eigenheid te tonen, vormelijk, inhoudelijk maar ook in de manier van presenteren, zetten ze zich af tegen mogelijke definities van wat een lesopdracht moet zijn. Ze zijn de belichaming van wat ze van hun studenten verwachten: afstappen van het meest voor de hand liggende pad.

2.2.2 Een overzicht

Kan ik mijn stelling, namelijk dat 'de oefening een antwoord biedt op de zuigkracht van gemakzucht', bevestigen? Met andere woorden, kunnen oefeningen het grijpen naar handige, kant-en-klare inspiratiebronnen tegengaan en het doordacht ontwerpen net stimuleren?

Je zou een oefening inderdaad kunnen uitvoeren in functie van een specifiek project. Toch kunnen ze net zinnig zijn op de momenten dat je daar net niet mee bezig bent. Want wanneer je een oefening inzet als middel en niet als doel, ga je (on)bewust sturen naar het beeld- en tekstmateriaal dat je denkt nodig te hebben voor het specifieke project. Dat kan in bepaalde situaties zinnig zijn maar ik ben meer geïnteresseerd in oefeningen die zonder vooropgesteld doel worden aangevat. Daar waar (1) de instructie met haar restricties, (2) de interpretatie en eigenheid van de beoefenaar en (3) toevallige omstandigheden samenkomen wordt het minst voor de hand liggende pad bewandeld.

De instructie en restrictie moeten nauwkeurig geformuleerd worden, aangezien ze, zoals ik zonet beschreef, het enige aspect zijn dat vooraf vastligt bij de oefening. Ze bakken als het ware het oefenterrein af en geven het startschot. In de voorgaande hoofdstukken besprak ik de restrictie en instructie als artistieke methoden in het kunstenveld. Dat restricties in een artistiek proces, paradoxaal genoeg, de mogelijkheden uitbreiden, legde Paul Rand al uit in 'Design and the Play Instinct'. De potentiële literatuur van de Oulipobeweging is daar een goed voorbeeld van. De *contraintes* beschrijven het 'probleem', dat een oplossing vindt in de tekst die eruit voortkomt. (Lewandowski, z.d.) Dit zijn potentiële oplossingen, elke tekst die ontstaat uit hetzelfde probleem (*contrainte*) kon evengoed op een andere manier worden opgelost. Het is een logisch maar fascinerend gegeven dat zeker van toepassing is op oefeningen met goede restricties. Maar wanneer maakt een goede restrictie een goede oefening? 'Exercices de style' van Raymond Queneau is bijvoorbeeld een goede oefening omdat ze prikkelt om een eigen versie te maken. Ze zet zowel aan om een van Queneau's 99 stijlen toe te passen als om zelf een honderdste stijl te bedenken. Ondanks de 99 voorbeelden ervaart de lezer dus een gevoel van onvolledigheid, van 'ik heb iets toe te voegen', dat de lezer stimuleert om zelf het experiment aan te gaan. Dat is het effect van een doeltreffende restrictie, dat is het effect van een goede oefening.

'La disparition' van Georges Perec werkt op dezelfde manier. De regels van Dogma 95 in de filmwereld en de parameters bij het *uncreative writing* van Kenneth Goldsmith werken in essentie volgens hetzelfde mechanisme. Een goede restrictie is niet alleen *uitdagend*, maar ook *uitnodigend*.

Na de restrictie besprak ik de instructie op basis van de kunstpraktijk van de Fluxusbeweging en Sol LeWitt. De 'Wall Drawings' van LeWitt demonstreren hoe een instructie een kunstwerk op zich kan worden. En ook, dat door veranderlijke omstandigheden steeds weer unieke antwoorden uit eenzelfde instructie kunnen voortkomen.

Hoewel de instructies van de Fluxusbeweging vooral bedoeld waren voor *performances* of literatuur, is de manier waarop ze hun *scores* verspreiden relevant voor instructies in elke discipline. Niet zozeer de instructies zelf wekken mijn interesse, maar vooral de aandacht die geschonken wordt aan de distributie via verschillende toegankelijke media en een gepaste grafische vormgeving. Dit maakte de instructies enerzijds visueel uitnodigend, en anderzijds maakt de verspreiding van de instructies de drempel zo laag mogelijk voor toekomstige *performers*.

Het begrip 'uitnodigend' is nu al een paar keer gevallen. Het is dan ook niet onbelangrijk bij het aansporen tot oefenen. Denk maar terug aan de 'Instructions for a Drawing Class' van docent Chloé Briggs. Zij toont met haar experiment aan dat de kwaliteit van haar oefeningen en de gedrevenheid van de studenten niet afhankelijk is van haar aanwezigheid in de les. De zorg waarmee ze haar instructies maakt, namelijk als handgemaakte posters, voegt een waarde toe die de studenten (on)bewust motiveert om haar oefeningen grondig uit te voeren. Daarmee laat ze namelijk zien hoe serieus ze haar lesopdracht zelf neemt. Daarnaast werd het door die ene ontbrekende brief ook duidelijk hoeveel aandacht er inhoudelijk naar het formuleren van de instructies gegaan was.

Naast een doeltreffende restrictie en een zorgvuldig geformuleerde instructie is er nog een derde voorwaarde die nog niet zo specifiek aan bod kwam. Namelijk, de vraag naar een vorm van documentatie. Bij het lezen van bepaalde oefeningen van Kenneth Goldsmith overviel me een gevoel van zinloosheid. Ik kon er eerst niet de vinger op leggen, waarom precies de ene oefening

veel interessanter klonk dan de andere. Het had te maken met de vereiste van documentatie. Als de instructie van een actie niet resulteert of wordt vastgelegd in tekst of beeld, waarom zou ik dan de moeite doen? Wat heb ik eraan als ik na het uitvoeren geen nieuwe beelden of teksten heb? Dat ik een oefening niet wil inzetten 'in functie van', betekent dus niet dat ik geen vorm van resultaat verwacht. De noodzaak die ik voel voor documentatie komt voort uit de neiging om een archief aan te leggen. Een goede oefening zou moeten leiden tot nieuw materiaal dat enerzijds de vaardigheden traint (fotograferen, schrijven, composities maken...) en anderzijds later nog van pas kan komen. Dat bedoelde ik wanneer ik in de inleiding van dit hoofdstuk schreef dat oefeningen zinvol moeten kunnen zijn zonder ze uit te voeren voor een specifiek project. Je bouwt als het ware, parallel aan de ervaring van het uitvoeren zelf, een archief op met teksten en beelden die je zonder de oefeningen waarschijnlijk nooit gemaakt had. Daarom is dat materiaal zo waardevol. En daarom is het zo interessant om verschillende personen dezelfde oefening te laten uitvoeren, zo kan je de verscheidene 'oplossingen' duidelijk zien.

Een goede oefening is dus uitdagend, uitnodigend, zorgvuldig geformuleerd en gepresenteerd. Hierbij slaan de begrippen 'uitdagend' en 'uitnodigend' op goede restricties en 'zorgvuldig geformuleerd' op instructies die vragen om documentatie.

2.2.3 Anti-definitie

Om tot een definitie van een goede oefening te komen formuleerde ik zelf oefeningen, waarvan ik er reeds enkele ook zelf heb uitgevoerd. Dat 'een goede oefening uitdagend, uitnodigend, zorgvuldig geformuleerd en gepresenteerd is' kan ik proefondervindelijk bevestigen. Doeltreffende restricties, instructies en documentatie zijn inderdaad essentieel maar toch zit er in de praktijk wat rek op deze definitie en durf ik zelfs te spreken van een anti-definitie. Zo bleek bij bepaalde zinvolle oefeningen een vraag naar documentatie geen meerwaarde. Exemplarisch is de oefening 'Bezoek iemands boekenkast':

Stap 1: Bezoek iemands boekenkast.

Stap 2: Vraag naar drie boeken:

- Welk boek heb je het langst en waarom heb je het nog steeds?
- Welk boek sprak je aan vanwege de titel en waarom?
- Welk boek zou de hele wereld moeten lezen en waarom?

Stap 3: Ga naar huis en lees ze alle drie.

2.

De persoon van wie je de boekenkast graag eens zou bezoeken is waarschijnlijk iemand die je erg interessant vindt en van wie je denkt wat te kunnen bijleren. Een gesprek over deze drie boeken en het lezen ervan zal mogelijk een leerrijke ervaring zijn. De restricties vragen om slechts drie boeken die beantwoorden aan de specifieke vragen, de instructies sporen het bezoek aan en laten je de boeken lezen. Er is hier geen vraag om documentatie en toch klinkt deze oefening zinvol. Waarom? Ik kan er niet meteen de vinger op leggen. Maar het toont wel aan dat de definitie die ik zonet formuleerde, alweer bijgesteld moet worden. Waarschijnlijk is er geen onfeilbare formule voor een goede oefening (of heb ik die nog niet gevonden) en moet je jezelf bij het schrijven van een oefening afvragen: is dit zinvol? Moet ik er nog iets aan toevoegen? Een extra restrictie in materiaal, tijd, plaats...? Of een extra stap in de instructies? Een andere manier van documenteren misschien?

Een andere oefening die eveneens niet om documentatie vraagt is 'Woorden van een kind':

"Als je je verveelt moet je op je rug op de grond gaan liggen tot je weet wat je wil doen".

Is dit zinvol? Geen idee, misschien niet, maar je wil het wel eens proberen, toch? Deze oefening is niet uitdagend, vraagt ook niet om documentatie, maar uitdagend is ze wel. De enige restrictie is dat je deze oefening moet uitvoeren wanneer je je verveelt. De volgende keer dat ik me verveel (wat waarschijnlijk pas in de zomervakantie zal zijn) wil ik dit dus maar al te graag proberen.

Een succesformule voor het schrijven van goede oefeningen heb ik tot dusver nog niet ontdekt. Wat ik kan besluiten is dat restricties en instructies een fundamentele rol spelen bij goede oefeningen en dat documentatie niet steevast een meerwaarde is. Daarnaast is een docent niet noodzakelijk wanneer de oefening zelf uitdagend en uitdagend genoeg is. Maar het helpt wel wanneer de oefening op een doordachte manier gepresenteerd wordt. Dit laat zien dat degene die de oefening aanbiedt, de oefening de moeite waard vindt.

28

3. De ringmap

3.

Achteraan deze ringmap kan je mijn zelf geformuleerde oefeningen terugvinden. Enkele oefeningen zijn expliciet gericht op grafische vormgeving, maar het merendeel is niet expliciet verbonden aan een discipline. Sommige oefeningen bedacht ik volledig zelf, andere werden geïnspireerd door bestaande oefeningen die om wat aanpassingen vroegen op basis van de anti-definitie. Vaak vond ik het uitgangspunt van deze gevonden oefeningen wel interessant maar ontbrak er nog iets aan.

Een aantal maanden geleden besloot ik gastschrijvers uit te nodigen om ook een oefening bij te dragen. Dit zijn ontwerpers en kunstenaars die ik boeiend vind en bij wie ik benieuwd was, welke oefening zij zouden kunnen bijdragen. Ik gaf hun enkele van mijn oefeningen als voorbeeld en beschreef wat ik van hen verwachtte (een oefening op zich dus). Sommige oefeningen die ik binnenkreeg waren bijzonder goed en anderen bleken niet bruikbaar te zijn. Niet bruikbaar als in: ze voelden niet juist aan, waren niet uitdagend of uitdagend genoeg, vroegen niet om documentatie waar het wel zou passen... Ik had verwacht dat iemand met een boeiende kunstpraktijk automatisch goede oefeningen zou formuleren. Maar ik moest streng zijn. In deze map zijn dus alleen de oefeningen opgenomen waarvan ik zelf overtuigd ben.

Deze scriptie is dus evenzeer een archief van oefeningen, dat binnenkort ook alle uit hen resulterende materiaal zal bevatten. Het gebruik van de ringmap als format is een bewuste keuze omdat deze de mogelijkheid biedt om uit te breiden: oefeningen kunnen worden toegevoegd, weggehaald en aangepast. Aangezien de oefeningen nog niet allemaal zijn uitgevoerd, moet ik mogelijk hier en daar aanpassingen doen in de formulering. Achteraan in de map zal een sectie uitgebouwd worden met alle materiaal dat uit de oefeningen voortkomt.

Ik schreef deze oefeningen in de eerste plaats voor mezelf. Omdat ik ervan overtuigd ben dat oefenen niet mag stoppen wanneer je geen student meer bent. Omdat ik geloof dat oefeningen ook buiten een schoolcontext kunnen bestaan zonder docent. Ik wil deze oefeningen graag beschikbaar maken op een online platform, waar ze net zoals in deze map zonder (voor)beelden worden getoond. De functie van het platform is het wijder verspreiden van de oefeningen.

29

3.

Maar het liefst van al wil ik een ringmap als deze aanbieden aan iedereen die nood heeft aan het bevrijdende potentieel van de oefening. Het is dus een ringmap met oefeningen en vooral veel ruimte om een eigen archief op te bouwen. Want als beeldend kunstenaar, ontwerper of maker ben je onvermijdelijk deeltijds archivaris. Je verzamelt aan de lopende band schetsen, experimenten, foto's, video's, geluidsopnames, notities ... Wanneer je de uitdaging aangaat om de oefeningen uit te voeren, zal je veel beelden en teksten genereren die je misschien niet meteen weet te plaatsen. Dat is goed. Dat is gewenst. Laat ze maar wat rijpen, bestoffen en later terug bovenkomen. Wij beoefenaars zijn tijdens het oefenen niet bezig met een eindproduct of toepassing. Daarom is het van belang om een archief aan te leggen. Kunstenaar Joëlle Tuerlinckx omschreef in 2011 in een interview op treffende manier de functie van een archief: "Ik geloof ook dat, wanneer je je eigen tekeningen fotografeert en groepeerd in edities, genres, reeksen, het seriële aspect tevoorschijn komt, een aspect dat niet zichtbaar is wanneer je bezig bent met tekenen, schematiseren en denken. Wat me aan het archiveren bevalt, is wat het archief onverhoeds teruggeeft – zonder dat het de bedoeling was." (Tuerlinckx, 2011) In een archief schuilt dus een zekere serendipiteit, die lang na het maken van teksten of beelden een nieuw maakproces in gang kan zetten. Tuerlinckx maakte eerder in datzelfde interview een belangrijke kanttekening over het fundamentele verschil tussen een analoog en een digitaal archief: "Tegenwoordig staat de immaterialiteit van het digitale beeld dat gevoel dat je mogelijk een werk aan het maken bent, in de weg – vermoedelijk omdat er geen fysieke manipulatie meer aan te pas komt." (Tuerlinckx, 2011) De camerarol van mijn smartphone, het bureaublad van mijn laptop en de notitie-app op beiden staan vol met digital waste. Het is een potpourri van screenshots, foto's van museumbezoeken, weblinks, spontane gedachten, titels van boeken, notities tijdens een lezing, namen, data, werkbestanden, experimenten, geluidsopnames tijdens een wandeling, video's van eigenaardigheden op straat ...

Deze publicatie doet dienst als werkruimte en wil het overzicht teruggeven dat verloren gaat bij het digitale archief.

4.

Ik nodig je uit om aan het oefenen te gaan.

Aandachtspunten alvorens het oefenen aan te vatten:

- Stuur een e-mail naar louise.jans5@telenet.be, waarin je vermeldt welke oefening je wil uitvoeren.
- Plan in je agenda wanneer je een oefening wil uitvoeren zodat je je voldoende kan voorbereiden.
- Oefenen is werken.
- Neem jezelf en de oefening die je uitvoert zeer ernstig.
- Het is toegelaten, meer zelfs, gewenst om binnen de oefening de regels te proberen omzeilen.
- Leg een beeld- en tekstarchief aan.
- Maak plezier.

- Academy of American Poets. (z.d.). *Kenneth Goldsmith*. Poets. Geraadpleegd op 27 april 2022, van <https://poets.org/poet/kenneth-goldsmith>
- Beeren, W. A. L. (1979). Fluxus. In A. Kuipers & T. Schoon (Reds.), *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland* (p. 160). DBNL. https://www.dbnl.org/tekst/beer006acti01_01/beer006acti01_01_0007.php
- Bénabou, M., & Roubaud, J. (2017). *Oulipo: Oulipo*. Oulipo. Geraadpleegd op 25 april 2022, van <https://www.oulipe.net/fr/oulipe/fo>
- Bjornard, K. (2015, 4 juni). *Slowing down graphic design: Kristian bjornard*. Medium. Geraadpleegd op 7 april 2022, van <https://bjornmeansbear.medium.com/slowng-down-graphic-design-44e00ea9af2e>
- Brams, K., Barbasetti, C., Tuerlinckx, L., & Robberechts, C. (2011). *Kunst en archief: De witte raaf*. De Witte Raaf. Geraadpleegd op 18 april 2022, van <https://www.dewitteraaf.be/artikel/kunst-en-archie/>
- Briggs, C. (2009). *Invitation instructions for a drawing class*. Drawing Is Free. Geraadpleegd op 18 april 2022, van <https://files.cargocollective.com/634001/Invitation-Instructions-for-a-Drawing-Class.pdf>
- Davis, B., & Sumara, S. (2010, juli 13). *Just a moment*. . . Wiley Online Library. Geraadpleegd op 18 april 2022, van <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1365-2753.2010.01499.x>
- De Baaij, J. (2015, 16 oktober). *Profiel van de gouden eeuw: Het hollandse stilleven*. Kunst Vensters. Geraadpleegd op 28 april 2022, van <https://kunstvensters.com/2015/10/16/profiel-van-de-gouden-eeuw-het-hollandse-stilleven/>
- Dean, R. (2020, 26 april). *You too can own an original LeWitt: Signifier*. Medium. Geraadpleegd op 9 mei 2022, van <https://medium.com/signifier/you-too-can-own-an-original-lewitt-14b2e579049c>
- Deus Ex Machina. (2021). Woord Vooraf. *Deus Ex Machina*, 177, 1.
- Elkin, L., Esposito, V., & Marie, S. (2021a). Oulipo, een inleiding. *Deus Ex Machina*, 177, 5-7
- Ensie. (2018, 27 september). *Oefening*. Geraadpleegd op 28 april 2022, van <https://www.ensie.nl/vandale1898/oefening>
- Friedman, K. (2002). Introduction to the fortieth anniversary edition [E-book]. In L. Sawchyn & O. Smith (Reds.), *The fluxus performance workbook* (pp. 1–2). Geraadpleegd op 26 april 2022, van <https://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>
- George Maciunas Foundation Inc. (2018). *Fluxmanifesto on fluxamusement, 1965*. Geraadpleegd op 9 mei 2022, van <http://georgemaciunas.com/exhibitions/flux-labyrinth-fluxus-gag/fluxmanifesto-fluxamusement-1965/>
- Goldsmith, K. (z.d.). *Open letter: Kenneth goldsmith: Kenneth goldsmith - paragraphs on conceptual writing*. Ubuweb. Geraadpleegd op 27 april 2022, van https://www.ubu.com/papers/kg_ol_goldsmith.html
- Goldsmith, K. (1998). 10:00. In *Fidget* (p. 8). Coach House Books.

Goldsmith, K. (2016). 101 ways to waste time on the internet. In *Wasting Time on the Internet* (1ste editie, pp. 186-189). Harper Collins.

Graveland, M. (1998, 1 september). *De zin en onzin van DOGMA 95*. Filmkrant. Geraadpleegd op 2 mei 2022, van <https://filmkrant.nl/artikel/zin-onzin-dogma-95/>

Green, M. (2015, 4 september). *NYC walk info*. I'm Just Walkin'. Geraadpleegd op 12 mei 2022, van <https://imjustwalkin.com/nyc-details/>

Grusenmeyer, L. (2019). *Bureau grusenmeyer: Accidental paper scraps book*. Bureau Grusenmeyer. Geraadpleegd op 12 mei 2022, van <http://bureaugrusenmeyer.com/projects/PAPER-SCRAPS-BOOK>

Heijnen, E., Bremmer, M., Houten, V. P., Lucero, J., Paim, N., Schrooten, E., & Springgay, S. (2021). Scores, instructions, prompts and briefs. In *Wicked arts assignments: Practising creativity in contemporary arts education* (2de editie, pp. 12-204). Valiz.

Johnson, D. (2020, 26 augustus). *Artist instructions: These artworks aren't finished until you participate*. MoMA. Geraadpleegd op 26 april 2022, van <https://www.moma.org/magazine/articles/407>

July, M., & Fletcher, H. (z.d.). *Assignments*. Learning To Love You More. Geraadpleegd op 12 mei 2022, van <http://learningtoloveyoumore.com/reports/6/6.php>

Kousbroek, R. (1976). De stijloefeningen van raymond queneau vertaald door rudy kousbroek. In *Bzzlletin* (Vol. 5, p. 29). https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001197601_01/_bzz001197601_01_0147.php Geraadpleegd via DBNL (KB, nationale bibliotheek).

Marie, S., Kuypers, J., Sanchez, P. M., & Mélois, C. (2021). Oulipien un jour, oulipien toujours. *Deus Ex Machina*, 177, 12.

Lewandowski, D. (z.d.). *Design and the play instinct: Paul rand: Modernist master 1914–1996*. Paul Rand. Geraadpleegd op 19 april 2022, van <https://www.paulrand.design/writing/articles/1965-design-and-the-play-instinct.html>

Paim, N., Gisel, C., & Bergmark, E. (2016). Above and beyond. In *Taking a Line for a Walk* (2de editie, p. 23-33). Adfo Books.

Pietrojusti, C. (z.d.). *Notes: Practical skills*. Non-Functional Thoughts. Geraadpleegd op 12 mei 2022, van <http://www.nonfunctionalthoughts.net/note/34.html>

Public Delivery. (2022, 28 januari). *Why are Sol LeWitt's wall drawings so influential?* Geraadpleegd op 9 mei 2022, van <https://publicdelivery.org/sol-lewitt-wall-drawings/>

Reynolds, D. (2018, 25 januari). *Now online: Color, ornament, and type at the turn of the 20th century*. Letterform Archive. Geraadpleegd op 11 april 2022, van <https://letterformarchive.org/news/view/color-ornament-type-at-the-turn-of-the-20th-century>

Rijksmuseum Amsterdam. (z.d.). *this way brouwn* (zaaltekst). Amsterdam: Rijksmuseum Amsterdam

Sanders, C. (1994). Amsterdam/atlanta. In *Raymond Queneau. (collection monographique rodopi en litterature francaise contemporaine 25) (french and english edition)* (p. 92). Brill Rodopi.

The Museum of Modern Art. (z.d.). *Various artists, eric andersen, Ay-O, george brecht, joe jones, alison knowles, takehisa kosugi, shigeko kubota, george maciunas, benjamin patterson, mieko shiomi, ben vautier, robert Watts. Fluxkit. 1965–66: MoMA*. Geraadpleegd op 24 april 2022, van <https://www.moma.org/collection/works/126323>

Typography Studies. (2012, 30 oktober). *Commercial lettering copybooks in britain: typography studies*. Geraadpleegd op 18 april 2022, van <https://typographystudies.com/2012/10/copybooks/>

Van Abbemuseum. (z.d.). *this way brouwn*. Geraadpleegd op 12 mei 2022, van <https://vanabbemuseum.nl/details/collectie/?lookup%5B41%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC1040>

Van Haute, K. (2009). Proloog: Wat was grafisch ontwerp? In *Jos leonard en de ontstaansgeschiedenis van het grafisch ontwerp in België* (Proefschrift ed., p. 8). https://www.luca-arts.be/sites/default/files/2020-03/jos_leonard_en_de_ontstaansgeschiedenis_van_het_grafisch_ontwerp_in_belgie.pdf

Visser, D. A. (2016). De jaren zestig: Happening. In *De tweede helft: Beeldende kunst na 1945* (7de editie, p. 185). Boom.

Wilkinson, A. (2015, 28 september). *Kenneth goldsmith's controversial conceptual poetry*. The New Yorker. Geraadpleegd op 8 mei 2022, van <https://www.newyorker.com/magazine/2015/10/05/something-borrowed-wilkinson>

Yalgin, E. (2003, mei). *Dogma/dogme 95: Manifesto for contemporary cinema and realism* (p. 1-2) (Thesis). <https://core.ac.uk/download/pdf/52939644.pdf>

HET BEVRIJDENDE
POTENTIEEL VAN
DE OEFENING
een onderzoek
een gebruiksaanwijzing
een archief

Louise Jans ©

Promotor:
Arne De Winde

Coördinator:
Sofie Gielis

Grafisch ontwerp, 2021 – 2022
PXL–MAD School of Arts, Hasselt