

LUMEN

Afkikker, uitgeversnummer: 97890808043
ISBN nummer 9789080804333

BECKETT MAKES SENSE

READ THE CODE

**A chaque effondrement des preuves, le poète répond par
une salve d'avenir.**

René Char

Wachten op.....het Gravensteengebeuren breekt de code!

Beckett Makes Sense!

Datum: 5 mei 2007

Plaats : Gravensteen Gent

Dit gebeuren kon plaatsvinden dankzij de steun van Stad Gent

**Muzikaal en Woordprogramma :
19 uur Jazzconcert**

Andy Declerck: saxofoon
Koen Kimpe: contrabas
Christian Mendoza: piano

20 uur Bart Stouten lezing en toelichting bij tekst van S. Beckett

21.15 uur Irene Aebi (stem), Frederic Rzewski (piano) Jean-Jacques Avenel (bas), composities van Steve Lacy

Sands: woorden: Samuel Beckett
Blues (pour Aida), woorden : Manyô Shû, vertaling René Seffert,
Compositie van Frederic Rzewski piano (solo)

22 uur Stefan Hardt (sopraansaxofoon), Irene Aebi en J. J. Avenel

Jackie-ing (Monk); Stefan Hardt en J. J. Avenel
Il n'y a rien à pleurer; Stefan Hardt, (woorden : Samuel Beckett)
Luftherz ; Stefan Hardt
Espace Pantin; Irene Aebi, Stefan Hardt en J.J. Avenel
(woorden : S. Beckett, compositie S. Hardt)
Locomotive (Monk); Stefan Hardt en J.J. Avenel

Middernacht in Afkikker; jazzconcert 'BelFin'.

Jouni Isoherranen bas	Kari Antila gitaar
Jussi Paavola sax	Lander Gyselinck drums

Lumen is een 'furto sacra', een vertaling van de gedachten van anderen.
We herschikken de woorden en lezen ze in een ander toonaard.

Poems and texts by Samuel Beckett, Walter Verraes, Bart Stouten, Stefan
Hardt, Rik Pinxten, Keith G. Thompson, Ladislav Mateic, Marina
Tsvetaeva, Rita De Vuyst, Manyô Shû, Francis Cromphout.

The texts presented here were given to me in hopes that you, the reader
will read them in all directions.

We name it!

een gedicht is vlug geschreven
dit duurt maar even

de grondstof is uitzonderlijk duur
een investering
in een genetisch
avontuur

Bart Stouten

Becketts radiowerk is een medium par excellence voor zijn filosofische kijk op de wereld. Je zou zelfs kunnen zeggen dat Becketts registratie van de wereld van een zuiver radiofonisch gegeven vertrekt: 'My work is a matter of fundamental sounds, a stain on silence' zoals hij wel vaker zei. Nergens anders kan hij zich direct concentreren op de stem in het donker (nl. ons bewustzijn). Ook stilte speelt mee. Taal en muziek worden personages, spokerige personages die het decrescendo van het bewustzijn uitdrukken: herinneringen achtervolgen ons, maar worden steeds waziger. Beckett leerde via die opdrachten van de BBC enkele van zijn favoriete acteurs kennen: o.a. Jack McGowran en Patrick Magee. Hij luisterde via de kortegolf vanuit Parijs naar de BBC-uitzendingen - het beluisteren van Magees stem op de uitzendtape en het geëxperimenteer met een recorder leverden de directe inspiratie tot het latere theaterwerk 'Krapp's Last Tape'. Bart Stouten praat over zijn fascinatie voor deze hoorspelen, die mee aan de basis liggen van zijn liefde voor radio; hij brengt Becketts teksten zelf tot leven bij wijze van illustrerende evocatie tussendoor.

Bart Stouten

Beckett's work for radio highlights- as his most cherished artistic medium- his philosophical view on the world as a stage for our consciousness. It might even be argued that Beckett's registration of the world is merely radiophonic in nature as he so often said, 'my work is a matter of fundamental sounds, a stain on silence'. Nowhere else can he isolate and focus directly on our human voice from the dark (i.e. our consciousness). Silence plays a predominant role, as do language and music, spooky characters representing our faltering, haunting weakening memories. Through his commissions from the BBC Beckett was introduced to some of his favourite actors, including Jack McGowran and Patrick Magee. Listening from Paris, via shortwave, to the original taped broadcast with Magee's voice, he was inspired to experiment himself with tape and voice, which led directly to the creation of his theater play 'Krapp's Last Tape'. Bart Stouten, producer and presenter at the Belgian public radio, talks about his fascination for these radio plays, which lie at the onset of his love for radio. He intends to bring Beckett to life by reading some 'telling' drama fragments in between his lecture.

Stefan Hardt

There are a lot of similarities between Samuel Beckett and Thelonious Monk. Both of them tried to apply Occam's razor and throw all the dispensable over board. They withdrew from the vanities fair, from fashion and what's supposed to be en vogue and concentrated on their inner vision and what they thought was the essence. If you know how it works: less is more. Both Beckett and Monk were monks or rather hermits in many ways. At least esthetically they led an ascetic life and permanently worked on the reduction of expression. Besides not making any compromises this meant: not a word too much respectively not a tone too much, but being sure that what's there is absolutely necessary and in the right place. Astringence, hermetic moments, repetitions, the self assurance in view of the little which is left. No ornaments, no expressionism. Instead: repetition and humour, a silent one, not only ludicrous but ensuring the survival (in Monk's case you can hear it in the more rhythmically dominated compositions). And: this reduction or compression led more and more into silence. Silence became part of their aesthetics and important in their lives. The "holes" in Monks music for example are of great significance. But at the same time they deeply believed in the necessity of failure. They "invested in failure" like a buddhist would say.

So it seems to be quite natural that both of them refused explanations or interpretations of their art.

Both Beckett and Monk were quite unsuccessful for a long time and then, already elder, became very very successful. And while Beckett in his last period wrote pieces in which there was said very little or finally nothing, Monk became silent in a different way: he refused to express himself almost completely: He hardly communicated verbally and didn't play the piano for his last ten years.

we stappen in het uur van het woord
dat zijn dekmantel prijs geeft
met klank
en altijd opnieuw
verklankt
wat in ons woont
zo lang

aderen geopend: onherstelbaar
en onstelpbaar gutst er leven uit.
zet er schalen onder, zet er borden onder!
maar geen schaal is diep genoeg.
het welt er
overheen, er naast, het diepe donker
van de aarde in, en drenkt het riet.
onomkeerbaar, ongetemd, onstelpbaar,
onherstelbaar gutst er - poëzie

ik sprokkel woorden in het mensenbos
en maak een vuurtje
het boek draait rond zijn as
de schone vormen bekoren
mentale etsen
een wortelnetwerk
van onontgonnen
dromen

SANDS

je suis ce cours de sable qui glisse
entre le galet et la dune
la pluie d'été pleut sur ma vie
sur moi ma vie qui me fuit me poursuit
et finira le jour de son commencement

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
où je n'aurai plus à fouler ces longs seuils mouvants
et vivrai le temps d'une porte
qui s'ouvre et se referme

que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions
où être ne dure qu'un instant où chaque instant
vers dans le vide dans l'oublie d'avoir été
sans cette onde où à la fin
corps et ombre ensemble s'engloutissent
que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures
haletant furieux vers le secours vers l'amour
sans ce ciel qui s'élève
sur la poussière de ses lests

que ferais-je je ferais comme hier comme aujourd'hui
regardant par mon hublot si je ne suis pas seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un espace pantin
sans voix parmi les voix
enfermées avec moi.

je voudrais que mon amour meure
qu'il pleuve sur le cimetière
et les ruelles où je vais
pleurant celle qui crut m'aimer.

bon bon il est un pays
où l'oubli où pèse l'oubli
doucement sur les mondes innommés
là la tête on la tait la tête est muette
et on sait non on ne sait rien
le chant des bouches mortes meurt
sur la grève il a fait le voyage
il n'y a rien à pleurer

ma solitude je la connais allez je la connais mal
j'ai le temps c'est ce que je me dis j'ai le temps
mais quel temps os affamé le temps du chien
du ciel pâissant sans cesse mon grain de ciel
du rayon qui grimpe ocellé tremblant
des microns des années ténèbres

vous voulez que j'aille d'A à B je ne peux pas
je ne peux pas sortir je suis dans un pays sans traces
oui oui c'est une belle chose que vous avez là une bien belle
chose

qu'est-ce que c'est ne me posez de questions
spirale poussière d'instant qu'est-ce que c'est le même
le calme l'amour la haine le calme le calme

en face
le pire
jusqu'à ce
qu'il fasse rire

rentrer
à la nuit
au logis
allumer

éteindre voir
la nuit voir
collé à la vitre
le visage

silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d'une parole sans passé
d'avoir trop dit n'en pouvant plus
jurant de ne se taire plus

ecoute-les
s'ajouter
ses mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un

lueurs lisières
de la navette
plus qu'un pas s'éteignent
demi-tour remiroitent

halte plutôt
loin des deux
chez soi sans soi
ni eux

imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine

Dis Kai Tris Tokalon

This servant of the Nymphs, this singer of the rain it loves so much
this frog, friend of light drops,

Was modelled out of bronze by a traveller as a votive offering
Because it had kept him from thirst under a tropical sun.

While he was wandering, it showed him the way to water, by singing
With its amphibious mouth, at the right moment, from a dewy
valey;

The traveller followed the leading voice,
And finally found the sweet drink he was longing for.

The poem takes the form of a votive epigram (lit. Inscription), which is a text written on the votive object, stating the reason why the votive offering was made. It consists of four distichs. The first line of each distich is a hexameter, consisting of six metrical feet (dactyls, i.e. one long syllable followed by two short ones, or spondees, i.e. two long syllables). The second line is a dactylic pentameter, a period consisting of two catalectic dactylic trimeters (i.e. the last foot of each verse-half consists only of one long syllable).

BLUES (pour Aida)

Vous qui affirmez
que voulez me rencontrer
qui donc êtes-vous
qui à l'heure de la rencontre
encore cachez le visage

Si je vous dis non
Ce n'est que je sois trop vieille,
Mais il se pourrait qu'après pareille aventure
Je me sens solitaire

Dedans les confins
Du ciel et de la terre ;
Il n'est à coup sûr
Personne qui se longuisse
Autant que le fais pour vous

Cette fois pour sûr
Je vais mourir
Mon ami
Car lorsque l'on aime
Pas une nuit, pas un jour
L'on ne trouve le repos/

Herbe de l'oubli
Le long du mur à foison

J'ai eu beau planter
En dépit de la maudite herbe

Désir d'amour
Toujours me point

Man'yô-shû

A collection of 10.000 leaves (759) and greatest of the imperial anthologies of Japanese Poetry.

A simple freshness and sincere emotive power not seen later in more polished and stylised Japanese verse.

Irene Aebi

One way or another, Irene Aebi has been performing all her life. Born in Bern, Switzerland, she grew up in Zurich, attended the Conservatory in Geneva (violin and piano), then went (with guitar) to San Francisco, where she met some of the beat and anti-beat poets, whose lyrics she would later interpret. Next stop was Italy (Napels and Rome), where she worked in a biology lab, did some avant-garde cabaret, and met Steve Lacy in 1966. She then accompanied his quartet for 9 months in Buenos Aires.

Lacy and Aebi spent 1967 in New York, where he began writing songs and vocal pieces for her spectacular singing abilities (3 octaves, 4 languages and a unique “mountain voice with golden quality”). The very first works they created together were things by Lao Tzu and Buckminster Fuller. They returned to Rome in 1968 and worked with Musica Elettronica Viva (with Frederic Rzewski) and conducted musical research, before moving to Paris in 1970.

The Lacy Quintet, later Sextet, big band, duo etc. was formed at this time, marking the start of 30 years of constant effort, with the principal aim of integrating the singing voice into modern jazz, setting high-quality lyrics and other texts to music, and transforming literature into jazz, set off and enhanced by instrumental improvisation.

With Steve Lacy she performed all over the world; in clubs, theaters, schools, museums, festivals, hospitals, prisons etc., she recorded hundreds of songs and more than 50 albums.

Frederic Rzewski

Born in Westfield, Massachusetts in 1938, Frederic Rzewski studied first with Charles Mackey of Springfield, and subsequently with Walter Piston, Roger Sessions and Milton Babbitt at Harvard and Princeton universities. He went to Italy in 1960, where he studied with Luigi Dallapiccola and met Severino Gazzelloni, with whom he performed in a number of concerts, thus beginning a career as a performer of new piano music. Rzewski's early friendship with Christian Wolff and David Tudor strongly influenced his development in both composition and performance. In Rome in the mid-sixties, together with Alvin Curran and Richard Teitelbaum, he formed the MEV (Musica Elettronica Viva) group, which quickly became known for its pioneering work in live electronics and improvisation. Bringing together both classical and jazz avant-gardists (like Steve Lacy and Anthony Braxton), MEV developed an esthetic of music as a spontaneous and collective process, an esthetic which was shared with other experimental groups of the same period (The Living Theatre and the Scratch Orchestra).

The experience of MEV can be felt in Rzewski's compositions of the late sixties and early seventies, which combine elements derived equally from the written and improvised music (les Moutons de Panurge, Coming Together). During the seventies he experimented further with forms in which style and language are treated as structural elements; the best-known work of this period is "The People United Will Never Be Defeated!", a 50 minute set of piano variations. A number of pieces for larger ensembles written between 1979 and 1981 show a return to experimental and graphic notation ("Le Silence des Espaces Infinis", "The Price of Oil"), while much of the work of the eighties explores new ways of using twelve-tone technique ("Antigone-Legend", "The Persians"). A freer, more spontaneous approach to writing can be found in more recent

work (“Whangdoodles”, “Sonata”). Rzewski largest-scale work to date is “The Road”, a nine-hour ‘novel’ for solo piano. “The Triumph of Death” (1987) is a two-hour oratorio based on texts adapted from Peter Weiss’ 1965 play “The Investigation”. “The Scratch Symphony” for orchestra was performed at the Donaueschingen festival in October, 1997. For Sony Classical “Rzewski plays Rzewski”, a box of seven discs of piano music performed by the composer, was released by Nonesuch in September 2002.

From 1983 and 2003 Rzewski was Professor of Composition at the Conservatory Royal de Musique in Liège, Belgium. He has also taught at the Yale School of Music, the University of Cincinnati, the State University of New York at Buffalo, the California Institute of arts, the University of California at San Diego.

Bart Stouten

Bart Stouten is licentiaat vertaler, hij werkt vanaf 1990 bij VRT radio als producer bij de hoorspelen. Nu presenteert hij dagelijks ‘De Tuin Van Eden’. Zijn debuut gedichtenbundel ‘Sapporo Blues’ verscheen bij P in 2002 en bevat picturaal werk van dichter graficus Rainier Boidin. Een andere dichtbundel noemt ‘De Wijsheid van de Wind’.

Jean- Jacques Avenel

A great bassist and also kora player has recently recorded ‘Waraba’, with his Paris based world jazz group. They perform traditional Manding tunes as well as their own compositions and re-compositions but approach them in a jazz way, with a focus on improvisation. One of the highlights is an Avenel’s solo composition ‘Pi-Pande’, where he overdubs bass and kora, and then lightly adds in a second bass for color and harmony.

Jean-Jacques Avenel is self-taught on bass, made his professional debut in 1972 with vocalist Colette Magny. He was active in the Parisian free jazz movement, performing with Noah Howard, Frank Wright's quartet and pianist François Tusques's international Free Dance Music Orchestra. He performed and recorded with saxophonist Daunik Lazro in the late '70s and early '80s, replaced Kent Carter in Steve Lacy's quintet in 1981 and has performed with him more than 20 years, recording over 20 CDs. He recorded with Steve Lacy in Mal Waldron's trio and worked also with Don Cherry, Richard Galliano, George Lewis, Pharoah Sanders, Archie Shepp, Paul Bley and many others.

Stefan Hardt

Stefan Hardt, born 1957 in Hamburg; lives in Strasbourg; musician and director of radio plays; composing for his instrument, the soprano saxophone and for radio plays; 1980 - 1986 studies of literature and philosophy in Hamburg and Aix-en-Provence; playing in several music groups (saxophone and piano; mainly free jazz); 1986/87 doctorat; theme: "Tod und Eros beim Essen"; since 1987 lectorship for radio plays, essays about music and literature/philosophy, portraits of musicians; compositions for the theatre; 1988 work as dramatic adviser; since 1989 directing radio plays, for example "Esquisse Radiophonique" (world premiere)*, "Cascando" and "Words And Music" from Samuel Beckett; an essay on Beckett: about the bodies, the noises and voices in his writing; three pieces radiophoniques with texts from Daniil Charms; one of them with children; several prizes; since 1996 almost exclusively working with the soprano saxophone, mainly the compositions of Thelonious Monk & Steve Lacy; own compositions; preparing a sound sculpture with poems from Beckett and Monk themes; solo- and duo performances.

*Steve Lacy wrote the music for this fragment.

Christian Mendoza

Christian Mendoza is in 1979 geboren te Lima (Peru). Op 10-jarige leeftijd verhuist hij naar België, en kort daarop ontdekt hij de muziek: hij start met piano en drums. Op zijn 17^{de} richt hij zijn aandacht op jazzpiano. Lessen aan de academie van Gent en een deelname aan de jazzstages van de Halewynstichting in Dworp bij pianist Jeff Gardner geven hem een duw in een grotendeels autodidactische leertocht in de jazz. Later leerde hij jazzsamen spel en klassieke piano aan de MAGO van Gent.

Vervolgens volgde Christian jazzpiano bij Erik Vermeulen aan het Conservatorium van Gent. Momenteel zet hij zijn studies voort in het Koninklijk Conservatorium van Brussel.

Daarnaast volgde hij workshops bij Andy Milne, Ralph Alessi, Drew Gress, Julian Priester (vrije improvisatie); Bill Carrothers, Jeff Gardner (jazzpiano, improvisatie); Jan Michiels (hedendaags klassiek); John Ruocco, Bob Mintzer, Bert Joris (jazzimprovisatie, big band).

Speelt/ speelde o.a. met Lady Linn & her Magnificent 7, Sometree, Son Mural, Kris Defoort, Rony Verbiest, Hans Vanoost, Marc Godfroid, Piet Verbiest, Yves Peeters, ...

Koen Kimpe

Geboren te Kortrijk, 1975. Hij is op 10-jarige leeftijd begonnen met trompet en drums. Later heeft hij de basgitaar ter hand genomen en op 20-jarige leeftijd is hij begonnen met contrabas.

Ondertussen is Koen afgestudeerd aan het Conservatorium van Gent.

Volgde workshops bij Bob Mintzer, John Ruocco, Bert Joris.

Speelt/speelde bij Lady Linn & Her Magnificent 7, Mucho Gusto, bigband '86 o.l.v. Marc Godfroid, Sometree, The Bones, Concord

Jazzensemble en werkt nu voornamelijk als freelance bassist. Heeft gespeeld met Marc Godfroid, Rony Verbiest, Hans Vanoost, ...

Andy Declerck

Geboren te Kortrijk, 1975. Is saxofoon beginnen spelen op 10-jarige leeftijd, hij heeft een drietal jaar les klassiek saxofoon gevolgd bij Rudy Haemers. Na zijn studies als industrieel ingenieur heeft hij bij saxofonist Frank Debruyne kennis gemaakt met jazz. Op 25-jarige leeftijd heeft hij de studies aangevat aan het Gentse conservatorium. Daar heeft hij lessen gevolgd bij Frank Vaganée, Dieter Limbourg, Marc Godfroid en Nico Schepers. In 2004 heeft hij masterclasses gevolgd in Amsterdam bij Dick Oats. Hij heeft ook masterclasses gevolgd bij Jhon Ruocco en Bob Mintzer.

Afgestudeerd in 2005 te Gent als meester in muziek.

Speelt / speelde o.a. met het Brussels Jazz Orchestra, Didier Deruyter, Hans Vanoost, Herman Pardon, Frederik Leroux, Ewout Pierreux, De Beethoven Academie, ...

Naast zijn eigen kwartet en Andy Declerck – Kari Antila Group, speelt/speelde hij o.a. in salsa bigband Mucho Gusto, bigband Tuesday Night Orchestra, bigband '86 o.l.v. Marc Godfroid, Greenhouse Sextet, Colorless Green, de The Almost Swinging JazzBand en als freelance saxofonist.

Speelt ook sopraansaxofoon, dwarsfluit en klarinet.

for everything I loved
there is a tree
growing
they become a forest now
a lung of oxygen

Jung, 'The Spirit in Man, Art and Literature'.

“I have come to learn that although a psychology with a purely biological orientation can explain a good deal about man in general, it cannot be applied to a work of art and still less to man as creator”.

GONE WITH THE WIND

ze mijmerden avant la lettre
langs higgse velden

onder blauwe bomen
tegen een lucht van rood
zochten en snoeiden lettergrepen elkaar
op weg naar tracië

ze kregen massa en gestalte

leefangst defileerde door de jaren
je wordt niet ongestraft vierentachtig
op de kanoeten

hanenpoten krasten
de postman woog ze
en gaf ze prijs aan westenwind

moeiteloos trekken sporen de weg
niet omziend
niets ontziend
ze krassen
ze glijden
ze verblijden
de armen die het mysterie omarmen

YES I AM WORKING

I am working
I am cleaning
and cutting the cotton
all the time
you know
and what for the hell
are you doing
in het huis met vensters naar binnen
kun je met wat geluk
de dichter ontmoeten
en daarin un certain sourire
et une renaissance morale
bij voorkeur ateïstisch
ooit en ergens
in de chambre d'hôte à saignon
schrijf je op nevel met een ganzenveer
de diaspora van je verzen neer
welja
tussen de noten is er
de beweging van stilte
(ongehoord de deining van een zee)
mais
tout à coup un nain orange
est sorti de ma tête

als je alles beschouwt
un mariage mixte est préféré
dans la petite église de sainte anne
in de vaucluse
ça m'amuse

TOT AAN DE DAGZOOM

als het even kan
vul ik je hoofd
met maneschijn
en dromen
wijsheid en kracht
strelitzia

tot de vlinders
in schoonheid komen

LENTE

de herhaling
maar anders
het is dus opnieuw de eerste maal

zo wij in dit seizoen
wanneer de druipnatte bomen
de vorm aannemen van hun blad
en zo de geheime overeenkomst openbaren
tussen wat van ons het meest vergankelijke is
en onze meest duurzame verschijningsvorm

de herhaling
van dit gedicht van de golven
die zich herschrijven tot de rimpels van het zand
ten prooi aan het gomwerk van de wind
doch telkens opnieuw te voorschijn getoverd
door de eindeloze hocus pocus van de zee

SCHONE MET EEN VERRE BLIK

als alles is afgelegd
moet het hier en nu
in deze ruimte gebeuren

gehuld in stilte groeien
neurale draden langzaam
naar humaan vertrouwen

de blik op oneindig
ziet niets buiten
niet het hellend vlak
(van ronkière)
noch lussen en klussen

het denken gaat zijn gang
nobel als een melodie van bach
af en toe een soortgenoot ontmoetend
in een synchrone glimlach
(op vleugels van een pas de deux)

nog voor het laatste uur
geklonken heeft
en alles eeuwig donker wordt

WETLAND

het ligt daar
in mijn denken
achter het aminopeptidekomplex
het landschap van de nacht

no doubt
les belles pièces deviennent rares
als edelhout waardoorheen bach beweegt
je vindt ze nog in het donker
besloten in het geluid
van een waterdruppel
die eerst zwellend aan het puntje
van een stalagtiet
na vrije val
uiteenspat in slow motion
als een muzikale samenvatting
van een bloem

jewel
waar het zich afspeelt
life has a sandy texture

BLOEM

bloem
tere gele bloem
hoe voorzichtig
een waaier delicate blaadjes
(ailes frêles d'un ange merveilleux)
met ingetogen adem
ruisloos op de melkweg
in een stukje kosmos
wordt gelegd

een kransje ongehoorde klanken
verstilde inkeer
langzaam verdichte kroon
op het werk

hoe het vermoeden trilt
stuifmeel dromend
in mensenlevens
zijn werk doet
op het kruispunt
van gevoelens

omwikkeld door het plasmamembraan
van onze opgerolde cel
vervoeren wij inhouden

via vesikels
volgeladen met neurontransmitters
gebeurt de exocytose rechtstreeks in het bloed

oranje-geel-turquoise-groen
zij aan zij stromen kleuren naar hun oorsprong
retrogrado

en vinden grondstoffen
intuïtief
het 'sink' weefsel

MUSS ES ZEIN

elk komponist wordt eerst
behandelaar
finaal verhandelaar van stilte

feestdag hoogdag zondag
beethoven live de dag
uit het waasland stijgend
la joie de la musique
strijkend strijklicht over snaren
strijklicht stijgend uit gespannen snaren
kunst ontfutseld aan een trilling
dialoog van reasonerende resonanties
als je zijn adagio's mag spelen

veel later in een roes huiswaarts kerend
is iedereen verzonken in zijn geboren zijn
dat we in volle maan zoals het meer
passeren

legato als het ware

bij strijkkwartet opus 135 van ludwig van beethoven
leipziger streichquartet, de singel, antwerpen 06 feb. 05

HEEN GAAN

wie mij voor ging
en na mij komt

de solozeiler
vaart nu voorgoed in mij
naar de grote oceaan
de higgse velden
van de kosmos in

er is geen horizon
alleen herinnering
van onze liefde
heen en weer
in ogenblikken
van meeuwen
lucht en wolken
zeilend

ik heb geleefd voor goed
wees gegroet

12 feb. 2005

HET IS WELHAAST VOORBIJ

de tuinman
groeit gestaag
sereen in mij
en
harkend in seizoenen
alsmaar dichterbij
naar de aarde

IN JOUW OGENBLIK

De joert
Vreedzaam omsingeld
Door bergen en wolken
En wiekende vogels

Het oog is de poort
De zon de weg
De weg de tekening
De tekening het traject

Rimpels van water zijn later
Harpmuziek op weg

Protonia
Jong als lente
In een wit gewaad
Dromend aan oevers
Een wiegend lied

ENKELE BESCHOUWINGEN OVER HET FENOMEEN KUNST VANUIT EEN BIOLOGISCH-EVOLUTIEF PERSPECTIEF

INLEIDING

In dit opstel neem ik me voor volgende stellingen te verdedigen:

(1) De door mensen geproduceerde en genoten kunst heeft wortels in het biologisch evolutieproces, waarvan ze één der vele producten is.

(2) Kunst vervult een (secundaire) survival-functie en past dus in het algemeen neo-darwinistisch kader.

Beide stellingen werden en worden door meerdere filosofen en niet-filosofen afgewezen onder het motto "kunst dient tot niets"; en daaraan wordt eigenlijk ook geappelleerd in de uitdrukking "l'art pour l'art". Met beide voornoemde stellingen ben ik het dus oneens.

Ik zal hier binnen het beschikbaar bestek helemaal niet ingaan op de bespreking van de verschillende kunst-richtingen van binnenuit, noch de mentale ingesteldheid van de kunstenaars behandelen, noch de historiek analyseren.

WAT IS KUNST ?

Kunst is een deelverzameling van een cultuur en dus van cultureel gedrag. De eerste vraag luidt dus: wát is cultuur? Zeer algemeen gedefinieerd volstaat hier de omschrijving dat cultuur de niet-instinctieve (dus niet

genetisch aangelegde), niet-stereotiepe component van gedragingen is binnen bepaalde populaties van bepaalde diersoorten (tenminste bij mensapen)¹, bij walvissen (tenminste bij dolfijnen) en vogels, dat door enkelingen is geuit en, al dan niet gevarieerd, verder verspreid werd/wordt over vele leden van de populatie, als nagevolgde en gebruikte (ook in de zin van gewaardeerde) cultuurproducten.

Vervolgens ontologisch beschrijven wat "het wezen" van kunst *is*, is m.i. een zinledige onderneming: ik begrijp niet wat "het wezen der dingen" betekent. Ik kan hoogstens trachten een objectief-uitwendige omschrijving te geven² van wat men onder kunst kan verstaan, wat al een moeilijke opdracht is wanneer men zo bondig mogelijk moet zijn. Ik stel volgende omschrijving voor: "kunst"³ kan omschreven worden als een bewust-originele, unieke vorm van cultureel gedrag⁴, resulterend in (a) hetzij

¹ Chimpansees, bonobo's, gorilla's en orang-oetans.

² Dus niet uitsluitend vanuit de psychische (inwendig-mentale) ingesteldheid van de kunstenaar.

³ Ik wil het hier alleen hebben over wat ik primair onder "kunst" versta. De term "kunst" wordt ook gebruikt in uitdrukkingen zoals "*de kunst van het koken*" enz., waarbij de aandacht dan toch gaat naar die aspecten van de voedselbereiding die niet primair bijdragen tot het essentiële van de voedselbereiding zelf, maar die toch gewaardeerd worden (speciale geraffineerde smaken, mooie schikkingen e.d.). Ook wordt bvb. een brug een "kunstwerk" genoemd. In alle brugtypes zijn als het goed is de zelfde bouwkundige principes in acht genomen, maar daarnaast kan ook *kunstzinnig* aandacht besteed worden aan niet-vitale aspecten die vooral met de esthetica van het bouwwerk te maken hebben. Hetzelfde geldt in nog hogere mate voor de bouw van kathedralen, enz.

⁴ Namaak van een kunstvoorwerp kan erg kundig zijn, maar is strict genomen geen kunst. Het namaken van een kunstwerk kan wel gebeuren vanuit kunstzinnige bewogenheid. Zo kunnen musici in een orkest vanuit een sterke kunstzinnige betrokkenheid een partituur bij herhaling uitvoeren, zonder dat deze uitvoeringen zelf "kunst" zijn, behalve het (niet onbelangrijk) aspect van de eigen interpretatie van de partituur, voor zover die door de componist niet is vastgelegd.

producten van of op gasvormige (: geluidsgolven in muziek), vloeibare, vaste, elektronische of elektro-magnetische substraten, (b) hetzij lichaamsbewegingen (: dansen), die niet *primair* beogen nuttig te zijn m.b.t. de survival of de voortplanting van de maker⁵ of van de kunstconsument, maar die wel *secundair* functies vervullen bij de maker en bij wie er emotioneel waarderend door geraakt wordt.

"Conceptuele kunst" verschilt van niet-conceptuele kunst in de zin dat hier de maker en de kunstconsument in de eerste plaats getroffen worden (emotioneel, intellectueel of beide) door het *idee*-aspect (= concept) van een kunstzinnig opzet, en bijkomend door de omgeving waarin het project zich bevindt. Daardoor wordt de kunstconsument *direct* emotioneel verrast betrokken bij het achterliggend concept dat steeds bij elke kunstenaar speelt (ook in niet-conceptuele kunst). Deze directe betrokkenheid van de kunstconsument bij het kunst-concept is niet aanwezig bij niet-conceptuele kunst: daar wordt de kunstconsument alleen betrokken met het finaal uitgewerkt resultaat (het kunst-product). In conceptuele kunst is de *uitvoering* van het achterliggend concept tot het kunstwerk niet meer noodzakelijk.

Kunst maken heeft te doen met het bewust tot expressie brengen van gevoelens die de kunstenaar raken/raakten en die vervolgens vanuit het kunstproduct overgedragen worden op de kunstconsumenten. In feite zijn er hier vier mogelijkheden, denk ik:

- (1) noch de maker, noch de waarnemers bedoelen of ervaren het maaxsel als een kunstwerk.
- (2) de maker heeft de bedoeling en beschouwt zijn maaxsel als kunst, maar geen enkele waarnemer deelt deze appreciatie.

⁵ De maker van een kunstwerk kan evenwel gewaardeerd en beloond worden op een zijn survival dienende materiële wijze (een geldprijs, een honorarium e.d.).

(3) de maker heeft de bedoeling en beschouwt zijn maaksel als kunst, en een aantal waarnemers deelt deze appreciatie.

(4) de maker heeft niet de bedoeling en beschouwt zijn maaksel niet als kunst, maar een aantal toeschouwers appreciëren het maaksel wel als kunst.

Situatie (1) is gemakkelijk aangezien alle partijen dezelfde concensus hebben: het maaksel wordt niet als kunst geduid.

Situatie (3) is eveneens gemakkelijk, aangezien ook hier alle partijen het eens zijn: het maaksel wordt als kunst beleefd. Uiteraard hoeft dit lang niet voor alle waarnemers te gelden. Zo hebben tegenwoordig nogal wat waarnemers er moeite mee conceptuele kunst en erg avant-garde-maaksels als kunst te duiden.

Situatie (2) is moeilijker. Een tolerant standpunt zou kunnen zijn dat een maaksel de kwalificatie "kunst" krijgt wanneer tenminste de maker het als zodanig bewust heeft gemaakt en beschouwt. Stel dat hij tijdens zijn leven de enige is met die attitude t.a.v. zijn maaksel, dan garandeert niemand dat dit zo zal blijven tot de mensheid is uitgestorven.

Situatie (4) sluit maaksels van chimpansees en kleine kinderen uit voor de kwalificatie tot kunst, omdat zij hun maaksels niet bewust als emotioneel räkende objecten hebben ontworpen en uitgevoerd, wat ook de appreciatie van waarnemers moge zijn. Er is nochtans een probleem wanneer bvb. een J.S.Bach een religieus werk componeert in een diep-religieus-dienende ingesteldheid, en hij zich uitdrukkelijk nederig als een vakman (zoals een meubelmaker) beschouwt en helemaal niet als een kunstenaar, terwijl zijn maaksel niet beperkt blijft tot het uitvoeren van een plan, maar wel degelijk ook het maken van het plan includeert, en wel resoluut als kunst bij de consument overkomt. Ook als geestesziek gekwalificeerde patiënten kunnen vaak verbluffend kunstzinnige zaken maken die op de consumenten als echte kunst overkomen, terwijl de makers dit helemaal niet zo hebben geconcipeerd.

Het emotioneel *geraakt* worden door een kunstuiting heeft te maken met de bewuste *distorsie*⁶ van de gewone dagdagelijkse werkelijkheid (zelfs in het hyper-realisme). Emotioneel door een kunstwerk getroffen worden hoeft zeker niet beperkt te worden tot een subjectief of collectief-intersubjectief beleden esthetische kwalificatie "mooi", maar ook existentiële gevoelens zoals vreugde, humor, droefheid, pijn, leed, afgrijzen, hilariteit of combinaties hiervan, kunnen opgewekt en zeer gewaardeerd worden. Daarbij beleven de kunstconsumenten zich medelevend verbonden met de kunstenaar toen deze het werk maakte⁷. Deze gevoelens van kunstenaar en kunstconsument m.b.t. hetzelfde kunstwerk hoeven niet per se altijd *dezelfde* te zijn⁸.

Hoewel dit eerder zelden gesteld wordt, bereikt fundamenteel wetenschappelijk onderzoek langs een gans andere weg bij een aantal mensen ook een emotioneel diep-rakend gevoel bij de vorser en de kennisconsument, wanneer het bedenken van het experiment erg knap is en het resultaat echt nieuwe fundamentele ontdekkingen m.b.t. de kosmos blootlegt. De beroemde formule $E=mc^2$ is daar een voorbeeld van. Daarnaast beleeft de vorser ook genoeg aan het creatief *bedenken* van

⁶ Ik gebruik de term *distorsie* of vervorming helemaal niet in een pejoratieve zin, maar positief-waarderend wegens het creatief-inventieve ervan.

⁷ Zo kan men vandaag nog steeds tot tranen toe ontroerd worden bij het beluisteren van werken van overleden musici zoals J.S.Bach, L. Van Beethoven, G.Mahler, J.Sibelius en B.Bartok, het zien van de *Guernica* van P.Picasso en *De Schreeuw* van E.Munch, om slechts deze aan te halen.

⁸ Zo kan een in een bepaalde stemming geschreven gedicht of muziekwerk bij de lezer of toehoorder meer dan eens emotioneel anders over komen, wat natuurlijk te maken heeft met de *flou artistique* waarin elk kunstwerk zich bevindt, wat multi-interpretabiliteit toelaat (wat geen bezwaar hoeft te zijn en integendeel juist als een pluspunt kan worden beschouwd).

werkhypothesen en het doen van passende experimenten die de werkhypothese bevestigen of weerleggen. Ook het zeer helder analyserend en beschouwend redeneren in wiskunde en wijsbegeerte kan zeer esthetisch-charmerend over komen en iemand tot tranen bewegen.

KUNST EN NEO-DARWINISME

In niet-artistieke middens wordt het maken van kunstwerken en het waarden/genieten ervan hoogstens als een nutteloos nevenverschijnsel van hersenactiviteiten beschouwd.

Evolutief ingewikkelde hersenen in bepaalde diersoorten zoals de huidige mens (en meerdere voorgangers), mensapen en dolfijnen laten toe enige (binnen elke soort allicht verschillende) vorm van ik-constructie te maken. Deze ik-constructie wordt normaal *in* de voorstelling/beleving van het lichaam geplaatst⁹. De bezitters van de breinen zijn ook nieuwsgierig in allerlei gradaties¹⁰, en *bedenken* minder of meer ingewikkelde strategieën vooraleer hieruit op grond van bewuste (en onbewuste) ervaring de "beste" keuze te maken en deze daadwerkelijk uit te voeren, finaal in een survival-

⁹ Bij fysiologisch-biochemisch gestoorde hersenwerking, die ook experimenteel kan opgewekt worden, kan door hersenen een dissociatie tussen de ik-constructie en de locatie ervan in het eigen lichaam gemaakt worden, wat een *out of body*-ervaring oplevert.

¹⁰ Deze nieuwsgierigheid bestaat tenminste bij alle gewervelde dieren onder vorm van territorium-verkenning, wat bij de mens geleid heeft tot het alsmaar verder doorgedreven onderzoek van de kosmos d.m.v. de wetenschappelijke methode en de opstelling van een zich alsmaar meer uitbreidend bijzonder machtig en rijk wetenschappelijk cognitief-kritisch kennis-model, waaraan op mondiale schaal door specialisten gestaag non-stop verder gewerkt wordt.

contekst. Daarbij wordt dus in allerlei gradaties de *verbeelding* ingeschakeld.

Bij het maken van kunst is *verbeelding* nodig: er wordt daardoor nl. met opzet een "distorsie" van de gewone ervaren werkelijkheid gemaakt door het aanbrengen van allerlei wijzigingen, hetzij m.b.t. de gewone dagdagelijkse ervaring, hetzij m.b.t. een voordien bestaande stijl (waarmee men vertrouwd is geworden), die zowel de kunstenaar als de kunstconsument treffen en de aandacht vasthouden: bij de dans (die niet beperkt blijft tot het primaire efficiënt vluchten, aanvallen of voedsel zoeken), in grootte, kleuren, vorm-details, dimensies, gezichtspunten bij sculpturen, tekeningen en schilderijen, golfvormige geluidsproducties (met allerlei niet in de natuur gehoorde klankkleuren en combinaties ervan, alsook ritmen, accenten en sekwenties (thema-ontwikkelingen in tonale en atonale systemen) bij muziek, enz.

Heel wat diersoorten maken gebruik van voorwerpen m.b.t. hun survival. In een aantal gevallen gaat het daarbij om genetisch ingebouwde gedragspatronen, zoals het maken van spinnenwebben door spinnen uit eigen afgescheiden lichaamsproducten, of het maken van broednesten met eigen pluimen en lichaamsvreemd materiaal bij vogels en niet-vogels, of nog het maken van met kleurvlaggen versierde priëlen bij de prieelvogels. Deze voorwerpen kunnen gekozen en opgenomen worden zonder transformatie¹¹. De voorwerpen kunnen ook ten dele bewerkt zijn, zoals ontbladerde takken die als speren door de mens en chimpansees gebruikt

¹¹ Bvb. de steen die zeeotters meedragen en waarop ze schelpen van mollusken stuk slaan, stenen die in bepaalde populaties van chimpansees gebruikt worden als vijzel en moker waarmee de bast van noten gekraakt wordt. Chimpansees-jongen oefenen drie jaar vooraleer deze techniek onder de knie hebben.

worden, tot moes gekauwde bladeren die door chimpansees als spons gebruikt worden voor de absorptie van water uit de oksels van bomen, enz.

Biologen hebben bij bepaalde vogels gezien dat de aantrekkingskracht van mannetjes op vrouwtjes duidelijk groter was wanneer kleur en grootte van voor de individuele herkenning door vorsers aangebrachte ringetjes om hun pootje opvallender gekleurd waren. Mannetjes scoorden zelfs hoger wanneer een pluim om hun hoofd werd bevestigd (zoals bij een indianenhoedje). Het mechanisme dat algemeen ten grondslag ligt m.b.t. de werving van een partner is de reeds door Darwin opgemerkte *sexuele selectie*, die zelfs (genetisch geïnduceerde) eigenschappen kan doen behouden en accentueren die tot op zekere hoogte inefficiënt zijn qua survival (dit in tegenstelling tot de *natuurlijke selectie*), en die dus geen bijdrage leveren tot de individuele survival. Erg bekend in dit geval is het voorbeeld van de sterke vergroting van de staartpennen bij mannelijke pauwen (waarop grotere pigment-"ogen" geplaatst kunnen worden), die daardoor als partner bij vrouwtjes sterk in trek zijn¹², niettegenstaande hun vliegvermogen daardoor energetisch gehandicapt wordt. Anderzijds betekent het vermogen om zulk een grote pauwenstaart ontogenetisch te kunnen produceren en onderhouden dat de mannetjes over genen beschikken die hen gezond maken, en dat er dus een redelijke *kans* is dat deze gunstige genen aan nakomelingen worden doorgegeven¹³. Uiteraard können de vogels in kwestie deze achtergrond niet, maar dit belet niet dat de partnerkeuze wel degelijk ultiem dergelijke weerslag heeft. Zo ook

¹² Proeven hebben aangetoond dat de attractiviteit van mannetjes voor vrouwtjes zeer sterk vermindert wanneer deze pigmentogen op de staartveren afgedekt worden.

¹³ Er bestaat evenwel ook steeds een kans dat er verborgen (latente) minder gunstige genen aanwezig zijn, of dat combinaties van genen van het mannetje en van het vrouwtje ongunstige genetische combinaties opleveren bij nakomelingen.

vinden mannen transcultureel vrouwen met een *waist to hip*-verhouding van 0,7 aantrekkelijker, wat gecorreleerd is met een minder moeilijke baring. Zo ook werken bij mannen en vrouwen een symmetrisch gelaat en romp aantrekkelijker. Van de symmetrie afwijkende lichaamsas, ledematen en aangezicht leveren meer survival-handicaps op en de bezitters ervan zijn minder aantrekkelijk als *mating type*.

In het algemeen kan men bij dit alles proximate en ultimate gevolgen onderscheiden. Proximaat zijn in regel *hier en nu*-inlossingen van meestal genetisch geïnduceerde fysiologische behoeften¹⁴, maar deze hebben meestal ook gevolgen op langere termijn. Zo bouwt een spin hier en nu een web als reactie op instinctief ingebouwde noden (desgevallend door externe milieufactoren aangewakkerd), terwijl dit haar survival en de mogelijkheid tot voortplanting op termijn tevens bevordert. Voor zover we weten (en misschien kunnen weten) gebeurt dit bij alle diersoorten met uitzondering van de mens zonder enig inzicht. Hun gedrag is doorgaans *doelmatig* (en het gevolg van evolutie-mechanismen die een dergelijk ingebouwd gedrag in komende generaties bestendigen), maar niet *doelgericht*. Pas wanneer er inzicht is m.b.t. oorzaken en gevolgen kan er sprake zijn van doelgerichtheid op korte en lange termijn. De mens heeft op sexueel-voortplantingsgedrag de zeer sterke verbinding van een proximate factor met een ultimate factor door inzicht en het op punt stellen van technieken kunnen doorbreken, waardoor seksuele bevrediging en voortplanting van elkaar gescheiden worden¹⁵. Bij de matriarchaal gestructureerde bonobo-populaties heeft zich ook de facto zo'n

¹⁴ Niet altijd: ik denk aan verslavingen, hoewel er altijd wel een link is naar genetisch aangelegde receptoren in een niet-verslavingscontext.

¹⁵ Uiteraard sluit *déze* ontkoppeling de proximaat-ultimaat-binding i.v.m. de paar-binding op langere termijn niet uit.

ontkoppeling tussen het hebben van sex en voortplanting geïnstalleerd, evenwel zonder inzicht: er is seksuele bevrediging tussen mannetjes, tussen vrouwtjes en mannetjes en tussen ouderen en jongeren, bijna zonder taboe¹⁶ en zonder zich te verbergen, en zonder koppeling aan voortplanting. Het effect van dergelijke seksuele betrekkingen blijkt kalmerend in te werken op de participanten¹⁷.

VAN KUNSTIG NAAR KUNST

Het spinnenweb van spinnen, het nest van weervogels enz. zijn allemaal instinctief gemaakte items die wij vaak als zeer kunstig kwalificeren, maar die we, gelet op onze eerdere omschrijving, geen kunst noemen. Ze gebeuren instinctief-stereotiep, niet-bewust en dienen primair de eigen survival of deze van de eigen genen in volgende generaties van de soort, en ook bepaalde aspecten van een aantal ervan worden in de loop van de evolutie van de ene op de andere soort overgedragen. Een bekend drastisch voorbeeld van de uitschakeling van de eigen survival maar de continuering van eigen genen in nakomelingen zien we bij bidsprinkhanen, waarbij het wijfje na de copulatie het mannetje opeet. Dit komt het voortbestaan van het vrouwtje en zo het voortbestaan van de embryo's met genen van het opgegeten mannetje ten goede.

¹⁶ Het enig taboe is er tussen moeders en hun mannelijke kinderen vanaf een zekere leeftijd.

¹⁷ Bij de patriarchaal gestructureerde chimpansees ligt de zaak helemaal anders: daar domineert en controleert het tijdelijk dominant alfa-mannetje in een heteroseksuele groep de vruchtbare vrouwtjes, en is sex tussen vrouwtjes en mannetjes die lager in rang staan alleen in verborgenheid mogelijk. Wel is er een grotere tolerantie voor het toelaten van sex tussen vrouwtjes en niet-alfa-mannetjes wanneer deze mannetjes zich in een coalitie-vriendschapsrelatie met het alfa-mannetje bevinden.

De menswording eerst even nader bekeken

Het hominatieproces is gestart met het overgaan van een grijpvoet naar een loopvoet, het vnl. bipedaal stappen, ook gekoppeld aan allerlei andere anatomische veranderingen, o.a. in de wervelkolom, het bekken, de achterste en voorste ledematen, de schedel (wat kruipen in de babyfase en facultatief in de bomen klimmen bij relatief kleine gestalten niet uitsluit) en daarna met de uitbreiding van de hersenen¹⁸ (van circa 400 cc zoals bij de huidige mensapen naar 1400 cc) en specialisatie van de hersenen en toename van de lichaamslengte (van circa 1 m naar 1m70). De tot nu toe gevonden oudste fossielen gaan terug op een 7 miljoen jaar geleden. Men schat op DNA-basis dat de splitsing van de voorouders van de huidige chimpansees (waarvan alleen tanden gevonden zijn¹⁹) en de voorouders

¹⁸ Niet alleen het hersenvolume in zijn geheel is van belang m.b.t. de uitvoering van o.a. cognitieve functies, maar ook de oppervlakte en architectuur van de neocortex (= isocortex) van de gespecialiseerde en niet gespecialiseerde zones en hun intra- en inter-hardware-connecties zijn van groot belang. Helaas is hiervan bij fossielen niets terug te vinden. Het belang van de neocortex-specialisatie t.o.v. het hersenvolume is nog eens onderstreept geworden met de recente vondst van *Homo floresiensis* (van -95.000 tot -18.000 jaar) op het Indonesische eiland Flores, een amper 1 m grote dwergvorm met een zeer kleine herseninhoud van circa 400 cc, maar die toch gespecialiseerde werktuigen maakte, voedsel kookte en bij de jacht samenwerkte.

¹⁹ Fossilisatie van op zure oerwoudbodem rustende skeletten en het vinden van fossielen in dergelijk terrein is minder evident dan bij de menswording, die zich vnl. in savannegebied heeft afgespeeld. Recent is een zeldzame 13 miljoen jaar oude niet meer bestaande mensaap (*Pierolapithecus*) nabij Barcelona opgegraven. Afrika is door vele diersoorten verlaten, richting Eurazië. Zo hebben de voorouders van de gibbons (*Hylobates*) zich zo'n 20 miljoen jaar geleden afgesplitst en zijn nu nog in Indonesië te vinden. Ook de voorouders van de orang-oetans (*Pongo*) hebben zo'n 14 miljoen jaar geleden Afrika verlaten en we vinden ze nu nog in Indonesië. Ook andere fossiele Hominiden verlieten nog vóór *Homo erectus* Africa (cf o.a. *Gigantopithecus*). Voor zover we uit de evidentie weten hebben voorouders van chimpansees en gorilla's evenwel Afrika nooit verlaten.

van onze soort zo'n 6 miljoen jaar geleden in Afrika heeft plaats gevonden, en dat de voorouders van de gorilla's zich van de gemeenschappelijke voorouderstam chimpansees-mens zo'n 6,5 miljoen jaar geleden afsplitsten. Zonder hierop nu te kunnen ingaan, verwijs ik alleen maar op grond van de nu gekende fossiele evidentie naar de taxonomische soortnamen van het hominisieproces in volgende chronologische lijst van oudst naar recent zonder verwantschapslijnen²⁰ aan te geven:

Sahelanthropus tchadensis (-6 à -7 miljoen jaar),

Orrorin tugenensis (-6 à -7 miljoen jaar)

Ardipithecus ramidus (-5,8 tot -4,4 miljoen jaar)

Australopithecus anamensis (-4,2 tot -3,9 miljoen jaar)

Australopithecus afarensis (-3,8 tot -2,9 miljoen jaar)

Kenyanthropus platyops (-3,5 tot -3,3 miljoen jaar)

Australopithecus africanus (-3,0 tot -2 miljoen jaar)

Paranthropus aethiopicus (-2,7 tot -2,3 miljoen jaar)

Australopithecus garhi (-2,5 miljoen jaar)

Homo (Australopithecus?) habilis (incl. *H. rudolfensis*) (-2,5 tot -1,5 miljoen jaar)

Paranthropus boisei (-2,3 tot -1,3 miljoen jaar)

Paranthropus robustus (-1,8 tot -1,5 miljoen jaar)

Homo ergaster (-1,9 tot -1,5 miljoen jaar)

Homo erectus (-1,8 tot -0,2 miljoen jaar)

Homo antecessor (-800000 jaar)

Homo heidelbergensis (-500000 tot -200000 jaar)

Homo neanderthalensis (-230000 tot -27000 jaar)

²⁰ In feite gaat het om een erg vertakt evolutiesysteem, waarbij soorten mekaar opvolgden, naast elkaar leefden en in andere soorten overgingen of helemaal zonder nazaten uitstierven. Dergelijke vertakte evolutiesystemen vinden we bij vele andere diersoorten, o.a. bij de evolutie van de paardachtigen.

Homo floresiensis (-95000 tot -18000 jaar)

Homo sapiens (vanaf -160000 jaar)²¹.

Qua effectieve vondsten zitten we dus voor zover we het nu wetenschappelijk kunnen inschatten heel dicht bij de afsplitsing van de gemeenschappelijke voorouders van de huidige mens en de chimpansees.

De soorten vóór *Homo erectus* zijn alleen in Afrika gevonden, de jongere soorten, vanaf *Homo erectus*, in Afrika en/of Eurazië.

De eerste silex- en obsidiaan-werktuigen worden wegens de ouderdomsdatering en de vindplaatsen geassocieerd met *Homo habilis*. Bepaalde populaties van chimpansees gebruiken ook stenen als werktuigen, maar ze bewerken nooit stenen met andere stenen, wat de mensachtigen dus wel zijn beginnen doen²². Ze maakten werktuigen i.v.m. het bejagen, villen en in stukken snijden van aas en prooien (schrappers, vuistbijlen, messen, speerpunten enz.). Een zelfde afslagtechniek die over vele generaties quasi onveranderd werd toegepast wordt met "cultuur"

²¹ De biologische evolutie is een continu proces dat simultaan in alle groepen doorging en doorgaat, voor zover ze niet uitgestorven zijn. Binnen de Orde van de Primaten is de huidige mens over ruim 7 à 8 miljoen jaar lange geschiedenis na de afsplitsing van onze voorouders van de voorouders van de huidige chimpansees wel een relatief late verschijning, maar gedurende diezelfde periode heeft de evolutie van de voorouders van alle andere dier- en plantensoorten naar de hier en nu voorkomende soorten zich voorgedaan. Héél het evolutiegebeuren over een tijdspanne van zo'n 3,8 miljard jaar sinds de oudste fossiele getuigenissen van levende materie kan het best met een bloemkoolmodel worden gefigureerd, waarbij elk eindknopje een nú levende soort voorstelt, en niet als een soort dennenboom met de mens als finaal eindpunt.

²² Dit heeft niet alleen met hersenvermogens qua intelligentie te maken, maar ook met handigheid (uiteraard ook motorisch door de hersenen bestuurd), die meer subtiel is geworden bij de menselijke lijn, en het meest verfijnd bij de huidige mens.

aangeduid. Deze afslagtechnieken evolueerden van erg eenvoudig (weinig afslagen, unifaciaal) tot zeer gecompliceerd doorheen het Paleolithicum. In het Onder-Paleolithicum werden de Oldowaancultuur (-1,8 tot -0,8 miljoen jaar), geassocieerd met *Homo habilis*, de Acheuleaancultuur, geassocieerd met *Homo erectus*²³ (-1,5 tot -0,2 miljoen jaar) en de Levallois-cultuur

(-200000 tot -30000 jaar) gevonden. In het Midden-Paleolithicum dat van -130000 tot -40000 jaar liep, domineerde de Mousteriaan-cultuur, geassocieerd met de Neanderthalers. Neanderthalers bewerkten niet alleen stenen tot werktuigen, maar ze maakten ook halssnoeren met doorboorde tanden en begroeven hun doden²⁴.

In het Boven-Paleolithicum volgden in de periode tussen -30000 en zo'n 11000 jaar geleden bij *Homo sapiens* de culturen elkaar in zeer snel tempo op, vergeleken met deze ervoor. Ik verwijs van oud naar jonger naar de Chatelperron-, de Aurignaciaan-, de Gravet-, de Solutreaan- en uiteindelijk de Magdaleniaan-cultuur. Deze door bepaalde techniekwijzigingen gedefinieerde culturen speelden zich allemaal af tijdens de laatste ijstijdperiode (het Wurm). Niet alleen verfijnde de afslagtechniek nog sterk (waarbij niet alleen meer op werkzame steenkernen werd gemikt, maar waarbij ook de fijnere afslagflinters zelf benut werden i.p.v. ze weg te werpen), maar ook uit been vervaardigde naalden, beeldjes en indrukwekkende tekeningen op rotswanden in open lucht (Afrika) en in

²³ *Homo erectus* maakt ook vuur, is de eerste hominide die Afrika verliet en migreerde naar Europa, Indonesië en China.

²⁴ Het begraven van overledenen impliceert niet vanzelfsprekend het geloof in een "hiernamaals" (wat dit ook moge betekenen). Het kan een uiting van waardering voor de afgestorvenen zijn, zónder metafysisch geloof. Zo begraven heel wat mensen ook nu hun huisdieren met attributen zonder enig geloof in een hiernamaals.

grotten²⁵ (Afrika en zuidelijk Europa, o.a. in Lascaux, Pêche-Merle, Chauvet, Montignac, Altamira) zijn wereldberoemd.

De voornoemde grotten werden niet bewoond. Men kon er maar in binnendringen met behulp van olielichtjes en er zijn geen bewoningsresten gevonden zoals in echt bewoonde grotten. Vermoedelijk werden ze voor shamaanachtige doeleinden gebruikt en vervulden de erg rake (uit het geheugen gemaakte) tekeningen van vnl. dieren die bejaagd werden, over vele generaties een rituele functie²⁶. Deze grottekeningen, die op ons een kunstige indruk maken, waren zeker niet bedoeld als "l'art pour l'art" of als loutere decoratie.

Interessant is ook dat 35 cm grote zeer kundig en geduldig bewerkte vuurstenen in de vorm van speerpunten (laurierbladvorm) gevonden zijn²⁷, behorend tot de Solutrean-cultuur, die amper 0,7 cm dik waren, zodat men er een lamp kon zien doorheen schijnen. Punt is nu dat deze zeer geduldig en kunstig geëlaboreerde speerpunten zo dun waren dat ze onmogelijk konden gedient hebben als gebruiksvoorwerp, omdat ze na één keer gebruiken doorgebroken zouden zijn. Het gaat hier dus duidelijk om van werktuigen afgeleide voorwerpen, die hun primaire functie in een survival-context niet meer vervulden en allicht als waardevol symbool zijn gemaakt.

Hoewel eerst de Neanderthalers en daarna onze rechtstreekse soortgenoten-voorouders (Cro-Magnons) tijdens hetzelfde Wurm-

²⁵ De oudste in Afrika en de nu ook recent in West-Frankrijk gevonden (in 2006 bekend gemaakt) grottekeningen dateren van -27000 jaar); de grottekeningen van Chauvet dateren van -30000 jaar).

²⁶ Cf bvb. de religieuze muziek van J.S.Bach.

²⁷ De stukken zijn buiten enige bewoningscontext gevonden, wat doet veronderstellen dat ze als een schat verborgen zijn geworden.

glaciaal²⁸ leefden in dezelfde gebieden, zijn hun samenlevingsaantallen waarschijnlijk zeer verschillend geweest. Beide soorten zijn door de *bottle neck* van deze recente ijstijdperiode, waarbij de noordelijke ijskap zich tot in Midden-Nederland uitstreckte, met erg moeilijke overlevingskansen gegaan. Allicht wegens de grotere samenlevingsaantallen bij onze voorouders heeft dit in tegenstelling tot de waarschijnlijk in veel kleinere aantallen samenlevende groepjes van Neanderthalers tot stroomversnellingen van inventiviteit i.v.m. het overleven geleid, wat we ook in de snelle opeenvolging van culturen bij *Homo sapiens* weerspiegeld zien. Zo maakten onze voorouders speren²⁹ met weerhaken en werden ook extra hefboom-stukken gemaakt waarmee de speren trefzeker beduidend krachtiger en verder konden geworpen worden, zodat prooien beter verrast konden worden. Hiertoe zijn de Neanderthalers nooit in staat geweest³⁰. Er zijn ook met een gaatje doorboorde slakkenhuizen gevonden die als kralen gediend hebben, m.a.w. dit zijn treffende voorbeelden van sieraden, met een sexuele of status-functie.

²⁸ De globale ijstijdperiode van het Pleistoceen (:-1,8 miljoen tot -10000 jaar) begon zo'n 600000 jaar geleden, en kan onderverdeeld worden in een 5-tal glaciële fasen die elkeen door een interglaciële periode werden gescheiden. Ik vermeld het Donau I glaciaal (-600000 tot -585000 jaar), het Donau II glaciaal (-550000 tot -540000 jaar), het Gunz (= Elbe) glaciaal (-470000 tot -330000 jaar), het Mindel (= Ester) glaciaal (-300000 tot -230000 jaar), het Riss (= Saale) glaciaal (-180000 tot -130000 jaar), en het meest recente Wurm (= Weichsel) glaciaal (-70000 tot -15000 jaar). Wij leven nu in een allicht interglaciële (of postglaciële?) periode (Holoceen). Vóór de Pleistocene ijstijdperiode heeft onze planeet nog meerdere ijstijden gekend, waarvan de eerste (Cryopeniaan) van -800 tot -600 miljoen jaar duurde en tijdens dewelke heel onze aarde één ijsbol moet geweest zijn.

²⁹ Er zijn al fossiele speren in Schoningen gevonden van vóór *Homo sapiens* die zo'n 400000 jaar oud zijn.

³⁰ We zien ook nu in onze huidige samenlevingen dat kleine gemeenschappen mentaal veel trager evolueren dan grotere (cf plattelandsdorpen versus grote steden).

Er zijn ook echte fluitjes gevonden, die uit holle stukjes been (radius of ulna) van zwanen, jonge beren en mammoeten zijn gemaakt (cf. in Lubljana, -40000 jaar), en waarin op regelmatige afstand gaatjes zijn aangebracht. Op zeer precies nagemaakte specimens kunnen we nu nog noten³¹ en melodietjes spelen. Er werd dus ten tijde van de laatste ijstijd zeker muziek gemaakt. Wat de functie daarvan kan geweest zijn, blijft onbekend.

Verder zijn er ook tekeningen gekrast in beenderen en zijn –allicht door mannen- afbeeldingen van vulva's, sculpturen van penissen en vrouwenbeeldjes (cf de beroemde venussen van Willendorf) gemaakt.

Na het Paleolithicum, dat zo'n 11000 jaar geleden eindigde, volgde met de recentste post- (of inter)-glaciale periode het Mesolithicum tot zo'n 6000 jaar geleden. De toendra maakte plaats voor dennenbomen en berken. Er werd naar het einde van deze periode geëxperimenteerd met brons³² en edelmetalen, en er werd begonnen met landbouw en veeteelt in blijvende nederzettingen (tegenover het logeren in tijdelijke kampen en grotten in de eerdere nomadische perioden).

In het Neolithicum (-7500 tot -4000 jaar) nemen de nederzettingen, veeteelt en landbouw uitbreiding. Uit deze periode dateert ook het pre-Keltische Stonehenge (-4600 jaar) nabij Salisbury in Zuid-Engeland. Dan volgen de Bronstijd en de IJzertijd, waarna de Romeinse tijd en de Middeleeuwen opkomen, om zo naar onze tijd op te rukken.

Niet zomaar een excursie

³¹ Kenners spreken van een pentatonische toonzetting (cf. muziekzetting in India en China bvb.).

³² Brons is een verhit mengsel van koper en tin.

Voorgaande excursie in de paleo-antropologie en de biologie hebben we niet zomaar gemaakt. Bij heel wat diersoorten worden niet bewerkte voorwerpen gebruikt, bij andere worden voorwerpen gemaakt en bij niet-mensen en mensen worden voorwerpen als sieraad en/of als statussymbool gebruikt. Ook werden prehistorische fluitjes gevonden waarmee muziek kon gemaakt worden.

Bij chimpansees is ook vastgesteld dat ze met verf op papier strepen aanbrengen zonder direct survival-doel of -gevolg. Hun producten lijken meer dan eens op abstracte niet-ondertekende kunstwerken van mensen en zijn al eens in een galerij tentoongesteld zonder dat opgemerkt werd dat het om werken van chimpansees ging (cf Desmond Morris), maar ze zijn door de chimpansee-makers niet bewust en vanuit een onderliggend concept opgebouwd en vallen dus buiten de hier gehanteerde definitie van kunst. Het "beloningsaspect" bij het maken van niet-gebruiksvoorwerpen zit hier kennelijk in de verrassing bij het kleuren kunnen toveren uit een penseelstokje. Chimpansees zijn ook min of meer in staat cirkels te maken, maar ze zullen die nooit opvullen met stipjes voor ogen, een neus en een mond. Mensenkinderen doorlopen bij het tekenen ook een fase waarbij nog geen gezichten worden geschilderd, maar op de leeftijd van circa 3,5 jaar gebeurt dit wel.

Het "beloningsaspect" komt ook bij dolfijnen voor die bij herhaling luchtballonnen in cirkels maken. Er zit een speels element in. Vele diersoorten maken ook in hun ontwikkeling een speelfase door. Net zoals bij ons vermindert het spel-aandeel³³ in hun tijdsgebruik naarmate ze ouder

³³ Bij kinderen is het herhaald stuiten van een bal na slechts één worp, het opwaarts vliegen van een ballon terwijl de meeste voorwerpen steeds vallen, het laten kaatsen van platte keitjes over een wateroppervlak enz. ook fascinerende ervaringen die contrasteren met de gewone pragmatische dagdagelijkse ervaringen. Dàt aspect gaat ook verder bij het maken van melodieën (muziekcomponisten), het bijeenbrengen van woorden (dichters en proza-schrijvers), het aanbrengen van verf op oppervlakken (plastische kunstenaars), enz.

worden. Het is dus duidelijk dat zowel mensen als bepaalde andere diersoorten in bepaalde fasen dingen creëren die zich in de natuur niet in de uitgebeelde positie, schikking, grootte, kleur enz. voordeden, en die daarom verrassen, fascineren, en de aandacht vast houden.

Bij ratjes heeft men gezien dat het beloningsaspect zonder dit aan te leren tot "overdrijving" leidt, waaraan ze een grotere beloning koppelen: wanneer men hen leert dat ze op een vloer waarop allerlei figuren (cirkels, driehoeken, vierkanten enz.) getekend staan, bij het staan op bvb. een driehoek lekker voedsel krijgen, dan gaan ze zelf na deze ervaring op grotere driehoeken staan, waarbij de link naar meer lekker voedsel door hun hersenen gelegd wordt³⁴. Dit betekent hier dat "overdrijving" tot de verwachting van een grotere beloning leidt³⁵. Het maken van kunstproducties leidt ook tot een grotere beloning in de zin van fascinatie en desgevallend sociale waardering.

De biologie van de kunstproductie

³⁴ Dit kan bij deze diertjes op een onbewust niveau gebeuren.

³⁵ Wanneer men dolfinen beloont wanneer ze een stuk krantenpapier uit het water oppikken en het aan de proefleider komen aanbieden, gaan ze bij volgende gelegenheden spontaan het stuk krant in meerdere stukjes scheuren en deze één voor één aanbieden, waardoor ze de beloning "hopen" te vergroten. Precies hetzelfde gebeurde in Zuid-Afrika toen fossielenjagers aan de lokale bevolking een beloning aanboden voor elk gevonden schedelfragment, wat heel spoedig tot de ontzetting van de vorsers leidde tot het zelf verder fragmenteren van de vondsten door de vindsters, en die stukjes dan aan te bieden, zodat de beloning ook toenam. Het "overdrijvings-" of "distorsie"-fenomeen treedt op vele vlakken in de loop van het leven op: bij wat men eet, drinkt, sex enz. Overall wordt gewenning (habituatie) doorbroken door tijdelijke onthouding of door overdrijving. De overdrijving opzoeken kan ook –over de schreef gaande- leiden tot tenminste medisch als ongezond kwalificeerbaar gedrag.

Kunstenaars zijn bij het maken zelf van kunstproducten niet gevaarlijk. De onderliggende bedoeling kan evenwel al dan niet subversief, opruiend, verontwaardiging wekkend, revolutionair enz. zijn. Het effect van het kunstproduct is steeds emotioneel treffend, en de bij de kunstconsument opgewekte emoties kunnen tot daden aanzetten, die een "agressief" karakter hebben³⁶. Veel kunst is niet per se zo opstandig, revolutionair enz. bedoeld en brengt de consument in gevoelssferen van blijheid, angst, getroost worden, droefenis, medelijden, geïntrigeerdheid, schoonheidsbeleving enz.

Ik ben van mening dat kunst eigenlijk door bij uitstek nieuwe belevissen op te wekken waarbij de ik-constructie van de consument in grote mate vergeeten wordt en men nagenoeg helemaal of helemaal overgeleverd wordt aan, d.w.z. opgaat in, de emotionele beleving³⁷, de consument dusdanig raakt dat dit bij hem aanleiding geeft tot het gevoel van een soort absolute, pakkende, adembenemende, haast "kosmische" beleving³⁸ en het "ik" (zonder plaatsing ervan in de concertzaal of in de museumruimte met een datum en een uur), ontdaan van de ballast van de eigen particuliere

³⁶ Ik mag hier volstaan om bij wijze van voorbeeld naar de Egmontouverture van L. Van Beethoven te verwijzen, waarin op het einde een erg aanstekelijke verzets-overwinningsmuziek (m.b.t. de vrijheid t.a.v. godsdienstige onderdrukking) weerklinkt, die toehoorders de vuisten kan doen ballen m.b.t. het verzet tegen onterechte onderdrukking.

³⁷ Daarbij kan men ook gecharmeerd worden door een eerder rationeel kunst-concept, een denk-beeld, een knap doordachte associatie.

³⁸ Uiteraard kan dit in allerlei gradaties voorkomen die sterker zijn naarmate men meer door het kunstwerk aangesproken/gegriep wordt. Daarenboven mag ik onderstrepen dat die "kosmische beleving" van de kunstconsument en van de kunstenaar zelf uitgaan en hier niet als mystieke realiteiten beschouwd dienen te worden, hoewel ze qua beleving – zo veronderstel ik – dicht in de buurt kunnen komen.

existentie, geconfronteerd wordt met "de" existentie en derhalve dagdagelijkse geijkte patronen in vraag stelt.

Het "nieuwe" kan in mindere of meerdere mate nieuw zijn voor de consument. Eenieder kijkt/luistert *met* het individueel parcours van zijn eigen visueel/ acoustisch geheugen en zal derhalve minder of meer verschillend reageren op wat hij/zij ervaart. Des te meer nieuwe elementen er voor een consument in een kunstwerk optreden, des te meer baanbrekend het voor hem is en des te minder herkenbaar het kunstwerk wordt. Meestal gebeuren de vernieuwingen (verschillende stijlen) in *étappes*, waardoor ook de consument *mée* kan mits de nodige training. Die stapsgewijze stijltransformaties zijn zeer goed in de muziekgeschiedenis, de poëzie, de schilderkunst, de beeldhouwkunst enz. te zien. Het vernieuwende kan in een aantal gevallen zitten in een ongewone associatie van verder redelijk realistisch uitgebeelde objecten³⁹, ofwel kan één beeld tegelijk vanuit verschillende oogpunten en met onderdelen op ongewone plaatsen worden weergegeven⁴⁰. Dergelijke ongewone constructies houden de aandacht gevangen, d.w.z. men gaat er niet als "*déjà vu*" aan voorbij. Ook kan men naar reeds bekende kunstwerken op verschillende leeftijden terugkeren en daarin dan toch waarderend-verrijkend andere, nieuwe accenten horen/zien enz.⁴¹. Het meer gesystematiseerd kennen van een stijlgeschiedenis in een of ander kunstveld kan ook sterk bijdragen tot het anders bekijken/beluisteren van een kunstwerk, omdat men veel gericht, scherper op allerlei opbouwzaken gaat letten.

³⁹ R. Magritte is hiervan een schitterend voorbeeld.

⁴⁰ Hiervan is uiteraard P.Picasso hét voorbeeld.

⁴¹ Dit is bvb. nogal vaak het geval bij het beluisteren en herbeluisteren van de muziek van W.A.Mozart op verschillende leeftijden.

Het herkendend beleven van bepaalde gevoelens brengt een consoliderende, diepgaande hart-versterkende band teweeg tussen de existentiële (meestal erg partiële) voorstelling van de (al dan niet overleden) kunstenaar door de kunstconsument en de kunstconsument zelf. Wie voelt zich bvb. niet één met L. Van Beethoven bij het intens beluisteren van zijn 9^{de} symfonie, om nog over zijn laatste strijkkwartetten en laatste pianosonate te zwijgen? Wie krijgt geen kippenvel bij het beluisteren van het middendeel van het *Divertimento* van B. Bartok en wie huivert niet bij het horen van zijn "nacht"muziek in bvb. *Muziek voor snaren, slagwerk en celesta*? Wie laat de laatste beweging *Abschied* uit *Das Lied von der Erde* van G. Mahler of *Abendrot* van R. Strauss onberoerd⁴²? Doordat men in mindere of meerdere mate bepaalde elementen uit het leven van de componist kent en hij voor de consument een existentiële persoon is geworden, zal het aangegrepen worden en de consolidatie meestal groter zijn dan wanneer men kennis neemt van een echt anoniem werk, waarvan men alleen weet dat het ooit door een medemens gemaakt is geworden.

Men kan zich als consument ook behoorlijk vergissen m.b.t. die "consolidatie", die in dergelijke gevallen alleen *vermeend* is. Maar dat doet er bij de kunstgenieting niet eens zozeer toe, indien men als consument maar emotioneel geraakt wordt.

Het als consument in contact komen met een kunstwerk levert prikkels voor het brein op die één der vele elementen zijn die de mentale gezondheid bepalen. Hersenen die een hele tijd in een prikkel-lege ruimte

⁴² De lezer zal me niet kwalijk nemen dat ik hier put uit mij ook persoonlijk erg aangrijpende muziek.

worden geplaatst, kunnen dit niet aan⁴³ en mensen die prikkels moeten ontberen worden depressief en finaal gek. Natuurlijk biedt de dagdagelijkse Umwelt een serie variërende prikkels aan, die gek worden tegenhouden. Maar het doorbreken van de dagelijkse sleur is iets wat mensen die hiertoe in de mogelijkheid verkeren de niet geringe inspanning doet leveren om op reis te gaan, en dit geldt ook voor het mentaal op reis gaan in kunstwerken, gaande van het opgaan in proza of gedichten, het zichzelf totaal vergetend beluisteren van muziek, het begeistert worden door vormen kleuren enz. van schilderijen, enz.

Zo kom ik tot mijn basisstelling dat kunst wel degelijk een neurofysiologisch-homeostatische functie kan vervullen en aldus een biologische functie vervult, zowel bij de kunstenaar als bij de kunstconsument.

Een andere, met het voorgaande toch verbonden functie, bestaat er in dat de waardering voor het *kunstwerk* doorgaans tot de waardering van de *kunstenaar* die het werk maakte, leidt. Daardoor scoort de kunstenaar sociologisch in de samenleving bij een aantal waarderende mensen en dat verhoogt zijn ranking in de samenleving, wat uiteraard ook een belangrijke biologische afgeleide is, want gelijkdenkenden en gelijk-voelenden zullen elkaar beschermen indien nodig. Dit geldt overigens voor gelijkdenkenden/-voelenden in resp. de meest uiteenlopende kringen. Naast de sociologische functie van het kunstwerk voor de kunstenaar is er ook nog steeds zijn genoegen te kunnen schéppen naar eigen maatstaven qua onderwerpen en uitwerking. Dat geeft een erg bevredigend gevoel van zich vrij te beleven, omdat hij ongedwongen zijn eigen opdrachtgever is m.b.t. een materie die hem het best ligt. Hij kan zich natuurlijk ergens

⁴³ Een isolatiecel waarin helemaal niets verandert en dus ook geen geluiden te horen zijn, is een marteltuig.

maatschappelijk *geroepen* of *verplicht* voelen/beschouwen⁴⁴, maar hij is het zelf die dit zo voelt of beschouwt en hij is het zelf die daar wel op ingaat of niet. Tijdens de artistieke arbeid kan de kunstenaar behoorlijk "afzien", honger lijden, slecht slapen, koortsachtig tewerk gaan, zoeken naar een oplossing voor één of ander aspect van een werk, maar die spanningen neemt hij er graag bij als hij zo tot een artistieke prestatie⁴⁵ komt.

Zowel het máken van kunst door de kunstenaar als het beleven van een kunstwerk als consument kunnen leiden tot zelf-vergetelheid, wat in een zekere mate een therapeutisch effect heeft. Het in spel, sport, op reis enz. uit de gewone tredmolen stappen heeft eenzelfde soort evaderend effect. De kunst-beleving wekt evenwel erg diepgaande existentiële gevoelens op die men niet in die mate ervaart in andere evasies.

CONCLUSIE

Zowel het máken van het kunstobject als het beleven van het afgewerkt kunstproduct als consument leidt tot het herstel of de toename van het existentieel evenwichtsgevoel en welzijnsgevoel bij de kunstenaar en bij een aantal consumenten. Het is natuurlijk waar dat kunst *niet primair* bijdraagt tot voedselverwerving, het ontvluchten van directe bedreigingen,

⁴⁴ L. Van Beethoven heeft zoals bekend overwogen n.a.v. zijn toenemende doofheid niet meer te componeren, maar heeft (gelukkig voor hem en voor ons) besloten door te gaan uit artistieke *roeping*, die uiteraard in hem zelf werd opgewekt.

⁴⁵ Wat voor hem steeds opnieuw een hoogtepunt is. Daarom vinden de meeste kunstenaars hun meest recente werk steeds "het beste".

het verbeteren waar mogelijk van het leefmilieu enz. Maar *secundair* kan kunst zeer zeker vaak emotioneel-genietend en met een solidariteitsgevoel van de consument naar de kunstenaar toe (en soms ook in de andere richting indien de kunstenaar waarderende respons ondervindt van de consument) sterk homeostatisch werken, wantoestanden aanklagen en desgevallend aanzetten daartegen in opstand te komen. Doordat de kunstenaar –gevoelig aangescherpt- basaal tegenover de expressie van zijn emoties staat, komt hij tot op zekere hoogte los van het alledaagse en van berekeningen en strategieën en komt zo tot een existentiële eerlijkheid⁴⁶ die in de economische winst-wereld niet voorkomt.

Het fenomeen kunst kan aldus in een survival-contekst geplaatst worden en heeft ten eerste te maken met de explicatie van het welzijnsgevoel of de aanklacht van het gemis daaraan.

We hebben ook betoogd dat kunst als niet gebruiksvoorwerp kan (1) afgeleid worden van gebruiksvoorwerpen, (2) van objecten die status en (3) interindividuele aantrekkelijkheid beogen te verhogen, (4) van erotische prikkels en (5) animistische imaginatie, waarvan bij mensapen en in het evolutief hominisatieproces op sommige punten sporen zijn terug te vinden.

Ze heeft haar wortels in niet als kunst bedoelde activiteiten van niet-mensen, en dit is ook nog bij mensenkinderen terug te vinden wanneer ze bvb. tekenen of kleuren.

Prof. Dr. Walter Verraes
(Vakgroep Biologie, Faculteit Wetenschappen, Universiteit Gent)
p.a. Uitbergsestraat 9, B-9270 Kalken.

⁴⁶ Dit is erg vergelijkbaar met de situatie waarin de echte vorsende wetenschapper zich mentaal bevindt.

SOME VIEWS ON THE PHENOMENON OF ART FROM A BIOLOGIC-EVOLUTION PERSPECTIVE

INTRODUCTION

In this paper I want to defend the following ideas:

- (1) Art that was produced and enjoyed by the people has its roots in the biological process of evolution, of which art is one of the many products.
- (2) Art serves a (secondary) survival-function and as a result does fit in the general scope of neo-Darwinism.

Both ideas are and were rejected by many philosophers and non-philosophers saying “Art serves to nothing”. Actually, this is also being reflected in the expression “L’art pour l’art”.

I disagree with both previous ideas.

I will not at all go deeply in the discussion of different art-directions from (the outside), nor will I talk about the mental attitude of artists or will I analyse the history of art.

WHAT IS ART?

Art is a subset of a culture and as a result also of cultural behaviour. So the first question is: what is art? If we define it generally, culture can be

described as a non-instinctive (thus not genetically acquired), non-stereotype component of behaviour within certain populations of certain animal species (at least with anthropoids¹, whales -at least with dolphins- and birds). This behaviour is being expressed by individuals and, varied or not, has been and still is spread further over many members of the population, as imitated and used (also in the sense of appreciated) cultural products.

In my opinion describing next what “the nature” of art is, is a pointless undertaking: I do not understand what “the nature of things” means. At the very most I can try to give an external, objective description² of what one understands by art, which in itself is a difficult task when one needs to be to the point as good as possible. I suggest the following description: “art”³ can be described as a conscious-original unique form of cultural behaviour⁴, resulting in (a) either products made of or carried by gas

¹ Chimpanzees, bonobos, gorillas and orang-utans

² Hence not exclusively from the artist’s psychological (internal-mental) attitude

³ Here I only want to talk about what I understand primary by “art”. The term “art” is also often used in expressions such as “The art of cooking” etc. Here, the attention is drawn to those aspects of the preparation that do not contribute primary to the essential of the preparation itself, but that are appreciated (special refined taste, nice ordering etc.). A bridge also is called a “work of art”. With all kinds of bridges, the same architectural principles are complied with. Besides that, however, one can pay artistically attention to non-vital aspects that especially have to do with the aesthetics of the construction. The same goes to a higher degree for the construction of cathedrals, etc.

⁴ A fake piece of art can be very beautiful, but strictly speaking it is not art. Imitating a piece of art can be stimulated from an artistically-minded feeling. Musicians, for example, can play a score over and over again out of an artistically-minded feeling. Except for the (important) aspect of the own interpretation of the score –insofar this is not imposed on the composer- , the performance itself does not have to be “art”.

(:sound waves in music), liquid, firm substances, electronics or electromagnetics, or (b) physical exercises (: dancing), which at first sight seem useless when we talk about the survival or reproduction of the artist or the consumers of art, but do fulfil secondary functions with the artist⁵ and those who appreciate art and are emotionally touched by it.

“Conceptual art” differs from non-conceptual art in the sense that the artist and those who buy art are in the first place touched (emotionally, intellectually or in both ways) by the aspect ‘idea’ (=concept) of an artistically-minded intention and additionally by the environment in which the project is situated. As a result, those who buy art are in a *direct* way emotionally surprised and involved in the underlying concept which is present within the mind of every artist (which also accounts for non-conceptual art). Within the field of non-conceptual art, the one who buys art is not directly involved in the concept of art: he is only involved in the result (the product of art). Within the field of conceptual art, the realization of the concept behind the work of art is no longer indispensable.

Making art has to do with intentionally expressing the feelings that move or touched the artist and additionally pass those feelings on through the work of art to those who buy it. In fact, in my opinion there are four possibilities:

- (1) Nor the creator, nor the observers mean or experience the creation as a piece of art.
- (2) The creator gets the meaning and think of his creation as a piece of art, but no observer shares his appreciation.

⁵¹ The artist can, however, be appreciated and rewarded in a material way (a sum of money, a salary, etc.)

- (3) The creator gets the meaning and thinks of his creation as a piece of art and some observers share his appreciation.
- (4) The creator does not get the meaning and does not think of his creation as a piece of art, but some observers do appreciate the creation as art.

The first situation is easy as both parties share the same idea: the creation is not seen as art.

The third situation is easy as well, as all parties involved agree: the creation is experienced as art. Of course this does not need to count for every observer. For example: currently many observers have difficulties in considering conceptual art and creations that are very avant-garde as art.

The second situation is more difficult. It would be tolerable that a creation is qualified as “art” when it was the artist’s intention and when he experienced it like this. Suppose that, during his life, he is the only one with this attitude towards his creation, then no one can guarantee that it will remain like this until mankind has died out.

The fourth situation excludes that when chimpanzees and little children create something, this can be qualified as art, because they did not have the intention to create objects that move people emotionally, whatever observers may say. There is, however, a problem when for example someone like J.S. Bach composes a religious song out of a deep religious intention, and when he explicitly experiences himself as a humble craftsman (like a furniture maker) and not at all as an artist. Nevertheless, his creation is not limited to carrying out a plan but actually also includes the making of the plan, causing the creation to be experienced as art by the consumer in a resolute way. Also mental patients can often make amazing

artistic things that are experienced as real art by the consumer, while this was not foreseen by the creators.

Being emotionally moved by art has to do with the deliberate distortion⁶ of everyday reality (even in hyper-realism). Being emotionally moved by a piece of art does not have to be confined to the subjective or collective-intersubjective aesthetic qualification “beautiful”, but also existential feelings such as joy, humour, sadness, pain, grieve, horror, hilarity or combinations of all these feelings can be revived and appreciated. In this aspect, consumers empathize with the artist when he made his piece of art⁷. The consumer’s and the artist’s feelings do not necessarily have to be *the same*⁸.

Although it is rarely contended, scientific research can in a very different way accomplish that a few people are deeply and emotionally moved, both with the researcher and the consumer of knowledge. This is the case when the devising of the experiment is brilliant and when the result reveals real fundamental discoveries regarding the cosmos. The famous formula $E=mc^2$ is an example of that. On top of that, the researcher is also pleased

⁶ I do not use the term ‘distortion’ or transformation in a pejorative way at all. I use it in a positive, appreciating way because of the creative, inventive part of it.

⁷ Nowadays, people can still be moved to tears when they are listening to the music of musicians that have died, such as J.S Bach, L. Van Beethoven, G. Mahler, J. Sibelius en B. Bartok or when they look at Picasso’s Guernica, or E. Munch’s The Scream, to just give a few examples.

⁸ In a certain mood, a written poem or a composition can emotionally come over in many different ways with the reader or the listener. This has to do with the flou artistique in which every piece of art is situated, which can lead to many different interpretations. (This does not have to be an objection. On the contrary, it can be seen as a plus point.)

with the creative process of thinking about hypotheses to work with and the performance of accurate experiments that confirm or refute the hypotheses. When somebody can analyse very clearly mathematics and philosophy and consequently reason them in a contemplative way, this can come through as very aesthetic and charming and move someone to tears.

ART AND NEO-DARWINISM

In non-artistic circles, making art and appreciate or enjoy it is being seen as a useless side effect of brain activity.

Brains that have become complicated in the course of the evolution of certain animal species such as the current human (and many predecessors), anthropoids and dolphins allow to make a kind of 'I-construction', which is most likely different for each specie. This construction is mostly seen within the performance/perception of the body⁹. The owners of the brains are also curious in several degrees¹⁰ and think of more or less complicated strategies before they make a choice and actual carry out that choice, final

⁹ With brain functioning that is physiologically and bio chemically disturbed, which can also be generated experimentally, the brains can bring about a dissociation between the 'I' construction and its location within the body, which results in an out-of-body experience.

¹⁰ With all vertebrates, curiosity consists of exploring territory, which for human beings resulted in founding out more and more about the cosmos through scientific methods and the position of an ever extending, powerful and rich scientific knowledge model that was cognitively critical. Worldwide specialists still work on this.

in a context of survival. As a result, *imagination* is applied in several degrees.

When you create art, you need *imagination*: several modifications create a distortion of reality –whether with regard to everyday experiences or to a style that already existed and with which people were already familiar – and affect both the artist and the consumer and can keep ones attention: with dancing (which is not confined to fleeing efficiently, attacking or food searching), size, colours, details regarding shape, dimensions, perspectives when creating sculptures, drawings and paintings, productions of sound waves (with all kinds of tone colours and combinations of those colours never heard in nature, as well as rhythms, accents, and successions (theme-developments in tonal and non-tonal systems) in music, etc.

In their struggle to survive, many animal species use objects. In some cases it is a pattern of behaviour that is genetically determined, such as for example spiders that make a spider web out of substances they segregate or birds or non-birds that make a breeding place out of their own feathers and material found in their surroundings or bowerbirds that decorate bowers with colourful flags. These objects can be chosen and gathered without a transformation¹¹. The objects can also be partly tooled, like dead branches that humans and chimpanzees use as spears or leaves that are chewed to pulp by chimpanzees who then use it as a sponge to absorb the water from the pit between the branches of the trees, etc.

¹¹ For example the stones that otters carry and on which they smash shells from mollusks. Those stones are sometimes used by chimpanzees as jackscrew and sledgehammer with which nuts can be cracked. Young chimpanzees need three years of practice before they master this technique.

Biologists have seen that with some birds the force of attraction of males on females was clearly greater when the little rings around their paws attached by researchers to recognize them separately had a more salient colour. Male birds scored even better when they had a feather attached to their heads (like a sort of Indian head). Darwin has already defined the mechanism that lays at the basis of trying to get a partner as *sexual selection*. This sexual selection may hold and accentuate even (genetically induced) characteristics that are to some degree inefficient with regard to survival (contrary to *natural selection*) and as a result do not contribute to the individual survival. There is the famous example of male peacocks whose train sets out immensely (and on which you can put pigment “eyes”) and as a result can be popular amongst females¹², although it has a negative energetic effect on their ability to fly. On the other hand the possibility to create and maintain such a big train in a ontogenetic way means that males have genes that makes them healthy and that there is a reasonable *chance* that they will pass on these favourable genes to their descendants¹³. Of course these birds are not familiar with this background, but that does not mean that choosing a partner does not have its ultimate repercussion. Men from different cultures, for example, all think that women who have a *waist to hip* proportion of 0,7 are far more attractive, which is correlated with a less difficult childbirth. A symmetric face and torso for example, also have a more attractive effect. If your body, limbs and face diverge from the symmetry this results in more handicaps with regard to survival and you are less attractive as *mating type*.

¹² Experiments have shown that the male force of attraction on females reduces when the pigment eyes are covered.

¹³ There is, however, a possibility that hidden (latent) less favourable genes are present or that a combination of the male genes with the female genes results in an unfavourable combination with their descendants.

In general, proximate and ultimate consequences can be distinguished. The term proximate refers to the immediate fulfilment of mostly genetically induced and physiological necessities¹⁴, but also have consequences in the long term. That is how a spider creates its cobweb as a reaction to instinctive needs (in this case stimulated by external effects in the environment), and this in the meantime stimulates the spider's survival and its possibility to breed. As far as we know (and maybe can know) this happens with all animal species without any insight, except for humans. Their behaviour is in most cases functional (and is a consequence of evolution mechanisms that make such an instinctive behaviour within the oncoming generations permanent), but it is not purposeful. Only when they have a sound grasp of the causes and consequences there is talk of acting purposeful as well as in the short run as in the long run. In his mating behaviour man has broken the strong connection of a proximate factor with an ultimate factor through insight and because he can finalize techniques. As a result sexual gratification and reproduction are separated¹⁵. With the bonobopopulations with a matriarchal structure there has taken place such a separation between having sex and reproduction, even though without insight: there is sexual gratification between males, between males and females and between youngsters and adults, almost without taboo¹⁶ or hiding and without linking it to reproduction. The effect

¹⁴ Not always: I am thinking of addictions, although there always is a link with genetically determined receptors in a non-addicting context.

¹⁵ Of course this separation does not exclude the proximate-ultimate-combination with regard to the combination of couples in the long run.

¹⁶ There is only taboo between mothers and their male children from a certain age onwards.

of such sexual contact seems to have a calming effect on those who have sex¹⁷.

FROM ARTFUL TO ART

The spiderweb of spiders, the nest of weaver birds etc. are all instinctively made items that we often qualify as being very artful, but which we, keeping in mind our earlier definition, do not call art. They happen instinctively-stereotypically, non-consciously and serve primarily one's own survival or the survival of own genes in following generations of the species, and also certain aspects of a number of them are carried on from one species to another in the course of evolution. A well-known, drastic example of the elimination of own survival but the continuation of own genes in descendants is that of the praying mantis, where the female eats the male after copulation. This benefits the continued existence of the female and thus the continued existence of the embryos containing the genes of the eaten male.

First, a closer look at hominisation

¹⁷ With chimpanzees that have a patriarchal structure things are different: it is the temporary dominant alpha male chimpanzee who in a heterosexual group controls and dominates the fertile females and sex between females and males from a different rank is only possible in secret. Sex between females and non-alpha males is more tolerated when the males are on friendly terms with the alpha males.

The process of hominisation started with the transition from a gripping foot to a walking foot, chiefly bipedalism, also linked to all sorts of other anatomical changes, e.g. in the spinal column, the pelvis, the front and hind limbs, the cranium (which doesn't rule out crawling during the baby phase and the facultative climbing in trees of relatively small statures) and afterwards with the expansion of the brain¹⁸ (from ca. 400 cc like current anthropoid apes to 1400 cc) and the specialisation of the brain and the increase of body length (from ca. 1 m to 1m70). The hitherto oldest fossils found date back to some 7 million years ago. Based on DNA it is estimated that the split between the ancestors of present-day chimpanzees (of which only teeth have been recovered¹⁹) and the ancestors of our kind took place in Africa about 6 million years ago, and that the ancestors of

⁶⁴ Not only the brain's volume in its whole is of importance with regard to the execution of cognitive functions et al., but also the area and architecture of the neocortex (= isocortex) of the specialised and non-specialised zones and their intra- and inter-hardware connections are of great interest. Unfortunately, none of this is to be found with fossils. The importance of the neo-cortex specialisation in respect to the brain's volume was highlighted once more with the finding of *Homo floresiensis* (from -95000 to -18000 years) on the Indonesian island of Flores, a dwarf shape barely 1m long with a very small brain capacity of ca. 400 cc, that nonetheless made specialised tools, cooked food and cooperated during the hunt.

¹⁹ Fossilisation of skeletons resting on sour rainforest soil and the recovery of fossils in such areas is less evident than with hominisation, which mainly took place in savanna territories. Recently a rare 13 million years old, no longer existing anthropoid ape (*Pierolapithecus*) was dug up near Barcelona. Africa has been abandoned by many species, heading for Eurasia. F.e. the ancestors of the gibbon (*Hylobates*) split off some 20 million years ago and can still be found in Indonesia. The ancestors of the orangutan (*Pongo*) left Africa as well about 14 million years ago and are to be found in Indonesia. More fossil hominids left Africa even before *Homo erectus* (cf. *Gigantopithecus*). As far as we know from evidence, ancestors of chimpansees and gorillas have never left Africa, however.

the gorilla's broke apart from the common ancestral tribe of chimpanzees-man about 6,5 million years ago.

Without looking further into this now, I will just point to the taxonomic names of species of the hominisation process, based on grounds of currently known fossil evidence, in the following chronological list from oldest to most recent, without indicating lines of affiliation²⁰:

Sahelanthropus tchadensis (-6 to -7 million years)

Orrorin tugenensis (-6 to -7 million years)

Ardipithecus ramidus (-5,8 to -4,4 million years)

Australopithecus anamensis (-4,2 to -3,9 million years)

Australopithecus afarensis (-3,8 to -2,9 million years)

Kenyanthropus platyops (-3,5 to -3,3 million years)

Australopithecus africanus (-3,0 to -2 million years)

Paranthropus aethiopicus (-2,7 to -2,3 million years)

Australopithecus garhi (-2,5 million years)

Homo (Australopithecus?) habilis (incl. *H. Rudolfensis*) (-2,5 to -1,5 million years)

Paranthropus boisei (-2,3 to -1,3 million years)

Paranthropus robustus (-1,8 to -1,5 million years)

Homo ergaster (-1,9 to -1,5 million years)

Homo erectus (-1,8 to -0,2 million years)

Homo antecessor (-800000 years)

²⁰ We are in fact dealing with a highly branched evolutionary system, whereby species succeeded one another, lived next to each other and transitioned to other species or became extinct without any descendants whatsoever. Such branched evolutionary systems can be found with many animal species of animals, eg the evolution of the horse family.

Homo heidelbergensis (-500000 to -200000 years)
Homo neanderthalensis (-230000 to -27000 years)
Homo floresiensis (-95000 to -18000 years)
Homo sapiens (from -160000 years onwards)²¹.

So, concerning effective finds, we are, as far as we can now scientifically estimate, very close to the break between the ancestry of present day man and chimpanzees.

The species before *Homo erectus* have only been found in Africa, the younger species, from *Homo erectus* onwards, in Africa and/or Eurasia. Because of the age dating and the locations of discovery, tools made of silex and obsidian are associated with *Homo habilis*.

Certain populations of chimpanzees also use stones for tools, but they never use rocks for processing other rocks, which is what hominids in fact started to do²². They made tools for hunting, skinning and cutting carrion and prey to pieces (scrapers, hand-axes, knives, spear points etc.). A chipping technique (lithic reduction) which was applied virtually unaltered

²¹ Biological evolution is a continued process that took place and takes place in all groups simultaneously, as far as they're not extinct. Within the Order of Primates, over a history of broadly 7 to 8 million years since our ancestors broke away from the ancestors of current chimpanzees, present-day man is in fact a relatively late apparition, but during that same period the evolution took place of the ancestors of all other animal and vegetal species to the species existing here and now. The whole evolutionary process over a time period of about 3,8 billion years sinds the oldest fossil attestations of living matter can most adequately be presented with a cauliflower model, every bud representing a now living species, and not as some sort of pine tree with man as the final stage.

²² This does not only have to do with brain capacity concerning intelligence, but also with dexterity (of course also motorically controlled by the brain), which has become more subtle in the line of man, and the most refined in present-day man.

through many generations is dubbed "culture". These stonechipping techniques evolved from very simple (light reduction, unifacial) to very complicated throughout the Palaeolithic. In the Lower Palaeolithic, the Olduwan culture (-1,8 to -0,8 million years), associated with *Homo habilis*, the Acheulean culture, associated with *Homo erectus*²³ (-1,5 to -0,2 million years) and the Levallois culture (-200000 to -30000 years) were found. During the Middle Palaeolithic, dating from -130000 to -40000 years, the Mousterian culture, associated with Neanderthals, was dominant. Neanderthals did not only engineer tools from stones, but they also crafted necklaces with punctured teeth and buried their dead²⁴.

During the Upper Palaeolithic between -30000 and about 11000 years ago with the *Homo sapiens*, cultures pursued each other very rapidly compared to preceding ones. From old to young I'm referring to Châtelperronian, Aurignacian, Gravettian, Solutrean and finally Magdalenian culture. These cultures, defined by certain changes in techniques, all took place during the last ice age (Würm). Not only did the lithic reduction undergo strong refinement (next to the effective lithic core, the smaller flakes were put to use instead of being thrown away), but also needles and figurines made from bone and impressive mural drawings, both in open air (Africa) and in caves²⁵ (Africa and southern Europe, in Las-Caux, Pêche-Merle, Chauvet, Montignac, Altamira et al.) are world famous.

²³ *Homo erectus* also made fire, and was the first hominid to leave Africa, migrating to Europe, Indonesia and China

²⁴ The burial of the deceased does not automatically imply the belief in an "afterlife" (whatever that may mean). It can be an expression of appreciation for the departed, without metafysical beliefs. A lot of people now too bury their pets with attributes without any belief in an afterlife.

²⁵ The oldest cave paintings in Africa and the ones recently found in West-France (made known in 2006) date back to -27000 years; the cave paintings of Chauvet date back to -30000 years.

The aforementioned caves were not inhabited. They could only be entered with the aid of small oil lamps and, unlike effectively populated caves, no remains of habitation were found. Presumably they were used for shaman-like purposes and the very striking drawings (drawn from memory) of mostly animals that were hunted, over the course of many generations fulfilled a ritual function²⁶. These cave paintings, which to us come across as artful, were certainly not intended as “art for art's sake” or as mere decorations.

Also interesting is that 35 cm long, skillfully and patiently crafted flintstones in the shape of spear points (laurel leaf shape) were found²⁷, belonging to the Solutrean culture, which were barely 0,7 cm thick, to such effect that one could see a lamp shine through it. The point is that these spear points, elaborated with much patience and artfulness, were so thin they couldn't possibly have served as appliances, because they would have broken after being used just once. So we're obviously dealing with objects derived from tools, that no longer served their primary function in a survival-based context and probably were made to be valuable symbols. Although firstly Neanderthals and afterwards our direct congeners-predecessors (Cro-Magnon) lived in the same areas during the same Würm glacial stage²⁸, their numbers of population probably were very different.

²⁶ Cf. fe. the religious music of J.S. Bach.

²⁷ The pieces were found outside of any habitational context, which raises presumptions that they were hidden like a treasure.

²⁸ The global ice age periode of the Pleistocene (-1,8 million to -10000 years) started some 600000 years ago and can be subdivided into about 5 glacial stages which were each separated by an interglacial period. I will mention the Donau I glacial period (-600000 to -585000 years), the Donau II glacial (-550000 to -540000 years), the Günz (= Elbe) glacial (-470000 to -330000 years), the Mindel (= Ester) glacial (-300000 to -230000 years), the Riss (= Saale) glacial (-180000 to -130000 years), and the most recent Würm (= Weichsel) glacial (-70000 to -15000 years). We are now living in

Both species passed through the bottle neck of this recent ice age, when the northern ice cap stretched out to the mid-Netherlands, with very slim chances of survival. Most likely because of the larger numbers of population of our ancestors and contrary to Neanderthals, probably living together in much smaller groups, this led to rapids of inventiveness dealing with survival, which is also reflected in the fast paced culture change with Homo sapiens. Thus our ancestors made barbed spears and there were also extra means of leverage made, for the spears to be thrown with precision yet with considerably more force and at greater distances, in order to more effectively surprise prey. Neanderthals were never able to do such a thing.

There were also shells of snails found, with one hole pierced in them, that served as beads, in other words these are striking examples of jewels, with a sexual or status function.

There were also real whistles found, made out of hollow bits of bone (radius or ulna) from swans, young bears and mammoths(cf. In Ljubljana, -40000 years), in which holes have been made at equal distances. We can even play notes²⁹ and melodies on very precisely forged specimens. There was indeed music being made during the last ice age. Its function is still unknown.

what is most likely an interglacial (or postglacial?) period (Holocene). Before the Pleistocene epoch our planet has known multiple ice ages, the first of which (Cryogenian) lasting from -800 to -600 million years, during which all of the earth must have been one ball of ice.

²⁹ Experts speak of a pentatonic composition (cf. fe. musical composition in India and China).

On top of that drawings were scratched in bones and images of vulva's, sculptures of penises and statuettes of women (cf. the famous venuses of Willendorf) were made, probably by men.

After the Palaeolithic, which ended about 11000 years ago, with the most recent post- (or inter)-glacial period the Mesolithic followed until about 6000 years ago. The tundra made place for pine trees and birch trees. By the end of the period there were experiments with bronze³⁰ and precious metals going on, and it was the beginning of agriculture and cattle-breeding in permanent settlements (as opposed to staying in temporary camps and caves in the more nomadic periods).

During the Neolithic(-7500 to -4000 years) the settlements, cattle-breeding and agriculture begin to expand. The pre-Celtic Stonehenge (-4600 years) near Salisbury in South-England also dates back to this period.

Up next are the Bronze Age and the Iron Age, after which the Roman Age and the Middle Ages rise, thus reaching our times.

Not just an excursion

The previous excursion into paleo-anthropology and biology wasn't made for no reason.

Non-processed objects are used by a lot of species, by other species objects are made, and by man and non-human species objects are used as

³⁰ Bronze is a heated mixture of copper and tin.

ornaments and/or status symbols. There were also prehistoric whistles found which could be used to make music.

It has also been ascertained that chimps use paint to apply stripes on paper without a direct goal or consequence for survival. Their products more than once look like unsigned abstract works of art by man and have been displayed in a gallery without anyone noticing that they were the work of chimpanzees (cf. Desmond Morris), but they weren't built up consciously and from an underlying concept by the chimp-creators and thus fall outside the definition of art used here. Here, the “reward aspect” of making non-useful objects apparently lies in the surprise of being able to conjure colours out of a pencil. Chimpanzees are also more or less able to make circles, but they will never fill them up with dots for eyes, a nose and a mouth. Children of men also go through a phase in drawing where they don't paint faces yet, but at the age of ca. 3,5 years this does happen. The “reward aspect” also occurs with dolphins who repeatedly make air bubbles in circles. There's a playful element to it. Many animal species also experience a playful phase in their development. Just like us, this playful element³¹ decreases as a part of their usage of time as they get older. So it is clear that both man and certain other animal species during certain phases create things that in nature did not appear in the pictured position, composition, size, color etc. and that therefore surprise, fascinate and grab the attention.

³¹ With kids, the repeated bouncing of a ball after just one throw, a balloon flying upward whereas most objects fall down, a flat cobble-stone skipping on the water's surface etc. are also fascinating experiences contrasting with the usual pragmatic everyday experiences. That aspect moves on through the making of melodies (composers of music), the composition of words (poets and proze-writers), the application of paint to surfaces (plastic artists), etc.

With rats people have seen that the reward aspect, without it being taught, leads to “exaggeration”, to which they append a greater reward: when they are taught that on a floor on which all sorts of figures (circles, triangles, squares, etc.) are drawn, they get good food if they stand on f.e. a triangle, then after this experience they will go stand on bigger triangles themselves, whereby the link to more good food is being made by their brain³². Here this means that “exaggeration” leads to the expectation of a bigger reward³³. The making of art productions also leads to a bigger reward in the sense of fascination and if applicable social appreciation.

The biology of art production

Artists are not dangerous when making art products. The underlying intention however can be subversive, inflammatory, provoking indignation, revolutionary etc. The effect of the art product is always emotionally *striking*, and the emotions aroused in the consumer of art can incite action,

³² With these animals, this can happen on a non-conscious level.

³³ When dolphins are rewarded for picking up a piece of newspaper from the water and offering it to the experiment's leader, they will spontaneously rip the newspaper to smaller bits on future occasions and offer them one by one, whereby they “hope” to enlarge the reward. Exactly the same thing happened in South-Africa when fossil hunters offered the local population a reward for every found skull fragment, which very soon led to the finders further fragmenting the findings themselves, and then offering those bits, so the reward would increase. The “exaggeration” or “distortion” phenomenon occurs on many levels throughout the course of life: with what one eats, drinks, with sex etc. Everywhere habituation is broken through by temporary abstinence of by exaggeration. To go look for exaggeration can also – crossing the line – lead to behavior at least medically qualifiable as unhealthy.

that has an “aggressive” character³⁴. A lot of art isn't meant to be that rebellious, revolutionary etc. per se and lifts the consumer to emotional spheres of happiness, fright, being comforted, sadness, compassion, intrigue, the sensation of beauty etc.

In my opinion art, by evoking pre-eminently new sensations whereby the I-construction of the consumer is largely forgotten and one completely or almost completely gives in to, or in other words is absorbed by, the emotional experience³⁵, affects the consumer in such a way that this causes in him the feeling of a sort of absolute, gripping, breathtaking, nearly “cosmic” experience³⁶ and the “I” (without being placed in the concert hall or in the space of the museum with a date and an hour), rid of all the ballast of its own particular existence, is confronted with “the” existence and accordingly questions daily gauged patterns.

The “new” can in lesser or greater proportion be new to the consumer. Everyone looks/listens *with* the individual course of their own visual/acoustic memory and therefore shall respond less or more

³⁴ I may suffice to cite as an example the Egmont Overture by L. Von Beethoven, wherein at the end a very contagious resistance victory music sounds (concerning the freedom from religious oppression), that can make listeneres clench fists for the resistance against unrightful oppression.

³⁵ Furthermore one can also be charmed by a fairly rational art concept, an idea, a cleverly thought up association.

³⁶ Of course this can appear in all sorts of gradations that are stronger as a work of art appeals to/clasps one more strongly. On top of that I may underline that this “cosmic experience” goes out from the art consumer and from the artist himself, and doesn't need to be looked upon as mystical realities here, although as an experience – or so I presume – they can come pretty close.

differently to what he/she experiences. The more new elements are present in a work of art for one consumer, the more groundbreaking it is for him and the less recognizable the work of art becomes. Mostly the renewals (different styles) happen in stages, whereby the consumer too is able to follow, if indeed with the necessary training. These step-by-step style transformations are very much visual in music history, poetry, painting, sculpting etc. The renewing aspect in certain cases can lie in an unusual association of otherwise fairly realistically depicted objects³⁷, or one image at a time can be pictured from different viewpoints and with parts in unusual places³⁸. Such unusual constructions hold the attention, meaning that one does not just pass it off as “déjà vu”. One can also return to already known works of art at different ages, and yet hear/see appreciatively-enrichingly other, new accents etc³⁹. The more systemised knowing of a history of style in some field of art can also strongly attribute to viewing/listening to a work of art differently, because one will pay attention much more sharply, directly to all sorts of things concerning the build-up.

The recognizing experience of certain emotion brings with it a consolidating, thoroughgoing heart-fortifying bond between the existential (mostly very partial) representation of the (whether or not deceased) artist by the art consumer and the art consumer himself.

Who for example does not feel as one with L. Von Beethoven when listening with intensity to his 9th symphony, not to mention his last string quartets and last sonata for piano? Who does not get goosebumps when

³⁷ R. Magritte is a terrific example of this.

³⁸ P. Picasso is quite clearly the example of this.

³⁹ This is for instance quite commonly the case with listening and re-listening to the music of W.A. Mozart at different ages.

listening to the midsection of the *Divertimento* by B. Bartok and who does not quiver when hearing his “night” music in for example *Music for strings, percussion and celesta*? Who does the last movement *Abschied* from *Das Lied von der Erde* by G. Mahler or, written at age 85, *Abendrot* by R. Strauss leave unaffected⁴⁰? By knowing to lesser or greater extent certain elements from the life of the composer and by him having become an existential person to the consumer, the being touched and the consolidation will most often be greater than when one comes in contact with a truly anonymous work, of which one only knows that it was once made by a fellow man. As a consumer one can also be very much mistaken with regard to this “consolidation”, which in some cases is just *would-be*. But that doesn't actually matter so much with the enjoyment of art, if one is but emotionally touched as a consumer.himself. Coming into contact with a work of art as a consumer yields impulses to the brain that are one of many elements determining mental health. Brains that are being placed in an impulse-free environment the whole time, cannot take this⁴¹ and people who are deprived of impulses become depressed and eventually crazy. Of course the everyday Umwelt offers a series of varying impulses, that prevent insanity. But the breakthrough of the everyday routine is something that makes people who are in the capability of doing this deliver the not so humble effort to go on a journey, and this also accounts for journeying mentally into works of art, ranging from the engrossment in prose or poems, totally forgetting oneself when listening to music, being excited by shapes, colours etc. of paintings, etc.

⁴⁰ The reader will not blame me if I hereby draw from music that is personally very affecting for me too.

⁴¹ An isolated cell in which nothing at all changes and therefore no sound is to be heard, is a method of torture.

So I come to my basic thesis that art indeed can fulfill a neurophysiological-homeostatic function and thus fulfills a biological function, both with the artist and with the consumer of art.

An other function, yet connected to the previous, consists in the appreciation for the *artwork* commonly leading to the appreciation of the *artist* who made the work. Because of that the artist sociologically scores in society with a number of appreciative people and that increases his ranking in the society, which naturally is also an important biological derivative, because people who think alike and feel alike will protect each other if necessary. This incidentally counts for people who respectively think/feel alike in the most diverse circles.

Next to the sociological function of the work of art for the artist, there is also still his pleasure to be able to create according to his own criterions with regard to subjects and elaboration. That gives a very satisfying feeling of him experiencing freely, because he is, unconstrained, his own commissioner regarding a matter nearest to his heart. He can of course feel/consider himself socially drawn or obligated, but it is he himself that feels or considers this and it is he who does not answer to it.

During the artistic labor the artist can “suffer” quite a lot, be hungry, sleep feel/consider himself socially drawn or obligated⁴², but it is he himself that feels or considers this and it is he who does or does not answer to badly, feverishly go about his work, search for a solution for some or other aspect of a work, but these tensions he gladly accepts if he comes to an artistic achievement⁴³ that way.

⁴² Commonly known, L. Von Beethoven considered to stop composing on account of his increasing deafness, but (luckily for him and for us) chose to go on because of an artistic calling, which was of course awakened in himself.

Both the making of art by the artist as the experiencing of a work of art as a consumer can lead to self-oblivion, which to a certain degree has a therapeutic effect. Stepping from the regular treadmill through game, sport, travel etc. has the same sort of evading effect. The art-experience incites very deep existential feelings however, that one doesn't experience to that extent through other evasions.

CONCLUSION

Both the making of the object of art as the experiencing of the finished art product as a consumer, leads to the recovery or the increase of the existential feeling of equilibrium and well-being within the artist and within a number of consumers. Of course it is true that art doesn't *primarily* contribute to the acquisition of food, the fleeing from direct threats, the improvement where possible of the environment etc. But *secondarily* art, often emotionally-enjoying and with a feeling of solidarity from the consumer to the artist (and sometimes also in the other direction if the artist encounters an appreciative response from the consumer), most certainly can work in a strongly homeostatic way, call out against abuse and if need be encourage rising up against it. Because the artist –strongly sharpened– stands fundamentally towards the expression of his emotions, he to a certain extent detaches from the everyday and from calculations

⁴³ Which, time and time again, is a highlight for him. This is why artists always consider their latest work “the best”.

and strategies and this way comes to an existential honesty⁴⁴ that does not occur in the economical profit-based world.

The phenomenon of art can thus be placed in a context of survival and has a lot to do with the explicitation of the feeling of well-being or the denouncement of the lack thereof.

We have also argued that art as a non-utility can (1) be derived from utilities, (2) from objects that aim to increase status and (3) interindividual attraction, (4) from erotic impulses and (5) animistic imagination, of which traces are to be found at some points with anthropoids and in the evolutionary process of hominisation.

It has its roots in activities not meant as art by non-humans, and this can also still be found with human children when they fe. draw or colour.

Prof. Ph.D. Walter Verraes
(Department of Biology, Faculty of Science, Ghent University)
p.a. Uitbergsestraat 9, B-9270 Kalken.

Translated by Robin Van Cleemput

Song and Dance – some reflections on the solo music of Steve Lacy by

⁴⁴ This is very comparable to the situation in which the real researching scientist finds himself.

Keith G. Thompson

Any solo instrumental performance is, in the final analysis, a duet with silence; A musician playing solo has to overcome what is an almost psychological compulsion to completely fill that silence. It takes great courage, conviction and concentration to stand alone with your instrument in front of an audience and *not* play. This is something that Steve Lacy was a consummate master of.....the assertion of silence.

One great example; “Art”, recorded live at Unity Temple, USA in 1997. At around fifty five seconds into the theme Lacy pauses for what seems like forever before beginning the next phrase. This is Lacy giving the silence its full weight and the room time to digest the decay of his last tone. This philosophy of music, initially inspired I am sure by his study of and apprenticeship with Thelonious Monk, became an integral part of *all* of Lacy’s music but is perhaps best appreciated through a close listening to his solo recordings;

I first encountered the solo Steve Lacy around 1988. It was the album “Only Monk” and it came to me following almost thirty years of listening to Monk’s music. Lacy had been familiar to me from my days at the free jazz barricades of the 1960’s. Carla Bley’s *Jazz Realities*, Giorgio Gaslini’s “*Nuovo Sentimenti*” and Lacy’s own “*The Forest and the Zoo*” had exposed me to his wiry, self disciplined style but its impression had not been great. Coltrane, Dolphy, Ornette and Bill Dixon were uppermost in *my* mind at that time, yet Monk was perhaps the daddy of us all. His music still somehow seemed part of the destination as well as the learning process. Lacy, I think, understood this more than most. What he (we) found there was a music which in its originality of conception and practice set it aside from any other music of its time.

The rhythmic unity and the ability to create improvisations that are intrinsic to the composition are such that to disassociate one from the other would leave the remainder less than whole. Like Jelly Roll Morton and Ellington before him Monk *always* thought compositionally. Herein lies the genius of works such as “Criss Cross”, “Evidence”, “Four in One” or the original “Round Midnight” all from the early Blue Note recordings. These are compositions not tunes.

“Evidence” is a good example. The rhythmic integrity of this piece *demands* that the balance of sound and silence be respected. For solo soprano saxophone, on the aforementioned “Only Monk” from 1985, it becomes an essay comprised of silence punctured by stabbing single notes of the theme and its variations. This respect for the given *rhythmic and melodic* material, rather than a reliance only on the harmonic progression is a crucial aspect for anyone who improvises on a Monk piece, a principle that Lacy understood more than almost anyone aside from Monk himself. These principles shaped Lacy’s music and were honed to a diamond hard perfection on his solo work, *whatever* the composition; witness his playing on “Hooky” a superb early solo set or the much later “5 x Monk 5 x Lacy”. On “Only Monk” and its companion album, “More Monk” Lacy treats the listener to a rigorous examination of Monk’s music with a flint like precision yet evincing a passion that burns from a lifetime devotion. “Little Rootie Tootie” is a good example of his use of rhythm, dynamics, and timbre right down to his imitation train whistle in the opening theme statement. His melodic lines speed up and slow down (as one would expect on a train journey) and his dynamic variation, particularly noticeable when playing the bridge in his closing theme statement, is masterful. “Off Minor”, a minor piece a bit off centre, is a deceptive minefield of rhythmic and harmonic curves that Lacy negotiates with

apparent ease, searching for and resolving variations and implied melodic material. Elsewhere, “Misterioso” becomes a compendium of the blues, “Who Knows”, is a study of serpentine guile, whilst it would be difficult to find a more poignant reading of “Pannonica”. Denied the ability to play harmonies the solo saxophonist is dependent on sound/silence, dynamics, timbre, speed and length of line to make his case. One of the most striking aspects of Steve Lacy’s playing is its unhurried deliberation, even at faster tempos, so that one always has the impression that every note has been considered and is an inevitable consequence of that deliberation. There have been many analogies between music and dance (e.g. Cecil Taylor and Monk himself) but when listening to Lacy play solo I often think that choreography might best describe his work, as each sound creates an audible step that, when heard in conjunction with its companions forms a rhythmic contour as a dancer may describe an arc in space. As Lacy said once “ I try to concentrate on the rhythm which is the most important element in a solo concert. In other words, rhythm for me is when you do something and what you do afterwards and the distance between and the proportions “ (Quoted in *The Freedom Principle* by John Litweiler). And in his wonderful book “Findings”, Lacy has a chapter headed Rhythm as a Business. That business is the life and death of all music.

There are twenty Monk pieces spread over the two albums, each one a concise sound poem. On the best of them there is a feeling of almost inevitability; in other words *they make perfect sense*, more so, dare I say it, than any words can convey. But sometimes we, the outsiders as such, need to articulate our feelings about great art and words are all most of us have. Lacy’s own compositions played solo take on much of the character of his Monk interpretations, developing in small scale motivic steps that have a cumulative weight and dimension of astonishing diversity and there are numerous recorded examples of these.

I have concentrated here on Lacy's solo work, and more specifically, his examination of Monk material because not only is it closest to my own heart and work but I believe it to be essential listening for *anybody* interested in creative music and perhaps more so for anyone trying to play this music. Lacy's influence on *me* as an improviser and composer has been immense, and I believe that influence could be just as crucial for the listener, or for that matter anyone interested in any artistic discipline. His knowledge of, and interaction with, all the arts was without parallel for a so called "jazzman" yet at heart that is what I believe he was, trying to continually widen the boundaries of accepted conventions in order to make great music. Whether people catch up with his moves is another matter of course. It took many years for listeners and musicians alike to come to terms with Monk's music; in fact many *still* have problems with it.

CODA

How one responds to and thinks about music is, ultimately subjective. But there are certain parameters we can always apply. The most important of these for me is the element of poetry. Lacy's solo music is all about poetry, dance and poetry or song and dance, where all music has its origins. In those beginnings I believe the seal was set when *all* music was improvisation, before man began to believe that he could write it down. The music has to leave the page to *become* music. As Steve Lacy's music moves through time and space there is no finer example of this principle.

This is what Steve Lacy means to me by Ladislav Mateic, Croatia

Well it's been quite some time since I last listened to Steve Lacy. I still remember that LP, it was the Cecil Taylor quartet "Jazz Advance" (Cecil Taylor-piano, Steve Lacy-soprano saxophone, Buell Neidlinger-bass, Denis Charles-drums). Little did I know that Steve Lacy and Cecil Taylor would become my favourite musicians, apart from Evan Parker and Anthony Braxton. At that time, he was just another musician that I didn't mind listening to.

But, my opinion of Steve lacy essentially changed when he arrived in Europe. Gradually I made a collection of his LPs released with different labels: Emanem, Red, Horo, Claxon, Byg, Incus, FMP, Musica, Le Chant du Monde, Cramps, Soul Note, Black Saint, America, HatHut...My enthusiasm grew greater with every new record. At first I was impressed with the way he was turning the stunning music of Thelonious Monk into his abstract improvisations, at which nothing was lost of Monk's music. There is hardly a record or a CD without some of Monk's pieces. I particularly like when he plays Monk in a duet with Mal Waldron. Monk's Dream, Reflections, Epistrophy, Mysterioso, Let's call this, Round Midnight, Evidence, Well You Needn't...you name it! – what a brilliant fusion of the beauty of Monk's music and Lacy's imaginative improvisations!

A lot of musicians played with Steve Lacy, but I find his collaboration with Irene Aebi special. At first I did not particularly like Irene's singing. I found her voice too 'hard' as against the 'soft' Steve's sound. But, much to my delight, soon I realised that I was mistaken. It was precisely that hard/soft combination that resulted in a number of excellent performances:

Art, Die Gazelle Zittert, One Day, Dome, ZA, Inside My Head, Retreat....Irene's singing definitely enriched Steve's music.

It is almost impossible to mention all musicians that played with Steve Lacy. Steve Potts, Jean-Jacques Avenel, Kent Carter, Frederic Rzewski, Oliver Johnson, John Betch, Evan Parker, Ulrich Gumpert, Michael Smith...are just some of them. One that I would't like to leave out is definitely Derek Baily. LP INCUS RECORDS – Company 4/ Company 5/ Company 6/ Company 7, on which he can be heard playing with Derek Bailey are among my favorites. Then comes the CD entitled OUTCOME – a duet Derek Bailey/ Steve Lacy, on Potlach label.

And here comes my absolute favorite: STEVE LACY – SOLO. Clinkers, Only Monk, Eronel, Stabs, Axieme, Snips, Remains, More Monk, Hooky, Straws, Blues for Aida...to mention only some of Steve's solo LPs and CDs. I asked myself many times why I like his solo performances more than any other music. I find it hard to explain. Unlike Cecil Taylor or Evan Parker, whose links with the tradition are almost non-existent-which I personally don't mind at all, Steve Lacy is a free musician whose links with the tradition have been preserved in his specific, unrepeatable way. When listening to his solo performances, I experience in the best possible way that transition from tradition to free improvisation.

At closing, some of my friends who are not particularly fond of improvised music used to ask me what was so special about that kind of music. Then I played for them Mal Waldron's LP ONE- UPMANSHIP, which includes his 'Seagulls of Chistiansund', a beautiful theme at slow tempo. Everything goes until the moment when Steve begins to slowly and gradually depart from the main theme, sailing away into abstraction. What is left is what matters only – NAKED MUSIC.

BLOS EN WAT HET MIJ DOET

Gebaseerd op een voordracht voor de St Lucas Hogeschool Gent
Prof. Rik Pinxten, Universiteit Gent

Groovologie en de kunst om aangeraakt te worden

1. Eerste deel:

Als jongmens en ook op latere leeftijd heb ik vaak gedacht dat een goed begin al het halve werk is. Dat werd me wijsgemaakt door leermeesters-filosofen.

Neen, dus. Het begin is gewoon het begin, en elk volgend woord is weer een nieuw begin. Dat is bijzonder vervelend voor wie gelooft dat de kennis en de waarheid en andere dergelijke dingen opbouwend kunnen zijn, een beetje zoals een blokkendoos of een legoblokjesconstructie. “Cumulatief” heet dat in geleerde taal. U weet wel: kennis is opgebouwd als een piramide: de ene wetenschapper staat op de schouders van de andere en zo vormen we op termijn samen een piramide van weten. Zolang je de nieuweling bent in die piramide-opbouw is het immense voordeel bovendien dat je enkel op de schouders van voorgangers denkt te staan, en zelf geen zwaargewicht boven je moet gedogen. Niets van dit alles is echter waar: de piramides donderen met veel geraas, of erger nog in alle stilte, in elkaar met de regelmaat van het zachtgekookt eitje dat elke morgen uit het water wipt. Blos dus, wanneer de onderzoeker dat begint te beseffen. Tot daar het onderwerp waarover ik het zou hebben in een eerste deel: de blos.

Wat nu? Opnieuw de behoefte aan een begin. Zoals ik al zegde.

2. In het tweede deel ga ik dan in op de merkwaardige culturele eigenheid van het gebrek aan “groovologie” in onze streken en wat het

belang en het blosgehalte is van het aangeraakt worden. Diegenen onder U die dit al allemaal gehad hebben kunnen nu stoppen met lezen.

Wat is groovologie? De Amerikaanse collega-antropoloog Charles Keitel onderzocht zijn hele leven lang hoe mensen feesten, de wereld rond. Zijn besluiten, die neergelegd zijn in belangwekkende studies, zijn nogal onthutsend, behalve dan bijvoorbeeld voor Lieven Tavernier die aan de goede kant van het verhaal staat. Hij vond dat mensen overal ter wereld zongen, dansten en in rituele of alledaagse vormen feestvierden met elkaar. Overal vond hij grote hopen van mensen die muziek maakten en elkaar en ook vreemde bezoekers deelachtige maakten aan hun leven door zelf te zingen, te dansen en te ervaren. Gemiddeld, de wereld rond, is zeker één op de tien mensen bezig met deze activiteiten. Het dansen, al of niet ceremonieel, betreft normaal gezien iedereen in de kring van actieve participanten. U voelt mij al komen, nietwaar: de participerende cultuurmens. Wanneer Keitel naar zijn eigen cultuur kijkt, dan vindt net één procent (1%) van de Amerikanen die nog muziek maken of zelf dansen. Ik vermoed dat we daar in Vlaanderen niet ver vanaf zitten, en naargelang de Amerikanisering doorgaat, snel aansluiting zullen vinden bij dit toppunt van beschaving. Eén procent. Tegenover 10 of meer procenten bij de 'minder beschaafden' van deze wereld. Vooruitgang door reductie van het getal.

Maar, zult u opmerken, wij (en de Amerikanen) hebben toch een onvoorstelbaar veel grotere toegang tot muziek en andere kunstvormen dan gelijk welk primitief volk in de wereld? Is dat dan niet waar? Dat is bijzonder juist. Maar wij zijn consument van dat alles, en van onze eigen cultuur. We worden geleerd om te werken voor onze kost en dan te betalen voor ons amusement. Dat te koop wordt aangeboden, in alle variaties en in grote getale, ter consumptie.

De ministers van cultuur, die wij rijk zijn, hebben al jaren geprobeerd om de cultuurparticipatie van de burger te vergroten. Van U en mij, dus, van iedereen. Minister Anciaux heeft daarvoor de cultuurcheques uitgevonden: wie maar wilde, - jongeren en kansarmen het eerst - kon gratis naar het museum of de opera. Als het even lukte dan werd je zelfs onderwerp van een televisieprogramma omdat je met het hele dorp op de bus werd gezet om de Munt in Brussel te gaan bewonderen. Nog beter: je kreeg gratis een boek van mijn buur Kouba aangeboden en werd daarover geacht te discussiëren op trein en tram met volslagen onbekenden die ook zo'n exemplaar in de handen gestopt waren. Cultuur werd als het ware een verplicht nummertje waarover we allen heel fier moesten zijn. Misschien zelfs een blos op de wangen toverend. Tweede keer blos, dus. De andere lezer werd zelden ontmoet, en vriendschappen voor het leven werden niet gesmeed. Waarom eigenlijk niet? Wat mankeert ons toch?

Ik denk dat ik een suggestie kan doen.

Wanneer burgers van bij ons de hond uitlaten dan praten ze soms met elkaar. Via de hond. De hond smeedt het contact, omdat hij actief is. Hij springt op mensen af, of op hun hond natuurlijk, en daardoor valt de gêne weg en praten de mensen eventjes. Men deelt een ervaring: de hondservaring. Beter: wanneer jonge moeders, of vaders op straat lopen met hun kroost, dan glimlachen de tegenvoeters en zoeken vaak contact. Via het kind. Wanneer een misdadige aan kinderen komt, ze verkoopt of doodt, dan gaan mensen spontaan met honderdduizenden de straat op om luid te roepen dat dit niet kan. Ze schreien publiekelijk en het kan hen niet schelen dat anderen dat zien of dat de televisie daarvan beelden schiet. Waarom? Ik denk dat de gedeelde ervaring, zo een diepgaande ervaring als het geven van leven en het realiseren van een dergelijk absoluut wonder in de natuur, de mensen dan verbindt met elkaar. Ze participeren

aan iets merkwaardig door kinderen te hebben en ze te zien opgroeien. Vanuit die gedeelde ervaring willen ze nu ook de aanslag op die ervaring door de kinderhandelaar en kindermoordenaar als gemeenschappelijke afkeer delen. Ze willen de edele ervaring van het leven geven en leven koesteren niet vermorzeld zien. Plots en daarom zijn ze geen eenzaten of zelfzuchtige individualisten meer, maar komen ze op voor het beveiligen en zelfs het sacralizeren van deze gemeenschappelijke ervaring. Cultuurcheques of gratis treinen en bussen zijn hier niet van tel: dit is een superieure ervaring die velen weten te delen. Eindelijk kunnen ze ook uiting geven aan die gemeenschappelijke diepe ervaring. Groovologie, dus. De Witte Mars tegen de koude justitie zonder menselijk mededogen (het spaghetti-arrest, de ontsnapping van Dutroux, de soap rond de handlangers en de advocaten van die man, de armoede van de ouders van de slachtoffers tegenover de rechten van de beklaagden) was een spontaan ritueel dat de ervaring van de kwetsbaarheid en onmacht voor het schone en het wondere van kinderen, dat zo brutaal vernietigd kon worden door mensen zonder normbesef, plots in een gemeenschappelijke en gedeelde ervaring liet uitdrukken. Ontroering, medemenselijkheid, huilen en rechtvaardigheidsgevoelens organiseerden zich spontaan in een massale optocht van wit.

Alleen: het was geen feest. Het was een gemeenschapsactie van droefenis en woede. Van verwachting ook, die als vanzelf niet werd ingelost eens de individuele mensen weer naar huis waren en de klassieke moeilijke en ervaringsvreemde, inderdaad aliënerende acties en gebruiken van het juridische apparaat terug overnamen. Nu, enkele jaren na het droeve feest van de Witte Mars, waar zelfs koning en premier even een andere rol kregen dan die van onbereikbare machtigen, is er opnieuw vooral vrees en droefheid.

Waarom bespreek ik dit allemaal? Ik denk dat mensen grote behoefte hebben aan samen dingen doen, aan de romantische ervaring van hoop of aan de theatrale uitdrukking van pijn en geluk. Ik denk dat elke generatie een grote sociale gebeurtenis moet beleven: Mei '68, de actie tegen de 10.000 in 1980, de staking en de betogingen rond de afschaffing van het pensioenstelsel in Frankrijk en Italië vandaag. In die periodes leeft een mens, en maakt muziek en danst, en krijgt samen klopp van de politie, en lijdt kou aan de fabriekspoorten, en voelt even dat de wereld anders zal worden als we dit kunnen aanhouden. Dat is een romantisch gevoel, en dat is niet realistisch. Men riskeert misschien zijn toekomst door deel te nemen aan dergelijke acties, en soms is er ook gevaar. Men wordt op een lijst gezet van zogenaamde staatsgevaarlijken, wat een intimiderende gedachte is, en men vreest dagenlang dat de toekomst zeer onzeker is omdat men gedurfd heeft en zijn nek heeft uitgestoken. Misschien is dat allemaal romantiek. In elk geval geraak je de zindering en de diepe eraring van rechtvaardigheid en van strijd tegen onrecht niet meer kwijt.

Je leeft.

Je leert dat de bescherming van thuis broos is en dat de wereld daarbuiten solidariteit kan voelen, maar ook bittere vijandigheid. Ik zou bijna zeggen: echte gevoelens, en geen nagespeelde gevoelens van Jan en Lea, Femke of Jo uit het zo vervormende televisiewereldje.

Laat staan dat de onkreukbare halve lach van altijd dezelfde BVTjes je deel is, waar je familie en je omgeving de dag nadien over praten alsof de tijd moet gevuld worden met het 'na-leven' van de oppervlakkige gemaakte gevoelens van altijd dezelfde ondiepe figuren. De blaadjes en de kranten lepelen je die schijngevoelens van het mediawereldje nog eens in: Eva is zo tevreden met haar gezinnetje en Jan en Selma hebben nu eindelijk het perfecte geluk gevonden met mekaar, citeert 'nadat ze door de hel gegaan zijn na de laatste scheve schaats van Dieter'. Mensen toch, wat voor een kartonnen wereldje wil men ons toch voorhouden, zodat we ieder op ons

eigen kluitje alleen ‘gezellig’ voor de buis zouden blijven hangen? Hoe vervuld kunnen we worden van iets wat wij niet voelen omdat ook onze rolmodellen het niet voelen? Neen, schrik hebben dat de politie je in elkaar slaat, en het warme gevoel hebben dat je verkleumd drie uur door Brussel gemarcheerd hebt met een aantal tienduizenden om je verkozen parlementairen te laten zien en horen dat je geen raketten naast je bed wil (‘geen raketjes naast mijn bedje’ droegen kleuters mee als slogan op een klein bordje) of dat de oorlog in Irak een schande is die jouw regering niet mag steunen. Dat geeft je een diep gevoel van verbondenheid en doet je leven. En de kinderen vonden het fijn, want er waren veel mensen en er werd gezongen en er was een zeer aparte sfeer. En ze hadden echt schrik om verloren te lopen en nooit meer thuis te geraken. Dat is politiek feesten, politieke groovologie.

Cultuur

Maar eigenlijk had ik het dus over cultuur willen hebben. Het hoeft niet altijd over politiek te gaan, tenslotte. Cultuur is de manier van mensen om kwaliteit te geven aan hun leven. Het is de manier van eten, de tijdsbesteding, de manieren van vrijen en van dansen, van zingen en van spreken.

Cultuur onderscheidt ons van de dieren, die enkel vaste patronen hebben. Het is het domein bij uitstek van de fantasie, de verbeelding, Religie, kunst, weten en nog zoveel andere dingen.

Mijn oproep tot ‘groovy’ doen en zijn is om dit domein minder uit handen te geven. De commercie heeft zo graag vaste afzetmarkten: dezelfde broodjes voor iedereen, dezelfde kledingzaken over de hele wereld, dezelfde soaps en dezelfde music halls (Disney aan de macht: 2003 was een eerste absoluut topjaar, met de productie van dezelfde rommel in 100 talen en een kassa die al het geld van de verkoop van deze eenheidsworst niet meer aan kan).

Cultuur is dus een zeer breed fenomeen, een groot deel van ons leven en heel ingrijpend gebeuren en beleven in ons moderne leven. Het is niet overdreven te stellen dat we dertig procent van onze tijd aan cultuur besteden. Ons ministerie van cultuur hanteert sinds enkele jaren het bredere begrip (en spreekt niet alleen over kunsten) door ook jeugd en sport in het domein van cultuur op te nemen. Maar tegenover die 30% tijdsbesteding staat dat de cultuurministerie slechts een goede 2% van het gehele budget van de Vlaamse regering besteedt. De rest is onderwijs, economie, milieu enzovoort. Met andere woorden: we moeten maar zelf en op eigen kosten aan cultuur doen.

Erg? Niet echt voor wat betreft lifestyle, eten en vrijen (ik wil de minister niet laten subsidiëren als het over mijn liefdeleven gaat, hoe belangrijk ik dit ook vind). Maar 2% is toch wel ontzettend weinig. Vooral als met beseft dat we die lifestyle niet meekrijgen in onze genen, en dus moeten aanleren. De kwaliteit van het leven moet aangeleerd worden en dat vergt een heel leven.

Genieten, zelf doen, met verfijning kunnen appreciëren, enzovoort vragen veel tijd en boterhammen,, en soms ook een oprechte blos wanneer we onze onkunde beseffen, of wanneer we een nieuwe ervaring ondergaan en ons bewust worden van wat we tot dan allemaal niet kenden of niet konden.

Niet zelden gaat het dan over de schoonheid van een mens of van een kunstwerk, of over de ontroering bij een muziekstuk of een film, of de vrees bij een grote sportervaring, of de verrukking bij een seksuele ervaring, of de ontgoocheling bij een gesprek waarin ik de aangesprokene niet kan bereiken en wegkom met dat akelige gevoel van vervreemding, of nog de onmacht bij een taak of een werk die ik niet op een bevredigende manier kan uitvoeren. Bij dat alles moeten we kunnen leren om echt te

ervaren. En er zijn niet veel dingen in het leven die belangrijker zijn voor u en mij dan wat ik hier allemaal opsomde.

Moet de minister van cultuur ons daarbij nu helpen?

De minister zelf niet natuurlijk, maar toch zou het goed zijn om zoveel mogelijk mensen te laten groeien en te begeleiden in die groei als cultuurwezen. Mijn wens is namelijk dat mensen zoveel mogelijk een vol en gevarieerd leven kunnen hebben, en mijn hoop is dat daardoor de wereld beter zou worden omdat de mensen meer smaak en minder frustratie zouden hebben. En daar kan een cultuurbeleid wel iets aan doen. Anders gezegd: naast de commerciële rommel die de wereldervaring één maakt (allemaal naar Disney kijken, allemaal naar Iglesias luisteren) kunnen en mogen we eisen dat mensen ‘toegeleid worden’ (een nieuw duur woord) naar de mooie of pakkende dingen die afstuderenden van St Lucas zoal maken , of de acteurs van Herman Teirlinck of de videokunstenaars van de Academie van Gent of Ter Kameren, of u en ik. Persoonlijk vind ik dat niemand in Vlaanderen onwetend mag blijven van het zoete geruis van Het gespuis. Ze moeten de CD's niet kopen, maar ze moeten ervan weten en eraan geproefd hebben. Maar proeven vergt opvoeding, de smaken leren kennen en dus durven blozen voor en na de eerste ervaring. De gedeelde ervaringswereld van mensen zal zo ook groter worden en voller en dus meer menselijk.

3. Een laatste oproep: moet het ‘schoon’ zijn, zoals de bloes op een kindergezichtje?

Ik ben persoonlijk geneigd om schoonheid hoog te waarderen. Als ik ontroerd word, dan is dat in de eerste plaats omdat de kunstenaar een diepmenselijk gevoel weet vorm te geven, of omdat de lijn of de vorm van een zuiverheid is die in het gewone leven niet veel voorkomen. Het

gewone leven is vaak onaf of geblutst; Het is mooi en lelijk tegelijk en daardoor is het vaak banaal, gewoon. De kunstenaar geeft ons dat experiment van het ideale of het uitgepuurde, in goede of slechte zin. Het is die ideale vorm die ons sterk maakt en die een ervaring geeft van meer en uniek en niet-zo-reëel. Met andere woorden: niet 'het leven zoals het is', want dat beleven we alle dagen, maar wel: 'het leven zoals het zou kunnen gedroomd worden'. Dat is wat het mij doet: dat is wat mij een blos geeft.

Wanneer heb ik dat nu? Ik bedoel nu echt: ik persoonlijk. Wel, dat is natuurlijk een persoonlijke voorkeur of smaak, maar als ik over mijn vreugdeblos kan spreken en u allen over die van u, dan hebben we dus weer een gemeenschappelijke ervaring, en dan- denk aan de hond en het kindje van vroeger in het verhaal- een groovologie- ervaring. En dan zijn we dus heel goed op weg om de wereld van de mensen als een leefbare wereld te ervaren en die van de Bushes en de Bin Ladens als een verkrampte wereld van kleinheid, machtsbelangen en manipulatie. Bij hen is schoonheid geen deel van hun ervaringswereld, laat staan van een wereld die ze met anderen samen kunnen beleven. Vandaar dat gevoel van angst en vreemdheid dat overheerst wanneer je mensen in onvoorspelbaar lelijke decors van vlaggen en echte lijnen, met de elementaire kleuren, ziet declameren over mekaar hoe slecht de wereld eraan toe is, simpelweg doordat de ander bestaat. Wat is dit voor een bekrompen, hebzuchtige, verschrompelde ervaringswereld? Hoe kan ik daarin feesten? Waar is ruimte om samen iets te doen? Laat staan om samen iets te creëren?

Maar, waarde lezers, die wereld van het koude en berekenende heeft de laatste jaren bijna de wereld van het creatieve en het samen-beleefde verpletterd. Dat jaagt een blos van schaamte naar mijn wangen. We mogen dat niet laten gebeuren. Schoonheid in de breedste zin van het woord is onvoorstelbaar belangrijk voor de kwaliteit van het leven en daarvoor is

het belangrijk dat U en ik dat blijven doen en durven blijven blozen van ontroering wanneer we iets artistiek beleven en wanneer we dat samen kunnen doen. Als u deze inzichten een beetje deelt, dan ben ik al gelukkig.

I' am a painter without colour
a poet without word
but my father planted a seed of happiness
at the back of my garden
(he knew that plants, in contrast with humans, never stop
growing)
he gave me also some clay – to play with –
which I shaped – soft and slowly –
into a new sculpture of the world.

FROM WAITING FOR GODOT

Vladimir: Let us not waste time in idle discourse! Let us do something, while we have the chance! It's not every day that we are needed; Not indeed, that we personally are needed. Others would meet the case equally well, if not better. To all mankind they were addressed those cries for help still ringing in our ears! But at this place, at this moment of time, all mankind is us, whether we like it or not. Let us make the most of it, before it is too late...

I don't see the end

Only a thousand beginnings

Tijdgoden

Tijdgenoten

Het tij keert

Loose

Ground

We are landing

Go do it ! (Rita)

Go dot !

Go . (Debessay en Rita)

Lochristi, April 26, 2007

INTRO TRAIN 05/05/07

kantabel
de kode is gebroken

overleven waar het kan
seven pm
s' graven steen bestormd
en afgekikkerd vol
met rita bezet bezeten
is het leven
in deze holte wat

piano sax en bas
en batterijgeroffel
ze vertellen wat
work of art
strak tempo stuwt sappen
adem snakt naar adem

bart spreekt
high voltage zonder vangnet

zie de grote slalom
de sax gaat toonaangevend

het corpus van delikt
door beide knieën

hoe transfiguraal
transcontinentaal
canadian impressions
in overzeese druivelaars
geklommen zijn

does beckett make sense
yes tot aan de grens
zie hersens werken als mollen
in het donker

hier is ze
de nachtelijk ingebroken scheut
de geut
geluiden ploegen tijden om
before it is too late

gent zit op het puntje
van de stoel
en op de wip
zip

Mandelstam spoke about the psycho-physiological influence of the word as a science still not established. (1930)

De teksten zijn tot mij gekomen en in de vorm van een quasi willekeurige compilatie geef ik ze verder door.

Kunst is wetenschap waarvan de stellingen nog in een dynamische ontwikkeling zijn. Met mondjesmaat wordt orde geschapen tot wanneer het inzicht in de wetten volkomen zal zijn.

Mijn dank aan iedereen die meewerkt aan het Gravensteengebeuren,
en aan hen die inhoud (klank, teksten) en vorm (vertaling, tips) aan het
programmaboek gegeven hebben:

FredericRzewski, Jean-Jacques Avenel, Walter Verraes, Stefan Hardt, Rik
Pinxten, Bart Stouten, Gunnar De Boel, Andy Declerck, Yves Opstaele,
Jauni Isoherranen, Robin Van Cleemput.

I'am grateful to all the musicians and poets for their collaboration.
Special thanks to Irene Aebi and Edward Beckett, without them it never
could happen.

Ik ben erkenning verschuldigd aan mijn moeder die telkens opnieuw in
mijn projecten geloofde, ik denk ook aan mijn vader die mij zijn liederen
achterliet.

Rita De Vuyst

“Beckett Makes Sense” is a realisation of vzw Klimop supported by the
city of Ghent, sponsored by Afikker and Gentse Truck Service.

All info at Afikker, Sint-kwintensberg 52, 9000 Gent, Belgium

inhoudstafel

p 4-5	Programma “Beckett Makes Sense”
p 6-7	Rita De Vuyst
p 8-9	Bart Stouten
p 10	Stefan Hardt
p 11	Rita De Vuyst
p 12	Marina Tsvetaeva
p 13	Rita De Vuyst
p 14-21	Samuel Beckett, Poèmes, Mirlitonnades, les éditions de minuit
p 22-23	Plato vertaling Gunnar De Boel
p 24-25	Manyô-shû vertaling René Seffert
p 26-29	Biografieën Irene Aebi, Frederic Rzewski, Bart Stouten, Jean-Jacques Avenel, Stefan Hardt
p 30-31	Biografieën Christian Mendoza, Koen Kimpe, Andy Declerck
p 32	Rita De Vuyst
p 33	C. Gustav Jung
p 34	Walter Verraes
p 35	Rita De Vuyst
p 36-38	Walter Verraes
p 39	Francis Cromphout
p 40-42	Walter Verraes
p 43	Rita De Vuyst
p 44-47	Walter Verraes
p 49-99	Walter Verraes
p 100-103	Keith G. Thompson
p 104-105	Ladislav Mateic
p 106-115	Rik Pinxten
p 116	Rita De Vuyst
p 117	Samuel Beckett
p 118	Rita de Vuyst
p 119-120	Walter Verraes
p 121-122	Rita De Vuyst