

'Zonder titel' van Sylvain Cosyns

Een kunstpsychologische beschouwing

Het schilderij *Zonder titel* (1996)¹ van de Belgische kunstenaar Sylvain Cosyns (°1932) intrigeert, wekt onze nieuwsgierigheid, spreekt tot onze verbeelding. Een tengere figuur wankelt, dreigt – hoewel met de voeten vast in de aarde – het evenwicht te verliezen en te vallen. De vinger aan het einde van de lange arm raakt aarzelend de horizon. Rond de figuur, één met zijn omgeving, wentelt zich de woelige lucht in een droomachtige sfeer. De vertwijfeling van de wankelende figuur beklemmt de toeschouwer; de eenzaamheid in de woeste natuur grijpt de kijker naar de keel; we vallen samen met de figuur naar de dreigend donkere grond.

Dit essay is een tegemoetkomen aan het appel van *Zonder titel*, een repliek binnen het spel van vraag en antwoord waarin kunstenaar, kunstwerk en kunstbeschouwer de dialoog aangaan. De kunstpsychologische invalshoek die aangewend wordt, steunt op inzichten geformuleerd door C.G. Jung en ambieert een interpretatie te geven die, zonder exclusiviteit te claimen, bijdraagt aan de verschillende betekenisniveaus van het schilderij. Dit artikel tracht te verwoorden wat ons als beschouwers aantrekt in het schilderij, wat ons als individuen bindt tijdens het bekijken van 'Zonder titel': het tracht een inhoudslaag bloot te leggen die zich niet gemakkelijk laat verwoorden, maar noodzakelijk is voor het begrijpen van de (aantrekkings)kracht van het schilderij.

Dat Cosyns een kunstenaar is met een verstandelijke beperking en (daarom?) binnen het corpus van de zogeheten outsiderkunst is terug te vinden, maakt dit essay tot een uitdagende onderneming.² Waar het onderzoek naar outsiderkunst namelijk bloeit als nooit tevoren, blijven kunstenaars met een verstandelijke beperking vaak vergeten achter. Alvorens het schilderij te duiden, moet daarom een antwoord gegeven worden op de vraag in hoeverre een kunstpsychologische beschouwing rekening dient te houden met de beperking van de kunstenaar. In dit essay gaat het construeren van een kunstpsychologisch, methodologisch kader daarom vooraf aan de concrete interpretatie.

Het kunsttheoretisch psychologisch kader

In hun artikel 'Verstandelijk gehandicapt = Artistiek gehandicapt?' betogen Elias en De Fever dat mensen met een verstandelijke beperking in het beste geval 'iets moois' kunnen maken. Door de lage intelligentie van de persoon met een verstandelijke beperking, zijn afhankelijkheid en de invloed van de (atelier)omgeving en het ontbreken van 'distinctiewaarde' in zijn werk, kan hoogstens sprake zijn van iets 'kunstzinnigs'; van 'Kunst' met grote 'K' kan echter nooit sprake zijn.³ Om te bepalen wat kunst is, moeten we volgens de auteurs een institutionele theorie aanhangen, zoals geformuleerd door Arthur Danto: het is de kunstwereld die bepaalt wat kunst is door het werk in een (museale) context te plaatsen.⁴

De inzichten die naar voren komen in een studie van Van de Vijver over het oeuvre van Cosyns, relativiseren deze stelling. Cosyns' werken zijn meermaals gepresenteerd in een

museale context en worden door enkele sleutelfiguren in de kunstwereld niet alleen als kunstzinnig beschouwd, maar ook als kunst.⁵ Maar meer nog dan dit institutioneel argument kunnen vraagtekens geplaatst worden bij de kunstopvatting die achter de redenering van Elias en De Fever schuilgaat. Hoewel niet ontkend kan worden dat de onvolledige ontwikkeling van het intellectueel vermogen gevolgen heeft voor de kunstwerken die mensen met een verstandelijke beperking maken (zowel de motorische finesse van Rubens als de kunstfilosofische inzichten van Duchamp liggen waarschijnlijk buiten de mogelijkheden), is een kunstopvatting die louter gebaseerd is op 'intelligentie' te eenzijdig. Timmerman wijst op de mogelijkheden die een verstandelijke beperking kan bieden in het kunstproces:

“Een stap verder gaande, zou je kunnen beweren, dat de op intellectueel gebied en dus in conventionele zin communicatief gehandicapte op het gebied van vormgeving en expressie dichter bij de oorsprong van de kunstzinnig-symbolische betekenis staat dan de door socialisatie en onderwijs eenzijdig cognitief genormeerde niet verstandelijk gehandicapte mens. Het is dus juist het kunstzinnig gebied, waarop de verstandelijk gehandicapte gelijkwaardig is, en soms zinrijker beelden kan scheppen dan de zich meerderwaardig voelende medemens.”⁶

Personen met een verstandelijke beperking staan dankzij hun intellectuele beperking dichter bij de 'primaire uitdrukking' van het onbewuste deel van de menselijke psyche. De intellectuele beperking brengt namelijk met zich mee dat het bewuste denken niet volledig geïntegreerd is, waardoor de persoon met een verstandelijke beperking een 'vroeg denkniveau' heeft. Dit primaire, non-verbale denken is eerder *intuïtief*, terwijl het secundaire denkproces, dat in grote mate ontbreekt bij mensen met een verstandelijke beperking, een rationele invloed heeft.

Kunstenaars met een verstandelijke beperking staan dichter bij het onbewuste deel van de psyche, en meer bepaald het collectief onbewuste. Dit is te zien in de kunstwerken die ze produceren: doordat deze voortkomen uit het primaire denkproces, waarin een dromerige beeldenwereld afkomstig uit het onbewuste bepalend is, zijn de kunstwerken vaak eenvoudig, symbolisch, en op een directe manier ingekleurd. Er is een veelvoud aan archetypische beelden en symbolische betekenissen. Deze oerbeelden die in het collectief onbewuste deel van elke mens resideren, zien we in elke cultuur doorheen de tijd terugkeren.

Volgens Timmerman resulteert het groter contact met het collectief onbewuste in kunstwerken die zinrijker, eerlijker, beter zijn dan de kunstwerken van personen zonder verstandelijke beperking. Het is echter onnodig dit kwalitatief onderscheid te maken. Een doorsnee persoon kan immers evenzeer een kunstwerk maken dat grotendeels uit een autonome onbewuste realiteit afkomstig is; zo ziet Jung Goethes tweede deel van *Faust* als een zeer visionaire en onbewuste verwezenlijking, terwijl Goethe bepaald geen verstandelijke beperking had. Maar nog belangrijker is dat de aanwezigheid van het collectief onbewuste in een werk niets zegt over de kwaliteit ervan:

“It is already clear (...) that the psychologist does not necessarily concern himself with the artistic quality of some works of art. (...) For him even mere trash sometimes contains interesting symbolic motifs which point to unconscious collective processes.”⁷

Onder personen met een verstandelijke beperking en andere outsiderkunstenaars zijn niet meer (kwalitatief hoogstaande) kunstenaars te vinden dan bij kunstenaars zonder beperking,

een vaststelling die zelfs Dubuffet, nochtans de meest geïnspireerde verdediger van *art brut*, maakte.

Verstandelijke beperking sluit het scheppen van kunst niet uit, maar is er ook niet speciaal bevorderlijk voor. Dat in dit soort werken een collectief onbewuste inhoudslaag prominent aanwezig is, is daarentegen wél van wezenlijk belang om te erkennen. Dit inzicht leidt tot een soort methode in drie stappen:

Allereerst is een ‘formalistische’ benadering aangewezen, waarbij het kunstwerk: als onafhankelijk, onherleidbaar, autonoom verschijnsel, op zijn *intrinsieke* waarde wordt bekeken. Een gedetailleerde beschrijving van de vorm en techniek ligt aan de basis en vormt het vertrekpunt van waaruit de interpretatie daarna vorm krijgt, en waaraan de inhoudelijke inzichten teruggekoppeld moeten worden. Extrinsieke criteria als de biografie en de intentie van de kunstenaar, de sociaal-historische context, de relatie tot de werkelijkheid worden voorlopig buiten beschouwing gelaten.

Pas na deze eerste stap, kunnen *extrinsieke* elementen toegelaten worden om het kunstwerk te interpreteren. In de kunst van personen met een verstandelijke beperking is een archetypische, symbolische inhoudslaag te vinden als gevolg van een minder geïntegreerd bewustzijn, zoals werd beschreven. Aan de hand van een Jungiaanse invalshoek is het mogelijk de inhoudslaag van het schilderij op het niveau van het collectief onbewuste te onderzoeken en te verwoorden. Aandacht gaat daarbij vooral uit naar de symbolen in het schilderij. Belangrijk is om te beseffen dat in deze tweede stap de persoonlijke, biografische gegevens van de kunstenaar nog niet van belang zijn. Deze inhoudslaag, die nog steeds dicht bij het kunstwerk zelf staat, zegt ons iets over “a collective problem of a whole group of people”,⁸ eerder dan over het individuele leven van de kunstenaar.

De derde stap tot slot, bestaat in het toetsen van het kunstwerk aan de beschikbare informatie over de kunstenaar zelf. Biografische elementen kunnen daarbij van grote waarde zijn, hoewel we ons moeten hoeden voor simplificatie en een rechtlijnige overeenkomst tussen schilderij en kunstenaarsleven. Deze **psychologische** benadering, die zoekt naar de elementen in het schilderij die overeenkomen met het persoonlijk onbewuste van de kunstenaar, kan een waardevolle bijdrage zijn, wanneer we steeds het kunstwerk centraal stellen en niet vervallen in het gebruiken van het kunstwerk als verklaring voor de aard van de kunstenaarspsyche, en omgekeerd.

Opgemerkt dient te worden dat in deze methode de verstandelijke beperking slechts in de laatste stap een plaats kán krijgen, als onderdeel van het levensverhaal van de kunstenaar. Het theoretisch kader is niet toegespitst op Cosyns of kunstenaars met een verstandelijke beperking. Het intenser contact met het collectief onbewuste dat personen met een verstandelijke beperking hebben, doet vermoeden dat een Jungiaanse invalshoek een waardevolle achtergrond biedt om tot een plausibele interpretatie te komen. Deze methode zou echter evengoed gehanteerd kunnen worden om een kunstwerk van een doorsnee persoon te interpreteren. Aan de hand van het geschetste kunstpsychologische kader is het nu mogelijk op zoek te gaan naar hetgeen het kunstwerk ons kan zeggen, een duiding te geven van de intersubjectieve betekenis die kan verklaren wat ons aantrekt in ‘Zonder titel’.

Het schilderij 'Zonder titel'

In het schilderij zien we een menselijke figuur in een tweevlakkige achtergrond. Wat direct opvalt aan de figuur, is dat de figuur niet verticaal staat, maar helt en daarbij een vallende beweging suggereert. Vanuit de benen rechtsonder (de voeten zijn niet geschilderd en lijken in de aarde vast te zitten), rekt het lange lichaam zich naar het hoofd, dat centraal bovenaan staat. Hoewel het duidelijk is dat het om een menselijke figuur gaat, zijn er lichamelijke vervormingen aanwezig. Zo zien we dat het hoofd in verhouding veel kleiner is dan de ronde buik en brede heupen. Het hoofd heeft bovendien geen gelaatsuitdrukking: het is een effen vlak zonder ogen, oren, neus, mond... De armen zijn zeer lang en dun, waarvan de ene een boogje van schouder tot de buik maakt; de andere, veel langere arm maakt een grote boog en komt, met een wijzende vinger, uit aan de lijn die de twee vlakken in de achtergrond scheidt. De figuur wordt van de achtergrond gescheiden door een zwarte lijn die de contouren benadrukt. Bij het hoofd is deze contour slechts langs één zijde geschilderd, waardoor een schaduw effect wordt opgeroepen. Qua compositie zien we dat de figuur niet centraal getekend is, maar vooral de rechterhelft van het schilderij inneemt. Volgen we de beweging van de armen, door te vertrekken bij de buik, dan zien we een spiraalachtige figuur te voorschijn komen: van de buik naar de schouder, onder het hoofd, naar de andere schouder, langs de lange arm en de hand naar beneden en onder het lichaam door. De horizon rechts van de vinger lijkt de verlenging van deze spiraalfiguur te zijn, waardoor deze uit het beeld verdwijnt.

De achtergrond bestaat uit een bruin en groen vlak. Het bruine lijkt de aarde te suggereren, het groene de lucht. De scheiding tussen beide, de horizon, is geaccentueerd met een zwarte lijn, die echter alleen rechts van de wijzende vinger te vinden is. Waar de horizon links van de vinger vlak is, maakt ze rechts van de vinger een opwaartse, golvende beweging. De compositie van de horizon is zodanig dat die op de 'gouden snede' ligt, een twee derde - een derde verhouding die voor esthetisch genoegen zorgt. De groene lucht neemt het grootste deel van het schilderij in.

Het kleurgebruik is eenvoudig. In het luchtgedeelte wisselen bleekgroene vlekken, die aan het gele grenzen, af met donkergroene vlekken. Ook in de aarde zien we vlekken die grenzen aan het zwarte, en andere die grenzen aan het rode en oranje. De figuur zelf is, behalve het hoofd en de hand, als een groot doorlopend vlak ingevuld, eveneens groen, zij het donkerder dan de achtergrond. In dit groene vlak zien we eveneens enkele subtiele bruine vlekken terugkeren. Ook de hand heeft een bruinige kleur. Het hoofd heeft een heldere roze kleur die, mede door de centrale plaats, onze blik trekt.

Cosyns gebruikte ruwe penseelstreken, wat het duidelijkst zichtbaar is in de achtergrond. Door deze techniek krijgen de ingekleurde vlakken een dynamisch en stormachtig effect. De penseelstreken lijken zich rond het lichaam te krullen, zowel in de lucht als in de aarde. De compositie van de hand en het hoofd is in vergelijking met de achtergrond zeer gedetailleerd geschilderd.

Vanuit deze formalistische beschrijving is het mogelijk over te gaan tot een inhoudelijke duiding van het schilderij, waarbij we eerst zullen kijken naar de inhoudslaag op het niveau van het collectief onbewuste. Een aantal opvallende vorm- en kleurelementen uit de intrinsieke analyse van het schilderij, worden benaderd als symbolen en sturen deze interpretatie: achtereenvolgens komen de achtergrond, de horizon, de hand, het spiraalmotief en het hoofd aan bod.⁹

De rijke archetypische inhoudslaag van het schilderij laat zich reeds raden door de droomachtige sfeer die het weet op te roepen. Wanneer we de achtergrond onder de loep nemen, zien we dat het groene luchtgedeelte een groter deel van het schilderij inneemt dan de bruine aarde. Uit de achtergrond is een intrigerende symboliek af te leiden. De tegenstelling tussen hemel en aarde is sterk symbolisch geladen. De hemel wordt in veel religies (vooral de Joods-christelijke) en mythologieën gezien als de machtige plaats waar de goden – vanuit de **analytische psychologie** gezien als archetypes – resideren. De hemel, als machtige, geestelijke plaats waar de **archetypen** zich ‘bevinden’ staat met andere woorden voor het (collectief) *onbewuste deel van de psyche*. Deze betekenis wordt bevestigd en versterkt door de droom- en stormachtige sfeer van de groene kleur en de woelige penseelstreken. Groen heeft als kleur bovendien de symbolische betekenis van levenskracht, van diep verborgen kennis, van de kindertijd. Het heeft echter ook een andere connotatie: de kleur is nauw verwant aan de (bruine) aarde en wijst op een stoffelijk, aards element dat de geestelijke wereld van de mens beheerst. We zien in de lucht dus een symbolische afbeelding van het woelige, machtige onbewuste deel van de psyche en het geestelijke, dat dicht bij het stoffelijke staat. De grote plaats die de lucht inneemt wijst op het belang van deze inhoud.

De aarde op haar beurt, als tegengesteld symbool van de lucht, staat symbool voor het vrouwelijke, passieve in de mens, waarbij de donkerbruine kleur een melancholisch effect opwekt. De aarde is enerzijds het stoffelijke, het ‘down to earth’. Anderzijds kunnen we het, als tegengestelde van de hemel, waarschijnlijk zien als het *bewuste deel van de psyche*. In dit schilderij neemt het een veel kleinere plaats in dan de lucht die het onbewuste deel van de psyche en het geestelijke leven voorstelt. Het is de manier waarop aarde en lucht zich tot elkaar verhouden, dat een belangrijke sleutel vormt voor het begrijpen van de inhoudslaag op archetypisch niveau: “The whole earth becomes a symbol of the consciousness and its state of conflict and a symbol of the will and its potential for sublimation or perversion. It is the ring in which human consciousness fights its battles”.¹⁰

Het is de horizon die, als raakvlak tussen lucht en aarde, onbewuste en bewuste, een essentiële plaats inneemt. De vinger aan het einde van de lange arm raakt precies de horizon. De hand staat symbool voor communicatie en handelen. In dit schilderij zorgt het voor de communicatie tussen het onbewuste en bewuste deel van de psyche, het stoffelijke en het geestelijke. Links van de wijzende vinger zien we dat de horizon vlak is, terwijl de horizon rechts van de vinger een opwaartse beweging maakt. De horizon geeft de indruk in beweging te zijn. Als scheiding tussen lucht en aarde, toont dit een dynamiek en veranderende verhouding tussen het onbewuste en bewuste deel van de psyche; de opwaartse beweging toont een toenemende invloed van het bewuste deel. We kunnen dit interpreteren als een ontwikkelingsproces, waarbij de mens omgaat met zijn stoffelijke zijnsstatus, en zijn geestelijke leven.

Nog intrigerender is de manier waarop de horizon getekend is: alleen rechts van de wijzende vinger is deze geaccentueerd met een zwarte lijn. Die zwarte lijn begint precies daar waar de vinger de horizon raakt. Daardoor krijgen we de indruk dat de figuur met zijn vinger de zwarte lijn ‘tekent’, en op die manier vastlegt. De vinger lijkt zelfs de opwaartse beweging te veroorzaken; de vinger zit als het ware aan de horizon vast. Dit kan symbolisch verklaard worden als het ontwikkelen van de menselijke psyche, waarbij het bewustzijn terrein wint op het onbewuste en hun verhouding aanvaard en vastgelegd wordt in het tekenen van de zwarte lijn. Voor een deel (links van de vinger) is het bewustzijn nog niet geïntegreerd en ontwikkeld (de horizon is lager en de aarde niet door een zwarte lijn van de lucht gescheiden). Het stoffelijke (de bruine aarde) en het geestelijke (de groene lucht), staan nog

dicht bij elkaar, wat reeds in de kleuranalyse van de lucht naar voren kwam. De ontwikkeling van de menselijke psyche is dus nog niet voltooid, en wacht als het ware om eveneens ‘omhoog getrokken’ te worden door de vinger en bevestigd te worden door de zwarte lijn van de horizon. Deze instabiele, dynamische situatie wordt versterkt door het wankelen en vallen van de figuur. De figuur bevindt zich grotendeels in de lucht, terwijl hij sterk verankerd staat in de aarde. Het is in de lucht dat de vallende beweging duidelijk wordt; dit deel van de figuur dat in het vlak van de aarde te vinden is, staat verticaal en stevig.¹¹

Het ‘tekenen van de horizon’ – de hand die de zwarte lijn trekt tussen aarde en lucht – kan eveneens wijzen op een creatief proces, het maken van kunst. Von Franz wijst op het positieve effect van creatieve processen:

“Those processes are generally compensatory to some ruling collective attitudes and are meant – as dreams are meant – to have a healing effect on society.(...) The healing effect might also consist in calling one’s attention to dangerous, sick constellations in the unconscious”.¹²

Kunst, zoals gethematiseerd in het schilderij, kan een helende en stabiliserende functie hebben voor de menselijke psyche en is belangrijk in onze omgang met het onbewuste.

Dezelfde symbolische thematiek vinden we in het spiraalmotief, dat gevormd wordt door de buik, de armen, de hand en het rechterdeel van de horizon. De spiraal staat voor ontwikkeling, meer bepaald van de sterkte van de mens:

“It displays the appearance of motion rotating outwards from a fixed point of origination, continuously expanding and lengthening into infinity. (...) [The spiral is and symbolizes] emanation, extension, evolution, cyclical but progressive continuity and rotational creation.”¹³

De spiraal start aan de buik van de figuur, die qua lichaamsverhouding zeer breed is en dus benadrukt wordt. Het instinctmatige, gevoelsmatige (het ‘buikgevoel’) en onbewuste van de mens wordt benadrukt. Het gaat om een ontwikkeling vanuit het onbewuste naar de horizon, het symbool voor het bewustzijn. De spiraal verdwijnt uit zicht aan de rechterkant van het schilderij. Dit laat de toeschouwer met de vraag hoe de toekomst van deze **psychologische** ontwikkeling er uit zal zien.

Dat het hoofd qua verhouding zeer klein is in vergelijking met de buik, wijst eveneens op het ondergeschikte bewuste, rationele deel van de psyche. De felle accentuering zowel door middel van de heldere roze kleur als door de centrale positie wijst op het feit dat deze bewuste kant van de menselijke psyche belangrijk is, en niet vergeten mag worden. Toch kunnen we besluiten dat de bewuste of geestelijke wereld ondergeschikt is aan enerzijds het onbewuste deel, anderzijds het aardse, het ‘met beide voeten op de grond staan’.

Een tweede symbolische inhoudslaag op archetypisch niveau kan wijzen op de verhouding van de mannelijke en vrouwelijke elementen in de menselijke psyche: de aarde staat voor het vrouwelijke, de lucht voor het mannelijke. Aan de hand van dezelfde ontwikkelingssymboliek, hierboven beschreven, kan deze archetypische inhoudslaag eveneens wijzen op de ontwikkeling en aanvaarding van de mannelijke en vrouwelijke elementen in de menselijke psyche – in Jungiaanse terminologie het integreren van de anima/animus.

Samengevat kunnen we zeggen dat, wanneer we kijken naar de archetypische inhoudslaag, in het schilderij de *ontwikkeling van de menselijke psyche* centraal staat. De grote macht en rol die het onbewuste heeft wordt duidelijk afgebeeld (lucht, buik), maar we zien eveneens dat het bewuste deel van de menselijke psyche terrein wint. Dat de vinger een lijn tekent, wijst op de aanvaarding van de verhoudingen in de menselijke psyche en geeft een gevoel van stabiliteit. De mens tracht zijn bewuste deel uit te breiden en tot een gezonde verhouding tussen het onbewuste en bewuste deel van de psyche te komen, een ontwikkeling die ook in het spiraalmotief gesymboliseerd wordt. De mogelijkheid bestaat dat deze ontwikkeling zich ontrolt via het maken van kunst: de vinger tekent de lijn en stelt zodoende de verhouding tussen de twee psychische gebieden vast. De figuur toont zich vooral nauw verwant aan zijn stoffelijke zijnsstatus, die terugkeert in verschillende elementen in het schilderij (de dikke buik, de groene lucht, de voeten in de aarde). Zijn geestelijke wereld wordt daarbij door de stoffelijke overheerst. Het schilderij wijst eveneens op het ontwikkelen en integreren van de mannelijke en vrouwelijke elementen. Als tweede stap binnen de interpretatie van het schilderij, toont deze symbolische duiding een universeel menselijk proces. De reden waarom dit schilderij een grote aantrekkingskracht heeft op de kijker kan deels verklaard worden vanuit deze archetypische inhoudslaag die (onbewust) herkenbaar is voor alle mensen.

Tot slot wordt in de derde stap van de interpretatie de vraag gesteld in hoeverre er overeenkomsten zijn tussen het leven van Cosyns en het schilderij. Een aantal overeenkomsten, die niet los gezien kunnen worden van de archetypische inhoudslaag, dringen zich op.¹⁴ Wat opvalt in het schilderij, is de sfeer die het weet op te roepen. Het is een sfeer van eenzaamheid en desolaatheid: de figuur staat moederziel alleen in het droomachtig landschap. Hoezeer het landschap (aarde, lucht en horizon) ook stormachtig en onrustig, zelfs bedreigend overkomt, toch gaat van de figuur een vorm van rust uit die intrigeert.

Het leven van Cosyns is opmerkelijk. Hij leefde tot 1986 in het kleine Oost-Vlaamse dorpje Hundelgem. Samen met zijn moeder en vader leefde Cosyns in een klein, afgezonderd en gesloten huis. Wanneer er bezoek kwam in het ouderlijk huis, moest Cosyns zich van zijn vader, uit angst dat hij zou worden opgenomen in een instelling, vaak verstoppen. Dit eenzame leven werd nog versterkt toen in twee jaar tijd (1984-1986) respectievelijk zijn vader en moeder overleden. Cosyns bleef alleen achter en stond er, naast de hulp van zorgverstrekkers, alleen voor. Zonder besef van tijd leidde hij een hele tijd een leven gebaseerd op vaste structuren: "Hij stond op en ging slapen met de kippen. De enige activiteiten die hij kon uitvoeren, waren het vuur brandende houden en de aardappelen koken. (...) Zijn menu bestond elke dag uit hetzelfde. 's Ochtends en 's avonds rozijnenbrood met melk en 's middags gekookte aardappelen waar hij wat ham onder mengde"¹⁵. Het is niet ondenkbaar dat we deze eenzame situatie en het desolate gevoel terugvinden in 'Zonder titel'. Het afgezonderd bestaan en de totale eenzaamheid na de dood van zijn ouders kunnen niet anders dan Cosyns sterk beïnvloed hebben. Het contact dat hij houdt met de concrete werkelijkheid door het uitvoeren van beperkte handelingen, te zien in de belangrijke plaats van de aarde en bijhorende kleuren in het schilderij, staat daarbij in schril contrast met het instabiele dat we zien in de wankelende, op zijn benen zwabberende, figuur.

De figuur vertoont overeenkomsten met Cosyns zelf. De lange, tengere figuur – een constante in het oeuvre van Cosyns – doet denken aan de lengte en magerte van de kunstenaar zelf. De afwezigheid van gelaatstrekken – mond, oren, neus, ogen zijn afwezig – kan bovendien wijzen op het feit dat Cosyns weinig of niet spreekt. We zagen reeds dat in de collectief onbewuste inhoudslaag het trekken van de lijn door de vinger kan wijzen op het maken van kunst; hier krijgt dit de invulling van de kunstzinnige activiteiten van Cosyns zelf. Door de

beperkte verbale uitingen, fungeert kunst als vervangend communicatiemiddel. Dat het creatieve proces, het tekenen van de horizon, daarbij dicht aanleunt bij het (collectief) onbewuste, meer dan bij het bewustzijn, zien we in de verhouding lucht-aarde. Eerder zagen we reeds dat Timmerman stelde dat het creatieve proces juist bij personen met een verstandelijke beperking vooral voortkomt uit het primaire, onbewuste denkproces. Aan de hand van deze observaties meen ik te kunnen besluiten dat het in dit schilderij gaat om een zelfportret, waarin Cosyns' zelfbeeld prachtig getoond wordt.

Cosyns had een bijzondere band met zijn moeder. Wanneer er bezoek kwam, ging hij zich verschuilen (zoekend naar bescherming?) achter de rug van zijn moeder. Ook toen zij na de dood van haar man ziek en bedlegerig werd, droeg Cosyns zorg voor haar. Deze moederbinding kan eveneens herkend worden in het schilderij. De aarde is het vrouwelijke, het moederlijke. Het feit dat de figuur in het schilderij (Cosyns) met zijn voeten stevig in en op de aarde staat, wijst op een sterke band met zijn moeder. Ook de vinger wijst naar de grond, en de figuur lijkt ook tot de grond te zijn aangetrokken: hij valt naar de aarde, naar het moederlijke. De figuur lijkt weg te waaien, te vallen, maar tracht zich stevig vast te klampen aan de vertrouwde, moederlijke aarde.

Wanneer we de figuur bekijken, kunnen we niet uitmaken of het om een man of een vrouw gaat – het onderscheid kan bijna nooit gemaakt worden bij de figuren in Cosyns' oeuvre. Het is niet dat kenmerken van beide seksen aanwezig zijn, het is eerder de afwezigheid van kenmerken die frappeert. Dit zou vanuit een Freudiaans standpunt kunnen wijzen op een onderontwikkeld seksueel leven, iets wat niet onwaarschijnlijk lijkt gezien het afgezonderde leven in zijn ouderlijk huis en de plaats waar hij vandaag de dag (en ten tijde van het schilderen van *Zonder titel*) verblijft, een instelling voor personen met een verstandelijke beperking. Het thema van de vinger die de lijn trekt, het maken van kunst, zou dan gezien kunnen worden als 'sublimatie', het omzetten van psychische, seksuele energie in het maken van kunst. Het onderzoeken van deze piste is echter een aspect dat eerder om psychologisch dan om kunstwetenschappelijk onderzoek vraagt, en valt bijgevolg buiten de doelstelling van dit artikel. Het (formalistisch beschreven) schilderij, als toetssteen voor de inhoudelijke duiding, kan hierbij onvoldoende ruggensteun bieden.

Nu kunnen we tot slot de archetypische inhoudslaag in verband brengen met de kunstenaar zelf. Cosyns heeft een verstandelijke beperking, waarschijnlijk veroorzaakt door een hersenvliesontsteking op achtjarige leeftijd. Zijn mentale leeftijd is vastgesteld op vier jaar en negen maanden. Eerder werd al vermeld dat personen met een verstandelijke beperking een minder goed geïntegreerd bewustzijn hebben. Ook bij Cosyns is dit het geval. Zoals reeds naar voren kwam, wijst de archetypische inhoud van het schilderij op de algemene ontwikkeling van de menselijke psyche, het ontwikkelen van een adequate verhouding tussen bewuste en onbewuste elementen, het verzoenen van het stoffelijke met het geestelijke. Wanneer we dit in het licht van Cosyns zelf zien, zouden we kunnen stellen dat deze thematiek eveneens betrekking heeft op de persoonlijke (onbewuste) ervaring van de kunstenaar zelf: hij schildert symbolisch de premature situatie en de ontwikkeling van zijn (verstandelijk beperkte) psyche en toont hoe het geestelijke een ondergeschikte rol heeft en hoe hij vooral aan het aardse en stoffelijke verbonden is. Deze thematiek is echter geen diagnostisch bewijsmateriaal, geen illustratie van de beperking van de kunstenaar. Het gaat om een thematiek die bij alle mensen voorkomt, en eveneens door 'gezonde' mensen ervaren, en misschien geuit kan worden in kunst. Ook Cosyns doorloopt dit proces, maar heeft door zijn verstandelijke beperking misschien makkelijker toegang tot die onbewuste processen en

de mogelijkheid deze op een aangrijpende manier te schilderen, terwijl dit voor velen dikwijls een afgesloten en onbereikbaar gebied is.

Conclusie

Vanuit een kunstpsychologische invalshoek werd een interpretatie van Cosyns' *Zonder titel* gegeven. Na een reflectie over de rol van een verstandelijke beperking in relatie tot creativiteit en kunst, werd een kunstpsychologisch interpretatiemodel opgesteld. Dit bestaat erin dat eerst naar het kunstwerk zelf gekeken wordt. Daarna werd gekeken naar de archetypische inhoudslaag die iets zegt over een universele thematiek, en die in het werk van personen met een verstandelijke beperking vaak tot uiting komt. Pas in derde instantie kwam de levensgeschiedenis van de kunstenaar zelf aan bod om elementen in het kunstwerk op die manier beter te begrijpen.

De compositie, het kleurgebruik en de thematiek van het schilderij spreken onmiddellijk aan en getuigen van een grote artistieke waarde. Het kunstwerk creëert een droomachtige, woelige maar tegelijk ook rustige sfeer. Na een Jungiaanse interpretatie werd duidelijk dat de collectief onbewuste inhoud handelt over het universeel menselijke proces van de ontwikkeling van de psyche. Bewuste en onbewuste delen, mannelijke en vrouwelijke elementen, het geestelijke en het stoffelijke, moeten daarbij met elkaar verzoend worden. Het maken van kunst, dat als thema aanwezig is in het schilderij, kan daarbij van nut zijn. Het is deze ontwikkeling, een dynamisch proces die centraal staat in deze inhoudslaag. Verschillende parallellen met het leven van Cosyns waren eveneens te vinden: we zagen hoe de figuur een zelfportret is en het zelfbeeld toont van de kunstenaar. Ook de rol van de moeder, de onderontwikkelde seksualiteit en de eenzaamheid vonden hun plaats in de persoonlijk onbewuste inhoudslaag, die na een **psychoanalytische** benadering zichtbaar werd.

De gegeven interpretatie is verre van de enige die mogelijk is, en claimt geen exclusiviteit. De waarde van deze interpretatie ligt in het feit dat het een mogelijke verklaring biedt waarom dit kunstwerk ons zo aanspreekt. Het gaat om een schilderij, van uitermate hoge artistieke kwaliteit, dat ons een blik gunt op de soms moeilijke psychische ontwikkeling die we allen meemaken.

Philippe Vandenberg, een kunstenaar die samenwerkte met Cosyns, drukte zijn angst uit voor de analyse van Cosyns' kunstwerken:

“Het is de broosheid die me met hem verbindt. Eenvoud bereiken is het allermoeilijkste. Een analyse zou de fascinatie verbreken. Sylvain is zoals ik: iemand die het mysterie cultiveert. Wij leven in een tijdperk waar alles ontsluit is, maar niets is voedzamer dan het mysterie.”¹⁶

Is de fascinatie en het mysterie van Cosyns' werk na deze interpretatie ontsluit? Ik denk, en hoop van ganser harte, van niet. Door het kunstwerk centraal te stellen en het woord te laten voeren, werd getracht een repliek te geven op de wezenlijke vragen en aantrekkingskracht van het schilderij. Ook na het lezen van dit essay blijft het schilderij *Zonder titel* de toeschouwer intrigeren en aangrijpen. Deze interpretatie kon misschien een tipje van de sluier lichten van het waarom en hoe, maar laat 'zonder titel' ongeschonden, vol expressieve kracht, in eenvoud en broosheid, kortom, zonder titel achter.

Noten

1. De biografische informatie is afkomstig uit Van de Vijver, 2005, pp. 45-67.
2. Id., p. 51
3. P. Vandenberg (2003). Sylvain Cosyns. In: C. Fol (red.). *Art en Marge. Collection* (p. 110, vert. J. Rosseel). Brussel: Art en Marge, p. 110.
4. Zie afbeelding: Sylvain Cosyns, 'Zonder titel', 1996, Olie op doek, 100 x 70 cm. Privé collectie.
5. 'Outsiderkunst' is de term, geënt op Jean Dubuffets 'art brut', die ene groep kunstwerken benoemt die, net zoals champagne brut ongesuikerd is, geen heersende cultureel-artistieke ingrediënten in hun 'recept' herbergen. Deze 'rauwe' kunst, als tegenpool van de intellectuele 'art culturel', vond Dubuffet in psychiatrische ziekenhuizen, afgesneden van maatschappij en kunstwereld: "C'est les productions d'art émanant de personnes étrangères aux milieux spécialisés et élaborées à l'abri de toute influence, de façon tout à fait spontanée et immédiate, qui m'intéresse"(1967, 206). Dat de classificatie van schilderen onder 'outsiderkunst' niet onproblematisch is en niet onkritisch mag aanvaard worden, wordt onder andere behandeld door Ames (1994).
6. 'Distinctiewaarde' is een aan Bourdieu ontleend concept dat zegt dat kunst zich bewust moet verzetten ten opzichte van andere, 'mindere' kunst.
7. F. de Fever & W.Elias (1997). 'Verstandelijk gehandicapt = Artistiek gehandicapt?'. In: S. van Labeke (red.) *Buitengewoon creatief. Plastische kunst van personen met een mentale handicap*, pp.51-80. Brussel: Centrum voor amateurkunsten.
8. J.P. van de Vijver (2005). *Inside or outside the outsider art? Kunst van mensen met een verstandelijke beperking*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
9. M.Timmerman (1994). *Ik ben een artiest. Oorspronkelijke beeldende kunst van mensen met een verstandelijke handicap*. Nijkerk: Uitgeverij Intro, p.33.
10. Marie-Louise von Franz (1980). 'Analytical **Psychology** and Literary Criticism'. In: *New Literary History* 12-1, p.121.
11. Id., p.122.
12. Voor de interpretatie van de symbolen werd gebruik gemaakt van J.Chevalier & A. Gheerbrant (1996). *The dictionary of symbols* (J. Buchanan-Brown (vert.) (oorspr. Uitg. 1969). London: Penguin Pockets.
13. Diel, geciteerd in Chevalier & Gheerbrant 1996, 334.
14. Dat de figuur een intrigerende verhouding heeft ten opzichte van het onbewuste, het geestelijke zien we eveneens in de suggestie van een zon, die achter de dikke buik van de figuur de hemel verlicht in lichtgroene delen rond de figuur. De zon is afwezig, het geestelijke licht lijkt onbereikbaar voor de figuur.
15. Von Franz 1980, 122.
16. Champaux, geciteerd in Chevalier &Gheerbrant 1996, 906-907.

Bibliografie

- K.L. Ames (1994). 'Outside outsider art'. In: M.D. Hall & E.W. Metcalf (eds.), *The artist outsider. Creativity and the boundaries of culture*. Washington/London: Smithsonian institution press.
- J. Chevalier & A. Gheerbrant (1996). *The dictionary of symbols* (Buchanan-Brown, J., vert.)(oorspr.uitg.1969). London: Penguin Books.

J.P.A. Dubuffet (1967). *Prospectus, et tous écrits suivants* (ed. H. Damisch). Parijs: Gallimard.

F. de Fever & W. Elias (1997). Verstandelijk gehandicapt = Artistiek gehandicapt?. In: S. van Labeke (red.). *Buitengewoon creatief. Plastische kunst van personen met een mentale handicap*, pp. 51-80. Brussel: Centrum voor amateurkunsten.

M.L. von Franz (1980). 'Analytical **Psychology** and Literary Criticism'. In: *New Literary History* 12.1, pp.119-126.

M. Timmerman (1994). *Ik ben een artiest. Oorspronkelijke beeldende kunst van mensen met een verstandelijke handicap*. Nijkerk: Uitgeverij Intro.

P. Vandenberg (2003). 'Sylvain Cosyns'. In: C. Fol (red.). *Art en Marge. Collection*, p. 110, vert. J. Rosseel. Brussel: Art en Marge.

J.P. van de Vijver (2005). *Inside or outside the outsider art? Kunst van mensen met een verstandelijke beperking*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.