

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

2012

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

Post-kunst

Van Balinees hanengevecht naar toegepaste radicaliteit

Floris Solleveld

De beeldende kunst van de eenentwintigste eeuw is veelzijdiger en indrukwekkender dan ooit, en tegelijk gaat het nergens meer over. Dat klinkt als een paradox, maar het is wel de situatie waar we sinds het einde van de avant-garde in leven. Wie leeft in een tijd waarin *Anish Kapoor Leviathan* in het Grand Palais maakt, en *Olafur Eliasson The Weather Project* in de Turbinehal van Tate Modern, moet wel medelijden voelen voor generaties die de toekomst verwachtten van een zwart vierkant op een linnen doek, een zuil in de vorm van een vogel in de ruimte, of in het geval van *Les Nabis* zelfs van de achterkant van een sigarenkistje. Een medelijden, vanzelfsprekend, dat druipt van valse nostalgie. Konden we het allemaal maar opnieuw ontdekken, dat zou zoveel eenvoudiger zijn!

Drie dingen dragen bij aan dit gevoel. De technische mogelijkheden zijn immens toegenomen sinds *Pevsner*, *Gabo* en *Moholy-Nagy* de eerste kinetische sculpturen maakten. Waar *Duchamp* nog een *pissoir* op een sokkel moest zetten, is design nu zo algemeen verbreid in onze leefomgeving dat de *pissoirs* zelf modernistische kunstwerken zijn. Maar vooral: doordat het kunstbegrip zo ver is opgerekt dat in principe alles kunst kan zijn, zijn kunstenaars ook niet meer gebonden aan de beperkingen van 'schilderkunst' en 'sculptuur'.

Honderd miljoen handbeschilderde porseleinen zonnepitten?
Een haai op sterk water? Een schedel bezet met diamanten?
Welja, waarom niet? Waarom niet?
Dat is precies het probleem. Alles kan. Wat nu?

Big Art

De laatste avant-gardes, eind jaren zestig, beloofden een 'Blurring of Art and Life' (*Allan Kaprow*) en 'iedereen kunstenaar!' (*Joseph Beuys*). *Arthur Danto* beschreef in 1984 de *Brillo Box*, waarmee *Warhol* zelfs verpakkingen tot kunst had verheven en daarmee het onderscheid tussen kunst en niet-kunst had opgeheven, triomfantelijk als 'The End of Art'.

Danto concludeerde: "The institutions of the artworld – galleries, collectors, exhibitions, journalism – will slowly wither away".

De realiteit is anders. Drie jaar later werden *Van Goghs Zonnebloemen* voor £ 25 miljoen verkocht: een verdrievoudiging van het record, en het begin van een bizarre prijzenslag die nog steeds voortduurt. Nog vier jaar later gaf verzamelaar *Charles Saatchi* de toen nog onbekende kunstacademiestudent *Damien Hirst* een blanco cheque voor een nieuw kunstwerk. *The rest is history*.

Juist het oprekken van het kunstbegrip heeft bijgedragen aan de opkomst van Big Art. Een schilderij kun je nog op zolder maken. Installaties voor de Turbinehal of de DOCUMENTA vergen aanzienlijk meer materiaal en kapitaal. Zelfs de eindexamen-expo's zijn nu gevuld met spektakelstukken, noodzakelijk om 'gespot' te worden. Er is naast de musea en galeries een infrastructuur van kunstcentra, projectruimtes en biënnales ontstaan, bevolkt door curatoren, waar wordt gepresenteerd wat 'hedendaags' is.

Het kwalijkste is dat ook de kritiek door deze infrastructuur is ingekapseld. Tentoonstellingen gaan in toenemende gepaard met symposia, publicaties en *artist talks*; *Irit Rogoff* noemt dit de "educational turn". De conceptuele kunst is geïnstitutionaliseerd in doctoraalprogramma's voor *artistic research*, waarbinnen ondertussen circa 3000 kunstenaars studeren en werken. Ergens tussen kunstfilosofie, kunstgeschiedenis en kunstkritiek in is een subgenre van Art Theory ontstaan, dat met veel *radical chic* de symposia en catalogi vult en zo vooral een decoratieve en statusverlenende functie vervult; zoals *Jonas Staal* stelt in *Post-propaganda*, fungeert juist kritiek op de instituties van de kunstwereld ter legitimatie van diezelfde instituties. *Anna Tilroe* spreekt in *De Ja-Sprong* smalend van een "rijstebrijberg".

Kunst als Balinees hanengevecht

In zijn briljante essay *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight, opgenomen in The Interpretation of Cultures* (1973), beschrijft *Clifford Geertz* de merkwaardige obsessie van Balinezen met hanengevechten.

Wat de Balinezen doen is irrationeel: ze zetten onverantwoord hoge bedragen in, de gevechten zijn illegaal en worden soms hardhandig onderdrukt. Tegelijk weten de Balinezen verdomd goed waar ze mee bezig zijn: het wedsysteem is buitengewoon doordacht, ze omschrijven zichzelf welbewust als *cock crazy*, en maken seksueel beladen grappen over hun uit de hand gelopen hobby.

Volgens *Geertz* reflecteren de Balinese hanengevechten daarmee de cultuur als symbolisch systeem: mensen kunnen dat systeem manipuleren en doorzien, maar zonder zouden ze niet weten wat te doen. *Geertz* vergelijkt dat systeem met een (fictieve) Indiase kosmologie, waarin de aarde ligt op

een schaal, die rust op de rug van een olifant, die staat op een schildpad. En daaronder? Nog een schildpad. En daaronder? "Ah, sahib, after that it is turtles all the way down!"

De vergelijking met kunst ligt voor de hand, en *Geertz* maakt die dan ook zelf. "Like any art form – for that, finally, is what we are dealing with – the cockfight renders ordinary, everyday experience comprehensible by presenting it in terms of acts and objects which have had their practical consequences removed and been reduced (or, if you prefer, raised) to the level of sheer appearances, where their meaning can be more powerfully articulated and more exactly perceived."

Op die 'symbolische antropologie' is de nodige kritiek gekomen. *Ernest Gellner* bijvoorbeeld stelt dat er helemaal geen 'symbolische systemen' bestaan: er zijn alleen situaties waarin mensen hun weg zoeken, of ze nu *insiders* of *outsiders* zijn. In de nasleep van de dekolonisatie zijn de bestudeerde volkeren ook terug gaan praten: *Edward Said* betoogt in *Orientalism* (1978) dat de oriëntalistiek het Oosten vooral heeft gemystificeerd, en *Talal Asad* traceert in *Genealogies of Religion* (1993) met een antropologische blik de herkomst van het Westerse begrip van religie, dat later is aangewend om andere culturen te duiden.

Een vergelijkbare ontwikkeling is in de kunst te zien. Wie *Post-propaganda* leest of naar de meest recente DOCUMENTA en Manifesta gaat, ziet geëngageerde kunstenaars die niet alleen geduid willen worden maar zelf ook willen duiden. Met de kunstenaarscultus is uitvoerig de draak gestoken: tekenend zijn titels als *Ushering in Banality* (Jeff Koons), *Höhere Wesen befahlen: obere Ecke Schwarz malen!* (Sigmar Polke) en *Ich kann mich nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden* (Martin Kippenberger). Maar die tegendraadsheid en die relativering zijn zelf ook deel van het hanengevecht. Ze kunnen alleen bestaan binnen een kunstcontext.

Het denken over kunst lijkt nog steeds het meest op beschrijvingen van primitieve culturen in de vooroorlogse antropologie: als een set exotische rituelen die op het eerste oog irrationeel lijken, maar waar 'normale mensen' toch inspiratie uit kunnen putten.

Kunstenaars als *Bas Jan Ader*, *Marina Abramovic* en *Joseph Beuys* worden als halve heiligen vereerd omdat ze zo ver gaan en zo compromisloos zijn in hun kunstenaarschap – en tegelijkertijd denkt iedereen: waarom zou je in 'vredesnaam' de gracht in fietsen, drie uur lang naakt tegen je vriend op lopen, of jezelf opsluiten met een coyote? Aan *Warhol* wordt een magische 'Midas Touch' toegeschreven – en tegelijk denk je: oplichter! *Joseph Beuys*, van 'jeder Mensch ein Künstler', was de grootste sjamaan van allemaal.

Dat Geertz het hanengevecht kunst kan noemen, getuigt al van een opgerekt kunstbegrip: in wezen stelt hij de kunstwereld op één lijn met de tuinencultuur van de Trobrianders, de symbolische economie van de Polynesiërs, de religie van de Nuer, en de *potlatch* van de Kwakiutl.

Kunst als *potlatch*

Tien jaar geleden schreef kunstenaar en econoom *Hans Abbing* *Why are Artists Poor: The exceptional economy of the arts*. Kunstenaars zijn arm, volgens *Abbing*, omdat er teveel kunst gemaakt wordt: het is een vrij beroep en het kunstenaarschap wordt als een doel op zich gezien, dus is er geen rem op. (*Klaus Jung*, de rector van de Kunsthochschule für Medien Köln, heeft ironisch opgemerkt dat we dan maar de gilden opnieuw moeten invoeren en alleen een nieuwe kunstenaar moeten toelaten als een oude doodgaat.)

De *gift economy* die *Abbing* beschrijft gaat verder dan een Balinees hanengevecht, wat in wezen een *zero-sum-game* is; het heeft meer van een *potlatch*, een ritueel waarin status verworven wordt door waardevolle dingen weg te geven of zelfs te vernietigen. Of het nou de staat, de mecenas, de koper of de bezoeker is, er is altijd iemand aan het *potlatchen* – en vooral de kunstenaar zelf.

Nou weten kunstenaars waar ze aan beginnen. Wie minder *rücksichtslos* is, studeert kunstgeschiedenis of wordt ontwerper. Wat verklaart die onverminderde aantrekkingskracht van het kunstenaarschap? Ten dele is dat heel banaal: alles mag, in de kunst. Omdat het kan. Wat is er nou mooier dan dat? Maar dat verklaart niet waarom het nog steeds als ‘kunst’ waargenomen wordt. Gewoon iets leuks doen is niet genoeg: het wordt pas serieus genomen als het *deep play* is.

Als er schuldigen moeten worden aangewezen waarom een kunstmythe ons nog steeds gevangen houdt, krijgt meestal de romantiek de schuld. (Zie naast *Abbing* bijvoorbeeld *Maarten Doorman*, *De Romantische Orde* en *Hans den Hartog Jager*, *Het Sublieme*.) Standaard wordt daar bij gezegd dat de romantiek een reactie was op de oprukkende wetenschap. Wat er niet bij gezegd wordt, is dat sinds die tijd ook ons beeld van mens, cultuur en kunst is verwetenschappelijkt.

‘Cultuur’ is sinds begin negentiende eeuw een verzamelterm voor menselijke gedragingen, die onderwerp van onderzoek kunnen zijn. ‘Kunst’ is pas sinds *Winckelmann* onderwerp van kunstgeschiedenis. De dogma’s waarmee die wetenschap twee eeuwen geleden begon, zijn al lang geleden verworpen. De beeldende kunst heeft zijn eigen traject van doelbewuste experimentatie en emancipatie doorgemaakt – deels in interactie met die ontwikkelingen. Dat alles maakt het moeilijk te geloven in een ‘kunstmythe’ die nog altijd standhoudt.

Het is geen 'doctrine': kunstenaars zijn in die zin niet te vergelijken met creationisten. Maar is kunst dan – net als een Balinees hanengevecht – een 'culturele praktijk'?

Dat is geen verklaring. 'Alles' is een culturele praktijk, en wie zijn eigen handelen als een culturele praktijk beschrijft gelooft er al niet meer in. De zaak daarmee afdoen, is juist een neerbuigend en achterhaald soort antropologie bedrijven. Gekke inlanders.

Kunst als zelfonderzoek

We kunnen het blijkbaar niet laten om kunst te maken. Tot op zekere hoogte heeft dat een cognitieve basis. De menselijke cognitie namelijk

1 is hypothese-vormend en experimenterend, dus creatief; 2 is constructief en zelfcorrigerend; 3 opereert met representaties, waarin iets staat voor iets anders; 4 werkt niet alleen met begrippen maar ook met beelden, geluiden en andere *non-conceptual content*; 5 is beladen met emotionele prikkels; 6 inclusief het vermogen om positieve prikkels te verbinden aan het doorstaan van negatieve prikkels; 7 is verankerd in een lichaam dat met de wereld interageert; en bovendien, 8 is doordrongen van narcisme.

Dat alles levert al een aardige artistieke gereedschapskist op. Maar dan nog gaan er 2000 jaar kunstgeschiedenis en 100 jaar avant-garde overheen om uit te komen op de *Brillo Box*. Er is niks in de menselijke genen geprogrammeerd dat zegt: kom, laten we een haai op sterk water zetten.

Er is wel degelijk een goede reden voor *deep play*. Die reden is: waarom zou je iets doen wat iemand anders net zo goed kan doen?

Hedendaagse kunst, hoe post-romantisch ook, draait nog altijd om de belofte van radicale authenticiteit: als jij het niet doet, gebeurt het niet. Niet-inwisselbaarheid wordt zo het belangrijkste criterium. En wel een extreem streng criterium: de meeste schoonheid is immers tamelijk inwisselbaar, zelfs virtuositeit is meestal maar show, en originaliteit is zelden echt origineel. Blijft over *deep play*, verder gaan dan verantwoord is, extreem veel werk steken in een uitzinnig object dat niet eens pretendeert nuttig te zijn.

Maarten Doorman en *Hans Abbing* vinden die radicale authenticiteit maar een romantische mythe. Hoezo? Is het niet uiterst rationeel om *agency* na te streven, om 'de auteur van je eigen daden' te willen zijn?

Dat is immers wat een vrij en rationeel mens onderscheidt van iemand 'die gedrag vertoont'. Zo drijven valide redenen de hedendaagse kunst in het extreme, en is *deep play* de paradoxale uitkomst.

Turtles all the way down. Is er een uitweg uit deze krankzinnige logica? De vraag is vooral hoe deze radicaliteit zinvol toegepast kan worden, en niet ontaardt in leeg spektakel en holle pretenties. Als de keizer geen kleren aanheeft, wees dan liever functioneel naakt. Nu alles kunst kan zijn, lijkt ieder compromisloos kunstwerk ook een zelfonderzoek: wie ben ik? Het antwoord zou moeten zijn: het is maar kunst.

Post-kunst

De meeste antropologen houden zich allang niet meer met geïsoleerde stammen bezig. Zoals *Ernest Gellner* het uitdrukt: "The good old days of man-eating and widow-burning are over". In plaats daarvan beschrijven ze nu samenlevingen in verandering, culturele vermenging en frictie, het voortleven van oude rituelen in een modern jasje.

Dat zou de kunstkritiek ook moeten doen. In plaats van een statisch beeld te geven van een kunstwerk of tentoonstelling, zouden critici zich moeten richten op veranderingen in de kunsten. 'Kunsten', meervoud, wel te verstaan. De *fine art bias* die aan de beeldende kunst een geprivilegieerde positie toekent ten opzichte van andere kunstvormen, kan overboord.

Het idee van 'kunst' *an sich* zit een gelijkwaardige uitwisseling tussen kunst, kritiek en publiek in de weg. Ondanks alle goede bedoelingen. Juist kunst in de publieke ruimte en *community art*, die toch bedoeld zijn om kunst dichterbij de mensen te brengen, houden iets geforceerds: het blijft, om met *Jonas Staal* te spreken, propaganda.

Pijnlijkste voorbeeld is het Land Art traject *De Verbeelding* in Zeewolde, dat de Flevopolder door middel van landschapskunst van een identiteit moest voorzien. De bewoners was niks gevraagd; zij zaten niet op die identiteit te wachten. Het vandalisme nam al snel de overhand, waarbij zelfs een shovel werd ingezet om de goede artistieke bedoelingen van kritische kanttekeningen te voorzien.

Twee van de belangrijkste ontwikkelingen in de kunsten van het afgelopen decennium zijn van boven opgelegd: 'artistic research' en het 'cultureel ondernemerschap'. Het resultaat daarvan zijn twee nieuwe modellen van kunstenaarschap: de (experimentele, conceptuele) kunstenaar als onderzoeker, en de kunstenaar als ondernemer – wat meestal betekent: toegepaste kunst of Big Art.

Beide modellen 'lijken' een demystificatie van het kunstenaarschap, maar in feite plaatsen ze vooral de kunst verder op afstand, in een laboratorium of op de kunstmarkt, of in het beste geval als luxeobject. Het is nog steeds fetisj en rijstebrij. Het gaat nog steeds nergens over.

De vraag zou niet moeten zijn, of iets 'kunst' is, maar of het interessant is. Minder radicaliteit is de oplossing niet: een compromisloze *Marina Abramovic* en zelfs een schaamteloze *Jeff Koons* zijn interessanter dan goede bedoelingen. Maar 'interessant' is een tamelijk ruim en vaag begrip. De excentrieke componist *Karlheinz Stockhausen* noemde de aanslagen van 9/11 "het grootste kunstwerk van de kosmos".

Puur esthetisch beschouwd zijn dat inderdaad onvoorstelbare en onvergetelijke beelden, des te indrukwekkender omdat het zo echt en gruwelijk is. Er gaan 2996 mensen dood in *real time*. Radicaler kan het niet, en oninteressant kun je het onmogelijk noemen. Toch is er iets mis als je dat als kunst ziet.

Waar we vanaf moeten, is de *status aparte* van 'kunst'. Dan pas kunnen we onomwonden een gesprek aan over wat de maker wil doen en hoe het werk daartoe dient, in plaats van alleen een kunstwerk te bekijken en te *liken* of *disliken*. Echt interessant wordt het pas, als de radicaliteit een doel heeft. Het lijkt alweer een tegenstrijdigheid, maar waar ik dus voor pleit is 'toegepaste radicaliteit'. Zodat we niet alleen maar toeschouwer zijn bij het hanengevecht en de grote *potlatch*. De haaien op sterk water en de *Weather Projects* moeten ondertussen gewoon gemaakt blijven worden. We kunnen het nou eenmaal niet laten, dus moeten we er maar het beste van maken. *After that it is turtles all the way down.*