

Schurende sprookjes

Tijd voor een nieuwe romantiek

Nicoline Timmer

Terwijl de klassiek-romantische Narcissus zich nog kon terugtrekken in de peilloze diepte van zijn eigen spiegelbeeld, legde het navelstaren in de jaren negentig vooral een gapende leegte bloot. In een decennium waarin ‘identiteit’ het codewoord was, was er tegelijkertijd een schrikwekkend gebrek aan een vastomlijnd ‘ik’. In hedendaagse kunst, literatuur en muziek wordt echter geprobeerd dit lege, gefragmenteerde zelf weer iets te laten voelen.

Er is weer ruimte voor pathos, voor emoties, voor sentiment. Maar op een gecompliceerde, indirecte manier. Niet in de vorm van een naïeve exploratie van de eigen zielenroerselen, of een passief peinzend opgaan in iets ‘hogers’, maar als een zelfreflectief streven of verlangen naar iets dat de banale, uitgewoende en solipsistisch beleefde werkelijkheid ontstijgt. Om deze nieuwe romantische impuls beter te begrijpen is het belangrijk eerst een kleine stap terug te doen.

Een verschrikkelijke periode

“De hele tweede helft van de jaren negentig was ik op zoek naar iets dat me hoop gaf. Tien jaar lang heb ik gevochten tegen ironie en cynisme.” Het zou zomaar een uitspraak kunnen zijn van een vroeg *Douglas Coupland*-personage, maar aan het woord is *Antony Hegarty*, van *Antony & the Johnsons*, die samen met *CocoRosie* (de zussen *Bianca* en *Sierra Casady*), *Joanna Newsom* en *Devendra Banhart* wel gerekend wordt tot de *freak folk* beweging in de muziek. Terugblikkend op de jaren negentig concludeert *Antony* dat het een ‘verschrikkelijke periode’ was – er was niets, alleen ‘de schreeuw, een schreeuw van depressie en woede’, klinkend uit de keel van *Kurt Cobain*.

De grondtoon van de jaren negentig lijkt al in 1991 gezet, het jaar waarin *Bret Easton Ellis* *American Psycho* publiceerde, *Couplands Generation X* het handboek van een generatie werd, de Young British Artists op de radar van Saatchi verschenen, en het album *Nevermind* voor een doorbraak zorgde van *Cobains* band *Nirvana*.

Pas na de millenniumwisseling leek het doffe gordijn van woede en depressie opeens opengescheurd te worden door een nieuwe generatie, die voor zichzelf ruimte wist te scheppen voor 'hoop'. *Antony Hegarty* (geboren in 1971) zag het met oprechte ontroering en verbazing aan – het leek alsof deze jongere generatie zich moeiteloos had ontdaan van de ballast van depressie, maatschappelijke trauma's (zoals aids) en het cynisme dat hemzelf terneergedrukt had; deze bloemenkinderen van de jaren nul lukte het om zich vrijuit over te geven aan quasi-naïeve experimenteerdrijf en zo hun eigen wereld te creëren, een wereld waar ze precies in pasten.

Dezelfde idiosyncrasie, zelfbewuste speelsheid en strategische naïviteit die de muziek van *CocoRosie* typeert, ademt het werk van de Amerikaanse kunstenares *Nina Yuen* (1981). Het grappig-brutale geluid van een kinderpianootje, de schurende sprookjeslyriek en de ijle, slepende zang van de zusjes *Casady* zouden de perfecte begeleiding vormen van de dromerige, toverachtige collages van associatieve narratieven en beelden in de video's van *Yuen*.

Veel van *Yuens* video's dragen de naam van een ander (zoals *Don*, *Joan*, *Alison* of *Sung*) en de kunstenares heeft wel telkens de hoofdrol, maar leeft daarbij niet schaamteloos exhibitionistisch zichzelf uit. De ervaringen, gevoelens, tragedies en trauma's die vorm krijgen in haar werk zijn een soort *re-enactments*, empathische reconstructies van *andermans* ervaringen (haar moeder, Jeanne d'Arc, een ex-vriendje of oude bokshelden), die zijdelings raken aan meer introverte privé-gevoelens. Vergeten of verdrongen geschiedenissen, grote en kleine verhalen, worden zo op vanzelfsprekende wijze door elkaar geweven. De eigenheid, het persoonlijke van *Yuens* werk zit 'm dus niet zozeer in wat wordt overgebracht maar in hoe dat gebeurt, in de analogieën, de verbindingen, de toon en tederheid waarmee ze haar 'materiaal' bewerkt.

'I'm too sad to tell you'

Het traditionele idee dat een individu een soort container is van gevoelens, die vervolgens in kunstwerken binnenstebuiten kan worden gekiept, heeft eigenlijk geen geldigheid meer. Dit 'innerlijk' is gedeconstrueerd, het individu gefragmenteerd en verworpen tot een collage van lifestyles. Deze veroppervlakking van ons 'ik' heeft, vooral in de tweede helft van de jaren negentig, veel cynische en ironische kunst en literatuur opgeleverd. Maar die fase lijkt nu voorbij.

Tegen de achtergrond van de grimmige (en later, met house en ecstasy, vrij hysterisch hedonistische) jaren negentig is de terugkeer van bepaalde romantische motieven in de beeldende kunst, zoals onder anderen de Duitse kunstcriticus en curator *Jörg Heiser* vaststelde, een complex fenomeen.

Eigenlijk spreekt *Heiser* niet zozeer van een terugkeer, maar reconstrueert hij de kunstgeschiedenis van de afgelopen decennia om te constateren dat de conceptuele kunst, die zo dominant is geweest en gebleven, altijd al sporen van romantiek in zich heeft gehad. Met de term ‘romantisch conceptualisme’ die hij muntte, corrigeert hij de in zijn ogen te nauwe, verstarde opvatting van conceptuele kunst als uitsluitend intellectualistisch, als pure ideeënkunst.

Paradigmatisch voorbeeld in zijn analyse is de Nederlandse kunstenaar *Bas Jan Ader* (1942 – 1975), wiens werk “zich op zeer abstracte, formalistische wijze bezighoudt met bepaalde aspecten van de romantiek [...] zoals gevoelens van vervreemding, eenzaamheid, onvervuld verlangen, zelf-mutilatie en melancholie” (Frieze Magazine, 2002).

In *Aders* 16mm-film *I'm too sad to tell you* bijvoorbeeld, zien we de huilende kunstenaar niet op allerindividueelste wijze zijn allerindividueelste emoties tot expressie brengen – wat getoond wordt (en verder niet uitgelegd) is ‘verdriet’, ‘door middel van herkenbare gezichtsuitdrukkingen’, merkt *Heiser* op, maar niettemin is deze geabstraheerde vorm van verdriet ‘ontroerend’ en ‘lijkt het verdriet oprecht’.

Aders poëtisch-analytische benadering van emoties en ervaringen doet denken aan de aforistische methode waarmee *Ludwig Wittgenstein* processen van betekenisoverdracht en expressie blootlegde, zoals in zijn *Filosofische onderzoekingen* (1954), waarin hij telkens opnieuw de aandacht vestigt op de grammatica van uitdrukkingen van pijn en andere sensaties.

De betekenis van gevoelens komt volgens *Wittgenstein* tot uitdrukking in de vorm waarin ze opmerikbaar zijn – zoals, inderdaad, in ‘gezichtsuitdrukkingen’, of in de specifieke zinsnede die iemand gebruikt. Het is een omkering van het klassiek-romantische idee dat gevoelens diep weggestopt zitten ‘in’ onszelf, om vervolgens moeizaam te moeten worden getransponeerd naar een ander.

Wittgensteins visie sluit veel beter aan bij de manier waarop in vernieuwende literatuur, muziek en kunst van nu wordt omgesprongen met emoties en expressie. De romantische of romantisch-conceptuele kunstenaars van tegenwoordig zou je in die zin post-wittgensteiniaanse romantici kunnen noemen. Het emotionele aspect van hedendaagse kunst dringt zich vrijwel uitsluitend op in de vorm waarin gevoelens gestalte krijgen – “Emotion as material / not at any time the subject”, zoals de kunstenaar *Lawrence Weiner* eens treffend noteerde over de manier van werken van zijn Duitse collega *Isa Genzken*, een formule die ook toepasbaar is op het werk van *Nina Yuen*.

En op dat van bijvoorbeeld de jonge Nederlandse kunstenaars *Paulien Oltheten* (1982), die zich in haar foto's en video's concentreert, niet op theatrale ik-gevoelens, maar op een schijnbaar achteloos wapperende

jaspand, op onhandige armen en benen die een houding zoeken – alles vaak op een ontwapenende manier van commentaar voorzien door *Olftheten* zelf. Wat ze registreert (en soms regisseert) zijn subtiele tekens die uitdrukking geven aan de manier waarop mensen zich tot elkaar verhouden, de lichaamstaal waarmee we ruimte innemen in de leefwereld van anderen, en de luchtige, vervluchtigende ernst waarmee dat gepaard gaat.

Iets bedoelen, iets betekenen, ‘is je tot iemand wenden’, wist *Wittgenstein*. Het is op deze indirecte manier, via de omweg van de ander, dat het lege zelf, de verwarde Narcissus, in hedendaagse kunst weer grip lijkt te krijgen op wat hij voelt of denkt.

Strategische naïviteit

In de literatuur werd omstreeks de millenniumwisseling de overgang van verhalen vol vermoeide jaren-negentig ironie naar romans waarin weer oprechte emoties worden aangeboord, gemarkeerd door het debuut *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* van de Amerikaanse schrijver *Dave Eggers*, die inmiddels het vlaggenschip is geworden van wat wel wordt aangeduid als de *new sincerity* beweging.

Toen zijn quasi-fictieve *memoir* in 2000 uitkwam waren critici nog in verwarring: is dit boek een laatste stuip trekking van postmoderne *Spielerei* of is er toch iets meer aan de hand? Nu, tien jaar later, heeft zich een wollige interpretatieve wolk gevormd rond het uitdijend oeuvre van *Eggers*, waarbij de aandacht helaas vooral uitgaat naar zijn concrete ‘geëngaeerdheid’.

Maar veel interessanter dan zijn vrij traditioneel geschreven latere boeken vind ik nog altijd zijn debuut, en ook zijn eerste verhalenbundel, waarin hij een lijn voortzet die was ingezet door zijn literaire held en wegbereider *David Foster Wallace*: het zoeken naar een zelf-overstijgende vorm van verbondenheid met anderen, een worsteling om het overactief zelfbewustzijn weer iets te laten voelen en menen.

Eggers deed dat in zijn debuut met meer blijmoedigheid dan *Wallace* zich kon veroorloven, net zoals de bewegingsruimte die de nieuwe generatie muzikanten zich toeëigende *Antony Hegarty* verbaasde maar ook hoop gaf. Wat in de weg zat was een gevoel van schaamte. Het is een ingewikkelde evenwichtsact, om werk te maken dat ontroert en waaruit tegelijkertijd een kritische houding ten opzichte van die ontroering spreekt, werk dat open, kwetsbaar en persoonlijk is maar niet de intellectuele nervositeit verhult of onderdrukt, die met het blootleggen van bepaalde sentimenten gepaard gaat. “Shame is a powerful thing”, aldus *Antony*.

Als de schaamte helemaal wordt weggefilterd levert dat misschien inderdaad plat pathos op. Maar als de schaamte op een intelligente manier kan worden ingezet, als strategie, als er een vorm voor kan wor-

den gevonden, waarmee de dingen waarvóór men zich schaamt (zoals emoties die men geleerd heeft al te theatraal of pathetisch te vinden eveneens de ruimte krijgen, kom je uit op werken die zelfreflectie en *knowingness* weten te koppelen aan daadwerkelijke ontroering.

Het is, denk ik, precies deze combinatie die *Heiser* heeft willen vatten onder de noemer romantisch conceptualisme. Een artistieke strategie die hij bespeurt in het werk van de kunstenaars die hij daaronder schaaft, is wat hij in zijn boek *All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art* (2008) samenvat als de slapstickmethode, het 'veinzen van [...] naïviteit', 'opzettelijk een situatie scheppen waarin iets gënants gebeurt', met als voorwaarde dat de schaamte 'wordt gedeeld door het kunstwerk', en niet slechts geprojecteerd wordt op de toeschouwer.

Dezelfde tactieken worden aangewend in het werk van schrijvers als *David Foster Wallace* en *Dave Eggers*, in de podiumperformances van *Antony* en *CocoRosie*, en in het werk van *Nina Yuen* en *Paulien Oltheten*. Waarbij degenen die zich vooral ná de jaren negentig manifesteerden 'vrijer' lijken in hun werkwijze dan de kunstenaars vóór hen (eigenlijk is er nauwelijks een generationeel onderscheid te maken, het zijn eerder oudere en jongere broers of zussen van dezelfde familie).

Iemand die deze ingewikkelde evenwichtsact ook weet te volbrengen, op gestileerde en beheerste wijze, is *Guido van der Werve* (1977). In besprekingen van zijn werk wordt bijna altijd gerefereerd aan *Bas Jan Ader*, en terecht, maar *Van der Werve* neemt meer ruimte, maakt grotere gebaren. Zozeer zelfs dat ik me de eerste keer dat ik zijn videowerken *Nummer acht* en *Nummer negen* zag, op de open atelier dagen van de Rijksakademie in 2007, afvroeg of zijn werk niet bijna overhelde naar kitsch.

In *Nummer acht* (*Everything is going to be alright*) zien we een eenzame figuur, de kunstenaar zelf, in een kaal ijslandschap zwalkend een weg zoeken, achtervolgd door een gigantische ijsbreker die als een zware, logge walvis stoïcijns achter de dolende wandelaar voortschommelt. *Nummer negen* (*The day I didn't turn with the world*) is een sublieme uitwerking van een op zichzelf al sterk idee (in de jaren zestig was waarschijnlijk het opperen van dit idee al genoeg geweest): 24 uur lang op de Noordpool tegen de draaiing van de aarde in bewegen.

De kunstenaar doet precies wat de titel belooft, maar wat we zien, de vorm die gekozen is, doet er wel degelijk toe. De ongemakkelijk schokkerige bewegingen van de geïsoleerde kunstenaar zijn zowel een teken van kracht als van kwetsbaarheid. De bewegingen zijn expressief, en de hele aanblik (eenzame kunstenaar zoekt confrontatie met overweldigende natuur) refereert natuurlijk aan een romantisch cliché, maar het werk dringt ons niet

de zielenroerselen van de kunstenaar op, noch zwelgt het werk in melancholie alleen. Al heeft het vanwege de toegevoegde soundtrack, de door *Van der Werve* zelf gecomponeerde en uitgevoerde romantische muziek, de schijn een beetje tegen.

Pas in tweede instantie, en in de context van zijn hele oeuvre, kon ik om zijn films ook hardop lachen, werd het pathos door absurditeit in evenwicht gehouden.

Ontroering was lange tijd verdacht. Mijn intellectuele Pavlovreactie om me onmiddellijk kritisch te verhouden tot de emotionele immersie die dreigde bij het zien van deze twee werken, mijn reflex om me schrap te zetten tegen het sentimentele, komt voort uit een aangeleerd, theoretisch wel te onderbouwen wantrouwen tegen aspecten van kunst die oninterpreteerbaar lijken, vooral 'ervaren' moeten worden, of 'ondergaan'. Het zal te maken hebben met de diagnose die *Heiser* al stelde: dat kunst, na de abstract expressionistische jaren, bovenal een 'interessant idee' diende te bevatten en uit te dragen. Alsof telkens iets losgepeuterd moet worden uit kunst dat te 'begrijpen' is.

Tegenwoordig lijkt men van kunst en ook van literatuur vooral te verwachten dat ze een maatschappelijke boodschap bevat, getuige de (vaak nogal warrige) debatten over het vermeende engagement van kunstenaars van tegenwoordig.

Maar ondertussen vindt er een veel fundamentele verschuiving plaats, een tendens die niet zo gemakkelijk op het niveau van de wel of niet hapklare *content* van kunst te duiden is, maar op de wijze waarop geëxperimenteerd wordt met de vorm waarmee je gevoelens en gedachten überhaupt zou kunnen delen.

Relationeel humanisme

David Foster Wallace stelt in een van zijn meest briljante verhalen, *Octet*, de eenvoudige vraag, aan de lezer: 'Do you feel it too?' De verteller weet niet wát hij precies voelt, maar als jij, als lezer, misschien, eventueel (alles omkleed met de nervositeit en metareflectiviteit van de neurotische intellectueel) kunt navoelen wat hij bedoelt, ja dan, misschien, is zijn gevoel wel geëxperimenteerd. Iets bedoelen, 'is je tot iemand wenden', inderdaad.

Beeldende kunst die emoties vooral situeert in een fragiele interactie tussen ik en jij, kunst die de 'schaamte deelt', die ondanks de intellectuele reflex om emoties te bagatelliseren toch reikt naar iets méér dan het individueel beleefde verlangen en gemis, corrigeert het hyperindividualisme en de versleten ironie van de jaren negentig, zonder terug te grijpen op gediskwalificeerde traditioneel-humanistische ideeën van lang, lang geleden. De Amerikaanse psycholoog *Kenneth Gergen* heeft er een woord voor, voor deze post-post-moderne visie op intersubjectiviteit, en noemt het 'relationeel humanisme'.

Jan Verwoert schrijft in een essay over de romantisch-conceptuelen dat hun werk de toeschouwer open en direct aanspreekt en zo blijkt geeft van 'een intersubjectieve impuls, in retorische, emotionele en existentiële zin'. Het werk maakt op die manier aanspraak op een 'wij' – een mogelijk wij, niet op een voorgevormd en repressief collectief.

Zo wordt in verschillende domeinen van de kunst de aandacht weer gevestigd op wat ons menselijk maakt, op een manier die inderdaad hoop biedt. In een vorm die appelleert aan zowel een onderdrukt verlangen naar het opheffen van eenzaamheid – in het zoeken naar nieuwe, fragiele vormen van expressie en interactie – als ook aan de kritische, reflectieve geest die zich niet zomaar gewonnen geeft.

Narcissus is nooit echt weggeweest uit kunst, muziek of literatuur, hij neemt alleen telkens een andere gedaante aan. In de jaren negentig ging hij kopje onder in een bodemloze put; in vrolijke verwarring duikt hij nu weer op. Met kroos in zijn haar, onhandig grijnzend, de schaamte een heel klein beetje voorbij.

Uitspraken van Antony Hegarty komen uit de documentaire *The Eternal Children* van David Kleijwegt (VPRO, 2006).

Het essay van Jan Verwoert, *Impulse: Conceptual Art and its Prouocative Potential for the Realisation of the Romantic Idea*, is opgenomen in de catalogus *Romantischer Konzeptualismus / Romantic Conceptualism* die verscheen naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Kunsthalle Nürnberg en BAWAG Foundation, Wenen, 2007. De tentoonstelling werd samengesteld door Jörg Heiser.