

essay

**de Prijs
voor de
Jonge
Kunstkritiek
2014**

Wat is hier zonder gemis?

Laure van den Hout

Het helpt niet altijd, maar soms verlicht een onderonsje met een andere museumbezoeker je ontredderde kunstziel. In dit geval was het een man van middelbare leeftijd, die mij al eerder had aangesproken toen ik aantekeningen zat te maken op een bankje ten overstaan van Zandvliets Seven Stones.

'Ben je het aan het natekenen?', vroeg hij. Zijn stem verraadde iets van het genot te denken mij betrappt te hebben. 'Nee' zei ik, 'er schiet me iets te binnen en dat schrijf ik op.'

Bij Baselitz' Straßenbild zette hij zijn gesprek met mij voort toen hij zich, waarschijnlijk erg trots op zijn vindingrijkheid, 'Tja, hier kun je hele boeken over volschrijven' liet ontvallen.

‘Wist deze man veel van het leven van *Baselitz*, bijvoorbeeld over zijn beginjaren in de DDR of zijn provocerende eerste werken?’, ging er door mijn hoofd. Of was het een algemene uitspraak die getuigde van het feit dat de man in kwestie sowieso vond dat er veel geschreven moet worden over kunst? Miste hij duiding bij het werk in *De Pont*?

Gezeten op het bankje deed ik de eerstvolgende minuten niets anders dan me afvragen waarom ‘Tja, hier kun je hele boeken over vol-schrijven’ op mij overkwam als een imperatief. ‘Het kan niet alleen, het moet ook!’ en ‘Dit werk heeft iets te vertellen!’, zo klonk het. De man van het imperatief verdacht ik er tevens van de mening toegedaan te zijn dat kunst zich moet kunnen legitimeren.

In *Het gezicht*, het eerste deel van *Milan Kundera’s* roman *Onsterfelijkheid* uit 1990, beschrijft hij een scène waarin Agnes (de protagonist) een bezoek brengt aan de sauna. We kennen Agnes dan nog niet zo goed want we zijn pas een paar pagina’s met haar op reis. Een onbekende jonge vrouw komt de sauna binnen en begint al op de drempel alles te regelen; ze dwingt iedereen om dicht bij elkaar te gaan zitten, buigt zich naar de kan, giet water op de kachel en verkondigt vervolgens, als de hete damp sissend optrekt: ‘Ik houd van hete stoom; zo weet ik tenminste dat ik in de sauna ben.’ Dit type vrouw, zo analyseert Agnes, kwam binnen om alle aanwezige vrouwen te verkondigen waar ze van hield. Ze gebruikte vurige termen – ‘ik houd van’ – en deed dit om haar zelfportret te schetsen. Het toeval dat we zien wanneer we naar ons ik in de spiegel kijken, het ongeorganiseerde toeval op deze wereld uitgespuwd te zijn, moeten we zo snel mogelijk identificeren met dingen buiten onszelf. Omdat we alleen zo onszelf niet hoeven te beschouwen als slechts een van de variaties op het prototype mens, maar als een wezen dat zijn eigen onverwisselbare essentie heeft. De vrouw in de sauna deed dat door te spreken in passionele termen (eerder had ze al verkondigd dol te zijn op trots, bescheidenheid niet uit te kunnen staan, verzot te zijn op een koude douche en een warme douche te haten).

Agnes veronderstelt dat we een gezicht *krijgen* (natuur) en een zelfportret *maken* (cultuur). *Kundera’s* keuze voor het gebruik van het woord zelfportret en de analogie met de (schilder)kunst is vast geen toevalligheid. In Agnes’ analyse is het de angst samen te vallen met dat pure toeval, de vorm die je nu eenmaal hebt – een variant op het prototype – die het verlangen in het leven roept om je te willen onderscheiden,

te duiden middels taal en verhaal – ‘Ik houd van hete stoom!’.
Om betekenis te geven. Maakbaarheid in optima forma. Zie hier de blauwdruk voor elk scheppingsproces. Je (ver)wordt door betekenis (be-tekenen) te geven.

Kunstenaars maken sinds jaar en dag zelfportretten om invloed te hebben op hoe dat ‘ik’ gezien wordt of om dat andere ik te duiden, om niet samen te hoeven vallen met dat ene. Om het verschil te laten spreken. Hiervoor hebben ze alle kleuren tot hun beschikking. Huid hoeft niet langer geschilderd te worden met zalm, de naam die aan huidskleur is blijven plakken sinds de kleurpotloden uit je kindertijd. Huid is nu bijvoorbeeld groen of blauw of gestippeld. Met het maken van het *medium* zelfportret roep je de *metafoor* zelfportret zijnde tegenstelling natuur – cultuur in het leven. Om niet slechts samen te hoeven vallen met de natuur, maar om te kunnen cultiveren, om naar binnen te kunnen kijken. De schilder *Philip Akkerman*, wiens totale oeuvre bestaat uit zelfportretten en die verwachtte er tegen zijn vijftigste zo’n 2.500 te hebben geschilderd – dat is nu zeven jaar geleden dus dat aantal zal inmiddels zeker wel bereikt zijn – vangt de kern van dat laatste wanneer hij zegt: ‘Een zelfportret kan niet liegen. Zelfs als het liegt, zegt het de waarheid.’ Je kiest voor je eigen fictie.

We kunnen de analogie die voortkomt uit *Kundera’s* passage toepassen en zeggen: het is dus de natuur (ik) van de kunstenaar die de cultuur (zelfportret) schept. De letterlijke betekenisgeving aan het ding – dus het af bewegen van zijn ontologie – is waar het woord zelfportret zoals *Kundera* dat gebruikt van toepassing op is. Het hoeft dus niet letterlijk het ‘zelf’ te zijn waar het een afbeelding van is. Ik spreek dan ook niet langer slechts van zelfportret als een medium, maar van zelfportret als een metafoor. Een beeldspraak, ook in letterlijke zin: de vrouw in de sauna bij *Agnes spreekt* en schept zo een *beeld* van zichzelf. Zelfportret is datgene wat gecreëerd wordt ter ontsnapping aan de primaire vorm – zijnde ‘ik’ of ‘het ding’. Het gaat niet om het zelf, maar om het *portret* van het zelf. Dit is een meta, een verworden. Deze portretten van het zelf zijn dus ‘verwordingen’, stolsels van wat het ding kan zijn, en dat zijn uiteindelijk de kunstwerken waar wij als bezoeker van tentoonstellingen mee van doen krijgen. Het moge duidelijk zijn dat zowel het ik van de kunstenaar als het ik van het ding niet samenvallen met het zelfportret dat het kunstwerk is. Waarom is dan, terwijl we weten dat het paspoort

bij het ik hoort, een van de meest terugkerende vragen in het huidige kunstdebat de vraag naar legitimatie van dat zelfportret? De verborgen veronderstelling lijkt te zijn: laat mij eens in je paspoort kijken, dan kan ik het plaatje kloppend maken.

Waar *Plato* in zijn *Politeia* kunst afwees omdat het te ver afstaat van de oorspronkelijke ideeën (eeuwig en tijdloos) kan de drang en het verlangen naar scheppen juist daar, in die kloof, gezocht worden. In het af bewegen van het ene, op zoek naar het andere. Voor *Plato* is het maken van kunst het schenden van het oorspronkelijke, het goddelijke, het 'Ene'. Kunst kan dat 'Ene' nooit in zijn volledigheid omvatten en daarmee doet het er afbreuk aan. In elke vorm is er altijd dat gemis. Maar stel dat het ik (prototype) in het voorbeeld van *Kundera* symbool staat voor de idee van *Plato*, is het dan niet juist het gemis van het niet samen kunnen vallen met de idee van jezelf dat maakt dat de vrouw die bij Agnes in de sauna zit overgaat tot het schetsen van haar eigen zelfportret? De onmogelijkheid volledig samen te vallen met de idee stimuleert tot het maken van een eigen werkelijkheid, waarin het gemis juist voedingsbodem is om keer op keer op zoek te gaan, te duiden, te (her)scheppen.

Het schenden is hier juist de manier om dichterbij een essentie te komen. Misschien is het wel dat gegeven waar *Plato* bang voor was en de reden waarom hij kunst wilde verbannen. Want zei hij niet dat het gevaar erin schuilde dat men zich met de kunst ging vereenzelvigen terwijl zij niet de zuivere waarheid was? Wat bij *Plato* het prevaleren van het gevoel en sentiment heet, het verkiezen van (mede)lijden boven de ratio, is bij *Kundera* het masker dat begrippelijk moet maken.

Met andere woorden, willen wij komen tot een beter begrip van de kunst, dan stellen we de verkeerde vraag. Waarom zou kunst zich moeten legitimeren? Dat zou namelijk betekenen dat wij stilzwijgend onderschrijven te maken te hebben met iets als de idee kunst. De bevrijding, of de mogelijkheid bevrijding na te kunnen streven, dát is waar ze uit ontstaat – en dus waarom ik en zelfportret niet samenvallen.

In *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld* (1985) schetst *Haruki Murakami* een plek aan het einde van de wereld waar mensen gescheiden leven van hun eigen schaduw. Deze is hen ontnomen, bevindt zich op een andere plek en mag sporadisch bezocht worden, maar over het hoe en wanneer daarvan hebben de mensen niks te zeggen. In *Murakami's* wereld vallen mens en schaduw niet langer samen.

Immers, ze bevinden zich niet op een en dezelfde plek. Zo niet causaal als in *Murakami's* wereld het verband tussen mens en schaduw is – terwijl de mens staat kan de schaduw zitten – moet ook de relatie tussen ik en zelfportret begrepen worden. Het is niet langer een afspiegeling. Sterker nog: het is nooit een afspiegeling geweest.

Zelfportret als gebouw is de noemer waaronder beeldend kunstenaar *Mark Manders* zijn werk schaaft. In het interview *It is disappointing that we seem to observe the world as through a membrane* (2001) vertelt hij over de constructie die 'zijn' zelfportret is. '[...] de kunstenaar *Mark Manders* is een overgeconcentreerd, neurotisch, poëtisch persoon. [...] Het is een constructie die door zichzelf gemaakt en ontwikkeld wordt. Ikzelf sta in dienst van dat zelfportret.' Met andere woorden, hij is niet het zelfportret, maar in de meta-wereld van het gebouw (als zelfportret) laat hij zijn fictieve ik *Mark Manders* samen vallen met de constructie van dit zelfportret. Even later: 'De *Mark Manders* uit het gebouw wordt door de kijker pas in elkaar gezet, ik ben niet verantwoordelijk voor het beeld dat de kijker van die *Mark Manders* heeft. Het is een beeld dat net zoveel zegt over de beschouwer zelf.'

Terug naar het bankje bij *Baselitz' Straßenbild*. Het zelfportret dat de man zojuist van zichzelf geschetst heeft, bestaat uit wat hij tussen de regels door te kennen geeft – dit doet hij op een ietwat eufemistische manier – namelijk dat hij genoeg weet van *Baselitz* om te zinspelen op het feit dat er veel over te schrijven valt. Wanneer ik bevestigend antwoord op zijn semi-vraag beaam ik zijn kennis en inschatting, wanneer ik ontken zal het voor hem klinken alsof ik niet afdoende kennis heb om te beoordelen of er wel of niet boeken over *Baselitz* volgeschreven kunnen worden. De man weet dit. Ik weet dit. Daarom geef ik geen antwoord. Iets in zijn ik roept de gedachte op het zelfportret te creëren van een man die beschouwing nodig heeft om *Baselitz'* werk te duiden.

Ik blijf zitten op het bankje met in mijn blikveld de achttien doeken waar *Straßenbild* uit bestaat. *Baselitz* zelf heeft een ambivalente houding ten opzichte van het duiden van zijn werk. 'Het kunstwerk ontstaat in het hoofd van de kunstenaar en blijft daar ook', zegt hij in *Vier Wände und Oberlicht*, een lezing uit 1979. Waarmee hij laat doorschemeren dat het schilderij in zijn optiek geen standpunt probeert in te nemen. Wat niet wil zeggen dat het werk geen standpunt heeft, maar het is een standpunt of idee dat door de beschouwer geïdentificeerd wordt.

Niet de legitimatie van het ik in het zelfportret is waar we als kijker naar op zoek moeten, maar de relatie tussen het ‘zelfportret’ – het kunstwerk dat we aanschouwen – en ons eigen ik en zelfportret. Immers, je houdt van iets omdat het met jezelf te maken heeft, daarom ook wil je je ermee verbinden – ‘het is een beeld dat net zoveel zegt over de beschouwer zelf’.

Laten we terugkeren naar Agnes’ ontmoeting met de vrouw in de sauna. Die laat zich passioneel uit over de dingen waar ze van houdt (hete stoom, trots en een koude douche) en waar ze een afkeer van heeft (bescheidenheid en een warme douche). Daarmee geeft ze, zij het vrij theatraal, iets van haar zelfgemaakte blauwdruk vrij. Door de dingen die ze noemt zien we haar meest intieme motieven daar haar keuze haar interpretaties van het beeld dat het ding is, en de metafoor waar deze voor staat, weerspiegelt. Dat wil zeggen, met de interpretatie zien we onszelf en laten we onszelf zien. Het zijn onze eigen gedachten, als beschouwer, waarmee we het verschil maken, waarmee we van ons ik af kunnen bewegen en waarmee we be-tekenen: voorzichtige potloodlijnen op zoek naar een zelfportret.

Akkerman, Philip, *Zelfportret* detail, Extaze literair tijdschrift nr. 2, januari 2012.
Baselitz, Georg, *Vier Wände und Oberlicht* lezing, 1979. Kundera, Milan, *Onsterfelijkheid*, Amsterdam: Ambo Anthos, 1990. Manders, Mark, *It is disappointing that we seem to observe the world as through a membrane*, 2001. Murakami, Haruki, *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld*, Amsterdam: Uitgeverij Atlas-Contact, 2009. Plato, *De ideale staat*, Amsterdam: Athenaeum, 2005.