

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

Werk in uitvoering

Betekenis in de beeldende kunst

Lieke Wijnia

In tijden van crisis viert twijfel hoogtij en komen de meer fundamentele levensvragen vaak boven tafel. Vragen waarop de antwoorden in betere tijden als vanzelfsprekend waren. Toen de politieke campagnes voor de Tweede Kamerverkiezingen half augustus begonnen, kwam in de discussies rondom de gezondheidszorg de vraag “wat is een mensenleven waard?” meer voorbij dan mij lief was. Ook in, maar vooral over, de kunstwereld wordt dit type vragen weer gesteld. Wanneer er getwijfeld wordt aan de waarde van een mensenleven, dan is de kunst het hare al helemaal niet meer zeker.

De vraag wat de waarde van kunst is, kan op vele manieren benaderd worden. Maar het kijken naar artistieke inhoud, het prijskaartje, museale aantrekkingskracht of bezoekersaantallen, resulteert niet in een sluitend antwoord. Al deze elementen liggen aan het oppervlak, terwijl een diepgaandere analyse nodig is.

De waarde van kunst ligt in haar betekenis en wat daarmee gedaan wordt: wat zijn de betekenis en de functie van kunst? Fundamenteler dan dit wordt het niet, maar gezien de huidige stand van zaken lijken het legitieme vragen.

De vanzelfsprekendheid die de kunstwereld kenmerkte voor de economische crisis is niet meer. Het nut van kunst is niet langer algemeen bekend, maar moet weer volledig onderbouwd worden. Een sculptuur op een rotonde, wandkunst in stadscentra of een levendig museum klimaat werden alle gedacht bij te dragen aan het welzijn van de mensen die er door omringd worden, maar leverden geen concrete resultaten op.

In deze tijd waarin alles gemeten moet kunnen worden voordat er waardering aan wordt gegeven, is deze benadering van kunst moeilijk vol te houden. Maar betekenis en functie zijn nu eenmaal niet altijd uit te drukken in cijfers of winstgetallen, dus moet er met ziel en zaligheid voor gepleit worden. En dat is nou precies waardoor in die vanzelfsprekendheid de voorgaande jaren de sleet is gekomen.

Relaties van betekenis

Toen in 2008 het Rijksmuseum aankondigde dat het *For the Love of God* van de Britse kunstenaar *Damien Hirst* tijdelijk zou tentoonstellen, zat directeur *Wim Pijbes* bij het televisieprogramma *De Wereld Draait Door* aan tafel. Op de vraag van presentator *Matthijs van Nieuwkerk* waarom de met diamanten belegde menschedel onder de noemer kunst viel, reageerde *Pijbes* geagiteerd. Het antwoord dat volgde was lang en gaf geen uitsluitsel. Na de uitzending liet hij weten dat die vraag voor hem helemaal niet relevant was.

Om het anders te zeggen, hij was de definitie van kunst voorbij. Maar dat de vraag waarom iets kunst is kan overkomen als een overbodig pesterijtje, maakt haar niet minder relevant. Waarom maakte *Hirst* dit object, vindt hij dat er mensen naar moeten komen kijken, vinden zowel de tentoonstellersmakers van het Rijksmuseum als de redactie van één van de best bekeken televisieprogramma's dat met hem en wordt het object collectief als kunst geïdentificeerd?

Dat een object als *For the Love of God* interesse wekt, is niet moeilijk te begrijpen. Het wordt omringd door een zweem van curiositeit, met een goed verhaal over de ingewikkelde financiële totstandkoming en het in alles *over-the-top* resultaat. Het mooi of lelijk vinden is een niveau onder interessant terecht gekomen. *Joost Zwagerman* duidde dit als "in de ban van het ding". Maar als de vraag wordt gesteld waarom zovelen – musea, verzamelaars, media en grote bezoekersaantallen – zich in deze ban bevinden, wordt het pas echt interessant. Vooral omdat elk van deze groepen een eigen aandeel en motief in het antwoord heeft. De betekenis van *For the Love of God* bestaat uit net zoveel lagen als er diamanten op de schedel zitten.

Een poging tot theorievorming van deze benadering is te vinden in de bestudering van muziek. De term 'muziek', net als 'kunst', draagt een impliciet waarderingskader in zich. Zowel recensies in populaire media als academische verhandelingen begeven zich in dat kader, waar muziek, mits expliciet vermeld, westerse klassieke muziek betekent. En dan het liefst de grote namen uit barok en romantiek of hedendaagse composities. Dit waarderingskader bestaat uit ongeschreven regels en wordt door veel muziekprofessionals, zij het musici, critici of academici, gedragen. Dit is mede van invloed op hoe luisteraars muziek ervaren.

In het jaar dat kunsthistoricus en curator *Nicolas Bourriaud* de kunst van de jaren negentig als 'relational' typeerde, muntte musicoloog *Christopher Small* het werkwoord 'to music'. Beide termen zetten het relationele karakter van de culturele praktijk centraal.

Bourriaud doet dit voornamelijk vanuit het referentiekader van de kunstenaars, *Small* trekt het nog een stap verder – een stap die van waarde is wanneer het gaat over betekenis in beeldende kunst.

Small ziet muziek niet als object gemaakt door een componist, maar als activiteit. In het spreken over muziek spelen allen die deelnemen aan deze activiteit een rol van betekenis. Met de terminologie ‘to music’ en ‘musicking’ probeert hij dit duidelijk te maken. Dit werkwoord beslaat de volle breedte van het idee van de componist dat hij vertaalt naar een partituur, een of meerdere uitvoerenden al dan niet geleid door een dirigent, technici, de uitbater van schouwburg of concerthal en niet te vergeten het aanwezige publiek. In het vaststellen van de betekenis van zowel de culturele praktijk als een bepaald muzikaal werk spelen al deze factoren een rol. *Small's* benadering is een instrumentarium voor zowel een beter begrip als emancipatie van wat verstaan wordt onder de noemer muziek.

Een vertaalslag naar de beeldende kunsten kan niet één op één plaatsvinden, aangezien een muzikaal werk iets anders is dan een schilderij of een sculptuur. Dit gezegd hebbende, kan gesteld worden dat de grenzen zowel binnen de beeldende kunsten als tussen verschillende kunstdisciplines vervaagd zijn. Concept en object zijn sinds een aantal decennia niet meer intrinsiek met elkaar verbonden. Toen het belang van het concept de overhand kreeg, zijn de bestaande referentiekaders maar mondjesmaat mee veranderd. Zo is de toeschouwer een steeds wezenlijker onderdeel gaan uitmaken in het functioneren van een kunstwerk. Waar *Small* het vluchtige karakter van muziek in een werkwoord probeerde te vangen, moet ook de tijdelijkheid van kunst onderkend worden: kunst is continue werk in uitvoering, plaats-, tijd- en publieksgebonden.

En niet alleen hedendaagse kunstwerken kunnen het best geduid worden door het relationele netwerk waarin ze zich bevinden. Objecten die de tand van de kunst-historische tijd hebben doorstaan, bevinden zich simpelweg langer in dergelijke netwerken, maar zijn er nog steeds onderdeel van. Het object is niet langer vertrekpunt en eindstation tegelijk, maar een knooppunt langs de route waarop verschillende wegen aangesloten zijn.

Het belangrijkste gevolg van deze benadering is dat betekenissen niet vaststaan. Zoals onze *lifestyle society* continue aan verandering onderhevig is, zo is de betekenis van kunst dat ook. Dit filosofisch gegeven kan wellicht extreem overkomen. Maar feit is dat kunst van betekenis is. Het verlegt de focus van een definitieve, autoritaire waardering van een kunstwerk naar het daadwerkelijke functioneren van het werk in de context waarvoor het gemaakt is. En dat maakt het direct een stuk minder lastig om uit te leggen waarom iets van waarde is.

Dichtbij op afstand

In Vrij Nederland verschenen onlangs twee essays over de staat van de hedendaagse kunst. Onder de titels *De kunst is decadent* en *De wereld is decadent* reageerden respectievelijk schrijver en dichter *Allard Schröder* en kunsthistoricus en curator *Jhim Lamoree* op de vraag of de kunst nog wel iets nieuws te melden heeft.

Schröder betoogt dat decennia van verplichte vernieuwing, ontdekking en experiment tot niets nieuws hebben geleid. Na het besluit dat alles mocht en alles kon, nam de stuurloosheid alleen maar toe, met als resultaat dat de kunsten decadent zijn geworden. Ook de kunstkritiek kon er nog weinig van maken en verloor zichzelf uit het oog. *Schröder* doet de ontluisterende constatering dat wie van kunst wil genieten prima af kan zonder de hedendaagse praktijk. De reactie van *Lamoree* houdt in dat niet de kunsten decadent zijn geworden, maar de wereld waarin zij zich bevinden en waar zij op reageren dat is. In een tijd waarin banaliteit tot maatschappelijke norm is verheven, is het niet vreemd dat de kunsten in reactie hierop vragen stellen. Dat niet iedereen in deze vragen een passend antwoord vindt, moet niet de kunsten worden aangerekend.

Beide essays zetten de kunsten in een breed maatschappelijk kader, maar komen tot uiteenlopende conclusies. Waar *Lamoree* concludeert dat de kunst zowel vroeger als nu de samenleving de maat meet, stelt *Schröder* dat het publiek zich niet meer herkent in de vragen die de kunst daarmee wil oproepen en daarom niets met de resulterende kunst kan. Willen de kunsten de door deze decadente houding ontstane afstand overbruggen, zo bereidt *Schröder* de lezer voor, dan zal het geaccepteerd moeten worden dat niet langer de kunstenaar centraal staat, maar dat het publiek die centrale positie heeft overgenomen. Hoewel dit niet een strikte keuze tussen het een of het ander hoeft te zijn, pleit een relationele benadering zoals hierboven uiteengezet voor aandacht voor het betekenisvolle aandeel dat het publiek speelt in de beeldende kunsten.

Op de cover van Vrij Nederland waarin de essays gepubliceerd zijn, staat de *Orvillecopter* (2012) van kunstenaar *Bart Jansen*. *Jansen* heeft zijn overleden kat opgezet met gespreide poten, die elk voorzien zijn van een kleine propeller en motor. *Orvillecopter* is bestuurbaar als een radiografisch vliegtuigje.

Jansen stuurde dit werk in voor de *ZomerExpo* 2012 in het Gemeentemuseum Den Haag. De wedstrijd had als thema *de liefde* en *Jansen* stelde dat hij veel van zijn kat had gehouden, hetgeen hij had willen vereeuwigen in een kunstwerk.

Tussen de selectierondes en de tentoonstelling van de *ZomerExpo* werd het werk ook getoond tijdens de KunstrAI. Het gevolg was een verhit publiek debat over ethiek en betekenis in de beeldende kunst. Dat het werk voor discussie zou zorgen, moet *Jansen* van te voren hebben kunnen inschatten en is precies de vragende functie van de kunst waar *Lamoree* op doelt.

Daarnaast komt in het format van de *ZomerExpo* het democratiserende ideaal van *Schröder* terug. Geïnspireerd door de jaarlijkse *Summer Exhibition* van de Londense Royal Academy of Arts, werd in 2011 de eerste editie van de *ZomerExpo* georganiseerd door Stichting ArtWorlds en het Gemeentemuseum.

Iedereen kan een kunstwerk insturen, dat anoniem en zonder enige achtergrondinformatie in enkele seconden wordt beoordeeld door een dagjury, wiens selectie vervolgens wordt beoordeeld door een avondjury. In drie selectiedagen wordt zo een tentoonstelling samengesteld. In de catalogus krijgen kunstenaars de ruimte om hun werk uit te leggen. Er wordt een platform geboden dat voor alle betrokken groepen nieuw is: het museum, de kunstenaars, het publiek en de critici. Er is media-aandacht in de vorm van Avro's Kunstuur, waarin zowel juryleden als kunstenaars aan het woord komen om hun keuzes toe te lichten. Aan het eind van de tentoonstellingsperiode worden er drie prijzen uitgereikt, een derde en tweede prijs gekozen door een vakjury en de eerste prijs door het tentoonstellingspubliek.

De *ZomerExpo* is hét moment in het museale jaar dat het Gemeentemuseum haar tentoonstellingspraktijk van de gevestigde kaders loshaalt en alle netwerken op het gebied van beeldende kunst bij elkaar laat komen.

Kunst werkt

Zonder dat ze het zelf expliciteren, leggen de twee essayisten in Vrij Nederland gezamenlijk de belangrijkste paradox bloot die de huidige discussies over waarde en betekenis van kunst kenmerkt. De afstand tussen kunst en publiek, die *Schröder* als een obstakel definieert en *Lamoree* als een ruimte voor kritiek ziet, is een voorwaarde voor kunst om optimaal te kunnen functioneren.

Want hoe democratisch de principes waarop een initiatief als de *ZomerExpo* is gestoeld ook mogen zijn, zowel de kunstenaars als het museum en de juryleden bewegen zich in die veronderstelde ruimte.

En diezelfde, geheel gepaste, afstand is geen kenmerk van decadentie of elitisme, maar maakt het juist mogelijk dat er een diversiteit aan manieren ontstaat om het kunstwerk te benaderen.

De afstand, die vaak te eenvoudig als elitair wordt geduid, wordt gekenmerkt door haar rituele karakter. Het wandelen door een museum of bezoeken van een concert kent vele vaste gebruiken, die verre van popularisering moeten blijven. Het rituele kader biedt juist ruimte voor bewondering, afschuw, verstilling, beroering, verwarring – door een klein beetje afstand zijn er legio mogelijkheden om het vertoonde dichterbij te brengen. Zou alles binnen handbereik zijn, letterlijk en figuurlijk, dan doet het afbreuk aan de betekenis. Doordat er ruimte is om te ervaren, is er ruimte om het een plek te geven in het individuele, en vervolgens het collectieve referentiekader. Dan gaat kunst pas echt werken.

In aanvulling op het rituele kader, waardoor kunst door die afstand juist heel dichtbij kan komen, moet de inhoud niet vergeten worden. Kunst die te letterlijk een verhaal vertelt, zwakt de ervaring ervan af. Het klakkeloos centraal stellen van de publieke wens en smaak is niet afdoende voor de functie die kunst vervult. Maar kunstenaars die de kijker de maat willen meten en vragen willen oproepen, moeten er wel voor zorgen dat de kijker deze vragen gesteld hoort worden.

“Er wordt teveel bewaard”, zei een mevrouw een aantal jaar geleden tijdens een cultuuronderzoek van de NRC. *Rembrandt*, dat begreep ze nog wel. Maar *Mondriaan* bijvoorbeeld, dat hoefde voor haar niet. In hetzelfde onderzoek komt een meneer aan het woord die stelt dat voorwerpen uit museale collecties net zo goed op internet ontsloten kunnen worden. Volgens hem zijn er geen musea meer nodig om kunstwerken te bekijken. Ik vind de *Orvillecopter* een smakeloos object, dat gemaakt is om te choqueren en een rel te veroorzaken. Maar daarmee zeg ik niet dat het werk wel weggegooid kan worden.

De tijdelijke, heftige impact die de kunstenaar heeft gehad op maatschappelijk gebied is daarmee de eigenlijke waarde van het kunstwerk en hiermee is de kunstenaar op een bepaalde wijze geslaagd in zijn opzet. Dat het werk wordt gepresenteerd op museaal niveau biedt ruimte voor zowel de discussies over het werk, als voor mijn ervaring ervan. Mensen die vinden dat schilderijen van *Mondriaan* wel weg kunnen, bewegen zich in dezelfde ruimte en zijn net zoveel onderdeel van de betekenis van zijn werk. Anders gezegd, *Mondriaan* levert middels zijn schilderijen een eeuw later nog steeds een bijdrage aan het publieke debat over de waarde van kunst. Zijn schilderijen zijn niet slechts verfstreken op een linnen doek – het is kunst die werkt. En zijn werken mee.