

De-collage of het papier collé
van de eenentwintigste eeuw
door Vincent Blok

Sinds Nietzsche's constatering van de 'dood van God' weten we twee dingen. Ten eerste hebben we een ervaring van het nihilisme. Dat wil zeggen dat een vaste oriëntatie voor de inrichting van onze samenleving ontbreekt. In onze wereld ontlenen mensen en dingen, kunst en wetenschap hun zin aan de mate waarin ze bevorderlijk zijn voor de struggle for existence. 'Vaste' ankerpunten zoals 'God' of 'vrijheid' worden alleen toegelaten voor zover ze deze struggle dienen.

Doordeesemt van deze ervaring, staat de eigenlijke inspanning van de hedendaagse filosofie en kunst in het teken van een antwoord op dit nihilisme. Nu mag niet te licht over dit antwoord worden gedacht. Onze tweede ervaring is namelijk dat elk antwoord op het nihilisme het gevaar loopt zelf van nihilisme te getuigen. Nietzsche heeft ons namelijk geleerd dat het nihilisme de geschiedenis van het westen beheerst. Van nihilisme is niet alleen sprake wanneer een vast ankerpunt – de Platoonse horizon van de idea – is weggewist. Zolang ons antwoord op het nihilisme getuigt van een zoektocht naar een nieuw vast ankerpunt, een nieuwe transcendente of rescendente idea, getuigt dit antwoord eveneens van nihilisme. Een dergelijke zoektocht naar een vaststaande, statische identiteit van de dingen getuigt dan namelijk van het nihil van het aardse bestaan van ontstaan en vergaan en miskent het dynamisch karakter van het leven.

Nietzsche's diagnose van de zoektocht naar de idea is, dat ze van een wil tot waarheid getuigt. De wil tot waarheid is uit op de bestending [zijn] van het van contingentie en veranderlijkheid [wording] doortrokken leven door het ontwerp van een statische categorie of idea, in het licht waarvan de dingen hun vaste oriëntatie en betekenis hebben. Willen we tot een antwoord op het nihilisme komen, dan zal ons antwoord juist niet statisch maar dynamisch moeten zijn, de wereld van ontstaan en vergaan tot zich toe moeten laten. In het bereik van de filosofie toont deze ambitie zich daarin, dat aandacht wordt gevraagd voor categorieën die van on-verborgenheid [Heidegger], differentie [Derrida] of desistentie [Lacoue-Labarthe] doortrokken zijn. Dergelijke begrippen mogen we direct weer vergeten, als we maar vasthouden dat het hier om categorieën gaat die niet opgaan in het heldere licht van de presentie maar hun eigen eindigheid, veranderlijkheid of alteriteit in zich dragen, van duisternis omgeven blijven.

+

De vraag is wie nu eigenlijk in staat is categorieën te ontwerpen die hun eigen eindigheid in zich dragen, wanneer deze niet langer van een God afkomstig of anderszins gegeven zijn. Het is opvallend dat in toenemende mate wordt vertrouwd op de mogelijkheden van de kunst, om dergelijke dynamische categorieën te scheppen. En ook hierin heeft Nietzsche een beslissende rol gespeeld, want hij ziet de kunst als tegenbeweging tegen het nihilisme. Ze is het 'Antinihilistische par excellence'. Hier ligt de eigenlijke opgave van de hedendaagse kunst sinds het begin van de twintigste eeuw.

Heeft de kunst zich ook maar iets gelegen laten liggen aan deze opgave? Komen we met andere woorden de verbeelding van dergelijke categorieën op straat tegen, bijvoorbeeld in de werken van de kunst?

+

In 1906-1907 schildert Pablo Picasso *Les demoiselles d'Avignon*, dat volgens vele kunsthistorici het eerste werk van de twintigste eeuwse kunst is. Het is een van de eerste werken uit zijn kubistische periode, waarop vijf prostituees staan afgebeeld. In dit schilderij explodeert het thema van de voorstelling. Door de verschuiving van standpunt tonen de vrouwen zich telkens vanuit verschillende perspectieven die in één beeld verzameld en ondergebracht worden. Elke herkenning van de vrouwen blijft eindig, beweeglijk, van alteriteit doortrokken. Zijn dergelijke open vormen van het kubisme de concrete verbeelding van de dynamische categorie, of gaat daarachter de pretentie schuil om elke mogelijke aanblik op de vrouwen in een totaalperspectief onder te brengen en daarmee present te stellen?

Ongeveer een eeuw later – in 1999 – ontwerpt Daniel Libeskind het Joods Historisch Museum in Berlijn. In dit gebouw hebben tentoonstellingszalen zich geformeerd rond lege ruimten die voor de bezoeker ontoegankelijk blijven. De afwisseling van toegankelijke en ontoegankelijke zalen representeert de onverborgenheid van de joodse geschiedenis, dat wil zeggen de tijd-ruimtelijke representatie van de geschiedenis van het joodse volk die present en beschikbaar is in het museum, in onderscheid met de verborgenheid van deze onmeetbare geschiedenis zelf. Is dit ontwerp daadwerkelijk in staat de verborgenheid of duisternis tot zich toe te laten en daarmee een concrete verbeelding van de dynamische categorie, of kan hiervan geen sprake zijn zolang deze verborgenheid ingekaderd wordt door muren of hekken waarbinnen ze mag heersen – een reservaat – dat wil zeggen al is verdisconteerd en daarmee in wezenlijke zin al present is gesteld?

+

Wil de beeldende kunst open vormen scheppen die niet opgaan in de presentie van het beeld, maar hun eigen eindigheid in zich dragen, dan zullen haar beelden van een zekere indirectheid moeten getuigen. Een directe vormgeving van de eindigheid of duisternis stelt de vorm immers present en vernietigt daarmee juist de eindigheid of alteriteit. Dit laat het werk van Libeskind goed zien. Hoe kan de beeldende kunst vasthouden aan het scheppen van beelden zonder in een directe verbeelding te vervallen?

Een antwoord daarop zou in de leugenachtigheid of maskerachtigheid van het beeld kunnen bestaan. Het masker laat iets zien en maskeert of verbergt tegelijkertijd. De beeldende kunst is in staat de alteriteit tot zich toe te laten door het scheppen van dergelijke leugens en maskers. Dit maskeren gebeurt op twee verschillende manieren. Het beeld is daarin ofwel zodanig ontzegd, dat we alleen nog kunnen zeggen *dát* ze is, ofwel zodanig ontzegd, dat ze zich anders voordoet dan ze is, een simulatie betreft. Het is op deze twee manieren dat de maskerachtige werken van de kunst hun eigen alteriteit en eindigheid in zich dragen, de dynamische categorie verbeelden.

+

Als we deze suggestie volgen, dan betekent dit dat we ons los moeten maken van ons alledaagse begrip van de prestaties van de kunst. Normaal denken we namelijk dat de kunstenaar zaken die hij belangrijk acht – of het nu om zijn gevoelens of belevenissen gaat of om sociaal-economische verhoudingen of misstanden waarvoor hij onze aandacht vraagt – naderbij wil brengen en wil verduidelijken voor de toeschouwer. Als het er echter

om gaat de alteriteit en eindigheid tot ons toe te laten in het kunstwerk, dan heeft het beeld niet het oogmerk naderbij te brengen in het licht van de presentie, maar tegelijkertijd juist in de verte te stellen, het beeld niet te verduidelijken maar tegelijkertijd juist te verhullen, niet gewoon te maken maar tegelijkertijd juist vreemd te laten. De beeldende kunst presteert dit door wat ze eigenlijk te zeggen heeft te verhullen of maskeren.

+

Wanneer we ons nu voor een moment de vrouwen van Avignon van Picasso voor de geest halen, dan zien we dat het schilderij niet alleen de sporen van het kubisme draagt en de vrouwen in een totaal-perspectief onderbrengt, maar dat enkelen van hen een masker dragen. In het Trocadéro Museum in Parijs werd Picasso voor het eerst geconfronteerd met Afrikaanse maskers. Volgens hem werden deze maskers en andere voorwerpen gemaakt voor een magisch doel, als een bemiddeling om de onbekende vijandig gezinde machten die hen omringden – de wereld van de veranderlijkheid en contingentie – te overwinnen door er vorm en beeltenis aan te geven. Picasso zegt daarover: “Op dat ogenblik werd het mij duidelijk, dat schilderen feitelijk daarom ging. Schilderen is geen esthetische bezigheid; het is een vorm van magie, bedoeld als bemiddeling tussen deze vreemde vijandige wereld en onszelf, een methode de macht te grijpen door onze angsten zowel als onze verlangens gestalte te geven. Toen ik tot dat inzicht kwam, wist ik mijn weg gevonden te hebben”. [1]

Let op: wat Picasso hier zegt mag niet worden verward met de Platoons-metafysische inzet. De macht wordt niet gegrepen door gestalte te geven aan het van veranderlijkheid doortrokken leven [Platonisme], maar door de vormgeving van onze angst voor de wereld van de wording. Picasso is dus geen vormgever van de wereld maar schept die mens die in staat is de van contingentie en veranderlijkheid doortrokken wereld zonder angst te doorstaan. Dit is een uiterst moderne opvatting, want sinds het denken van René Descartes [1596-1650] ligt de mens ten grondslag aan de beheersing van de wereld en vindt de kunst haar bestemming in de vormgeving van dit nieuwe mensenslag. De inzet van Picasso is dus niet de vormgeving van de wereld, maar de zelf- of auto-constructie van de mens met het oog op zijn heerschappij over de aarde, en als zodanig modern-metafysisch van aard. Kunnen we een dergelijke auto-constructie heden ten dage nog als opgave van de kunst aanmerken?

+

De grondervaring van David Gosker is nu juist een heel andere. Kijken we naar zijn zelfportret [blz. 17], dan is het onmogelijk daarin een onderscheid te zien tussen mens en wereld. Zelf zegt hij daarover, dat ‘ik niets van mijzelf ben dan een samenstelling van omstandigheden, een leegte die wordt vormgegeven door het mij omgevende. Dit is de ervaring van de volledige differentiatie en versnippering van mens en wereld’. Als zich geen onderscheid voordoet tussen mens en wereld, dan is er geen bemiddeling meer nodig tussen ‘deze vreemde vijandige wereld en onszelf’, dan is er niets meer dat oproept tot de schepping van een nieuwe identiteit van de mens.

Waarom? We zien dit aan Het goede leven [blz. 10 en 11], waar het onderscheid tussen voor- en achtergrond verdwenen is en de naakte vrouw volledig in de achtergrond opgenomen is, en wel op pijnloze wijze. Ook het zelfportret laat zien dat van leegte geen sprake kan zijn, laat staan van een leegte die erom vraagt ingevuld en opgevuld te worden

met een nieuwe identiteit van de mens. Het zelf geldt als ingevuld genoeg, wanneer ze is opgevuld met verpakkingsmateriaal van voeding en lichamelijke verzorging, dat wil zeggen: is opgevuld met de wereld zelf.

Deze opvulling laat de nodeloosheid zien van de onderneming om een nieuw mensenslag te construeren. De leegte wordt door Gosker weliswaar 'verstikkend' en 'vernietigend' genoemd, maar direct voegt hij daaraan toe: "Wát hier vernietigd wordt is niet meer te zeggen". Er is heden ten dage geen nood voor de schepping van een nieuwe bestemming van de mens zoals in het begin van de twintigste eeuw. In onze dagen heerst hooguit de nood van de nodeloosheid, dat wil zeggen de nood van het onvermogen om überhaupt tot een ervaring van de twijfelachtigheid van de bestemming van de mens te komen.

+

Deze ervaring vormt ook de achtergrond waarom het werk van Gosker niet geschilderd is. De kunst van het schilderen behoort de negentiende eeuw toe, het tijdperk waarin het individu en het biografische in het centrum van de belangstelling stond. Waar het individuele, persoonlijke en biografische zijn zeggingskracht verloren heeft, daar is ook geen plaats meer voor de schilderkunst. Tegenwoordig dringen we zo diep in het leven door dat het individueel-persoonlijke wordt gemaskeerd – of: ontmaskerd – ten gunste van een genetische codering, die het 'genetisch knip en plakwerk van de natuur' te kennen geeft. De schilderkunst is helemaal niet geschikt om deze verschijnselen te verbeelden. Veeleer beantwoordt een verhoogde precisie en exactheid van de middelen daaraan; het fotografische, de scan, het photoshopen, de print. De organische constructies die in alle vrijheid en blijheid zijn geconstrueerd onder de titel Bye bye Darwin [blz. 15, 20, 21, 22 en 23], zijn sprekende voorbeelden daarvan.

+

En toch is de vraag of de zin van de kunst kan bestaan in een organische constructie, dat wil zeggen de herhaling van de organische constructie van de natuur en de identificatie daarmee. Als de kunstzinnige collage van Gosker identiek is met het knip- en plakwerk van de natuur, dat wil zeggen dat beide identiek zijn geworden in de vernatuurlijking van de mens [struggle for existence] en de vermenselijking van de natuur [struggle for existence], dan is elke mogelijkheid van indirectheid van de kunst weggevallen. Het onderscheid tussen mens en wereld is geheel en al opgeheven wanneer beiden in elkaar ingebouwd raken. Denk daarbij aan de moderne zakenman die zo is vergroeid met zijn auto en apparatuur, dat beiden naadloos in elkaar verstrengeld raken en een nieuwe eenheid vormen – een organische constructie – waarbij niet meer te onderscheiden valt tussen de bestuurder en het bestuurde, niet meer te zeggen is waar de re-animatie begint en de animatie eindigt. Zo in elkaar ingebouwd, zijn en mens en wereld omni-present in hun wederzijdse spiegeling – reflectie – van en in elkaar.

Zijn mens en wereld op deze wijze in elkaar ingebouwd, dan is de mogelijkheid van een ervaring van eindigheid of alteriteit bij voorbaat vernietigd en opgeheven. Deze vernietiging van de alteriteit is wat Gosker onbestaanbaar en verstikkend noemt. Daarmee worden we niet warm gemaakt voor een hernieuwde vraag naar het persoonlijke, maar de 'verstikking' motiveert de kunstenaar tot een de-collage, tot een tegen-beweging tegen de directheid van het leven, een maskering ervan. Als er al zo iets is als het persoonlijke in onze tijd, dan is die persoonlijkheid alleen nog bestaanbaar in de maskering ervan

[persoon komt van persona, dat oorspronkelijk 'masker' betekent]. Wat is de aard van de de-collage?

+

In zijn gesprekken met Françoise Gilot maakt Picasso gewag van het papier collé. Daarbij plakt de kunstenaar stukjes papier of stof op een doek zoals bij een collage, met dat verschil dat het stukje papier zelf al een object aanduidt. Een bekend voorbeeld daarvan is het stuk krantenpapier in de vorm van een fles. Picasso merkt daarover op: "Een stuk krantenpapier werd nooit gebruikt om een krant voor te stellen. Het werd gebruikt voor het maken van een fles of iets dergelijks. Het werd nooit letterlijk gebruikt, maar steeds als een element dat afweek van de gebruikelijke bedoeling en een ander doel kreeg, teneinde een botsing te veroorzaken tussen de gewone definitie op het punt van uitgang en de nieuwe definitie op het punt van aankomst. Als een stuk krantenpapier een fles kan worden, geeft ons dat een en ander te denken, zowel aangaande kranten als flessen. Dit verplaatste object is een universum binnengegaan waarvoor het niet gemaakt werd en waarin het in zekere zin zijn misplaatst-zijn behoudt. En dit misplaatst-zijn was, wat wij het publiek wilden laten overdenken, omdat wij ons er zeer van bewust waren dat onze wereld uitermate zonderling en niet bepaald geruststellend werd".[2]

Gerust is de wereld, wanneer het onderscheid tussen mens en wereld is opgeheven in de organische constructie van kunst en natuur; dan kom je alleen jezelf nog tegen en is er geen sprake meer van dat de wereld zonderling verschijnt, van alteriteit getuigt. De grondervaring van Picasso is die van misplaatst-zijn, en het is dit misplaatst-zijn dat hem tot schilderen noopt. Door de krant als fles in te zetten wordt zowel 'krant' als 'fles' gemaskeerd. Dit noopt weliswaar tot de vraag naar de fles als fles en de krant als krant, maar mondt niet uit in de vormgeving daarvan. Een dergelijke gestaltung van het wezen van kranten of flessen is Platoons-metafysisch en mondt uit in een statische categorie, terwijl Picasso zijn grondervaring van het misplaatst-zijn juist wil zien vast te houden, dat wil zeggen de ervaring dat de krant nooit krant is en de fles nooit fles. Het gaat Picasso louter om de ervaring van het misplaatst-zijn of alteriteit, die in de krant als fles van zich blijk geeft.

Hier blijkt ook dat het kunstenaarschap van Picasso ambigu is. Enerzijds wil hij die mens scheppen, die het misplaatst-zijn kan doorstaan. Anderzijds gebiedt de ervaring van het misplaatst-zijn – dus ook het misplaatst-zijn in het wezen van de mens zelf – de zoektocht naar een nieuwe bestemming van de mens te staken. De mens is nooit mens. Misschien vergt de ervaring van het misplaatst-zijn wel van ons dat we deze zoektocht bezoedelen en zelfs ondermijnen. De kern van het kunstenaarschap van Picasso blijkt dan ook pedagogisch van aard, namelijk niet een auto-constructie van de mens die onherroepelijk uitmondt in een statische categorie, maar het genereren van de ervaring van alteriteit bij het publiek, bij ons. Dat is de eigenlijke prestatie van het papier collé.

Hier blijkt ook dat het kunstenaarschap van Picasso ambigu is. Enerzijds wil hij die mens scheppen, die het misplaatst-zijn kan doorstaan. Anderzijds gebiedt de ervaring van het misplaatst-zijn – dus ook het misplaatst-zijn in het wezen van de mens zelf – de zoektocht naar een nieuwe bestemming van de mens te staken. De mens is nooit mens. Misschien vergt de ervaring van het misplaatst-zijn wel van ons dat we deze zoektocht bezoedelen en zelfs ondermijnen. De kern van het kunstenaarschap van Picasso blijkt dan ook pedagogisch van aard, namelijk niet een auto-constructie van de mens die onherroepelijk

uitmondt in een statische categorie, maar het genereren van de ervaring van alteriteit bij het publiek, bij ons. Dat is de eigenlijke prestatie van het papier collé.

+

Een moderne variant van het papier collé vinden we in het werk van Gosker. De knipsels in zijn collages genereren geen botsing doordat hun vorm een ander object aanduidt, maar door de afbeelding die op het knipsel staat afgebeeld; knipsels van roze kinderspeelgoed vormen tezamen de toegangsdeur tot een executiecel bijvoorbeeld [vgl. *Game over* 1 blz.34 en 35]. Ook hier zien we dat het speelgoedtuig als executiecel een botsing veroorzaakt die te denken geeft. Natuurlijk gaat het daarbij niet om een verholen protest tegen de executiepraktijken van de Verenigde Staten, door het gewelddadige beeld in te vullen met het comfort van kinderspeelgoed. Als ook maar iets opvalt hier, dan niet het contrast maar de hygiëne en het comfort waarmee de wereld van het kinderspeelgoed en van de executiecel omgeven zijn, maar dat terzijde. Het speelgoedtuig als executiecel veroorzaakt alleen maar een botsing, een al dan niet bewuste maskerade.

Eerder zeiden we dat het maskeren op twee manieren kan gebeuren. Niet alleen kan het beeld zich anders voordoen dan het is; een simulatie van een morele verontwaardiging over de Amerikaanse executiepraktijk. Het beeld kan ons ook zodanig zijn ontzegd, dat we alleen nog maar kunnen zeggen dát ze is. Het enige waarop we dan stuiten: het misplaatst-zijn van de de-collage zelf. Het beeld confronteert ons dan vooreerst met het misplaatst-zijn van onze vermenselijkte wereld en verwereldlijkte mens, en noopt ons zo pas deze alteriteit te overdenken.

[1] Françoise Gilot, *Leven met Picasso* (Bruna 1966), blz. 246

[2] idem, blz. 67