

### **Kunstbepalende Autoriteit**

Ik heb me, na mijn eerdere ervaringen, afgevraagd hoe het kan lukken om een relevant kunstwerk te maken.

Mijn poging is niet om hieraan voorafgaand een sluitende theorie te ontwikkelen van wat dit zou kunnen zijn maar eerder een intuïtieve methode om te verkennen waar dit nieuwe werk op dit moment uitdrukking aan zou moeten geven.

In de tijd van een alsmaar uitbreidend aanbod van kunstdisciplines, gespecialiseerde musea maar tegelijkertijd volledig gedemocratiseerde kunstbeleving wordt mijn onderscheidingsvermogen hardhandig op de proef gesteld.

Door een constante stroom van, al dan niet, technische beelden weet ik van gekkigheid niet meer hoe ik me moet oriënteren.

Om de natuurlijke drang van niets iets te maken toch op weg te helpen, wil ik te rade gaan bij de zaken die in deze zoektocht aan mij zijn blijven kleven.

Alhoewel er geen enkelvoudige definitie voor wat kunst is bestaat zijn er toch zaken die we *wel* als kunstwerk, en zaken die we *niet* als kunstwerk, onderscheiden.

Wat is er voor nodig om dit onderscheid te kunnen maken?

Welke voorwaarden zijn noodzakelijk om een ding een kunstwerk te laten zijn?

### **Aangeleerd onderscheid**

Ik neem als uitgangspunt dat het bij een kunstwerk gaat om een object (voorwerp, geluid, uitvoering, afbeelding, tekst of idee) wat door zintuiglijk waarnemen te ervaren is.

Die ervaring wordt opgedaan door mensen die, zoals gezegd, onderscheid maken tussen objecten die *wel*, en objecten die *geen* kunstwerk zijn.

Vanaf je geboorte word je door je omgeving gewezen op de betekenis van de dingen. Zoals je een taal aangeleerd krijgt word je ook aangeleerd wat de functie en betekenis is van de dingen om je heen waarbij sommige van die voorwerpen worden aangeduid als kunstwerken.

Die voorwerpen die kunst genoemd worden dienen geen direct praktisch nut maar kunnen een ervaring oproepen van zaken die zich niet anders, of anders niet laten benoemen.

Ik ga er inmiddels vanuit dat het niet vanuit het ding zelf spreekt wat een kunstwerk is maar dat het aangeleerd onderscheidend vermogen is wat maakt dat ik die kan herkennen.

Een kleuter zal even onbevungen omgaan met een kleurplaat uit een kleurboek als met een tekening van Rembrandt. De betekenis van de dingen wordt ons aangeleerd waarmee we thuisraken in een wereld van betekenissen.

*Een kunstwerk heeft van zichzelf geen betekenis maar krijgt deze toegedicht.*

### **Het bestaan van kunstwerken**

Het klinkt logisch maar een kunstwerk moet bestaan en buiten de geest van een maker, op welke wijze dan ook,ikbaar zijn voor anderen.

Bestaan komt dan aan op ervaarbaar aanwezig zijn in de ruimte. Ruimte is inmiddels niet meer alleen fysiek maar inmiddels ook digitaal.

Een partituur van Bach die ergens op een plank in een stoffige kelder ligt heeft misschien de potentie om kunstwerk te kunnen zijn maar als niemand weet heeft van de aanwezigheid ervan kan het niet erkend worden als kunstwerk en bestaat het ook niet.

### **Het begrip Kunst**

Het begrip kunst is in de loop van de geschiedenis doorlopend aan verandering onderhevig geweest en zal dat in de toekomst ook blijven.

De nu heersende opvatting van kunst werd voorafgegaan door de periode waarbij de kunstwerken vooral uitdrukking moesten geven aan gebeurtenissen in een gemeenschap of van de verschijnselen in de natuur.

In het geval van religies bemiddelden kunstwerken tussen natuur, goden en mensen.

Een icoon van Maria is niet alleen een afbeelding van de moeder Gods maar bewijst ook haar aanwezigheid.

Maar of het nu ging om Egyptische hiërogliefen, een schilderij van de Engelse vloot of een landschapje van een Hollandse meester, het betrof in alle gevallen een zo'n natuurgetrouw mogelijke weergave van de fysieke werkelijkheid. De waardering voor deze werken kon versterkt worden door de techniek en vaardigheden van de maker en door de ervaring van het esthetische m.a.w. de "*ervaring van het schone* ; we vinden het mooi.

De schoonheid van het menselijk lichaam lijkt bijvoorbeeld beter ervaarbaar in het beeldhouwwerk "Pluto en Proserpina" van Bernini (1598-1680) dan in een willekeurig menselijk lichaam op het naaktstrand.



“Pluto en Proserpina” van Bernini (1623)

### **Abstracte kunst**

Aan het einde van de negentiende eeuw wordt de noodzaak voor abstracte kunst geboren. Met een aanloop van de verlichting en de empirische wetenschappen is het niet toevallig dat dit samenvalt met de “dood van God” bij Nietzsche (1844-1900).

De mens zelf is nu het middelpunt van de wereld geworden en moet zijn verhouding met hemel en aarde herdefiniëren en gaat op zoek naar een nieuw waardensysteem.

Het lukt dan ook niet meer om een herkenbare afbeelding van een mensje te maken als voorbeeld voor “de mens” aangezien dit geen objectief fenomeen meer is. De werkelijkheid zelf kan niet meer afgebeeld worden maar alleen nog door een omtrekkende “abstracte” beweging benaderd worden.

Naast tal van andere kunstenaars heeft begin 1900 Kazimir Malevitsj (1878-1935) als een van de eersten gezien dat een zwart geschilderd vierkant een kunstwerk kan zijn. Hier speelt niet primair de techniek van het maken of het esthetische van het zwart geschilderde vlak zelf de hoofdrol maar het plaatsen van dit object in ruimte en tijd.

Het ging ineens niet meer om de betrekking tussen de mens en een afbeelding van iets in de werkelijkheid maar om de abstracte betrekking tussen de mens en de werkelijkheid zelf.

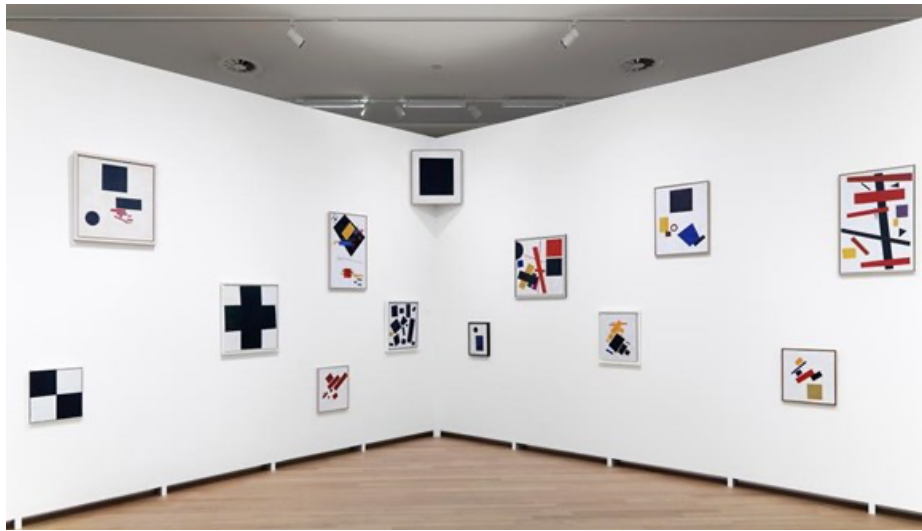
Om het wezen van de werkelijkheid naderbij te brengen moesten herkenbare plaatjes plaats maken voor een nieuw soort kunst.

Door plaatsing van het werk, waar volgens de Russische traditie een icoon in de kamer hangt, werd dit nog eens opzettelijk benadrukt. Dit werk moest de plaats van een icoon in kunnen nemen.

Later, bij Mondriaan (1872-1944), is het zelfs zo dat het leven *zelf* abstract is geworden en dus een afgeleide van de werkelijkheid.

Dat de strijd over abstracte kunst nog niet gestreden is illustreert de volgende gebeurtenis tijdens mijn bezoek aan de expositie van Malevitsj in het Stedelijk Museum in Amsterdam 2014.

Een medebezoeker vroeg zich hardop af wat “*dat zwarte ding*” in de hoek was en vermoedde dat het een luidspreker was. Toen ik zei dat het om “*dit ding*” zo ongeveer ging in deze expositie kreeg ik niet de indruk dat mijn medebezoeker mijn opmerking erg serieus nam. Ik heb hieruit opgemaakt dat de onwetendheid en onbekendheid met dit werk ervoor zorgde dat dit kunstwerk door mijn medebezoeker niet als kunstwerk ervaren werd en door hem werd thuisgebracht als een voor hem wel bekend en herkenbaar object uit de werkelijkheid, namelijk als luidspreker.



Malevitsj tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam ( 2014).

### **Maker van een kunstwerk**

Alhoewel ik in de natuur allerlei vormen, kleuren, textuur en geluiden kan tegenkomen zeggen we nooit dat de natuur een kunstwerk heeft gemaakt. Hoe indrukwekkend de natuur ook kan zijn, zij kan mij inspireren om een kunstwerk te gaan maken maar doet dit nooit zelf. Een berg of een boom kan door ons mooi gevonden worden maar wordt daar geen kunstwerk door.

Een zebra kan een mooi en tot de verbeelding sprekend patroon of tekening op zijn huid hebben maar daar is niet mee aangetoond dat de natuur, met een bepaald doel, patronen ontwerpt om mooi gevonden te worden.

Een zebra heeft een patroon omdat ik geneigd ben om patronen te zien en daar gemakshalve allerlei doelmatigheden aan toeschrijf waarvan "mooi vinden" er één kan zijn.

De interactie, om zich door zijn patroon moeilijk in de kudde te laten onderscheiden door zijn predator lijkt goed te werken en wordt vaak naar voren geschoven als de *reden* daarvan maar daarmee is niet gezegd dat dit ook de *bedoeling* van de natuur was.

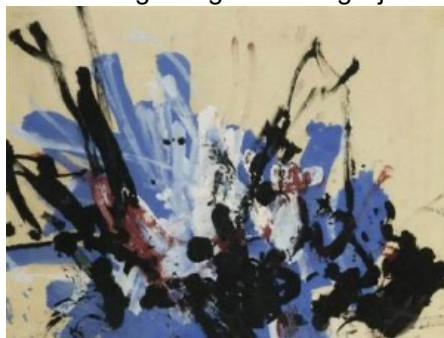
Als ik de natuur uitsluit als maker van kunstwerken blijven er vooralsnog alleen mensen over die dit kunnen doen en ervaren. Aannemend dat de mens in de natuur een aparte positie inneemt door zijn vermogen om abstract te denken, zijn religieus besef, of ander waarde-toekennend vermogen, dan komt kunst maken komt aan op een *menselijke maker die als doel heeft kunstwerken te maken*.

Fernando Pessoa (1888-1935) zegt in het Boek der Rusteloosheid: *"Toen een degelijke constructie en strikte naleving van de regels nog het criterium voor de kunst waren, konden slechts weinigen pogen kunstenaar te zijn, en een groot deel van hen is zeer goed. Maar toen de kunst niet langer werd opgevat als schepping maar als uitdrukking van gevoelens, kon iedereen kunstenaar worden, omdat iedereen gevoelens heeft."*

Kennelijk kan iedereen kunstenaar worden maar produceren die niet allemaal kunstwerken. In de tijd van Vermeer bestond er geen kunstacademie en Francis Bacon heeft nooit kunstopleiding bezocht maar toch zien we hun werken weldegelijk als kunstwerken.

Er is geëxperimenteerd om dieren kunst te laten maken, getuige de chimpansee in samenwerking met Desmond Morris (1928-) en de talloze You-tube filmpjes van schilderende olifanten, maar of dit werkelijk kunst is valt te betwijfelen aangezien het doel van de maker om een kunstwerk te maken niet aanwezig is.

Tegelijkertijd kan ik me door dit soort experimenten wel afvragen of het maken van een bepaald soort abstracte kunst nog legitiem is nu het onderscheid tussen de productie van een aap en een mens misschien niet meer zomaar te maken is. En om het spoor van Pessoa te volgen is niet iedere materiële uiting van gevoelens gelijk een kunstwerk.



schilderij van de chimpansee Congo (Desmond Morris)

In de toekomst zullen er ongetwijfeld pogingen ondernomen worden om machines, computers of intelligente robots kunst te laten maken maar daarmee zal het nodig zijn dat het hele begrip zelf een nieuwe identiteit krijgt waar op dit moment nog geen uitspraken over gedaan kunnen worden.

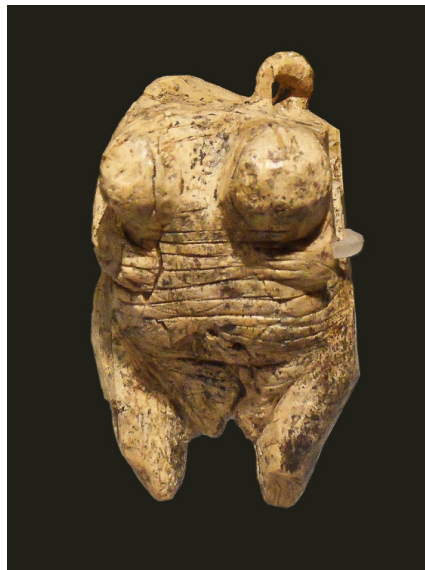
### Tijd

Dat mensen kunst maken is niet iets van de laatste tijd want al vroeg in de geschiedenis heeft de mens technieken en vaardigheden ontwikkeld om voorwerpen, afbeeldingen of geluiden te maken die niet een direct praktisch doel diende.

Voor zover achteraf vast te stellen lijkt het erop dat de vroegst bekende uitingen tot doel hadden een ervaring van een natuurverschijnsel een vaste betekenis toe te kennen en/of als bemiddeling tussen goden en mensen.

Naast vuistbijlen en pijlpunten is tot op heden in Europa het oudst bekende beeldje de Venus van Hohle Fels (gevonden in Zuid Duitsland in 2008, ca 40.000 jaar oud).

Van dit beeldje wordt aangenomen dat het een vruchtbaarheidssymbool was en is daar mee het eerste artefact zonder aantoonbaar direct praktisch nut of doel wat we kennen.



Venus van Hohlen Fels (ca 40.000 jaar oud)

Als we nu zeggen dat dit het oudste beeldje ter wereld is en ik zou nu besluiten om zo'n beeldje exact na te maken dan kunnen er op hetzelfde moment twee dingen aan de hand zijn.

Ik ben bezig een kopie te maken of ik ben bezig een vervalsing te maken.

In beide gevallen neem ik het origineel wat ik zo goed mogelijk probeer na te maken.

In het ene geval zal ik zeggen ik wat mijn voorbeeld is, in het tweede probeer ik dat zo goed mogelijk te verhullen.

Op een of andere manier spelen de begrippen originaliteit en authenticiteit een bepaalde rol in de waardering voor een kunstwerk. En beiden houden vooral verband met het tijdstip van vervaardiging op de tijdlijn van de lineaire geschiedenis. Om op dit moment een zwart vierkant te schilderen lijkt me geen bovenmatige inspanning maar om te kunnen beweren dat dit een ter zake doend werkstuk is vraagt meer dan alleen het werk op zich.

Waarschijnlijk is het dan nodig om dit op een andere manier dan alleen door het maken van het ding zelf aan te geven waarom dit wel het geval zou zijn.

Of we in het geval van de Venus van Hohlen Fels met een kunstwerk te maken hebben valt niet met zekerheid te zeggen aangezien we niet weten of het werk een rol speelde in een gemeenschap of dat het door de maker in het verborgene gemaakt en bewaard is.

Ditzelfde probleem speelt bij de schilderijen en hand-tekeningen in bijvoorbeeld de grotten van Lascaux (Fr) of Altamira (Sp).

Het lijkt er namelijk op dat deze tekeningen in het verborgene gemaakt zijn en door hun vindplaats diep in een donkere grot juist buiten het zicht gehouden wilden worden.

De grottekeningen die we nog niet gevonden hebben kunnen we niet waarnemen en zijn daarmee niet of nog geen kunstwerken.



Grottekening de grotten van Altamira/noord Spanje (geschat op 15000 jaar)

### Theoretisch kader

Volgend op de abstracte kunst van de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw dwingt het postmodernisme ons af te zien van vaststaande waarden maar herleidt alles steeds naar de constructie en waardering van het individu. De betrekking tussen maker en werk, of toeschouwer en werk zijn even waardevol. De gedachte van de maker over zijn werk is net zo belangrijk als het werk zelf. Het is dan ook niet vreemd dat de theorie rondom een kunstwerk een eigen plaats inneemt. Het doorgronden en de directe toegankelijkheid van een werk zijn steeds minder los te zien van de ideeën of gedachten van de maker.

Een voorbeeld hiervan is het werk "Jemand kümmert sich um meine Arbeit" 1992 van de Zwitserse kunstenaar Thomas Hirschhorn (1957-).

Objecten uit het atelier worden bij het huisvuil gezet om te zien en te fotograferen hoe de Gemeentelijke Reinigingsdienst van Parijs deze werken afvoert.

De theorie maakt het nodig om het materiële werk zelf te vernietigen en te documenteren. Het document gaat boven het fysieke werk.



"Jemand kümmert sich um meine Arbeit" Thomas Hirschhorn (1992)

### Hedendaagse kunst

Op dit moment worden we doodgegooid met allerlei soorten beeldende kunsten die over tweehonderd jaar waarschijnlijk allemaal op een hoop geveegd zullen zijn zoals wij dat ook doen met middeleeuwse kunst.

Nu reeds is daarvan de aanvang te zien in de nieuwe opstelling Stedelijk / Base in het Stedelijke Museum/ Amsterdam door Rem Koolhaas.



Stedelijk / Base in het Stedelijke Museum/ Amsterdam door Rem Koolhaas. (2017)

De abstracte kunst is inmiddels overgegaan in postmoderne waarbij het zelfs niet meer lukt om een herkenbaar kunstwerk te maken zonder tussenkomst van een tekst of andersoortige toelichting over dat kunstwerk.

Informatie heeft altijd een rol gespeeld bij de ervaring en het beoordelen van een kunstwerk. Als ik een middeleeuws tafereel bekijk van de kruisiging van Jezus Christus en ik ben nooit ingelicht over wie die meneer is zal ik waarschijnlijk niet veel verder komen dan dat die gekruisigde vast een rotstreek heeft uitgehaald om zo te moeten lijden.

Het inbeelden van die pijn als straf zou zelf ook weer een bepaalde vorm van informatie zijn.



Gerard David, Jezus wordt aan het kruis genageld (ca. 1485)

## Digitale beelden

Aangezien ik nu leef kan ik niet anders dan stil staan bij de betekenis die kunst heden ten dage heeft.

In het hedendaagse digitale informatietijdperk blijkt steeds duidelijker dat de technische beelden, zoals foto en film, zich op de voorgrond dringen.

Door de eenvoudige wijze van reproduceren kunnen grote aantallen mensen op hetzelfde moment dezelfde beelden zien. Technische beelden kunnen veelzeggend zijn maar zijn voor een groot deel afhankelijk van begeleidende informatie.

Nu doet zich een wonderlijk verschijnsel voor; wij worden geïnformeerd door technische beelden en wij informeren de wereld door het in een aanhoudende stroom verzenden van onze foto's en filmpjes. Schrijver/filosoof Vilém Flusser (1920-1991) zegt hierover dat hierdoor een feedback lus ontstaat die resulteert in een steeds beperkter wereldbeeld waarvan we alleen gevrijwaard kunnen blijven als we onze technische apparaten inzetten voor dialoog in plaats van monologisch zenden. Beelden zonder verdere informatie laten iedere interpretatie toe en bevestigen in toenemende mate het individuele wereldbeeld. Veel hedendaagse kunstenaars nemen deze persoonlijke beleving als basis voor hun werk en rekenen erop dat de beschouwer ook weer, op basis van zijn persoonlijke beleving het werk consumeert.

Terwijl, mocht kunst bedoelingen hebben, een belangrijk doel de poging is om een wereldbeeld of werkelijkheid uit te breiden in plaats van het individu te bevestigen in zijn beleving van zijn eigen bestaan.

Een ander fenomeen wat ontstaat bij reproduceerbare beelden is het verlies van aura. Walter Benjamin (1892-1940) wijst hier in 1936 al op in zijn tekst. *“Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid”*.

De confrontatie in ruimte en tijd met een kunstwerk waarvan slechts één origineel exemplaar bestaat bewerkstelligt een unieke ervaring. Door deze reproduceerbaarheid wordt niet alleen de uniciteit van een kunstwerk vernietigd maar ook de uniciteit van de ervaring van plaats en tijd. Een goed voorbeeld van een werken waarbij de aura van uniciteit benadrukt wordt door de het korte leven van het kunstwerk zouden gezien kunnen worden in de werken van de Hongaarse kunstenaars Christo en Jeanne Claude.



Christo en Jeanne Claude. Arc de Triomphe, Parijs 2012

## Maakbaarheid

Inmiddels zijn we aangeland bij de graffiti kunstenaar, (vermoedelijk 1974) die met de film *“Exit through the giftshop”* (2010) laat zien hoe een verzonden kunstenaar “ mr. Brainwash” in zeer korte tijd succesvol gemaakt kan worden. De vraag of het *echte kunst* is wordt echter in de film in het midden gelaten en volgens Thierry Guetta (mr Brainwash) moet *de tijd* dit uitwijzen. Ik ga er in dit geval vanuit dat we iets succesvol kunstwerk vinden door de mate van aandacht van publiek, musea en verkoopcijfers.

We zouden hieruit kunnen concluderen dat ieder voorwerp een kunstwerk kan zijn mits het tentoongesteld wordt *als* kunstwerk en als zodanig een bepaalde tijdspanne erkend wordt. Kunstenaar en kunstwerk kunnen door de tijd van status veranderen zoals dat ook gebeurd is met graffiti schilderijen van Banksy zelf, wiens ware identiteit onbekend is. Sommige van deze schilderijen werden, als zoveel andere graffiti, overgeschilderd of met een hogedrukspuit verwijderd maar hebben inmiddels de status van kunstwerken.



Werk van Banksy (2002)

### Plaats

De verschuiving van esthetische ambachtelijke kunst naar abstracte kunst is naast de eerdergenoemde werken van Malevitsj mede ontstaan door de plaats van een kunstwerk. In de 18<sup>e</sup> en 19 eeuw verplaatsten veel voorwerpen uit de kerken en uit de huizen van de rijke elite naar musea. Tegelijkertijd ontstonden verzamelingen ten gevolge van de ontdekking en kolonisatie van “vreemde werelden”, van voorwerpen uit die koloniën. Daarnaast kwam er ook weer aandacht voor primitieve en prehistorische artefacten. Voorwerpen die in Afrika een functie hadden in een gemeenschap werden nu, ontdaan van hun sacraal magische krachten, tentoongesteld als esthetisch object. Vooral de vroege abstract werkende kunstenaars zagen de beeldende kwaliteiten van deze voorwerpen.

Dat de plaats van een kunstwerk een rol speelt in de beoordeling van het werk is als eerste aangetoond in 1917 door Marcel Duchamp (1887-1968) met het werk “Fountain”. Hij zond een industrieel vervaardigd object, een urinoir, gesigneerd in naar een jury voor een expositie. Het werd geweigerd maar in later tijden gezien als een van de meest belangwekkende kunstwerken van de 20<sup>e</sup> eeuw. Ieder object kan een kunstwerk worden mits het getoond wordt op de plaats waar men kunstwerken toont.



“fountain” van Marcel Duchamps (1917)



Ik heb nu allerlei voorwaarden opgesomd die noodzakelijk aanwezig lijken te zijn om wat voor een ding dan ook, een kunstwerk te laten zijn. Toch lukt het mij niet om een eenduidige directe toegang te formuleren. Het begint er steeds meer op te lijken dat dat ook helemaal niet gaat lukken maar dat ik moet blijven bij het om-schrijven.

Naast de indirecte methode van een theoretisch kader kan alleen de plaats in de ruimte nog zekerheid geven om te weten of we met een kunstwerk te maken hebben.

Aangezien mijn werk niet bestaat uit tekst heb ik mij erop toegelegd om de omgeving waarin kunst doorgaans getoond wordt als onderwerp te nemen.

In de tekst "*Art Power*" legt Boris Groys Groys (1947-) uit dat vooral de curatoren van musea zorgdragen voor het affirmeren en laten overleven van kunstwerken.

Met name in een museum of expositieruimte weten we dat we met kunst te maken.

Door een schilderij *van* een expositieruimte te exposeren *in* een expositieruimte ontstaat de situatie dat ik mij als beschouwer in het kunstwerk bevind en zo onderdeel wordt van het kunstwerk zelf.

Door het opheffen van de afstand van ruimte en tijd tussen mij en het werk verdwijnt het onderscheid tussen mijzelf en het werk en daarmee de aloude subject-object verhouding.

Voor mij als postmodern hyper-individu, waarbij mijn gesublimeerde mening het heersende criterium is, vervalt de zeggenschap over mijn beleving.

Deze nieuwe situatie heft mijn individu (ondeelbare eenheid) op waarbij ik direct opgenomen wordt in mijn eigen ervaring. Er zit als het ware geen tijd meer tussen mijn ervaring, en het vormen van mijn mening over het object. De onlosmakelijke verbinding van *tijd* wanneer, de *plaats* waar ik het werk zintuigelijk waarneem en de fysieke werkelijkheid worden samen het hoofdbestanddeel van het kunstwerk.

#### literatuur:

- |                       |                                                                              |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| - Friedrich Nietzsche | De vrolijke wetenschap / 1882                                                |
| - Carel Blotkamp      | Mondriaan Destructie als kunst /1994                                         |
| - Fernando Pessoa     | Boek der Rusteloosheid / ?-1935                                              |
| - Vilém Flusser       | In het universum van de technische beelden / 1987                            |
| - Walter Benjamin     | Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid / 1935 |
| - Boris Groys         | Art Power / 2008                                                             |