

Nan Goldins geheime testament: Sisters, Saints and Sybils.

Joost Bolten

Früher schien es wichtig zu sein, das Bild gut zu kommentieren.

Heute scheint es wichtig, einen Text passend zu illustrieren.

Boris Groys: Kunst-Kommentare

Inleiding

Op het eerste gezicht is Nan Goldins autobiografische installatie *Sisters, Saints and Sybils* uit 2004 een voorbeeld van een sterke verwantschap tussen kunstwerk en kunstenaar. In dit foto-video-drieluik schetst Goldin in ruim een half uur een geschiedenis van verstoorde familierelaties, zelfmoord en verslaving als een ultieme verontschuldiging, verklaring en verantwoording van haar eigen kunstenaarschap. De installatie combineert de mythe van de middeleeuwse heilige Barbara, de psychiatrische geschiedenis en de zelfmoord van de 18-jarige Barbara, Goldins oudere zuster, met periodes uit de eigen moeizame levensgang van de kunstenaar met alcohol, zelfverminking, depressie en drugs. *Sisters, Saints and Sybils* is een testament van herinneringen in de vorm van familiefoto's, videobeelden, geluiden, teksten en muziek die een turbulentie van emoties op de toeschouwer afvuurt.

Hoe heftig toeschouwers op de betekenis van deze verwantschap kunnen reageren beschrijft een curator aan de hand van een reactie van een bezoeker. Deze zegt na afloop van het werk met trillende stem: 'Never show your secret. That's the first rule of art.' Een uitspraak, die expliciet kritiek uitoefent op de kunstenaar die bepaalde regels zou hebben overtreden, maar die volgens de curator onbewust de kern van dit werk weerspiegelt: op geëmotioneerde wijze verradt deze mannelijke bezoeker hoe moeilijke het hem valt om zijn emotie te bedwingen en zijn onmogelijkheid om met paternalistische regels en controle vrouwelijke verlangens en levens te beheersen (Blumenstein 2007, 271). Met deze interpretatie plaatst de curator de verwantschap tussen werk en kunstenaar in een heel specifieke context, namelijk die van de psychoanalyse, en duidt hij een –verborgen– betekenis of bedoeling van het werk aan. Die duiding maakt hem zelf tot voorbeeld van de wijze waarop een curator de betekenis van een kunstwerk kan bepalen en met zijn toelichting zijn theoretische motieven onthult.

Bij nader inzien is de installatie een voorbeeld van het spanningsveld waarmee betekenisgeving gepaard gaat. Want wie of wat draagt allemaal bij aan de betekenis van een kunstwerk als *Sisters, Saints and Sybils*? Ligt in dit geval het grootste gewicht bij de kunstenaar of bij de duiding van de curator? Welke bijdrage levert de plaats waar het werk

wordt tentoongesteld en welke rol speelt de reactie van de toeschouwer? Zolang een kunstwerk als een object werd gezien, kon het een autonome betekenis claimen. Sinds het werk als een proces wordt beschouwd, zijn er verschillende tijden, omstandigheden en partijen die aan de betekenis bijdragen. Als gevolg van deze contextualisering van kunstwerken vervagen de grenzen tussen vakgebieden en groeien kunstenaar, curator en criticus steeds meer naar elkaar toe en bepalen zij samen de regels van de kunst.

Maar het risico dat de betekenis van een kunstwerk wordt gereduceerd tot bevestiging of illustratie van theorie groeit ook. Op welke wijze kan contextualisering, enscenering en interpretatie van een kunstwerk, zoals die van *Sisters, Saints and Sybils* kritisch worden bevraagd, zonder in de valkuilen van bevestiging of illustratie te belanden? Ligt de opgave voor de kunstkritiek in de poging tot verwoording en verantwoording van autonome betekenis?

Contextualisering

In de afgelopen jaren is *Sisters, Saints and Sybils* op verschillende plaatsen, in verschillende gedaanten en binnen verschillende contexten ten toongesteld. Meestal als mixed media-installatie in een volledig verduisterde ruimte in de vorm van een drieluik van videoschermen, al dan niet bereikbaar met een trap en aangevuld met twee uit was gemaakte figuren van een naakte vrouw in een ziekenhuisbed en een man met een geblakerd bovenlichaam.

Het werk is oorspronkelijk als *Soeurs, Saintes et Sibylles* (2004) in opdracht gemaakt voor de 33^e editie van het Festival d'Automne' in de Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière te Parijs. Deze Chapelle in het 13^e arrondissement van Parijs is onderdeel van het 17^e eeuwse complex van het Hôpital de Salpêtrière, een psychiatrisch ziekenhuis dat ooit onderdak heeft geboden aan vondelingen, wezen, hoeren, door hun vader of man verstoten en door histerie getroffen vrouwen. Het bij deze tentoonstelling horende 'Dossier de Presse Arts Plastique' (2004) schetst een context door te verklaren dat Goldin met *Soeurs, Saintes et Sibylles* een instrument heeft ontwikkeld dat zowel op de locatie zelf als op zijn historie reflecteert. De architectuur van de omgeving functioneert als een panopticum voor haar werk en als een metafoor voor haar persoonlijke geschiedenis en verslag van haar verleden. In dit dossier geeft Nan Goldin zelf aan dat ze in de vormgeving van de installatie in combinatie met de architectuur van de kerk heeft gezocht naar historische verbanden.

In 2007 maakt het werk deel uit van de tentoonstelling 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths' in het Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) te Karlsruhe. Een tentoonstelling die zichzelf typeerde als een artistieke kritiek op politieke, sociale en culturele tendensen in de kunst, met name zoals die zich, volgens catalogustekst, steeds meer voordoen in het melancholieke terugblikken. De uitwerking van deze melancholie toont zich in conservatieve cultuurdebatten en manifesteert zich in de om zich heen grijpende angst, onzekerheid, lethargie en nostalgie, met als reactie een grenzeloos pessimisme of een al dan niet door de staat afgekondigd optimisme. Onder die noemer presenteren zich allerlei 'neue Krankheiten der Seele' zich als een 'terugkeer naar de romantiek'. 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths' heeft zich ten doel gesteld die melancholische subjectiviteit te doorbreken, te doorkruisen en eraan voorbij te gaan (Blumenstein 2007, 7, 10).

Ook al bestaat *Sisters, Saints and Sybils* uit verschillende soorten objecten, het procesmatige karakter wordt benadrukt door de bewegende beelden en door de verschillen in context. Er is niet één, definitieve versie, er zijn er meerdere en ze verschillen onderling. Deze verschillen in context worden niet alleen door een toelichting gecreëerd, maar vooral door de enscenering

van het werk te wijzigen.

Enscenering en marginalisering

Die enscenering van de Parijse Chapelle verschilt op essentiële wijze van die in het ZKM te Karlsruhe. In Parijs speelt de installatie zich af in het centrale gedeelte van de achtkantige Chapelle. Goldin heeft daar alle ramen, op drie na laten afplakken. De heilige Barbara liet volgens de mythe in haar toren een derde raam aanbrengen als symbool van de heilige drie-eenheid en haar bekering tot het Christendom, hetgeen voor haar vader aanleiding was om haar te onthoofden, waarna hij zelf door de bliksem werd getroffen. Een uit was gemaakte vrouwenfiguur met donkerrode, lange krullen ligt naakt op een ziekenhuisbed met wonden die zij zichzelf heeft toegebracht. Onder een van de bogen vertegenwoordigt een wassen mannenfiguur met een verschroeide torso de door de bliksem getroffen vader. De installatie, die uit drie schermen van vijf meter hoog onder drie bogen bestaat, is voor het publiek toegankelijk middels een smalle trap, waarna een deur toegang geeft tot een balustrade die de beelden op ooghoogte brengt. Klassieke muziek en muziek van onder anderen Leonard Cohen en Johnny Cash, iconen uit de popmuziek van de jaren zestig, geluiden van hysterisch ruziënde familieleden, een aanstormende trein, het wegstervende gejammer van een ambulance en neutrale voice-overs begeleiden de drie stadia van het verhaal.

Goldin geeft in het Dossier de Presse aan dat het werk geen documentaire is en dat zij hoopt dat zij de toeschouwer letterlijk in het werk zal verstrikken en hem fysiek en innerlijk zal raken. Ongeveer een jaar na afloop van de tentoonstelling in Parijs komt het gelijknamige boek uit met afbeeldingen van vrijwel alle foto's en de tekst uit de installatie. In het bescheiden formaat van een dagboek, uitgerust met een paars gepolsterde hardcover, documenteert het de geschiedenis van de twee zussen met een foto uit het register van het psychiatrisch ziekenhuis waar Barbara werd opgenomen, de getypte diagnose van een psychiater en het krantenberichtje van haar zelfmoord. De foto's die hun vader van zijn dochters heeft genomen, houden abrupt op bij de achttienjarige Barbara en gaan over in die van Nan, die op veertienjarige leeftijd begint met fotograferen.

In de Franse toelichting wordt niet verwezen naar het tegenstrijdige gegeven dat Goldin met haar specifieke werkwijze de historische ontwikkeling en de status van de fotografie als hoge kunst succesvol ondermijnt en marginaliseert. Ze gebruikt in haar fotografie een 'readymade'-strategie, waarin niet zozeer de esthetische merites of betekenis van een kunstwerk van belang is, maar vooral waar het staat, of de situatie waarin het zich bevindt. De functie van readymades bestaat uit het vermogen om met hun aanwezigheid die context te veranderen. Met de komst van de readymades gingen traditionele waarden op de helling en esthetische uitgangspunten op de schroothoop. Het museum heeft zich sindsdien steeds meer toegelegd op het documenteren en reconstrueren van zaken die aanvankelijk of oorspronkelijk niet als kunst golden, maar dat plotseling wel worden doordat ze in een museale collectie worden opgenomen.

Dat geldt voor de beelden van Goldin bij uitstek. Ze vestigen niet enkel de aandacht op hun inhoud of betekenis, maar ook op hun omgeving. Dat kan zowel de ruimtelijke als de historische omgeving zijn. De reflectie van *Soeurs, Saintes et Sibylles* in de Parijse context bestaat uit een bespiegeling van Goldins persoonlijke geschiedenis in ziekenhuizen en psychiatrie of die van de historie, waarin afwijkende vrouwen door hun familie werden verstoet en opgesloten in door mannen gedreven instituten. De mythe van de heilige Barbara, die door haar vader werd opgesloten in een toren om te voorkomen dat ze zou

worden ontmaagd, vertegenwoordigt de geschiedenis van patriarchale en religieuze onderdrukking en is in de installatie weergegeven met behulp van traditionele schilderijen. Deze mythe koppelt Goldin aan de geschiedenis van haar rebelse zus Barbara, die door haar ouders aan het begin van haar puberteit als geestesziek werd bestempeld en in een psychiatrische inrichting terecht kwam, en aan Goldins eigen opnames in verband met haar verslavingen, depressies en zelfverminking, de eerste weergegeven in familiekiekjes en de laatste in Goldins eigen foto's en video's. Door deze verbinding roept het videodrieluik verschillende functies en betekenissen op die voortdurend in elkaar overgaan. De kunsthistorie (van schilderij, naar foto naar video) verschuift van een persoonlijke ontwikkeling naar een canon van de kunstgeschiedenis en begrippen als mythe, historie en verhaal, met alle drie hun eigen waarheidswaarde, gaan met behulp van de drie schermen naadloos in elkaar over.

Maar niet alleen de functie of de betekenis van het kunstwerk marginaliseert, ook die van de maker. Goldin vertegenwoordigt bij uitstek een kunstenaar die zich niet langer opwerpt als autonoom genie, maar als verzamelaar van readymades, die voorwerpen, gebeurtenissen en situaties die zij in het dagelijks leven tegenkomt aangrijpt, vastlegt, combineert en gebruikt. Zij is een kunstenaar met een consumerende blik, die bekritiseert, beoordeelt, uitkiest, combineert en reproduceert. Ze verzamelt foto's van haar vrienden en vriendinnen, familie en vreemden, en encenseert en objectiveert daarin ook afbeeldingen van zichzelf als vriendin, familielid en vreemde. Zo verschijnt de kunstenaar als figuur in zijn eigen ensceneringen (Groys 2000, 126) In die enscenering van de installatie wordt een breuk in de identiteit van de kunstenaar zichtbaar: ze maakt zich de beelden uit haar verleden voornamelijk van *buitenaf* en met behulp van de documentaire eigenschappen van foto en video weer eigen. Goldin identificeert zich in die toe-eigening met een heilige en construeert een eigen mythe, waarin zij als onderwerp van de eigen enscenering verschijnt.

Goldins installatie in de Parijse Chapelle functioneert echter niet alleen als een ondermijning van de status van de fotografie als kunst. Ze brengt meer teweeg dan een reflectie op de historie van de plaats van de tentoonstelling en betekent méér dan een verklaring voor Goldins kunstenaarschap. De enscenering van de installatie in de omgeving van een psychiatrische inrichting kan evengoed gelden als een reflectie op de marginalisering van de identiteit van het museum voor beeldende kunst. De twee levensechte wassen beelden, het ene dat van de heilige Barbara met de krullen van Nan Goldin, liggend op het bed met naast haar een nachtkastje met alle attributen uit het junkieleven, sigaretten, pillen, drank, en het andere dat hun vader met de geblakerde borst voorstelt, kunnen ook naar het fenomeen van het wassenbeeldenmuseum verwijzen. Een ambigue museale plek waar de nieuwe heiligen, de sterren en helden van nu, als voorwerpen worden verzameld en waar enscenering en fake maatgevend zijn en tot entertainment verheven. In het geval van de Chapelle is een kerkelijk instituut ontkerkend tot museum.

Het museum op haar beurt heeft zichzelf al geruime tijd bekeerd van instituut voor het verzamelen en bewaren van hoge kunst tot hoeder van readymades, entertainment, fake en afval. Het is steeds meer een vrijplaats geworden om het marginale, de uitzonderingen, het afwijkende uit het dagelijks bestaan te kunnen overdenken. Het hedendaagse kunstmuseum is als een kerk, waar men zich voor bezinning over het dagelijkse leven kan terugtrekken en waar nieuw licht op de dagelijkse dingen ontstaat. Zo'n kerk is vaak een plek waar het duister overheerst, zodat de verlichting letterlijk en figuurlijk tot zijn recht kan komen. Het licht van *Soeurs, Saintes et Sibylles* sacraliseert de museale ruimte van de Chapelle weer tot kerk.

De encenering en de installatie van Goldin, met de verwijzingen naar een religieuze mythe en een geschiedenis als een persoonlijk geloof en de hoop op verlossing, zijn de resultaten van een missie, van een zoektocht in de profane ruimte naar dingen die bekeerd kunnen worden tot het licht en die het waard zijn om vereeuwigd en vermenigvuldigd te worden. *Soeurs, Saintes et Sibylles* reflecteert niet louter op heiligen, hoeren, homo's en heroïne, maar poetst in lichtbeelden de marges in de samenleving op tot kunst, die juist dankzij vereeuwiging en vermenigvuldiging zichzelf van een heilig aura voorziet.

Psychoanalysering

Die glans van de heiligheid ontbreekt in de opstelling van *Sisters, Saints and Sybils* in 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths' in Karlsruhe. In een verduisterde zaal wordt enkel de foto-video montage vertoond op drie schermen die aanzienlijk kleiner zijn dan in Parijs. In de donkere ruimte ontbreken de drie vensters, de trap en de wassen beelden. Aan het begin van de zaal staan, als bij een bioscoop, de aanvangstijden aangegeven, met een waarschuwing dat de installatie niet geschikt is voor kijkers onder de achttien jaar. Achterin de ruimte zijn tegen de muur enkele banken geplaatst waar de toeschouwer de voorstelling kan volgen. De installatie bevindt zich in een voor ander licht afgeschermd ruimte, waar de geluiden van andere werken uit de tentoonstelling doordringen, waardoor soms moeilijk is uit te maken wat de specifieke achtergrondgeluiden van de installatie zelf zijn. Door de beslotenheid van de voorstelling, heeft het werk geen directe verbindingen met andere werken in de tentoonstelling. Het had zich op iedere andere plek in de tentoonstellingsruimte kunnen afspelen.

Deze opstelling van de installatie te midden van andere kunstwerken, waarmee het een tijdelijke, vooral contextueel bepaalde relatie heeft, werpt nieuw licht op enkele museale ontwikkelingen. De introductie van de cinema en de videokunst, zelf van oorsprong verbonden met het theater en de performance arts, heeft een grote bijdrage geleverd aan de theatralisering van het kunstmuseum. Tentoonstellingen van videokunst lijken vaak op een filmfestival, waar de toeschouwer zich van voorstelling naar voorstelling beweegt. Een toeschouwer die niet langer kiest welke kunstwerken hij bekijkt, maar vooral hoe lang. Bij een werk als dat van Goldin, dat langer dan een half uur duurt, moet hij het op de koop toe nemen dat hem de tijd ontbreekt om het in zijn geheel te kunnen bekijken. De toeschouwer accepteert dus bij voorbaat dat hij een aantal werken niet of slechts gedeeltelijk zal zien en dat hij de kans loopt middenin een voorstelling verzeild te raken. Anders dan in Parijs, waar meerdere toeschouwers voor aanvang van *Soeurs, Saintes et Sibylles* aanwezig zijn, verdwijnt die functie van collectieve filmvoorstelling in Karlsruhe. Daar komen de meeste toeschouwers individueel in een *loop* van het werk terecht, kijken ze enkele ogenblikken en verdwijnen als toevallige passanten, waarmee ze de observatie bevestigen dat de vertoning van film en video in het museum tot een privatisering van de cinematografische ervaring leidt (Balkema e.a. 2002, 55).

Niet alleen de ruimte, ook de tekst van de Duitse toelichting verschilt aanzienlijk van de Franse. In de Parijse encenering en toelichting van *Soeurs, Saintes et Sibylles* wordt niet naar de psychoanalyse verwezen, al zou zo'n verwijzing voor de hand hebben gelegen vanwege de psychiatrische locatie van de installatie en de historie van de psychoanalyse in Frankrijk. De curatoren van de tentoonstelling in Karlsruhe hebben echter expliciet voor een verbinding met de psychoanalyse gekozen, hoewel hier niet de subjectiviteit, maar juist het verlies ervan vertrekpunt is. Ze verwijzen naar de poststructuralistische dood van de auteur

en het verlies van de subjectiviteit dat heeft geleid tot het postmodernistische idee van 'anything goes', waarin er geen maatstaf meer is voor goed of slecht, mooi of lelijk, kunst of geen-kunst. Naar deze tussenpositie zonder maatstaven, die zij een 'zombie-positie' noemen, verwijst de tentoonstelling 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths'. Het achterliggend motief van deze sombere thematisering is om de symbolische dood van de moderniteit en de daarmee samenhangende dood van het subject en zijn zelfreflectie op te roepen en te ervaren. De crisis waarin de hedendaagse subjectiviteit verkeert, moet volgens de catalogus gebruikt worden om nieuwe al dan tijdelijke concepten van subjectiviteit te ontwikkelen (Blumenstein 2007, 9, 7). De werken die voor deze tentoonstelling zijn gekozen, inclusief *Sisters, Saints and Sibyls*, hebben deze diagnose als vertrekpunt. De toelichting in de catalogus stelt dan ook dat Goldins werk verre van persoonlijk is in de betekenis van het private, individuele of autobiografische. Het zou veeleer een gebroken, fragmentarische blik werpen op het algemene verschijnsel van de onderdrukking van de vrouwelijke 'jouissance', Jacques Lacans sleutelterm met betrekking tot de vrouwelijke subjectiviteit, en zich verzetten tegen patriarchale, mannelijke regels en instituties (Blumenstein 2007, 271).

Deze Duitse toelichting is opmerkelijk, vanwege de relativering van het autobiografische karakter van het werk dat het zo overtuigend maakt en dat in de Franse tekst een belangrijke rol speelt. De beelden uit Goldins familiearchief, uit eigen werk en van haar zelf lijken juist expliciet autobiografisch, zodat bij de Duitse toelichting de vraag rijst of het persoonlijke van dit werk doelbewust gerelativeerd wordt ter wille van de context en de doelstellingen van de tentoonstelling.

Autobiografisch of niet, *Sisters, Saints and Sibyls* is hoe dan ook een kunstwerk dat sterk met de kunstenaar verbonden is. De aantrekkingskracht van het werk bestaat uit een doelbewust opgeroepen en niet te onderdrukken identificatie van de toeschouwer met de geschiedenis van de hoofdpersoon. De gekozen vorm, het drieluk met afwisselend stilstaande en bewegende beelden, de geluiden, de muziek en de stem die het verhaal vertelt, dragen bij aan die identificatie, een psychoanalytisch concept waaraan echter in de begeleidende teksten van 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths' geen woord wordt gewijd.

Gezien het aandeel dat de psychoanalyse heeft in het duiden van het bewegend beeld in het brede veld van de *cultural studies*, is die keuze voor die contextualisering een mogelijke, maar niet zaligmakende. Niettemin poneert het voorwoord in de catalogus dat de nieuwe generatie kunstenaars van 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths' de keuze heeft gemaakt om Lacan te volgen (Blumenstein 2007, 11). Die stelling plaatst het werk van Goldin en dat van alle deelnemende kunstenaars zonder pardon in een psychoanalytische context en reduceert het tot illustratie en bevestiging van die theorie. Daardoor kan *Sisters, Saints and Sibyls* niet langer, zoals in Parijs, op haar eigen context reflecteren, van binnen naar buiten, maar heeft het die in Karlsruhe dwangmatig van buitenaf opgelegd gekregen. Het is gevangen in een context die de verwantschap tussen kunstwerk en kunstenaar doelbewust verbreekt om zo de dood van de artistieke subjectiviteit te kunnen duiden.

Van subjectiviteit naar verantwoording

Hoewel de status van Nan Goldin als kunstenaar niet ter discussie staat, heeft haar werk, juist vanwege het subjectieve imago regelmatig onder vuur gelegen.¹ Haar foto's, die eruit zien als snapshots, zijn soms onduidelijk en onscherp en wijken niet af van onze eigen beperkte fotovaardigheden, behalve dan in het onderwerp, die marginale scènes representeren uit de westerse samenleving met homo's, lesbo's, travestieten en junks in

eenzame, compromitterende, soms choquerende situaties. Toeschouwers hebben zich in het verleden afgevraagd waarom zulke foto's en amateurvideobeelden, die in het dagelijks leven als kwalitatief minderwaardig zouden worden bestempeld en soms pornografisch aandoen, binnen de muren van het museum de status van hoge kunst hebben gekregen. Een werkwijze die Goldin heeft geëffectueerd in het opzettelijke amateurisme van de snapshots waarmee ze de hedonistische cultuur van de jaren tachtig heeft vastgelegd.

Al sinds het begin van haar carrière vertoont Goldin haar fotowerk in de vorm van een diashow. In de zeventiger jaren uit geldgebrek, later vanwege de mogelijkheid om door middel van een temporele sequentie van beelden een vertelling te kunnen samenstellen. De begeleiding van de dia's uit het dagelijkse leven met popmuziek verwijst naar een gangbare praktijk in het alternatieve uitgaanscircuit en de drugscene uit die tijd, waar vloestofdias en muziek de invloed van alcohol en drugs ondersteunden, in ruimtes waar het meestal donker was en waar het licht van kaarsen overheerste. Naast veel foto's uit verschillende periodes uit Goldins carrière, bevat *Sisters, Saints and Sibyls* ook bewegende beelden die Goldin niet zelf heeft gemaakt. Een medepatiënt heeft Nan vastgelegd tijdens haar behandeling in de psychiatrische kliniek in Londen en iemand anders heeft haar opgenomen op het kerkhof waar ze rouwt bij het graf van haar zuster.

Of *Sisters, Saints and Sibyls* nu autobiografisch is of niet, dat is niet langer een criterium voor de subjectiviteit en de individualiteit van de kunstenaar, zoals dat in de traditionele kunst het geval was. Die subjectiviteit en individualiteit blijken nu vooral uit de keuzes die kunstenaars maken en de wijze waarop zij deze keuzes verantwoorden. Kunstenaars schrijven pamfletten, ze participeren in discussies, leveren bijdragen aan boeken en catalogi. Duidt dit op een tijdelijk concept van subjectiviteit? Dat is niet enkel het gevolg van de invloed van de zelfreflexiviteit in de performance arts of van het conceptualisme. De verwantschap tussen kunstenaar, curator en criticus wordt ook gestimuleerd door een andere vorm van archivering die de vaak kwetsbare kunstwerken vereisen. De bedoeling en betekenisgeving die de kunstenaar aan zijn werk heeft meegegeven dient steeds meer als richtlijn voor curatoren en conservatoren, als leidraad voor de 'presentation and preservation' van het werk. Dat heeft het woord van de kunstenaar in de professionele belangstelling van de kunstinstituten gebracht. Naarmate het materieel instabieler wordt of van versie naar versie migreert, zijn de criteria waaronder en de omstandigheden waarin het bewaard moet worden steeds ingewikkelder. Door de hulp van de kunstenaar in te roepen, door hem uit te laten spreken wat de bedoeling en de betekenis van een werk is, kunnen curatoren en conservatoren criteria vastleggen voor bewaring en omstandigheden in kaart brengen waaronder het werk opnieuw tentoongesteld kan worden. Maar dat geldt enkel voor nog levende kunstenaars. Hoe kan een kunstenaar voorkomen dat zijn werk na zijn dood in een 'anything goes'-contextualering ten onder gaat? Door de verantwoording van zijn keuzes testamentair vast te leggen.

De kunstenaarsbille

Sisters, Saints and Sybils is Nan Goldin's artistieke testament. Zij legt als kunstenaar haar wilsbeschikking vast, door zichzelf sterk met de inhoud van het werk te verbinden en op zowel verhullende als onthullende wijze invloed uit te oefenen op de betekenis van *Sisters, Saints and Sibyls*. Een voorbeeld van deze verhullende en onthullende beschikking is de neutrale voice-over waarmee Goldin in de installatie vertelt hoe haar zus haar waarschuwt voor de familiale infectie van depressie en haar een herhaling van het noodlot voorspelt: 'My sister told me her psychiatrist said I would end up like her.'

De catalogus van 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths' legt deze passage voor eigen doeleinden uit door te verklaren dat deze ogenschijnlijke onontkoombaarheid van het lot om ook zelfmoord te plegen, waardoor de kunstenaar in een bepaald opzicht ook gestorven is, de reden is waarom Goldin zich in een 'undead' zone bevindt. Dat domein is haar werkterrein gaan vormen. In deze schemerzone is deze 'seemingly documentary' installatie tot stand gekomen. De betekenis daarvan is, volgens de toelichting, te vinden in de drie verzamelwoorden van de titel, waarvan 'Sisters' en 'Saints' voor zichzelf spreken. Maar wat zijn 'Sibyls'? De tekst verwijst naar een fragment van de klassieke filosoof Herakleitos, waarin gesproken wordt over een wezen dat ongecontroleerd en op furieuze wijze voorspellingen spreekt, naar een afbeelding van Michelangelo en naar het raadselachtige feit dat nooit is vastgesteld van hoeveel sibillen er in de mythologie sprake is. De enige andere verwijzing in deze toelichting is naar Goldin zelf als 'artist-Sibyl' (Blumenstein 2007, 271-272). Maar wat zo'n kunstenaarsibille is en van welke verwantschap er sprake is, blijft in de toelichting duister, net als waar het werken in deze 'undead zone' of 'space between' toe leidt, een hoofddoelstelling van de tentoonstelling 'Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths'.

In de aanhef van een van zijn meest beroemd geworden gedichten, 'The Waste Land' citeert T.S. Eliott een zin uit *Satyricon* van Petronius, die misschien wel het dichtst in de buurt van een omschrijving komt: 'Ik zag met mijn eigen ogen de sibille uit Cumae hangen in een kruik, en toen de jongens vroegen "Sibille, wat wil je?" antwoordde ze: "ik wil sterven".' Apollo had de sibillen onsterfelijk gemaakt, maar vergeten er verjonging bij te doen. Oneindige ouderdom is ook een vorm van sterven en zo leefden zij met een eeuwig verlangen naar de dood. De gave van onsterfelijkheid van het waarzeggen was tegelijkertijd een straf geworden.

Een sibille is een vrouw die waarzegt. Niet iemand die *de* waarheid zegt, maar zegt wat waar zou *kunnen* zijn, die de mogelijkheid van waarheid uitspreekt. Die vaardigheid bezit de kunstenaarsibille ook. Met behulp van fotografie kan een kunstenaar zich bij uitstek als verzamelaar van waarheid identificeren. Goldin verzamelt beelden van mensen uit de zelfkant van het leven en het snap shot karakter daarvan verlenen de beelden een hoog realistisch gehalte: zo heeft het zich voor mijn camera voorgedaan en niet anders. Daarmee lijken de beelden haast niet onder te doen voor een traditioneel schilderij waarin de artistieke identiteit van de kunstenaar zich in zijn schilderstijl manifesteert.

De fotografie verschilt echter essentieel van de schilderkunst als het om realisme en de macht van de kunstenaar over zijn werk gaat. In zijn vergelijking met de klassieke schilderkunst heeft Bazin al gewezen op het onpersoonlijke, het letterlijk objectieve karakter van de fotografie. Kracauer duidde het fototoestel (psychoanalytisch) als een machine van het verlangen, van het onbewuste, als een apparaat dat fragmenteert en de identiteit uitholt. Een foto laat niet zien hoe het werkelijk is, maar alleen de buitenkant. Dat is vergelijkbaar met Roland Barthes' latere bevindingen in *Camera Lucida*. Een foto laat niet zien hoe iets is, maar hoe het geweest is. Het realisme van een foto bestaat uit een onzichtbaar spoor van de werkelijkheid (Groys 1997a, 134).

Zo'n onmogelijk spoor van de werkelijkheid legt Goldin vast in de foto's die ze heeft genomen van de spoorbaan waar haar zus voor de trein is gesprongen. Het zijn lege foto's. Er is niemand op te zien, enkel het spoor zelf, de plek waar het gebeurd is. Zelfs de video-opname van een tegemoetkomende trein op de plek des onheils, kan niet meer bij dat dramatische moment. Die foto's en video kunnen niet de waarheid van haar zusters zelfmoord tonen, maar geven aan dat zelfs niet meer goed is te achterhalen hoe het geweest is. Om dat te compenseren kan het onbewuste ruimte scheppen voor enscenering en manipulatie en die kunnen bewust worden ingezet. *Sisters, Saints and Sibyls* is zo'n bewuste enscenering. Wat in eerste instantie spontaan en realistisch overkomt, kan bij nadere beschouwing geconstrueerd en gedramatiseerd zijn. De beelden van de spoorbaan, die in de installatie de overgang tussen het verhaal van Barbara en dat van Nan markeren, worden begeleid door een opzettelijk neutrale voice-over van de kunstenaar die het sectierapport van de patholoog anatoom onbewogen voorleest, tegen de achtergrond van het geraas van de trein en de jankende sirene van de ambulance. Daarna worden alle beelden zwart en klinkt de hartverscheurende rouwkreet van een man. De waarheid die de beelden niet meer kunnen laten zien, proberen de geluiden alsnog op te roepen. De kunstenaarsibille spreekt de waarheid door die te vervormen, te verhullen, te ensceneren, te manipuleren en probeert daarmee te ontkomen aan de voorspelling van haar *sister-sibyl*, dat ze zou eindigen zoals zij. Maar de kunstenaar ging niet dood op achttienjarige leeftijd. In plaats daarvan werd levenslange onsterfelijkheid haar deel. De betekenis van het waarzeggen van de kunstenaarsibille is de gave om te kunnen zeggen hoe het geweest had kunnen zijn. Niet hoe het geweest is. Ze is een kunstenaar die het geheim bewaart dat in elke waarheid schuilt, die de *naakte* waarheid verhult.

Het geheime surplus

Werk als dat van Goldin loopt de kans om op de kwaliteit van waarheid en autobiografie beoordeeld en veroordeeld te worden, terwijl het die juist aan de orde en ter discussie stelt. Haar foto's suggereren immers een zicht op een waarheid die ons meestal, in het dagelijkse leven, ontgaat. Zodra een werk echter autobiografische eigenschappen vertoont, zoeken toeschouwers vaak naar particuliere gebeurtenissen of persoonlijke onthullingen in het verhaal. Een motief dat een beeldend kunstenaar zoals Goldin moet delen met schrijvers van autobiografisch geïnspireerde literatuur, die te maken krijgen met interviewers en lezers die enkel op zoek zijn naar zulke onthullingen, hoe het 'echt' is gegaan en wat er 'werkelijk' achter het verhaal zit. Zo missen ze juist het allerbelangrijkste: 'Wie de kern van het verhaal zoekt in de ruimte tussen het werk en degene die het geschreven heeft, vergist zich: het is erg de moeite waard om niet te zoeken in het gebied tussen het geschrevene en de schrijver, maar in het gebied tussen het geschrevene en de lezer.' (Oz 2002, 42) Niet de relatie tussen kunstenaar en kunstwerk is het belangrijkste, maar die tussen werk en toeschouwer of lezer. In

dat opzicht had de curator die de reactie van de bezoeker omschreef als de kern van de betekenis van het werk het gelijk aan zijn kant. Maar had hij dat gelijk als verklaring moeten onthullen? Nee, de beste mogelijkheid zou zijn geweest: 'het antwoord [...] voor jezelf houden.' (OZ 2002, 45) Dat geldt zowel voor de kunstenaar die over zijn werk wil praten als voor de curator van dat werk. Dat stelt de verzuchting van de bezoeker dat je het geheim niet prijs moet geven in een ander daglicht dan de frustratie over de mannelijke onmogelijkheid om over vrouwelijke verlangens te heersen. In dat licht wordt de 'space between' van *Sisters, Saints and Sibyls* de onmogelijke werkplaats waar de kunstenaar, gevuld met tegenstrijdigheden, met onthullen en verhullen. Net als die van de curator of de criticus.

Sisters, Saints and Sibyls claimt niet het laatste woord van de kunstenaar. Als verantwoording van de keuze van de kunstenaar bestaat de inhoud van dit testament juist uit de overtuiging dat een kunstwerk niet langer door een kunstenaar, curator of criticus als een object met een bepaalde betekenis gedefinieerd kan worden, maar als voortlevend proces dat aandacht vraagt voor zijn verschillende stadia en aspecten, die zich nooit tegelijkertijd en in hun geheel prijsgeven. Kunstwerk en context genereren samen een overwaarde aan betekenis. De betekenis staat niet meer vast, is niet altijd zichtbaar en verschuift onophoudelijk. Daarom moet er voortdurend over gesproken en geschreven worden.

Sisters, Saints and Sibyls reflecteert, waar het zich ook bevindt, op het gegeven dat kunstwerken *altijd* door een historische, religieuze of sociaal-culturele encensering en context omgeven zijn geweest, die hun betekenis beïnvloedt. Maar ook op het vermoeden dat een kunstwerk in zijn vanzelfsprekendheid onzegbaar blijft. Dat maakt kunstkritiek zowel noodzakelijk als overbodig. De overwaarde, het restant of surplus, wat kunst tot kunst maakt, kan niet aan de orde komen.

Daarom moet kunstkritiek niet enkel verklaren, onthullen of op kritische wijze beweegredenen achterhalen of dwingend contextualiseren, maar vooral het gesprek over dat geheime surplus in beweging houden. Niet tegen iedere prijs en niet als 'anything goes'. Uiteindelijk blijkt het niet te gaan om een discussie over wel of geen autobiografische kunst, passende of vreemde context, relevante of overbodige kritiek. Het geheim van de overwaarde onttrekt zich aan die kwalificaties. Een kunstwerk als *Sisters, Saints and Sibyls* kan discussie oproepen en het kan tot zwijgen stemmen. Daarmee is de discussie niet gesloten, maar alleen het besef uitgesproken dat er over zulke werken soms meer niet dan wel gezegd kan worden. Is dat niet de betekenis van de 'first rule of art'? Het surplus spreekt op een manier die aan de verbale taal en diens logica en daarmee aan reductie en illustratie voorbijgaat. Het blijft een geheim, een mysterie. Iedere kritiek moet doordrongen zijn van het besef dat die noodzaak en overbodigheid deze niet alleen tegenstrijdig maakt, maar vooral ook tautologisch. Dat maakt kunstenaars, curatoren en critici als zusters verwant en als heilig en exemplarisch; als sibillen koesteren ze een geheim dat wel gezegd maar niet zomaar prijsgegeven mag worden.

J.M.Bolten@uva.nl [1]

Bibliografie

Balkema, Annette W. and Henk Slager (Ed.) (2002). Concepts on the Move. In: *Lier & Boog. Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Volume 17. Amsterdam/New York, NY.

Blumenstein, Ellen and Ensslin, Felix (Eds.) (2007). *Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths*.

ZKM/Hatje Cantz.

Dossier de Presse Arts Plastique' 33^e Editions de Festival d'Automne Paris (2004).

Goldin, Nan (2005). *Soeurs, Saintes et Sibylles*. Editions de Regard/ Festival d'Automne a Paris.

Groys, Boris (1997). *Kunst-Kommentare*. Wien Passagen-Verlag.

Groys, Boris (1997a). *Logik der Sammlung. Am Ende des Musealen Zeitalters*. München Wien Carl Hanser Verlag.

Groys, Boris (2000). *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München Wien Carl Hanser Verlag.

Oz, Amos (2002). *Het verhaal van liefde en duisternis*. Vertaling Hilde Pach. Amsterdam, Ulysses,. Oorspronkelijk verschenen als *Sipoer al ahava wechosjech*. Jeruzalem, Keter.

Websites

33^e Festival d'Automne : <http://www.festival-automne.com/public/2004/index.htm> [2]

Zwischen Zwei Toden/Between Two Deaths: <http://www.zkm.de/betweentwodeaths/de/> [3]

Catalogustekst van curator Ensslin bij Sisters, Saints and Sybils:
http://www.zkm.de/betweentwodeaths/en/art/gol_txt.html [4]

1. In 2009 maakte *Sisters, Saints and Sybils* deel uit van de tentoonstelling 'Les Rencontres d'Arles Photographie; 40 ans de rencontres, 40 ans de ruptures' te Arles. In deze fototentoonstelling is Goldin ook vertegenwoordigd met een live-uitvoering van haar multimediale dia-voorstelling *The Ballad of Sexual Dependency*, in een door haar als curator samengestelde tentoonstelling uit haar eigen fotocollectie en als curator voor een aantal andere foto-kunstenaars. Dit zomerse fotofestival heeft Goldin als eregast uitgenodigd, vanwege haar grensverleggende opvattingen en langdurige verdiensten op het gebied van de snapshot-esthetica, de seksuele taxonomie van de tachtiger jaren, etc. Ook al is *Sisters, Saints and Sybils* net als in 2004 in een kerk, de *église des Frères-Prêcheurs*, opgesteld, toch is de encenering anders dan in Parijs. Goldins werk functioneert hier niet zozeer als historische reflectie op de omgeving of als psychoanalytisch statement, maar vooral als de erkenning en de bevestiging van haar tegendraadse artistieke opvattingen en rebelse status-quo. Zie voor meer informatie: <http://www.rencontres-arles.com/A09/C.aspx?VP3=CMS&ID=A09P124> [5]

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:J.M.Bolten@uva.nl>

[2] <http://www.festival-automne.com/public/2004/index.htm>

[3] <http://www.zkm.de/betweentwodeaths/de/>

[4] http://www.zkm.de/betweentwodeaths/en/art/gol_txt.html

[5] <http://www.rencontres-arles.com/A09/C.aspx?VP3=CMS&ID=A09P124>