

JAARBOEK VOOR ESTHETICA 2002

FRANS VAN PEPPERSTRATEN (RED.)



EEN UITGAVE VAN HET NEDERLANDSE GENOOTSCHAP VOOR ESTHETICA

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica 2002

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2002 Nederlands Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg

VAN READYMADE TOT INSTALLATIE

Áron Kibédi Varga, Amsterdam

De handwerker maakt iets waar de gemeenschap behoefte aan heeft; wat hij maakt, heeft onmiddellijk een vaste functie. Een slimme handwerker vindt af en toe iets nieuws uit en zijn uitvinding maakt vroegere werktuigen overbodig, het nieuwe vervangt het oude. De handwerker is onmisbaar voor het dagelijks leven. Daarentegen is de kunstenaar iemand die iets schept, d.w.z dat wil zeggen iets maakt waarvan het nut niet onmiddellijk evident is. De scheppingsdaad heeft iets raadselachtigs: waarom heeft God de wereld geschapen? Een wereld uit het Niets - creatio ex nihilo - , die Hij dan wel aan de wetten van tijd en biologie heeft onderworpen. De kunstenaar doet iets paradoxaals; hij imiteert en hij schept tegelijk. Hij imiteert het goddelijke gebaar, hij doet God na, maar het goddelijke, scheppingsrijpe Niets staat hem niet ter beschikking, hij moet scheppen met behulp van wat er al is. Hij doet dit door het bestaande te vervreemden, te ontengen, te denatureren. Hij onttrekt het aan de wetten van tijd en biologie; hij probeert woorden, stenen en ander materiaal aan hun dagelijks gebruik te ontrukken en er een werk mee te maken dat binnen de vergankelijke wereld onvergankelijk

is, binnen de tijd eeuwigheidswaarde bezit.

De artistieke schepping is niet in onze dagelijkse activiteiten opgenomen, haar nut is niet rechtstreeks merkbaar, zoals die van de door de handwerker vervaardigde voorwerpen, maar ze maakt toch deel uit van onze werkelijkheid, en wel op twee verschillende manieren: zij is erin aanwezig - ze staat op een plein, zij hangt op een muur - en zij verwijst ernaar - naar een landschap elders, naar een held van vroeger. Door te verwijzen, tracht de artistieke schepping tevens te veeuwiggen. Hier wordt vastgehouden, wat elders anders is (of was). Niet alles natuurlijk, maar alleen die aspecten van de werkelijkheid, die dat waard zijn. Een keuze binnen de werkelijkheid ten behoeve van wat mensen hoger of belangrijker achten. Kunst roept ons op om God te eren, om de groten der aarde te dienen, om over ons lot na te denken. Dit is - en vooral was - de bedoeling van kathedralen, van standbeelden, van schilderijen, van gedichten.

WERKELIJKHEID, AFBEELDING EN BEELD

De kathedraal dwingt bewondering af. God is niet af te beelden en mag niet afgebeeld worden, maar de architectuur is een verwijzing naar Hem. Daarentegen mogen de groten der aarde wel afgebeeld worden. Tijdens het Romeinse keizerrijk waren alleen standbeelden van de keizer geoorloofd, uit alle uithoeken van het rijk mocht alleen naar de opperheerser in Rome worden verwezen; zijn beeltenis had iets sacraals. Twintig eeuwen waren daarna nodig voor de algehele desacralisering van de afbeelding van de mens. Zij treedt pas op met de verspreiding van de familiefoto's aan het einde van de negentiende eeuw: iedereen mag nu afgebeeld worden en iedereen wordt het ook¹.

God is onzichtbaar, zijn afbeelding is afgoderij. Hij mag niet afgebeeld worden, de mens wel. Een afbeelding, dus ook een foto, is altijd een momentopname: een persoon wordt aan de tijd ontrukkt en voor de eeuwigheid vastgelegd. Een afbeelding is geen spiegelbeeld, ze is ook geen kopie van iets bestaands, maar van iets dat alleen op het moment van de vervaardiging van de afbeelding, van de foto, bestaan heeft en daarna nooit meer. Zij is dus een verwijzing, niet noodzakelijkerwijs in de ruimte, maar wel altijd in de tijd, een verwijzing naar het verleden.

¹ Zie Bertrand Mary, *La Photo sur la cheminée - Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993.

De status van de fotografie is problematisch. Door haar reproduceerbaarheid mist zij het unieke van het kunstwerk, door haar gebruik in de reclamewereld mist zij die esthetische nutteloosheid die kenmerkend is voor het traditionele kunstwerk. Aan de andere kant zijn de keuze van het vast te leggen moment, de instelling van de camera en de bepaling van de lijst geheel van de fotograaf afhankelijk en zijn in feite de technische gevolgen van zijn subjectieve interpretatie van de werkelijkheid. De voorbeelden ten bewijze hiervan zijn sinds Nadar tot Diane Arbus en Cindy Sherman legio.

Maar ook buiten het voorbeeld van de fotografie is de relatie tussen de afbeelding van de werkelijkheid en het beeld dat gemaakt is naar aanleiding van de werkelijkheid, zeer problematisch. Men zou, om te beginnen, heel algemeen de vraag moeten stellen of de afbeelding van de werkelijkheid überhaupt mogelijk is². Onlangs zag ik in de Accademia te Venetië een schilderij van Francesco Maggiotto, een kunstenaar aan het eind van de achttiende eeuw, “Allegoria della Pittura” getiteld: de allegorische vrouwenfiguur houdt een spiegel in de hand, deze weerspiegelt een masker dat zij op haar schoot heeft liggen. Het schilderij is niet bijzonder geslaagd, maar het geeft heel duidelijk de romantische nostalgie weer: wat de schilderkunst toont, is nooit de werkelijkheid maar een masker ervan, de werkelijkheid blijft helaas onzichtbaar. Tegelijk duidt dit schilderij, in ons perspectief, de spanning aan tussen afbeelding en beeld; de spiegel zou de exacte weergave van de werkelijkheid moeten bieden - en men denkt aan Stendhal die, in navolging van Saint-Réal, de roman als “un miroir promené le long d’un chemin” definiëerde - , maar wat de schilder scheidt, is iets heel anders, het is geen afbeelding maar een beeld, een masker dat de werkelijkheid vervormt. En dit geldt voor alle kunstvormen.

Alleen in encyclopedie, in gebruiksaanwijzingen of in handleidingen voor natuurliefhebbers (birdwatchers bijvoorbeeld) wordt naar nauwkeurige afbeelding, resp. beschrijving, van de werkelijkheid gestreefd, hoewel ook daar soms, zoals Minta Collins onlangs n.a.v. Middeleeuwse plantenboeken (Herbals) liet zien³, de schoonheid van het boek, de inkleuring van de bloemen en planten hoger worden geschat dan de praktische nut voor de identificatie. Die schilderijen

² Deze vraag is naar aanleiding van verbale kunst nog meer aan de orde: waarom kunnen woorden de werkelijkheid (elke, maar vooral de zintuigelijk waarneembare) nooit nauwkeurig beschrijven?

³ *Medieval Herbals*, Londen, British Library, 2001. Een fraai later voorbeeld is het werk van Maria Sybille Merian.

evenwel, die men als kunstwerken beschouwt - ik beperk me nu verder tot de beeldende kunst - , bestaan altijd enkel bij de gratie van het verschil tussen beeld en afbeelding.

Dit verschil bereikt de kunstenaar op twee verschillende manieren, die ofwel de inhoud van het gepresenteerde ofwel zijn vorm betreffen. Aan de ene kant dus door de manipulatie van het onderwerp en aan de andere kant door de ontwikkeling van een eigen stijl.

1. *De manipulatie van het onderwerp*, de invoering van onwaarschijnlijke of zelfs van fantastische elementen komen wij vooral in de *oudere* schilderkunst tegen. Drie bekende voorbeelden.

a. Hetzelfde doek legt verschillende, in de tijd vaak uit elkaar liggende momenten van een handeling vast, bijvoorbeeld de belangrijkste etappes van de lange pelgrimstocht van een heilige, de lange en gevaarlijke tocht die de heilige Antonius moet afleggen om de heilige Paulus in de woestijn te kunnen ontmoeten⁴ of de dood van Johannes de Doper vóór en na zijn onthoofding. In de Middeleeuwen wordt dit procédé algemeen aanvaard, vanaf de Renaissance echter kunnen elkaar in de tijd opvolgende elementen van een verhaal niet meer op één doek vastgelegd worden; een doek moet waarschijnlijk zijn, iets tonen zoals we dat in de buitenwereld zien kunnen: de poëtica is veranderd.

b. Hetzelfde schilderij toont naast elkaar en in dezelfde ruimte diverse personen, die in heel verschillende tijden en landen geleefd hebben, bijvoorbeeld de Heilige Maagd in het Heilige Land, maar omringd door vrouwelijke heiligen die honderden jaren later de martelaarsdood hebben gevonden in Rome of in Spanje en voorts door de opdrachtgevers die het schilderij nog eens twaalfhonderd jaar later in Frankrijk besteld hebben. Ook hier gaat het om een probleem van conventie en waarschijnlijkheid, die in latere tijden niet meer algemeen geaccepteerd wordt.

c. Hetzelfde schilderij toont mensen in situaties of voorzien van voorwerpen zoals men dat in het dagelijks leven nooit tegenkomt. Men denke aan het werk van Jeroen Bosch of de spreekwoorden van Breughel. Hier treden we in het domein van het fantastische (waarvan overigens interessante parallellen in de literatuur te vinden zijn).

2. Meer algemeen onstaat er een *spanning* tussen beeld en afbeelding

⁴ Ik denk hierbij aan het schilderij van Sassetta (National Gallery of Art, Washington, cat. nr. 404).

door de persoonlijke techniek van de kunstenaar. Wij herkennen het tafereel, maar tegelijk ook de kunstenaar, en een heilige Maagd van Perugino verwisselen we nooit met een van Titiaan. Dit ligt niet alleen daaraan dat de op het schilderij afgebeelde gebeurtenissen in een ver verleden hebben plaatsgevonden en dus niemand weet hoe de daaraan deelnemende personen er precies uitgezien hebben, hoe ze ten opzichte van elkaar opgesteld waren (men denke bijvoorbeeld aan de Aanbidding, de volgorde van de drie koningen of de plaatsing van de herders). Ook wanneer twee verschillende schilders uit de negentiende of de twintigste eeuw dezelfde gebouwen of landschappen schilderen, merken we deze zelfde spanning: we herkennen dezelfde berg, maar we zien tegelijk de persoonlijke verschillen in de hantering van kleuren en lijnen.

Kortom, de afbeelding als getrouwe weergave van de werkelijkheid is een marginaal geval en voor de kunst irrelevant. Tussen werkelijkheid en beeld heeft altijd al een spanning bestaan, modernisme en avant-garde hebben deze spanning alleen maar versterkt.

MUSEUM OF CONTESTATIE?

God heeft de natuur, de ons omringende werkelijkheid geschapen, de kunstenaar die deze werkelijkheid nauwkeurig zou afbeelden zou van zijn wil om zelf ook te scheppen, afstand doen. Kunst is geen maaksel, kunst is schepping, zij overwint haar schijnbare nutteloosheid door geen afbeelding, geen kopie te zijn, door - integendeel - naar het hogere te verwijzen. Tot in de achttiende eeuw vond deze verwijzing binnen een vrij algemeen aanvaarde ideologische, d.w.z. sociale en religieuze context plaats. Het hogere was de Kerk en de Staat, kunst had een vaste functie, in haar voornaamste uitingen - zoals openbare gebouwen en standbeelden of historiebeelden - was ze geroepen om de bestaande orde te idealiseren en te verheerlijken. Kerken waren hoger dan gewone huizen⁵, koningen werden met Griekse goden vergeleken.

Na de Franse revolutie dook de bijzonder boeiende vraag op of deze ideologisch getinte kunst ook buiten haar oorspronkelijke context bewaard zou moeten worden⁶, of ze ook nu enige functie zou kunnen hebben. Net als ruim honderd

⁵ Zie Georgia Clarke and Paul Crossley, eds., *Architecture and Language: Constructing Identity in European Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

jaar later, tijdens de Russische revolutie, konden *gebouwen* ontwijd worden en een andere functie toegewezen krijgen: in kerken konden paarden geplaatst worden of gewonde soldaten verpleegd, kastelen werden sanatoria. Maar wat te doen met *schilderijen*? Wie aan het einde van de achttiende eeuw in dit debat voorstander was van de bewaring van schilderijen buiten hun oorspronkelijke architecturale context blijkt in feite een voorloper te zijn van Théophile Gautier en zijn theorie *l'art pour l'art*: alleen dat kan werkelijk schoon zijn, wat geen functie heeft, wat nutteloos is; schoonheid is onlosmakelijk met nutteloosheid verbonden.

Deze nieuwe samenleving voelt niet meer aan welke nauwe banden de vroegere kunst met Kerk en Staat onderhield⁷; er worden musea opgericht, collecties aangelegd om de oude kunst te bewaren buiten haar functie om, buiten de plaats waar zij oorspronkelijk voor bedoeld was. En er ontstaat een sociologisch gezien uiterst interessant verschijnsel dat kenmerkend zal worden voor de burgerlijke maatschappij van de laatste twee eeuwen: de religieuze distantie wordt door een esthetische distantie vervangen. Men bewonderde vroeger het hogere, nu bewondert men het schone. Museumbezoek vervangt het kerkbezoek. En dit bezoek krijgt ook een gewijde, religieuze tint: men kleedt zich netjes aan om naar het museum te gaan, men gaat er bij voorkeur tijdens feestdagen, zaterdag of zondag, men kijkt stilzwijgend en met eerbied naar de schilderijen en wisselt hoogstens fluisterend een paar woorden met elkaar⁸. In beide gevallen ontstaat er een gemeenschap, maar de esthetische gemeenschap van de museumbezoekers heeft in de liberaal-burgerlijke cultuur één duidelijk voordeel boven de religieuze gemeenschap van de kerkbezoekers: de esthetische gemeenschap verplicht tot niets, men hoeft niet samen te zingen, samen op te treden, men hoeft geen kleur te bekennen.

De kunstenaar had sinds Zeuxis, evenals de dichter sinds Homerus, een bijzondere plaats in de samenleving. Hij ontving geld om het hem toevertrouwde

⁶ Zie Dominique Pouillot, "*Surveiller et s'instruire*" : *la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996. Dit boek handelt over de periode 1789-1830. - Tijdens de Franse revolutie zelf onstond er vooral een discussie over de vraag of het Franse leger legitiem handelde wanneer het Romeinse en Italiaanse kunst (als "buit") naar Frankrijk haalde. (Zie Édouard Pommier, *L'art de la liberté - Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991).

⁷ Over de decennia ontstaat er natuurlijk in Frankrijk een interessante, gesekulariseerde en republikeinse openbare kunst (architectuur en beeldhouwkunst), met eigen symboliek en allegorieën. Zie Sergiusz Michalski, *Public Monuments, Art in Political Bondage 1870-1997* (London, Reaktion Books, 1998, vooral hoofdstuk 1 en passim).

⁸ Zie hierover Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery*, Santa Monica, 1986.

onderwerp te herscheppen, het te idealiseren en boven de natuur te verheffen. Het oude verdwijnt, de christelijk-feodale opdrachtgevers en het erbij behorende publiek, en in de nieuwe burgerlijke samenleving voelt zich de kunstenaar niet thuis, hij weigert deze te verheerlijken. De romantische kunstenaar voelt zich onbegrepen, treurt over zijn sociale eenzaamheid en vlucht weg (terug in de schoot van de kerk, zoals Friedrich Schlegel, of in de waanzin en de zelfmoord, zoals Chatterton en Nerval); de realistische kunstenaar, later in de eeuw, treurt niet meer, maar manifesteert in zijn werk op allerlei wijze zijn haat tegen alles wat burgerlijk is. Het excessieve van de kunst manifesteert zich radicaal anders dan vroeger: vroeger was kunst verheerlijking van de bestaande orde, nu wordt kunst contestatie, de bestrijding van die orde.

Tot op zekere hoogte is iedere nieuwe artistieke richting contestatie, in feite is alles contestatie wat buiten de traditie valt, buiten het academisme⁹ dat de institutie kunst beheerst in de erkende musea, de officiële tentoonstellingen of bij de officiële prijsuitreikingen. Het publiek en een deel van de kritiek reageert met heftige verontwaardiging op het impressionisme en later op de avant-garde bewegingen van de twintigste eeuw. Toch zijn er diverse redenen om deze bewegingen nog niet als een definitieve breuk met het traditionele kunstleven te beschouwen. Een deel van deze artistieke contestatie gaat aan de aandacht van het publiek voorbij, omdat het zich dikwijls buiten het officiële kunstcircuit afspeelt. Er zijn geen massa's om de opvoeringen van Marinetti's bizarre klankgedichten in Italië en Rusland, van het dadaïstische programma van het Cabaret Voltaire te Zürich of de surrealistische bijeenkomsten te Parijs bij te wonen. Nog belangrijker is wellicht dat in een breder historisch perspectief de avant-garde bewegingen als deel van een progressie, van een zich steeds vernieuwende kunstopvatting, in feite als de voorlaatste stap - in de zin zowel van Greenberg als van Danto! - op de weg naar het einde van de kunst zouden kunnen worden geïnterpreteerd. De religie van de kunst zoals die door de burgerlijke maatschappij wordt beleefd en ervaren, moet op een heel andere manier worden aangevallen.

Een werkelijk radicale omwenteling ontstaat in feite alleen daar waar de institutie kunst van binnen wordt uitgehold. Het blijkt - achteraf misschien nog meer dan indertijd, meer dan in de ogen van de tijdgenoten - dat deze revolutie

⁹ Over wat academisme vroeger concreet betekend heeft, was er onlangs in Frankrijk een boeiende tentoonstelling: werken, die schilders hebben ingediend om als lid toegelaten te worden tot de Académie Royale de peinture et sculpture (*Les peintres du roi, 1648-1793*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000).

nauw met de naam van Marcel Duchamp is verbonden. Het inzenden in 1917 van een gesigineerd urinoir¹⁰ naar een tentoonstelling is een daad van enorme historische betekenis, de meest verregaande poging om de kunst - na haar feodale en na haar burgerlijke “wijding” - eindelijk en definitief te desacraliseren. Daarnaast luiden de door Duchamp vervaardigde ready-mades de talrijke verdere twintigste eeuwse artistieke activiteiten in, die ten doel hadden om - in het verlengde van deze desacralisering - de relatie tussen kunstenaar en publiek drastisch te wijzigen¹¹.

DESACRALISERING

Wat betekent het om een urinoir te signeren en in te zenden als kunstobject voor een tentoonstelling? Misschien zou kunst altijd anoniem moeten zijn, alleen het werk bestaat, en spreekt eeuwen lang elkaar opvolgende generaties aan: de kunstenaar mag vergeten worden. Paul Valéry droomde van een literatuurgeschiedenis zonder auteursnamen. Woordkunstwerken waren vroeger vaak anoniem, niemand kent de naam van de auteur van de Duizendenéén Nacht, noch van talrijke epen zoals de Edda, de Niebelungen, het Rolandslied. Met uitzondering wellicht van de Christelijke Middeleeuwen, schijnt kunst evenwel de anonimiteit nooit als een ideaal te hebben gezien: de mythische verhalen over en het grote respect voor de meest beroemde schilders zowel in de Griekse als in de Chinese Oudheid tonen dit aan. Aan elk groot kunstwerk is een naam verbonden, elk schilderij is gesigineerd¹². Vervalsingen worden gepleegd vanwege de enorme betekenis van de sig-

¹⁰ Dit urinoir is overigens verdwenen en later door Duchamp in een aantal exemplaren nagemaakt. Het oorspronkelijke is - en dit herinnert aan de latere praktijk van Minimal Art en Land Art - alleen dankzij een fotografie van Alfred Stieglitz bekend.

¹¹ Over de betekenis van Marcel Duchamp voor de theorievorming in de twintigste eeuwse kunst is heel veel geschreven. Zie vooral de diverse werken van Thierry de Duve (*Nominalisme pictural - Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984 ; *Résonances du ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 ; *Kant after Duchamp*, Cambridge, Ma, MIT Press, 1996) en van de meer kunsthistorisch gerichte Jean Clair (*Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000), die elkaar evenwel merkwaardigerwijs nauwelijks noemen. Voorts o.a. Wouter Kotte, *Marcel Duchamp als Zeitmaschine/Marcel Duchamp als tijdmaschine*, Köln, Walther König, 1987; Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1991. Volgens Donald Kuspit hebben in de eerste decennia van de twintigste eeuw drie grote aanvallen tegen de schilderkunst plaatsgevonden, die van Duchamp, die van Rodchenko en die van Benjamin (*The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 224).

¹² Voor de diverse vormen en functies van de signatuur zie de semiotische studie van Omar Calabrese en Betty Gigante, “La signature du peintre”, in; *La part de l'œil*, 5 (1989), blz. 27-44. (De auteurs volgen de typologie van Jean-Claude Lebensztejn.)

natuur. Het ontstaan van twijfel over de auteurschap heeft in de schilderkunst rampzalige gevolgen; een schilderij dat niet van Rembrandt blijkt te zijn, brengt niet alleen veel minder geld op bij verkoop, maar wordt plotseling ook voor het publiek dat de musea bezoekt minder interessant.

In deze samenhang is Duchamps daad te plaatsen. Kunstwerken worden gesigneerd omdat ze uniek zijn en daaraan hun waarde ontleen, Duchamp signeert iets dat niet als uniek object geschapen is, maar in serie voor het dagelijks gebruik wordt gemaakt. Dat het in dit geval in het bijzonder om een door velen als eerder weezinwekkend gebruiksvoorwerp gaat, is in feite bijzaak. Belangrijker is dat hier het werk van de handwerker, een machinaal in fabrieken vervaardigd object, bij de gratie van een handtekening tot kunst wordt uitgeroepen. Bij de door Duchamp nagemaakte handtekening van de fabrikant wel te verstaan (*R. Mutt*), want Duchamp heeft niet met zijn eigen naam gesigneerd¹³! Het kunstobject wordt gedesimaliseerd, maar de scheppingsdaad eveneens. Ook de kunstenaar wordt van zijn voetstuk gehaald, de grenzen tussen maker kunstenaar vervagen. Aan kunst herinnert alleen nog de handtekening. Duchamp doet op deze wijze twee dingen tegelijk: hij laat zien dat de signatuur in feite een magische daad is, maar zijn (vervalste) signatuur betekent tevens een ironisch commentaar op deze daad. Een kunstenaar is dus iemand die niet scheidt maar alleen een naam te bieden heeft, een naam afficheert ongeacht waar en ongeacht hoe. Op een urinoir of op iets anders, op een door een ander gemaakt werk. Er loopt een directe lijn van Marcel Duchamp niet alleen naar latere installaties die dikwijls uit banaal-dagelijkse voorwerpen zijn opgebouwd, maar ook naar het werk van Andy Warhol en van de New Yorkse appropriationisten als Sherrie Levine en Mike Bidlo¹⁴.

De door Marcel Duchamp in dezelfde tijd of later vervaardigde readymades beogen eveneens, en op een even radicale manier, om de toeschouwer aan het denken te zetten over wat hij ziet: waarom is dit kunst? Sommige critici menen dat reeds het autotelisme, d.w.z. de weigering om naar iets buiten het schilderij te verwijzen, het laatste woord was in de geschiedenis van de kunst - of dit nu via polychrome of monochrome abstractie of via de exclusieve nadruk op de materialiteit (doek, verf) gebeurde. Het ging hierbij echter hooguit om de laatste fase van de *schilderkunst*, het schilderij bleef als autonoom kunstobject bestaan. De ready-

¹³ Behalve Richard Mutt heeft Marcel Duchamp ook nog andere pseudoniemen gebruikt. (Zie Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, blz. 27.)

¹⁴ Dit zegt ook Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Ma, MIT Press, 1990, blz. 239.

mades gaan een stap verder, zij betekenen niet het einde van de schilderkunst, maar het einde van de kunst in het algemeen.

Ready-mades gaan in tegen wat Duchamp het retinale noemt, het esthetisch waarneembare, het passief visueel genieten, uiteindelijk tegen alles wat de kunstminnaar verwacht. Ready-mades halen alles weg wat voor de kunst niet essentieel is. Duchamp creëert “Wahrnehmungsfallen”¹⁵, uitdagingen aan ons observatievermogen. Hij werkt met het toeval, waaraan hij geen metafysische dimensie toekent zoals de surrealisten, maar waarvan hij de mogelijkheden nauwkeurig, welhaast wetenschappelijk berekent: hij onderzoekt de wetten van de zwaartekracht niet aan harde voorwerpen, maar hij bestudeert de vrije val van garen op korte afstand. Het materiaal moet visueel indifferent of oninteressant zijn om bij voorbaat de mogelijkheid van esthetische emotie uit te sluiten. Duchamp gebruikt bij voorkeur zacht materiaal, leer of elastiek bijvoorbeeld, omdat het zachte en het kneedbare een uitdaging tegen de affirmativiteit van de kunst is, die altijd zichzelf bevestigt. Het kneedbare materiaal werpt tevens het probleem van de vorm op, dat van een kunstobject waarvan de vorm telkens verandert¹⁶.

Het is opmerkelijk dat het concept ready-made opkomt op het moment waarop kunst niet langer automatisch met schoonheid wordt geassocieerd. De esthetisering van het dagelijks leven, van de al door de impressionisten vervaardigde reclameaffiches tot aan het design van Ettore Sottsass en Philipp Starck, d.w.z. de hedendaagse industriële vormgeving voor meubels en parfumflacons¹⁷ betekent dat schoonheid niet meer functie van de kunst maar van het dagelijks leven wordt. Schoonheid heeft zich verplaatst, kunst moet andere attributen zoeken, kunst moet zichzelf problematiseren.

Ready-mades breken alles af wat men traditioneel met kunst associeert, het zijn objecten die oproepen om kunst als een theoretisch probleem te zien, om erover na te denken. Kunst als theorie, als meditatie object (niet in religieuze zin natuurlijk), niet als afgesloten en (letterlijk) onaantastbaar werk op afstand¹⁸. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat een grote kenner van de hedendaagse schil-

¹⁵ Vgl. Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1997, p. 99-100. Merkwaardigerwijs besteedt deze auteur geen aandacht aan Arthur Danto.

¹⁶ Vgl. Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes - Essai sur quelques catégories de la sculpture au XXe siècle*, Presses de l'École Normale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1993, pp. 20, 32, 51.

¹⁷ Vgl. *Le Design - objets, tendances, styles*, numéro hors série Beaux-Arts Magazine, 2001. Zie voor Nederland ook de kritische design-richtingen, bijv. bij Mieke Gerritzen.

¹⁸ Één van Duchamps readymades heet *Prière de toucher*.

derkunst als de Brits-Amerikaanse kunstcriticus Jeremy Gilbert-Rolfe Duchamp als de ergste vijand van de kunst ziet, als een even gevaarlijke theoreticus als de academische schilders van de zeventiende eeuw, aanhangers van Aristoteles en Poussin¹⁹. Maar ook wanneer men Gilbert-Rolfe's opvattingen niet deelt, kan de vraag gesteld worden waarom Duchamp aan het begrip kunst vasthoudt, waarom men ready-mades als kunstwerken zou moeten beschouwen. Iedereen die in zijn vrije tijd graag knutselt kan immers met stukjes hout, spijkers en krantenknipsels ingewikkelde dingen fabriceren tot verbazing en vermaak van familie en vrienden, zonder dat iedereen deze hobby onmiddellijk met kunst in verband zou brengen²⁰.

Wanneer Duchamp en zijn volgelingen zich ondanks alles kunstenaar blijven noemen, dan betekent dit dat de door hem bedoelde omwenteling niet alleen de museale ruimte en niet alleen het kunstobject maar ook de status van de kunstenaar aangaat. De desacralisering van de kunst slaat ook op de schepper van de kunst. Deze, de schepper, moet weer maker worden, net als de handwerker, die met zijn publiek, dat wil zeggen met degenen die de door hem vervaardigde gebruiksvoorwerpen gebruiken, steeds in contact staat. De kunstenaar wil niet langer bewonderd worden door het publiek, een activiteit ontwikkelen waar de passiviteit, de passieve bewondering van het publiek tegenover staat en hij wil evenmin alleen de grote contestator van de burgermaatschappij zijn. De ready-mades kunnen niet zomaar bewonderd of verontwaardigd opzij geschoven worden. De kunstenaar imponeert niet en schokt niet. Hij vervaardigt ready-mades en deze zetten het publiek aan het denken, dat is alles. De kunstenaar wil in dialoog treden met het publiek²¹.

INTERACTIEVE KUNST

Er zijn in de twintigste eeuw ook andere pogingen geweest om van het museale en opzichzelf staande kunstwerk los te komen en om het publiek deelgenoot te maken van het artistieke gebeuren. Twee voorbeelden: Land Art en Body Art.

¹⁹ Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beyond Piety, Critical Essays on the Visual Arts 1986-1993*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 24.

²⁰ De kunstcritiek reserveert de term readymade meestal uitsluitend voor de werken van Marcel Duchamp; maar de vraag rijst of niet iedereen readymades maakt zodra hij een gebruiksvoorwerp aan zijn utilitaire functie onttrekt en alleen maar "bekijkt", d.w.z. er een ongewone relatie, een relatie van esthetische distantie, mee aangaat.

²¹ Zie Herman Parret, "La reddition et l'adresse. Les esthétiques de Clement Greenberg et de Thierry de Duve face à Kant", *Visio*, V, 2, été 2000, blz. 9-50.

De kunstenaar werkt ver van de musea, in de natuur of op zijn eigen lichaam en probeert reacties van het publiek uit te lokken. *Land Art* is nauwelijks zichtbaar, laat nauwelijks sporen achter en - dit geldt voor zo verschillende kunstenaars als Robert Smithson en Giuseppe Penone - de toeschouwer wordt uitgenodigd om ver van de bekende en sacrale ruimten kunst te ontdekken, een efenere kunst bovendien daar de artistieke ingreep in de natuur tot spoedige verdwijning gedoemd is²² en slechts op foto's voortleeft: dit is de paradox van de fotografische afbeelding, dat wil zeggen de niet-artistieke vereeuwiging van een kunstwerk dat nu juist niet meer voor de eeuwigheid bedoeld is.

De uitdaging voor het publiek wordt nog groter, de interactiviteit duidelijker aangestreefd, wanneer de kunstenaar niet de natuur buiten hem maar zichzelf tot het centrum van zijn artistieke activiteit maakt, zoals in diverse vormen van performance en *Body Art*. Het lichaam niet als kunstwerk - in dat opzicht gaat de mode en de cosmetiek die schone lichamen, vooral vrouwenlichamen toont, veel verder - , maar als object voor experimenten, als een soort *levende ready-made*²³. De betrokkenheid van het publiek kent hierbij twee vormen: het wordt uitgenodigd om gefascineerd te kijken naar het door chirurgische ingrepen steeds verder bewerkte en hoe langer hoe meer virtueel geworden lichaam van de kunstenaar, zoals in het geval van Orlan, of zijn interactiviteit wordt rechtstreeks aangesproken zoals bij sommige performances van Marina Abramovic, waarbij de toeschouwers werden gevraagd haar lichaam aan te raken of voorwerpen naar haar te werpen²⁴.

Niet alleen de distantie tussen kunstwerk en kunstenaar maar elke vorm van esthetische distantie wordt opgeheven wanneer de interactieve medewerking van het publiek wordt ingeroepen: "prière de toucher", zoals een werk van Marcel Duchamp heet. Niet afzijdig blijven, maar ingrijpen. Naast *Body Art* berust ook een groot deel van wat men installatiekunst noemt²⁵ op een van deze twee vormen van interactiviteit: gefascineerd vragen of zich in de handeling zelf laten betrekken.

²² Met uitzondering van tuinkunst, speciaal aangelegde en regelmatig bijgehouden tuinen met kunstwerken, zoals die van Ian Hamilton Finlay, maar dit wordt niet tot de *Land Art* gerekend.

²³ De androgyne verkleedpartijen van Marcel Duchamp wijzen al in deze richting.

²⁴ Zie o.a. Petran Kochelkoren, *Techniek: Kunst, Kermis & Theater* (oratie Universiteit Twente, 2001). - Ik heb de indruk dat deze vormen van *Body Art* eerder door vrouwen dan door mannen wordt beoefend (afgezien natuurlijk van de Weense actionnisten van de jaren zeventig).

²⁵ Zie Erika Suderburg, ed., *Space, Site, Intervention - situating installation art*, University of Minnesota press, Minneapolis-London, 2000.

In het eerste geval zoekt het publiek naar de zin achter, en de redenen van, de tentoongestelde objecten. Het ontmoet hierbij vele vrij puriteinse installaties, zoals die van Jannis Kounellis of Richard Serra, maar het ontkomt niet altijd aan de indruk dat het bij sommige kunstenaars erop aankomt om enigszins narcistisch zichzelf, zijn eigen verlangens en dromen ten toon te stellen, zoals bij de beroemde performances van Yves Klein uit de jaren zestig of - meer recentelijk - de kinderkamer van Pipilotti Rist²⁶. De vraag rijst waarom de kunstenaar in dit geval, nadat hij zich van alle attributen van de traditionele kunst heeft losgemaakt, toch nog aan één ding vasthoudt: zijn eigen naam, dus precies dat wat Duchamp ook heeft willen problematiseren: de signatuur.

In Nicolas Bourriaud's boek over relationele esthetica²⁷ komt de lezer talrijke en van elkaar zeer verschillende voorbeelden van interactieve installatiekunst tegen. De kunstenaar betreft de galeriehouder en de bezoekers in zijn werk, zijn installatie krijgt pas zin doordat de anderen er iets aan veranderen door toevoeging of weglating. Het kunstwerk kan hierdoor in principe volledig verdwijnen of van auteur veranderen. In het eerste geval werkt het publiek mee aan het ondergaan van de kunst in het dagelijks leven, wanneer het werk bijvoorbeeld uit losse bladen bestaat, die het publiek verzocht wordt mee te nemen (Felix Gonzalez-Torres); in het tweede geval - zoals bij het project van Philippe Thomas, die ready-mades aan de toeschouwers aanbood opdat deze hen zouden signeren²⁸ - behoudt de kunstenaar de organisatie van het gebeuren, waardoor het publiek zelf kunstenaar wordt, zelf in handen. In al deze gevallen draagt de kunstenaar volgens Bourriaud bij tot het meer leefbaar maken van het sociaal milieu van de moderne stadsmens. Sommigen zouden zich wellicht afvragen of deze activiteit wel wezenlijk verschilt van die van een sociale werker; er is evenwel een specifieke inbreng van de kunstenaar, een inbreng die hem eigen is, en die het beste met de Brechtiaanse term "Verfremdungseffect" omschreven zou kunnen worden: de artistieke interactiviteit draagt bij tot een bewustwording, tot het doorbreken van het alledaagse.

²⁶ Wat ik hier, wellicht te ironisch, narcisme noem, kan ook als een poging tot ontluistering van het intiem-persoonlijke geïnterpreteerd worden, met eenzelfde soort uitnodiging aan de toeschouwer als bij Marina Abramovic.

²⁷ *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Paris, 1998. Philippe Thomas aangehaald op p. 36.

²⁸ Marcel Duchamp speelde met de gedachte om op een veiling schilderijen van anderen te kopen en ze daarna van zijn eigen signatuur te voorzien, wat in de ogen van de kunstmarkt een strafbaar feit zou zijn geweest. (Zie Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, blz. 30).

De meest opmerkelijk vorm van interactieve installatie is degene die niet uit één object of een klein aantal objecten binnen één zaal bestaat, maar meerdere zalen of zelfs een hele vleugel van een museum vult. De bezoeker wordt uitgenodigd deze zalen in de door de kunstenaar aangegeven volgorde te doorlopen. Wat hij dan ziet, of beter nog: wat hij ondergaat, heeft een psychische betekenis, hij voelt zich beslist anders aan het eind van het parcours dan aan het begin. (Ik denk bijvoorbeeld aan werk van Gabriel Orozco of Ben Yakober). De toeschouwer doet niets anders dan lopen, maar lopen lijkt op het deelnemen aan een party of het beluisteren van een concert, het bekijken van een toneelstuk. Deze vorm van interactiviteit heet katharsis, de toeschouwer verandert onder de invloed van wat hij ziet, hoort, eventueel ruikt en betast, van wat zijn zintuigen bereikt.

CONCLUSIE

De readymades van Marcel Duchamp hebben de traditionele kunstvormen niet vernietigd, ze niet eens werkelijk teruggedrongen. Van de kubisten - die Duchamps vrienden waren - tot aan de neofiguratieven van vandaag beleeft de 20e eeuwse schilderkunst evenveel hoogtepunten als de schilderkunst van vroegere eeuwen en hetzelfde kan van de beeldhouwkunst worden gezegd. Ook de abstracte en monochrome schilderkunst, die de mimesis definitief de rug hadden toegekeerd, zouden ook zonder Duchamp ontstaan zijn.

De betekenis van de readymade ligt elders. Duchamp heeft náást de kunst iets ontworpen, wat we wellicht metakunst of parakunst zouden moeten noemen. Dat wil zeggen, werken die geen kunstwerk zijn maar dankzij hun institutionele context aan de museumbezoeker heel indringend de vraag stellen: is dit kunst? Picasso of Karel Appel kunnen we mooi vinden of lelijk, maar in het geval van een readymade zou het absurd zijn om een esthetisch oordeel te vellen. De readymade wil aan het denken zetten, een reflectie bevorderen.

Dezelfde meta-artistieke probleemstelling wordt in de laatste decennia door videokunst en installatie, door kunstenaars als Gary Hill of Gabriel Orozco, opgeworpen. De readymade is weer actueel. Of daarbij de door Duchamp nagestreefd desacralisering in alle opzichten geslaagd is, blijft natuurlijk de vraag: ook readymades en installaties worden altijd in bijzonder, meestal museale, ruimten getoond en de signatuur blijft - kunst betaalt niet zonder de naam van de kunstenaar.