

ily cere-
cahier

afbeelding, object,
gebeurtenis

jeff wall

JEFF WALL

Afbeelding,
Object,
Gebeurtenis

HERMESLEZING
HERMES LECTURE

2006

Afbeelding, object, gebeurtenis

Jeff Wall

Moderne en modernistische kunst is geworteld in een dialectiek van afbeelding en anti-afbeelding, in een affirmatie en negatie van het 'regime' van de afbeelding. De zelfkritiek in de kunst, een verschijnsel dat we zowel 'modernistisch' als 'avant-gardistisch' noemen, is ontstaan in het kader van de beeldende kunst en is daar sinds 1855 gedurende honderd jaar beperkt toe gebleven.

De beeldende kunst omvat teken- en schilderkunst, beeldhouwkunst, de grafische kunsten en fotografie. Dit zijn natuurlijk de 'schone kunsten', ter onderscheiding van de 'toegepaste kunsten'. Ik noem ze hier de 'canonieke vormen'.

Deze kunstvormen laten geen beweging toe. Beweging wordt hoogstens gesuggereerd, maar nooit rechtstreeks geboden. Kwaliteit en aard van die suggestie zijn hier belangrijke kwaliteitscriteria. We beoordelen beeldende kunst op hoe beweging wordt gesuggereerd terwijl die in feite wordt weggelaten.

Echte beweging is het domein van de temporele of bewegingskunsten—theater, dans, muziek en film. Die hebben elk ook hun eigen avant-garde, hun eigen modernisme, hun eigen wensen om kunst en leven te laten versmelten, en hun eigen hogere en lagere uitingen.

De vooroorlogse avant-gardegedachte dat de kunst zich alleen kon ontwikkelen door met de canonieke vormen te breken, werd in de jaren vijftig weer opgepakt en geradicaliseerd. De mensen die dat deden, wendden zich juist tot de bewegingskunsten. Daarbij denk ik aan Allan Kaprow, John Cage, of George Maciunas. Zij voelden aan dat de beeldende kunst niet opgeblazen kon worden door verdere omwentelingen van binnenuit of door radicalere versies van afbeelding en anti-afbeelding. Ze onderkenden dat de beeldende kunst iets had wat verhinderde dat er zich een andere kunstvorm of kunstdimensie uit zou ontwikkelen. De nieuwe uitdaging waarvoor de westerse kunst stond, werd opgepakt in termen van beweging en de bewegingskunsten. Het pianoconcert 4'33" van Cage, dat zijn première beleefde in 1952, kan worden beschouwd als de eerste expliciete formulering van deze uitdaging.

Dat stuitte uiteraard op verzet bij voorstanders van de canon, waarvan Clement Greenberg de voornaamste exponent was. Greenberg publiceerde zijn essay *Towards a Newer Laocoon* in 1940, twaalf jaar voor het concert van Cage. Hij schreef: "Er is altijd—vroeger, nu en in de toekomst—sprake van een verwarring van de kunsten." Hij stelde dat elk tijdperk een dominante kunstvorm kent, een kunst die door alle andere kunsten wordt nagebootst, waardoor deze kunsten beschadigd en gecorrumpeerd raken en hun integriteit verliezen. Van de vroege 17de eeuw tot eind 19de eeuw was de dominante kunst volgens Greenberg de literatuur. Wat hij 'modernisme' noemt, is de inspanning van kunstenaars om die nabootsing uit te bannen en zich te concentreren op de unieke, onvergelykbare kenmerken van elke individuele kunstvorm op zich. Deze nadruk op het unieke, zegt hij, vormt de kern van de beste en belangrijkste kunst uit de periode tussen 1875 en 1940—in de schilderkunst: van Cézanne tot de opkomst van het Abstract Expressionisme.

Voor Greenberg en zijn generatie—en voor minstens nog een generatie daarna—was de verwarring er een binnen de beeldende kunst zelf. Zelfs al waren literatuur of theater het voorbeeld voor schilders en beeldhouwers, de nabootsingen werden wel uitgevoerd

als schilderijen of sculpturen. Een schilder voerde geen toneelstuk op in een galerie om dan te beweren dat het een 'schilderij' was, of een 'kunstwerk'. Een schilder maakte een schilderij dat helaas zijn eigen inherente waarde als schilderij tekort deed door te proberen het effect te creëren van een toneelopvoering met hetzelfde thema. Voor Greenberg was dit een zeer ernstige vergissing.

Maar ook al is dat in 1940, 1950, of zelfs nog in 1960 een ernstige vergissing, daarna is het dat niet meer. Dan krijgen we namelijk een heel andere verwarring van de kunsten te zien, met een nieuwe dimensie, want het nabootsen, het vermengen en vervagen van verschillen doet zich dan niet meer uitsluitend voor binnen de canonieke vormen, maar ook op een terrein dat weliswaar is ontdekt, gekoloniseerd en in kaart gebracht door de beeldende kunst: het terrein van de 'hedendaagse kunst'.

Deze polemiek stond centraal in het kritische kunstdiscours van de vroege jaren vijftig tot de late jaren zestig, en tegen die tijd hadden de voorstanders van de nieuwe, op beweging gebaseerde vormen de overhand gekregen. In 1967 radicaliseerde Michael Fried de argumenten van Greenberg in het laatste en beste pleidooi voor de canonieke vormen: zijn befaamde essay *Art and Objecthood*. Hierin introduceerde hij de term 'theatraliteit' voor de situatie die was ontstaan door de opkomst van de nieuwe vormen. Deze term maakte duidelijk dat de radicale breuk met de canonieke vormen niet tot stand komt door een of ander onaangekondigd nieuw type kunst, maar met brute directheid voortkomt uit theater, muziek, dans en film. Fried's betoog had wellicht meer effect op zijn tegenstanders dan op zijn medestanders, want nu werd met een ongekende intensiteit en scherpste duidelijk gemaakt wat er op het spel stond, en hoe het spel gespeeld diende te worden. De ontwikkeling van nieuwe vormen maakte een explosieve groei door, juist op het moment dat de controverse rond *Art and Objecthood* losbrak.

Wat Fried in zijn essay tot stand brengt, is gebaseerd op een minutieuze bestudering van de inwendige structuur van de schilder- en de beeldhouwkunst. Fried's strijd tegen de Minimal Art is in die termen gegoten. Toch bevat zijn betoog impliciet minstens

twee andere aspecten, twee momenten die de overgang markeren tussen de criteria van de beeldende kunst en die van de beweging in opkomst.

Het eerste van die momenten is uiteraard de readymade, die het begin vormt van een lange reeks pogingen om met de canonieke vormen af te rekenen. Toch heeft de readymade een bijzondere band met de afbeelding, iets waar zelden op wordt gewezen.

De readymade hield zich niet bezig met de afbeelding, en kon dat ook niet. De readymade draait om het object, en binnen de canonieke vormen lijken we hem tot de beeldhouwkunst te moeten rekenen. Toch zal niemand die erover heeft nagedacht de readymade als een sculptuur beschouwen. Het is eerder een object dat de gebruikelijke indelingen overstijgt en model staat voor de kunst als geheel, de kunst als historisch fenomeen, als logica, als instituut. Zoals Thierry de Duve overtuigend heeft aangetoond, merkt dit object zichzelf aan als de abstractie 'kunst als zodanig', als het ding dat het gewicht kan dragen van de naam 'kunst als zodanig'. Onder de voorwaarden van wat De Duve het nominalisme noemt, moet de naam 'kunst' worden toegekend aan elk object dat volgens de regels door een kunstenaar als zodanig is aangemerkt. Ofwel, om het wat behoedzamer te zeggen, een object is een kunstwerk wanneer de naam 'kunst' er op logische gronden niet aan kan worden onthouden. De readymade bewijst dus dat een willekeurig object als kunst kan worden aangemerkt en dat er geen argumenten voorhanden zijn om die aanduiding te weerleggen.

Een afbeelding is per definitie een kunstwerk. Het kan om volkskunst gaan, amateurkunst, zelfs volslagen onbeholpen en onaantrekkelijke kunst, maar elke afbeelding kan zichzelf desalniettemin als een kunstwerk voordoen. Afbeeldingen zijn kunst omdat de canonieke beeldende kunst gebaseerd is op het maken van afbeeldingen; in dat maakproces ligt noodzakelijkerwijs het artistieke gehalte. De enige differentiaties die hierbij nog moeten worden gemaakt, zijn die tussen 'schone' kunst en 'toegepaste' kunst, of 'populaire' kunst en 'hoge' kunst, tussen 'amateurs' en 'professionals', en, uiteraard, tussen goede en minder goede kunst. Als we

een armzalige, amateuristische afbeelding nemen (bijvoorbeeld een poppetje dat iemand gedachteloos op een bloknoot krabbelt) en die keurig ingelijst ophangen op een serieuze tentoonstelling, kan dat best interessant zijn, maar het voldoet niet aan de criteria die Duchamp hanteerde voor de readymade. Het krabbeltje stelt zichzelf reeds als kunst voor; er een readymade van maken is overbodig en voegt niets toe.

Bovendien kan een afbeelding—bijvoorbeeld een schilderij—niet simpelweg worden vereenzelvigd met een object. Een afbeelding is het resultaat van een proces waarbij een object, bijvoorbeeld een doek, als drager heeft gediend, maar waarbij geen nieuw object is ontstaan. De afbeelding is een verandering van het oppervlak van het object. Om die verandering tot stand te brengen, moet het object, de drager, al hebben bestaan. Een readymade zou in dat geval alleen maar betrekking hebben op het object zoals dat bestond voordat zijn oppervlak aan een bewerking werd onderworpen. De aanwezigheid van een afbeelding draagt niet bij aan de verkiezing van het object, op logische gronden, tot readymade, maar diskwalificeert het zelfs.

Duchamp koos nooit een object met een afbeelding als readymade. Als hij al objecten met een afbeelding gebruikte (meestal stukken papier), dan bewerkte hij die en gaf hij ze ook een andere benaming. De drie belangrijkste voorbeelden zijn *Pharmacie*, een kleurenlitho van een somber landschap, gekozen in 1914; het tweetal stereodia's *Stéréoscopie à la main* (Handgemaakte stereoscopie) uit 1918, beide aangemerkt als 'gecorrigeerde readymade'; en het beroemde *LHOOQ* uit 1919, dat door Duchamp een 'gerectificeerde readymade' werd genoemd. Die termen betekenen echter niet zo veel. De werken in kwestie zijn gewoon helemaal geen readymades. Het zijn tekeningen of schilderijen, of een soort hybrides, uitgevoerd met een bestaande afbeelding als drager. *Pharmacie* zou bijvoorbeeld kunnen doorgaan voor een prototype van de schilderijen van Sigmar Polke.

Aangezien een afbeelding niet kan worden aangemerkt als een readymade, heeft Duchamps negatie er geen betrekking op. Dit be-

tekent niet dat de canonieke vormen van beeldende kunst gevrijwaard blijven van ondermijning door de readymade; integendeel. Maar het effect dat de readymade op hen heeft, komt voort uit het feit dat ze juist buiten de reikwijdte van de readymade vallen. Ze vallen er buiten, omdat hun legitimiteit als kunst niet wordt beïnvloed door de vaststelling dat ieder rechtmatig gekozen object de status van kunstwerk kan verkrijgen; een status die voorheen juist exclusief was voorbehouden aan de canonieke vormen. Dit nieuwe 'onvermogen om status te ontzeggen' voegt van alles toe aan de categorie kunst, maar haalt er niets uit weg. Er is sprake van expansie, van een uitbreiding van de legitimering, maar er is geen inperking, geen 'ontlegitimering'.

De kritiek die de readymade levert, is dus zowel een enorm succes als een verbazende mislukking. De readymade lijkt alles om te gooien, maar verandert in feite niets. Hij kan vluchtig lijken, zelfs illusoir. Hij verplicht niemand tot iets. Duchamp zelf gaat zich later weer bezighouden met het maken van ambachtelijk werk, en dat vormt geen enkel probleem. Alles is overhoop gehaald, maar niets is uitgebannen. Er is iets belangrijks gebeurd, maar de verwachte transformatie voltrekt zich niet, of hoogstens onvolledig, in een afgeknotte vorm. De erkenning van deze onvolledigheid was zelf een van de schokken die de avant-garde teweegbracht. Die schok werd tussen 1915 en 1940 zowel erkend als niet erkend.

De mislukte omverwerping en de daaruit voortvloeiende heropleving van de schilderkunst en de beeldhouwkunst rond 1940 werd het decor voor de radicalere poging van Cage, Kaprow en anderen, die zou uitmonden in de conceptuele kunst, of wat ik hier zal noemen de 'conceptuele reductie' van de beeldende kunst. Dat is het tweede element dat in *Art and Objecthood* schuilging.

'Reductie' was een kernbegrip bij het ontstaan van de conceptuele kunst. Dit kwam voort uit de discussies rond reductivisme die waren aangezwengeld door de Minimal Art in de late jaren vijftig en vroege jaren zestig. Schilder- en beeldhouwkunst moesten beide worden gereduceerd tot een nieuwe status, tot wat Donald Judd 'specifieke objecten' noemde: geen schildering en ook geen

sculptuur, maar een industrieel geproduceerd model van een generiek object dat zou moeten worden geaccepteerd als de nieuwe, essentiële vorm van 'kunst als zodanig'.

Nu, 40 jaar later, kunnen we duidelijk zien dat Judd en zijn medekunstenaars Dan Flavin en Carl Andre ondanks alle retoriek beeldhouwers zijn gebleven. Anderen—Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Terry Atkinson, Mel Ramsden, Michael Baldwin, Sol Le-witt—volgden die retoriek en waren er consistent in. Zij dreven het discours van specifieke of generieke objecten door tot het generieke 'geval' van kunst—een toestand voorbij objecten en kunstwerken, een negatie van het 'kunstwerk', de definitieve over-treffing van zowel het object als het werk. Deze werden vervangen door een geschreven tekst die uitlegt waarom de geschreven uitleg zelf niet de status van een generiek 'geval' van kunst kan worden ontzegd—en bovendien waarom deze tekst vanuit logisch en historisch oogpunt die status wel *moest* krijgen, en waarom hij in feite zelfs de enige entiteit is die zich op authentieke wijze op die status kan beroepen. Immers, alleen die tekst is kunst geworden, of gebleven, en tegelijkertijd opgehouden een specifiek '(kunst) werk' te zijn. Deze reductie plaatst al het andere in één enkele categorie, die van de historisch en theoretisch minder zelfbewuste gebaren: gewoon-maar-kunstwerken. Gezien vanuit de rechters-stoel van de strikt linguïstische conceptuele kunst, ontbreekt het alle andere methodes of vormen ten enen male aan geldigheid. Ze zijn allemaal gelijkwaardig in de zin dat ze niet voldoen aan de voorwaarde van zelfbespiegeling die de reductie stelt.

Deze vervanging van het kunstwerk door een geschreven tekst geldt echter uitsluitend onder zeer specifieke voorwaarden. De tekst zelf mag maar over één onderwerp gaan: het argument voor zijn eigen geldigheid. De tekst kan ons alleen vertellen waarom en onder welke voorwaarden hij moet worden geaccepteerd als de ultieme, definitieve versie van het 'generieke geval van kunst' en waarom alle andere vormen van kunst historisch gezien overbodig zijn. Maar de tekst kan verder niets zeggen. Een tekst die dat wel doet, verandert in literatuur, en wordt 'postconceptueel'.

Ik vermeld hier alleen maar even dat deze poging tot ontlegitimering, uiteraard, even weinig succes had als de vorige. Maar dat is niet het belangrijkste. De conceptuele reductie is de meest rigoreus beargumenteerde versie van de oude kritiek op de canonieke vormen. Alle radicale voorstellen van de avant-gardes sinds 1913 zijn erin samengevat.

Al die voorstellen verlangden van kunstenaars dat ze zouden uitbreken uit wat altijd 'kunst' was genoemd en nieuwe, opener en creatief effectievere relaties zouden aanknopen met de 'leefwereld', zoals Jürgen Habermas het noemde. Dit uitbreken hield uiteraard het verwerpen van het scheppen van hoge kunst in, en het bedenken of op zijn minst modelleren van nieuwe relaties tussen de creatieve burger—die nu géén kunstenaar is—en de leefwereld. De neo-avant-garde van de jaren vijftig onderscheidt zich van de eerdere avant-garde doordat de kunstenaars in kwestie zich meer bezighouden met dit sociale en culturele modelleren dan met kunstvernieuwing op zich. Aandacht voor kunstvernieuwing veronderstelt dat een dergelijke vernieuwing noodzakelijk is voor een herijking van de leefwereld, maar de conceptuele reductie heeft aangetoond dat dit niet langer het geval is, aangezien het tijdperk van zinvolle kunstvernieuwing is afgesloten—waarschijnlijk met de dood van Jackson Pollock in 1956.

Daarom, zo gaat het betoog verder, hebben de mensen die in het verleden kunstvernieuwers zouden zijn geweest nu een nieuw actieveld en een nieuwe opdracht. Ze zijn niet meer verplicht om zich tot de leefwereld te verhouden via de bemiddeling van kunstwerken; ze zijn daarvan nu bevrijd en zien zich rechtstreeks geplaatst voor een enorm scala aan nieuwe mogelijkheden voor actie. Dit biedt nieuwe, inventievere en gevoeliger vormen van culturele activiteit in een echte leefwereldcontext—de media, onderwijs, sociaal beleid, stadscultuur, gezondheid en nog veel meer. De 'esthetische vorming' die deze mensen hebben ondergaan, zal ze voortdrijven tot voorbij de enge beperkingen van de kunstinstellingen; ze zullen hun creativiteit loslaten op de hervorming van bestaande instituties of zelfs op de oprichting van nieuwe

instituties. Dit ligt natuurlijk heel dicht bij de ideeën van de ‘te-gencultuur’ die bijna op hetzelfde moment ontstaat; de conceptuele reductie is dan ook een van de kernvormen van het tegencultuur-denken.

En toch, ondanks de strenge logica van de conceptuele reductie en de futuristische glamour van de uitdaging die zij vormde, waagden maar weinig kunstenaars de sprong; weinig kunstenaars verlieten het terrein van de kunst om op die nieuwe manier aan vernieuwing te doen in andere domeinen. Het lijkt wel alsof vanaf de vroege jaren zeventig de meeste kunstenaars ofwel de reductie totaal negeerden, of die op intellectueel niveau weliswaar accepteerden, maar vervolgens terzijde schoven om gewoon weer werk te gaan maken. De werken die ze maakten, waren echter niet meer dezelfde werken als voorheen.

Aangezien er geen bindende technische of formele criteria meer zijn en zelfs geen fysieke kenmerken waardoor het ene object of proces wel de status van kunst verkrijgt en het andere niet, is de noodzaak voor kunst om te bestaan door middel van kunstwerken in ere hersteld—niet tegen de conceptuele reductie in, maar in de nasleep ervan, door gebruik te maken van de nieuwe openheid die erdoor ontstaan is, het nieuwe ‘uitdijende veld’. De nieuwe werken bereiken hun toestand van historisch zelfbewustzijn door de acceptatie van de claim dat er een vorm van kunst bestaat die geen kunstwerk is en die bepaalt hoe een kunstwerk nu moet worden gemaakt. Dat is wat de term ‘postconceptueel’ aangeeft.

De reductie vergrootte het aantal manieren waarop werken kunnen worden gemaakt en verschaft daarmee het kader voor de enorme bloei aan vormen die zo kenmerkend is voor de huidige tijd. Het kunstenaarschap was in het verleden gebaseerd op bepaalde talenten en vaardigheden, en wie geen van beide bezat, maakte weinig kans op erkenning in de kunst. Kritiek op dat talent, althans op de canonieke status ervan, stond centraal in de aanval van de avant-garde op de beeldende kunst, en de conceptuele kunst zette die aanval met groot enthousiasme voort. De

readymade had de ambachtelijke grondslag van de kunst reeds als verouderd ontmaskerd en de conceptuele kunst breidde dat uit tot het hele spectrum van (af)beeldende vaardigheden. Het afleren en opnieuw aanleren van vaardigheden door kunstenaars werd een belangrijk element in het kunstonderwijs, dat door twee generaties conceptuele en postconceptuele kunstenaars-docenten volledig is hervormd.

De reductie vergrootte het effect van de readymade door een stempel van goedkeuring te zetten op een heel scala van alternatieve vormen die om andere talenten vroegen, andere vaardigheden, en waarschijnlijk zelfs om een ander type kunstenaar; een kunstenaar die Peter Plagens onlangs betiteld heeft als 'post-kunstenaar'. Geheel in lijn met de utopische teneur van avant-gardistische begripsvorming zou dit nieuwe type kunstenaar geen last hebben van de beperkingen en neuroses van zijn voorgangers, die immers gevangen zaten in de gildementaliteit van de canonieke vormen.

Die gesloten gildegeest koesterde de eigenaardigheden van het vak, het talent, de vaardigheden, de gewoontes en recepten. Voor de voorstanders van het onderscheidende en unieke van de kunsten is het 'metier' altijd een essentiële voorwaarde om zich te kunnen onderscheiden, en er is iets voor te zeggen dat dat onderscheid ook een radicale en utopische dimensie kan hebben; het schept namelijk een activiteitsfeer die weerstand biedt aan de voortschrijdende arbeidsdeling en modernisering die zowel kapitalistische als antikapitalistische samenlevingen kenmerkt.

De bloei van nieuwe vormen in de postconceptuele situatie laat zich echter niet sturen door enige notie van vak of metier. Integendeel, die verspreidt zich vanuit een onderdompeling in de nieuwste vormen van arbeidsdeling. Alles is mogelijk, en dat is altijd de aantrekkelijke kant ervan geweest.

Tegen het midden van de jaren zeventig waren de nieuwe vormen en de notie van het uitdijend veld bijna net zo canoniek geworden als de oudere vormen. Video, performances, site-specifieke interventies, geluids- en muziekwerken en allerlei varianten hiervan

ontwikkelden zich steeds sneller en werden terecht beschouwd als serieuze vernieuwingen. Die vernieuwingen verschenen niet als muziek of theater in strikte zin, maar als 'gevallen van een specificiteit binnen de context van kunst'. Het was 'niet-muziek', 'niet-film', 'niet-dans'.

De andere kunsten beleven zo iets wat ik een 'tweede verschijning' zal noemen; niet als datgene wat ze eerst waren, maar als 'gevallen van (hedendaagse) kunst'. Het lijkt erop dat ze bij dit tweede verschijnen hun vroegere identiteit kwijtraken en een tweede, complexere of meer universele identiteit aannemen of verkrijgen. Die universele identiteit verwerven ze door 'gevallen' te worden die exemplarisch zijn voor de consequenties van de conceptuele reductie. Immers, wanneer elk object (of, bij uitbreiding, elk proces of elke situatie) kan worden gedefinieerd, benoemd, beschouwd, beoordeeld en gewaardeerd als kunst, om de enkele reden dat het in staat is zichzelf te benoemen als een puur geval van kunst, dan kan elke andere kunstvorm ook als zodanig worden gedefinieerd. Door dit 'tweede verschijnen', door dit verwerven van een tweede identiteit, overstijgt de betreffende kunstvorm zichzelf en krijgt deze meer betekenis dan hij zou hebben gehad als het bij theater, film of dans zou zijn gebleven.

De beeldende kunst was de plek waar het historisch proces en de dialectiek van reductie en negatie het verst werden gevoerd, waar de ontwikkeling het meest ingrijpend en doorslaggevend was. De avant-gardes van de bewegingskunsten waren gematigder. Daarvoor zijn meerdere redenen; laat ik hier volstaan met erop te wijzen dat geen van hen de interne noodzaak had om tot hetzelfde punt van zelfverloochening te komen als de beeldende kunst. Dit proces van negatie binnen de beeldende kunst schiep een theoretische hoogvlakte die niet paste in het landschap van de andere kunsten. Alle uitvoerende kunsten waren door hun eigen structuur afgesloten van de uitbreiding, radicalisering, of bezwaring van de zelfkritiek. Je zou kunnen zeggen dat ze door hun aard altijd op het preconceptuele vlak zijn gebleven. Dat is geen kritiek, maar

gewoon een beschrijving van hun specifieke karakter.

Toch waren sommige aspecten van de dynamiek van zelfverloochening wel merkbaar in de bewegingskunsten, althans vanaf het begin van de jaren vijftig. Dit proces bracht de bewegingskunsten nader tot de avant-garde van wat toen nog de beeldende kunst was en het bood openingen waardoor invloed en ideeën konden worden uitgewisseld. Bijna alle nieuwe fenomenen tussen 1950 en 1970 waren bij deze kruisbestuiving betrokken. Naarmate de temporele of bewegingskunsten sterker onder invloed staan van het radicale reductivisme—zoals duidelijk blijkt uit het concert van Cage—veranderen de vormen ervan in die mate dat ze, in ieder geval op een vage, suggestieve manier, beginnen te lijken op radicale werken uit de beeldende kunst. De stilte van het concert van Cage lijkt in die zin op de leegte van Robert Rauschenbergs *White Paintings* uit dezelfde periode.

Deze verwantschap leidde tot de gedachte dat een gebeurtenis dezelfde kunststatus zou kunnen hebben als een object; de notie van een gebeurtenis als de essentiële nieuwe vorm van postconceptuele kunst kreeg in die tijd vaste vorm en werd onbetwistbaar. En een gebeurtenis is 'van nature' een samenspel van effecten, of een 'verwarring' daarvan. Buiten het kader van de afbeelding, weg van het atelier, biedt beweging nieuwe vormmogelijkheden aan het domein van kortstondige gebeurtenissen, vluchtige ontmoetingen, spontane vlagen van inzicht en alle overige bijzondere elementen die in de stroom van alledag worden meegevoerd en die geen enkele waarde of effect zouden hebben wanneer ze als representatie uit die stroom werden losgemaakt. Ze kunnen alleen worden aangevoeld, herhaald, of zichtbaar gemaakt in de vorm van een gebeurtenis waarin hun toevalligheid en onvoorspelbaarheid worden bewaard, versterkt, en misschien gecodificeerd.

De opkomst van de bewegingskunsten is ook een belangrijke factor geweest in het proces van het vervagen van de grenzen tussen hoge kunst en massacultuur. Dit proces wordt doorgaans vereenzelvigd met Pop Art, alsof de beeldende kunst daar zelf de middelen toe had. De beeldende kunst heeft die middelen echter

niet, want zij kent geen duidelijke massaculturele vormen. De massacultuur produceert miljoenen afbeeldingen in allerlei soorten, en meer zijn het ook niet—afbeeldingen die binnen verschillende contexten een functie hebben. Ze vormen geen aparte kunstvorm, maar slechts een ander niveau of register van de (af)beeldende kunst. Pop Art kunstenaars waren natuurlijk niet de eersten die dit inzagen; ze wezen alleen veel duidelijker dan hun voorgangers op het feit dat het algemene publiek, en zelfs het mecenaat, in een moderne, commerciële samenleving best wel eens de voorkeur kon geven aan de populaire, alledaagse versies van afbeeldingen, boven de complexere, introverte vormen van ‘hoge kunst’. De Pop Art belichaamde de terugkeer van de dreiging dat de populaire afbeeldingsvormen de ‘hoge’ vormen onder de voet zouden lopen, iets waarvoor Greenberg al in 1939 had gewaarschuwd in *Avant-Garde and Kitsch*. Desondanks is Pop Art op beeldend niveau niet van belang voor de ontwikkeling van nieuwe vormen van neo-avant-gardekunst en een nieuwe vermenging van hoge kunst en massacultuur. Dat geldt zelfs voor de meest extreme versie van Pop Art, die van Warhol.

Al het nieuwe in dit opzicht is binnengehaald vanuit de bewegingskunsten en vanuit de organisatiestructuren van die bewegingskunsten en de daarvan afgeleide bedrijfstakken van entertainment en media. Warhols nabootsing van een mediaconglomeraat was hierin van meer betekenis dan zijn schilderijen of zeefdrukken. Warhol overschreed de grens die door de conceptuele reductie was getrokken niet, maar liep er zijwaarts langs, terwijl (of nog voordat) die grens getrokken werd. Hij was niet geïnteresseerd in het uitbreiden van zijn bezigheden naar de gebieden waar de radicale tegencultuur voor pleitte. Integendeel zelfs. Warhol begaf zich in de overvolle, populaire domeinen van massa-amusement en celebrity, de grote aanjagers van een cultuur van conformisme. Daarom is hij bestempeld als de radicale antithese van het kunstradicalisme.

Het proces van het vervagen van de grenzen tussen de kunsten, tussen kunst en leven, en tussen hoog en laag, voltrekt zich als

een strijd tussen twee even geldige versies van de kritiek van de neo-avant-garde en de tegencultuur—de radicale, emancipatoire versie aan de ene kant en de versie van Warhol aan de andere. Het wekt dan ook geen verbazing dat beide versies sporen vertonen van de uitdaging waarvoor de conceptuele reductie kunstenaars stelde.

Warhols nabootsing van een mediaconglomeraat is een model dat zich niet alleen maar leent voor het opheffen van het taboe op de geneugten van het conformisme in een welvarende, dynamische samenleving. Mede omdat het zo'n enorm succes had, was het model ook geschikt voor allerlei mimetische relaties met andere alledaagse of bijzondere instituten.

Zoals Warhol een mediabedrijf kon nabootsen, zo konden anderen na hem een afdeling van een museum imiteren, of een onderzoeksinstituut, een archief, een maatschappelijke zorginstelling, enzovoort—met andere woorden: het was mogelijk om, binnen het instituut van de kunst, een nabootsing te ontwikkelen van alle mogelijke nieuwe domeinen van creativiteit die door de conceptuele reductie in beeld kwamen, maar zonder daarbij af te hoeven zien van het maken van werk, of de kunstwereld en de kunstmarkt te hoeven afwijzen.

Vanaf het begin van de jaren zeventig ontstond er een hybride vorm, een tussenvorm, die was gebaseerd op de vermenging van Warhols *Factory*-concept met de postconceptuele nabootsing. Kunstenaars konden kunstenaar blijven en tegelijkertijd een stap dichterbij de getrokken grens komen. Ze verdwenen niet uit de kunst om zich te gaan bezighouden met therapie, gemeenschapswerk, antropologie of radicale pedagogiek, maar ze beseften dat ook deze verschijnselen hun eigen tweede verschijning konden krijgen binnen de kunst, en dus *als* kunst. Binnen het domein van de tweede verschijning kunnen kunstenaars allerlei buiten de kunst gelegen creatieve experimenten trachten na te bootsen.

In de afgelopen 15 tot 20 jaar zijn kunstenaars steeds scherper en breder gaan nadenken over de uitdaging om het buiten de kunst te zoeken. Ze bewegen zich langs de grens, tasten de klandizie af

die de kunsteconomie of de kunstwereld biedt, waarbij ze tevens proberen te meten wat het feitelijke effect van hun nabootsing is op de wereld die net buiten de kunstwereld ligt. Het lijkt wel of ze zo heel voorzichtig proberen de grens op te heffen of hem een beetje te verleggen naar het terrein van de instituties. Dat is de kunst die we op de internationale biënnales zien—de kunst van de prototypes van situaties, van een geïnstitutionaliseerd neo-situationisme.

De biënnales en de grote tentoonstellingen—die inmiddels tot de belangrijkste evenementen op de kunstkalendar behoren—worden zelf ook prototypes van dit ontwikkelingsvermogen; het zijn evenementen waarbinnen weer nieuwe evenementen plaatsvinden, podia die reeksen van gebeurtenissen opwekken: onderzoekende, maar spectaculaire modellen van nieuwe sociale vormen, die wortelen in gemeenschapsactivisme; vormen van tijdelijke arbeid; kritisch urbanisme; deconstructivistisch toerisme; theatrale vormen van institutionele kritiek; anarchistische interactieve mediagames; radicale pedagogiek; welzijnsstrategieën; hobby's en therapieën; rustiek-technologische toevluchtsoorden; geheugentheaters; populistische geschiedschrijving; en nog duizend andere 'stations', 'plekken' en 'plateaus'.

Dit is de nieuwe, en misschien wel de ultieme kunstvorm, omdat hij bijna vormloos is. Hij belooft een zachtaardige, aangename opheffing van het instituut kunst, niet de militante liquidatie waarmee de vroegere avant-gardes schermen.

Ik wil me hier niet aan voorspellingen wagen, maar het is denkbaar dat de prototypes door het zachtaardige proces van nabootsing en modellering steeds volwassener, complexer en stabielere zullen worden. Ze worden dan nog steeds 'kunst' genoemd, want die naam kan ze niet ontnomen worden wanneer ze daarvoor gekozen hebben. Wellicht gaan ze echter fungeren als autonome nomaden die langs kermissen en dorpsfeesten trekken. Het doel dat ze dienen, wordt misschien geïnstitutionaliseerd, en het instituut dat dan ontstaat, zou er best 'kunstig' kunnen uitzien: als een galerie op een gezondheidscentrum kan lijken, dan kan een gezondheids-

centrum ook op een installatie lijken en zelfs als zodanig worden beleefd. Dan is er geen sprake meer van het opblazen van de kunst, maar is de kunst zelf diffuus geworden, is ze haar eigen grenzen kwijt en heeft ze er ook geen belangstelling meer voor.

De kritiek op de beeldende kunst draaide altijd om de autonomie van de kunst, en om de artistieke kwaliteit die daarmee zou samenhangen. Autonome kunst is vaak belachelijk gemaakt als iets wat 'buiten het leven' staat en er zelfs onverschillig voor is. De kritiek die de avant-gardes hebben geuit, behelsde weliswaar meer dan deze ridiculisering van autonomie, maar door te eisen dat de kaders van de canonieke vormen zouden worden afgebroken, hebben de avant-gardes niet willen of kunnen onderkennen dat ook autonomie een relatie inhoudt met de wereld buiten de kunst. Die relatie is een sociale relatie, weliswaar 'bemiddeld' door onze beleving van een ding, een kunstwerk, maar daarmee niet minder sociaal van aard dan een bijeenkomst in een buurthuis. Voorvechters van autonome kunst—'hoge' kunst—beweren dat wanneer een kunstwerk een zeker kwaliteitsniveau bereikt, het praktisch menselijk nut ervan exponentieel toeneemt en onschatbaar, onvoorspelbaar en ondefinieerbaar wordt. Ze stellen dat het punt niet is dat autonome kunst geen enkel doel dient—wat ook vaak wordt beweerd—maar alleen dat zulke kunst geen doel dient dat met zekerheid vooraf kenbaar is. Zelfs de grootste kunstgeleerde weet niet wat een willekeurig individu zal ontdekken in zijn of haar beleving van zelfs het allerbekendste kunstwerk. Niemand had kunnen voorspellen dat Duchamp de *Mona Lisa* zo zou willen toetaken. De autonomie van de kunst is gebaseerd op de eigenschap dat ze onvoorzienne, onuitgesproken en ongeaccepteerde doelen dient, en wel in verschillende tijden op verschillende manieren.

Dat is frustrerend voor iedereen die wél een doel heeft, hoe gewichtig dat doel ook mag zijn. Hoe overtuigender het doel, des te groter de frustratie en des te feller het bezwaar tegen de autonomie van de kunst. Maar uit een werk dat overduidelijk een welomschreven doel dient, verdwijnt de eigenschap die het autonoom

maakt. Daarvoor in de plaats komen andere eigenschappen, waarvan er duizenden te bedenken zijn—net zoals er nu ook duizenden werken bestaan die dergelijke eigenschappen bezitten.

In de afgelopen honderd jaar hebben kritische stromingen hun pijlen gericht op het ‘probleem van de autonome kunst’ in naam van die bredere domeinen van creativiteit, of het nu om de proletarische revolutie ging, het gedemocratiseerde publieke domein, de postkoloniale polis, de ‘ander’ of de ‘menigte’. Zolang het debat plaatsvond binnen de begrenzings van de beeldende kunst was het niet mogelijk om het principe van de artistieke kwaliteit terzijde te schuiven. Ontwrichtingen van techniek en vaardigheden zijn inmiddels routine geworden en net zo goed permanent onderworpen aan de criteria die ze bevechten en waarmee ze uiteindelijk toch tot een vergelijk moeten komen. Het irritantste aan die ontwrichtingen is dat de belangrijkste voorbeelden ervan geproduceerd zijn door kunstenaars die niet anders kunnen dan toch weer nieuwe versies van autonome kunst voortbrengen, en dus nieuwe gevallen van artistieke kwaliteit. De canonieke vormen van de beeldende kunst blijken te sterk voor de kritiek die steeds weer over hen wordt uitgestort. Zolang de pogingen tot ontwrichting van binnenuit komen, blijven ze onaantastbaar. Zodra de betrokken kunstenaar ook maar de geringste concessie doet aan de criteria van kwaliteit, worden die criteria op een nieuwe, wellicht zelfs radicale manier herbevestigd.

Dat was vijftig jaar geleden het dilemma voor diegenen die, om al hun inmiddels beroemd geworden redenen, vastbesloten waren om te breken met wat zij zagen als de vicieuze cirkel van autonomie, ontwrichting, prestatie en verzoening. Ze zagen in dat ze hun doel nooit konden bereiken binnen het metier en de canon. Ze deden een hernieuwde poging om de kunst compleet te herdefiniëren. We kunnen niet zeggen dat ze daarin gefaald hebben, want ze ontdekten het potentieel van de tweede verschijning van de bewegingskunsten, de recontextualisering van de bewegingskunsten binnen de hedendaagse kunst alsof het readymades betrof.

In deze vernieuwde context konden de esthetische criteria van

alle metiers en vormen worden opgeschort—zowel die van de bewegingskunsten als die van de beeldende kunst. De criteria van de bewegingskunsten worden opgeschort omdat die kunstvormen aanwezig zijn als ‘tweede verschijning’; die van de beeldende kunst omdat ze toch al niet van toepassing waren op de bewegingskunsten.

Dus hoefde ‘performancekunst’ geen ‘goed theater’ te zijn; video- of filmprojecties hoefden geen ‘goede cinema’ te zijn, en konden zelfs beter zijn als ze dat niet waren, zoals de films van Warhol of Nauman rond 1967. Dat had, en heeft, iets opwindends. De verbreiding van nieuwe vormen is onbeperkt, omdat die wordt gestimuleerd door het uitschakelen van criteria. De nieuwe vorm—de gebeurtenis—kon wel eens de definitieve verwarring of versmelting van de kunsten zijn. Een gebeurtenis is per definitie een synthese, een hybride. Daardoor wordt de term ‘verwarring van de kunsten’ ontoereikend, en zelfs achterhaald. De kunst ontwikkelt zich thans door de gevestigde criteria achter zich te laten. De eerder avant-gardes stelden die criteria ter discussie, maar dat hoeft nu niet meer; ze zijn eenvoudigweg opgeschort, terzijde geschoven. Dat is een ontwikkeling die je kunt verwelkomen, betreuren, of bestrijden, maar het is er een die zich voltrekt en zich zal blijven voltrekken; het is de vorm van het Nieuwe. Dit is wat artistieke innovatie inhoudt, dit is wat kunstenaars willen en wat zij nodig hebben.

Het betekent dat de canonieke vormen niet langer de bron van vernieuwing zijn. Sterker nog: vergeleken met de nieuwe vormen lijkt het er nu op dat ze nooit echt vernieuwend zijn geweest, althans niet in de mate waarin de vertrouwde kronieken van de avant-garde het hebben doen voorkomen.

Gebukt onder een specifieke opvatting van kwaliteit, kon de beeldende kunst haar eigen geldigheid alleen ter discussie stellen teneinde die uiteindelijk toch weer te bevestigen. Een beeldend kunstenaar kan de beeldende kunst slechts affirmeren, wil hij als kunstenaar niet falen—zelfs al is die affirmatie wellicht dialectischer dan de meeste negaties. De opkomst in de afgelopen dertig tot vijftig jaar van een hedendaagse kunst die geen ‘beeldende’

kunst meer is, heeft aangetoond dat de canonieke vormen van de beeldende kunst gebonden blijven aan deze negatieve dialectiek. Dat is de prijs die de kunst voor de autonomie betaalt.

De hedendaagse kunst heeft zich dus opgesplitst in twee verschillende versies. De ene is in principe gebaseerd op het opschorten van esthetische criteria, de andere is daar nog geheel aan onderworpen. Evenzo is de ene volstrekt onderworpen aan het beginsel van de autonomie van de kunst, en kan de andere alleen bestaan in een toestand van pseudo-heteronomie. We kunnen nu nog niet voorzien of aan deze interim-toestand ook weer een einde komt, en of zich een nieuwe authentieke, heteronome of post-autonome kunst zal aandienen. Als we naar de oogst van de afgelopen eeuw kijken, lijkt dat niet waarschijnlijk. Het ziet er eerder naar uit dat kunstenaars op de eis om aan de autonomie te ontsijgen zullen reageren met nog meer van hun welbekende index-acties en met nog ingewikkelder interim-oplossingen zullen komen. We bevinden ons nu waarschijnlijk al in een maniëristische fase van dat proces. Dit lijkt erop te wijzen dat de 'interim-mimetische heteronomie'—de moeizaamste omschrijving die ik kon bedenken—nog een hele weg te gaan heeft als de vorm van het Nieuwe. Het zou de vorm kunnen zijn waarin we ontdekken hoe het wêrkelijk voelt om alle esthetische criteria te hebben opgegeven, niet als denkoefening, maar als ervaring, en als onze specifieke—om niet te zeggen eigenaardige—bijdrage aan de kunst.

Jeff Wall is geboren in 1946 in Vancouver, Canada, waar hij nog steeds woont en werkt. Hij studeerde van 1964 tot 1970 kunstgeschiedenis aan de Universiteit van British Columbia en deed daarna drie jaar postdoctorale studies aan het Courtauld Instituut voor de Kunst in Londen. Sinds midden jaren zeventig geniet hij internationale erkenning door zijn transparante kleurenfoto's in lichtbakken. In deze werken deconstrueert hij de beeldtradities van de westerse schilderkunst, cinema en

documentaire fotografie, waarin hij ook de verworvenheden van de conceptuele kunst en andere kritische bewegingen verdisconteert. Naast zijn werk als kunstenaar is Jeff Wall bekend geworden als de schrijver van menig invloedrijk essay over kunst, waaronder *Dan Graham's Kammerspiel* (1984), *'Marks of Indifference': Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art* (1995), en *Monochrome and Photojournalism in On Kawara's Today Paintings* (1996).

Colophon

Colofon

The Hermes Lecture is an initiative of the Research Group of Fine Art of the art academy AKV|St. Joost (Avans University) and Hermes Business Network • De Hermeslezing is een initiatief van het lectoraat beeldende kunst van AKV|St. Joost (Avans Hogeschool) en Hermes Business Netwerk.

Hermes Lecture Foundation • Stichting Hermeslezing

Recommending Committee • Comité van aanbeveling **Hanja Maij-Weggen, Marlene Dumas, Chris Dercon, Jan Dibbets, Hendrik Driessen, Charles Esche**, Board • Bestuur **Hans Brens, Hans Cox, Rob Coppens, Jules van de Vijver, Camiel van Winkel**

Hermes lecture 2006 • Hermeslezing 2006

Organization • Organisatie **Hans Brens, Hans Cox, Ellen Caron, Rens Holslag, Annemarie Quispel, Camiel van Winkel**, with thanks to • met dank aan **Herman Lerou, Rudo Hartman, Vera Bekema**

Publication • publicatie

Editing • Redactie **Camiel van Winkel**, Translation • Vertaling **Leo Reijnen**, Graphic design • Ontwerp **Tom van Enckevort**, Printing • Druk **BibloVanGerwen**

ISBN-10 90-76861-11-0 • ISBN-13 978-90-76861-11-1

© 2006 Hermes Lecture Foundation and the authors
Stichting Hermeslezing en de auteurs

Hermes Lecture Foundation • Stichting Hermeslezing

AKV|St. Joost Art Academy, Avans University,
Onderwijsboulevard 256, 5223 DJ 's-Hertogenbosch, the Netherlands,
www.hermeslezing.nl

The Hermes Lecture 2006 was supported by the Mondriaan Foundation and the Province of Noord-Brabant • De Hermeslezing 2006 is tot stand gekomen met steun van de Mondriaan Stichting en de Provincie Noord-Brabant.



akv|stjoost

avans
hogeschool



De Hermeslezing is een tweejaarlijkse lezing over de positie van de kunstenaar in het culturele en maatschappelijke spanningsveld. De lezing vindt plaats in 's-Hertogenbosch en is een samenwerking tussen Hermes, een netwerk van ondernemers, en het lectoraat beeldende kunst van AKV|St. Joost, Avans Hogeschool.

HERMES LECTURE FOUNDATION
STICHTING HERMESLEZING

notes:

ily cere- cahiers is a collection of texts (fragments). it is a branch of the collective *it is part of an ensemble*. these texts function as starting points for dialogues within our practice. we also love to share them with guests and visitors of our projects.

the first copy of *ily cere- cahier 24* was printed in august 2024

- 1 the artist as producer in times of crisis
- 2 the carrier bag theory of fiction
- 3 arts of noticing
- 4 whatever & bartleby
- 5 notes toward a politics of location
- 6 the intimacy of strangers
- 7 the zero world
- 8 why do we say that cows don't do anything?
- 9 nautonomat operating manual
- 10 on plants, or the origin of our world
- 11 hydrofeminism: or, on becoming a body of water
- 12 the gift and the given
- 13 the three figures of geontology
- 14 what lies beneath
- 15 sculpture not to be seen
- 16 the onion
- 17 tentacular thinking
- 18 toward a symbiotic way of thought
- 19 living with birds
- 20 why look at animals?
- 21 quantum listening
- 22 politics of installation
- 23 some notes on drawing
- 24 depiction, object, event

okwui enwezor
ursula k. le guin
anna lowenhaupt tsing
giorgio agamben
adrienne rich
merlin sheldrake
achille mbembe
vinciane despret
raqs media collective
emanuele cocchia
astrida neimanis
eduardo viveiros de castro
elizabeth a. povinelli
george monbiot
elena filipovic
kurt schwitters
donna j. haraway
vincent zonca
len howard
john berger
pauline oliveros
boris groys
amy sillman
jeff wall

www.ilycere-cahiers.com
www.blyisnokino.com
www.itispartofanensemble.com
www.peelrealoynoun.com
www.naipattaofficial.com
www.onarynornotice.com

