

Wat maakt een kunstenaar een kunstenaar?

Een oeuvre van louter jeugdzonden

Veel kunstenaars aarzelen tussen een integere marktpositie en een politiek engagement. Ze kunnen niet kiezen, omdat hun hart op de eerste plaats voor de kunst klopt. Blijf aarzelen! Maak kunst!

door *Cornel Bierens*

De Groene Amsterdammer 13.11.2009

TWEE EXPOSITIES zijn er dit jaar te zien geweest met de titel *Jeugdzonde*, waarin werken werden getoond die beeldend kunstenaars maakten voordat ze aan hun eigenlijke oeuvre begonnen. In het voorjaar lieten 80 kunstenaars hun 'Werke ohne Opuszahl' zien in LLS 387 te Antwerpen, en in het najaar deden 140 kunstenaars hetzelfde bij Hedah in Maastricht. Een prachtidee, om nu eens kunst tentoon te stellen die, in de ogen van de makers zelf, eerst geen kunst was en nu, zonder dat er iets aan veranderde, ineens wel. Als bij toverslag is prehistorie historie geworden. Een soort coming-out, een besluit om de schaamte voorgoed af te leggen, een bekentenis dat wat je steeds als kroost van het personeel hebt behandeld, in werkelijkheid altijd je eigen kind is geweest.

Het komt in de beste families voor en in alle kunstdisciplines. Harry Mulisch is lang woorden tekort gekomen om zijn eigen officiële debuut, verschenen in 1952, compleet de grond in te boren. Hij vond het maar 'een lor', 'allerafschuwelijkst' en 'gemaakt voordat ook maar de voorwaarden voor het schrijverschap aanwezig waren'. Veertien jaar na dato nog omschreef hij het boek als 'mijn eerste gepubliceerde novelle, *Tussen hamer en aambeeld*, waarvan de titel door mijn vader is bedacht en die hierbij geannuleerd en doodverklaard is. Zij mag nooit worden herdrukt, niet in het verzameld werk voorkomen, heeft nooit bestaan.' Je zou denken dat iets wat met zoveel hartgrondige hekel moet worden afgeschoten, alleen al daarom geen lor kan zijn. En inderdaad nam de schrijver het verhaal 25 jaar na verschijning weer in genade aan en kwam er toch een tweede druk. Ineens vond hij de titel heel goed en las hij in het verhaal 'een opmerkelijk voorgevoel van de naderende koude oorlog'.

Niet alle kunstenaars bereiken die graad van mildheid. De Belgische schilder René Magritte bijvoorbeeld is zijn vroegste werk altijd blijven afwijzen als een jeugdzonde en heeft daarmee alles wat hij maakte vóór hij 'Magritte' werd buiten zijn oeuvre geplaatst.

Kunstfilosoof Bart Verschaffel wijst daarop in een inspirerend artikel in het tijdschrift *De Witte Raaf* van juli/augustus, een bewerking van de lezing die hij hield bij de opening van de eerste aflevering

van *Jeugdzonde*: ‘Het eerste werk is per definitie naïef,’ schrijft hij, ‘en dus nooit “modern” of “hedendaags”. Specifiek voor de biografieën van moderne en hedendaagse kunstenaars is dan ook dat men het eerste werk, dat men gemaakt heeft *toen men nog niet wist wat kunst was*, ook onmiddellijk weer moet afvallen.’

Als voorbeeld geeft Verschaffel onder meer de interieurschilderijen van Andy Warhol, die zijn gemaakt, zo schrijft hij, ‘toen Warhol nog niet Warhol was’. Boven de tekst is een zwart-wit foto afgedrukt van *Living Room*, een aquarel die Warhol in 1946-47 maakte van de ouderlijke woonkamer, en die je zonder voorkennis nooit voor een Warhol zou aanzien.

In de oevrecatalogus van Warhol die ik bezit staat de aquarel paginagroot en in kleur afgebeeld. Een duidelijk teken, zou ik zeggen, dat Andy Warhol niet zo streng was in het afbakenen van zijn oeuvre als René Magritte. Maar Bart Verschaffel ziet er nog iets anders in. Als ik hem goed begrijp bedekt de afbeelding van zo’n eerste werk een blinde vlek in de kunsttheorie, die nooit een antwoord heeft gegeven op de vraag hoe een kunstenaar nu eigenlijk kunstenaar wordt.

Dat gemis heeft gemaakt dat we zijn teruggevallen op een romantische theorie, die zegt dat iemand niet zozeer kunstenaar wordt, maar het van nature al *is*. Door al heel vroeg spelenderwijs prachtig te tekenen bewijst het natuurtalent zijn kunstenaarschap, en zo’n bewijs drukken de kunstenaars graag in hun oevrecatalogi af in de vorm van een eerste werk. ‘Het eerste werk toont dus wat iemand kan. Het toont talent of aanleg, en gedrevenheid,’ aldus Verschaffel.

HET KLINKT PLAUSIBEL, en toevallig ben ook ik iemand die met bewondering kan kijken naar de eerste werken van kunstenaars. Maar hoeveel talent en gedrevenheid ik daar vaak ook in zie, het is nooit *daardoor* dat ik over de streep word getrokken als ik sta te fronsen bij de hoofdwerken. Waarom niet?

Omdat je als kijker naar een kunstenaar altijd een heel andere weg aflegt dan de kunstenaar zelf. De kunstenaar werkt zich eerst door zijn jeugdzonden heen, ontwikkelt zich van ‘Warhol toen die nog niet Warhol was’ tot volbloed Warhol. Als kunst kijker daarentegen kom je meestal zonder aanloop of omweg rechtstreeks in het hart van het oeuvre terecht. Je loopt koud tegen iets aan dat al helemaal ‘zichzelf’ is, zoals Verschaffel het noemt, uitontwikkeld dus. Vervolgens zijn er twee mogelijkheden: je ziet het of je ziet het niet. Als je het ziet, en begrijpt, en nieuwsgierig wordt naar waar het allemaal vandaan komt, volg je eventueel het spoor terug. En pas dan kom je uit bij de eerste werken, de jeugdzonden, in een fase dus dat het oeuvre je allang heeft overtuigd.

En dan het andere geval, dat je het *niet* ziet. Stel nu eens dat ik als argeloze maar welwillende kunst kijker in een of ander museum oogknipperend voor een vage paarse zeefdruk van een elektrische stoel van Andy Warhol zou staan. Zou ik er dan meer begrip voor krijgen wanneer de rondleider

mij vertelde dat Warhol die stoel, als hij gewild had, best met zijn eigen handen had kunnen aquareleren, want dat hij dat vijftientig jaar eerder met de fauteuils in de ouderlijke woonkamer ook had gedaan? Dat lijkt me onwaarschijnlijk. Want zo'n argument zou alleen zin hebben als voor mij de aquarelleerkunst hoger stond dan de zeefdrukkunst. Maar als dat zo was zou ik het waarschijnlijk weer vooral betreuren dat er in Warhol een groot aquarellist verloren is gegaan. Ik ben bang dat er voor mij maar één ding op zou zitten: een college Amerikaanse popart, om te ontdekken wat die zeefdruk van die elektrische stoel nu *zelf* voor redenen had om voor kunst door te gaan.

MAAR MISSCHIEN WAREN ER wel geen redenen. Misschien waren er alleen maar drogredenen, rotsmoesjes, sterke verhalen. Want het kunstenaarschap van onze dagen is gebouwd op bluf, luister maar naar Bart Verschaffel. Hij definieert de kunstenaar tautologisch als iemand die de 'positie' van kunstenaar bekleedt, en vraagt zich dan af hoe het komt dat iemand die positie kan innemen. Daarbij wijst hij erop, en ik citeer hem letterlijk, 'dat geen van de excuses waarmee de gevestigde kunstenaars eertijds de kunstinstututie zijn binnengeslopen – dat ze erg goed konden tekenen, dat ze naar de kunstschool zijn geweest of een bijzonder karakter hebben – toen geldig waren. Ieder die *begint* met zichzelf 'kunstenaar' te noemen en kunst te maken, is een usurpator

'Ieder die *begint* met
zichzelf een kunstenaar te
noemen, is een bedrieger'

en een bedrieger die doet alsof, en hoopt dat de anderen erin trappen – tenminste lang genoeg om ondertussen voldoende kunst te maken en zo het bewijsmateriaal te verzamelen dat men 'kunstenaar' is. Aan het begin van elk kunstenaarschap heerst de schrik om ontmaskerd te worden en de twijfel aan het eigen kunstenaarschap. Deze twijfel is structureel en terecht. Wanneer het kunstenaarschap (niets meer dan) een positie is, kan men immers nooit 'écht', dat wil zeggen helemaal *zelf*, 'kunstenaar' zijn.'

Het is treffend geformuleerd, we herkennen het beeld moeiteloos, en toch zie ik een forse adder onder het gras. Want waarop is de suggestie gebaseerd dat die aanvankelijke bluf waarmee een kunstenaar zich op de kaart zet, *op den duur ophoudt*? Hoe ziet dat bewijsmateriaal eruit dat hij verzamelt zodra hij zich bij 'de kunstinstututie' naar binnen heeft gewerkt? Anders gezegd, als de kunstenaar daarbinnen zijn kunstenaarschap alsnog bewijzen moet, en kennelijk ook bewijzen *kan*, waarom zou hij dan met het verzamelen van bewijzen niet *beginnen*, en *dan pas* bij de instututie aankloppen?

Of neemt de institutie alleen bluffers aan, en accepteert ze vervolgens alleen bewijzen die *binnen haar muren* zijn vervaardigd? Als dat zo is worden we toch wel heel nieuwsgierig naar wat de institutie, behalve dat bedrog om er binnen te komen, precies van haar kunstenaars vergt. Wat is 'de institutie' eigenlijk en in welke 'positie' houdt ze de kunstenaar gevangen?

Daar kunnen we een boek over schrijven, en dat boek zou dan in een bibliotheek komen die er al over volgeschreven is. Het meest recente nummer in die bibliotheek is wat mij betreft *Seven Days in the Art World* van Sarah Thornton (in het Nederlands: *Art, achter de schermen van de kunstwereld*). De kortst mogelijke samenvatting van het boek is: de kunstwereld is een levendige maar keiharde markt. Onder die markt ligt een paradox die zegt dat alleen die kunstenaars als belangrijk worden beschouwd die én commercieel succesvol zijn én artistiek integer blijven. Dit betekent zoveel als dat je, om voor een goede kunstenaar door te gaan, er niet vies van moet zijn om voor de markt te werken, maar wel vies om *doelbewust* voor de markt te werken. Een knap ingewikkelde eis.

Ik geloof niet dat ik ooit een boek heb gelezen met zoveel zinnen die naar de vorm gebruik maken van het kunstjargon, terwijl ze in hun betekenis naar de economie verwijzen. Of omgekeerd. Een specialist van Sotheby's die wordt geciteerd zegt bijvoorbeeld: 'We kopen een broek, dragen die drie jaar en daarna gaat hij de kast in. Moet die broek daar dan nog vijfentwintig jaar blijven hangen?' Hij bedoelt dat schilderijen tegenwoordig tot zijn grote geluk veel vaker van eigenaar wisselen dan vroeger.

Als iets duidelijk wordt uit *Seven Days in the Art World* dan is het wel dat kunst een prachtmiddel is om je integriteit hoog te houden, en je bankrekening erbij. Als de tekenen niet bedriegen heeft de oude romantische theorie dat een natuurlijk tekentalent iemands kunstenaarschap bewijst, plaatsgemaakt voor de nieuwe theorie dat dat kunstenaarschap bewezen wordt door een integer marktgevoel. De nieuwe kunstfilosofische wet luidt: *Making money is art and working is art and good business is the best art*. De beroemde uitspraak van onze huiskamerschilder Andy Warhol.

ANDY IS AL EEN hele tijd dood helaas, maar wie dacht dat zijn erfenis intussen wel zo'n beetje was opgesoupeerd vergist zich. Nu pas wordt de volle omvang ervan duidelijk, en de man die de nalatenschap beheert is inmiddels ook bekend. Hij heet Takashi Murakami en heeft zijn eigen *Factory*, twee enorme ateliers in Tokio en New York met negentig werknemers, die behalve kunst ook merchandisingartikelen, films, mode en muziek produceren.

Indrukwekkend, die Murakami, maar ondertussen word je wel beslopen door de vraag of zijn integriteit zo langzamerhand niet vooral de smeerolie is geworden voor zijn geldmachine. Dat wordt ten stelligste ontkend door de makers van de tentoonstelling *Pop Life: Art in a Material World*, die vorige maand is geopend in de Londense Tate Modern. In een interview in de *Artforum* van september

schrijven de curatoren Murakami, die net als Warhol een prominente deelnemer aan hun tentoonstelling is, zelfs grote kritische talenten toe. *Pop Life* onderzoekt, zeggen ze, ‘het falen van de kritische houding in de traditionele zin’. Kritiek moet niet langer van buitenaf komen, maar van binnen-uit. Je moet *meegaan* met het systeem, en Murakami is daar een meester in. Hij ‘destabiliseert onze verwachtingen van wat een kunstenaar in de maatschappij zou kunnen zijn en zet het avant-garde model compleet op z’n kop,’ aldus de curatoren. Op de vraag of ‘dit nou niet weer zo’n crypto-neoliberaal argument (is) dat de markt hoe dan ook toch wint en we dus maar beter het spel in markttermen kunnen leren spelen’, zeggen de curatoren: ‘Nee hoor, dat zou cynisch zijn.’

En cynisme is uit de mode, net als de traditionele maatschappijkritiek van buitenaf. Wie daarin wil blijven geloven had dit jaar naar de biënnale van Istanbul moeten gaan. Die stond helemaal vol met werken die ons maatschappelijk systeem direct of indirect op de korrel nemen. Het oude communisme mocht nog eens volop uitpakken, en je trof zalen aan waarin op de muren de geschiedenis van de Sovjet-Unie in woord en beeld uit de doeken werd gedaan, met jaartallen, wapenfeiten en portretten van de grote leiders. Je waande je in een historisch museum, het was heel leerzaam. En dat waren ook de vele documentaires, bijvoorbeeld *Beyond Guilt* van Ruti Sela en Maayan Amir, die Israëlische militairen in een hotelkamer met seksspelletjes verleiden te vertellen over de verwevenheid, tijdens een oorlog, van seks hebben en op de vijand schieten. Het is vrijwel hetzelfde voor ze, zowel het een als het ander voeren ze anoniem uit en hun enige doel is om de hele dag, dag in dag uit, de hormonale kick door het eigen lijf te voelen razen. Op de Nederlandse tv zie je zulke documentaires niet, kennelijk doen kunstenaars wat de journalisten laten liggen. Maar de kunst, waar was de kunst? De kunst werd zo overspoeld door politieke informatie dat ze soms zelfs kunstmatig werd en begon te irriteren.

Dat zou je een overwinning voor de politieke informatie kunnen noemen. Opzet geslaagd, aangezien de curatoren zich expliciet ten doel hadden gesteld dat in de liaison van politiek en kunst de politiek bovenop zou komen liggen. In hun programma meldden ze dat de politisering van de cultuur de grote opdracht is van onze tijd. Want in de wereld gebeurt nu precies het omgekeerde, de politiek wordt geculturaliseerd, en dat is in hun ogen niets anders dan een list van het neoliberalisme om onder het mom van pluralisme geld te verdienen aan cultuurverschillen. ‘Vandaag,’ zo schrijven de curatoren in ronkende taal, ‘is het dilemma “barbarij of socialisme” realistischer dan ooit, en de toekomst van de wereld blijkt verdeeld tussen verpauperde oorlogszones en stabiele fascistoïde systemen in de rijke zones.’ Daar verandering in brengen, dat is onze taak.

Het is duidelijk, de wereld is verdeeld in twee kampen, de kunstwereld evenzeer als de echte. En ook in het tweede kunstkamp heeft de oude romantische theorie dat een natuurlijk tekentalent

Kunstenaar, keer je af van alle helpende handen, ze zijn altijd van oplichters

iemands kunstenaarschap bewijst, dus plaatsgemaakt voor een nieuwe: de theorie dat iemands kunstenaarschap wordt bewezen door zijn politiek engagement. Hier luidt de nieuwe kunstfilosofische wet: *Politicisation of culture is art and political commitment is art and good politics is the best art.*

Grote, ja diametrale verschillen tussen de twee kampen. Maar ook een zwaarwegende overeenkomst: het zijn allebei dwingende systemen. Daarom vermoed ik dat er nog heel wat kunstenaars rondlopen die nog even niet kunnen kiezen tussen beide polen. Ze aarzelen nog tussen een integere marktpositie en een politiek engagement, omdat ze hun hart op de eerst plaats voor de kunst voelen kloppen. Aan die kunstenaars zou ik willen zeggen: blijf nog even aarzelen. Kies tegen elk systeem, want vroeg of laat komt er altijd ellende van. Wees wel radicaal, ontloop ook je eigen systemen. Streef niet naar een oeuvre, maak een eerste werk en dan nog een eerste werk, en daarna nog een. Zoek voortdurend nieuwe wegen, zijwegen, vluchtwegen, ontsnappingsroutes. Keer je af van alle helpende handen, ze zijn altijd van oplichters, zakkenvullers, volksmenners. Doe niets anders dan kunst maken, elke dag een nieuw eerste werk. Op den duur zul je zien dat je onverhoeds toch een oeuvre hebt opgebouwd, een oeuvre van louter jeugdzonden. Maak daar vervolgens een oeuvrecatalogus van. En misschien is het een goede tip om dan het meest commerciële of politieke werk dat je in al die jaren hebt gemaakt, helemaal voorin af te drukken, als een eerste 'eerste werk'. Zodat de mensen zullen zeggen: kijk, het zat er al vroeg in, een echte kunstenaar.

Dit is een bewerkte versie van de lezing die werd uitgesproken in het Centrum voor Hedendaagse Kunst Hedah in Maastricht, bij de finissage van Jeugdzonde op 4 oktober jl.