

Inhoud

1.	Inleiding	
1.1	Aanleiding	6
1.2	Doelstelling	6
1.3	Opbouw scriptie	7
2.	Cultuurschets	
2.1	Invloed van technologie	8
2.2	Invloed informatiemaatschappij	9
2.3	Invloed van consumentisme	10
2.4	High en low	11
2.5	Cultuur is macht	13
3.	Kunst na Duchamps	
3.1	Kunst als idee	15
3.2	Het einde van de kunst	16
3.3	Zoeken naar houvast	19
4.	Kunst begrijpen	
4.1	Schoonheid?	23
4.2	Begrijpen in stadia	25
4.3	Informatie, begrip, waardering	26
5.	Kunst waarderen	
5.1	Een lans breken voor kennis	29
5.2	Emotie bepaald	30
6.	Kunst beleven	
6.1	Gestuurde perceptie	33
6.2	Beleven of belevenis	34
7.	Kunst tonen	
7.1	Wie	35
7.2	Hoe	36
8.	Kunsteducatie	38
9.	Conclusie	41
10.	Literatuurlijst	
10.1	Boeken	43
10.2	PDF / websites	45



Directe aanleiding voor deze scriptie is mijn persoonlijke ervaring op de Biënnale van Venetië waar ik in 2009 voor het eerst was. Het was een geweldige ervaring maar ook bizar. Soms was ik verbaasd en een andere keer vond ik het ronduit moeilijk te begrijpen dat een werk het tot de Biënnale had geschopt. Dan had ik het gevoel dat ik als kijker vergeten was. Ik had momenten van euforie, ik liep op een kunstfeest rond. En ik had momenten van ernstige twijfel, de ene keer aan mezelf, de andere keer aan de kunst. Ik ben iemand die onderlegd is als het gaat om kunst, ik heb er zo gezegd voor doorgeleerd. Als ik al ga twijfelen aan mezelf, hoe zal dat dan met mensen gaan die minder onderlegd zijn, minder ervaring hebben. Ik vroeg me af: ligt het aan de kunst die hier gepresenteerd wordt of ligt het aan mij als kijker - of aan mijn manier van kijken. Op deze vragen wil ik in deze scriptie nader ingaan.

Op een diepere laag, interesseert het me wat kunst doet met mensen, en dus waarom het soms niks doet en waarom soms wel, wanneer wel en wanneer niet. Dat interesseert me omdat ik denk dat kunst essentieel is in ons leven. Overal lees en hoor je dat de kunst in crisis is: “Kunst kan niet op tegen de concurrentie van de overal aanwezige media en beeldcultuur.”, “Mensen gaan te weinig naar musea.”, “Kunst is te zeer onderhevig aan een verziekt marktmechanisme.” Enzovoorts, enzovoorts. Dat

mag allemaal waar of niet waar zijn, en wij zijn ontzettend druk met onze oordelen over de “huidige situatie” maar.... kunst leeft! En hoe! Ik heb dit jaar meegedaan aan de ZomerExpo, een initiatief van het Gemeentemuseum Den Haag. Het museum nodigde iedereen die met kunst bezig is, van amateur tot professional, uit om hun werk anoniem te tonen voor een jury. Aanmeldingen kwamen uit het hele land binnen, zo’n 2450 mensen die 4750 werken meebrachten. Ik heb zelf in de rij gestaan en ik weet nu: kunst leeft ondank alles. Het publiek was niet al te jong, maar wijsheid komt met de jaren. Dus laten we jongeren ook wat tijd gunnen, in plaats van allerlei PR in te zetten. Maar de ontwikkeling van wijsheid kunnen we wel stimuleren. Kunst moet wat mij betreft een belangrijke plek in het onderwijs hebben. Kennis van kunst is kennis van de wereld, van het leven. Kijken naar kunst is iets wat we niet mogen verleren of vergeten. In onze cultuur vol visuele prikkels is weten waar naar je kijkt en weten wat je ziet heel belangrijk. We kunnen ‘ach en wee’ roepen, en ‘dat het allemaal zo achteruit holt met de cultuur in deze tijd van 24/7 massamedia’ maar we draaien de tijd niet meer terug. Ik accepteer het veld van cultuur zoals het zich aandient en weer me daar niet tegen, maar ik denk wel dat het belangrijk is dat we weerbaar zijn of worden. De cultuur wordt net zo goed gemaakt door de ontvangers als door de zenders. Daarom is ontvangen net zo actief als maken - alleen wij als ontvangers kunnen er iets van maken.

1 Inleiding

1.1 Aanleiding

Zoals in het voorwoord al gezegd, is de directe aanleiding voor deze scriptie mijn persoonlijke ervaring op de Biënnale van Venetië. Het bezoek aan Venetië was een studiereis in het kader van mijn opleiding docent beeldende vorming aan de Fontys Hogeschool.

Tijdens dit bezoek ben ik me heel bewust geworden van mijn verwachting dat kunst iets met me doet, maar dat het lang niet altijd zo is. Wanneer doet kunst iets met de kijker en wat is dat dan? Ligt de bron van de receptie in de kijker of in het kunstwerk. Het gaat me niet om de vraag wat de kunstenaar bedoeld heeft maar om dat wat er gebeurt tussen kunstwerk en kijker. Beeldende kunst wordt gemaakt om bekeken te worden en om een bepaalde boodschap over te brengen of een effect te sorteren. In die zin denk ik dat kunstwerken pas tot 'leven' komen voor een publiek. Maar soms dus niet.

Zelf heb ik in het begin van het schrijfproces geworsteld met de termen perceptie en receptie. Voor alle duidelijkheid dus nog kort een uitleg: perceptie gaat over waarneming en receptie duidt meer op de verwerking van het visuele aanbod.

1.2 Doelstelling

Doel van dit onderzoek is door literatuurstudie en door middel van eigen ervaring met het maken van, en kijken naar kunst te onderzoeken wat er gebeurt

tussen kijker en kunstwerk, en welke invloeden daarbij een rol spelen. Ik richt me op westerse hedendaagse kunst. Er zijn natuurlijk heel veel factoren die een rol spelen bij de receptie. Ik wil vooral naar receptie kijken op macroniveau. Daarmee bedoel ik dat ik bijvoorbeeld niet zal kijken naar factoren als persoonlijke gesteldheid of sociale omgeving op het moment van museumbezoek. Deze factoren spelen natuurlijk een grote rol bij de receptie maar ik wil kijken of ik iets kan zeggen over de *overall* gesteldheid van dé hedendaagse westerse kijker.

1.3 Opbouw scriptie

We zijn allemaal een kind van onze cultuur en niet alleen van de cultuur waarin we nu leven. Ik denk dat we allemaal de erfenis in ons dragen van een cultuur die een veel grotere tijdsspanne omvat dan ons eigen leventje. Ik wil dus eerst ingaan op die cultuur voor zover ik denk dat die van invloed is op ons kijken. Ik beperk me daarbij om praktische redenen tot de westerse cultuur. Vervolgens wil ik kijken naar kunst na Marcel Duchamps, de kunstenaar die als eerste een alledaags voorwerp presenteerde als een kunstwerk. Duchamps gebruik ik zo gezegd als een soort keerpunt. Omdat ik denk dat vanaf die tijd het kijken naar kunst steeds moeilijker werd. Door te kijken naar factoren die een rol spelen bij het begrijpen, waarderen en beleven van kunst, licht ik dat toe. De manier waarop kunst getoond wordt en door wie, neem ik ook mee in mijn beschouwing. Tenslotte wil ik uitkomen bij de manier van kunstbeschouwen van Terry Barrett, professor kunsteducatie. Een manier waarover ik erg enthousiast ben.

2.1 Invloed van technologie

De technologie heeft ontzettend veel invloed op ons leven, onze manier van denken en ons kijken. Nu denk ik maar meteen aan de televisie: “Televisie heeft de kunst van het kijken ook aangetast. Televisie is fragmentarisch, selectief en beperkt.” [1] stelt Rudi Fuchs, voormalig directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Dat zelfde geldt, denk ik, voor games en internet. Maar als je verder terug gaat in de geschiedenis zie je dat die ontwikkeling is begonnen met de industriële revolutie: alles ging sneller, letterlijk door machines, vliegtuigen, treinen etc. De introductie van de fotografie is vooral belangrijk geweest voor het versnellen en manipuleren van de waarneming en de verandering van de werkelijkheidsbeleving. Fotografie maakte het mogelijk de werkelijkheid vast te leggen en verrijkte zo de wereld met kennis en ervaring die eerder niet bereikbaar was. Maar die foto blijft natuurlijk een surrogaat, het gaat om schijnkennis – zij het een heel erg aantrekkelijke. Bovendien maakt de foto de werkelijkheid tot object dat je kunt bezitten. Zo maakt fotografie haar publiek tot een consument van beelden, een hebzuchtige consument bovendien. We hebben nu eenmaal het verlangen de wereld waarin we leven te kennen en te duiden. Fotografie bracht ons, zoals Susan Sontag [2] dat noemt, de sensatie van het ‘nooit geziene’. Maar als je het ‘nooit geziene’ hebt gezien, levert het nooit meer die eerste emotie op. Het beeld wordt opgeslagen in de beeldbank in ons hoofd en er is een zucht naar een nieuwe sensatie. Dit leidt uiteindelijk tot afstomping. Beelden worden al snel clichés, herkenbare beelden uit de beeldbank zonder uitzonderlijke waarnemingservaring. Als je een beeld kan *matchen* met een beeld uit de beeldbank is de kans groot dat je alleen nog maar heel snel en vluchtig kijkt.

Door fotografie en film kregen kijkers het gevoel van onmiddellijke nabijheid, van getuige zijn van een momentopname. Je zou kunnen stellen dat ook het bij de tijd zijn steeds belangrijker werd, gewoon omdat het steeds makkelijker kon. Beelden, nieuws en informatie waren steeds meer en steeds prominenter aanwezig in ons leven. Hoe dat nu is met e-mail, internet, i-pads hoeft ik denk ik niet uit te leggen. We leven in een ware informatiemaatschappij.

2.2 Invloed informatiemaatschappij

We worden in onze informatiecultuur voortdurend om de oren geslagen met informatie en visuele prikkels. De verspreiding van nieuws is zo makkelijk geworden dat het via allerlei kanalen op ons afkomt. Alain de Botton (hedendaags schrijver en filosoof):

“We are made to feel that at any point, somewhere on the globe, something may occur to sweep away old certainties —something that, if we failed to learn about it instantaneously, could leave us wholly unable to comprehend ourselves or our fellows. We are continuously challenged to discover new works of culture— and, in the process, we don’t allow any one of them to assume a weight in our minds.” [3]

Hij noemt het de uitdaging van deze tijd om weer te leren hoe we ons moeten concentreren. Het valt ook niet mee. Als ik met de trein naar m’n werk ga, krijg ik al als ik niet oppas een krantje in m’n handen gedrukt, onderweg zie ik tientallen reclameboodschappen op billboards, als ik op m’n werk zit kan ik tussendoor rustig m’n e-mail checken en nog even een sms sturen. Als ik voor m’n scriptie aan de slag ga, heb ik een bibliotheek vol boeken tot m’n beschikking en als ik even google heb ik toegang tot duizenden artikelen over het onderwerp. ’s Avonds zap ik dan nog even langs een paar televisiekanalen op en neer en val ik met een boek in slaap. Nog al een verschil met de tijd van vóór de fotografie. Nog maar 5 eeuwen geleden was dat heel anders: in 1612 had de bibliotheek in Amsterdam 765 titels, waarvan 50% over theologie en de meeste boeken waren in het Latijn. Uit onderzoek in honderd boedelinventarissen uit de periode 1600-1660 in Den Haag blijkt dat de meeste huishoudens beschikten over één tot tien boeken; en wanneer iemand maar één boek bezat, was dat altijd een bijbel of een psalmboekje. [4] Er was weinig tot geen reclame, en schilderijen of beelden zagen ze voornamelijk in de kerk.

Als je in vroegere tijden meer wilde weten moest je zelf moeite doen. De moderne mens is gewend dat informatie op hem af komt. Daardoor worden we ook lui, we hoeven bijna nergens meer zelf op af. We verwachten dat de informatie klaar staat en ons wordt voorgeschoteld. Als iets meer moeite kost om te begrijpen zoeken we eerder buiten ons zelf naar begrip dan binnen in ons zelf, of we zappen gewoon door natuurlijk.

1 Abigail R Esmán/Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens, Gesprekken over kunst in onze tijd*, Meulenhoff

2 Sontag, S, *Over Fotografie, Bezige bij*

3 <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2010/feb/21/alain-de-botton-distraction-concentration>

4 <http://www.nrcboeken.nl/recensie/mit-de-neus-in-de-boeken-leescultuur-in-de-lage-landen>

Fuchs: “Als je iets leest, wil je begrijpen wat er staat. Een kunstwerk moet je ook lezen, woord voor woord, of lijn voor lijn, van detail tot detail.” [5] Dat kost tijd, maar de vraag is dus of de moderne kijker die tijd nog wil of kan nemen, en als hij de tijd neemt of hij dan weet hoe hij moet kijken.

2.3 Invloed van consumentisme

Een ander aspect dat er voor zorgt dat de kunst van het kijken achteruit gaat, is namelijk het consumentisme. Al in de negentiende eeuw, ten tijde van de wereldtentoonstellingen, wordt het consumentisme of het kapitalisme als boosdoener gezien. De Duitse cultuurfilosoof Peter Sloterdijk heeft het gebouw voor de wereldtentoonstelling van 1851, het Crystal Palace als metafoor gekozen voor zijn boek “Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering.” Hij beroept zich onder ander op de Russische schrijver Dostojevski die in het Crystal Palace een mensverslindende structuur zag, een cultuscontainer waarin mensen de demonen van het westen vereren: geld en genot.

Sloterdijk gaat uitgebreid in op het gebouw dat ruimte bood voor verstrooiing in een cultuur waarin in toenemende mate de verveling een prominente plaats gekregen heeft. Daarmee spreekt hij over het kapitalisme in zijn huidige, geglobaliseerde vorm.

Walter Benjamin is een andere filosoof die zich ook met het consumentisme heeft bezig gehouden. Hij noemt kapitalisme een religie: het dient tot bevrijding van dezelfde zorgen, kwalen en onrust, waarop de vroegere religies antwoord gaven. Deze religie heeft geen theorie maar bestaat vooral uit een cultus: shoppen. Het is een vierentwintiguursreligie, respectievelijk vierentwintiguurseconomie.

De manier waarop deze filosofen de cultuur van het kapitalisme beschouwden is heel adequaat gebleken. De moderne verveling lijkt verband te houden met de druk om betekenis aan ons leven te geven en de angst, of het gevoel, dat dat mislukt. Deze angst lossen we o.a. op door te consumeren. Mensverslindend zijn inderdaad de shoppingcenters, de reclamecampagnes die een gevoel van nietigheid kunnen oproepen, waartegen je te weer moet stellen. Dat gebeurt eerder door er in mee te gaan en er zo onderdeel van te worden, dan door je er van af te keren.

5 Abigail R Esmán/Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens, Gesprekken over kunst in onze tijd*, Meulenhoff

De cultuur van het consumeren betekent namelijk dat je niet al te veel vragen moet stellen en moet doen waartoe de reclame je manipuleert. Dat heeft geleid tot een gebrek aan zelfstandig nadenken, en kijken is meer dan ooit begeren geworden, willen hebben. De wereld van de reclame heeft ook de manier geschapen om te spreken en te denken in superlatieven. Dat denken is heel competitief en daarin rechtlijnig en oppervlakkig. Dat denken heeft invloed op ons kijken en ook op kunstenaars die werk maken. Doordat kunstenaars steeds meer worden opgenomen in het marktsysteem, kunnen ook kunst en kunstexposities iets mensverslindends krijgen.

Nou wil ik niet zeggen dat we allemaal als makke schapen doen wat de reclame zegt. Mensen kijken bijvoorbeeld steeds meer op fora wat andere consumenten van een product zeggen in plaats van klakkeloos een reclameboodschap over te nemen. Maar het consumentisme is wel diepgeworteld in onze cultuur en is overal als een ruis om ons heen. Daar worden we, of we willen of niet, door beïnvloed, al is het alleen al doordat we min of meer afgestompt raken voor prikkels. Voor het kijken naar een kunstwerk is juist een kritische blik nodig. Tijd, rust en talent om je open te stellen voor de prikkels die een werk uitzendt naar je ziel.

2.4 High en low

Met *High* en *Low* wordt het onderscheid bedoeld tussen hoge cultuur (bijvoorbeeld klassieke muziek, musea, literatuur etc.) en lage cultuur (bijvoorbeeld popmuziek, Hollywoodfilms, videoclipen etc.) *Low culture* wordt gekenmerkt door eenduidigheid en vermaak. Hoge kunst is autonoom en transformerend. Dit onderscheid wordt steeds minder groot. De grensvervaging tussen *high* en *low* nam met het postmodernisme een grote vlucht. De term postmodern kan op vele betekenissen duiden.

Ten eerste verwijst postmodern naar de westerse, laatkapitalistische consumptiemaatschappij met haar welvaart, informatietechnologie, globalisering, flexibilisering en individualisering. Zelfontplooiing en hedonisme werden dominante waarden.

Ten tweede slaat postmodern op een trend in kunst, cultuur en filosofie die met de westerse consumptiemaatschappij onlosmakelijk verbonden is. Cultuursocioloog Frederic Jameson, die het postmodernisme definieert als de culturele logica van het laatkapitalisme, typeert het in één moeite door als oppervlakkig, cynisch en commercieel. De postmoderne kunstenaar kiest voor

ironie, dubbelzinnigheid en een flirt met het grote geld. Een belangrijk kenmerk van postmoderne kunst is bijvoorbeeld hergebruik en restyling van beelden, beeldfragmenten, stijlen. Dat gaat verder dan de fascinatie van Warhol voor de lage cultuur. TV en internet met hun beeldcultuur hebben enorm bijgedragen aan de grensvervaging. De voorbeelden zijn talrijk: designartikelen als een prachtig vormgegeven koffiezetapparaat, mode, familiekiekjes. Lady Gaga vind ik letterlijk het vleesgeworden voorbeeld van vermenging van high en low. Haar muziek is low maar de manier waarop zij zich uitdost lijkt soms wel kunst. En als Jana Sterbak een jurk van vlees maakte, trekt Lady Gaga hem aan (afb.1,2). Van de belangstelling van high voor low zijn er ook voorbeelden: musea die tentoonstellingen brengen over skatecultuur of mode, kunstenaar Takashi Murakami die manga en pokemon-achtige beelden maakt.



AFB.1 LADY GAGA IN VLEESJURK, 2010



AFB.2 JANA STERBAK, VANITAS, FLESH DRESS FOR AN ALBINO ANORECTIC, 1987

Door de grensvervaging heeft kunst zich steeds meer ingelaten met de onechtheid van de mediacultuur terwijl het gebied van de kunst stond voor het ware, het echte. Dit gegeven wordt door de conceptuele kunst wel uitgewerkt maar die biedt geen oplossing. Een ander gevolg is de neiging beeldende kunst te beoordelen naar de verwachtingen die we van commerciële media en de vermaakindustrie

hebben. En dat is lastig concurreren. Maar door de mix van ingrediënten die je terugvindt in veel hedendaagse kunst, lukt het ook niet meer goed om kunst traditioneel te beoordelen, op basis van de autonomie van kunst.

2.5 Cultuur is macht

De verdeling in high en low culture is niet alleen gebaseerd op de kwaliteiten van de cultuuruitingen. We denken dat we zelf bepalen wat we mooi vinden en naar welke muziek we luisteren. Kortom we denken dat onze smaak een vrije, individuele keuze is die weinig te maken heeft met maatschappelijke of economische structuren. Maar is dat wel zo? Volgens Pierre Bourdieu (1930-2002), socioloog, hebben mensen verschillende mogelijkheden om zich te onderscheiden en macht te verwerven. Dat kan met geld (economisch kapitaal) maar ook via cultuur (cultureel kapitaal). Culturele dominantie is net zo belangrijk als economische macht of politieke invloed. En culturele uitsluiting is dus net zo belangrijk als uitsluiting door armoede. Het vervelende van deze vorm van macht is dat die niet per se gepaard gaat met concreet bezit of een bepaald beroep. Het is in die zin onzichtbaar omdat het gaat over smaak, kennis en ervaring.

Belangstelling voor kunst en cultuur is dus zeer profijtelijk: door een bepaald smaakoordeel laat je zien dat je bij een bepaalde klasse hoort. Het is echter niet makkelijk om cultureel kapitaal te verwerven en zo naar die (boven)klasse te stijgen, als je in een bepaalde habitus met weinig aandacht voor cultuur bent opgegroeid. De term habitus staat voor de mentale structuur die individuen tijdens hun groei van zuigeling tot volwassene in een bepaalde sociale omgeving ontwikkelen; de manier waarop zij geneigd zijn de wereld waar te nemen, te waarderen en daarbinnen te handelen. De culturele bovenklasse heeft er belang bij het onderscheid in stand te houden en daar zetten ze volgens Bourdieu ook op in. Bovendien leeft de ongelijkheid, bewust of onbewust, heel sterk in mensen, zo sterk dat het een gegeven lijkt. Zelfs al maak je een toegangskaartje heel goedkoop, de kans is heel groot dat de culturele underdog er uiteindelijk zelf voor kiest niet naar de opera te gaan. Het blijkt ook uit onderzoek (Temme 1983) dat naarmate een kijker onzekerder is over de kunstwaarde van een schilderij, hij gevoeliger is voor effecten van prestige-suggestie. [6]

6 De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst, Annelies van Meel-Jansen, van Gorcum

De Amsterdamse socioloog Abram de Swaan is het grotendeels eens met Bourdieu maar het genieten van kunst is volgens hem wel meer dan alleen maar een kwestie van onderscheidingsdrang. Er is volgens De Swaan ook wel echt verschil tussen kunst met de hoofdletter K en de commerciële, populaire cultuur. Het genieten van kunst vergt dat men zich ervoor inspant, afziet van gemakkelijker bereikbare genoegens, een beetje lijdt. Er is gewerkt om een kunstwerk te maken en het is een werk om van te genieten. De socioloog Durkheim schreef ook al dat in alle samenlevingen cultuur wordt gesteld boven natuur, uitstel van genot boven onmiddellijke behoeftebevrediging. Een vorm van zelfoverwinning die overal als waardevol wordt gezien. Desondanks blijft het wel zo, dat de toegankelijkheid van dat soort genieten niet voor iedereen is weggelegd - door iemands habitus en machtsverhoudingen die culturele stijging lastig maken.

3 Kunst na Duchamps

3.1 Kunst als idee

In het boek “Vervulde verlangens” praat Fuchs over zijn visie op moderne kunst en zijn tijd in het Stedelijk Museum. Ik stel het wellicht wat kras, maar hij zegt eigenlijk dat het einde van het kijken is begonnen bij het flessenrek van Duchamps: het flessenrek of het urinoir is wat het is. Je hoeft het niet eens te zien om het te kennen, je kunt het simpelweg beschrijven als een urinoir of een flessenrek. En dan mis je weinig tot niks. Je kunt het dan ook heel snel bekijken. Er zijn geen details waar je ogen aan blijven hangen, er zijn geen vlakken, lijnen of ruimtelijkheden die iets van je oog willen. Als je de gitaar van Picasso beschrijft als een gitaar dan ken je het kunstwerk nog niet (afb. 3,4,5,6).



AFB.3 URINOIR, DUCHAMPS



AFB.4



AFB.5 GITAAR, PICASSO



AFB.6

Het urinoir of het flessenrek zijn ideeën, of concepten. Toen Duchamps daar mee kwam, was dat nieuw en schokkend. Maar toen en nu blijft het een idee dat niet echt verder ontwikkeld kan worden. Het concept als een oneliner, een kort statement, het is even leuk maar daarna haal je je schouders op en stopt het. Dat is met het cynisme van het postmodernisme alleen maar erger geworden. Ik denk dat een kunstwerk wat meer te bieden moet hebben dan een interessant idee. Het moet boeien door de manier waarop het gemaakt is, door vormen, door wat het in de kern is. Duchamps heeft met zijn readymades het proces van het maken versneld terwijl kunst maken juist vaak een intens en langzaam proces is. Zoals Fuchs het ziet zijn er twee soorten kunst, kunst die zegt: “kijk eens wat ik nu weer gevonden heb” en kunst die zegt: “kijk eens hoe ik het zie”. [7] De versnelling van het leven is een algemeen verschijnsel, ook kunstenaars zijn daar natuurlijk aan onderhevig. De kunstenaar draait mee in de mallemolen van NIEUW! en NU NOG BETER! De actualiteit wordt opgeblazen en dat correspondeert met de heersende informatiecultuur: het is een zonde om niet bij de tijd te zijn of het laatste nieuws niet te weten. Die mallemolen wordt nog versterkt door de hegemonie van het idee in de kunst, want als kunst vooral op een idee stoelt, dan verwacht je wel een verrassend idee. Maar hoeveel verrassende ideeën zijn er? Die zijn zo aan inflatie onderhevig dat ze volgens mij heel zeldzaam zijn geworden. En niet omdat kunstenaars dom of lui zijn maar gewoon omdat het zo werkt. We nemen zo veel informatie en beelden tot ons, dat ons niet zo heel veel meer kan verrassen - en als het wel lukt dan is, blijft het bij een korte *hé* of *há* reactie. Omdat die ideeën meestal niet echt verder ontwikkeld kunnen worden, moet er snel al weer een volgend verrassend idee bedacht worden - de druk is hoog. Dan krijg je al snel dat doorsnee ideeën opgesmukt worden met tierelantijnen, of met meer kracht gepresenteerd worden dan ze kunnen waarmaken. Ik hoop dan maar dat de kijker zich niet laat intimideren.

3.2 Het einde van de kunst

Het idee ging dus de hoofdrol spelen. Filosoof en kunstcriticus Arthur Danto spreekt in deze context over het einde van de kunst. Thijs Lijster (hedendaags filosoof) gaat in zijn lezing “It ain’t over ‘till the fat lady sings” hierop in. Danto zegt dat kunst niet langer wordt bepaald door picturale tradities of een richtinggevend verhaal die voorschrijven hoe een kunstwerk eruit kan zien. Kunstwerken stellen

daardoor eigenlijk alleen nog maar de vraag wat kunst is. Hij zegt dat na Duchamps en Warhol je de vraag wat kunst is maar op één manier kan beantwoorden: alles! Het verschil tussen kunst en gewone dingen zal het werkteerein worden van de filosoof en niet meer van de kunstenaar. Met andere woorden: kunst is filosofie geworden. Omdat er niet meer één richting is in de kunst, spreekt Danto verder over het pluralisme: alles mag en kan, het maakt niet uit als je ’s ochtends een minimalistisch werk maakt en ’s avonds als een fotorealist te werk gaat. “It does not matter any longer what you do, which is what pluralism means. When one direction is as good as another direction, there is no concept of direction any longer to apply”. Hoe moeten kunstenaars in deze setting werken? In een soort luchtledige, zonder criteria, zonder positie.



AFB. 7 IRINA BLOCK

Hoe ziet kunst er dan uit na het einde van de kunst? Volgens Danto zou kunst worden gereduceerd tot een voordurend aan zichzelf refererend spel tussen kunstenaar, filosoof en met een heel kleine rol voor het publiek. Danto: “... art makers, living in what I would like to call the post-historical period of art, will bring into existence works which lack the historical importance or meaning we have for a very long time come to expect”. [8] We verwachten dus iets van kunst wat kunst niet meer heeft, of is. Dat kan de kijkervaring wel bemoeilijken. Maar heeft Danto gelijk? (afb. 7)

8 <http://dare.uvu.vu.nl/bitstream/1871/11549/1/lijster.pdf> It ain't over 'till the fat lady sings

Thijs Lijster, Lezing Nederlands-Vlaamse filosofiedag, 2007

7 Abigail R Esmán/Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens, Gesprekken over kunst in onze tijd*, Meulenhoff

Danto doet voor deze theorie een beroep op de filosofie van Hegel (1770-1831). Hegel stelt dat kunst de zintuiglijke uitdrukking van een idee is en dat uiteindelijk kunst niet meer nodig zal zijn voor de uitdrukking van het idee, omdat we dan het absolute weten hebben bereikt en de mens bevrijd is. Ik denk dat weinig mensen de mens als bevrijd zien. Het absolute weten is altijd een weten achteraf, het ligt dus nog in de toekomst.

Ook de lofzang op het pluralisme moeten we wat nader bekijken. Het pluralisme suggereert namelijk dat de kloof tussen 'hoge en lage' kunst/cultuur werkelijk gedicht is. Zoals we hebben gezien is er zeker sprake van verregaande grensvervaging tussen kunst en massamedia, design, mode en video. Kunst heeft zijn alleenrecht op esthetisering verloren. Modeontwerpers Viktor en Rolf brachten een imaginair parfum op de markt. Dat is toch heel postmodernistisch als we kijken naar Duchamps' ampul met lucht uit Parijs of naar zijn parfumsflesje Belle Haleine, Eau de Voilette. Zo lijkt het alsof de utopie van de vroegere avant-garde, dichtung van de kloof tussen kunst en leven, is gelukt. Toch is ook dat niet het geval. De massamedia en de commercie hebben de neiging alles met een esthetisch sausje te overgieten: *glossy* tijdschriften en gelikte reclamewerelden, *gestylde* en *gephotoshopte* modellen, glanzende producten en verpakkingen, de gestroomlijnde wereld van de games en ga zo maar door. Daarmee is het woord mooi bijna betekenisloos geworden, alles is mooi. Schoonheid is meer dan ooit iets geworden ter meerdere glorie van het individu, in de permanente cultus van het consumentisme als religie à la Walter Benjamin.

De grenzen tussen hoge en lage cultuur bestaan nog steeds: bijvoorbeeld als het gaat om context, financiële steun en het kunstdiscours zelf dat gericht is op insiders. Toen Viktor en Rolf bekender werden, hebben ze wel een echt parfum gelanceerd. Gezwicht voor de zakelijke modewereld of simpelweg omdat het geld er nu wel was? Ik weet het niet, maar het verhaal is wel exemplarisch. Het lijkt dus eerder op een vals einde van de kunst. Bij filosoof Adorno lezen we dit terug: "heute droht falsche Abschaffung der Kultur". Voor Adorno is kunst de uitdrukking van het lijden. Zolang er lijden bestaat, zal kunst bestaan en nodig zijn. Opheffing van lijden, zo meent Adorno, kan alleen maatschappelijk bewerkstelligd worden en niet door kunst. Ik denk zelfs dat het lijden helemaal niet opgeheven kan worden. Lijden in de breedste zin van het woord, omvat voor mij ook onze menselijke conditie: ons mens-zijn, in al zijn imperfectie. Zelf ervaar ik dat als het dualisme van lichaam en ziel - de gedachten en gevoelens die je soms in hun greep houden en mijn verlangen

vrij te zijn, de eeuwige vraag wie ben ik en waartoe ik hier op aarde ben. Dat is een thema dat in mijn eigen werk eigenlijk altijd op een diepere laag is terug te vinden. Die menselijke conditie zal niet snel worden opgelost.

Nog één citaat van Danto dat laat zien hoe funest de afkondiging van het einde van de kunst is: "nothing is more true as art than anything else", een ware castratie van de kunst die op deze manier compleet krachteloos wordt gemaakt.

Hegel noemt kunst naast de uitdrukking van de idee, ook de uitdrukking van hoe een maatschappij zichzelf bekijkt. En zo zal het altijd blijven. Voor alle duidelijkheid, daarmee bedoel ik niet dat kunst politiek geëngageerd moet zijn. Integendeel, om Fuchs nog maar eens te citeren: "Picasso zei eens dat als hij schoenmaker zou zijn geweest, communistisch of niet, hij niet zijn schoenen op een bepaalde manier in elkaar zou zetten om zijn politieke voorkeur te laten zien." Mijns inziens is het wel noodzakelijk dat kunst terugkeert naar menselijke doelen en dat kunst meer lading krijgt dan louter autoreferentieel.

3.3 Zoeken naar houvast

Je kunt je voorstellen dat met de in de vorige paragraaf geschetste ontwikkelingen zowel kunstenaars als kijkers weinig houvast meer hebben. In deze paragraaf wil ik laten zien hoe ik denk dat we op dit moment nog steeds worstelen met dit gebrek aan houvast.

Ik begin met de keukenkastjes van kunstenaar Liam Gillick, in het Duitse paviljoen van de Biënnale 53. We zien lege keukenkastjes van hout. Het eerste houvast vindt de kijker waarschijnlijk door te denken aan zijn eigen keuken of zijn ervaringen met bouwmarkten of keukenshowrooms. Ik denk dat de kijker met dit werk niet echt een esthetische ervaring of beleving van emotie heeft. We kunnen natuurlijk denken aan een verwijzing naar onze welvaartseconomie, naar de utopie van het huishoudelijk geluk. Je kunt de strakheid van het geheel op je in laten werken. Zelfs de wetenschap dat deze keuken is geïnspireerd door de Frankfurter Küche uit 1926, het eerste prototype van de inbouwkeuken, helpt me niet veel. De opgezette kat moet het dan voor mijn gevoel kunstzinnig maken maar doet dat niet. Dit is een typisch voorbeeld van kunst na het einde van de kunst. Ook al is het niet echt een relevante

vraag, toch is het eerste dat in mij op komt: is dit nu kunst? Hoe moeten we hier naar kijken, hoe moeten we dit beoordelen? En voegt deze ervaring werkelijk wat toe aan de ervaring die je opdoet in een keukenshowroom? Het werk doet in ieder geval niet veel voor mijn activatieniveau. (afb. 8)



AFB. 8 LIAM GILLICK

Ik voel opluchting als ik criticus Adrian Searle in een filmpje [9] hoor zeggen: “such a bore”. Want het staat op de Biënnale, dus ook ik denk toch ergens dat ik iets mis, dat ik meer moet zien, meer moet voelen. Doordat alles kunst kan zijn, is de kijker in verwarring, weet hij niet meer hoe hij moet kijken, vertrouwt hij zijn eigen ogen niet meer. Doordat traditionele criteria ter beoordeling van kunst niet meer gelden, krijgen instituties enorme macht. Immers, als het niet meer voor zich spreekt dat iets een kunstwerk is (door manifestaties van competenties en visuele kwaliteiten, vervulling van esthetische standaarden) dan beslissen de markt of het museum of het om kunst gaat. En de kijkers? Die slingeren heen en weer tussen het volk en het jongetje dat kijkt naar de nieuwe kleren van de keizer. Ze denken dat ze het moeten geloven en voelen zich dom, of ze halen hun schouders op en gaan iets anders doen.

Hoe gaan kunstenaars om met het luchtledige van hun positie en functie? Het levert enorme vrijheid op en soms heb ik het idee dat kunstenaars zich daar wel bij voelen. Sommigen zeggen: ik ben kunstenaar, ik heb het gemaakt, dus wat ik

maak is kunst. Maar die vrijheid levert ook onzekerheid op en kunstenaars hebben naar manieren gezocht om houvast te vinden.

Zij zijn in de twintigste eeuw meer dan ooit begonnen een definitie voor kunst te vinden. Niet een algemene definitie - elke kunstenaar of kunstenaarsgroep vormde zijn eigen definitie. Daardoor richt de discussie over kunst zich niet op wat je ziet, maar op de definitie wat kunst is. Die leidt dus weg van de kunst. En het is daardoor ook weer moeilijker voor kijkers om kritiek te hebben, want de definitie ondervangt die. En zo is alleen de kunstenaar / ingewijde. Dat wordt nog eens versterkt doordat kunst veel persoonlijker is geworden. De kunstenaar neemt in de twintigste eeuw steeds meer zijn persoonlijke obsessies als leidraad. Dat is belangrijker dan de overweging dat de kijker moet kunnen begrijpen wat hij ziet. De criticus kan wederom niet veel beginnen. De kunstenaar zegt gewoon: zo ben ik nou eenmaal, dus zo doe ik dat en je moet het maar begrijpen.

Het geroemde pluralisme is een kakofonie van geluiden. Kunstenaars zoeken naarstig naar richting, zoeken naar wat kunst moet zijn. Ze zoeken daarbij ook veel buiten de kunst. Bijvoorbeeld in de wetenschap. Kunstenaars doen steeds meer onderzoek dat soms lijkt op wetenschappelijk onderzoek. Ook op de biënnale lees je op bijschriften over de research achter al die kunstwerken. Onderzoeksterreinen als sociologie, communicatietheorieën en cultuurgeschiedenis worden genoemd. Onderzoek gaat meestal wel vooraf aan een kunstwerk of onderzoek vindt plaats gedurende het maakproces, maar de flirt met de wetenschap doet toch haast vermoeden dat kunstenaars verlangen naar een kader, of dat ze de behoefte voelen om hun werk te willen verantwoorden. De vraag is wel hoeveel we als kijker aan een dergelijk wetenschappelijk kader of een dergelijke verantwoording hebben?

Met kunstwereld wordt steeds vaker de kunstmarkt bedoeld. Als je als kunstenaar meedraait in het marktprincipe, biedt dat ook een soort kader. De markt wil gewoon goed verkopende kunst. Maar dan hebben wij, zeker als leek, toch al snel het gevoel dat er een luchtje aan zit - ergens denken we nog steeds dat kunst iets anders moet zijn dan een product. Om eens wat vooronderstellingen te noemen: kunst moet beroeren, aan het denken zetten, onafhankelijk zijn. Kunst moet over iets wezenlijks gaan en niet over wat goed verkoopt. Een werk als *Fucking Hell* van de gebroeders Chapman, kan de kijker in verwarring brengen. Het werk is prachtig gemaakt en heel erg schokkend, maar de Chapmans komen uit de stal van Saatchi, de reclameman. Voor het werk werd 15 miljoen dollar betaald door zakenman Pinault. Ook bij een veiling van een werk van Van Gogh vind ik de bedragen buiten

9 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/venice-biennale>

verhouding, maar in het geval van de Chapmans levert het iets verwrongs op. Hoe kan ik de kritiek die uit dit werk spreekt nog serieus nemen als hun tekst op de nagebouwde poort van Auschwitz “Work hard, play hard” een omschrijving zou kunnen zijn van hun eigen werkpraktijk?. En is het wel kritiek of is het louter effectbejag, zoals in de commerciële wereld gangbaar is? Natuurlijk betekent dit niet dat kunstenaars niet meer kritisch mogen zijn als ze deel uit maken van het systeem. Maar verliest die kritiek dan niet aan kracht?

Een andere ontwikkeling die ik hier wil benoemen is dat kunstenaars steeds meer de straat op zijn gegaan. Letterlijk door zich bijvoorbeeld te laten inhuren om met sociale sculpturen events op te leuken of door opdrachten aan te nemen om iets te maken dat de sociale cohesie in een wijk moet versterken. Zo krijgt kunst een functie in het echte leven en daarmee wellicht meer gevoel van bestaansrecht. Daarnaast zijn er kunstenaars die steeds meer het echte leven als kunst zijn gaan zien. Duchamps bracht met het tentoons tellen van gewone gebruiksvoorwerpen het gewone leven de kunst binnen. Sindsdien zijn veel kunstenaars daarop door gegaan: met een politieke inhoud zoals Joseph Beuys die de Karl Marx Platz ging schoonvegen na de eenmeistoet of met een persoonlijk tintje zoals Tracey Emin die haar beslapen bed met al haar rotzooi erop tentoonstelde. Emin stelde dat haar leven interessanter was dan haar schilderijen. Het probleem met deze ontwikkeling is tweeledig. Ten eerste is kunst het leven niet, het is de verhevigde vorm ervan [10]. Het tweede probleem is dat we in deze tijd steeds minder weten wat werkelijkheid is. Zo'n bed lijkt iets echts te zijn, uit het leven gegrepen maar is dat wel zo? Onechtheid maakt intensief deel uit van ons dagelijks leven. De werkelijkheid en de beelden die de massamedia, film en reclame continu aanleveren zijn vervlochten en voor sommigen zelfs gelijk. Er is dus geen houvast meer buiten onszelf. Alleen door kritisch te blijven kijken, onszelf vragen te stellen over wat we zien of menen te zien en de context van een kunstwerk (wanneer is het gemaakt, voor wie, waar wordt het getoond, etc.) mee te nemen in de beschouwing.

10 Bierens, C., *Slaapkamers en deeltjesversnellers, essay in bundel Kunst in Crisis* o.r.v. Wolfson, R

4 Kunst begrijpen

4.1 Schoonheid?

Schoonheid heeft een grote aantrekkingskracht. Van oorsprong is schoonheid dan ook een betekenisvol aspect in de waarneming. Als je terug gaat naar de vroegere natuurmens dan is de schoonheid in de natuur zinvol. Het werkt activerend. Stimulering van de zintuigen is broodnodig voor de mens. Het zonder stellen kan leiden tot stoornissen in de waarneming of desoriëntatie. Daarnaast duidt schoonheid in de regel op iets waardevols in de natuur zoals bijvoorbeeld voedsel. Een mens heeft een ingebouwde biologische reactie op omgevingssignalen. Een kleurige, geurige bloem leidt tot een toewendingsreactie, we kijken ernaar, we lopen ernaar toe, we ruiken. Deze toewending gaat gepaard met welbevinden. Met andere woorden, schoonheid staat voor het goede van het leven. Schoonheid is dus iets waar we onbewust naar zoeken en verlangen. Je zou kunnen zeggen dat het biologisch is.

Schoonheid in de natuur vinden we in kleur, glans, gave vormen, complexe patronen en harmonieuze verhoudingen. Mensen hebben mooie dingen uit de natuur gebruikt als decoratie. Kunst kon een middel zijn om de schoonheid van de natuur over te nemen. Vandaar dat door de eeuwen heen realisme en schoonheid heel belangrijke aspecten in de kunst waren. Ook de Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) grijpt in zijn esthetica terug op onze schoonheidsbeleving in de natuur. De ervaring van schoonheid is gebaseerd op het vrije spel van de verbeelding. Verbeelding wordt aangesproken door vrije, natuurlijke vormen en een variëteit aan vormen. Maar de verbeelding wordt ook gestimuleerd door het impliciete, de schetsmatige aanduiding. Frans schrijver en filosoof Denis Diderot: “un trait seul, un grand trait, abandonnez le reste à mon imagination”(noot!).

Een derde belangrijke activiteit die verbonden is met de verbeelding is het vermogen om overeenkomsten en gelijkenissen te ontdekken. Hoewel dit aspect van de schoonheidsbeleving volgens mij evenzeer te maken heeft met de behoefte van het verstand aan eenheid, de behoefte om complexiteit beheersbaar te maken. Of misschien is het wel niet de behoefte van het verstand maar, zoals de

Gestaltpsychologen het zien, een universeel organisatieprincipe van de waarneming om afzonderlijke onderdelen tot gehelen te combineren.

Met de ontwikkeling van de kunst is er steeds meer afstand gekomen tussen het afgebeelde en de afbeelding. Door deze distantiëring krijgt het cognitieve aspect bij het kijken naar kunst een steeds grotere rol. Je zou kunnen zeggen dat het denken belangrijker wordt dan het kijken. Er is veel meer kunst die gericht is op het verscherpen van het (zelf)bewustzijn, op het omwoelen van denkwijzen enzovoorts. Die distantiëring heeft er volgens mij ook toe geleid dat er meer afstand is gekomen tot het esthetische, tot schoonheid. Je zou kunnen zeggen dat kunst die minder gericht is op schoonheid en meer gericht op het denken, moeilijker is, en dat je je daar minder snel toe aangetrokken voelt op een natuurlijke manier.

Fuchs illustreert dat met het werk van de schilder Pierre Bonnard (1867-1947). Hij zegt dat het succes van zulke werken meer betreft dan het kunstwerk op zich: iedereen wil wel zo'n weelderige tuin, of dat zijn vrouw naakt door het huis loopt. Het werk is het kleurrijk en zonder scherpe kantjes, het appelleert dus precies aan wat, vanuit de biologie gedacht, aantrekkingskracht heeft. (afb.9)



AFB.9 BONNARD

4.2 Begrijpen in stadia

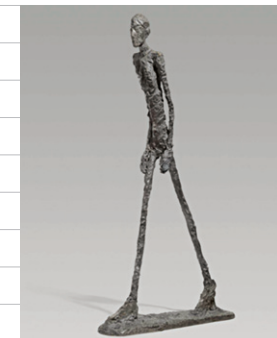
Parsons [11] is iemand die heel goed heeft gekeken naar wat er gebeurt als iemand een kunstwerk bekijkt. Aan de hand van interviews heeft hij 5 stadia onderscheiden in het begrijpen van kunst:

- favoritisme: intuïtief plezier, aantrekking door kleur, vrije associatieve reactie op het onderwerp;
- schoonheid en realisme: onderwerp wordt bestudeerd, is het aantrekkelijk, is het realistisch?
- expressiviteit: uitdrukking van gevoelens, worden er gevoelens geraakt?
- stijl en vorm: plaatsen van kunstwerk in traditie qua formeel-esthetische kenmerken;
- autonomie: oordelen over oordelen over kunst (als psychologische-sociale constructies)

Het gaat hier om ontwikkelingsstadia, met leeftijd, ervaring en kennis neemt het vermogen toe om meer aspecten diepgaander te waarderen. Kinderen zitten op het niveau van schoonheid en realisme. Dat blijkt uit meerdere onderzoeken. Een voorbeeld daarvan is het onderzoek van mevrouw E. Smits van Waesberghe - Deutman [12], beelden bekijken: kinderen reageerden op 8 stilistisch zeer diverse beelden met de mens als onderwerp. Er werd geconstateerd dat er meer inhoudelijke dan formele reacties werden verwoord. Bovendien vonden de kinderen een wassen beeld van een suppoost door kunstenaar Duane Hanson (1925-1996) het mooiste beeld. Het beeld waarop het meest negatief gereageerd werd was van beeldhouwer Alberto Giacometti. (afb.10, 11) Het riep associaties op met een skelet en de oppervlaktestructuur was 'verbrand, verkreukeld, modderig en bibberend'.



AFB.10 DUANE HANSON, MUSEUM GUARD



AFB.11 ALBERTO GIACOMETTI, WALKING MAN

11 In: De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst, A. van Meel-Jansen, van Gorcum, p28

12 In: De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst, A. van Meel-Jansen, van Gorcum, p191

Maar uit onderzoek blijkt dat ook volwassenen zich vaak laten leiden door schoonheid en realisme. Figuratieve werken hebben in ieder geval bij de meeste mensen de voorkeur. Fuchs zegt daarover: “Als mensen een paard zien, denken ze dat ze weten wat ze zien. Als ze een vierkant zien weten ze niet wat ze zien. En als ze een paard en een vierkant zien, denken mensen dat het vierkant eigenlijk iets anders moet voorstellen. Want een paard is natuurlijk duidelijker dan een vierkant.” [13]

4.3 Informatie, begrip, waardering

Doordat de afstand tussen de afbeelding en het afgebeelde zo veel groter is geworden, is het idee dat kunst boven onze pet gaat en uitleg behoeft sterker geworden. Daarnaast kun je stellen dat mensen ook graag horen of lezen wat ze zien. Tekst en woorden kunnen op die manier de boventoon gaan voeren. Het risico is dan dat je het gevoel krijgt dat het niet meer echt nodig is om te kijken want je hebt het al gelezen of gehoord. Hoe vaak gebeurt het niet dat een bezoeker in een museum eerst naar het bijschrift loopt of in een brochure leest en dan pas naar het werk kijkt, alsof hij dan pas weet wat hij ziet.

Moeten musea het kunstwerk uitleggen? Informatie kan de kijker soms helpen het werk beter te begrijpen. Maar hoe moeten ze dat dan doen. Dat gaat vaak mis. Je kunt je richten op de theoretische geschriften van kunstenaars zelf. Mondriaan is daarvan een goed voorbeeld maar dan leg je zijn geschriften uit en toch niet echt het werk dat je ziet. Je kunt je richten op de definitie die door een kunstenaar wordt gehanteerd. Het kunstwerk moet dan de definitie of de theorie onderstrepen. Ook dan ben je meer met tekst bezig dan met kijken. Vaak gaat het ook om een filosofische constructie achteraf door een curator of een wetenschapper. We gaan weer even terug naar Duchamps. De enige manier waarop je over het flessenrek van Duchamps kunt blijven praten is over het waarom. We hebben gezien dat het kunstwerk dan verwordt tot filosofie. Maar is die filosofie van de kunstenaar? Ik moet denken aan een interview tussen kunstnares Sophie Calle en kunstcriticus Ben Lewis. Bij de teksten en in betogen over haar werk vind hij allerlei verwijzingen naar filosofen, van Roland Barthes tot Derrida. Als hij het haar voorlegt wijst zij alle filosofische verklaringen categorisch van de hand. Ze leest het niet, het betekent niks voor haar. Zij legt haar werk uit als een zuiver persoonlijke behoefte vanuit gevoelens en relaties. Filosofen houden zich bezig met wat ze waarnemen in de wereld om

hen heen, dus ook met kunst. Het filosofisch discours kan dus zeker waardevol zijn om een kunstwerk in de tijd te plaatsen maar hoeft niet altijd als verklaring of interpretatie van het kunstwerk erbij gehaald te worden. Soms heb ik wel het gevoel dat het zo gebeurt. De criticus of curator haalt er van alles bij om het kunstwerk interessanter te maken dan het is. Of voelen ze soms de noodzaak om het kunstwerk te verantwoorden. En waarom dan wel?

Kunstfilosoof Antoon Van den Braembussche bevestigt mijn gevoel. In een interview uit 2008 zegt hij dat hij kunst niet langer geloofwaardig vindt. Op het niveau van de esthetische ervaring klopt er iets niet meer. Hij bedoelt daarmee dat het kunstwerk niet raakt, niet beroert of ontroert. Terwijl “Het hele discours, het curatorschap, de gehele museale context en de kunstkritiek, kortom de totale context en het betoog dat met het kunstgebeuren is verweven, zeggen duizendvoudig dat het om belangrijk, grensverleggend werk gaat... maar het wordt niet als zo danig ervaren”. Dat is een belangrijk gegeven. Hij constateert een malaise doordat de eerlijke receptie, vanuit de esthetische ervaring, in het nauw komt door de opgepoetste, of door het discours bijgestelde receptie.[14] Het zijn woorden naar mijn hart want zelf had ik precies zo’n ervaring. Namelijk voor de muur met wandelstokken van Richard Wentworth. (afb. 12)



AFB. 12 RICHARD WENTWORTH

Wel aardig maar ook nietszeggend. Ik moest denken aan Charlie Chaplin en aan waar een wandelstok voor bedoeld is. Maar wat moest ik er verder van denken? Het bijschrift luidde: “Wentworth’s sculptural works often separate familiar object from their natural surroundings and place them in new constellations. He is not only

13 Vervulde verlangens, Gesprekken over kunst in onze tijd (p.98), Abigail Esmar/Rudi Fuchs, Meulenhoff 1997

14 <http://www.tubelight.nl/articles/669/de-malaise-in-de-kunst>

interested in the phenomenological truth of an object, but also in seeing what novel uses it can be put to". Zoals Bert Bultinck zegt in zijn artikel "een tekstballon voor de Biënnale": "het commentaar is duur". Woorden als phenomenological truth helpen de kijker niet echt en de *novel uses* zijn ver te zoeken. Met een beetje geluk roepen dit soort teksten reacties op als die van mijn klasgenoten: "hmm, dit werk behoort duidelijk tot het blablaïsme". Maar even vaak zal zo'n betoog ertoe leiden dat de kijker ontmoedigd wordt of zich nietig voelt.

Hoe het ook zij, het gaat hier om woorden. Musea stimuleren op die manier om te lezen, niet om te kijken. Wat je ziet is toch wat anders. Als je leest en dan kijkt, zie je wat je hebt gelezen. Of je ziet het niet en denkt dat je dan dus niet goed kunt kijken. En dat is een gemiste kans.

Moet er dan niets uitgelegd worden? Als je kunst beschouwt als communicatie, veronderstel je dat een kunstwerk iets wil vertellen. Net als met taal moet je de taal wel beheersen om de boodschap te kunnen begrijpen. Kunst als taal in de breedste zin van het woord, is geen vanzelfsprekende taal die iedereen begrijpt. De communicatie verloopt dus niet automatisch vlekkeloos. Communicatie vindt meestal maar gedeeltelijk plaats. Een kunstenaar wil iets vertellen en daarvoor gebruikt hij lijnen, vlakken, vormen, kleuren, symbolen etc. etc. De kijker kan de boodschap alleen begrijpen voor zover de gebruikte middelen overeenstemmen met zijn eigen repertoire of ervaring. Ik kan me dus wel voorstellen dat bepaalde vormen van uitleg wel kunnen helpen bij het begrijpen. Ook de theorie van de waarneming van kunsthistoricus Gombrich stelt dat de rol van verwachting en kennis essentieel is. [15] Uit onderzoek blijkt echter dat informatie of uitleg geen eenduidig effect heeft. Informatie heeft bijvoorbeeld invloed wanneer de artistieke kwaliteit van een schilderij niet duidelijk is. Hier is dus sprake van onzekerheidsreductie. Verder bleek dat door informatie mensen het schilderij wel interessanter gaan vinden maar niet mooier. Dit onderzoek ging om figuratieve werken. Abstracte kunst is bij uitstek een kunstsoort die vaak onzekerheid oproept maar ook op abstracte werken had informatie geen eenduidig effect. Het sterkste effect op de esthetische waardering bleek van het werk zelf uit te gaan (kleur/vorm). De werken met informatie werden door leken (mensen met weinig ervaring met kunst) als iets boeiender ervaren. Begrip leidt dus niet automatisch tot waardering, daarin is het kunstwerk zelf leidend.

5 Kunst waarderen

5.1 Een lans breken voor kennis

Ik begin dit hoofdstuk meteen met een nuancering van de laatste uitspraak dat begrip niet automatisch leidt tot waardering. Hoewel ik denk dat een kunstwerk inderdaad niet mooier wordt door meer begrip ervan, denk ik wel dat hoe meer je begrijpt, dus hoe meer het kunstwerk kan communiceren met jou als kijker, hoe meer lol je er in hebt om naar kunst te kijken. Ik heb dat zelf zo ervaren na mijn eerste lessen kunstbeschouwing. Ik leerde over o.a. kleurgebruik, compositie en richting. Als afsluiting van het semester moesten we een kunstwerk uitkiezen om te beschouwen. Ik heb altijd al van Ensor gehouden en koos van daaruit voor *Les masques*. Ik vond het nu veel leuker om naar te kijken dan vroeger omdat ik veel meer betekenisvolle aspecten kon duiden dan voorheen (afb.13).



AFB.13 JAMES ENSOR, *LES MASQUES*

Volgens Kant is het esthetisch plezier verwant met de voldoening die wetenschappelijke prestaties kunnen oproepen als een grote verscheidenheid aan fenomenen vanuit slechts weinig beginselen verklaard kunnen worden. Zo'n wetenschappelijke prestatie, Thomas Baumeister noemt de mechanica van Newton als voorbeeld [16], vervult mensen met bewondering en plezier omdat het succes ervan allerminst is gegarandeerd. Kennis en onderzoek of onderzoek en kennis kunnen dus wel degelijk esthetisch plezier opleveren en er voor zorgen dat mensen kunst meer gaan waarderen.

15 De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst (p.110), Annelies van Meel-Jansen, van Gorcum

16 Baumeister, T, De filosofie en de kunsten, van Plato tot Beuys, Damon

5.2 Emotie bepaald

Een esthetisch oordeel overvalt je, daar kun je niks aan doen, dat gebeurt onwillekeurig, iets bevalt je of niet. Wat is werkelijk van belang bij het genieten van een kunstwerk? We hebben het al over schoonheid gehad maar kunstbeleving is tweeledig. Tegenover het schone stelt filosoof Edmund Burke (1729-1797) het sublieme. Het gaat om twee tegengestelde esthetische ervaringen, waarvan het sublieme het menselijke gemoed verreweg het sterkst raakt. Het sublieme kan omschreven worden als huiverend genot bij het zien van ellende. Edmund Burke: “Het genot dat we aan zulke dingen beleven maakt dat we de aanblik van ellende niet uit de weg gaan, maar tegelijkertijd voelen we pijn, die we willen verlichten door het lijden van de slachtoffers te verlichten”¹⁷ Het sublieme zit in natuurgeweld, het duistere, macht en gevaar maar ook in het grenzeloze van het heelal bijvoorbeeld. Ook voor de achttiende eeuw hadden mensen natuurlijk genot beleefd aan het verschrikkelijke. Aristoteles benoemde al dat het kijken naar Griekse tragedies catharsis bracht, loutering van de ziel: door inleving in de personages en doorleving van de emoties ontstaat er bij de toeschouwer een bevrijding van gevoelens/problemen.

De theorie van Burke over het sublieme legt de nadruk op emotie in de kunstbeleving. Nou is het ook zo dat in onderzoek uit 1981¹⁸ is gebleken dat bij het beschrijven van esthetische belevingen, de meeste woorden naar gevoelens verwijzen. De tweede categorie betrof woorden die gingen over spanning of kalmte en een aantal woorden verwees naar de cognitieve effecten van kunst. Ook psychoanalytici stellen het belang van de emotionele betekenis van een kunstwerk voorop. Ik denk dat het freudiaanse denken wel erg eenzijdig is en enigszins achterhaald met zijn focus op verborgen driften. Maar ik denk zeker dat er een therapeutische werking van kunst uit kan gaan. Bijvoorbeeld doordat kunst balsem voor de ziel kan zijn, kan helpen het gevoel van ordening te herstellen - of dus door catharsis.

Zelf spreekt de theorie van de Canadese psycholoog Berlyne¹⁹ me erg aan. Hij vat kunst op als een stimuluspatroon dat voor genieten kan zorgen en invloed heeft op het activatieniveau van de kijker. Met activatieniveau bedoelt hij

de mate waarin iemand wakker, alert of opgewonden is. Dat hangt samen met twee hersenstructuren die wel of niet geprikkeld worden, waardoor iemand geactiveerd of gedeactiveerd is (ook Burke meende al dat het sublieme onze zenuwen onder spanning zet). Deze structuren worden geprikkeld door zintuiglijke prikkeling, intellectuele bezigheid of emotionele opwindings. Eigenschappen van een stimuluspatroon die van belang zijn voor het (de)activatiesysteem:

- Psychofysische eigenschappen= intensiteit van de stimuli
- Ecologische eigenschappen= zegt iets over de biologisch schadelijke of gunstige condities
- Collatieve eigenschappen= eigenschappen als nieuwheid, verrassendheid, complexiteit, ambiguïteit en raadselachtigheid.

Deze eigenschappen zijn alleen vergelijkenderwijs vast te stellen: nieuwer dan, verrassender dan, raadselachtiger dan, complexer dan.

Uit zijn onderzoek blijkt dat het activatieniveau middelmatig moet zijn, dat is aangenaam. Een heel hoog activatieniveau is niet aangenaam maar wel interessant. Uiteraard zijn er uitzonderingen en is het ook afhankelijk van het al aanwezige activatie-niveau van de kijker. Als je al een hoge activatie hebt, kan een kunstwerk met een laag-activatie potentieel juist heel aantrekkelijk zijn, je krijgt een gevoel van rust, ernst of ontspanning.

Ik verduidelijk deze theorie even met een voorbeeld. Op de Biënnale zag ik Hanging Carousel (Georges Skins a Fox) uit 1988 van Bruce Nauman (afb. 14). Ik ervoer een hoog activatieniveau. Niet zo hoog dat ik me er van af wilde wenden omdat het te onaangenaam was, maar wel hoog. De intensiteit van de stimuli was redelijk hoog: het ding beweegt, draait rond, er is het geluid van de video, het is groot. Ook de ecologische eigenschappen spelen een belangrijke rol: er hangen dieren die gevild, verminkt zijn aan een carousel, bovendien wordt er op de video een dier gevild. Dat zijn beelden die verwijzen naar dood, wat een emotionerende werking heeft. Wat betreft de collatieve eigenschappen denk ik aan complexiteit en ook een soort raadselachtigheid of tegenstrijdigheid: er zijn meerdere elementen samengevoegd: de dieren, de carousel, de video. De video kun je echter niet heel goed bekijken want die is gemonteerd in het midden van de carousel en is vrij klein. De dieren zijn weliswaar gevild en verminkt, toch hebben ze ook iets liefs en popperigs. Op mij had dit werk het effect dat ik geactiveerd werd. Ik werd geraakt, ik had gevoelens als deernis en afschuw, er was geen sprake van genieten maar wel van geïntrigeerd zijn, ik stond bij wijze van spreken als bevroren, ik kon niet weg.

17 Laat maar lekker donderen. De weergaloze aantrekkingskracht van het 'sublieme', Heumakers, A. <http://www.nrc-boeken.nl/recensie/laat-maar-lekker-donderen>

18 In: De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst, A. van Meel-Jansen, van Gorcum, p.172

19 In: De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst, A. van Meel-Jansen, van Gorcum, p.181

Toen ik dat constateerde bij mezelf, was ik ook wel verbaasd, want vond ik dit werk mooi? Nee, niet echt, in ieder geval niet in de traditionele, esthetische zin - maar het had iets dat mijn aandacht trok, iets waardoor ik geraakt werd, iets waardoor ik er langer moest blijven.



AFB.14 BRUCE NAUMAN, HANGING CAROUSEL (GEORGES SKINS A FOX) 1988

Wat me aanspreekt in deze theorie, is dat hij op een indirecte manier ook over emoties gaat, verklaard door een fysieke reactie van de hersenen. Ik denk namelijk wel dat de emotionele betekenis essentieel is in de waardering van de kunstbeleving van de kijker. Daarin speelt het sublieme een belangrijke rol. Maar daarnaast hebben mensen de neiging kunst te betrekken op eigen levenservaringen en te waarderen vanwege persoonlijke herinneringen, gevoelens en associaties. De relatie is dus in belangrijke mate affectief en geenszins een esthetische distantie van koel beschouwen. Men legt een heel directe relatie tussen iets in het schilderij en hun eigen gevoelens. Of dat wat men belangrijk en waardevol vindt in het leven. Als een kijker een veelzijdiger ervaring heeft met kunst, wordt het onverwachte meer gewaardeerd. Collatieve eigenschappen mogen meer aanwezig zijn vanuit een behoefte aan verrassing of spanning. Degenen die meer ervaring hebben met kunst, hebben meer oog voor abstracte en formele kwaliteiten en accepteren meer distorties, abstrahering, meer vreemde samenvoegingen en meer complexiteit.

Descartes: “bij de objecten van alle zintuigen is datgene wat het meest aangenaam is voor de ziel niet datgene wat erg gemakkelijk of met grote moeite wordt waargenomen, maar dat wat niet zo gemakkelijk is om te leren kennen dat het een zekere onbevredigdheid nalaat in de passie waarmee de zinnen gewoonlijk hun object benaderen of zo moeilijk dat het de zinnen laat lijden in hun pogingen er vertrouwd mee te raken.” [20]

20 Citaat gevonden in: *De kunst verstaan, Inleiding in de psychologie van de beeldende kunst*, Annelies van Meel-Jansen, van Gorcum, p.185

Kunst beleven

6.1 Gestuurde perceptie

Ik weet niet precies waar het aan ligt maar kunstenaars houden zich erg veel bezig met perceptie. In de kunst wordt lustig gemanipuleerd, het pad om te scoren wordt zorgvuldig uitgestippeld met licht- en geluidseffecten, met de positie waarin de kijker wordt gebracht. Een onverstaanbare stem, licht zwaar gedempt, overhellende videoschermen, allemaal effecten om het waarnemen van de kijker te beïnvloeden. Het is heel gemakkelijk, je plaatst twee beelden na of naast elkaar en de kijker zoekt automatisch naar een verband. Beleving is leuk, je wordt betrokken, je wordt meer onderdeel van het kunstwerk. Maar deze manipulatie dwingt de geest om beelden op een bepaalde manier te interpreteren. Niemand houdt van dwang. En moet de betrokkenheid niet vanuit de kijker komen? Zelf heb ik ook wel eens het plan gehad om de beleving van mijn werk te versterken door de kijker in een bepaalde positie/situatie naar een kunstwerk te laten kijken. Gebrek aan tijd en weinig stimulerende reacties van een docent hebben me daarvoor behoed. Aan een goed kunstwerk is genoeg te beleven en als de kijker er niet voor open staat, kun je hem ook niet dwingen. Een andere manier om de beleving te stimuleren is het voorbeeld van Steve McQueen. Zijn video werd op de Biënnale als film vertoond. Je mag niet zomaar binnenlopen. Je moet reserveren en om de exclusiviteit te verhogen, is er maar een beperkt aantal voorstellingen per dag. En als je er niet tien minuten voor aanvang bent, vervalt de reservering en moet je weer aansluiten achter in de rij. Beperking maar toch een vrijere manier van beleven voor de geest.

Over de reden waarom steeds meer kunstenaars hun toevlucht nemen tot dit soort manipulatieve middelen kunnen we nog wel even doorfilosoferen. Ik moet meteen denken aan de reclame die ons altijd maar weer wil manipuleren. Vinden kunstenaars hun eigen werk ook zo conceptueel dat het meer fingerwijzingen nodig heeft of is het uit angst niet begrepen te worden? Ik denk dat het wel te maken heeft met de drang om gezien te worden, met de angst dat de kijker weg zapt, dat het kunstwerk de aandacht van de zappende kijker die dagelijks bloot staat aan zo veel zintuiglijke input niet voldoende kan vangen.

6.2 Beleven of belevenis

Pine en Gilmore stellen in *The Experience Economy* (1999) dat bij een bepaald niveau van welstand de aandacht van goederen en diensten verschuift naar de beleving. De beleving moet een belevenis zijn. Het bedenken van belevenissen is dus erg belangrijk om nog aan de bak te komen. Het wordt vaak vertaald naar events of activiteiten. Maar musea zijn ook onderdeel van de belevenisindustrie, in de zin van citymarketing en het bevorderen van stedentrips. Gaat het dan nog over kunst? Bij Tate Modern in London werken meer marketeers en relatiemanagers dan conservators. Gek genoeg blijkt uit onderzoek dat bezoekers de collectie nog altijd leidend vinden als het gaat om de beleving van het museumbezoek. Toch ligt het museum wel onder vuur: men vraagt zich af of de werkwijze van musea nog wel voldoet aan deze tijd en er zijn enorme bezuinigingen aangekondigd op tentoonstellingsbudgetten.

7 Kunst tonen

7.1 Wie

Doordat kunst steeds meer onderdeel is geworden van het marktsysteem, zijn er meer spelers op het veld gekomen als het gaat om het tonen van kunst. Dat heeft ook tot gevolg dat verschillende mensen kunst op verschillende manieren tentoonstellen. Tegelijkertijd met de Biënnale van 2009 vond in het Palazzo Fortuny de expositie *In-Finitum* plaats. Een project van de Belgische kunstverzamelaar en handelaar Axel Vervoordt met werken uit zijn verzameling, van de Musei Civici Veneziani en van diverse publieke en private verzamelingen. Hij heeft een niet-academische benadering. Anders dan bij de Biënnale zelf stonden hier geen informatiebordjes bij de kunstwerken. Dit is het andere uiterste, de kijker wordt zo wellicht te veel in het diepe gegooid. Daarnaast hangen de werken niet in een museumachtige white-cube setting maar in de vaak duistere vertrekken van het Palazzo. Oude en nieuwe kunst staan door elkaar, net als Oosterse en Westerse kunst, zonder dit te theoretiseren. Er valt op deze manier van tonen wellicht ook van alles aan te merken, het gaat om een uitgesproken esthetiserende presentatie, waarbij de bezoeker misschien net zo veel naar het interieur kijkt als naar de kunst. En dat zou ook niet zo gek zijn, Vervoordt is bekend om zijn eigen interieur.

Een ander voorbeeld is casinogigant Steve Wynn. In de nepwereld van Las Vegas stelt hij zijn kunstcollectie ten toon. Hij laat mensen dineren tussen echte Picasso's en in zijn Bellagio Hotel is een tentoonstellingsruimte ingericht. En zo zijn er veel multimiljonairs die iets met hun collectie doen. Zo ook François Pinault in het Palazzo Grassi en in de Punta della Dogana. Deze tentoonstellingen overschreeuwen zichzelf en wellicht niet alleen ter eer en meerdere glorie van de kunst - maar ook van de verzamelaar?

Nog anders wordt het als reclamemensen zich met kunst gaan bezighouden en kunst tentoonstellen voor de verkoop. Saatchi Gallery ziet het als zijn taak jonge Britse kunstenaars te promoten. Kunstenaars die bij Saatchi een expositie hebben gehad en wier werk is aangekocht door Saatchi, zijn enorm *gehyped*. Hij wordt er ook wel van beschuldigd de prijzen kunstmatig te hebben opgedreven o.a. door zelf enorme bedragen te betalen voor een kunstwerk.

7.2 Hoe

In de paragraaf hiervoor heb ik laten zien dat *wie* de kunst toont het *hoe* bepaalt. Hoewel je wie en hoe dus nooit los kan zien, is in het algemeen de vraag hoe we kunst moeten tonen erg actueel. Daar wordt veel over nagedacht en mee geëxperimenteerd. In deze paragraaf wil ik op een paar alternatieve manieren ingaan. Het verschil is volgens mij dat bij deze voorbeelden meer vertrokken is vanuit de probleemstelling hoe de kunstbeleving te stimuleren zodat de kunst bij de bezoeker echt binnenkomt. Ook hier spelen natuurlijk iemands opvattingen over kunst en musea, een belangrijke rol.

Een initiatief uit 2002 is het Palais de Tokyo in Parijs, meer kunstenaars-ruimte of werkplaats dan museum. Nicolas Bourriaud, een van de twee directeurs probeert hiermee te bewijzen dat het mogelijk is kunst op een andere manier te tonen. Exposities of installaties zullen wisselend van duur zijn en worden ‘spontaan’ ingericht of vervangen door nieuwe evenementen. Het centrum is dagelijks geopend van 12 uur ’s middags tot middernacht, heeft een groot café en organiseert bijna elke avond een lezing, filmavond, symposium of performance. Kenmerkend voor het Palais de Tokyo is de onautoritaire aanpak van de directeurs - waarbij kunstenaars het helemaal voor het zeggen hebben. Geen curatoren meer die een stempel drukken? Dat levert misschien wat op. Een ander belangrijk kenmerk is de constante ‘interactiviteit’ tussen bezoekers en kunstenaars en kunstenaars onderling. Kunstenaars gaan ter plaatse werken, terwijl het publiek rondloopt.

Fuchs stelt dat een museum alleen pogingen moet doen om kijkers te vertellen dat ze altijd vraagtekens moeten zetten bij wat ze weten of denken te weten. Je moet mensen in een situatie brengen waarin ze dingen tegenkomen en ze dan proberen aan te zetten tot nadenken over wat ze zien. Door bijvoorbeeld kunstwerken te laten contrasteren, zet hij toeschouwers aan tot echt kijken naar het kunstwerk; de contrasten zetten aan tot vergelijken. Volgens hem zijn musea om kunst te vergelijken. Dan pas kun je voor jezelf uitmaken, wat je wel of niet mooi vindt.

Maar ook musea bestaan in deze tijd van economische druk en consumentisme. Musea zijn daarom veel bezig met bezoekersaantallen en blockbusters. Als onderdeel van de amusements- en toeristenindustrie, probeert een museum iets te zijn wat het niet is, zo stelt Fuchs. Dat wordt ook nog eens versterkt door de cultuur van de kunstenaar als entertainer, als ster. Door musea wordt nu ook vaak één ‘gevestigde’ kunstenaar gepromoot. Dan is er een hele marketing omheen - maar er is niets dat de kijker aanzet zijn onderscheidingsvermogen aan te scherpen.

Ook kiezen musea vaker voor toegankelijke of makkelijke kunst, zodat ze er zeker van zijn dat ze voldoende bezoekers trekken. Je kunt je afvragen of dat werkelijk zo verkeerd is. Zoals al eerder gesteld, blijkt dat mensen nou eenmaal aangetrokken worden door herkenbare kunst waaraan ze kunnen relateren op een persoonlijke, affectieve manier. Moet je dan steeds kiezen voor het werk van kunstenaars waarvan je weet dat mensen die weinig van kunst weten, het mooi vinden? Een museum moet toch vanuit een onafhankelijke positie de cultuur onderzoeken en niet enkel esthetisch topvermaak leveren? Musea zijn opgericht met de gedachte dat het kijken naar kunst de ziel verheft, je een beter mens maakt. Daarom, vindt Fuchs, moet een museum stimuleren dat het oog getraind wordt zodat de verbeelding uiteindelijk sterker wordt.

Alain de Botton ²¹ zegt, net als Fuchs, dat musea ons zouden moeten helpen om een beter leven te leiden. Musea lijken in die zin wel een beetje op kerken. Maar musea presenteren hun schatten op een academische manier. Zo lukt het niet de link tot stand te brengen tussen de werken en, zoals de Botton het zegt, de ‘needs of our souls’. Dan zetten kerken de potentie van kunst toch een stuk beter in. Christelijke kunst is de zintuiglijke representatie van de ideeën die van belang zijn voor het goed en zuiver functioneren van onze ziel. Het christendom en andere religies benaderen kunst op een didactische wijze, ze gebruiken mooie dingen om ons te veranderen. Dat is een interessant idee, vindt De Botton, en hij vraagt zich af wat er zou gebeuren als een modern museum deze werkwijze zou toepassen. Hij stelt zich voor dat een bijschrift bij een schilderij zou kunnen luiden: kijk naar dit schilderij en onthoud dat geduld een schone zaak is. Of hoe zit het met de chronologische volgorde van kunststromingen die musea proberen aan te houden? Voldoet dat wel aan de innerlijke behoefte van een museumbezoeker? Zou het niet beter zijn, zo stelt de Botton voor, om werken in een ruimte samen te brengen volgens “the concerns of our souls”, een zaal met werken over vergeven en compassie.

Ook over zijn ideeën is natuurlijk van alles te zeggen en dat gebeurt ook op de site van BBC News ^[22]. De meeste mensen reageren dat ze niet bekeerd willen worden, dat een museumbezoek zo een gestuurde en platte ervaring wordt. En ik geef ze gelijk, het lijkt mij ook niks om het zo letterlijk uit te voeren. De Botton provoceert natuurlijk en niet voor niets, want hij heeft wel een punt.

²¹ <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-12308952>

²² <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-12308952>

8 Kunsteducatie

Maar het aandachtig kijken naar kunst verandert je sowieso. En daar hoeft je helemaal niet zo sturend voor op te treden. Dat vindt Terry Barrett. Het enige wat hij wil is in gesprek komen met de kijker en samen een werk ontdekken en betekenis geven. Hij heeft met studenten van de kunstacademie in Amsterdam het project No Landscapes gedaan. Barrett en de studenten gingen met drie hedendaagse kunstwerken van Nederlandse kunstenaars langs bij allerlei soorten mensen, schoolkinderen, bejaarden, daklozen, autistische jongeren, managers. Zijn opvatting is dat niet alleen kenners maar iedereen kan bijdragen aan de betekenis van een kunstwerk. Hij gaat uit van de veronderstelling dat kunstwerken middelen zijn om de wereld en het leven te leren kennen en dat kunstenaars ons alternatieve belevingswijzen aanreiken. Door nieuwe, andere invalshoeken toe te laten, veranderen we, leren we, wordt ons leven waardevoller.

Barrett doet dat door heel simpele basisvragen te stellen: Wat zie ik, waar denk ik aan, wat maakt het duidelijk en hoe, wat betekent het voor mij en wat betekent het voor jou. Daarbij stelt hij zich vooral op als een open luisteraar. Hij benadrukt het belang van beschrijven wat je ziet en dat uitspreken. Mensen kijken verschillend en betrouwbare interpretaties zijn afhankelijk van nauwkeurige beschrijvingen. Door in een groep te kijken naar en te praten over een kunstwerk, kunnen waarnemingen getoetst worden. Tegelijkertijd worden daardoor de waarnemingen steeds rijker en genuanceerder. “Als we steeds in andere bewoordingen horen wat we zien, zal de betekenis van de dingen die we zien, ook gaan verschuiven. We zullen nuances gaan opmerken die ons anders ontgaan zouden zijn.” [23] Hij heeft belangstelling en aandacht voor ieders bijdrage maar verliest het kunstwerk toch niet uit het oog: “kunstwerken stellen grenzen aan hun mogelijke betekenissen door wat ze laten zien, ...”. Hij vraagt door naar argumenten, bewijzen en redenen en beoordeelt interpretaties aan de hand van drie criteria: samenhang (is de interpretatie samenhangend en steekhoudend), overeenkomst (komen de woorden overeen met wat we zien) en volledigheid (geeft de interpretatie een

verklaring voor alles wat we zien). Als een interpretatie meer zegt over het leven van de interpretator is dat voor hem wel ook waardevol, omdat het inzicht geeft in het leven van die persoon en begrip opwekt, maar het gaat niet over het kunstwerk. In het boek ‘Kunst Werkt’, het verslag van het project ‘No landscapes’, verwoordt Hans de Hartog Jager het zo: “... terwijl de cliënten spraken en Barrett reageerde, werd er in dat schemerige zaaltje een tweede kunstwerk opgetrokken. Een werk van woorden, van ideeën en gedachten, parallel aan de film van Kooijmans. Niemand kon het zien, maar gaandeweg overvleugelde het in het zaaltje zelfs het ‘origineel’: alle aanwezigen waren druk bezig het te verhogen, te stutten of er een krul of een bloem tegenaan te plakken, tot het als een monumentaal geestesbouwwerk in het zaaltje hing. Het was prachtig. En besepte dat. [24]” Het wonder dat werkt is aandacht, oprechte aandacht voor de wereld om ons heen. [25] (afb. 15)



AFB.15 JEROEN KOOIJMANS

Wat kunnen we leren van Terry Barrett. Hij is actief in het onderwijs. Ik denk ook dat onderwijs een belangrijke pijler kan zijn als het gaat om leren kijken. Als je als kind hebt leren kijken naar kunst, heb je daar je hele leven wat aan, zelfs als je nooit meer naar een museum gaat of zelf iets maakt. In het boek ‘Kunst Werkt’ staan ook weergaves van gesprekken. Ik vond het geweldig om de verschillende reacties te lezen en het bevestigt mij dat leken wel degelijk naar moderne kunst kunnen kijken, er plezier aan hebben, het waardevol vinden. Leren kijken naar kunst en kunst leren

23 Barrett, T (samenstelling en redactie), *Kunst werkt, Mensen reageren op hedendaagse kunst* (p. 147). Thieme Art, AHK.

24 Barrett, T (samenstelling en redactie), *Kunst werkt, Mensen reageren op hedendaagse kunst* (p. 156). Thieme Art, AHK.

25 Barrett, T (samenstelling en redactie), *Kunst werkt, Mensen reageren op hedendaagse kunst*, Thieme art, Amsterdamse Hogeschool voor de kunsten

interpreteren levert inzicht op en begrip. Terry Barrett gelooft dat kunst een betere wereld dichterbij kan brengen. Hij is niet de enige, er zijn er meer die geloven dat esthetiek en ethiek met elkaar verbonden zijn.

De dichter Shelley bijvoorbeeld: “dichters zijn de niet erkende wetgevers van de wereld” [26]. Maar ook uit wetenschappelijk onderzoek is gebleken dat de mate waarin iemand in staat is om voorwerpen of begrippen betekenis te geven, omgekeerd evenredig is aan de mate waarin iemand zich dominant en behoudend opstelt. Bovendien zou in onze beeldcultuur de capaciteit, de oefening en de wil om weloverwogen te reageren op afbeeldingen, ons en de maatschappij veel goed doen.

Maar de kans is groot dat, als je een docent als Terry Barrett hebt gehad, je blijvend in kunst geïnteresseerd raakt. Je hebt immers ervaren hoeveel betekenis kunst kan hebben in het leven van jezelf en van anderen. Helaas heb ik hem niet zelf meegemaakt, maar uit beschrijvingen kan ik opmaken hoe hij te werk gaat. Hij zegt heel weinig over het kunstwerk of over zichzelf. “Het is een nieuw werk en ik weet er nog niet veel van. Laten we eens samen kijken en ontdekken wat we kunnen leren van wat we zien” [27]. Als een ander iets zegt laat hij merken dat het ertoe doet. Als iemand zegt dat hij het niet weet, zegt Barrett: “ik weet het ook niet”. Hij wil geen informatie lospeuteren zodat hij meer informatie kan aanbieden. Hij stelt één vraag tegelijk en wacht rustig totdat mensen hun gedachten formuleren. Hij zegt geen dingen als: “je hebt gelijk!” maar meer dingen als: “dat is waardevol”. Hij reageert invoelend in plaats van instructief. Hij nodigt steeds weer uit om te vertellen. Op deze manier stelt hij zich heel open op. Natuurlijk is er ook sprake van sturing: door de vragen die hij stelt, door soms wel en soms niet op een opmerking in te gaan en door de samenvatting die hij geeft. Hij houdt ook wel degelijk rekening met de formele aspecten van het kunstwerk, alleen, hij begint of eindigt er niet mee. De interpretaties van experts zijn nuttig als kennisbron voor leerlingen om er hun eigen interpretaties naast te leggen.

26 Citaat gevonden in: Abigail R Esmán/Rudi Fuchs, *Vervulde verlangens, Gesprekken over kunst in onze tijd*, Meulenhoff

27 Barrett, T, *Kunstwerkt, mensen reageren op hedendaagse kunst*, Thieme Art

9 Conclusie

Ik heb in deze scriptie geprobeerd om te analyseren wat er gebeurt tussen kijker en kunstwerk en welke invloeden daarbij een rol spelen. Dat is eigenlijk een te groot project, misschien wel ondoenlijk. Ik merkte tijdens het proces van denken, lezen en schrijven dat er zo veel aspecten een rol spelen en je door gerelateerde onderwerpen snel op zijpaden terecht komt. Ik wil dus zeker geen volledigheid suggereren. Er zijn ongetwijfeld onderwerpen die ik niet of onvoldoende heb belicht die dat misschien wel zouden verdienen. Ik heb geprobeerd het onderwerp af te bakenen door te focussen op het kijken en zo veel mogelijk weg te blijven van oordelende discussies over wat kunst is. Die discussie is bij voorbaat verzand. Het is wel interessant om onze manier van kijken te analyseren. Niet om tot een oordeel te komen of iets wel of niet kunst hoort te zijn maar om tot een oordeel te komen over de betekenis van wat we visueel tot ons nemen. In onze tijd waarin onechtheid onze blik op de werkelijkheid vertroebelt is dat belangrijk.

Uit onderzoek blijkt dat mensen vinden dat ze een eigen, niet-beïnvloedbaar esthetisch oordeel horen te hebben. Dat geeft hoop dat mensen ook open staan om manieren te leren om tot zo'n oordeel te komen. Opzettelijke pogingen om een oordeel te beïnvloeden werken averechts. Dat moet herkenbaar zijn, niemand wil gedwongen worden. We hebben gezien waardoor we worden beïnvloed. Door onze gehaaste informatiemaatschappij met de voordurende strijd om de gunst van de kijker/koper. Door het milieu waarin we opgroeien. Door de voortschrijdende technologie en de overal aanwezige beeldcultuur. Als ik dit zo opnoem denk ik dat het haast niet anders kan of mensen willen zich uit die ban bevrijden. Maar misschien ben ik te idealistisch. Toch denk ik dat juist dat idealisme het enige wapen is tegen het cynisme. Het cynisme van veel mensen t.o.v. kunst en de betekenis van kunst, en het cynisme over hoe onze maatschappij werkt - wat weer in beeld omgezet wordt door de postmodernisten.

Ik hoop dat mensen steeds meer op zoek gaan naar authenticiteit, naar echtheid. Ik denk dat mensen geraakt willen worden door iets dat waar is, iets dat ons de realiteit doet herkennen. Dus ik hoop dat mensen daarom steeds meer de moeite zullen nemen om tot een gefundeerde schifting te komen van wat zij authentiek vinden en wat niet.

Verder denk ik dat het tijd is om korte metten te maken met zowel het idee dat kunst voor de elite is als met de opvatting dat alle kunst voor iedereen moet zijn. Er is kunst voor ieder ontwikkelingsniveau. De ontwikkelingsstadia van Parsons (paragraaf 4.2) hebben hun tegenhanger in niveaus van creatieve activiteit van de kunstenaar. Je hebt kunstenaars die realistisch werken en kunstenaars die meer expressionistisch werken, enzovoorts. En als je het over ontwikkelingsniveau hebt is er wat te ontwikkelen. Ik zie daarin een belangrijke rol voor het onderwijs. Het is naar mijn mening de taak van het onderwijs om de basis van kritisch kijken aan te leren.

Veel mensen hebben kunstonderwijs gehad, maar hoeveel mensen begrijpen en waarderen hedendaagse kunst? De methode van Terry Barrett legt de nadruk op de beschouwer, de beoordelaar. Door te praten over een kunstwerk, kan je ervaren dat kunst betekenis heeft voor mensen en voor het leven van mensen. Dat kan erg motiverend zijn. Door leerlingen te leren om hun respons op een kunstwerk te verwoorden, leren ze over kunst en over hun eigen reactie erop. Het verwoorden is erg belangrijk: je kunt wel zomaar iets denken maar niet zomaar iets zeggen zonder dat er weer een reactie op komt. Zo krijg je een verdieping van het kijken.

Ook Kant stelde al dat je alleen een kunstoordeel kunt vormen als je iets met eigen ogen gezien hebt. Ik denk dat dit ook belangrijk is. Kijken naar een plaatje in een boek of op een PowerPoint is niet hetzelfde als voor een kunstwerk staan. Ik stel me voor dat je in een les, op de manier van Terry Barrett, met een klas iets kan bekijken. Niet dwalen door een museum met een kijkwijzer maar gefocust samen naar één kunstwerk kijken. Zoiets kan natuurlijk ook in de museumeducatie. Je laat mensen vanuit zichzelf een verhouding aangaan met het kunstwerk en je ontwikkelt een actieve manier van kijken. Zodat je ervaart hoe dat werkt, zodat je weet dat je het kunt als je er de tijd en moeite voor neemt en weet wat het je kan brengen.

10 Literatuurlijst

10.1 Boeken

Barrett, T (samenstelling en redactie)	Esman, A.R. en R. Fuchs
<i>Kunst Werkt, Mensen reageren op hedendaagse kunst</i>	<i>Vervulde verlangens, Gesprekken over kunst in onze tijd</i>
Deventer, Thieme Art/ Amsterdam, Academie voor beeldende vorming, Amsterdamse hogeschool voor de kunsten, 2010	Amsterdam, Meulenhoff, 1997
ISBN 970 90 78964 60 5	ISBN 90 290 4699 6
Baumeister, T	Meel-Jansen, Dr. A. Th. van
<i>De filosofie en de kunsten, van Plato tot Beuys</i>	<i>De kunst verstaan, Inleiding tot de psychologie van de beeldende kunst</i>
Uitgeverij DAMON	Assen, van Gorcum, 1988
ISBN 90 5573 017 3	ISBN 90 232 2367 5
	Sontag, Susan
Bierens, C	<i>Over Fotografie</i>
<i>Slaapkamers en deeltjesversnellers, twee grensverkenningen tussen kunst en werkelijkheid</i>	Amsterdam, De bezige bij, 2008
in de bundel Kunst in Crisis, redactie:	ISBN-13: 9789023425229
Wolfson, R	Tilroe, A
Amsterdam, Prometheus/ Middelburg, De Vleeshal, 2003	<i>Kunst is Context</i>
ISBN 90 446 0133 4	in de bundel Kunst in Crisis, redactie: Wolfson, R
	Amsterdam, Prometheus/ Middelburg, De Vleeshal, 2003
Braak, ter L	ISBN 90 446 0133 4
<i>Met mes en vork</i>	
in de bundel Kunst in Crisis, redactie:	
Wolfson, R	
Amsterdam, Prometheus/ Middelburg, De Vleeshal, 2003	
ISBN 90 446 0133 4	

10.2 PDF/ websites

Lijster, T	Dirks, B
<i>It ain't over 'till the fat lady sings, Lezing</i>	<i>Wat heeft de kunstenaar hiermee bedoeld</i>
<i>Nederlands-Vlaamse filosofiedag, 2007</i>	http://www.deburen.eu/
http://dare.ubvu.vu.nl/bitstream/1871/11549/1/lijster.pdf	nl/nieuws-opinie/detail/wat-heeft-de-kunstenaar-hiermee-bedoeld

Heumakers, A	Bultinck, B
<i>Laat maar lekker donderen, De weergaloze aantrekkingskracht van het 'sublieme'</i>	<i>Een tekstballon voor de biennale</i>
http://www.nrcboeken.nl/recensie/laat-maar-lekker-donderen	http://www.deburen.eu/nl/nieuws-opinie/detail/een-tekstballon-voor-de-biennale

	Buelens, G
Leeuwen, van J	<i>Na het feest - Notities bij 8 dagen Venetië</i>
<i>De hemel der zuchten</i>	http://www.deburen.eu/nl/nieuws-opinie/detail/een-tekstballon-voor-de-biennale
http://www.deburen.eu/nl/nieuws-opinie/detail/de-hemel-der-zuchten	

Camp, van C	
<i>The art of deception</i>	
http://www.deburen.eu/nl/nieuws-opinie/detail/the-art-of-deception	

Colophon

SAMENSTELLING EN REDACTIE

Huib Fens, Christianne Niesten

SCRIPTIEBEGELEIDING

Christianne Niesten, Simone Rijs

VORMGEVING

Gert Jan Bloemers, Oss

DRUKWERK

Wihabo, Geffen

OPLAGE

500



Scriptie ABV is een uitgave van de Academie voor Beeldende Vorming Tilburg, onderdeel van Fontys Hogeschool voor de Kunsten

ISBN 978-90-79941-07-0

Copyright © 2011 Fontys Hogescholen en de auteurs / kunstenaars

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een gegevensbestand, of openbaar worden gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.