

Onderzoek PhD Ton Kruse

Filosofie van de kunst

Promotors: Rob van Gerwen (begeleider)
(?)

Universiteit van Utrecht

Wat is het kunstwerk, hoe werkt het als werk in relatie tot de maker en de beschouwer, en hoe is het te onderscheiden als behorende tot het domein van kunst?

Martin Heidegger schreef over het kunstwerk, ik citeer vrij: 'Dat zulk werk is en niet veeleer niet is: de schok dat het werk als dit werk 'is' en het aanhouden van die stille schok maakt de bestendigheid uit van het werk.'¹ Mark Manders, een collega-kunstenaar, zei: 'Ik vind het interessant dát iemand iets wil maken.'²

Deze citaten wijzen op de 'vreemdheid' van het kunstwerk, dat weliswaar is gemaakt, maar vanuit welk doel of met welke intentie of intenties? Dát het is gemaakt, want omdat het gemaakt is, is het een 'werk' als zijnde het resultaat van arbeid, is vreemd. Waarom is het gemaakt?

Er zijn allerlei soorten kunstwerken. Mijn vermoeden is dat in de meest vreemde daaronder, het kunstachtige van het kunstwerk³ - van kunstwerken, het sterkst aanwezig is. Ik bedoel daarmee dit: bij bijvoorbeeld een portret kun je nog een doelstelling bedenken, namelijk dat het gaat om het documenteren van iemands identiteit en status. Het gaat er wellicht om dat het portret gebruikt kan worden om voor de toekomst vast te leggen hoe iemand eruit zag, en wellicht ook welke rol hij of zij vervulde in de samenleving. Misschien wil men, zoals bij een portret van het staatshoofd, de aanwezigheid van een gezaghebbende rolbekleder present stellen op een zekere plek waar gezag (in zijn of haar naam) wordt uitgeoefend. Een portret kan aldus gemaakt zijn omdat of opdat het een sociale, maatschappelijke of historische functie kan vervullen. Deze doelstelling, dit nut of deze bruikbaarheid, maakt het portret dat hierom is vervaardigd minder 'vreemd' in zijn verhouding tot de mens en de wereld. Maar in het meest vrije en autonome kunstwerk is dit functionele omdat en opdat niet gemakkelijk te vinden of aan te wijzen. Dit 'gebrek' is onderdeel van het vreemde dat deel uitmaakt van het kunstachtige van het kunstwerk. In het beste, of wellicht het ergste, geval is het werk ook nog eens lelijk te noemen vanuit een zekere esthetische smaakbeleving of een zeker smaakoordeel. Schoonheid en smaak maakt daarom ook geen deel uit van het kunstachtige van het kunstwerk. Misschien is het kunstwerk ook nog eens gemaakt met slecht te conserveren materialen, zoals bijvoorbeeld plastics die minder stabiel zijn. In voorkomende gevallen is het kunstwerk niet eens meer als een object aanwezig. Aan het dingachtige van het kunstwerk⁴ is, of lijkt, het werk daar te zijn ontsnapt. Dus ook de mate waarin een werk te conserveren is en de mate waarin het bestaat als ding, maakt niet per se deel uit van het kunstachtige van het kunstwerk.

¹ Martin Heidegger, De oorsprong van het kunstwerk, Boom Amsterdam 2009: blz. 81

² ArtEZ finals magazine 2014, Arnhem 2014: blz. 31

³ Heidegger noemt dit het kunstzinnige, a.w. blz. 30

⁴ Heidegger a.w. blz. 37

Met deze vier gedachten over de vreemdheid van het kunstachtige⁵ lijkt er een gradatie te kunnen bestaan in de mate waarin het kunstachtige in een individueel werk aanwezig is: het kunstachtige zou aldus in meer of mindere mate in een werk aanwezig kunnen zijn.

Over mijn kunstenaarschap zei Arjan Middelkoop, een ondernemer uit Deventer, bij zijn inleiding op een tentoonstelling ooit: 'als je een roeping hebt om kunst te maken, zoals Ton...'. Aanvankelijk vond ik de term 'roeping' maar een vreemde keuze om het kunstenaarschap te karakteriseren. Maar eigenlijk wijst de term op het vreemde ervan door het te associëren met het 'aparte' van de religieuze roeping waarin mensen zich op één of andere manier onttrekken aan de gewone verhoudingen tot de wereld en de maatschappij. Het 'dienen' kan weliswaar in een praktische zin worden vormgegeven, maar ook in de meest onpraktische en onnutte zin: bijvoorbeeld door je terug te trekken in een grotcel, en daar je leven te vullen met gebed en/of de doordenking van teksten. Zelfs wanneer een roeping een praktische uitwerking heeft, dan nog heeft het werkzame ervan geen praktisch nut voor de geroepene zelf. Althans, in de meest ideale zin is dat het geval.

Als kunstenaar ken ik dat niet-nuttige, dat vreemde van mijn werk maar al te goed. Werk maken, werk doen, dat geen enkele 'zin' heeft, geen enkel doel kent buiten zichzelf. Waarom maak ik een kunstwerk? Ik heb geen garantie dat ik er geld mee kan verdienen, zeker wanneer ik kies voor minder traditionele media zoals een videobestand, of wanneer het werk nauwelijks of niet als verhandelbaar object bestaat. Ik kan het werk vanuit praktisch perspectief waarschijnlijk zelfs beter niet maken dan wel. Toch doe ik het. Ik wil het - ik aarzel om te zeggen: ik moet het doen, want het 'moet' in vele opzichten juist helemaal niet. Waarschijnlijk is dat de reden waarom veel kunstenaars, net als religieuzen, wel zulke dingen zeggen als: dat ik dit werk mag doen, dat vind ik heel bijzonder... Op het gevaar af 'zweverig' te worden genoemd. Dit gratuite van het kunstenaarschap is een voorafbeelding van het gratuite van het kunstwerk, dat deel uitmaakt van het kunstachtige ervan.

Tegelijkertijd zou ik een parallel kunnen trekken tussen dat onnutte van het kunstenaarschap en dat van fundamenteel wetenschappelijk onderzoek, wellicht het sterkst herkenbaar op terreinen die van zichzelf al minder praktische toepassingen kennen, de terreinen van de geesteswetenschappen. De vrije kunsten doelden immers lange tijd op de beoefening van wetenschap zonder economisch doel. Kennis om de kennis en parallel hiermee: L'art pour l'art.

Het kunstwerk vraagt om zichzelf. Het wordt gemaakt, niet om een doel dat buiten het werk zelf ligt. Het werk wordt niet gemaakt omdat of opdat, maar om zichzelf. Ook dat maakt deel uit van het kunstachtige in een kunstwerk. Overigens is dat omdat en opdat wel aanwezig in een werk, alleen niet in functionele of praktische zin. Het is te vinden in de intenties van de maker, en in de werking van het werk.⁶ Het onderscheid tussen het (werk)tuig en het kunstwerk, dat Martin Heidegger beschreef, is hierbij van waarde.⁷ Door het contrast tussen het tuig en het kunstwerk te beschrijven, wordt het verschil helderder. Enerzijds vanwege het nuttige of praktische en anderzijds vanwege de verhouding tot mens en wereld.

Het proces van het ontstaan van een kunstwerk is ambigu. Zowel in het maken ervan als in de relatie die het heeft tot de maker. Beide ambiguïteiten draaien om de autonomie van het werk. Beide komen uit elkaar voort. Heidegger zegt: 'volgens de gangbare voorstelling ontstaat het

⁵ dus: 1. mate van 'grek' aan functie of nut; 2. irrelevantie van schoonheid of smaakoordeel; 3. irrelevantie van houdbaarheid; 4. irrelevantie van dingheid

⁶ de werking is de wijze waarop het kunstwerk bestaat én hoe het wordt begrepen

⁷ Heidegger a. w. blz. 50

werk uit en door de werkzaamheid van de kunstenaar. Maar waardoor en vanwaar is de kunstenaar wat hij is? Door het werk.⁸ Ik besluit als kunstenaar weliswaar aan het werk te beginnen, en ik heb daarbij bepaalde vragen en intenties, maar op het moment dat ik een handeling verricht in, op en met het medium waarin ik werk - 'is' daar opeens het werk. Al vanaf die eerste handeling is het werk er, en 'spreekt' het terug tot mij als maker. Wat er vervolgens gebeurt heeft net zoveel te maken met mijn vragen en intenties als met het werk zelf. In voorkomende gevallen heeft het zelfs meer met het werk zelf te maken dan met mijn intenties. Het werk vraagt om zichzelf, en geeft daarbij zelf richting aan. Maar hoe? En hoe verhoudt het zich tot mijn intenties? Gé-Karel van der Sterren, collega en studiegenoot, werd geciteerd door een krant in Amsterdam Oost: 'Een schilderij is een eigenwijs ding.'⁹ Waarmee hij wil zeggen dat het werk kan iets anders zijn, doen of willen dan de maker bedoelde of wenste.

Paul Ricoeur schreef: 'De nabijheid van het (handelende) subject tot zijn eigen (handeling) wordt vervangen door een ingewikkelde relatie tussen (maker) en (werk), die erop neerkomt dat de (maker) wordt voortgebracht door het (werk), dat hij zich ophoudt in de betekenisruimte die afgebakend en ingesteld wordt door het (werk). Het (werk) is de plaats waar de (maker) verschijnt. Maar verschijnt hij daarin anders dan als de eerste (beschouwer)?'¹⁰ Hiermee beschrijft hij adequaat de autonomie van het werk ten opzichte van de maker: want de maker verschijnt alleen maar in het werk voorzover het werk zijn intenties daadwerkelijk toont en bevat. Het is denkbaar dat het werk iets anders toont en is dan de maker bedoelde of wenste.

Tegelijk is de verhouding tussen maker en werk onderscheiden van de verhouding tussen werk en beschouwer. Maar dit onderscheid is genuanceerd en subtiel. De maker is, zoals Ricoeur zegt, de eerste beschouwer van het werk. Maar tegelijk blijft deze eerste beschouwer wel de maker, degene die het werk voortbrengt. Zoals de kunstenaar het werk voortbrengt en het werk de kunstenaar,¹¹ zo brengt het werk ook de beschouwer voort en de beschouwer in zekere zin ook het werk. Zoals gezegd wordt: beauty is in the eye of the beholder - en ik wil het hier nadrukkelijk niet over schoonheid of smaak hebben, zie voetnoot 5 - bestaat het werk in zekere zin ook pas als werk, doordat de beschouwer het begrijpt als werk, en wel als kunstwerk. Beter gezegd: in het 'oog' van de beschouwer gaat het werk, als kunstwerk, werken. Toch blijft het werk ook hier autonoom tegenover zijn beschouwer en is het nooit afhankelijk van de perceptie, want het kan alleen maar als kunstwerk worden begrepen voorzover het inderdaad een kunstwerk is en zich dus als kunstwerk laat begrijpen.

Het gaat bij het kunstachtige van het kunstwerk om de betekenisruimte die omgrensd wordt door maker, werk en beschouwer. En deze ruimte is vreemd in die zin dat ze onttrekt zich aan gangbare verhoudingen van doel, nut en bedoeling van werkstukken. De vraag in hoeverre een kunstwerk 'af' kan zijn hoort hierbij, ook deze vraag maakt deel uit van het vreemde van de betekenisruimte tussen het kunstwerk, de maker en de beschouwer. Het ontwerpen van een werk-tuig kent een einde. Het ontwerp is op een gegeven moment 'af', kan uitgevoerd worden en het werkstuk - het tuig - kan vervolgens gebruikt worden. Het kunstachtige van een

⁸ Heidegger a.w. blz. 27

⁹ <http://debrugkrant.nl/ge-karel-van-der-sterren-een-schilderij-een-eigenwijs-ding/> 27-12-2013 De Brug, krant voor Amsterdam Oost e.o. - link gevonden op 9 november 2016

¹⁰ Paul Ricoeur, Tekst en betekenis, Ambo Baarn, 1991: blz. 112 - Ik vervang de termen auteur en tekst door maker en werk, alsmede de termen sprekende en woord door handelende en handeling, en lezer door beschouwer. Met deze laatste term doel ik niet alleen op kijken maar ook op alle andere wijzen van ervaren: van lezen en kijken tot en met luisteren en tasten.

¹¹ Heidegger, a.w. blz. 27

kunstwerk onttrekt zich aan deze lijn van probleem, oplossing, uitvoering en werking. Als voorbeelden komen mij in de zin de 'Shot Marilyns' van Andy Warhol en het 'Large Glass' van Duchamp. Beide werken bezitten een kenmerk of kwaliteit die 'toevallig', ofwel onbedoeld door de makers, eraan toegevoegd is, enige tijd nadat de makers stopten eraan te werken. Bij Warhol is dat een kogelschot-gat en bij Duchamp zijn dat breuken. Van deze toevalligheden besloten de makers dat het toevoegingen waren van de werken. Opeens bleken de werken aldus nog niet 'af' te zijn, hoewel de makers er al niet meer aan werkten. Andersom komt het ook voor dat kunstwerken beschadigen, en afgekeurd worden als werk. Het werk is dan kapot, weg, de bijgekomen kwaliteit wordt niet begrepen als een toevoeging aan het werk. Deze aard van het kunstwerk maakt deel uit van de genoemde betekenisruimte, die deel uitmaakt van het kunstachtige van het kunstwerk.

Een citaat van Steve McQueen uit een interview dat hij onlangs had met kunstcriticus Hans den Hartog Jager: "Volgens mij heb jij een vreemd beeld van sociaal geëngageerde kunst, alsof het een apart genre zou zijn. Kunst reageert altijd op vragen over het leven, over de maatschappij, over wie je bent. Altijd! Kunst gaat nooit alleen over esthetiek. (...) L'art pour l'art bestaat niet, kunst gaat altijd over alle aspecten van het leven."¹² Paul Ricoeur schreef over de mentale handeling: "Zoals de fixatie in schrift mogelijk wordt gemaakt door een dialectiek van veruitwendiging van een intentie die immanent is aan de taalhandeling zelf, zo maakt een vergelijkbare dialectiek in het transactieproces het mogelijk om de betekenis van de handeling los te maken van het gebeuren van de handeling."¹³ De esthetiek, de waarneembare kwaliteiten van een kunstwerk gaan over wat McQueen noemt 'vragen over het leven, de maatschappij, wie je bent', de esthetiek van het kunstwerk is te begrijpen als de fixatie van handelingen die de intentie van 'betekenis' hebben. Het kunstwerk wordt onvoldoende begrepen wanneer het verstaan wordt als een voorstel van interne formele verhoudingen, of als reactie op externe formele kwesties (de vermeende geschiedenis of het discours van esthetisch formele voorstellen - dit is waar McQueen op doelt bij zijn aanhalen van L'art pour l'art), want dan zouden we uitkomen bij een vorm van semiotiek. Het kunstwerk (in de zin van kunstwerken) gaat over 'alle aspecten van het leven', ik zou zeggen: alle aspecten van bestaan. Met Heidegger: over het zijn van het zijnde.¹⁴ Deze relatie van het werk met de werkelijkheid, en hoe het deze inricht tot 'wereld' werd ook door Martin Heidegger aangegeven: "tot het werk-zijn behoort het opstellen van een wereld."¹⁵ Het engagement van het kunstwerk is het inrichten van de werkelijkheid, waar het zelf, samen met de maker en de beschouwer, deel van uitmaakt.

De uitkomsten van mijn onderzoek moeten bruikbaar zijn voor het begrijpen, en daarmee het waarderen, van kunst, en meer specifiek: van hedendaagse kunst. Hier kunnen immers het gebruik van traditionele kunst-media en vaardigheden niet meer gelden als enige criterium voor het herkennen en waarderen van een kunstwerk. Met de opkomst van de zogenaamde conceptuele kunst in de jaren zeventig, en in zeker zin begint dat al bij Duchamp, bij zijn ready mades en zijn anti-esthetische opvatting van het kunstwerk, is ook het objectachtige, het dingachtige van het werk als werk verdwenen. De arbeid van het maken van een werk is verplaatst naar het formuleren ervan. Bas Jan Ader maakte werk als dit: hij rijdt op een fiets een Amsterdamse gracht in. Het filmpje dat hiervan werd gemaakt is mijn inziens niet het werk, maar de documentatie van het werk. Van het eigenlijke werk blijft daarmee niets bestaan: er is geen sprake van fixatie in materie. Tino Sehgal lukt het zelfs zijn niet objectief

¹² Hans den Hartog Jager, In mijn werk geef ik alles, álles wat ik heb, NRC zaterdag 25 november 2016, blz. 25

¹³ Ricoeur a.w. blz. 154

¹⁴ Heidegger a.w. blz. 50/51

¹⁵ Heidegger a.w. blz. 58

waarneembare werk, dat aldus alleen als formulering in zijn geest bestaat, althans dat beweert hij, te verkopen. Hij legt niets vast, verbiedt dat zelfs contractueel, en 'uitvoeringen' van zijn werk mogen ook niet gedocumenteerd worden door fotografie of video. Daarmee lijkt de stelling van Heidegger niet langer houdbaar: "In zoverre het werk wordt geschapen en het scheppen een medium behoeft waaruit en waarin het scheidt, komt ook het dingachtige in het werk tevoorschijn. Dat is onbetwistbaar."¹⁶ Hoe kunnen we niettemin vaststellen, begrijpen, dat dit ongeziene 'werk' niettemin een kunstwerk is? Hoe kunnen we 'uitvoeringen' van Sehgal's werk begrijpen als kunstwerken?¹⁷ Het kunstachtige zou los van het dingachtige gefundeerd moeten worden, zelfs los van fixatie in materie. Is het kunstwerk wellicht denkwerk? Hoe bestaat dergelijk werk? En wat zegt dit over het kunstachtige?

In het verlengde van deze vraag vind ik het ook van belang een antwoord te formuleren op onderdelen van de conclusie van de thesis¹⁸ van Camiel van Winkel, promotors Jeroen Boomgaard en Deborah Cherry - Uva, waarin hij betoogt dat hedendaagse kunst begrepen kan worden vanuit - wat hij noemt - drie 'condities' van de 'productie en receptie' van kunst. Deze zijn:

1. de culturele dominantie van 'informatie', die geleid heeft tot een complete breuk tussen concept en visuele vorm,
2. de volledige professionalisering van artistieke praktijken, waarbij de kunstenaar de status van projectmanager en cultureel ondernemer verwerft,
3. de universele toepasbaarheid van criteria van 'good design'.

Het sterke van deze conclusie is mijns inziens dat Van Winkel wijst op de samenhang tussen productie en receptie, ofwel het maken en het ervaren. Dit is de betekenisruimte die omgrensd wordt door het werk, de maker en de beschouwer.

Het eerste criterium van Van Winkel is echter tegelijk problematisch wanneer je bedenkt dat het werk vanaf de eerste handeling 'bestaat' en autonoom naar de maker terugspreekt. Een schilderij is een eigenwijs ding, zei immers ook Gé-Karel. Mijn vermoeden is dat een kunstwerk nooit teruggebracht kan worden tot een enkelvoudig, af te bakenen 'concept'. Ik vermoed dat McQueen gelijk heeft wanneer hij zegt dat kunst altijd gaat 'over alle aspecten van het leven'. Ook in een geslaagd conceptueel kunstwerk kenmerkt het concept ervan zich door een én, én, én - dus dat het de mogelijkheid in zich draagt verschillende betekenissen in zich te 'verknopen'. Mogelijkheden die niettemin in het werk reeds onbenoemd aanwezig zijn. Het kunstwerk is daarboven immers niet 'af' in een gangbare zin, maar blijft open staan naar toevoegingen zoals naar toekomstige beschouwers en contexten. De term concept moet in ieder geval helderder gefundeerd worden, en losgemaakt van een gangbaar begrip ervan als zijnde: opzet, plan; ontwerp.¹⁹

Het tweede criterium is weliswaar een populaire benadering van het kunstenaarschap in de afgelopen jaren in Nederland, maar alleen interessant vanwege het spel dat Andy Warhol ermee speelde in zijn 'factory'. Voor het begrijpen van wat een kunstwerk is, is de benadering van de kunstenaar als ondernemer helemaal niet behulpzaam. Vooral niet wanneer we het werk een vorm van autonomie toekennen - los van de maker of 'gebruiker'.

¹⁶ Heidegger a.w. blz. 71

¹⁷ Voor wie niets kent van Sehgal's werk: het gaat om performatieve gebeurtenissen, die soms neigen naar dans.

¹⁸ Camiel van Winkel, *During the exhibition the gallery will be closed, contemporary art and the paradoxes of conceptualism*, Valiz Amsterdam, 2012

¹⁹ Van Dale: vandale.nl 15-11-2016 - beter is het volgende begrip van de term: 'van het Latijn: concipere - conceptum: bijeen nemen, vatten, begrijpen) een cognitieve eenheid, namelijk de mentale voorstelling van een of meer ideeën die worden samengevat in een hogere klasse van gelijkaardige of verwante verschijnselen of abstracte relaties' [https://nl.wikipedia.org/wiki/Concept_\(filosofie\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Concept_(filosofie)) 15-11-2016

Het derde criterium van Van Winkel trekt het kunstwerk uit het domein van kunst in het domein van design, waardoor het kunstwerk teruggebracht lijkt te worden tot een enkelvoudige doelstelling: het oplossen van een probleem.²⁰ Heidegger schreef over de benadering van het werk als een voorhanden voorwerp dit: "Op die manier vragen we nooit vanuit het werk, maar vanuit onszelf, en wel als diegenen die het werk geen werk laten zijn, maar het veeleer voostellen als een voorwerp dat één of andere toestand in ons teweeg zou moeten brengen."²¹ En verder: "Voor de bepaling van de dingheid van het ding is het niet toereikend het ding te beschouwen als drager van eigenschappen, noch om het te zien als eenheid in de menigvuldigheid van zintuiglijke gewaarwordingen, en evenmin om het te benaderen met het oog op de abstract voorgestelde stof-vorm structuur, die aan het tuigachtige is ontleend."²² De benadering van een kunstwerk met het criterium van 'design' doet ons het benaderen vanuit onszelf in plaats van vanuit het werk. De vraag wordt: Wat doet het voor ons als voorwerp, en wat doet voor ons in esthetische beleving? Binnen het design is het werk nuttig en mooi. Vanuit het kunstachtige is het werk iets anders, wat vreemd is en los staat van dergelijke doel-betekeningen.

Hiermee hoop ik een kader beschreven te hebben waarbinnen en van waaruit ik mijn onderzoeksvraag wil benaderen. De uitkomsten moeten bruikbaar zijn in het begrijpen van concrete, individuele kunstwerken. Met name ook deze die niet makkelijk vanuit traditionele opvattingen van media en mediumgebruik, alsmede vanuit het object-achtige, zijn te herkennen en te begrijpen. Daarbij hoop ik dat misverstanden over de aard van het concept in kunstwerken, de vermeende mogelijkheid van een hybride van kunst en design, en de gedachte dat alles kunst kan zijn omdat de interpretatie ervan strikt subjectief zou zijn, verhelderd kunnen worden vanuit het onderzoek.

TK 11-11-2016

²⁰ Zie: Anne Quito, Design has nothing to do with art: design legend Milton Glaser dispels a universal misunderstanding, Quartz - <http://qz.com/823204/graphic-design-legend-milton-glaser-dispels-a-universal-misunderstanding> 2-11-2016

²¹ Heidegger a.w. blz. 85

²² Heidegger a.w. blz. 85/86