

TEKST CORNEL BIERENS

Dames en heren,

Om te beginnen zou ik u willen vragen uw mobiele telefoons uit te schakelen. Wij streven naar een zo mooi mogelijk verhaal en een zo goed mogelijk gesprek, en daarvoor is concentratie nodig. Niets is erger dan gestoord te worden door mensen die geen zin hadden om te komen en zich er dan toch mee gaan bemoeien. Als u mijn volledige standpunt wilt weten in deze kwestie, ik vind de mobiele telefoon een wonder van vernuft, een uiterst doelmatig ding en daarom een verrijking voor de wereld. Maar ik vind de mobiele telefoon tegelijkertijd een verarming voor de wereld, omdat hij uitlokt tot overmatig contact. Een van de grote verschrikkingen van armoede is dat die onophoudelijk dwingt tot interactie. Wie aangewezen is op anderen moet voortdurend met ze kleppen en koffiedrinken. Ik ben ervan overtuigd dat dat een van de diepere redenen is voor veel mensen om rijk te willen worden.

Wist u trouwens dat zelfs als mobiele telefoons uit staan, ze nog elektromagnetische straling uitzenden? Vandaar dat er in een aantal ziekenhuizen al helemaal geen mobiele telefoons meer binnen mogen komen, ze beïnvloeden essentiële apparatuur negatief. In het academisch ziekenhuis van Nijmegen is het voorgekomen, toen er op de operatiekamer een schedel gelicht werd, dat de hersenen door de rondhangende straling geprikkeld werden en de patiënt onwillekeurige bewegingen begon te maken. Om zulke verschijnselen voortaan te voorkomen hebben ze een stralingsvrije ruimte gebouwd waarin apparatuur kan worden ontladen, een zogenoemde kooi van Faraday. Mocht u het nog eens meemaken dat u een zaal binnenkomt waar een lezing wordt gegeven, en u ziet de spreker als een ter dood veroordeelde in een kooi op het podium staan, dan weet u wat er aan de hand is. Ik moet u bekennen dat ik een grote bewondering en zelfs jaloezie koester ten opzichte van mensen als Michael Faraday. Het is onmeetbaar wat zo'n man heeft betekend voor de wereld, alleen al door in 1831 het fenomeen van de inductie te ontdekken, de omzetting van mechanische in elektrische energie. Het heeft de opwekking en verspreiding van elektriciteit mogelijk gemaakt. Zonder dat hadden wij geen televisie gehad, geen computers en geen internet, wij hadden nooit door een paar drukken in de palm van onze hand contact kunnen maken met de andere kant van de wereld. Wij zouden nog steeds boeken zitten lezen bij kaarslicht, daar moet je toch niet aan denken.

Het mooie van wetenschappers is dat ze zo concreet zijn, dat anderen van alles wat zij hebben uitgedacht precies kunnen nagaan of het geen onzin is. Alexander Bell, die in 1873 de telefoon uitvond, had drie jaar nodig om het patentbureau te overtuigen, maar toen betwijfelde ook niemand meer dat je met die sprekende koffiemolen van hem kon bellen. Vergelijk dat eens met hoe het bij kunstenaars gaat. Die hebben vaak nog geen drie minuten nodig. 'Belt het?' vragen de mensen. 'Nou eh, het is kunst, ziet u,' antwoorden de kunstenaars. En de mensen begripen meteen dat het dan niet hoeft te bellen.

Paradoxaal genoeg zijn wetenschappers als Faraday en Bell en hun opvolgers met hun meer gebonden manier van denken veel verder vooruitgekomen dan de veel vrijer denkende kunstenaars - als die laatsten überhaupt al vooruitkomen. Nu hebben de wetenschappers het in zoverre makkelijker gehad dat ze voornamelijk middelen verschaften, media, intermediairs. Ze hebben zich niet bekommerd om wat die middelen dan wel zouden moeten bemiddelen. De inhoud was niet hun zorg, daar moest de cultuur zelf voor zorgen. Toen halverwege de 15de eeuw Johannes Gutenberg (laten we aannemen dat hij het was) het nieuwe medium van de boekdrukkunst uitvond, kwam de cultuur gretig met de inhoud aanzetten in de vorm van bijbels en getijdenboeken, volksverhalen, pamfletten en leerboeken. Je zou kunnen denken dat dat in onze tijd in aangepaste vorm hetzelfde is, want bijvoorbeeld bij het nieuwe medium van het internet zie je weer eenzelfde soort gretigheid.

Toch lijkt mij er een belangrijk verschil, namelijk dat er nu, anders dan destijds, een overdosis aan middelen voorhanden is. Onze cultuur heeft tegenover al die middelen niet een even zwaarwegende inhoud weten te stellen. De reden is dat wij eenvoudig veel meer gefixeerd zijn op middelen dan op inhoud.

Dat wij communiceren is belangrijker dan wat wij communiceren, het rondgaan van informatie is belangrijker dan de omzetting ervan in ideeën. Of zoals de voorzitter van een discussieavond over criteria in de beeldende kunst onlangs na afloop concludeerde: 'We zijn er wel niet uitgekomen, maar

we hebben er in ieder geval over gepraat.' Als er maar geluld wordt, als er maar geïnformeerd, gemaïld en ingesproken wordt. Als er maar over je geschreven wordt, maakt niet uit wat. Als er maar geregeerd wordt, maakt niet uit met wie. Als er maar geld uitgegeven wordt, maakt niet uit waaraan.

Onze cultuur is er een waarin alles kan omdat niets ertoe doet. De beeldende kunst heeft zich aan dat klimaat aangepast als een wandelende tak aan een boom, al moeten wij haar nageven dat ze er soms ook nog in slaagt om voor de boom uit te lopen. Dat is op zichzelf een verdienste, het betekent in iedere geval dat de beeldende kunst de tijd goed aanvoelt. Ik zal een voorbeeld geven.

Een half jaar terug schreef ik in NRC-Handelsblad een artikel onder de titel De gemakzuchtige slaapkamers. Er was een grote kleurenfoto bij afgedrukt van een onopgemaakt bed, een kunstwerk van Tracey Emin. Ik noemde Emin in één adem met Alicia Framis, die bij wijze van kunstwerk was gaan slapen bij mensen thuis, en met Kim Gordon, die voor een tentoonstelling in Eindhoven haar eigen slaapkamer had nagebouwd. Ik betichtte de hedendaagse bedkunstenaars van 'een zekere luiheid', maar zag op dat moment niet dat hun magere ideeën toch nog genoeg body hadden om navolging te vinden in de maatschappij. Dat drong een maand geleden tot mij door, toen ik in de krant een artikel las, ook met een grote artistieke foto van een bed erbij, over een Haagse beddenwinkel waar in elk bed iemand lag te slapen. De eigenaar van de winkel, die vorig jaar al waterbedden naar de zee had gedragen, wilde dit jaar weer iets anders gek. Zijn klanten vroegen erom, zei hij.

Een van de winkelslapers, die zijn brood verdiende als 'zanger bij kraam-, huwelijks- en uitvaartgelegenheden' zoals hij het zelf omschreef, verklaarde zijn deelname aan het slaaproject met de overweging dat de geboorte, het huwelijk en de dood allemaal gebeuren in bed. Toen ik dat las, snapte ik de diepere betekenis van de kunstwerken van Emin, Framis en Gordon pas. En dat zij met hun behandeling van de grote menselijke thema's zelfs de gewone beddenwinkeliers hadden bereikt, maakte hen ook nog avant-gardistisch.

Maar ik zou het wel een avant-garde van de leegte willen noemen. Want als we aannemen dat de betreffende kunstenaars willen laten zien dat wij ons vervelen in ons paradijs, dan doen ze dat zonder die verveling te ontleden of zelfs maar vorm te geven, laat staan dat ze hem voor een moment verdrijven. Ze leven in hetzelfde misverstand als schrijvers die menen dat een boek over de verveling maar het beste een vervelend boek kan zijn.

Nu komt deze avant-garde van de leegte niet uit de lucht vallen. De hele geschiedenis van de 20ste-eeuwse kunst is ervan doortrokken, en in de loop der jaren zijn er allerlei begrippen gehanteerd om die leegte onder woorden te brengen. Zo publiceerde Hans Sedlmayr in 1948 een boek, waarin hij uiteenzette hoe de kunst volgens hem in de twintigste eeuw haar middelpunt verloor. De kunst begon om zo te zeggen te cirkelen rond een leeg gat. Verlust der Mitte, heette Sedlmayr's boek, het verlies van het centrum, oftewel de vervanging van het perspectief, dat het oog naar een centraal punt leidt, door het diagram, dat het oog alle kanten op stuurt behalve naar het midden. Op de schilderijen van de kubisten zie je dat gebeuren bijvoorbeeld.

De Duitse kunstenaar Gerhard Richter is een van degenen die zich over deze leegte meermaals heeft uitgesproken. Zo zegt hij in een interview uit 1988 dat het onmogelijk is geworden om als schilder nog een bepaalde artistieke kwaliteit te leveren. Eerst wijst hij naar de fotografie als het medium dat dat onmogelijk zou hebben gemaakt, maar even later komt hij met wat hij als de diepere oorzaak beschouwt. Meer dan door de fotografie, of door de ontwikkeling van reproductietechnieken, door grote rampen als de wereldoorlogen of de ineenstorting van de bourgeoisiecultuur, is hoge kwaliteit onmogelijk geworden door het verlies van het midden.

Zijn ondervrager, Benjamin Buchloh, reageert uiterst verbaasd: 'In de zin van Sedlmayr? Meen je dat ernstig?' vraagt hij. Bij deze verontwaardiging speelt mogelijk ook mee dat Sedlmayr sympathie had voor het nazisme. Maar Richter laat zich daar niet door van de wijs brengen, hij houdt staande dat er in de term Verlust der Mitte een diepe waarheid schuilt. Alleen, zo voegt hij eraan toe, wil hij dat verloren midden, anders dan Sedlmayr voorstelde, niet proberen te herstellen. Daar ziet hij helemaal niets in.

Inderdaad zou het een onzinnige, ja groteske onderneming zijn om te proberen de leegte in de kunst weer op te vullen. Want die leegte is niet rond het begin van de 20ste eeuw ontstaan, ze is toen aan het licht gekomen, wat op zichzelf al schokkend genoeg was. Leeg is de kunst altijd al geweest, leegte is inherent aan alle kunst, in alle tijden. Want wat is kunst, of liever gezegd waar is kunst?

Stel dat wij in het Mauritshuis voor het Gezicht op Delft van Johannes Vermeer staan, waar is de kunst dan? In de afbeelding? Maar waar in de afbeelding? In de compositie? Voor u misschien, maar niet voor mij. In het feit dat het grootste deel van Delft in de schaduw ligt? Voor mij misschien, maar niet voor u. Of ligt de kunst misschien helemaal niet in het schilderij maar ergens tussen het schilderij en ons in? Waar ze ook ligt - en ze ligt er, daar zijn we het hopelijk wel over eens - aan te wijzen is de kunst niet.

Dit is het probleem dat door 20ste-eeuwse kunstenaars aan de orde is gesteld, en zelfs tot hoofdonderwerp van hun werk gemaakt. Zij hebben gedacht: als we nou eens een heleboel gaan weglaten van al die opsmuk waarin de kunst toch niet aan te wijzen valt, misschien kunnen we haar dan op een dag op heterdaad betrappen. Deze ambitie, ook te omschrijven als overmoed, heeft ervoor gezorgd dat er in de 20ste eeuw geen gezichten op Delft meer werden gemaakt, maar vooral nog gezichten op de kunst zelf. Dat begon al in de 19de eeuw, volgens velen bij Paul Cézanne.

De kunst lijkt in wat haar is overkomen nog het meest op de ziel. Zoals de kunst in kunstwerken altijd evenzeer aanwezig als onaanwijsbaar is geweest, zo was de ziel dat altijd in mensen. Mensen werkten met hun ziel, ze voelden er liefde mee, verdriet, schuld, heimwee, jaloezie, Gods toorn, naderend onheil, en verder alles wat een mens zoal voelen kan. Maar ze onderzochten de ziel niet, ze sleutelden er niet aan. Ze hadden hem gewoon en als ze goed oppasten zou hij later naar de hemel vliegen, en daar waren ze gelukkig mee. Dat veranderde in de 19de eeuw, toen er voor het eerst psychologen kwamen om de ziel op heterdaad te betrappen. Volgens velen begon dat met William James. Hij werd in 1842, drie jaar na Cézanne, geboren en ging in 1910, vier jaar na Cézanne, dood.

Inmiddels heeft ook de psychologie die James in het leven heeft geroepen zijn langste tijd gehad. De wetenschappelijke psychologie is in een razend tempo getransformeerd tot een soort medicijnenstudie, psychische problemen zetelen niet meer in het onderbewuste maar in de hersenen. En dit wegwijnen van de psychologie uit zich ook in andere verschijnselen. In de hedendaagse literatuur zie je steeds meer schrijvers die om de psychologie heen schrijven, schrijvers die hun romans situeren in de 18de of 19de eeuw, vóór het psychologietijdperk.

Dat is geen nostalgie of restauratie, integendeel, de psychologie heeft niet meer weg te wissen inzichten opgeleverd en de schrijvers doen er hun voordeel mee. Maar ze willen de psychische processen in hun personages niet meer als zodanig beschrijven. De ziel is er en hij werkt, dat staat vast, maar omdat hij niet is aan te wijzen worden de personages op den duur vanzelf vluchtig. Om ze weer te aarden beschrijven de schrijvers nu liever hun daden dan hun gevoelens, liever hun handelingen dan hun drijfveren. Een eeuw onderzoek aan de ziel heeft ons inzicht verschaft in de verschrikkelijke bijverschijnselen: vroeg of laat gaat de op heterdaad betrapte ziel onverdraaglijk rondzingen.

Precies dat laatste gebeurt ook in al die hedendaagse beeldende kunstwerken die getuigen van de persoonlijke biografie en het dagelijks leven van de makers. Zulke werken zijn een culminatie van de leegte die in de 20ste-eeuw zichtbaar geworden is. Ze voegen niets toe aan alle momenten in het leven waarbij je toch al stilstaat of in de lach schiet, waarbij je je verwondert of op ideeën komt. Want dat zijn in potentie allemaal kunstmomenten.

Ik heb bijvoorbeeld weleens meegemaakt dat ik op een ochtend voor mijn onopgemaakte bed stond en werd overvallen door een storm van gedachten. Ik had dat ook een keer toen ik door de regen liep, en later nog eens, toen ik op een station een vrouw in een uniform van de marine in een telefooncel in een zakspiegeltje zag kijken. Maar ik heb niet dat bed gepatenteerd, en geen copyright aangevraagd op de regen. Ik heb niet die vrouw betaald om een week in die telefooncel in haar spiegeltje te blijven kijken. Dan zou de mooie storm in mijn hoofd onmiddellijk zijn geluwd.

In de kunst echter is het patenteren van zulke situaties uit het dagelijks leven heel gewoon. Zoals het in de internethandel al heel gewoon is om woorden uit de spreektaal te patenteren. Dekbed, regen, zakspiegeltje, alle woorden van onze taal zijn binnenkort per stuk te koop. Dat zijn zo de manieren die onze tijdgenoten verzinnen om woorden een diepere betekenis te geven.

Deed de kunst dat maar, zij heeft het in zich. Want de kunst mag dan een gat zijn, zij is bij vlagen wel een verdomd mooi gat. Een gat dat tegelijk een ding is. 'A thing is a hole in a thing that is not,' heeft de

Amerikaanse kunstenaar Carl Andre ergens midden in de 20ste eeuw gezegd. Prachtige woorden, je kunt wel horen dat Andre tevens dichter was. Maar hoort u het rondzingen ook? Dat wordt op den duur onverdraaglijk.

Daarom zullen kunstenaars vanzelf ophouden kunst te maken die als belangrijkste vraag oproept: waarom is dit kunst? Kunst die dat doet is we-hebben-er-in-ieder-geval-over-gepraat-kunst. Kunst die alleen over zichzelf praat is als een oog dat alleen naar zichzelf kijkt. Maar een oog moet niet naar zichzelf kijken, om de doodeenvoudige reden dat 'the eye sees not itself, but by reflection, by some other things'. U hoort het wel, op zoek naar inhoud begin ik als vanzelf Shakespeare te citeren. Maar hij wist dan ook al dat kunstenaars kunst moeten maken die alle mogelijke vragen oproept, behalve die ene rondzingende over de kunst zelf. Precies zoals schrijvers moeten schrijven over het concrete leven waarin de ziel zijn machtige werk doet, en niet over de ziel zelf.

Om de kunst een extra zetje in de goede richting te geven, heb ik voorgesteld dat zij een tijdje in dat concrete leven zou onderduiken. Niet in het leven dus van de gemakzuchtige slaapkamers maar in het harde, wereldse leven waarin de dingen op de proef worden gesteld. Het was een voorstel uit pure liefde, ongeveer zoals je je kind een jaar de wereld in stuurt, om het voor de rest van z'n leven te immuniseren tegen de meest verlamme van alle moderne ziektes: weekheid door een overdosis bescherming.

Er was niets revolutionairs of origineels aan mijn voorstel, het was eigenlijk meer de constatering van een al lopende ontwikkeling. Ik ken kunstenaars die zijn ondergedoken in een constructiewerkplaats of laboratorium, bij een bemiddelingsbureau of omroepbedrijf, en ze komen er allemaal rijker uit dan ze erin gingen. Volwassener, sterker en vooral met meer inhoud. Met inhoud vooral die opeens een relatie heeft tot de wereld, en zich daardoor veel beter staande weet te houden.

Mijn artikel was de opmaat voor de jaarlijkse NRC-essaywedstrijd, die gewonnen werd door Frank Lisser. 'Alle verlangens zijn vervuld', was de titel van zijn betoog, dat aan mijn verhaal een historische achtergrond verleende. De beeldende kunst in ons deel van de wereld is gemakzuchtig geworden volgens Lisser (en hier verschilt hij duidelijk van mening met de eerder genoemde Gerhard Richter) omdat er geen grote conflicten meer zijn, geen oorlogen en rampen die vragen om kunst als trooster en verzoener. De kunst raakt pas in topvorm wanneer de mens de wereld om zich heen niet kan begrijpen, en wij zijn voor dat onbegrip te tevreden. 'Alleen de verstoring van deze gelukzalige staat kan de kunst doen opleven,' concludeerde Lisser. Hij zei er nog bij dat hij niet pleitte voor een ramp of oorlog.

Maar die ramp is zich al aan het voltrekken. Het is wel geen Blitzkrieg, maar uitgeroeid wordt er evengoed. Het is een oorlog van de middelen tegen de inhoud, met de middelen als agressors en de inhoud in het verzet. Kunstenaars en intellectuelen, engageert u!

Het zijn bijna de woorden van H.J.A. Hofland, die onlangs in NRC-Handelsblad een zedelijke serie publiceerde over engagement in de cultuur, of beter gezegd de afwezigheid daarvan. Hij zei uiterst behartenswaardige dingen over de 'afgronden van talentloze narigheid' die hij in onze cultuur ziet opdoemen. Iedereen die zijn ogen open heeft kan het er alleen maar mee eens zijn. Maar wat zei hij ook? 'De vrije markt is in haar anonimiteit de grootste vijand van de literatuur, de kunsten en het onafhankelijke denken.'

Hofland kreeg nauwelijks reacties, en om daar wat aan te doen schreef Rudy Kousbroek een artikel waarin hij dezelfde behartenswaardige materie andermaal onder de aandacht bracht. Kousbroek ging zo ver dat hij Ayatollah Khomeiny een profeet en ziener noemde vanwege zijn uitspraak dat Amerika de 'Grote Satan' is. Hij gaf een hele waslijst van idioterieën uit Amerika, het land waar wij zo kritiekloos achteraan lopen. Kousbroek vond, niet voor de eerste keer, dat de politiek ons moet beschermen tegen de zakenmannen.

Ik zie het zo: wie de commercie als het alles vernietigende virus ziet dat door de wereld spookt, ziet daarmee de kunst als een couveusekind dat niet bestand is op eigen kracht te ademen. Waarom zo'n kind binnen de hekken van het gazon houden als je het ook de wereld in kunt sturen om het voor de rest van z'n leven te immuniseren? De kunst, dat is de waarheid, heeft zich altijd al met de commercie verstaan - en vice versa. De commercie heeft de kunst ook vaak nodig gehad en oprecht bewonderd.

De kunstgeschiedenis is één lange lijst van kunstenaars die in opdracht werkten van koningen, kerken en kooplieden, allemaal zo commercieel als wat - lees het boek De Firma Rembrandt van Svetlana Alpers. Dat kunst aan de commercie concessies doet is heel gewoon en vaak in haar voordeel. Kunst die aan de commercie ten onder gaat is er ook altijd geweest, waar gehakt wordt vallen spaanders. Maar dat is nog geen reden om de kunst op te sluiten in een gouden kooi. Het enige waarin de kunst zichzelf mag opsluiten is zo'n kooi die elektromagnetische straling tegenhoudt. Zo'n kooi die beschermt tegen het gezeur en het oeverloze gewauwel, tegen de maar-we-hebben-er-in-ieder-geval-over-gepraat-kunst. Zo'n kooi die voorkomt dat je op een dag, zonder dat je het voelde aankomen of erop verdacht was, opeens een onwillekeurige beweging maakt.

Want het is zoals de grote ziener en profeet Aldous Huxley heeft gezegd: 'Even if I could be Shakespeare, I think I should still choose to be Faraday.'

Ik dank u.

Amsterdam, 22 november 2000