

## ESTHETICA EN ONBEGRIP\*

*Jacques De Visscher*

Could it be, (...) that love of beauty remains barbarous unless it is accompanied by *euteleia*, by the faculty to take aim in judgment, discernment, and discrimination, in brief, by that curious and illdefined capacity we commonly call taste?

Hannah Arendt

In deze uiteenzetting wens ik op drie vragen in te gaan:

- (i) 'Wat willen de hedendaagse kunstenaars bewerkstelligen?' Velen stellen die vraag om hun spontane reactie van onbegrip tijdens een bezoek aan de afdeling hedendaagse kunst in een Museum voor Schone Kunsten te oriënteren.
- (ii) 'Moeten we als toeschouwers alles aanvaarden en moet ons alles getoond worden?' Deze vraag is ingegeven door de ervaring dat bepaalde vrije expressies ons esthetisch gevoel kunnen storen en zelfs schokken.
- (iii) 'Wat bezielt de kunst, wat is haar bedoeling?' De achtergrond van deze vraag is de bekommernis om het esthetisch onbegrip niet te onderhouden en het zelfs te doorbreken.

1.

Nagenoeg elke stad in West-Europa met een imposant cultuurpatrimonium biedt, naast de mooi gerestaureerde gebouwen in de oude binnenstad, een ruime gamma aan kunstwerken – schilderijen, etsen, tekeningen en sculpturen – in een Museum voor Schone Kunsten. Nadat we als cultuurtoeristen, bijvoorbeeld in Gent, een bezoek gebracht hebben aan de Sint-Baafskathedraal om er het retabel van de gebroeders Van Eyck en om er het gerestaureerde schilderij van Rubens te zien, en nadat we die indrukwekkende ruïne van de Sint-Baafsabdij met haar tot stilte uitnodigende grote refter hebben bezocht, willen we, nog steeds, als de beste cultuurtoeristen, ook naar het Citadelpark waar zich het Museum voor Schone Kunsten bevindt. Daar hangen immers de wereldberoemde panelen die men aan Jeroen Bosch toekent, daar hangt ook het inmiddels beroemd geworden schilderij, *Portrait d'un cleptomane*, van de jonggestorven Franse schilder Theodore Géricault. Wie dit alles op een dag kan zien, bewonderen en schoon noemen, voltrekt natuurlijk een merkwaardige gelijkschakeling, want de 'gebarokkiseerde' gotische kathedraal, de romaanse abdij en de schilderijen van Bosch en Géricault zijn er alleen nog om gezien te worden met onze hedendaagse esthetiserende ogen.

Toch trachten we even onze eigen tijd te vergeten om ons af te vragen hoe Van Eycks tijdgenoten een retabel als het *Het lam Gods* hebben begrepen of hoe in de stilte van deze romaanse abdij de middeleeuwse monniken de spiritualiteit hebben beleefd. Uiteindelijk blijft deze intellectuele belangstelling aan de esthetische ondergeschikt: in onze zin om mooie dingen te zien krijgt de tentoonstellingswaarde, om hier het begrip van Walter Benjamin te gebruiken, een bijzondere glans. Die dingen treffen ons; ze nodigen ons zelfs tot contemplatie uit.

Zo'n zien van mooie dingen – daar gaat het velen, zonet de meesten om. Het betreft dan naast de al genoemde kathedraal, de abdij en de schilderijen in het museum, ook huizenrijen, wijken in de oude binnenstad en, buiten de stad, landschappen met hun akkers en bossen. Het is echter opvallend dat de dingen, die velen zo mooi vinden, niet zo nieuw zijn, ja, veeleer oud, eeuwenoud. Komen we in het Museum voor Schone Kunsten dan toch in de afdeling hedendaagse kunst<sup>1</sup> terecht – die is er ook, want nagenoeg alle musea voor plastische kunsten zijn in periodes en stijlen ingedeeld – dan zien we tussen de 'objecten' nog nauwelijks bewonderaars. Het contrast is trouwens bijzonder groot als we – even onachtzaam – een zaal met schilderijen van Emile Claus en Constant Permeke verlaten en opeens, onvoorbereid, een haast lege zaal binnenstappen waar tegen de ene muur vijf zakken zand liggen opgestapeld en net niet in het midden van een vloer een hoop keien ligt. Voor velen is de vervreemding dan manifest: ze voelen zich niet langer thuis, maar gedesoriënteerd; ze begrijpen niet wat hen overkomt. Sommigen trekken zich geërgerd of misprijzend terug, anderen doen welwillend een poging aandacht op te brengen, maar zitten met het onbehagen dat ze van die zandzakjes tegen de muur of de hoop keien over de vloer uitgegoten niets begrijpen. Ze zouden dat wel 'kunst' willen noemen, maar slagen daar niet in. Blijf je dan zelf enkele ogenblikken in zo'n zaal en kijk je naar de mensen die onvoorbereid en verrast de zaal waren binnengestapt, dan kijken ze je meestal aan alsof ze je op iets betrapten en, daardoor gegeneerd, verlaten ze die desolate zaal met een haast verontschuldigende blik, alsof ze willen zeggen: 'ik wil je niet langer storen'. Iets dergelijks heb ik meer dan eens in de Londense Tate Galery meegemaakt. Ik kan het daar nooit laten rust te zoeken in de Mark Rothko-Room, een grote kamer waar enkele gigantische abstracte werken hangen, varianten van 'Black on Maroon' die op het eerste gezicht niets betekenen.<sup>2</sup> Het is er steeds stil, er heerst een ingetogen sfeer, wellicht omdat haast niemand er komt. Eventuele bezoekers hebben net tientallen schilderijen van Klee, Kandinsky of Poliakoff gezien en komen dan de Rothko-kapel binnen: ze aarzelen, kijken je onwennig aan als ze zien dat je rustig in een zetel naar iets zit te kijken dat nauwelijks iets kan zeggen; ze voelen zich misschien beschaamd dat ze daar tussen die naakte doeken staan en maken vlug omkeer. Maar Mark Rothko is nu vandaag helemaal geen uitdagende avant-gardekunstenaar meer, niettemin vindt men zijn werk niet schoon, niet om te verwijlen bij de vormen van de objecten die ons in de voorstelling gegeven zijn en waarbij we ons om niets meer bekommeren –

zo parafraseer ik de twee eeuwenoude tekst van Immanuel Kant over schoonheidsoordelen.

Keer ik terug naar die zalen met hedendaagse producties waarvan de makers helemaal niet wensen te beweren dat ze kunst maken of mooie dingen voortbrengen, dan ontsnap ik niet aan een reeks bedenkingen en vragen die mij niet zelden door medebezoekers (ongewild) gesuggereerd worden. Zelfs indien ik sommige van deze producties zinnig vind, zoals een aantal dramatische enscèneringen van Joseph Beuys, treft mij altijd het grote contrast tussen wat we traditioneel in een 'Museum voor Schone Kunsten' zien en wat we in de afdeling 'avant-garde' aantreffen. Het contrast wordt nog scherper wanneer je het publiek bekijkt of hun reacties beluistert. De doorsnee belangstellende leek die van mooie dingen houdt, vermijdt meestal de afdeling hedendaagse kunst. Terwijl de bezoeker van deze zalen in het museum zich meestal tot een zich specialiserende minderheid rekent. Deze minderheid is zich trouwens zelden bewust van de breuk die zich in de twintigste eeuw heeft afgespeeld, omdat er eigenlijk voor de specialist, die de opeenvolgende 'ismen' van de twintigste eeuw weet te situeren, geen breuk is, maar veeleer consequentie en logica in een kunstgebeuren of artistiek proces. Voor de leek bestaat daartegenover dat hij een breuk ziet tussen 'mooi' en 'lelijk', 'zinnig' en 'onzinnig', 'herkenbaar' en 'abstract', dat hij de Sint-Baafsabdij, het retabel van Jan & Hubert van Eyck of de schilderijen in het Museum voor Schone Kunsten mooi, zinnig en herkenbaar noemt, terwijl de op elkaar gestapelde zakken zald en de hoop keien lelijk, onzinnig en abstract. Bovendien wil hij die onderscheidingen handhaven in de beleving van het alledaagse leven en stelt hij zich de vraag 'waarom kunnen die hedendaagse kunstenaars geen mooie dingen meer maken, wat willen ze toch?' Vele 'gewone' kunstliefhebbers kennen het ontmoedigd gevoel dat er in de hedendaagse kunst geen mooie dingen meer gemaakt kunnen worden of dat kunstenaars per se geen mooie dingen meer willen maken – dingen die de tijd zouden trotseren en die toekomstige generaties zouden kunnen ontroeren. Dit gevoel is naïef en niet door veel argumentaties of redeneringen ondersteund. Al te vaak vergeten we dat die 'gewone' kunstliefhebber in de praktijk van de kunstbeschuwing een vrij recent fenomeen is en dat het koesteren van mooie dingen in kerken, musea, tentoonstellingszalen of thuis tot voor kort alleen een aangelegenheid van specialisten en/of rijke mensen was, en voordien de zorg van niemand. Bovendien bekommerden de kunstenaars zich eeuwen geleden ook niet al te veel om wat vorige generaties deden en om wat toekomstige generaties met hun werk zouden kunnen doen. Schaamteloos brak men romaanse abdijen en kerken af, overschilderde men retabels of liet men hele bibliotheken verloren gaan. Wat we vandaar cultuurbarbarij noemen is zeker geen exclusieve eigenschap van de halfgeschoolden van de twintigste eeuw.

Is nu dat ontmoedigde gevoel van de traditionele 'gewone' kunstliefhebber volstrekt ongegrond? Het drukt in ieder geval een overtuiging en een niet ingelost verlangen uit dat niet zo maar veronachtzaamd kan worden. De kunstliefhebber die van mooie dingen houdt, voelt zich niet gediend met een deconstructionistische architectuur, met een seriële clustermuziek of met de bladzijdenlange – vaak onsamenhangende – argumentaties van conceptkunstenaars die vertellen waarom ze hun idee niet uitvoeren of met de genoemde zakken zand en de keien op de museumvloer. Moeten *die* dingen voor de symbolen van de late twintigste eeuw doorgaan? Het is alsof de genoemde kunstliefhebber zich door de kunstenaars-tijdgenoten bedrogen voelt. Het merkwaardige is hier echter wel dat het ontgoochelde standpunt van de traditionele kunstliefhebber soms een analogie vertoont met dat van de vroegere Sovjetrussische politieke leiders die zich tegen elke avantgarde-kunst verzetten en een mooie kunst wilden die aan de eeuw, aan de beschaving en aan de maatschappij een glans moet geven die de gemoederen weet op te wekken... Alsof kunst van de orde van het aangename en mooie weer zou zijn.

Natuurlijk heeft de traditionele kunstliefhebber recht om de schoonheid te kiezen en te zoeken die hem het meest past en om zijn negatieve schoonheidsoordelen over de hedendaagse kunstvormen uit te spreken. Ook heeft hij het recht om de reële esthetische breuk tussen publiek en actuele kunst te betreuren. Hoeft de schilder, de sculpteur of welke ontwerper ook zich daar iets van aan te trekken? Ook de kunstenaar heeft zijn vrijheid om de voorstellen te doen die hij wenst te maken. Hij kan – overigens terecht – stellen dat kunst niet mooi of opwekkend of aangenaam moet zijn, maar tegelijk kan hij niet verwachten dat iedereen op zijn oeuvre moet ingaan. Het is bijgevolg goed die dubbele vrijheid in herinnering te brengen: de vrijheid van het publiek in het uiten van zijn smaakoordelen, zelfs al kan het verkiezen van Mozart boven Cage, van de romaanse kerk boven de kerkenbouw van Le Corbusier of van Rembrandt boven Beuys conformistisch en traditionalistisch lijken. De hedendaagse kunstenaar en de vriendenkring die hem wil steunen kunnen zich over dat publiek ergeren, maar eigenlijk is dat futiel. De tweede vrijheid is de vrijheid van de kunstenaar die z'n eigen weg moet kunnen gaan, zelfs al produceert hij niets dat enige aanspraak op schoonheid kan maken. Het publiek dat traditionele voorkeuren heeft kan zich aan die anti-esthetische kunst ergeren, maar ook die ergernis brengt geen zoden aan de dijk. De vraag 'wat willen die kunstenaars dan toch?' kunnen we daarom gemakkelijk beantwoorden: ze willen dat we naar hun werk kijken of luisteren, dat we over dit werk nadenken; vooral willen ze maken wat ze maken, en willen ze kunnen maken waar ze zin in hebben. Het is hun recht dit te wensen, maar uiteindelijk heeft niemand de plicht op deze wensen in te gaan. Het 'gesprek' met het werk en de kritische dialoog met andere kunstliefhebbers vormen misschien wel het meest adequate antwoord op het kunstaanbod in de tentoonstellingszalen voor

actuele kunst. Misschien gelooft en hoopt de kunstenaar op die manier dat zijn werk hem overleeft, maar hij heeft het niet in de hand, zoals ook de overheid of een particuliere kunstliefhebber dit proces van overleven niet kan beheersen. En wat vermag de cultuur- of kunstfilosoof? Hij kan zich verwonderen over dit spel van voorkeuren en vrijheden, hij kan zich afvragen welke implicaties ze hebben en wat tenslotte eigen is aan de hedendaagse beschaving om zo'n voorkeuren en vrijheden te ontwikkelen en die bovendien met het fenomeen van de kunst te verbinden. Het is wellicht niet geraadzaam dat een filosoof zowel de kunstenaar als het publiek artistieke en esthetische richtlijnen zou voorschrijven.

2.

Er blijft echter toch nog een probleem in verband met de vrijheid van de kunstenaar, een vrijheid die we wellicht wensen te begrenzen vanuit het gezichtspunt van de ethiek. Hier zou ik dus een andere vraag willen stellen: 'Moeten we in de publieke sfeer alles tolereren wat kunstenaars in naam van de artistieke vrijheid willen tonen?'

De vrije meningsuiting is een weldaad. We willen niet terug naar tijden waarin persvrijheid, religieuze overtuiging en politieke opinie onderdrukt werden. Ook willen we niet naar die landen waar maar één godsdienstige, morele en ideologische mening of visie mag heersen. De vrije meningsuiting, die heel wat niet-westerse staten moeten missen, kennen we al een tijd. Deze vrijheid is echter niet absoluut en het gebruik van het recht op vrije opinie blijft aan beperkingen onderhevig. Hiermee hebben we vaak geen moeite. We kunnen over bepaalde particulieren en groepen een uitgesproken mening hebben, maar tegelijk zijn we van oordeel dat zo'n mening niet in beledigingen of andere vormen van schadeberokkening mag uitmonden. Ook de wetgever is daarvan overtuigd. In heel wat professionele situaties wordt bovendien terughoudendheid vereist. Advocaten en artsen spreken zich niet altijd straffeloos uit over het leven van hun cliënten of patiënten. Samen met de bescherming van de vrije mening, beschermt de moderne staat het privé-leven van zijn burgers.

Er zijn nog meer beperkingen. Kennen we enerzijds de vrijheid van eredienst, anderzijds mag die eredienst geen praktijken ontvouwen die de openbare orde verstoren. De overheid zal wel niet zo gemakkelijk rituele slachtingen op het marktplein van een gemeente toestaan. Daartegenover kan een processie wel door de straten van de stad, al zal de kerkelijke overheid daarvoor toelating moeten vragen. Zo'n toelating zal dan geweigerd worden, wanneer de processies al te vaak worden gehouden en bovendien een provocerend karakter krijgen. Dit geldt trouwens ook voor alle politieke publieke manifestaties. In ieder geval lijkt het zo dat de verdraagzaamheid ten aanzien van vrije meningsuiting wordt afgewogen tegen de opportuniteit van de openbare orde, die een dimensie van de herbergzaamheid van de publieke sfeer is.

Maakt kunst hierop een uitzondering? Vooral in vroegere tijden behoorden de kunsten tot het domein van de openbaarheid. Kunstenaars waren toen ambachtsslui die voor de kerk, de vorsten en de overheid werkten. Hun artisanale producten moesten daarom aan de normen en verwachtingen van die opdrachtgevers beantwoorden. Het is echter een modern fenomeen dat kunstenaars zelfstandig werken en dat ze hun schilderijen, sculpturen of tekeningen in de eerste plaats naar eigen goedvinden maken, om ze pas daarna aan de openbaarheid prijs te geven. Zo'n kunst krijgt tentoonstellingwaarde en beantwoordt niet per se aan de waardebeleving van opdrachtgevers. Terwijl hedendaagse kunstenaars met hun vrije vormgeving experimenteren, creëren ze zich een publiek dat zich in de ogen van de makers waarderend, of toch ten minste welwillend moet opstellen. Met hun werk werpen kunstenaars zich op als de vertegenwoordigers van de esthetische waarden die elke cultuur of maatschappij in ere zouden moeten houden. Moderne kunstenaars zijn dan artistieke baanbrekers die werkelijk afstand willen nemen van de kunstzinnige uitingen die de waarden van idealen en het burgerlijke milieu bevestigen. De kern van het kunstproces laat zich immers niet door het alledaagse of het banale of het oppervlakkige bepalen, wel door een ongebonden enthousiasme dat zich alleen door authentieke artistieke uitdrukking laat louteren. In dit perspectief heeft men het soms over het noodzakelijke taboedoorbrekende karakter van de *avant-garde*. Het kunstgebeuren zou zo heilig zijn dat geen verbodsbepalingen het mogen beknotten. Dit beginsel ligt aan de basis van de artistieke vrijheid.

Is dit kunstgebeuren nog een publieke zaak? Of betreft de vrije artistieke uitdrukking 'innerlijke noodzaak' slechts de persoonlijke aspiraties van de kunstenaar die alleen kan hopen dat hij voor zijn werk een welwillend publiek vindt? Is die welwillendheid een af te dwingen recht of alleen maar een gunst die de kunstenaar te beurt valt? Moet iedere burger de 'taboedoorbrekende kunst' in de publieke sfeer voor wel nemen of heeft de burger recht op een straatbeeld dat voor zoveel mogelijk stadsbewoners aanvaardbaar is om een onbevangen, herbergzame en bewoonbare openbare ruimte te garanderen? Worden onze steden niet juist leefbaar wanneer we ons veilig door de straten kunnen wagen, wanneer we niet door buitenissige drukte van reclameborden, lawaai en verkeer overvallen worden, wanneer minderheden ons niet met hun 'taboedoorbrekende visies' overvallen?

Het taboe is inderdaad een verbodsbepaling; in eigenlijke zin beschermt het datgene wat voor een religieuze gemeenschap heilig of onaantastbaar is en dus nooit geprofaneerd of aan de openbaarheid mag worden blootgesteld. Wellicht wil alleen een uiterst kleine minderheid het taboe op de seksualiteit en de erotiek radicaal opheffen en wat tot de intieme privé-sfeer behoort op straat brengen. Dat de privé-sfeer beschermd wordt, is een recht, zoals het recht op vrijheid van godsdienst en drukpers. Om de leefbaarheid van de publieke ruimte te garanderen, moeten de twee rechten met hun beschermende maatregelen in balans blijven. In dit perspectief hoeft de overheid, die de meerderheid vertegenwoordigt, een aanstootgevend seksueel exotisme van een minderheid niet te nemen. De vrijheid van de artistieke

expressie weerlegt die beperkende maatregel niet, omdat die vrijheid een privé-aangelegenheid is en niet per se door de openbaarheid getolereerd moet worden. Die verdraagzaamheid is niet afdwingbaar: artistieke vrijheid is een zaak, het publieke karakter ervan is een andere. De kunstenaar kan schilderen en tekenen wat hij wil, het publiek heeft echter het zelfde recht dit werk niet te willen zien. We hoeven in de publieke ruimte niet alles te zien.

## 3.

Na de vragen over ethiek en moraal inzake esthetische receptie en artistieke expressie, waarbij ik mij de vragen heb gesteld 'wat de kunstenaars eigenlijk willen' en 'of we alles moeten zien, ondergaan en aanvaarden wat voor artistieke expressie doorgaat', wil ik naar de fundamentele vraag gaan: 'wat bezielt de kunst, ook de hedendaagse kunst?' Hierbij zal ik het niet hebben over de privé-motieven van deze of gene kunstenaar, want dat is niet relevant, maar wel over de zin, de fundamentele en wezenlijke beweging van de kunst, het perspectief en de bestemming, zoals ik opnieuw, maar dan op een ander niveau, bij begrijpen en niet-begrijpen terecht kom; ook hier raak ik het esthetisch-reflexieve ἦθος van de kunstminnaar.

Bij de behandeling van de zopas genoemde vragen bracht ik telkens de vrijheid van de kunstenaar en van de toeschouwer ter sprake. Het esthetisch welbehagen is immers, zoals Kant al heeft opgemerkt, een vrij en ongebonden welbehagen, ook vrij van de intenties van de kunstenaar. Dat deze vrijheid in de praktijk voorwaardelijk is, kunnen we vaststellen wanneer de kunstliefhebber afkeurt en weezin kent of zelfs walgt van datgene wat hij ziet: op dat ogenblik kan de toeschouwer zich voor het werk niet vrij maken, wenst hij zich niet langer vrij te maken. De esthetische vrijheid is bijgevolg voorwaardelijk in de beschouwende praktijk, hoewel in beginsel onvoorwaardelijk: eens ik mij voor iets schoons vrijgemaakt heb, is die vrijheid zelfbepalend. Vanuit de grond van zijn kunstenaarschap kan ook de maker van het werk zich in beginsel op de onvoorwaardelijke vrijheid van het creëren beroepen, maar praktisch is hij aan materialen gebonden en – aangezien de kunst de bedoeling heeft te verschijnen – wordt zijn vrije expressie door de wereld, de publieke ruimte gesanctioneerd.

Dat de kunstenaar zich vanuit de grond van zijn kunstenaarschap op het beginsel van een onvoorwaardelijke vrijheid zou beroepen – en sommigen doen dat uitdrukkelijk – verwijst naar de romantiek. In deze gedachte is de kunst goddelijk geïnspireerd en tegelijk de koninklijke weg naar het absolute en naar de waarheid; in die zin moest zelfs de filosofie kunst worden. Afgezien van alle romantische connotaties die het Duitse idealisme heeft gethematiseerd, kunnen we uit deze beschouwing toch een gedachte onthouden die ons kan helpen het onbegrip ten aanzien van heel wat hedendaagse kunst te doorbreken. Het betreft de gedachte dat een onbepaalde beweging het maken zou vormen, zodat het talent van de kunstenaar niet een eigenaardige privé-aangelegenheid zou zijn en ook niet om te zetten in

empirisch-psychologische categorieën, maar geleid zou zijn door de onbepaaldheid van de werkzame vormgevende Natuur, de *natura naturans*, waarover Spinoza spreekt. De Natuur als het creëren zelf dat zich via de vermogens van de maker in het werk incarneert, en dat de wereld nodig heeft om echt tot ontplooiing te komen. Deze oorspronkelijkheid van het kunstwerk overschrijdt dan de kunstenaar als *homo faber*. De kunstenaar heeft daarom een dienende en bemiddelende taak: niet alleen hij spreekt, maar hij laat ook spreken wat zich aanbiedt en wat van de wereld moet zijn. In mythische termen kunnen we zeggen dat hij enthousiast is, dat wil zeggen: door de goden bezielde, en dat hij daarom aan de werkzame natuur en aan onze wereldlijke omgeving datgene ontleent wat zich tot sprekend werk laat vormen en wat, daarna, in de dialoog met de wereld al of niet tot betekenis komt. De kunst blijft dus wereldgericht en valt geenszins te herleiden tot wat sommigen 'zelfexpressie van de kunstenaar' noemen. Ik ben het in dit opzicht met Hannah Arendt eens die betwist dat ook de zogenaamde non-figuratieve kunst slechts subjectivistische impulsen zouden zijn

Waarin de kunstenaar zich geroepen zou voelen tot 'zelf-expressie', tot het uitdrukking geven aan zijn subjectieve gevoelens; (dit) is een vergissing die charlatans maken, niet de werkelijke kunstenaars. De kunstenaar, hetzij schilder of beeldhouwer of dichter of musicus, brengt wereldse objecten voort, en zijn reïficatie heeft niets van doen met de hoogst twijfelachtige en in elk geval van alle kunstenaarschap gespeende praktijk der expressie. Expressionistische kunst, niet abstracte kunst, is een *contradictio in terminis*.<sup>3</sup>

Hannah Arendt reageert hier – overigens heel terecht – tegen een reductionistisch individualisme, dat kunstwerken herleidt tot de veruiterlijking van de uiterst particuliere emoties die alleen die en geen andere kunstenaar eigen zouden zijn. Dit laatste is een absurde voorstelling van de oorsprong en de bestemming van die kunst die geschiedenis blijkt te maken. Juist die kunstwerken zijn de meest wereldse dingen die we ons kunnen voorstellen: ze ontlene hun configuraties uit de kosmische omgeving die ons bestaan concreet situeert, put uit de verbeelding die ook niet zonder onze zintuiglijke betrokkenheid op de dingen van de wereld kan gedijen en verwerkelijk zich uiteindelijk in de concrete wereldlijke existentie van alwie zich met die kunstwerken inlaat. Neen, kunstenaars zijn geen in zichzelf gesloten individualisten, dat wil zeggen: onverdeelde, haast autistische en autocratische wezens. Daartegenover kunnen we ze wel bijzondere ambachtshulpen noemen die hun talent voor die merkwaardige creatieve beweging of stroom ter beschikking weten te stellen. De artistieke persoonlijkheid is er geen van de karakterologische en psychische innerlijkheid – karakterologische eigenaardigheden zijn eerder beletsels voor de artistieke ontplooiing – maar van de verbondenheid met de rijkdom van de wereld. Kunstenaars zijn daarom de grote bemiddelaars van de cultuur en van de traditie als cultuuroverdracht. In dit perspectief staat niet de kunstenaar als empirisch-psychologische persoonlijkheid centraal waarbij het



afgewerkte kunstproduct een functie is van de emancipatie van *homo faber* – al kan die emancipatie een gunstig neveneffect zijn – maar wel de werkzaamheid van de kunst die er is om in de wereld te verschijnen en er, dank zij haar duurzaamheid, vele generaties te overleven en te trotseren, zoals Hannah Arendt in haar culturessay opmerkt.<sup>4</sup>

Wanneer we ons nu met de betekenis van hedendaagse kunstwerken inlaten, is dus de vraag: ‘wat speelt er zich toch in het hoofd van die kunstenaar af?’ niet echt ter zake. De vraag valt trouwens gemakkelijk te beantwoorden: er speelt zich niets in hun hoofd af, aangezien de configuratie zich, bij wijze van spreken, op het doek afspeelt en het om de betekenis van het geconfigureerde aankomt. Dat wil zeggen: de betekenis van wat daar staat, en wat er bovendien *voor ons* staat. Wij, in en van de wereld, zijn de geadresseerden en de bestemmelingen van het werk, en we zijn dat van generatie op generatie tot het werk is uitgewerkt of geen aanspraak op betekenis meer kan maken of – wat eigenlijk op het zelfde neerkomt – tot het ogenblik dat niemand dit werk nog een blik waard acht.

De vraag ‘Wat bezielt de kunst?’ is natuurlijk belangrijker, want ondervraagt tegelijk datgene wat eigenlijk aan het configureren voorafgaat en datgene wat de kunst bereikt. De vraag heeft dus het oorspronkelijke van de kunst op het oog, een oorsprong die niets met de contingente psychologie van de maker van doen heeft. Deze vraag heeft Martin Heidegger gesteld, en om zijn vraag kan eigenlijk niemand heen, vooral omdat zijn vraag veel verder reikt dan een causaal-genetische vraag, omdat ze de vraag eigenlijk overwint door aan het gebeuren van het kunstwerk aandacht te schenken. We kunnen het mythologisch hebben over het door de goden bezielt zijn, of metafysisch over de werkzame vormgevende natuur in de *natura naturans*, maar de vraag blijft: wat geschiedt er oorspronkelijk? In zijn voordrachten over *De oorsprong van het kunstwerk* zegt Heidegger:

Altijd als kunst geschiedt, dat wil zeggen als er een aanvang is, gaat er een schok door de geschiedenis en vangt geschiedenis pas of opnieuw aan. Onder geschiedenis verstaan we hier niet de opeenvolging van deze of gene, al zijn het nog zo belangrijke, gebeurtenissen in de tijd. Geschiedenis is het wegvoeren van een volk naar wat het is opgedragen als het binnenvoeren in wat het heeft meegekregen.<sup>5</sup>

Inderdaad telkens kunst geschiedt, ontstaat er iets, openbaart zich iets wat voordien verborgen en verhuld was, wat de aarde voor de wereld nog niet vrijgegeven heeft. Daarom is het kunstwerk zelf, afgezien van alle mogelijke referenties naar mogelijke aanduidbare prefiguraties in de artistieke configuratie, iets oorspronkelijks, iets nieuws en bijgevolg een opening van een wereld die inderdaad die schok betekent, die Heidegger evoceert. Het kunstwerk dat in deze zin eerst zichzelf is, nodigt uiteindelijk de beschouwer uit ‘stil te blijven staan’, zoals Heideggers leerling, Hans-Georg Gadamer schrijft, stil te blijven staan voor dit nieuwe verschijnen.<sup>6</sup> Pas hier heerst er (misschien) openheid om tot het kunstwerk

toegang te vinden, althans als we ons niet laten vangen door datgene wat de oorspronkelijkheid van het werk, zijn eigenheid, zijn wereld, verduistert. Bedreigend en verwoestend is in ieder geval het hedendaagse kunstbedrijf dat kunstwerken reduceert tot objecten in een verzameling, tot objecten van kennis en sociale status, van een cultuurbeleid en van een economische markt. Er geschiedt dus slechts toegang wanneer we ons door de eigen wereld van het werk laten aanspreken, wanneer we dan ontvankelijk zijn voor wat zich openbaart. In deze beweging van het verborgene naar het onthulde verwerkelijkt het kunstwerk zichzelf: zijn wereld manifesteert zich in onze wereld, en dit op zo'n wijze dat er voor de wereld iets nieuws ontstaat. Dat realiseert eigenlijk elke grote kunst; hoe duidelijker die werkelijkheid voor de geschiedenis blijkt, hoe meer zijnskracht of waarheid van deze werkelijkheid, deze werkzaamheid van de kunst openbaart. De wijze waarop nu de waarheid van het onverborgene zich verwezenlijkt, noemt Heidegger schoonheid. Het betreft niet langer de op het gevoel van belangeloos welbehagen geschoeide esthetische schoonheid die uitdrukt dat we bij de voorstelling van de vorm van een gegeven object willen verwijlen, maar de verschijning van de openbaring waardoor een ding een kunstwerk is, een wereld verwezenlijkt die de geschiedenis treft en onze wereld beslissend verandert. Hier verwerkelijkt zich de toekomst van het werk, te beginnen met het feit dat het naar ons toekomt en dat het ons toekomt – en niet de kunstenaar of het hele kunstbedrijf.

Sommige vragen kunnen nu concretere perspectieven bieden. Als het zo is dat we die kunst groot noemen die de wereld, waarin wij wonende mensen op doortocht zijn, beslissend verandert, dan hoeft onze aandacht niet naar het verleden of de voorgeschiedenis van een bepaald werk te gaan, ook niet naar de prefiguraties en naar de op het werk ingewerkte invloeden van welke aard ook, ook niet naar de ambachtelijk-technische configuratie van het werk, maar, om de notie van figuur te bewaren, naar de transfiguratie die van de eigen wereld van het werk op onze wereld uitgaat. De Grieken hadden het over de *catharsis*, de transformerende zuiverende werking van de tragedies, zodat deze met het (per definitie) religieuze ritueel verwantschap vertoonden. In de hedendaagse hermeneutiek van het concrete kunstwerk hebben wij het over een niet-vrijblijvend, maar over een geëngageerd begrijpen, dat wil zeggen: dat de aanspraak van de wereld van het kunstwerk ons ondervraagt en ons tot een antwoord uitnodigt. Dat wil ook zeggen dat wij zelf het kunstwerk in zijn werkzaamheid ondervragen, in zijn aanwezigheid in onze wereld en dat wij onderkennen dat het kunstwerk ons kan onderwijzen – niet in de betekenis dat het ons informeert over iets uit de tijd waarin het is gemaakt of over de gemoedstoestand van de maker, maar over zichzelf, over de eigen bedoeling, over datgene wat het bewerkstelligt, over de waarheid die het werk sticht.

Kunnen nu de vijf zakken zand, die tegen de museummuur liggen, en de over de parketvloer uitgestrooide keien ons iets leren? Zijn ze niet al te banaal? In een bepaald opzicht vallen deze composities misschien nog te esthetiseren, althans als we ons de moeite doen er ons voor vrij te maken en ze als objecten te contempleren.

De meeste museumbezoekers zijn daar niet toe bereid en zullen er niet de inspanning voor opbrengen, tenzij sommige hardnekkige estheten die, omwille van het zinnelijke genot, in staat zijn van veel connotaties abstractie te maken. Daartegenover zal er wel een enkeling zijn die zich over die banale aanwezigheid van het zand en de keien in het museum verwondert, want juist in het Museum voor Schone Kunsten horen geen zand en geen keien thuis, tenzij ze net zijn aangevoerd voor aan de gang zijnde herstellingswerken en we ze dus als bouwmaterialen kunnen beschouwen. Maar het zand ligt hier in zakken gecontingenteerd, als een bestand opgeslagen en toch verweesd. Het ligt beschikbaar voor instrumenteel gebruik en toch weer niet beschikbaar, want gereduceerd tot en bewaakt als tentoonstellingswaarde. Het zelfde geldt voor de keien die hier met een valse *sérieux*, een *pseudo-gravitas*, in die plechtige zaal op de mooie parketvloer liggen uitgestrooid. Zand en keien kunnen we buiten, aan de kust in hun kosmisch verband, in hun aardse verband, thuis brengen, maar hier, hier in het museum zijn ze absurd en banaal, maar tegelijk gered en onttrokken aan de instrumentele gebruiksmentaliteit, aan de consumptie, aan het verbruik. Hun banaliteit en absurditeit zijn hun lot geworden, en ze staan of liggen hier exemplarisch. Ze zijn de overlevenden en daarom de re-presentaten voor het zand en de keien *in absentia*, het vele niet-geredde zand en de ontelbare verloren keien in onze industriële wereld – de wereld die zoveel aardse dingen banaliseert door ze in een serialiserend verband te dwingen en te vermorzelen.

Banaliteit van de kunst? Of een opstapeling die banaliteit toont? Grote kunst die vele generaties trotseert? Wellicht niet, de noodkreet van het zand en van de keien is slechts een korte droge kreet. We krijgen nauwelijks de tijd – of we geven onszelf die tijd niet – om bij die niet te esthetiseren kreet stil te staan.

Is dit alles de bedoeling van de kunstenaars, de makers van composities in museumzalen? Ik weet het niet; ik ken die kunstenaars niet; ik ken het werk en heb er even naar geluisterd. Soms kunnen we slechts dat: stilstaan en luisteren; ze zijn in ieder geval de voorwaarden voor de smaak.

## Noten

\*Lezing voor het Centrum voor Wijsbegeerte van de Katholieke Universiteit Brussel op 29 november 1997.

<sup>1</sup>Inmiddels zijn in Gent de afdelingen in twee gebouwen ondergebracht: tegenover het Museum voor Schone Kunsten staat het Stedelijk Museum voor Actuele Kunsten (S.M.A.K.).

<sup>2</sup>Uit de 'oude' Tate zijn de Rothko-schilderijen verdwenen; ze hangen nu, heel wat minder ingetogen, in *Tate Modern*, in een zaal waar iedereen maar argeloos doorloopt.

<sup>3</sup>Dit is een fragment van de laatste voetnoot van Hannah Arendt, *Vita activa*. Amsterdam, Boom, 1994, p. 392.

<sup>4</sup>Hannah Arendt, *De crisis in de cultuur*. Kampen, Kok Agora, 1995.

<sup>5</sup>Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*. Amsterdam, Boom, 1996, p. 65.

<sup>6</sup>Hans-Georg Gadamer in zijn inleiding tot Heideggers kunstessay, pp. 84-85; zie ook Hans-Georg Gadamer, *De actualiteit van het schone*. Amsterdam, Boom, 1993, pp. 75-76: "(H)et gaat er in de ervaring van de kunst om, dat we bij het kunstwerk een specifiek soort verwijlen leren. Het is een verwijlen dat zich duidelijk onderscheidt doordat het geen verveling kent. Hoe meer we ons verwijlend met het kunstwerk inlaten, des te sprekender, des te veelzijdiger, des te rijker verschijnt het. Het wezen van de tijdservaring van de kunst is dat we leren te verwijlen. Dat is wellicht het ons toegemeten eindige equivalent van dat wat men eeuwigheid noemt".