Artikel

WIE MAG DE VOETEN VAN DE KONING KUSSEN? DE TROON VAN DE CONCEPTUELE KUNST EN DE TOORN VAN DE TOESCHOUWERS[1]

Alexandra Van Laeken

De opkomst van de conceptuele kunst vanaf het begin van de jaren zestig zorgde voor veel opschudding. De controversiële kunstvorm is voor sommigen een intellectuele hoogvlieger en voor anderen een decadente grap. Peter Goldie en Elisabeth Schellekens, twee experten in het vakgebied, geven toe dat 'velen van ons er angst, wantrouwen en andere negatieve emoties tegenover voelen'[2]. Volgens hen wordt conceptuele kunst als problematisch – of zelfs 'bedreigend' beschouwd – omdat deze radicaal verschilt van eerdere kunstvormen. Toch is dit niet de eerste kunststroming die radicaal verschilt van haar voorganger. Vanwaar komt dan die haat en toorn voor de conceptuele kunst? Die ligt in haar exclusiviteit. "Zij die het haten, begrijpen het niet", zegt de conceptuele kunst vanop haar troon. De 'man in de straat' is intolerant tegenover artistieke kunst', beweert conceptueel kunstenaar en theoreticus Joseph Kosuth.[3]

Maar wat is nu 'artistieke kunst'? Is er zoiets als niet-artistieke kunst? Kosuth echoot hier een populaire tendens in de 20ste eeuwse kunstfilosofie die meer dan ooit 'artistieke' of 'grote kunst' probeert te onderscheiden van 'gewone kunst'. Volgens onder andere Louis Althusser en Theodor Adorno is 'gewone kunst' slechts een verlenging van de dominante ideologie. Haar enige doel is het in stand houden van de status quo. 'Artistieke kunst' daarentegen, heeft de unieke capaciteit om net te breken met de status quo. Ze stelt ons in staat om afstand ervan te doen en er een kritische houding tegenover aan te nemen. Het is dan maar een kleine stap om deze hiërarchie ook te projecteren op de toeschouwer: net zoals slechts sommige kunstwerken erin slagen 'artistieke kunst' te zijn maar de meerderheid niet, zijn slechts sommige toeschouwers in staat om 'artistieke kunst' te begrijpen, maar het gros van de mensen niet. De 'artistieke' en 'gewone' kunst hebben een verschillend publiek. We komen tot een bittere vaststelling: de conceptuele kunst is schaamteloos elitair.

Dit elitaire karakter van conceptuele kunst berust volgens mij echter op enkele problematische vooronderstellingen. Volgens conceptuele kunst is 'het idee' het werkelijke kunstwerk. De materiële uitwerking is het 'voertuig' van het

idee en enkel de opgeleide toeschouwer zal in staat zijn het idee te begrijpen. Men steunt op een hiërarchie waarin de kunstenaar een soort platoonse koning is: de schepper van ideeën. Aan diens voeten liggen de reguliere kunstgaleriebezoekers die voldoende achtergrondkennis hebben om de ideeën te begrijpen. Pas aan de voet van het kasteel vinden we de 'man in de straat'. Die bekommert zich niet om de voeten van de koning, maar slechts om brood en spelen. Met de filosofie van Jacques Rancière ter hand, toon ik aan dat dit aristocratisch model niet alleen onwenselijk maar ook theoretisch onhoudbaar is. Ik stel daarentegen een 'democratisch alternatief' voor, geïnspireerd door Rancières werk over de 'geëmancipeerde toeschouwer'. Het gaat erom de kunstenaar van zijn pedestal te halen en de toeschouwer te verwelkomen in het kasteel.

Een kijk in het paleis: de koning en zijn vertegenwoordigers

Als kind van de jaren 60, geboren en getogen in de westerse intellectuele sferen, heeft de conceptuele kunst een enorme respons gehad in de kunstfilosofie. Doordat de conceptuele kunst radicaal breekt met traditionele kunstvormen, stelt ze de filosofie voor een probleem: wat is de definitie van conceptuele kunst en hoe kunnen we die verzoenen met een algemene definitie van kunst? Hoewel conceptuele kunst zeker niet de eerste kunstvorm is die deze uitdaging met zich meebrengt, is ze wel een van de meest theoretisch besproken vormen. Niet alleen filosofen, maar ook de kunstenaars zijn deel van dit debat. Dit introduceert een nieuwe houding tegenover kunst: kunst moet theoretisch gegrond worden. Haar elitaire karakter gaat hiermee hand in hand: niet iedereen begrijpt kunst, want niet iedereen kent of begrijpt de achterliggende theorie van de kunst. Laten we beginnen bij het begin: wat houden de 'mainstream' theorieën over conceptuele kunst in?

In hun boek over filosofie en conceptuele kunst[4] introduceren Peter Goldie en Elisabeth Schellekens conceptuele kunst met behulp van de volgende definitie:

> […] er is één artistieke beweging [conceptuele kunst] die heeft beweerd dat kunst er altijd naar moet streven haar publiek intellectueel te boeien, en bovendien dat dit niet esthetisch of emotioneel hoeft te gebeuren. In deze optiek zou kunst ernaar moeten streven 'van de geest' te zijn, niet alleen omdat het een primair intellectuele benadering vereist, maar ook omdat dergelijk kunstwerk het beste kan worden begrepen als een idee. Het doel van kunst is volgens deze stroming analytisch, en als zodanig houdt kunst zich bezig met het creëren en overbrengen van ideeën.[5]

Volgens deze definitie onderscheidt conceptuele kunst zich van andere soorten kunst door niet langer esthetische of emotionele effecten bij het publiek op te wekken, maar veeleer intellectuele, politieke of zelfreflectieve ideeën.[6] Kunstenaars zijn geen bekwame ambachtslieden, maar auteurs van betekenis. Om het in de befaamde woorden van Sol Le Witt te herformuleren, "alleen ideeën

kunnen kunstwerken zijn".[7]

Neem nu het kunstwerk *Sweating blood* (1973) van de Cubaanse conceptuele kunstenaar Ana Mendieta. Het werk bestaat uit een drie minuten durende stop-motionvideo waarin een vrouw, Mendieta zelf, in close-up wordt ingelijst tegen een zwarte achtergrond. Daar staat zij haast bevroren, als was het geen video maar een foto. Heel langzaam verschijnen er druppels bloed op haar voorhoofd. Die sijpelen geleidelijk aan over heel haar gezicht naar beneden. We zien haar 'bloed zweten'. Het werk wordt meestal gekaderd binnen een context van een groeiend feministisch bewustzijn en 'als reactie op de verkrachting en moord op een medestudent aan de Universiteit van Iowa in het voorgaande jaar'.[8] Passen we Schellekens haar definitie van conceptuele kunst hierop toe, dan kunnen we dit werk begrijpen als een overdracht van een politiek idee, namelijk een aanklacht van de verkrachting, dat ons wordt overgebracht via een materieel kunstwerk, de video.

Lucy Lippard gaat nog een stap verder en spreekt over de 'dematerialisatie' van conceptuele kunst. Omdat conceptuele kunst alleen om het idee draait, maakt het niet uit of we het kunstwerk wel of niet kunnen zien, aanraken of horen.[9] De *Inert Gas-serie* (1969) van Robert Barry dient hiervoor goed als voorbeeld. Het kunstwerk bestaat uit het vrijkomen van kleine hoeveelheden gas in diverse landschappen, waaronder de Californische woestijn. Dit gebeuren werd gefotografeerd en tentoongesteld. Natuurlijk is er niets te zien, omdat het gas onzichtbaar is. Het werk draagt een zelfreflexief idee over en bevraagt de grenzen van de kunstpraktijk. Het toont dat kunst ook onzichtbaar kan bestaan.

Joseph Kosuth, die zowel bekend staat als conceptueel kunstenaar en als theoreticus ervan, definieert het conceptuele kunstwerk als 'een soort propositie gepresenteerd binnen de context van kunst als commentaar op kunst'.[10] Daarom stelt hij dat 'het noodzakelijk is om esthetica te scheiden van kunst, omdat esthetica te maken heeft met meningen over de perceptie van de wereld in het algemeen'.[11] Terwijl de geldigheid van conceptuele kunst 'niet afhankelijk is van enige empirische, en nog minder van enige esthetische vooronderstelling over de aard van de dingen. Want de kunstenaar houdt zich, als analyticus, niet direct bezig met de fysieke eigenschappen van dingen'.[12] Een voorbeeld uit Kosuths eigen werk is *One and Three Chairs* (1965). In dit werk wordt een filosofisch idee overgedragen. Het werk bestaat uit drie stoelen: een echte stoel, een foto van een stoel en een ingelijste woordenboekdefinitie van de term 'stoel'. Hier worden de drie verschijningsvormen van een stoel weergegeven, namelijk als een concreet voorwerp, als een afbeelding van het voorwerp, en als concept. Bij de toelichting van zijn werk verwijst Kosuth naar Plato's vormenleer en de theorie van de semiotiek, zoals die geformuleerd is door Ferdinand de Saussure en Charles Peirce. Het kunstwerk brengt een filosofische stelling over door zich af te vragen wat de 'echte' stoel is en wat louter schijn is.

Deze theorieën, die we kunnen beschouwen als de 'mainstream theorieën'[13] van de conceptuele kunst, achtten allemaal de cognitieve waarde van het

kunstwerk meer waardevol dan haar esthetische verschijning. Het kunstwerk gaat om het idee of de propositie, die telkens van een filosofische, zelfreflectieve of politieke aard is. Conceptuele kunst wordt daarom ook vaak gedefinieerd als "intellectuele kunst".[14] Het is volgens Kosuth dan ook hoogstnoodzakelijk dat de toeschouwer vertrouwd is met de intellectuele achtergrond van de hedendaagse kunst opdat hij of zij deze zou kunnen waarderen en begrijpen. "Zo begrijp je waarom de 'man op straat' intolerant is tegenover artistieke kunst en altijd kunst eist in een traditionele 'taal''.[15] Arthur Danto stelt op soortgelijke wijze dat "wat de kijker moet doen, is de betekenisdragende eigenschappen zo interpreteren dat hij de *beoogde betekenis* die ze belichamen begrijpt" (mijn cursivering).[16]

Deze citaten onthullen een onderliggende veronderstelling: de toeschouwers moeten het idee *van de kunstenaar* ontdekken. Ze moeten de 'beoogde betekenis' of 'propositie' afleiden uit de kunstwerken die de ideeën belichamen. Er wordt dus een imperatief aan de toeschouwer opgelegd, namelijk: begrijp wat de kunstenaar wil zeggen! Dat kan echter alleen als je over voldoende ervaring en achtergrondkennis beschikt. Deze vooronderstelling installeert een intellectuele hiërarchie in de conceptuele kunst met bovenaan de kunstenaar, als schepper van het idee, daaronder de wel opgeleide toeschouwer als aanschouwer van het idee, en helemaal onderaan de 'man in de straat', die het idee niet eens kan aanschouwen vanwege zijn gebrek aan artistieke achtergrondkennis. Deze hiërarchie lijkt in te druisen tegen het activistische karakter dat aan veel conceptuele kunstwerken verbonden is. Zoals hierboven vermeld, is een deel van de ideeën die door de conceptuele kunst worden overgedragen politiek van aard en bedoeld om een geval van onrecht of discriminatie aan de kaak te stellen, zoals in het geval van Ana Mendieta's *Sweating Blood*. Maar hoe zou conceptuele kunst ooit een activistisch doel kunnen bereiken als het zich alleen maar tot kunstkenners en gelijkgezinden richt en niet eens poogt de 'man in de straat' te bereiken? Hoe kan conceptuele kunst enige impact hebben als zij vasthoudt aan deze hiërarchie? De elitaire uitspraken van Kosuth en de populaire afkeer van conceptuele kunst zijn dus geen oppervlakkig fenomeen, maar veeleer symptomatisch voor een hiërarchie die diepgeworteld zit in de theorie van de beweging zelf.

De coup van het concept

Dat de conceptuele kunst tot doel heeft om de 'propositie' van een 'filosofisch, zelfreflectief of politiek idee' over te brengen, doet nogal schools aan. Er wordt als het ware een *pedagogische* relatie geïnstalleerd tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Dit leidt ons naar de pedagogiefilosofie van Jacques Rancière. In *Le maître ignorant* (1987) vertrekt Rancière vanuit een anekdote over Joseph Jacotot, een leraar Frans die eind 18e eeuw naar Vlaanderen werd gestuurd om Franse les te geven aan een groep Vlaamse studenten. Jacotot sprak echter geen woord

Nederlands, en de Vlaamse studenten kenden ook geen woord Frans. Om de kloof te overbruggen gebruikte hij een boek, dat diende als “de minimale link van iets gemeenschappelijks [dat] tussen hem en hen tot stand moest worden gebracht”.[17] Met behulp van een tolk vroeg hij de studenten om de eerste helft van het boek in het Frans te lezen met een Nederlandse vertaling ernaast, en goed na te gaan wat ze wel konden begrijpen en wat niet. Vervolgens moesten de leerlingen de tweede helft van het boek in snel tempo in het Frans lezen. Nadat ze het hele boek hadden gelezen, moesten de studenten er een werkstuk over schrijven in het Frans. Tot zijn grote verbazing leverden de studenten relatief goed werk af. De studenten konden in volzinnen Frans schrijven. Dit dwong Jacotot om zijn relatie tot de studenten te herdenken.

> Tot dan toe had hij geloofd wat alle gewetensvolle professoren geloven: dat het de belangrijke taak van de meester is om zijn kennis over te dragen aan zijn studenten, zodat ze geleidelijk op zijn eigen niveau van expertise kunnen komen. […] [D]e essentiële handeling van de meester was het expliciet maken.”[18]

Wat deze unieke ervaring echter aantoonde, was dat lesgeven niet noodzakelijkerwijs uitleg behoefde. Zonder handleiding, woordenboek of grammaticalessen waren de leerlingen erin geslaagd de taal te leren en grammaticaal correcte zinnen te construeren. Dit maakte het voor Jacotot duidelijk dat hij net zo onwetend was als zijn leerlingen. Wat beiden gemeen hadden is dat ze allebei geen *savoir de l’ignorance* hadden, dat wil zeggen dat ze allebei niet precies de afstand kenden die ‘weten’ scheidt van ‘onwetendheid’.[19] Deze ervaring zorgde ervoor dat Jacotot de klassieke hiërarchische structuur van de 'alwetende' meester verwierp en in plaats daarvan de positie van 'de onwetende schoolmeester' omarmde. Als meester was hij namelijk evenzeer onwetend over het exacte verschil tussen zijn positie van kennis en die van de leerlingen.

Rancière gebruikt deze anekdote om een kritiek te formuleren op de klassieke hiërarchische pedagogie waarin de meester een ‘ongelijkheid in intelligentie' vooronderstelt tussen hemzelf en de leerlingen. Een dergelijke pedagogie installeert een afstand tussen meester en leerling (als respectievelijk degene die kent en begrijpt en degene die dat niet doet) en beschouwt vervolgens als doel van onderwijs om die afstand op te lossen. Vanuit zijn superieure positie, bezit de alwetende meester zowel kennis van het curriculum als kennis van ‘hoe, op welk moment en volgens welk protocol’ de studenten zijn ideeën zullen ontvangen[20]. Wat de alwetende meester echter niet inziet, is dat er *altijd* een afstand zal zijn. Elke vorm van uitleggen, of gewoonweg vertellen, aan een ander is op een manier altijd een vorm van vertalen, aangezien je niet weet vanuit welke positie van kennis de ander aan het luisteren is. [21]

Vervolgens maakt Rancière in *Le spectateur émancipé* de analogie tussen zijn pedagogiek en theater. Volgens Rancière neemt de hedendaagse dramaturg al te veel de rol van een wetende meester in, die het publiek iets wil ‘leren’. We dienen de relatie tussen de dramaturg en de toeschouwer op dezelfde manier in

vraag te stellen als die tussen meester en leerling. Zowel de meester als de dramaturg veronderstellen precies te weten hoe hun idee kan worden overgebracht op de leerlingen of toeschouwers. Door hierop te vertrouwen, veronderstellen ze een ongelijkheid in intelligentie. De analogie gaat echter niet helemaal op, aangezien het pedagogische aspect van de dramaturg slechts een klein onderdeel is van de theaterpraktijk. Men moet ook rekening houden met de rol van de acteurs, de regisseur, de kostuumontwerpers, de muzikanten, enz., die elk op hun eigen manier bijdragen aan het uiteindelijke kunstwerk. Het zou al te reducerend zijn om te stellen dat de bijdrage van de dramaturg, d.w.z. de overdracht van een idee, het essentiële doel van theater is, en het fysieke theaterstuk slechts dient als een handboek om dit idee over te dragen.

Dit is echter wel het geval in conceptuele kunst. Zoals ik hierboven reeds heb uitgelicht, stellen de ‘mainstream’ theorieën over conceptuele kunst inderdaad dat het kunstwerk uitsluitend draait om het idee en dat haar materiële verschijning slechts een voertuig van het idee is, net zoals een leraar gebruik maakt van een handboek. Daarnaast laat Lippards notie van dematerialisatie (supra) zien dat het niet eens zoveel uitmaakt welke handleiding wordt gebruikt. Verschillende handboeken kunnen hetzelfde effect hebben. Kosuth en Danto spreken over een 'propositie' die door de kunstenaar wordt overgebracht, en benadrukken dat het aan de toeschouwer is, die over voldoende achtergrondkennis moet beschikken, om de 'bedoelde betekenis' te achterhalen. Er wordt dus vooronderstelt dat de kunstenaar exact weet wat nodig is opdat de toeschouwer zijn boodschap zou ‘begrijpen’ en bevestigt daarmee een hiërarchie van ongelijke intelligentie tussen kunstenaar en toeschouwer.

De anekdote van Joseph Jacotot toont echter aan dat deze vooronderstelling onhoudbaar is, en dat de meester in een zekere zin even onwetend is als zijn leerlingen. Daarom kan de kunstenaar noch de meester een rechtstreekse ‘causale overdracht’ van het idee veronderstellen. Ze kunnen de kennispositie van hun toeschouwers niet kennen, en kunnen bijgevolg ook niet voorspellen hoe hun kunstwerk zal worden opgevat. Dit brengt ons ertoe twee vooronderstellingen van de conceptuele kunst te verwerpen. Eerst en vooral dienen we de veronderstelde hiërarchie tussen de ‘man in de straat’, de reguliere galeriebezoeker en de kunstenaar te verwerpen. We weten niet wat de kennispositie van de ander is, dus moeten we ze gelijkstellen, uitgaande van een gelijkheid van intelligentie tussen de kunstenaars en alle toeschouwers[22]. Bovendien kunnen we ook de vooronderstelling dat conceptuele kunstenaars een vaststaand idee overbrengen, niet langer volhouden. De effectieve causale overdracht is namelijk een illusie. Maar als het idee niet effectief overgedragen kan worden, wat blijft er dan nog over van de conceptuele kunst?

Van tirannie tot volksvergadering: een democratische alternatief

De vraag is nu, hoe kunnen we conceptuele kunst begrijpen *zonder* te steunen op

de valse vooronderstellingen over ongelijkheid van intelligentie en de mogelijkheid tot causale overdracht? Beide vooronderstellingen komen voort uit een nalatigheid ten aanzien van de toeschouwer. We staan vooral stil bij de kunstenaar en het kunstwerk en denken niet na over *wie* dit aanschouwt en *hoe* dat gebeurt. Daarmee vervallen we al te snel in de aristocratische vooronderstellingen die ik hierboven heb behandeld. Zaak is nu om een democratisch alternatief uit te denken. Wanneer ik spreek van 'democratisch', verwijs ik niet naar ons hedendaagse constitutionele stemsysteem. Ik gebruik democratisch hier in zijn originele betekenis, die verwijst naar de 'kracht van de demos'[23]. 'Demos', Grieks voor 'volk', verwijst hier naar iedereen die opgaat in het volk, en er dus niet omwille van een specifieke kwaliteit uitspringt. De antieke democratie in het oude Griekenland steunde op de overtuiging dat elke mens in essentie een politiek wezen is en dus ongeacht zijn achtergrond iets over politiek te zeggen heeft. Democratiseren in de kunst betekent dan vooronderstellen dat de toeschouwer in het algemeen, en dus ook 'de man in de straat,' iets over kunst te zeggen heeft.

Volgens die logica stelt Rancière, in navolging van Jacotot, een 'democratische pedagogie' voor. Die vertrekt vanuit de les van Jacotot dat een gelijkheid tussen intelligentie voorondersteld moet worden. Hieruit volgt, volgens Rancière, dat de leerling geen passieve ontvanger van ideeën is, maar *geactiveerd* wordt. Leren gaat volgens Rancière altijd om het actief overbruggen van de kloof tussen onwetendheid en kennis door tekens en cijfers te koppelen aan de eigen kennispositie. Deze kloof van onwetendheid is niet de kloof tussen de wetende meester en de onwetende leerling, maar eenvoudigweg "de weg van wat hij al weet naar wat hij nog niet weet, maar in staat is om te leren op dezelfde manier als hij de rest heeft geleerd"[24]. De rol van de schoolmeester is niet om te proberen zijn eigen kennis aan te bieden, maar eerder om wegwijzers aan te bieden die de leerling in staat stellen zijn eigen weg te vinden.

Sommigen zullen hier misschien tegendraads opmerken dat het naïef is om te geloven in 'gelijke intelligentie' gezien wetenschap toch aantoont dat er verschillende IQ's zijn en de ene student al meer leervaardig is dan de andere. Hiermee miskennen we echter de politiek-filosofische vooronderstelling die in deze wetenschap schuilgaat. Meet en-classificatieinstrumenten zoals het IQ en leerstoornislabels gaan reeds onproblematisch uit van de stelling dat er een ongelijkheid in intelligentie is. Ervan uitgaande dat studenten allemaal hetzelfde dienen aan te leren, op exact dezelfde manier, geven ze cijfers en labels aan het tempo en de slaagkansen van de leermethode. Maar misschien zegt dit meer over de achterliggende pedagogie dan over het kind zelf. De pedagogie vooronderstelt reeds een hiërarchie in intelligentie. Gaan we echter uit van een *gelijkheid* van intelligentie, dan appreciëren we de verschillende manieren waarop studenten omgaan met kennis in al hun verscheidenheid. De *moeite* nemen om inderdaad te erkennen dat alle mensen over gelijke intelligentie beschikken, hoezeer andermans kennispositie ook van de jouwe verschilt, dat is emancipatie in de

pedagogiek.

Nu geldt de actieve positie van de leerling evenzeer voor de toeschouwer. Net zoals de leerling, zal de toeschouwer observeren, selecteren, vergelijken en interpreteren vanuit zijn of haar eigen kennispositie. Hierdoor ontstaat iets nieuws, iets wat voordien niet bestond en waar de meester of de kunstenaar zelf geen weet van heeft. Welke gevolgen heeft dit voor de theorie van de conceptuele kunst? Zoals hierboven reeds uiteengezet wordt conceptuele kunst gekenmerkt door het devalueren van de materiële verschijningsvorm als een louter 'voertuig van het idee' of zelfs afwijzen van materie onder het mom 'dematerialisatie'. Het idee is het kunstwerk, niet de materie. Deze theorieën berusten echter op valse hiërarchische veronderstellingen over ongelijke intelligentie en causaal efficiënte overdracht. Activeren we echter de rol van de toeschouwer, dan kunnen we de materiële verschijning niet langer als irrelevant beschouwen. Het materiële kunstwerk is namelijk de ''de minimale link van iets gemeenschappelijks (supra) dat tussen de kunstenaar en de toeschouwer tot stand moet worden gebracht.

'Het idee', maar welk idee?

Laat ik het nog één keer herhalen: conceptuele kunst draait niet om de materiële verschijning, maar het idee. Wat blijft er van dit idee over als we zijn aanschouwing democratiseren? Een democratische interpretatie van de conceptuele kunst leidt ons tot de volgende interpretatie van de kunstpraktijk: allereerst heeft de conceptuele kunstenaar een idee. Met dit idee in gedachten gaat de kunstenaar aan de slag en creëert een materieel kunstwerk. Het idee wordt op die manier vertaald in een object dat hij of zij onrechtstreeks aan de toeschouwer kan overbrengen. Wanneer de toeschouwer dan het materiële kunstwerk beschouwt, zal die vanuit welke kennispositie die zich ook bevindt, er zijn of haar eigen idee uit opmaken. Museumbordjes kunnen hier al dan niet een hulpmiddel bij vormen. Het kunstwerk fungeert dus niet als 'voertuig' van het welbepaalde idee van de kunstenaar, maar veeleer als 'katalysator' van *een* idee. De confrontatie met een vreemde materiële verschijning, zoals een video van een vrouw die bloed zweet, stelt de toeschouwers in staat "hun eigen gedicht samen te stellen met de elementen van het gedicht voor zich."[25] Net zoals "de student iets leert van de meester wat de meester zelf niet kent", kunnen de kunstenaars een onverwacht effect bewerkstelligen, namelijk dat de toeschouwers iets gaan begrijpen wat de kunstenaar zelf niet wist[26]. Rancière spreekt van een 'paradoxale effectiviteit'.

De paradoxale effectiviteit is een effectiviteit die zowel afstand als neutralisatie tussen kunstenaars en toeschouwers teweegbrengt. Er wordt afstand gecreëerd omdat het materiële kunstwerk een "opschorting veroorzaakt van elke bepaalde relatie tussen de intentie van de kunstenaar, een zintuiglijke vorm gepresenteerd in een kunstruimte, de blik van een toeschouwer en een toestand

van de gemeenschap."[27] Bij de confrontatie met het kunstwerk weet de toeschouwer niet waarom het er is, noch wat ermee bedoeld wordt. De bedoeling van de productie wordt op afstand geplaatst. Het tweede punt, neutralisatie, gaat dan over het effect van het kunstwerk dat op dezelfde manier wordt geneutraliseerd. Net zoals toeschouwers de bedoelingen van de kunstenaars niet kunnen vatten, hebben de kunstenaars geen controle over het effect dat wordt geproduceerd in de blikken van de anonieme toeschouwers. Het is "een effectiviteit van ontkoppeling, een breuk tussen de producties van de artistieke knowhow en gedefinieerde sociale doeleinden, tussen de vormen van het zintuiglijke, de betekenissen die erin kunnen worden gelezen en de effecten die ze kunnen veroorzaken."[28] Er is, terugkerend naar het voorbeeld van Joseph Kosuth's *One and Three Chairs*, een breuk tussen de filosofische stelling die Kosuth wil presenteren, en de reflecties van de toeschouwer die naar drie soorten stoelen in een museum kijkt.

Wat volgt uit deze paradoxale effectiviteit, is geen *consensus* over een vaststaand idee, maar eerder een 'conceptueel spel' dat zowel door de kunstenaar als door de toeschouwer wordt geconstitueerd. Ik stel voor dit conceptuele spel te begrijpen volgens het Rancièriaanse concept van 'dissensus'. Dit is "een breuk in de relatie tussen betekenis (*sense*) en zintuiglijkheid (*sense*), tussen wat wordt gezien en wat wordt gedacht, tussen wat wordt gedacht en wat wordt gevoeld."[29] Het is met andere woorden een breuk met de alledaagse 'verdeling van het zintuiglijk waarneembare' (*partage du sensible)*, de manier waarop we onze zintuiglijke ervaring betekenis geven. We kunnen deze notie van 'de verdeling van het zintuigelijk waarneembare' in een kantiaanse of foucaultiaanse zin opvatten als een (historisch) a priori systeem van waarneming, 'een verdeling van tijd en ruimte, van wat zichtbaar is en wat onzichtbaar is, van stem en geluid …"[30]

Volgens Rancière is geen enkele 'verdeling van het zintuiglijk waarneembare' neutraal. Elke 'verdeling van het zintuiglijke' is een (politieke) keuze die sommige dingen in rekening brengt en andere niet. Het is net zoals een samenvatting maken: het reduceert maar is tegelijkertijd onze enige mogelijkheid om te begrijpen. Dissensus is dan wanneer je op iets botst dat je nog niet in rekening bracht en je dwingt om je verdeling van het zintuiglijk waarneembare te wijzigen. Plots zie je de wereld een beetje anders. Het tempo van de tijd verandert, bepaalde zaken op straat vallen meer op dan andere, stemmen klinken anders, … De dissensus komt voort uit de paradoxale effectieve overdracht van het idee van het kunstwerk op jou.

De paradoxaal effectieve overdracht is niet hetzelfde als de causale overdracht. Er wordt geen eenduidig idee overgebracht waarover men het allen eens is. Integendeel, de actieve betrokkenheid van de toeschouwer bij het kunstwerk creëert iets nieuws. Het gaat om een co-creatie en die leidt niet tot consensus, waarbij de eensgezinde hoogopgeleiden samen knikken, maar veeleer een dissensus. Ze breekt met verwachtingen en opent een debat. Een democratische interpretatie van de conceptuele kunst is dus geen afzwakking,

maar net een bekrachtiging van haar politieke, filosofische en zelfreflexieve karakter! De blik van de toeschouwer wordt constitutief voor het eigenlijke conceptuele kunstwerk. Dit betekent evenzeer dat de materiële verschijningsvorm ervan niet langer als irrelevant beschouwd kan worden. De materiële verschijning is namelijk intrinsiek verweven met de constitutie van het kunstwerk, als cruciale bemiddelende schakel tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Het is het resultaat van het idee van de kunstenaar en de katalysator van de intellectuele activiteit van de toeschouwer. In het materiële werk verliest het oorspronkelijke idee zichzelf en wordt het dissensus.

Laten we dit toepassen op de gegeven voorbeelden. Ana Mendieta creëerde *Sweating Blood* in reactie op de verschillende verkrachtingen die plaatsvonden in haar omgeving. Wij nemen dit kunstwerk waar vanuit onze persoonlijke kennispositie en vormen er ons eigen idee over door het bijvoorbeeld te koppelen aan de manier waarop genderongelijkheid ons zelf al parten heeft gespeeld *of* wat het betekent om onder de druk te staan, te zwijgen over iets waarover we niet langer willen zwijgen *of* op welke manier bloed een betekenaar is, *of* … Het gaat erom dat iets in beeld gebracht wordt dat voordien op de achtergrond bleef. Nieuwe ideeën en een nieuwe verdeling van het zintuiglijk waarneembare dringen zich op. Hetzelfde geldt voor Robert Barry's *inert gas serie*, waarin hij de onzichtbaarheid van gas op de voorgrond brengt. De foto toont slechts een landschap, maar in een museum zou het kunstwerk uiteraard vergezeld worden door deze uitleg, en dus maakt het verhaal deel uit van de materiële verschijningsvorm van het kunstwerk, net zoals het lezen van een boek zou gelden als de materiële verschijningsvorm van een roman. Robert Barry roept hier een kinderlijke verwondering op voor het 'onzichtbare'. Ten slotte zou het werk van Kosuth, *Three Chairs*, een filosofische stelling moeten opleveren. Natuurlijk zal niet iedere 'man in de straat' onmiddellijk denken aan Plato's vormenleer of twintigste-eeuwse theorieën over semiotiek, maar hij zou zich vanuit zijn eigen kennispositie nog steeds filosofische vragen kunnen stellen over de verschijningsvorm van een stoel en misschien wel tot een interessantere theorie erover komen.

Uiteraard bestaat nog steeds de mogelijkheid dat 'de man in de straat' niet eens probeert zich met het kunstwerk bezig te houden. Door haar mysterieuze en verwarrende uitstraling vergt conceptuele kunst een actieve inspanning van de toeschouwer. Het is net zo fout van de passieve toeschouwers om geen enkele moeite te steken om actief aan de slag te gaan met het kunstwerk, als dat Kosuth fout is in denken dat conceptuele kunst niet voor iedereen is weggelegd. Beiden wentelen zich in een hiërarchische pedagogische relatie, ervan uitgaande dat toeschouwers uit de confrontatie met het kunstwerk een helder idee, een vooraf gekauwd concept, moeten halen. Door de kunstenaar te vragen: 'Wat bedoel je?' 'Wat moet ik begrijpen?' willen toeschouwers een *shortcut* nemen en reduceren zichzelf daarmee tot passieve ontvangers. Zo'n houding draagt evenzeer bij aan het elitaire karakter van de conceptuele kunst. Anderzijds zou je ook kunnen

stellen dat kunst net geslaagd is in de mate dat ze toeschouwers activeert en hun net *niet* aanzet zulke vragen te stellen.

Conclusie

Ik vatte deze paper aan met het problematiseren van het elitaire karakter van conceptuele kunst. Ik toonde aan dat dit geen onschuldig verwijt is, maar ingebakken zit in de theoretische basis van de conceptuele kunst. De mainstream theorieën van conceptuele kunst installeren een hiërarchie waar kunstenaars bovenaan worden geplaatst, als koning en intellectuele schepper van ideeën. Daaronder bevinden zich de reguliere kunstgaleriebezoekers, als getrainde passieve ontvangers van deze ideeën. En helemaal onderaan staat 'de man in de straat', die niet in staat is om er ook maar iets van te begrijpen. Deze hiërarchische structuur is niet alleen onwenselijk, maar ook onhoudbaar. Ze berust namelijk op twee valse vooronderstellingen: (1) dat het idee van de kunstenaar effectief wordt overgedragen op de goed opgeleide toeschouwer, en (2) dat de materiële verschijningsvorm van het kunstwerk verwaarloosbaar is. Met behulp van de filosofie van Jacques Rancière toonde ik echter aan dat deze vooronderstellingen berusten op een hiërarchische pedagogie. Deze analyse leidde me ertoe een 'democratisch' alternatief voor te stellen, dat niet vasthoudt aan de aristocratische positie van de kunstenaar, maar ook de blik van de verschillende toeschouwers in rekening brengt.

Het democratische alternatief houdt nog steeds de kern van de stroming in stand, namelijk dat conceptuele kunst gaat om 'het idee'. Wie zeggenschap over dit idee heeft, verandert echter. In het aristocratisch model draait het om het idee van de kunstenaar dat de toeschouwer moet achterhalen in het kunstwerk. Slechts sommige (goed opgeleide) toeschouwers zullen het begrijpen en men kan het er vervolgens eens over zijn. In het democratisch model daarentegen, is er geen sprake van consensus, maar veeleer van 'dissensus'. Het materiële kunstwerk is geen voertuig van een vaststaand idee, maar eerder een 'katalysator' van allerlei ideeën. Het opent debat. Het dissensuele idee is dan geen les van de kunstenaar aan de toeschouwer, maar veeleer een conceptueel spel. Het democratisch alternatief opent daarmee niet alleen de deuren voor alle soorten toeschouwers, maar opent ook de deuren tot allerlei soorten interpretaties die op hun beurt opnieuw kunnen inspireren.

Is het elitarisme in de (conceptuele) kunst hiermee dan helemaal opgelost? Het zou al te voorbarig zijn dat te stellen. Dat toeschouwers op een theoretisch niveau uitgesloten worden is één ding, maar er zijn natuurlijk nog tal van andere zaken die de drempel van het museum voor sommige toeschouwers te hoog houden. Zo is er aan de ene kant het 'institutionele kader', de prijs van een museumticket, hoe er reclame wordt gemaakt, de geografische ligging, etc… Maar aan de andere kant gaat het volgens mij ook om tijd, geduld en moeite. Men

moet de tijd vrij hebben om ernaar toe te gaan. Niet zomaar ‘vrij’, als in, niets anders te doen, maar werkelijk vrij. Het hoofd moet even leeggemaakt worden van zorgen. Enkel zo kan men het nodige geduld en de nodige moeite opbrengen om het kunstwerk te aanschouwen, tot zich te laten komen, en er actief iets uit op te maken. Dit heeft niets te maken met de capaciteiten of kennis van de toeschouwer, maar veeleer met zijn of haar ‘comfort’.

Mendieta, Ana. *Sweating Blood.* 1973.

Kosuth, Joseph. *One and Three Chairs.* 1965

Noten:

1 Dit onderzoek is mede mogelijk gemaakt door het Vlaams fonds voor fundamenteel wetenschappelijk onderzoek (FWO) onder de beurs: N°11P9C24N (2023-2027)

2 Goldie, P. & Schellekens, E, Who's Afraid: of Conceptual Art?, London, Routledge, 2009, p. VII.

3 Kosuth, J., Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990, Ed. Guercio, G. London MIT Press, 1991, 20.

4 Goldie, P. & Schellekens, E. Philosophy and Conceptual Art, Oxford, Oxford University Press, 2007.

5 Goldie, P. & Schellekens, E, Philosophy and Conceptual Art, p.IX.

6 Schellekens, E, "The Aesthetic Value of Ideas" in Goldie, P. & Schellekens, E (red.), Philosophy and Conceptual Art, Oxford, Oxford University Press, 2007, 76.

7 LeWitt, S. "Paragraphs on Conceptual Art" in Alberro A & Stimson, B (red.), Conceptual Art: A critical Anthology, Massachusetts, MIT Press, 1999. 107.

8Grayson, S. Body and Blood in Ana Mendieta's Filmwork (weblink), November 30, 2021.
https://americanart.si.edu/blog/ana-mendieta-artist

9 Lippard, L. Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, London, University of California press, 1972.

10 Kosuth, J., Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990, p.19.

11 Kosuth, J., Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990, p.16.
12 Kosuth, J., Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990, p.20.
13 De theorieën die ik hier behandel zijn de meest bekende en meest geciteerde (en dus 'mainstream') theorieën over conceptuele kunst. Natuurlijk zijn er ook uitzonderingen, die op cruciale punten afwijken van deze theorieën, zoals bijvoorbeeld het werk van Lygeia Clark, dat vooral de actieve deelname van de toeschouwers benadrukt en hun subjectieve perceptie waardeert (Rolnik, 1999). Deze theorie is meer in lijn met de 'democratische wending' die ik zal voorstellen.
14 Goldie, P. & Schellekens, E, Who's Afraid: of Conceptual Art?, p.112.
15 Kosuth, J., Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990, p.20.
16 Danto, A. C. What art is, New Haven, Yale University Press, 2013, p.38.
17 Rancière, J. The Ignorant Schoolmaster: Five lessons in intellectual emancipation. Stanford: Stanford University Press, 1991, p.2.
18 Rancière, J. The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation, p. 3.
19 Rancière, J. Le spectateur émancipé, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 15.
20 Rancière, J. Le spectateur émancipé, p.14.
21 Dit doet ons denken aan de bekende psychoanalytische leuze van Jacques Lacan: "Il n'y a pas de métalanguage". Er is niet zoiets als een overkoepelende metataal, zonder tekort, die erin slaagt alles helder over te brengen.
22 Het gelijkstellen van de intelligentie sluit niet uit dat men niet in staat is een kunstoordeel te cultiveren. Dit 'cultiveren' gaat volgens mij vooral om de veelheid aan blikken op kunst die iemand kan verzamelen. Hoe meer'verschillende' blikken iemand kan werpen op kunst, hoe boeiender het intern debat. Zo zijn kinderlijke blikken op kunst even waardevol als volwassen blikken op kunst, maar beschik je over beide, dan wordt het des te interessanter!
23 Rancière, J. 'Ten Theses on Politics', in Theory & Event, 5/3, 2001.
24 Rancière, J. Le spectateur émancipé, p.16.
25 Rancière, J. Le spectateur émancipé, p.19.
26 Rancière, J. Le spectateur émancipé, p.20.
27 Rancière, J. Le spectateur émancipé, p.63.
28 Rancière, J. Le spectateur émancipé, p.66-67.
29 Rancière, J. Dissensus: On Politics and Aesthetics, red. Corcoran, S., London, Continuum International Publishing Group, 2010, 143.
30 Rancière, J. Le partage du sensible, Paris, La fabrique éditions, 2000, p.14.