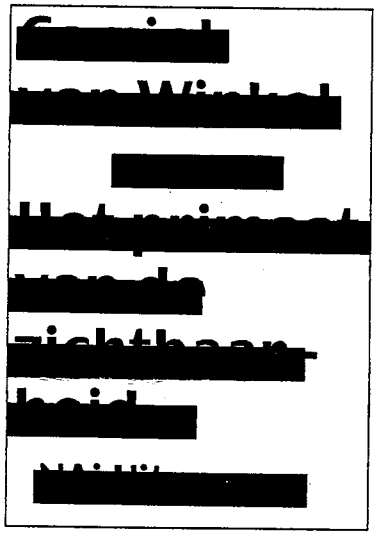
Renée Kistemaker
is historica en senior consultant beleidsontwikkeling bij het Amsterdams Historisch Museum

Noten

1. Het Museumpark is onderdeel van de Kunst-As, waar meer dan dertig musea, galeries en andere kunstorganisaties deel van uitmaken. Zie www.kunstas.nl
2. Franziska Puhan-Schulz (1995) *Urbane Inszenierungen von Internationalität in Museen für Moderne Kunst. Eine vergleichende Untersuchung.* Amsterdam-Frankfurt. Ongepubliceerd proefschrift Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie, Universität Frankfurt am Main.
3. In 1991 opende het Museum voor Moderne Kunst in Frankfurt met de tentoonstelling *Szenenwechsel I* samengesteld door directeur Jean-Christophe Ammann. Voor Amsterdam bespreekt Puhan de tentoonstelling *Couplet I* uit 1994 van Rudi Fuchs (in 1993 directeur geworden van het Stedelijk Museum). In Praag wordt de openingstentoonstelling van de Moderne Galerie in het vernieuwde Messepalast in 1995 besproken.
4. Hoe actueel de door Puhan onderzochte thema's zijn, blijkt uit het volgende citaat, te vinden op de website www.fryslan.nl: 'De volledige nieuwbouw van het Fries Museum en het Verzetsmuseum op het Wilhelminaplein in Leeuwarden versterkt de culturele infrastructuur van de provincie, het toeristisch profiel van Fryslân en de centrumpositie van de Friese hoofdstad in Noord Nederland. Een nieuw Fries Museum kan de Friese cultuur en identiteit uit heden en verleden met een aantrekkelijk en dynamisch expositiebeleid aanbieden aan Friezen en toeristen.' Citaat uit de notitie *Een Nieuw Fries Museum* van het College van Gedeputeerde Staten aan Provinciale Staten Friesland, 2006.

Boekbespreking
Burleske operaties

Pieter Hoexum



Camiel van Winkel – *Het primaat van de zichtbaarheid* – Rotterdam: NAi, 2005 – ISBN 9056624245 – Prijs: € 25,00

Marcel Duchamp is de patroonheilige van de moderne iconoclasten: hij verachtte schilders omdat die slechts het netvlies prikkelen, terwijl hij de geest wilde prikkelen. Hij geldt zodoende als aartsvader van wat Cornel Bierens genoemd heeft 'een algemeen toegepaste kunstlogica', waarin 'het achterliggende idee belangrijker werd dan het concrete ding'. Bierens schreef dit in een (kranten)artikel waarin hij van leer trok tegen de gemakzuchtigheid waarmee kunstenaars als Tracy Emin hun persoonlijk leven de kunstwereld binnensmokkelen. Zoals Duchamp een urinoir tentoonstelde, zo stelde Emin haar onopgemaakte bed tentoon.

Duchamps urinoir en Emins bed lijken tegengestelde doelen na te streven. Duchamps poging te ontsnappen aan het materiaal had volgens Bierens 'als inzet een grotere zuiverheid en autonomie voor de kunst, het was een soort opstijgen naar hogere luchtlagen'. Emins kunst daarentegen ziet hij eerder als een 'afdaling, namelijk in de richting van het gewone mensenbestaan'. Maar *beide* zijn poging te ontsnappen aan *vorm*. 'De beeldende kunst van de twintigste eeuw heeft [...] het stoffelijke ingeruild voor het conceptuele, het ding voor het idee, zoals het technisch kunnen van kunstenaars is ingeruild voor een verlammende vrijheid.'

Het verlies van 'technisch kunnen' is volgens Bierens de kunst uiteindelijk fataal geworden, daarmee heeft ze het publiek volledig van zich vervreemd. Bierens meent namelijk te weten wat 'alle gewone mensen [...] van een beetje kunstenaar verlangen: vakwerk'. En aan die vraag kan Emin niet voldoen, omdat ze niet 'ambachtelijk genoeg' is. Het hoge woord is eruit: Bierens pleit voor een herwaar-

dering van de *ambachtelijkheid* in de kunst.

Om kunstenaars weer ambachtelijkheid bij te brengen, beveelt Bierens een paardenmiddel aan: een (tijdelijk) beeldverbod. De beeldende kunst moet zich voor een tijd helemaal uit de kunst terugtrekken en onderduiken in het echte leven. De beeldend kunstenaars zouden vervolgens in de leer moeten gaan bij de toegepaste kunst, daar kunnen ze zich bekwamen in effectbejag, trucs en handigheidjes.

Als poging tot polemiek kan ik Bierens 'beeldverbod' wel waarderen, maar eigenlijk slaat hij er de plank net mee mis. Hoewel ik mezelf beschouw als een gewoon mens, geef ik weinig om ambachtelijkheid. Ik vraag van een beeldend kunstenaar *beelden*, niets meer en niets minder. Ik heb noch veel belangstelling voor vakwerk, noch voor 'achterliggende ideeën' of 'diepere bedoelingen'. Ik wil prikkels voor mijn netvlies. Toegegeven, afbeeldingen als zodanig zijn schaamteloos, onfatsoenlijk en eigenlijk per definitie pornografisch. Maar ja, dat maakt ze nu juist zo aantrekkelijk en onweerstaanbaar. Stiekem je netvlies laten prikkelen, dat is het mooiste dat er is. Liever nog dan Bierens' *tijdelijke* beeldverbod heb ik een *eeuwig* beeldverbod, zodat liefhebbers er in het diepste geheim van kunnen genieten.

Kritische diagnose

Waar Bierens sprak van een 'algemeen toegepaste kunstlogica', sprak Camiel van Winkel enkele jaren later van 'het dwangbeeld van een puur idee'. Van Winkel doelde op de retoriek waarmee conceptuele kunstenaars hun werk, à la Duchamp, verantwoorden. Pikant was dat Van Winkel zijn kritische 'diagnose' stelde in een essay dat de inleiding vormde van een catalogus van een tentoonstelling die de conceptuele kunst weer eens probeerde heilig te verklaren. 'Een schim', zo schrijft Van Winkel, 'waart door de kronieken van de moderne kunst: de onbereikbare wensdroom en steeds terugkerende fantasie van een kunstwerk dat uitsluitend uit een idee bestaat.'

In de praktijk 'nam de conceptuele kunstfantasie [...] vaak de gedaante aan van een rigoureuze ontkoppeling tussen denkwerk en maakwerk, tussen concipiëren en uitvoering'. Een kunstenaar bedenkt iets, hij maakt een plan, en dat plan, het 'idee', is de kern van de zaak. Naar de uitvoering ervan hoeft hij eigenlijk helemaal niet meer om te kijken, dat is van secundair belang. 'De tussentijdse beoordeling van het resultaat kan niet meer leiden tot bijstelling van het plan. In feite vindt er überhaupt geen evaluatie door de kunstenaar plaats: ieder resultaat is een goed resultaat.' Dat lijkt mij, in een notendop, toch het failliet van de conceptualistische opvatting van kunst. Van Winkel eindigde zijn essay dan ook met een oproep aan 'critici, theoretici en historici' om '"postconceptuele" criteria te ontwikkelen waarmee op steekhoudende wijze over individuele hedendaagse kunstwerken te oordelen is'.

Wie verwachtte dat Van Winkel dat zou doen in zijn boek *Het primaat van de zichtbaarheid* komt bedrogen uit. Hier komt Van Winkel tot de conclusie dat de conceptuele kunst de vraag naar objectieve beoordelingscriteria niet alleen pregnant heeft gemaakt, maar bovendien onbeantwoordbaar. 'In plaats van kunstenaars op te roepen meer vakwerk te leveren, of hun een bepaalde agenda op te dringen, zou het beter zijn om toe te geven dat het moeras waarin de kunstenaar noodgedwongen opereert, ook het moeras van de criticus is. De onmogelijke afbakening van de eigen deskundigheid, die niettemin per definitie altijd een beperkte is, vormt een structureel gegeven waarmee zowel de kunst als de kritiek een omgang dient te vinden.'

Van Winkel heeft mij er niet van kunnen overtuigen dat de conceptuele kunst inderdaad zo'n allesbepalende, historische rol heeft gespeeld. Iedere criticus heeft altijd en overal al moeten worstelen met het gegeven dat hij het niet mag laten bij een subjectief smaakoordeel, maar ook geen beroep kan doen op objectieve normen. De goede criticus herken je eraan dat hij tussen die klippen door weet te varen. Natuurlijk moeten kunstenaars net zo goed als critici voortmodderen in een moeras, maar dat is een gegeven (open deur?) waarvan het nauwelijks de moeite waard is om daarmee nu, bij wijze van conclusie ook nog, een boek af te sluiten. Noch de criticus, noch de kunstenaar hoeft in paniek te raken, integendeel: juist dat wordt je in een moeras fataal.

Misschien is het maar het beste het afsluitende deel van het boek te beschouwen als mosterd na de maaltijd – een heerlijke, bijzonder voedzame maaltijd. Wel is dan weer jammer dat het voorafje, de inleiding, bepaald de eetlust niet opwekt. De eerste zin van de inleiding, en dus van het boek, luidt: 'Dit boek behelst een poging om een dialectisch model te ontwikkelen voor de relatie tussen kunst en massacultuur, en voor de kritische omgang daarmee.' Er blijkt geen woord aan gelogen, maar het beneemt je toch iedere lust om verder te lezen. Dat is des te betreurenswaardiger omdat Van Winkel bij vlagen wel degelijk fraai en uitdagend formuleert. De eerste echte zin van het boek luidt: 'Er zijn te weinig beelden.'

Pieter Hoexum
is filosoof en schrijver

Dat is een werkelijk magistrale opening, die de lezer meteen naar adem doet happen. Te weinig beelden... Wat zullen we nu beleven? Van Winkel behoort zich toch, zoals het een cultuurcriticus betaamt, te beklagen over het *teveel* aan beelden? Nou, zo'n brave cultuurcriticus is hij bepaald niet. In deze inleiding hekelt Van Winkel trouwens al de neiging om de studie van de beeldcultuur op te tuigen tot een braaf, volwaardig academisch specialisme. Zelf kan Van Winkel die neiging helaas ook niet helemaal onderdrukken, de lezer wordt bijvoorbeeld murw gebeukt door een niet aflatende stroom voetnoten waarin verwezen wordt naar auteurs die ongeveer hetzelfde zeggen.

Toch is Van Winkels eigen typering van zijn boek als een 'burleske operatie' bijzonder raak getroffen. Hij merkt daarbij op dat voor zover zich hierin toch nog een methode aftekent, die de lezer moet overtuigen door de vruchten die ze afwerpt, 'betere argumenten zijn er niet'. Gelukkig blijkt Van Winkel, hoe zwak hij als theoreticus ook uit de bus komt, als criticus superieur. Bijvoorbeeld als hij de lezer rondleidt door de wondere wereld van de reclamefotografie, met name reclame voor horloges en zonnebrillen, de beeldroman, conceptuele kunst, Jeff Koons, enzovoorts, enzovoorts.

Het mooiste is misschien wel zijn beschouwing over modefotografie, die uitloopt op een vergelijking tussen (foto's van) Kate Moss en Cindy Sherman. Daar is mooi te zien hoe ver hij van de gebaande paden afwijkt en hoe hij taboes zwierig (niet drammerig of verongelijkt!) doorbreekt: volgens de clichés gaapt hoge kunst, de een is oppervlakkig en de ander diepzinnig, de een zou behaagziek zijn en de ander kritisch... Zonder dat Van Winkel de twee aan elkaar gelijkstelt, maar door ze te vergelijken, komt hij tot verhelderende inzichten. Bijvoorbeeld dat Sherman niet zozeer een fotograaf is die zichzelf als model gebruikt – zoals ze altijd beschouwd wordt – maar een model dat zichzelf fotografeert.

Van Winkel is hier nog niet tevreden mee. De vergelijking is voor hem een illustratie van een van de belangrijkste uitgangspunten van het boek, de stelling 'dat autonome kunst en commerciële massacultuur een tweelingfenomeen zijn, een dubbelportret van de moderniteit, en dat ze, gegeven hun gemeenschappelijke sociale en historische wortels, niet los van elkaar kunnen worden bezien'. Het is werkelijk jammer dat door het gefilosofeer over 'moderniteit' en 'sociale en historische wortels' de beelden zelf ondergesneeuwd raken. Wat dat betreft heeft dit boek hetzelfde manco als de bundel *De plaatjesmaatschappij. Essays over beeldcultuur* (door mij besproken in *Boekman* 63): binnen de kortste keren raken de plaatjes uit beeld en gaat het over de ontwikkelingen in de maatschappij.

(Voor dit artikel heb ik gebruikgemaakt van mijn artikel *De list van het beeld*, verschenen in *Trouw, Letter&Geest*, 3 juni 2006.)