

Aanraken a.u.b.

Please Touch
Please Touch

**Pleidooi
voor
kunst
als kracht**

Kunst 7
Kracht 31
Vrijheid 63

Literatuur 89
Afzender 90
Namenregister 91
Colofon 93

Kunst

Christoph Menke

Die Kraft der Kunst. Sieben Thesen

STELLING 1 & 2

1. Nog nooit in de moderne tijd was er meer kunst, was kunst zichtbaarder, meer aanwezig en vormend in de maatschappij dan vandaag. Nog nooit was kunst tegelijk zozeer een deel van het maatschappelijk proces als vandaag; slechts een van de vele communicatievormen: een handelswaar, een mening, een inzicht, een oordeel, een handeling.

Nog nooit in de moderne tijd stond de categorie van het esthetische zo centraal in het culturele zelfbegrip als in het tegenwoordige tijdperk, dat zichzelf in jeugdig enthousiasme ‘postmodern’ heeft genoemd en dat nu steeds duidelijker een postdisciplinaire ‘controlemaatschappij’ (Deleuze) blijkt te zijn. Nog nooit was het esthetische tegelijk zozeer slechts een middel in het economisch exploitatieproces — hetzij direct, als productiekraft, hetzij indirect, als onderbreking van de inspanningen van productie.

De alomtegenwoordige aanwezigheid van kunst en de centrale betekenis van het esthetische in de maatschappij gaan gepaard met het verlies van wat ik haar *kracht* zou willen noemen — met het verlies van kunst en het esthetische als kracht.

2. Kunst en het esthetische als medium van inzicht, van politiek of van kritiek tegen haar maatschappelijke absorptie in stelling brengen is geen uitweg uit deze situatie. Integendeel: begrijp je kunst of het esthetische *als* inzicht, *als* politiek of *als* kritiek, dan draagt dit er alleen maar aan bij ze tot slechts een deel van de maatschappelijke communicatie te maken. De kracht van kunst ligt er niet in inzicht, politiek of kritiek te zijn.

KUNSTWERK – NIET BETREDEN. Die tekst trof ik afgelopen zomer aan op een grasveldje naast de ingang van een vakantiepark in Drenthe. Erachter was van planken, balken en latten iets getimmerd wat je inderdaad prima voor een speeltoestel aan kon zien.

Dat ons verteld moest worden dat het kunst was maakte het werk voor mij pas echt af. Het bijschrift promoveerde het werk onbedoeld tot een ironisch commentaar op dit type openbare kunst in het algemeen. En het nodigde je uit om je fantasie de vrije loop te laten over de aanleiding voor dat bordje.

Niet betreden. Niet aanraken. *Please don't touch. No pictures.* Al die verboden plaatsen kunstwerken angstvallig op een afstand – onaanraakbaar. Ze zijn zo delicaat dat ze verkrumelen als we er niet met voldoende eerbied voor op de knieën vallen.

Het eerste wat de kunstrover 'Okkie' deed toen hij in 2002 twee schilderijen uit het Van Goghmuseum had gestolen, was likken aan *Zeezicht bij Scheveningen* (1882). Hij had gehoord dat er zand in de verf zou zitten en was benieuwd of je dat nog proefde. Hij is waarschijnlijk de enige ter wereld die weet hoe een Van Gogh smaakt. *Don't touch.* Maar er is een bijna instinctieve drang om er wel aan te komen. De afgesleten voeten van Petrus in de Sint-Pieter in Rome. De tactiele magie van de gelovige die denkt dat iets van die toverkracht op hem zal overgaan. Ik begrijp Okkie wel. Je zou met je tong willen raspen over de linkerhoek van Vermeers *Gezicht op Delft*, waar ook zand in verwerkt is. Of met je palmen over een Rothko strijken alsof je een fresco leest in braille. Je wilt het kunstwerk betreden, met alle zintuigen die je er binnen kunnen brengen.

Een paar maanden later, op een druilerige ochtend in november, stond ik bij het veerpontje naar Zaandam over het Noordzeekanaal te kijken hoe twee reusachtige beelden op vrachtwagens kwamen aanrijden, en vervolgens werden opgetakeld: een boer

en een boerinnetje die elkaar kussen, in elk souvenirwinkeltje te koop in Delfts blauw en hier gesupersized tot tien meter hoog. Kissing Couple XXXL heet het.

En ook dit vond ik tekenend voor de kunst van nu, al was het precies het tegenovergestelde van dat niet-betreedbare klimtoestel. Dit megasouvenir was gemaakt om nuttig te zijn, op allerlei fronten.

Het valt onder het project 'Beter Benutten' van het ministerie van Infrastructuur en Milieu, dat onder meer moet zorgen dat de nogal saaie fietsroute hier beter gebruikt wordt en forenzen de auto laten staan. In plaats van een extra veerboot of een brug moet dit kunstwerk de fietsers verleiden. En meteen ook de toeristen, die we graag wat meer buiten het Amsterdamse centrum willen krijgen. Wij zijn een pragmatisch volk en verwachten die houding ook van kunstwerken. Ze moeten wat opleveren. Als het geen economisch gewin is dan in elk geval maatschappelijk welzijn, een educatieve waarde of een toepassing zo praktisch als het reguleren van verkeersstromen of het decoreren van de Afsluitdijk tot een publiekstrekker.

Niemand vraagt ooit naar het belang van fietspaden of apotheken, terwijl de kunsten zich altijd moeten vermommen als groente en fruit. *We zijn zo goed voor je.*

We zijn zo goed voor je, dat ons kabinet besloten heeft dat elke leerling minstens één keer in zijn schooltijd naar het Rijksmuseum moet.

We zijn zo goed voor je, dat het vorige kabinet, Rutte II, een stimuleringsprogramma startte onder de naam *The Art of Impact*: 'gericht op nieuwe en bestaande kunst- en kunstenaarsprojecten met duidelijke impact op een maatschappelijk thema of vraagstuk.' Kunst moest de 'circulaire economie' stimuleren, bijdragen aan vraagstukken als 'energie en klimaat', 'de leefbare stad en

wijk, 'privacy', de 'vluchtelingenproblematiek', enzovoorts. Kunst werd een rijk gevulde fruitmand tegen alle kwaaltjes van onze samenleving.

Eind 2017 meldde het marketingbureau NBTC Holland Marketing dat het Mondriaan-themajaar 110 miljoen euro had opgebracht. Bedankt, Piet. Je bent zo goed voor ons.

Stadsplanners wapperen nog altijd graag met een exemplaar van Richard Florida's *The Rise of the Creative Class* (2002) om het belang van creatieve broedplaatsen voor hun wijken en buurten te verdedigen. Zo zijn in Rotterdam allerlei oude fabrieksgebouwen en scholen tot ateliers verbouwd voor kunstenaarscollectieven, maar nu de wijken waarin ze staan inderdaad bruisender worden, raken ze ook in trek bij projectontwikkelaars, en dreigen de ateliers onbetaalbaar te worden voor kunstenaars.

We zijn zo goed voor je. We jagen de prijzen op van jullie verpauperde stadswijken en mogen weer opkrassen als de nieuwe makelaars hun kansen ruiken tussen de koffiebarretjes met soja-cappuccino.

De kunsten worden voor allerlei karretjes gespannen en de kunstenaars laten het gebeuren, zonder dat duidelijk is of het noodgedwongen is of niet. Hoe dan ook moeten zij zich gedragen als 'culturele ondernemers'. Steeds nemen we de effecten van kunst als uitgangspunt.

Dat is het ene uiterste. Het andere is dat van het totaal autistische, nutteloze werk dat we niet mogen aanraken en dat ons evenmin nog aanraakt. Allebei die posities hebben iets onbevredigends, maar in de discussies over kunst lijkt het altijd het ene of het andere standpunt te zijn. Autonomie of engagement. Intrinsieke waarde of toegepaste waarde. *L'art pour l'art* of *art of impact*. Hoe je het ook wilt noemen.

Wat hier volgt is een zoektocht naar een uitweg. Het vertrekpunt daarvan is het opvatten van kunst als esthetische kracht. 'Kracht' is het centrale concept in het werk van de Duitse filosoof Christoph Menke. In zijn belangrijkste werken, *Kraft* (2008) en *Die Kraft der Kunst* (2012), heeft hij een perspectief op kunst dat in Nederland onbekend is, en toch veel verheldert.

Hoe moeten we die kracht begrijpen? En welke implicaties kan zo'n zienswijze hebben voor de kunstwereld? Voor de kunstenaars, het publiek, de instituten, de politiek?

Eind november sprak ik Menke bij hem thuis in Berlijn. Ons gesprek is het vertrekpunt. Fragmenten eruit zullen af en toe klinken tijdens onze zoektocht. Beschouw ze als de audiotour.

C. MENKE: *Ik heb altijd medelijden met de kunstwerken op biënnales. Ze hebben geen schijn van kans. Je jaagt maar door die hallen, je wacht op het moment dat je aangeraakt wordt door iets. Je leest de namen, de titels. Maar geen van die dingen heeft een echte kans om onze aandacht te grijpen. Misschien dat ze in een andere context wel zouden kunnen werken. Dat weet je niet.*

...

Wij hebben hier in de stad net een groot debat achter de rug over de Volksbühne, het theatergebouw en het gelijknamige toneelgezelschap. De Belg Chris Dercon heeft daar dit jaar de leiding overgenomen van Frank Castorf. Dit ging gepaard met een discussie over de vraag of Berlijn het 'Barcelonamodel' moest volgen, dat wil zeggen: dat een stad kunst moet presenteren als deel van de toeristenindustrie. Volgens sommigen is dat de enige toekomst voor Berlijn. Dat is voor mij een symptoom. Het is een claim over hoe het moet, welke verwachtingen mensen moeten hebben van kunstwerken.

...

Onze samenleving verwacht meer en meer van kunst dat zij op een productieve manier bijdraagt. Productief aan allerlei verschillende zaken, maar altijd aan iets wat al bestaat buiten het kunstwerk. Sommigen verwachten een bijdrage aan het politieke discours. Anderen aan een morele gevoeligheid. Die vinden dat het representeren van de vluchtelingencrisis in kunstwerken ons meer gevoelig zou maken voor vluchtelingen. Enzovoorts.

C. WEIJTS: En dat betekent volgens u een verlies van kracht, zoals u vijf jaar geleden signaleerde in *Die Kraft der Kunst*. Is dat sindsdien alleen maar minder geworden?

C. MENKE: Het lastige is dat je de afwezigheid van kracht niet kunt meten als een objectief feit. Het is geen objectieve kwaliteit van een kunstwerk, maar iets waarvan je alleen weet dat het er is als het zich ontvouwt, als het effectief is. Als het niet werkt, weet je dat het er niet is. Maar je weet nooit precies wie je dat nu eigenlijk kwalijk moet nemen. Je kunt ook nooit van tevoren weten: dit kunstwerk heeft kracht, maar niemand kan het ervaren. En andersom ook niet. Als kunst je een zekere ervaring geeft, weet je nooit helemaal zeker of dat nu van het kunstwerk komt of door de projectie van iets in jezelf.

...

Het bestaan van kracht heeft de vorm van een gebeurtenis. Soms gebeurt het en meestal, denk ik, gebeurt het niet. Als ik zelf naar een muziekkuitvoering of een tentoonstelling ga, of een boek lees, doe ik het vaak niet op een manier waarbij het kunstwerk, als het kracht heeft, in staat is om die krachten te ontvouwen. Want ik zit aan andere dingen te denken. Ik ben moe. Soms ben ik er gewoon te dom voor.

C. WEIJTS: *Toch is uw diagnose niet alleen een particulier, individueel gevoel.*

C. MENKE: *Nee, maar ik zeg dit omdat ik liever niet wil oordelen over ‘the state of art’, dat de kunst zwak is geworden of zoiets. Ik doelde hier op een sociale en culturele praktijk om met kunst om te gaan. Onze samenlevingen refereren aan kunst, stellen kunst ten toon, gaan ermee om op zo’n manier dat de kunst, áls zij kracht heeft, niet de kans krijgt om die effectief te maken. Het gaat mij dus niet om de kunstenaars of de mensen van de instituten, maar om de rol die de samenleving aan het toeschrijven is aan kunst.*

...

De rol die de markt speelt is in dat opzicht echt veranderd vergeleken bij de jaren zestig. Natuurlijk, er was altijd een markt. Maar de dominantie van de marketing van kunstwerken tegenover het tegenkomen van vormen die niet te marketen zijn — de tegenkrachten, de weerstand — dat is één van de symptomen. En je ziet het aan de manier waarop grote tentoonstellingen zijn vormgegeven en gepresenteerd, zoals de Documenta of het Münster Skulpture Projekte. Die worden een normaal onderdeel van het zomerprogramma. De ene dag ga je naar het strand, de volgende naar Kassel, en daarna naar de dierentuin. Het wordt onderdeel van de normale entertainmentindustrie. Die culturele en sociale praktijken proberen kunst om te buigen tot een attractie binnen die steeds maar groeiende cultuurindustrie. Dat kun je het Barcelonamodel noemen. Al kun je net zo goed spreken van het Venetiëmodel.

Stormen aan zee zijn het dreigendst bij aﬂandige wind die het kabaal terugblaast. De schuimkoppen vechten in stilte tegen het geweld. Als het ze gelukt is naar boven te spartelen, kunnen ze alleen naar adem happen, en zonder stem verdwijnen in het grote grauwigroen.

Bij zo'n storm is Vincent van Gogh begonnen met schilderen. Hij heeft zijn volle schilderuitrusting op zijn rug gehesen, zijn volle zware schilderuitrusting, met verftubes, penselen, veldezel, palet, een opgespannen doek. Hij heeft flesjes bijgevuld met olie en terpentijn, en hij is gaan lopen naar Scheveningen, tussen koetsen en ezelwagens, tussen de ratelende viskarren met hun tonnen die hobbelen op de keien.

Het is dinsdag 22 augustus 1882. Tot nu toe heeft hij vooral getekend. Van zijn aangetrouwde neef Anton Mauve heeft hij wat schildertechnieken geleerd, vooral aquarelleren. Hij is er speciaal voor naar Den Haag verhuisd, bijna een jaar geleden. Maar voor olieverf is hij nog altijd huiverig. Hij weet, zal hij zijn broer Theo zaterdagavond schrijven, 'van lui die er zich onbekookt inwierpen' en 'tot over de ooren zich in de schulden gestoken hadden door de dure dingen die zij verknoeid hadden'. Kostbaar materiaal is het geweest, dat hij gaat blootstellen aan de elementen. Als hij het uitpakt begint de storm al wat aan te zwellen. Het doek is een zeil dat wind vangt en de ezel laat schudden, die hij met één hand blijft tegenhouden.

Schuin vanachter blaast de wind, zuidoost. Duinzand striemt het doek, dat hij tweemaal helemaal moet 'afschrapen om reden van de dikke laag zand die het geheel bedekte. Het waaide zoo dat ik mij haast niet kon staande houden en haast niet kijken door het stuiven.'

En weer – voor de derde keer nu – schraapt hij die prijzige verflaag eraf. Weer vallen die kostbare klodders neer op het zand waar

ze ineenkrimpen en richting zee rollen, een vacht verzamelend van aankoekende korrels. Van Gogh vloekt. Hij vloekt naar de wolken die zwartpaars hun woede verzamelen boven een mosgroene horizon. Hij vloekt naar de zee die doodstil verwoestingen bekokstooft. Alleen de meeuwen, schichten wit, bereiken de kust met alarmkreten waar hij naar vloekt. En hij vloekt naar zijn ouders, zijn teleurgestelde, onbegrijpende ouders. Zaterdag schrijft hij Theo: 'Zij hebben nu het oog misschien op het "schilderen met olieverf", nu zal het dan eindelijk komen – en och wat zal het hun tegenvallen als zij het zien zouden, vrees ik, en zij er niets dan klonten verf in zullen zien.'

Want dit is wat hij doet: hij knijpt de verf rechtstreeks uit de tubes. Als in de luwte van 'een klein herbergje achter de duinen' zijn ezel eindelijk is blijven staan, knijpt hij de verf uit de tubes alsof hij het witte schuim niet schildert maar boetseert. Wat ziet hij? Van Gogh, die opgroeide op het Brabantse platteland, ziet dit: 'een effect als van de voren van een omgeploegd land. De golven volgden zoo snel op elkander dat de een den ander verdrong en er ontstond door de botsing van de watermassa's een soort schuim als stuifzand dat het eerste plan van de zee als in een soort waas hulde. Maar het was anders een nijdig stormpje – te nijdiger – en als men er wat lang op keek te indrukwekkender omdat het zoo weinig lawaai maakte. De zee had een kleur van vuil zeepsop.'

Gezocht: *Sandwich Artist (M/V)*. 'Als Sandwich Artist maak jij naar wens van de klant de lekkerste en mooiste creaties als het gaat om de bereiding van verse sandwiches en salades.'

Onze wereld schreeuwt om esthetiek. Je hoeft de vacatureteksten maar door te nemen en je hoort die roep om make-up artiesten, technical artists, environment artists, of, zoals broodjeszaak Subway

zijn personeel noemt, 'sandwich artists'. En dan zwijg ik nog van al die 'creatieve' teamspelers, content marketeers of datatalenten. We zijn allemaal creatievelingen op ons werk, levenskunstenaars in ons privéleven en fijnproevers in de stationskiosk.

Het esthetische heeft ons bestaan op alle niveaus zo volledig doordrenkt. Op het eerste gezicht zou je bijna denken dat de mis-sie van romantici als Novalis uiteindelijk geslaagd is. Die streefden naar de totale 'poëtisering' van de wereld, een revolutie van de esthetiek. Als zo'n achttiende-eeuwer zou weten hoe onze technologische vooruitgang ons van fysieke arbeid verlost heeft, zou hij waarschijnlijk aannemen dat wij nu in een ongekend wal-halla leven, vol geestelijke weelde, en dat het een wonder is dat we niet voortdurend zenuwinzinkingen krijgen zoals Stendhal die had, toen hij aan de overvloed van adembenemende kunst in Florence werd blootgesteld. Carl Gustav Jung viel al flauw toen hij alleen maar het treinkaartje kocht voor een reis naar Rome, waar hij nooit is geweest. Anders was het hem misschien wel vergaan als die Japanse toerist die ineenzakt in de openingsscène van *La grande bellezza*.

Schoonheid. Beauty. Bellezza. Schönheit. Dat is het eerste woord dat bij de meeste mensen zal opkomen als je ze vraagt naar 'esthetiek'. Toch gaat het, in de esthetica als filosofische discipline waar Christoph Menke een vertegenwoordiger van is, om meer dan mooi of lelijk. Dit is niet de plek voor een complete inleiding of samenvatting van dit vakgebied, maar een paar bakens zijn wel nodig om Menke en zijn kunstopvatting in een theoretische en historische context te plaatsen.

De esthetiek is een relatief jong vakgebied, dat pas in de acht-tiende eeuw is ontstaan. Het is goed om ons te realiseren dat ook ons idee van 'kunst' nog maar jong is. Vóór de achttiende eeuw was er geen 'kunst'. Een middeleeuwer had geen idee waar je het

over had als je hem vroeg of iets wel of geen 'kunst' was, laat staan met een hoofdletter K. Kunstwerken werden in opdracht gemaakt, of het nu was om de weg naar het sacrale te wijzen, een hof te bezingen of er de verveling te verdrijven. Er waren de *artes liberales*, de vrije kunsten, die vooral wetenschappen waren, zoals theologie en filosofie, en de *artes mechanicae*, praktische en ambachtelijke activiteiten waar zowel weven en koken als oorlog voeren en landbouw onder vielen.

De eerste die het woord 'esthetiek' als filosofische term gebruikt is Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). In zijn hoofdwerk *Aesthetica* (1750-1755) spreekt hij van een 'zintuiglijke kennis'. Zijn nieuwe wetenschap heette de '*scientia cognitionis sensitivae*', de wetenschap van zintuiglijke kennis. Die schaaft hij weliswaar onder de lagere kennisvermogens, ten opzichte van de ratio, maar had toch ook eigen kwaliteiten. De abstracte logica ging immers altijd ten koste van de uitbundige complexiteit van de concrete realiteit, beargumenteerde hij. Wilde je zo volledig mogelijke kennis over werkelijkheid, dan had je allebei die waarheden nodig, die van het logische verstand en die van de zintuigen. *Aesthetica* hielp om die zintuigen beter te benutten, om dit specifieke kennismedium aan te scherpen. 'Het doel van de *aesthetica* is de vervolmaking van de zintuiglijke kennis als zodanig. Daarmee is echter de schoonheid bedoeld.' (*Aesthetica*, §14)

Latere esthetici als Kant, Herder en Hegel kegelden die hiërarchie tussen *aesthetica* en logica steeds meer omver. Christoph Menke grijpt terug op die allereerste theoretici van de esthetiek en bouwt op hen voort door ze te herformuleren. In *Kraft* (2008) reconstrueert Menke op die manier een 'esthetische antropologie', die hij aan het begin van *Die Kraft der Kunst* (2012) samenvat in zeven stellingen, die voor deze uitgave in het Nederlands zijn vertaald.

Menkes kernthese is dat kunst ontstaat in het conflict tussen esthetische kracht en verstandelijk vermogen. Vermogen ziet hij als een 'sociale praktijk', de capaciteit om iets voor elkaar te krijgen, om iets te doen wat kan slagen of mislukken. We kunnen ons hierin trainen en dit vermogen oefenen. Kracht gaat heel anders te werk. Kracht is werkzaam buiten onze oefeningen om, en ontvouwt zich spelenderwijs, zonder doel voor ogen en volgens eigen regels. In *Kraft* herformuleert Menke de esthetiek van Baumgarten als 'een theorie van het subject en zijn vermogen', waar hij diens opvolgers, zoals Johann Gottfried von Herder (1744-1803), ziet als de grondleggers van het tegenmodel, een 'esthetiek van kracht', waarbij een onkenbaar, 'duister mechanisme' werkzaam is, 'der dunkle Mechanismus der Seele', in de woorden van Herder.

Die twee theorieën over esthetiek zijn weliswaar tegenovergesteld, maar sluiten elkaar niet uit. De menselijke geest bestaat volgens Menke 'im Widerstreit von ästhetischer Kraft und vernünftigen Vermogen', in het conflict tussen esthetische kracht en verstandelijk vermogen, en de kunst toont die gespletenheid, deze spanning, en toont daarmee de menselijke geest.

Hoe we die kracht moeten opvatten en hoe hij te werk gaat, komt verderop aan de orde. Hier beperk ik me tot het kader om Menkes opvattingen te plaatsen, en het uitgangspunt om kunst te zien als zintuiglijke kennis, als zinnelijke waarheid als gevolg van een kracht naast (of onder, boven, langs, tussen) de rationele werkelijkheid en de maatschappelijke werkelijkheid met wie zij in conflict is.

Bij veel kunstenaars vind je een dergelijke intuïtie terug, of sporen ervan. Vaak is het in andere termen, en met andere accenten. Zo wijst de schrijver Michel Tournier in zijn filosofische autobiografie *Een vlaag van bezieling* (1993) op het bestaan van 'twee niveaus van kennis'. Hij maakt het onderscheid tussen 'ervaring'

en 'ondervinding' dat in het Frans allebei met *expérience* wordt aangeduid. Bedrieglijk genoeg. Want ervaringen (bij hem ook wel 'wijsheid' genoemd) zijn juist 'niet overdraagbaar': 'Dat mensen met ervaring zo vaak toegeven aan hun neiging om adviezen uit te delen, komt doordat ze menen te beschikken over de resultaten van een aantal experimenten. In wezen verwarren ze twee niveaus van kennis: het ene diep, duister, verknoopt met het lichaam, de zenuwen, de geslachtsorganen, en het andere abstract, cerebraal, licht, draagbaar.'

Draagbaar en overdraagbaar. Je zou kunnen stellen dat de kunst de poging is om dat niet-overdraagbare toch over te dragen, waarmee we meteen in het spanningsveld tussen die twee werelden zitten, tussen esthetische kracht en verstandelijk vermogen.

'Misschien is kunst gewoon het protest van een organisme tegen zijn beperkte bevattingsvermogen.' Zo speculeert Joseph Brodsky in zijn boek over Venetië, *Kade der Ongeneeslijken* (1998). Ik heb dit altijd een sterke zin gevonden. Ook omdat ik hem nooit helemaal begrijp en toch altijd het idee heb dat hij helemaal waar is. Zo'n zin dóét waar hij over gaat. Ook hier is er die spanning tussen het beperkte verstand, het begrensde vermogen, tegenover het zintuiglijke, het dierlijk-biologische vermoeden van 'een organisme', dat zich daar niet bij neerlegt, en in het conflict tussen die twee (als 'protest' volgens Brodsky) ontstaat de kunst. Misschien.

Wat vaststaat is dat voor zo'n onbestemde notie van zintuiglijke kennis weinig plaats meer lijkt te zijn in onze efficiënt georganiseerde samenlevingen. O ja, onze zintuigen komen niets tekort. Daar gaat het niet om. Er is een voortdurend spervuur van beelden, reclameprikkelers, informatieschermen, porno, affiches, verkeersborden, alerts, meldingen en wat er allemaal nog meer om onze aandacht strijdt. Maar wat die sensaties in het algemeen

hooguit teweeg kunnen brengen zijn belevenissen, in plaats van echte ervaringen. Op dat onderscheid – ooit door Walter Benjamin geïntroduceerd – wijst de Koreaans-Duitse filosoof Byung-Chul Han in *De vermoeide samenleving* (2010). In wat hij onze ‘transparantie- en informatiesamenleving’ noemt is er een overmaat aan lawaai, aan kennisfeitjes, entertainment, enzovoorts zonder echte kracht. Al dat lawaai beroert ons alleen aan de oppervlakte. De belevenis ‘mist de eros die ons verandert’. Eros is een sleutelbegrip bij Han, die daarmee uiteraard teruggrijpt op de Griekse Oudheid, en aan dit begrip een invulling geeft die verrassend sterk lijkt op Menkes kracht: ‘De eros is (...) de verhouding tot de ander aan gene zijde van prestatie en kunnen. Het modale werkwoord niet kunnen is zijn kenmerk.’ Eros en kracht zijn niet te oefenen. Het zijn geen resultaten van een vermogen. Om ze te laten werken moeten we onze krampachtige vaardigheden en knappe kundes loslaten. We moeten ons overgeven aan gene zijde van het vermogen, zou Menke zeggen, die in *Kraft* al een hoofdstuk wijdde aan ‘Nicht-können können’, met als conclusie: ‘Der Künstler ist ein Könnner eigentümlicher Art: Was er kann, ist, nicht zu können. Der Künstler kann das Nicht-können.’

Het erkennen van dit niet-kunnen en van de werking van zulke duistere fenomenen – of je die nu zinnelijke kennis, eros of esthetische kracht noemt – staat ook om andere redenen volslagen haaks op de samenleving van nu, die bij Han de ‘transparante samenleving’ heet. Het streven naar zichtbaarheid en doorzichtigheid is volgens Han verantwoordelijk voor de teloorgang, ja zelfs de doodsstrijd, van eros en fantasie:

‘De hypervisibiliteit, de totale zichtbaarheid van allen voor allen, het gedroomde doel van de transparante samenleving, gaat hand in hand met de opheffing van drempels en grenzen. (...) Met die grenzen en drempels verdwijnen

ook de fantasieën voor de ander. Zonder het negatieve van de drempelervaring verkommt de fantasie. De huidige crisis van de kunst en de literatuur komt uiteindelijk voort uit de crisis van de fantasie, uit het verdwijnen van de ander, dat wil zeggen uit de doodstrijd van eros.'

Kunst draagt niet bij aan de versnelling van dataoverdracht of goedertransport. Kunst stroomlijnt geen processen, ontsluit geen informatiebronnen, vergemakkelijkt geen financiële transacties. Kunst werpt tegen. Kunst vertraagt, wrijft, is onvoorspelbaar. Vervelend genoeg voor iedereen die beroepshalve bij kunstinstellingen of kunstbeleid betrokken is, verhoudt kunst zich slecht tot projecten, initiatieven en motivatie, de nieuwe geboden van onze prestatie maatschappij, met haar 'positivering van alle terreinen des levens' (Han). Kunst gaat ook niet alleen om positieve gevoelens of louter schoonheid. Ze is geen fruitmand. Ze biedt geen gevoel goed. Ze werpt tegen, pauzeert.

Wacht. Probeer eens stil te staan bij een moment waarop een kunstwerk je werkelijk raakte. Nee, bij mij komt er ook niet onmiddellijk één beeld op, dat geef ik onmiddellijk toe. Of het moet die ene cartoon van Gummbah zijn. Een man staat voor een abstract schilderij en zegt: 'Er gaat bij mij nu toch wel een soort huivering door me heen geloof ik.' En dan: 'Oh nee, toch niet.'

Ben Lerner beschrijft aan het begin van zijn roman *Vertrek van Station Atocha* (2012) hoe een man in een museum 'plotseling amechtig begon te snikken'. Had hij soms 'een diepgaande kunstzinnige ervaring'? vraagt de verteller zich af. 'Ik vreesde al heel lang dat ik niet tot een diepzinnige kunstzinnige ervaring in staat was en kon maar moeilijk geloven dat iemand, van de mensen die

ik kende althans, het wel was. Ik stond zeer wantrouwend tegenover mensen die beweerden dat een gedicht of een schilderij “hun leven veranderd had”, vooral omdat ik die mensen vaak zowel voor als na hun ervaring had gekend en geen enkele verandering had kunnen bespeuren.’

Zulke relativerende geluiden hebben iets prettig, zoals ik het ook prettig vond om van Christoph Menke te horen dat ook hij – die nota bene zoveel publiceert over de kracht van kunst – erkent doorgaans niet zo diepgaand door kunst bewogen te zijn.

Misschien moeten we ook maar eens af van die exaltaties, openbaringen of anderszins orgastische sensaties die we van kunstwerken verwachten, vooral als de namen op de bordjes ons aanmoedigen ervoor in katzwijn te vallen. Misschien is de werking van kunst veel minder explosief en kan ze je veel subtieler, geniepiger, discreter bewegen.

Ik geef toe dat ik even in mijn geheugen moest graven, maar er komt nu wel één voorstelling in me op, dans en muziek, die ook nog eens gáát over het soort vragen waar wij het hier over hebben.

De voorstelling *Melancholia* van Theater Basel was in 2016 te zien tijdens het Hollands Festival en ik ging haar vooraf bekijken in Basel. Dat betekende een vlucht naar Zwitserland, een dag in mijn eentje ronddwalen in een stad die ik nog niet kende, nieuwe luchten inademen, andere talen horen: al die omstandigheden die critici altijd onvermeld laten en toch van invloed zijn. Al was het maar omdat ze mij in dit geval in de juiste toestand van milde ontheemding en vervreemding brachten voor wat *Melancholia* in petto had. Jonge, moderne dansers deelden het podium met stokoude muziek, uit de tijd van Monteverdi. Elk afzonderlijk hadden de dans en de muziek me een prima avond kunnen bezorgen. De muziek was van een barokorkest, vanaf de klavecimbel geleid door Andrea Marcon, die altijd garant staat voor uitstekende uitvoeringen, vir-

tuuos, en vol dynamische contrasten. Een kleine ongerijmdheid waren de gloeiende iPads op de lessenaars bij die oude instrumenten. Maar dat paste bij de enscenering van de dansvoorstelling, waar het hele decor een spel was met allerlei schermen en videoprojecties, waardoor je op een gegeven moment echt niet meer wist wat nu 'echt', 'live' op het toneel gespeeld werd en wat een afgespeelde film was. Ook dat was technisch, puur ambachtelijk, goed uitgevoerd, zoals de jonge dansers en danseressen ook vakwerk leverden. Ik zag ze als een bezetene hun work-outs verrichten op denkbeeldige sporttoestellen. Daarna waren ze weer met hun telefoontjes in de weer. Of kauwden ze chocoladerepen weg. Ik zag ze feestend versmelten tot een groot gonzend lichaam van tientallen tentakels dat sidderde in orgastische extase. Ik zag ze uiteenspatten, vastlopen in slow-motionbeweging, en nog veel meer van dat soort onbegrijpelijke capriolen uitvoeren.

Bij veel eigentijdse dansvoorstellingen zitten we ons af te vragen wat het allemaal betekent, wat we ermee moeten. En, laten we eerlijk zijn, in de meeste gevallen leiden die vragen niet tot bijster veel antwoorden, zodat we het op een gegeven moment opgeven en besluiten vooral te genieten van de performance, van de bewegingen, de visuele effecten, de sportieve prestatie, enzovoorts, en proberen geen aandacht te geven aan de knagende stem op de achtergrond die ons verwijt dat we het werk onvoldoende recht doen door het te veel aan de oppervlakte te beleven en zo weer eens een kans op zo'n diepgaande kunstzinnige ervaring mislopen.

Zo had ik met elk van beide ingrediënten van *Melancholia* een prima concert dan wel een prima dansvoorstelling kunnen maken, die mij moeiteloos via het glas wijn in de pauze naar het beleefde slotapplaus had kunnen brengen.

Toch werd het anders. Niet voortdurend natuurlijk. Misschien waren het maar drie of vier momenten waarop het werkelijk gebeurde, maar toch. Door het samenkomen van de muziek – renaissancemuziek met melancholie als thema, dus veel klaagliederen, funeraire liederen en overpeinzingen over dood en eenzaamheid – mét die verbeelding van, laten we zeggen, die hippe stadscultuur, knetterde het af en toe. Twee totaal verschillende tijdperken en kunstvormen schoven over elkaar heen en gaven een vonkend soort kortsluiting die zich lastig laat omschrijven, ook omdat hij zo vluchtig is.

Ik heb de aandrang om op te springen en 'ja!' te roepen. Ja, dát! Alsof me iets te binnen schiet dat ik, zoals bij dromen vaak gebeurt in de ochtend, meteen weer kwijt ben. Erover schrijven heeft het gevaar het overdrevener te laten klinken dan het is. Of het juist kleiner te maken. Of allebei. Je moet in een slinger van woorden die korte stoot van energie zien weer te geven, dat plotselinge enthousiasme dat uitroept: ja, dát!

Het inzicht was, denk ik, dat het één en dezelfde gemoedstoestand was die bij die musici werd omgezet in lyrische, buitengewoon mooie muziek, en bij die dansers in hun neurotische, schokkerige, obsessief repetitieve gedrag. Maar wat ze deelden was niet van vandaag of gisteren, maar een fundamentele menselijke toestand of ervaring, waar eertijds nog ja tegen werd gezegd en nu nee.

In mijn hotelkamer schrijf ik snel de zinnen op die later terugkeren in mijn bespreking in *De Groene Amsterdammer*: 'Waar het lijden, het rouwen en de melancholie voor de Renaissance mens kennelijk nog krachten waren die hem tot zulke lyrische toppen brachten, gaat de jonge smartphonebezitter van nu dat lijden liever uit de weg. En het lijken allemaal strategieën te zijn om de on-

plezierige kanten van het bestaan uit de weg te gaan, om ze niet te ervaren en te doorvoelen zoals de melancholici van de Renaissance dat deden.'

Maar let wel: dit is een verstandelijke reconstructie om achteraf uit te drukken en te beredeneren wat in die paar verheevigde momenten in één slag duidelijk was, en tijdens de rest van de voorstelling en ook daarna nog vooral onderhuids op mij inwerkte. Natuurlijk, als ik het analyseer is dit stuk te lezen als een al dan niet impliciete kritiek op de tijdgeest, maar wie de voorstelling ondergaat is niet bezig met termen als tijdgeest, melancholie of lyriek. Schrijven over krachtige kunst heeft het gevaar dat je die kracht inperkt, afbakent, en temt. Dat je hem overhevelt naar het domein van het vermogen, waarbij veel ervan verloren gaat. Naar echte kunst kun je alleen wijzen. Mijn vinger had naar een handvol andere werken kunnen uitzwenken, maar dit schoot mij nu het eerst te binnen en past hier goed. Ook vanwege de rare tegenstrijdigheid binnen dat werk: het beweerde dat de kracht van de kunst niet goed meer mogelijk of voelbaar was en bewees in één moeite door het tegendeel.

C. WEIJTS: *Als we er vanuit gaan dat het 'Barcelonamodel' inderdaad een verlies van kunst als kracht betekent, dan is het de vraag waar die ontwikkeling vandaan is gekomen, door wie die in gang is gezet. Kwam dit door het publiek, door de kunstenaars zelf, of de instituten?*

C. MENKE: *Dat vind ik heel moeilijk om te beantwoorden. Als we het willen begrijpen, moeten we het uiteindelijk plaatsen in een diepere verandering van een industriële naar een*

postindustriële samenleving, of van een moderne naar postmoderne. Het gaat om een verandering tussen de jaren zestig en de jaren tachtig van de vorige eeuw, waarin de massaconsumptie begint, terwijl het tegelijkertijd in hoge mate een geësthetiseerde samenleving is geworden. Je consumeert tegenwoordig niet langer effectieve betekenissen, je consumeert niet meer wat nuttig voor je is — voedsel om om te zetten in werkracht bijvoorbeeld — nee, wat wij consumeren is in zekere zin schijn. Stijlen. Stemmingen. Design. Wat wij consumeren is de esthetische illusie van verschijning, van manieren van leven. Neem dit ding, deze iPhone. Die kunnen we gebruiken — al zijn veel functies voor mij te ingewikkeld — maar ik maak hier vooral een esthetische beslissing mee: ik vind hem mooier dan andere smartphones. Daarmee spreid ik mijn goede smaak ten toon. Ik laat zien dat ik interesse heb in het esthetische veld, enzo-voorts. Ik laat, met andere woorden, een sociaal vermogen zien.

...

In zo'n wereld is de positie van de kunstenaar ingewikkelder. In de oude constellatie was er een voor de hand liggende spanning tussen de industriële, georganiseerde vormen van productie van de arbeider aan de ene kant, en de kunstenaar die aan de andere kant stond. De bohemien. Die hedonistisch was, enzo-voorts. De spanning tussen kunst en maatschappij was volkomen duidelijk. Maar nu is de maatschappij dusdanig veranderd, veresthetiseerd zou je kunnen zeggen, dat kunst noodzakelijkerwijs een andere rol moest aannemen. Door die verandering is zij veel meer geïntegreerd in het maatschappelijke leven. De samenleving zelf heeft namelijk iets kunst-achtigs gekregen. Dat is een veel moeilijker uitgangspunt dan dat van de vroegere avant-garde.

...

Die belichaamden op een extreme manier de oppositierol van kunst tegenover de samenleving. Ze zaten wel een beetje vervlochten met bourgeoiscultuur, maar maakten daar zeker geen deel van uit. Nu is dat allemaal veranderd. Wat kan nu nog het uitgangspunt zijn van een kunstenaar die niet in de markt en in de cultuur zit? De kunsten zoals ze nu zijn, zijn onderdeel van de sociale praktijk geworden. Ze sluiten zichzelf af van die andere vorm van kunst, van die potentie van kunst. Want het is moeilijker geworden om kunst te maken.

...

In het avant-gardemodel was er een discontinuïteit tussen samenleving en kunst, maar ze bewogen in grote lijnen nog wel in dezelfde richting: de avant-garde voorop, de samenleving er achteraan. Nu is de vraag: waar moeten we de energiebronnen vinden, de krachten om weer een andere richting uit te gaan?

Kracht

Christoph Menke

Die Kraft der Kunst. Sieben Thesen

STELLING 3, 4 & 5

3. In een dialoog met de redenaar Ion beschreef Socrates kunst als opwinding en overdracht van kracht: de kracht van begeestering, van enthousiasme. Deze kracht wekt de muze allereerst in kunstenaars op, en zij dragen haar door hun werken op de toeschouwers en de critici over — zoals een magneet. Die ‘trekt niet alleen ijzeren ringen aan, maar geeft ook kracht aan de ringen waardoor die hetzelfde kunnen doen als de steen: andere ringen aantrekken’. ‘Zo maakt ook de Muze zelf mensen die van God vervuld zijn, terwijl uit haar een keten voorkomt met die van God vervulde mensen en degenen die onder hun invloed in vervoering raakten’. De samenhang van kunst is een samenhang van overdracht van kracht. De kracht van het enthousiasme, van vervoering wordt overgedragen op de kunstenaar, toeschouwer en criticus: tot hij ‘vol van God en leeg van zinnen raakt, zijn verstand hem niet meer hindert’.¹

1. Plato. Ion. In: Plato. *Verzameld werk I*. Euthydemos, Ion, Menexenos, Hippias. Vertaling Hans Warren en Mario Molegraaf. Amsterdam (Bert Bakker) 2009, p. 68-69.

4. Socrates trok uit zijn inzicht in de kracht van kunst de consequentie dat kunst verbannen moest worden uit de op verstand gestoelde gemeenschap. Tegen deze gevolgtrekking is kunst vanaf het begin op twee tegengestelde wijzen verdedigd. De een verklaart kunst tot een sociale praktijk en beweert tegenover Socrates dat het niet zou kloppen dat in kunst een kracht werkzaam is die enthousiasmeert tot aan bewusteloosheid toe. In kunst, dus in haar productie, ervaring en beoordeling, zou eerder een sociaal verworven vermogen verwezenlijkt worden; kunst zou een handeling van praktische subjectiviteit zijn. Dat is de betekenis van de door Aristoteles uitgevonden 'poëtica' als *Poïétique* (Valéry): de leer van kunst als maken, als uitoefening van een vermogen, die het subject door opleiding, door zijn socialisering of disciplinerende verworven heeft en nu bewust mag uitoefenen. Daartegenover staat van begin af aan een ander denken over kunst, dat de 18^e eeuw de naam 'esthetiek' zal geven. Dit esthetische denken over kunst berust op de ervaring dat kunst een kracht ontplooit die het subject uit zichzelf leidt, net zo achter zichzelf leidt als voor zichzelf uit, een kracht dus die onbewust is, een "duistere" kracht (Herder).

5. Wat is kracht? Kracht is het esthetisch tegenovergestelde van het ('poëtische') vermogen. 'Kracht' en 'vermogen' zijn de namen van twee tegenover elkaar staande inzichten over de activiteit van kunst. Een activiteit is de verwezenlijking van een principe. Kracht en vermogen zijn de twee tegenover elkaar staande inzichten van het *principe* en zijn *verwezenlijking*.

Vermogen te hebben betekent een subject te zijn; een subject te zijn betekent, iets te kunnen. Het kunnen van het subject bestaat eruit, iets te laten lukken, iets uit te voeren. Vermogen te hebben of een subject te zijn betekent, door oefenen en leren in staat te zijn een handeling te kunnen laten slagen. Een handeling te kunnen laten slagen betekent op zijn beurt, in een nieuwe, bijzondere situatie een algemene vorm te kunnen herhalen. Elk vermogen is het vermogen van herhaling van iets algemeen. De algemene vorm is steeds de vorm van een sociale praktijk. De kunstzinnige activiteit als uitoefening van een vermogen te begrijpen betekent daarom, deze activiteit als een handeling te begrijpen waarin een subject de algemene vorm verwezenlijkt die een specifieke sociale praktijk vormt. Het betekent, kunst als een sociale praktijk en het subject als haar deelnemer te begrijpen.

Krachten zijn zoals vermogens principes die in activiteiten verwezenlijkt worden. Maar krachten zijn anders dan vermogens:

- Terwijl vermogens door sociale oefening worden verworven, hebben mensen al krachten *voordat* ze subjecten worden. Krachten zijn menselijk, maar voorsubjectief.
- Terwijl vermogens van subjecten in bewuste zelfcontrole handelend worden uitgeoefend, werken krachten *vanzelf* hun werken is niet door het subject geleid en is niet door het subject gekend.
- Terwijl vermogens een sociaal voorgeschreven algemene vorm verwezenlijken, zijn krachten *formerend*, dus *zonder vorm*. Krachten maken vormen, en ze maken elke vorm die ze gemaakt hebben, weer anders.
- Terwijl vermogens gericht zijn op het slagen, zijn krachten zonder doel en maat. Het werken van de krachten is *spel* en daarin de productie van iets, waar ze altijd al voorbij zijn.

Vermogens maken ons tot subjecten die door de algemene vorm van sociale praktijken te reproduceren hieraan succesvol kunnen deelnemen. In het spel van de *krachten* zijn wij voor- en meer dan subjectief — agenten die geen subjecten zijn; actief, zonder zelfbewustzijn; vindingrijk, zonder doel.

Honderdtwintig jaar later, honderdtwintig jaar en zesenzeventig dagen later zal het doek met die zee van vuil zeepsop, het doek met die geboetseerde schuimkoppen, van de muur van een museum worden gegrist. Met schroeven en al zal een man met zwarte bivakmuts en zwarte pet het van de gipswand rukken. Hij zal, in de vroege ochtend, een ruit inslaan en rondkijken, op zoek naar kleine formaten – klein genoeg om door het gat in de ruit te passen – en zijn oog zal vallen op eentje met een kerk, en deze, die met het uitzicht op zee. In een documentaire zal hij later vertellen: ‘Het was heel dikke verf, en op de een of andere manier is dat altijd duurder. Ik weet niet waarom. Dat idee had ik.’

Hij zal die schilderijen in een tas stoppen en ermee door het gat in de ruit klimmen, waar een touw hangt. Op zijn portofoon zal hij dan horen dat de gealarmeerde politie aan de andere kant van het museum staat. Hij zal lachend van het touw af glijden.

Hij zal de schilderijen thuis in een gangkast verstoppen. Hij zal ze de dag erna uit de lijst halen. Hij zal het plexiglas eraf halen en zien dat er een hoekje verf is afgebroken, dat hij door de wc zal spoelen.

Schaterlachend zal hij later vertellen: ‘Er kwam in de pers dat er zand op dat doek zat. Heb ik er aan zitten likken. Om te kijken of het naar zand smaakt. Dat heeft nooit iemand gedaan denk ik.’

Hij zal het hout van de lijsten in een gracht gooien. Hij zal het doek nog één keer bekijken voor hij het oprolt, voordat de dikke verflaag knarsend ingezwachteld zal blijven tussen lagen stof.

Wat zal hij zien? Geen voren van omgeploegd land. Geen vuil zeepsop. Geen witte meeuwen tegen een grauwe lucht, geen zwarte meeuwen tegen oplichtend water. Hij zal geen nijldige storm zien. Hij zal een getal zien dat tussen het doek en hem in is komen te staan. Een getal met veel nullen. Hoe dikker de verf hoe meer nullen. Hij zal de ruilwaarde zien en roem, waarmee hij geobse-

deerd zal blijken. Aan een talkshowtafel zal hij vertellen dat hij bij een voetballer ondergedoken heeft gezeten. De beste voetballer, de beste schilder, en nu zit hij bij de beste presentator. Dat zal hij vertellen, in een tv-show die precies daar elke avond om draait. Het mooiste, het beste, het indrukwekkendste, het leukste. Jij krijgt van mij één minuut... één minuut om te vertellen waarom dit het mooiste is dat je kent.

Wat zal hij zien? Hij zal niet de kuststrook zien waarin banen zon snel langs schieten. Hij zal het verhaal zien dat voor het werk is komen te staan. Hij zal de mythe zien en weten dat hij er zijn schurkenrol aan toe zal voegen. Hij zal zien wat de meesten zien. Een mythe, een bedrag en iets dat écht is. De lakmoesproef voor die echtheid is een likbeweging over het zand. Pas als zijn tong het doek raakt, pas als zijn speeksel zich mengt met de verf die achter het kleine herbergje achter de duinen uit tubes is geknepen, zal hij zich toestaan gelukkig te zijn.

C. WEIJTS: *Socrates beschreef als eerste de kunst als een 'kracht', en gebruikte daarbij de metafoor van de magneet, die ook de ontvangers van kunst weer magnetisch kan maken. Maar wat is de bron van dit magnetisme?*

C. MENKE: *Socrates denkt om allerlei redenen dat het woord 'goddelijk' hier op z'n plaats is. Dat is zeker niet het woord dat ik zou gebruiken, omdat het misleidend kan zijn en een transcendente bron suggereert. Ik denk eerder dat esthetische kracht een immanente ervaring is: iets beweegt ons. Of Socrates het echt als transcendent bedoelde, is een andere kwestie.*

...

Mijn werk is wel eens 'esthetisch materialisme' genoemd. De bron zit gewoon in ons. Het onbewuste kan een goede kandidaat zijn, iets wat er al was voordat we bewustzijn kregen. Het is een vreemde mogelijkheid, onze kracht om beelden te maken. Niet louter op de visuele manier, maar de hele verbeeldingskracht, het fantasieren. Die mogelijkheid is nog niet meteen kracht. Kracht treedt op als iets van die primordiale energie terugkeert. Kracht is wat wij ervaren als we die beweging terug ondergaan.

...

Dat vindt allemaal geheel en al in de immanente wereld plaats. We hoeven niet naar boven, ook al zijn we op dat moment niet in de wereld zoals die gefabriceerd is door ons subject.

C. WEIJTS: *Hoe en waar kunnen we die krachten het beste ervaren. Kunnen we daar zelf naar op zoek gaan of moeten we maar afwachten tot ze toeslaan?*

C. MENKE: *Nee, het is niet zo iets als een mirakel.*

C. WEIJTS: *Adorno dacht van wel. Voor hem was de waarheid van de kunst iets wat verschijnt, zoals Maria-verschijningen voor religieuzen.*

C. MENKE: *Epifanie noemt hij zelfs. Ik gebruik met opzet de term 'kracht' omdat die wat meer materialistisch is. De term komt uit de natuurwetenschappen. Het is niet iets dat ons verschijnt, maar eerder ervaren we kracht als we een stap terug*

doen uit een vorm en een structuur, náár het oneindige proces van het eigen maken van het kunstwerk.

...

Het kunstwerk heeft een bepaalde structuur. Wat er eigenaardig aan is, is in zekere zin dat het paradoxaal is. Het is de vorm waarin de vormloosheid van zijn eigen maken aanwezig is. Normaal gesproken, als we het hebben over een product of een werk, heeft het een bepaalde structuur, een specifieke vorm, die afgerond is, en een bepaalde functie heeft.

...

In het ervaren van een kunstwerk gaan we een stap terug. Dan kunnen we het proces van het opduiken van die vorm ervaren in de vorm zelf. Telkens als dat gebeurt, telkens wanneer we die stap terug maken — of eigenlijk gedwongen worden die stap te maken, als we teruggeduwd worden — dan ervaren we een moment van kracht. Alles is op dat moment open. Of je vanaf dan werkelijk dingen anders gaat zien, dat is nog niet beslist. Nietzsche zegt dat het de voorwaarde is voor iets om te gebeuren. Maar dat hangt van jou zelf af, of het meer is dan iets wat voorbijgaat.

...

Het is ook niet zozeer een transformatie als wel een vervoering, waarin je gaat van iets wat een vorm heeft naar iets wat géén vorm heeft. Het is een regressie naar een kracht, die er altijd moet zijn geweest. Maar in een vorm zal die kracht bevriezen. De hele opgave is om die weer te laten opleven, zodat die weer ervaren kan worden. Het is dus een dubbele beweging: je breekt met de vorm, maar doet dit met niets anders dan er al is. Je hoeft niets toe te voegen aan de kracht. Je hoeft er alleen je aandacht op te richten, je bewustzijn, en je mimetische openheid, en dan kun je er iets mee doen.

Wat is kracht? Sinds ik Menkes werk ben gaan lezen probeer ik me er een voorstelling van te maken, maar het beeld dat het meest hardnekkig terug blijft komen is dat van een scheikundeles op de middelbare school. Daar was het over 'energie' gegaan, en ik had er een halve nacht van wakker gelegen. Ik piekerde en kwam er niet uit, zodat ik het de dag erna maar aan de leraar voorlegde: 'Wat is energie nu eigenlijk? We zien overal de gevolgen van energie, licht, warmte, vuur, beweging, materie misschien zelfs... Maar wat is het zélf?' De scheikundeleraar nam me op met een blik die zowel voor geamuseerd als voor spottend door kon gaan, en zei: 'Zo, jij wilt zeker kunstenaar worden?'

Het was geen antwoord, en ik weet het nog steeds niet, al is het ironisch dat die wetenschapper het toen al met kunst in verband bracht, en de filosoof Menke esthetiek met opzet met een natuurwetenschappelijke term wil benaderen.

Kracht is massa maal versnelling. Iets wat een voorwerp van vorm of snelheid kan laten veranderen. Maar zelf heeft hij geen vorm of snelheid. Een onzichtbare maar machtige entiteit: zo vreemd is het niet dat die met God verward wordt, vooral als het om geestelijke kracht gaat.

'Goddelijke waanzin' dus, volgens Socrates. Een 'bezetenheid', een 'begeestering'. Maar daarmee is niet gezegd wát kracht is. Er is alleen met andere woorden gezegd dat wij er niet bij kunnen komen, en dat dit domein daarom onkenbaar en ongeschikt voor filosofische overpeinzing is. Dat klopt, erkent Christoph Menke in *Der Kraft der Kunst*. Maar laten we dit positief lezen, stelt hij voor: 'De kunst is onmogelijk; daarom is zij mogelijk.' Dat we de esthetische kracht niet kunnen doorgronden moeten we niet als een crisis zien, nee, het is juist de bestaansvoorwaarde van kunst.

In *Rester vivant* (vertaald als *Leven, lijden, schrijven*, 2003), zijn pamflet-achtige eerste publicatie, stelt Michel Houellebecq:

U zult het deel van uzelf dat u tot schrijven aanzet nooit precies leren kennen. U zult het alleen bij benadering leren kennen, en in tegenstrijdige vormen. Egoïsme of toewijding? Wreedheid of compassie? Het kan allemaal worden verdedigd. Wat maar bewijst dat u het uiteindelijk ook niet weet; dus doe dan ook niet alsof u het weet. Stel u eerlijk en nederig op tegenover uw onwetendheid, dat mysterieuze deel van uzelf.'

Het blijft allemaal even onbevredigend als het antwoord van mijn scheikundeleraar, al wordt het me steeds duidelijker dat dit nu juist de bedoeling is. Kracht – de kunstzinnige kracht dus, kracht met een hoofdletter K zogezegd – is fundamenteel onkenbaar. Is hij dan op z'n minst voelbaar? Een beetje à la Flaubert, als we het woord 'kunstenaar' gemakshalve even vervangen door 'kracht' in zijn bekende stelling: 'De kunstenaar moet in zijn werk zijn als God in de schepping, onzichtbaar en almachtig; laat Hij overal voelbaar maar nergens zichtbaar zijn.'

Kracht is overal voelbaar maar nergens zichtbaar. Kunnen we dan op z'n minst iets zeggen over dit 'voelen'? Het is in elk geval geen alledaags ervaren van emoties en/of sensaties. Het gaat in de kunst om een geïntensiveerde of complexere toestand hiervan, die nog altijd het treffendst beschreven wordt bij Nietzsche.

Ook hij erkent de ondoorgroendelijke artistieke kracht, waarin een verlies van subjectiviteit optreedt, maar hij ziet die niet langer zoals velen na Socrates het waren blijven zien, als een hogere, goddelijke wereld, maar juist als een eigen kracht, die uit de kunstenaar zelf kwam. Die raakte door zijn esthetische beleving in een toestand van 'roes' ('Rausch'). De 'dionysische toestand', die tevens 'de oergrond van de wereld' is. In *Götterdämmerung* lezen we:

'Het is voor de dionysische mens onmogelijk een bepaalde suggestie niet te begrijpen, hij ziet geen enkel emotioneel signaal over het hoofd, hij bezit in de hoogste mate het begrijpende en gissende instinct, zoals hij ook in de hoogste mate de kunst van het meedelen beheerst. Hij kruipt in elke huid, in elke emotie: hij transformeert zichzelf voortdurend. Muziek, zoals we haar tegenwoordig opvatten, is ook een totale stimulering en ontlading van de emoties, zij het slechts het schamele overblijfsel van een veel rijkere verbeeldingswereld van de emoties, een louter residu van het dionysisch histrionisme. Om de muziek als speciale, afzonderlijke kunst mogelijk te maken heeft men een aantal zintuigen, in het bijzonder het zintuig van de spieren, stilgelegd: zodat de mens niet meer alles wat hij voelt meteen lijfelijk nabootst en uitbeeldt. Toch is dat in feite de normale dionysische toestand, in elk geval de oertoestand; de muziek is de geleidelijk bereikte specialisatie van deze toestand, ten koste van de vermogens die er het nauwst mee verwant zijn.'

De kunstzinnige roes moeten we dus begrijpen als een terugkeer naar een oertoestand van de mens, een regressie, 'een terugval in de pre-subjectieve toestand van zinnelijke activiteit', noemt Menke het. Mensen zijn niet altijd subjecten geweest. Dat worden ze gemaakt, door Bildung, door oefening. Maar daarvóór was de mens een 'zinnelijk wezen'. 'Genauer: Er war ein Wesen mit sinnlichen oder dunklen Kräften: Er war ein Wesen der Einbildungskraft, der Imagination.'

Maar let wel: met alleen die sprong terug naar dat duister-zintuigelijke ben je er nog niet als kunstenaar. Het is weldegelijk

nodig om die krachten te onderbreken en te beheersen, om ze een vorm te geven. Ook voor Nietzsche verkeert de kunstenaar niet permanent in een roestoestand. Dan zou hij niks kunnen voortbrengen, en blijven hangen op het niveau van de 'Dionysische barbarij'. Kunst is er alleen als roes én bewustzijn samenwerken, het Dionysische en het Apollinische elkaar in evenwicht houden. Menke stelt: 'Der Künstler ist in sich geteilt; er ist entzweit in selbstbewusstes Vermögen und rauschhaft entfesselte Kraft.' Met een voor hem kenmerkende paradox concludeert hij dat kunstenaars barbaren én subjecten zijn, en tegelijk geen van beiden.

KUNSTWERK – NIET BETREDEN. Dat bordje bij dat Drentse niet-klimrek herinnerde mij vagelijk aan de waarschuwing boven de poort van Dantes hel: ‘Laat alle hoop varen, gij die hier binnentreedt.’ Of aan de echo ervan bij Hermann Hesses Steppenwolf: ‘Toegang kost het verstand.’

Met een echt kunstwerk betreed je zo’n duistere wereld, en is er meestal iets in je dat je tegenhoudt. Je wilt het en je wilt het niet. Muziek, literatuur, toneel en film hebben het voordeel dat ze de beschouwer vanzelf kunnen absorberen en voor de duur van de voorstelling in hun ban kunnen houden, maar de beeldende kunst lijkt gedoemd tot museale rangschikking in uitstalkasten en kamers. Dat vergt veel meer van het publiek, al was het maar een tijdsinvestering. Wat dat betreft is de ontwikkeling van publieksparticipatie in kunstwerken en installaties een mogelijkheid waar iets van te verwachten valt.

De Chileen Marco Evaristti plaatste in zijn opstelling *Eyegoblack* tien goudvissen in tien blenders die de bezoeker kon aanzetten, wat een paar keer gebeurde en tot ophef leidde. Louter de mogelijkheid die knop in te drukken gaf het werk een tergende spanning. Evaristti wilde hier de meedogenloosheid laten zien van de wereld die was te verdelen in voyeurs, sadisten en moralisten. Elk kunstwerk wordt pas voltooid in de geest van de toeschouwer en die moet je er actief bij betrekken.

Bestaat het kunstwerk ook nog als niemand het zou waarnemen? Wat mij betreft is dit dezelfde vraag als die naar het branden van het ijskastlichtje bij een gesloten deur. Pas als de toeschouwer het werk betreedt en er een geestelijke uitwerking plaatsvindt, kan de esthetische kracht beginnen te werken. Kunstwerk – wel betreden. *Please touch*. *Aanraken a.u.b.*

C. WEIJTS: Vereist uw visie op kunst ook niet een bepaalde houding bij het publiek? Moet dat getraind worden in het ervaren van kracht? In Nederland wil de regering nu elk schoolkind langs het Rijksmuseum sturen om de Nachtwacht te zien. Is dat een manier hiervoor?

C. MENKE: Het heeft training nodig, maar wel een hele eigenaardige. Het is namelijk niet zoals een vaardigheid. Het gaat niet om leren, maar om ónt-leren. Ik denk niet dat er erg veel gebeurt als ik met een twaalfjarig jongetje naar het Rijksmuseum zou gaan. Er zijn andere contexten waarin je zo'n jongen bewust kunt maken van het feit dat zelfs in zijn leven momenten bestaan waarop hij op kracht stuit. Die vinden ook bij hem allang plaats. Stel bijvoorbeeld dat hij een voetballer is, zoals de meeste Nederlandse jongens naar ik aanneem. Als je echt opgaat in dat spel, gebeuren er soms dingen waar niemand op geanticipeerd heeft. Je doet iets wat je alleen kunt doen als je getraind bent, maar wat je nooit kunt herhalen. Je gaat voorbij je eigen vermogens, en denkt: wow! Het gelukkige toeval vindt plaats. En dat is niet iets wat exclusief voorbehouden is aan de kunsten.

...

De kunsten zouden de plaats kunnen zijn waar je dit paradoxale moment doordenkt. Kunst is een paradoxale vorm van cultuur, waar die momenten niet alleen zomaar gebeuren en voorbij gaan, maar waar het allemaal drááit om die momenten. Maar kunst is niet de exclusieve plek daarvoor. Het zou zelfs om momenten van politiek kunnen gaan. Of zelfs in normaal gedrag. Een geschenk geven. Openstaan voor iemand. Dan kan er ook iets gebeuren dat niet geoefend kan worden. De rol van de kunst kan ook zijn om dit niet tot exclusief eigen-

dom te claimen maar eerder om de plek te zijn waar we ons bewust worden van de werking van de krachten, zodat we die misschien ook wel in andere contexten zien.

...

Ik was eens, jaren geleden, bij een grote conferentie voor schoolleraren, over hoe je kunst kunt laten ervaren door kinderen. Een van de praatjes werd gegeven door een vrouw die hoofd was van het educatieve programma van het MOMA. En zij probeerde de leraren te overtuigen dat ze niet te pedagogisch moesten zijn. Kom terug naar het moment dat je simpel vertelt wat je ziet, was haar boodschap. En natuurlijk zagen mensen symbolen, allegorieën, stromingen en tijden. En ze begon tegen ons te schreeuwen: stop met het projecteren van jullie idiote categorieën, en beschrijf wat je werkelijk ziet!

...

Kijk, daar moet je ook weer niet al te positivistisch over zijn, alsof er alleen simpele feiten zijn. Maar alleen de reductie, het actieve werk van vergeten van wat je al dácht te weten, dat werkte behoorlijk goed. Ze werd echt agressief tegen ons. Het zat vol met docenten die het beter wisten, en zij liet ons vergeten. Het was een beweging van capaciteit naar kracht. In de relatie tussen het object en de toeschouwer zou je iets kunnen laten bemiddelen zoals deze schreeuwende vrouw.

Stel dat je een pil kon nemen, of een elektrode op je schedel kon plakken die exact de emotionele reacties zou stimuleren die het luisteren naar de Matthäus-Passion of het opgaan in een doek van Picasso tweeebrenge. Dat spaart je een hoop tijd uit, en geld voor toegangsbewijzen. Toch is het onwaarschijnlijk dat je voor die oplossing zou kiezen. Het gaat bij het ervaren van kunst niet

om dat ene specifieke eindresultaat – een emotie, een inzicht – het gaat om de ervaring van het kunstwerk, in die concrete structuur gegoten. De emoties, inzichten en andere uitwerkingen die het werk op ons hebben zijn niet los te maken van de vorm of volgorde, van de compositie en structuur van het specifieke werk zelf. Daarom kun je een kunstwerk ook niet samenvatten of versnellen. Vertel me even waar het over gaat. Ja, je kunt het verhaaltje van de Mattheüs of een roman navertellen. Je kunt vertellen dat het schilderij een jongetje met een duif voorstelt, of het uitzicht op Scheveningen, maar de kunst begint precies daar waar al dat mededelen ophoudt. Wie volledig wil zeggen wat die kunstwerken zeggen, moet ze opnieuw componeren of opnieuw schilderen. Gedichten of romans waarvan je precies kunt zeggen wat ze betekenen, hadden niet geschreven hoeven worden.

Dat je niet eventjes langs die werken, via een sluippaadje, bij hun essentie kunt komen, bij hun 'effecten' of hun 'boodschappen', bewijst dat die niet vastliggen. Ze zijn niet constant, stabiel of vastomlijnd.

'De kunsten zijn geen medicijnen,' stelde E.M. Forster. 'Ze werken niet gegarandeerd als je ze inneemt. Eerst moet dat mysterieuze en grillige dat we de creatieve impuls noemen vrijkomen.'

Kunst is geen fruitmand, en de kunstenaar is geen welzijnswerker. Kunst is een kracht – onkenbaar en onvoorspelbaar – die via de structuur van een kunstwerk werkzaam is, 'vrijkomt'. Betekent dat dat die altijd iets doet wat heilzaam, gezond, nuttig, et cetera is? Welnee. En Plato was de eerste om dat te erkennen. Sterker nog, Plato had weinig op met kunstenaars en had ze het liefst uit zijn Ideale Staat verbannen. In diezelfde dialoog als die waarin hij kunst met magnetisme vergelijkt, geeft hij alvast een hint waarom dat zo is. Dan heeft hij het over de emotionele uitwerking die kunst kan hebben op toehoorders.

SOCRATES: Welnu dan, Ion, kunnen we dan zeggen dat iemand bij zijn volle verstand is wanneer hij, gekleed in zijn mooiste gewaad en met gouden kransen om op een offerfeest ineens begint te huilen? Of wanneer hij bang is, terwijl hij tussen meer dan twintigduizend vriendelijk gezinde mensen staat, van wie niemand hem ook maar een haar op zijn hoofd wil krenken?

ION: Nee, Socrates, bij God, zo iemand is werkelijk niet goed bij zijn hoofd.

SOCRATES: En beseft ge wel dat gij, vertellers, bij de meeste toehoorders soortgelijke reacties oproept?

ION: Ja, dat weet ik.

Kunst is niet alleen maar vrede en gezondheid. Flaubert zegt in een van zijn brieven: 'Ik heb eigenlijk maar voor twee mensen diepe achting: Rabelais en Byron, de enige twee die geschreven hebben met de bedoeling de menselijke soort te schaden en haar in het gezicht uit te lachen.' Of neem het credo van Michel Houellebecq: 'Elke samenleving heeft haar zwakke punten, haar wonden. Leg uw vinger op de wonde en druk goed hard.'

Kunst doet ook wat we níet willen. Het is niet alleen maar prettig. En dat lijkt tegenwoordig steeds minder vanzelfsprekend. Kunst moet de markt op, ja, maar moeten we dan alleen maar voorstellingen en andere werken maken die het publiek plezieren?

Jeanette Winterson beschrijft het mooi in *Art objects*: 'We willen kunst en we willen ons er vaak tegelijkertijd aan onttrekken: terwijl een boek onderhuids op ons inwerkt, proberen we ons er immuun voor te maken.'

Kunst heeft altijd iets in zich wat je níet 'leuk vindt'. Iets onvoorziens, iets duisters of iets wat je wereldbeeld aantast. Maar om daarbij te komen zul je wel moeite moeten doen.

De krachtigste kunstwerken laten het stormen door alles wat we angstvallig aangelijnd houden uit schaamte, angst of fatsoen. Krachtige kunst heeft altijd ook iets wat je niet wilt. Als consument zijn we het vermogen aan het verliezen om ons daaraan bloot te stellen. We verkiezen *Love Actually* boven *Festen* als kerstfilm, terwijl die laatste iets doet waar we op fundamenteeler niveau juist naar snakken, ook al weten of willen we dat niet.

‘Terwijl een boek onderhuids op ons inwerkt, proberen we ons er immuun voor te maken.’ Die immuniteit dreigt in onze tijd de overhand te krijgen en zelfs geïnstitutionaliseerd te raken. Er is geld voor iconische kunst, voor grote publiekstrekkers, voor wat we wél willen.

Voor een Rembrandt of wat lichtjesversiering op onze beroemde Afsluitdijk zijn ineens moeiteloos miljoenen vrij te maken uit die anders toch zo karige cultuurbegroting. Maar werk waarvan vooraf niet duidelijk is wat het oplevert, óf het wat oplevert, en wat het teweegbrengt bij het publiek, dat heeft het moeilijk.

Dat blijkt bijvoorbeeld uit het geval van de Groningse beeldend kunstenaar Harma Heikens. Zij kondigde in september 2017 aan te stoppen als kunstenaar, door wat zij in een pamfletachtige verklaring op haar website (‘Ik houd het voor gezien’) de ‘vertrutting’ van de kunstwereld noemt, die in haar ogen het gevolg is van ‘populariserings- en expansiedrift’. In 2015 werd haar werk – zoals een sculptuur van een jong meisje met een dildo – van het festivalterrein van Noorderzon verwijderd, omdat het publiek aantoot nam aan de seksuele lading.

‘Vakgenoten en anderen sprongen in de bres voor de vrijheid van expressie en artistieke autonomie. Ze schreven ingezonden stukken tegen de instrumentalisering en festivalisering van de kunst, wijzend op haar intrinsieke waarde. Bij dat idee van intrinsieke waarde vallen best kanteke-

ningen te plaatsen, en ik bereidde me dan ook voor op een stevig gesprek: het discours in de praktijk! Maar het festivalmanagement "voelde zich niet veilig in de mediaomgeving" en zweeg in alle talen. KochxBos Gallery, die mij ten tijde van de rel vertegenwoordigde, greep de publiciteit met beide handen aan om zichzelf op de kaart te zetten als bolwerk van artistieke vrijheid, – "Het zou in Nederland nooit mogen voorkomen dat een kunstwerk niet getoond wordt om zijn inhoud!" – maar beëindigde een jaar later de samenwerking vanwege mijn sculptuur van een brandende Amerikaanse vlag, zonder voor die draai van 180 graden ook maar één zinnig argument aan te voeren.'

Heikens' geval staat niet alleen. Het is exemplarisch voor een kunstklimaat dat het pijnlijke, het onwelgevallige en het risico weert, ten gunste van de algehele positiviteit van wat Heikens 'de waarden van de burgerlijke middenklasse' noemt, die de dienst is gaan uitmaken. 'Gemeenschapszin, fatsoen, verantwoordelijkheidsgevoel etc. Allemaal prima zaken waar je weinig op tegen kunt hebben, behalve dan dat ze haaks staan op de opvatting dat kunst amoreel, onderzoekend en provocerend mag zijn, en dus niet per se het meest geschikte instrument is om mensen van alle kleuren hand in hand een klompdans te laten doen voor de wereldvrede.'

Sinds ze gestopt is verkoopt ze haar werk in de 'commerciële marge', via internet als 'Toy Art'. Die ironie heeft iets wrangs: kunstinstellingen moesten ooit beschermen tegen de platte commerciële markt, en nu zou die markt ineens moeten beschermen tegen de verburgerlijkte instellingen?

Die zouden juist de plek moeten zijn waar het debat gevoerd wordt, waar het experiment vorm krijgt, waar de duistere krach-

ten vrijuit kunnen botsen op fatsoen en verstand. Nodig diegenen uit die zich aan Heikens' werk storen en ga erover in gesprek. In plaats daarvan werd het Heikens kwalijk genomen dat ze met de pers had gepraat en probeerde het festival de negatieve publiciteit te stelpen, want het festival was toch zo goed voor de stad?

Heikens: 'De beeldende kunst heeft zich toch niet aan het juk van de kerk ontworsteld om er vervolgens zelf één te worden? Daar is ze helemaal niet geschikt voor. Het is een esthetische discipline, geen ethische.'

Wil je esthetische kracht kunnen laten werken dan moeten de culturele instellingen niet ons immuunsysteem ertegen aansterken, maar juist die onderhuidse krachten de ruimte geven.

Een diner in een paleiszaal in Stockholm. De beau monde van de kunstwereld zit keurig gekleed tussen de kroonluchters, spiegels en gouden lijsten. Dan komt er een man binnen, half naakt, gespierd, op handen en voeten, het zweet gutst over zijn rug. Hij snuift, kijkt rond. Zijn hele mimiek imiteert verbluffend goed die van een chimpansee. Tot vermaak van het publiek, dat met beleefde lachjes reageert op wat is aangekondigd als een artistieke performance.

De chimpansee springt rond, slaakt kreten uit. Hij brult, stamppt met zijn voorpoten op de grond, nijdig, uitdagend. Dan blijft hij stilstaan bij de belangrijkste tafel, waar hij een van de eregasten, een gevierd kunstenaar, begint te jennen. Hij prikt met zijn pink in de man zijn oor. Duwt tegen zijn hoofd. Het slachtoffer reageert aanvankelijk zoals elke vrijwilliger die bij een voorstelling uit het publiek geplukt wordt: een tikje ongemakkelijk, in zo'n half-lacherige poging zich er met een grapje uit te redden. Maar de chimpansee blijft hem agressief aanstaren, lacht hem uit, en

is dan ineens weer woest, snuivend, op de grond stampend. Het omslagpunt komt als hij plotseling een glas water uit de man z'n handen slaat. Totale stilte in de zaal. Een gevecht volgt, waarbij het dier de man de trappen op jaagt. Hij vertrekt. Doodse stilte. Alle gasten staren omlaag naar hun borden, alsof elke beweging, elk oogcontact, de toorn van het beest kan wekken. Dan springt hij op een tafel. Eén man vlucht meteen weg. Een mooie vrouw blijft roerloos zitten. De chimpansee begint met haar haren te spelen. Ze lacht, lijkt het eerst nog. Maar het is een lach van doodsangst.

'Dit doet... een beetje pijn,' giechelt ze panisch, als de chimpansee haar bij haar haar beetpakt en dit samenknijpt bij haar achterhoofd. Dan zegt ze zachtjes: 'Help... help me...'. Niemand reageert. Zelfs niet als het beest haar door de ruimte sleept en de kleren van haar lijf begint te rukken. Ze spartelt, grilt, krijst. Het gaat door merg en been.

Stil maar. Het is maar kunst. Of niet? Iedereen die de film *The Square* (2017, Gouden Palm) zag, raakt niet uitgesproken over die ene scène met de chimpanseeperformance, die twaalf minuten vult.

In het licht van Menkes filosofie zag ik de scène als een bijna letterlijke terugkeer naar dat voorbewuste stadium zoals Menke dat in navolging van Nietzsche voor zich ziet. De acteur, Terry Notary, een Amerikaanse stuntman en bewegingscoach voor bijvoorbeeld *Planet of the Apes*, maakte de sprong terug in de evolutie en duwde het publiek, dat met zijn sociale franjes en fitnesses een vermogen aan het tonen waren, terug naar de duistere, animale grilligheid van de kracht.

Zou dit een voorbeeld kunnen zijn van hoe esthetische kracht wel de kans krijgt?

In de grote verhaallijn van de film gaat het over een lichtgevend vierkant dat op het plein voor het museum in Stockholm wordt aangebracht en waarbinnen, volgens een begeleidend bordje, 'iedereen gelijk is'. Iemand zou er kunnen gaan staan en om hulp vragen, legde de directeur Christian (Claes Bang) in zijn openingspraatje uit.

Uiteraard gaat dat mis. Buiten dit experiment met wat de kunstenaar 'sociale esthetiek' noemt, wordt juist voortdurend het sociale contract op de proef gesteld en geschonden. De film kun je zien als een kritisch en bij vlagen satirisch portret van de kunstwereld. Binnen de muren van het (fictieve) X-Royal Museum geeft de culturele elite, met een glas wijn in de hand, hoog op van geëngageerde kunst, of van maatschappijkritische kunst, van ontregelende werken, enzovoorts, maar het blijven allemaal holle rituele frasen in een volstrekt wereldvreemde enclave. Zodra al die cultuurkenners werkelijk met iets ontregelends worden geconfronteerd, zodra ze werkelijk aan kracht komen bloot te staan, weten ze zich geen raad meer. En van die mooie sociale betrokkenheid blijft ook niets over als ze teruggeworpen zijn in hun primaire angsten.

Alleen binnen de context van het museum kunnen we ons voorbeeldig gedragen als bewogen en betrokken individuen. Het is engagement met een glas wijn in de hand. Binnen de veilige muren van het museum. Het is maar kunst. Of niet?

C. MENKE: *Het grote gevaar is totale onverschilligheid. Ik zie het ook bij mezelf. Ik raak meer en meer onverschillig bij kunstwerken. Er is niets dat mijn aandacht vasthoudt.*

C. WEIJTS: En zou zo'n 'schreeuwende vrouw' daar in kunnen bemiddelen?

C. MENKE: Zo'n bemiddelaar, een derde partij, is er altijd. De vraag is alleen hoe. Er is altijd een kader. Gewoonlijk heeft die derde partij een normaliserend effect: het museum dat je een bepaalde volgorde geeft, en dat je vertelt dat dit en dat een heel belangrijke kunstenaar is, enzovoorts. De vraag is nu hoe die derde een andere rol kan spelen. Het gevaar is dat dit alleen maar het intensiveren van de momenten van schok is. Dat is niet de beste strategie. Het kan werken, maar het gevaar is groot dat het alleen maar een beweging binnen het marktmechanisme is. Ook koopwaar moet onze aandacht eisen. Elke iPhone moet iets speciaals hebben en eruit springen. Iets maken wat nieuw is, anders, wat onze aandacht pakt. Het is daarom zo moeilijk voor de kunstenaars om hun punt te maken.

...

Je kunt het marktmechanisme niet ontsnappen puur op het niveau van het product. Je kunt er geen kwaliteit aan toevoegen waardoor het ineens een ander soort product wordt. Meer schokkend, meer complex, kwaliteit. Dat werkt niet. Het wordt alleen een kunstwerk als de combinatie van het geheel fundamenteel verandert. Dat is het probleem. Ook voor kunstenaars en voor tentoonstellingsamenstellers.

Gezocht: aandacht.

Een meisje loopt het gemarkeerde vierkant op het plein binnen. Ze is dakloos, maar is blond, blank, overduidelijk een Zweeds kind, anders dan de zwervers die we elders in de film door de straten van Stockholm zien dwalen.

Intussen telt een digitale klok af: er gaat iets gebeuren, binnen vijf seconden, vier, drie, twee, één...

Een explosie klinkt, een rookwolk vult het beeld.

Het is het PR-filmpje dat een duo van hippe, wat clichématige internetjongens als stunt voor het X-Royal Museum in elkaar knutselden in de hoop om viral te gaan. En met succes. Door heel het land is het opgeblazen meisje trending topic. Met alle ellende van dien: geldschieters die zich terugtrekken, cultuurpauzes die zich ertegen uitspreken, ophief in de media, en uiteindelijk treedt directeur Christian af.

Het intensiveren van de schok werkt niet meer. Niet bij de aap en niet bij het explosieve promofilmpje.

Of wel? Alles wat binnen de wereld van die film mislukt, zou je tot op zekere hoogte geslaagd kunnen noemen in de belevingswereld van de kijker. Die heeft zonder twijfel de kracht ervaren van die chimpansee, zonder – zoals in de dinerzaal gebeurde – de grens van de 'Dionysische barbarij' over te zijn gegaan. Die heeft het problematische van de kunst als marktproduct ingezien. Die is gaan nadenken over exact de thema's die het vierkante kunstwerk aan de orde had willen stellen, en die binnen het universum van de film amper iemand bereikt hebben. Daar kijkt iedereen nog altijd met dezelfde ontwijkende blikken naar bedelaars op straat. Daar probeert iedereen star in zijn beschermende cocon te blijven. Maar als bioscoopbezoeker is het onmogelijk om niet met andere ogen naar bedelaars te kijken als je de bioscoop verlaat. En die bezoeker is, mogelijk, gaan stilstaan bij de vraag welke rol kunstenaars hebben in onze samenleving.

De kunstenaar heeft altijd een problematische plek gehad in de wereld. Socrates wilde hem al meteen uit zijn ideale staat schoppen. Daarna is hij afwisselend geknecht geweest aan kerken, hoven of politiek, en dan weer een autonome schepper. Nu eens was hij een bevlogen wereldverbeteraar, dan weer een wereldvreemd genie.

Kant was de eerste die de esthetica in verband bracht met het begrip autonomie. In zijn *Kritik der Urteilstkraft* (1790) heeft hij het over de autonomie van het smaakoordeel, gevormd door verstand en verbeelding. En dat oordeel noemt Kant 'belangeloos', autonoom in de zin dat het zijn eigen regels stelt, los van politieke overtuigingen, zintuiglijke verlangens of economische belangen. We vinden iets mooi, niet omdat het ons een voordeel verschaft, maar puur om de schoonheid op zichzelf. Onder leuzen als *l'art pour l'art* of *all art is quite useless* (Oscar Wilde) heeft de kunst zich kunnen terugtrekken in haar schitterende nuttelosheid. De kunst was een buitenmaatschappelijke vrijplaats voor onaangepasten, gekken en genieën die ultieme ervaringen vormgaven die zo onbruikbaar waren dat je er alleen maar voor op de knieën mocht vallen. Artistieke autonomie heeft het gevaar in zich van een isolatie, of dat nu in wereldvreemde enclaves is of in elitaire instituten.

De vluchtweg hieruit is het engagement geweest. De kunsten gingen de samenleving dienen, het straatrumoer opzoeken, maatschappelijke misstanden aan de kaak stellen, ongelijkheid bevechten. Maar ook die positie is niet zonder problemen.

Kunst is geen pil, zoals gezegd. Inzichten, emoties en andere effecten zijn niet te bereiken via een sluippaadje om het kunstwerk heen. En ze liggen niet vast. Als dat wel zo was, en er dus een samenvatting of een gecoprimeerde versie van het werk was te geven, had het werk niet gemaakt hoeven worden.

De geëngageerde positie lijkt hier blind voor te zijn, en gaat juist omgekeerd te werk. Het vertrekpunt is een waarheid – een stand-

punt, een doelstelling, of een zorgvuldig georkestreerde emotie (medelijden met de armen en onderdrukten) – die het kunstwerk vervolgens moet waarmaken. De maker kan achteraf beoordelen of dat meer of minder gelukt is, zoals een banketbakker kan proeven of zijn meringue-citroentaart de exacte smaak en structuur heeft die hem bij aanvang voor ogen stonden. Zoals ook onze sandwich artist van de Subway exact weet hoe zijn ‘beef supreme bbq style’ eruit hoort te zien. Zoals de gemeente Amsterdam kan kijken of er door het souvenirbeeld bij het Noordzeekanaalpontje meer mensen de fiets hebben gepakt. Die werkwijze perkt kunst in tot ambacht, tot een praktisch vermogen. De maker waagt zich niet in de onbekende streken waar krachten hem brengen en waardoor hij iets maakt waar hij zelf versteld van staat.

Daar komt nog bij dat geëngageerde kunst bij ons vrijwel altijd links geëngageerde kunst betekent, met een vooraf vaststaande reeks overtuigingen. Hans den Hartog Jager wees daar bijvoorbeeld eens op in NRC Handelsblad (14 september 2014):

‘Maar wat erger is: de afgelopen decennia heeft de politieke of geëngageerde kunst een van de belangrijkste criteria die kunst tot kunst maken volkomen uit het oog verloren: vernieuwing, ongrijpbaarheid. Geëngageerde kunst is juist pijnlijk voorspelbaar, vooral in ideologisch opzicht: altijd, altijd, is ze “links”. Tegen de heersende macht, voor het individu. Tegen geweld, voor de Palestijnen (behalve een enkele Israëliër natuurlijk). Tegen de markt, “neoliberalisme” en kapitalisme. Voor vluchtelingen en statelozen. Tegen fabrieken, voor kleine producenten. Maatschappijbetrokken kunst is kortom niet zozeer links, ze is links op een naïeve, clichématige, enkelvoudige manier waarmee je binnen de politiek al zeker vijftien jaar niet meer kunt aankomen, mis-

schien op een enkele verdwaasde geest na in de uithoeken van GroenLinks!

Zie hier de eeuwige discussie over autonomie tegenover engagement. Beide posities hebben iets onbevredigends, zowel de vrijblijvendheid van de verrukkelijke esthetische ervaring als die van de kunstenaar als welzijnswerker.

In debatten binnen de kunstwereld staan die twee doorgaans lijnrecht tegenover elkaar, terwijl de tegenstelling lang niet zo absoluut is als zij het voorstellen. In *De navel van Daphne* (2016) onderzocht Maarten Doorman deze kwestie onlangs, voor vooral de beeldende kunst, en hij betoogt overtuigend dat autonomie al vanaf het ontstaan van de term, in de Romantiek, geenszins een ivoren toren-positie betekende.

Het verabsoluteren van de kunst was geen autistische isolatie van de samenleving, al was het maar omdat dergelijke kunst vaak de burgerlijke maatschappij provokeert en dan, stelt Doorman, 'speelt die provocatie tegelijk een rol in het maatschappelijk of ethische debat. Anders zou het geen provocatie zijn. Vaak waren het bij uitstek de discipelen van het l'art pour l'art-beginsel die de burgerij in het werk of met hun leven uitdaagden op het gebied van seksuele moreel, drugsgebruik, godsdienst en vrijheid van expressie.' Kijk maar naar Oscar Wilde of Charles Baudelaire.

'Voor de romantici is het tegendeel van autonomie niet engagement, maar onderworpenheid. Wie de ketenen van zich afwerpt wordt autonoom, maar de kunstenaar hoeft daarmee nog niet meteen op een eiland te leven of werk te maken dat zich van de wereld afkeert.'

Vanuit de autonome positie zijn er allerlei vormen van betrokkenheid mogelijk. De tegenstelling autonomie versus engage-

ment wordt vaak te rigoureuus voorgesteld. Ten onrechte ontstaat de indruk dat het ene uiterste een bedreiging is voor het andere. Wie zijn autonome positie aangevallen ziet door degenen die maatschappelijke waarde van ze verwachten, trekt zich terug in zijn eigen bastion. En de geëngageerde kunstenaars verwijten hen op hun beurt weer in een ivoren toren te leven.

Toch denk ik dat we nog een stap verder kunnen gaan, en dat het begrippenpaar 'kracht' versus 'vermogen' hier meer inzicht in geeft.

Op 1 maart 1896 ruimde Antoine Henri Becquerel een proefopstelling op, waarmee hij zojuist de fluorescerende werking van uraniumzoutkristallen had aangetoond. Stelde hij die kristallen aan zonlicht bloot, dan lieten die, precies zoals zijn hypothese voorspelde, inderdaad een zwarte afdruk na op een fotografische plaat. Maar zijn echte ontdekking deed hij pas toevallig bij het opruimen. Ook het uraniumzout dat niet in de zon had gelegen liet sporen na op de plaat. De ontdekking van de radioactiviteit was een feit.

Later zouden we hierdoor zowel kernbommen kunnen bouwen als kanker kunnen bestralen. Maar dit is nooit vooraf gepland. Becquerels ontdekking kwam uit niets anders voort dan uit nieuwsgierigheid, de drang om de materiële wereld te doorgronden. Dat dit allerhande toevallige, niet voorziene toepassingen kan krijgen is op zichzelf niet verwerpelijk, en is ook geenszins een bedreiging voor die fundamentele wetenschap. Maar ze zijn geen voorwaarde, en ook nooit de primaire drijfveer voor het onderzoek geweest.

Op dezelfde manier kan ook kunst – die in beginsel niets anders is dan pure potentie – allerhande toepassingen krijgen zonder dat we daar wantrouwig tegenover hoeven te staan. Die eventuele ge-

engageerde of economische toepassingen zijn geen voorwaarde voor de kunst, maar bedreigen die ook niet, zolang we niet uit het oog verliezen dat die secundair zijn, toevallig en niet voorzien. Wie precies weet wat hij wil zeggen heeft geen kunst meer nodig.

De wetenschappelijke onderzoeker mag misschien aan het cliché van de verstrooide professor voldoen, net als de kunstenaar de archetypische onaangepaste bohémien kan zijn, dat wil niet zeggen dat ze werkelijk totaal buiten de samenleving kunnen staan.

Het magnetisme waar Socrates de esthetische kracht mee vergeleek heeft gezorgd voor kompassen, elektromotoren, koelkastmagneetjes en luidsprekers, en evengoed voor af luisterapparatuur, langeafstandsraketten en wapenstokken, maar de magnetische kracht zelf heeft maling aan die doelen en vormen. Zoals de magneet andere metalen magnetisch maakt, zo werkt kunst ook in op niet-kunst, maar heeft daarbij geen doel voor ogen.

In het licht van kracht versus vermogen kun je zeggen dat zonder kracht de kunst niet mogelijk is, maar dat die autonomie in voortdurende wisselwerking en strijd is met het engagement, met maatschappelijke toepasbaarheid. Hier zien we de *Widerstreit* tussen kracht en vermogen op het niveau van de beroepsuitoefening. De opgave is, ook hier, die gespletenheid niet als een crisis op te vatten, maar haar te omarmen.

We moeten erkennen dat die gespletenheid er is, en dat zij noodzakelijk is. En we moeten erkennen dat het begint bij kracht, bij een autonome positie, en dat vanuit daar van alles mogelijk is. Of dat nu een puur artistiek effect is, van een hoogst individuele esthetische ervaring, of dat het een activistisch, provocerend, maatschappijkritisch effect is. Zolang we de verhoudingen tussen die twee maar niet uit het oog verliezen. En zolang we maar inzien dat de effecten van kunstwerken nooit het doel ervan zijn.

Een artistiek werk kan provoceren, zoals de toneelstukken van Oscar Wilde deden, maar het was Wilde in beginsel erom te doen om iets nutteloos te maken dat op zichzelf waarde had.

Het begint bij autonome, esthetische kracht. Al het andere kan, maar hoeft niet en is ook niet op voorhand gunstig. Vanuit de gedachte dat kracht onvoorspelbaar, experimenteel, speels te werk gaat, kun je die secundaire effecten ook helemaal niet voorzien. Elke berekening vooraf smooit de artistieke krachten, het reduceert het doelloze proces tot iets doelmatigs – of dat nu een boodschap, een omzetcijfer of een specifieke emotie is.

Daar zit de hele denkfout in een bestel dat steeds meer van kunstenaars verlangt dat ze vooraf vertellen welke maatschappelijke impact hun werk zal hebben. Het eerlijke antwoord? Het wordt een atombom of een fruitmand, en dat zal mij worst wezen.

Vrijheid

Christoph Menke

Die Kraft der Kunst. Sieben Thesen

STELLING 6 & 7

6. Het esthetische denken beschrijft kunst net als Socrates als een veld van ontwikkeling en overdracht van kracht. Het esthetische denken beoordeelt dit echter niet alleen anders dan Socrates, maar het begrijpt dit ook anders dan hem. Volgens Socrates is kunst *slechts* de opwinding en overdracht van kracht. Zo zou er echter geen kunst zijn. Kunst is veel meer de kunst van de overgang *tussen* vermogen *en* kracht, tussen kracht en vermogen. Kunst bestaat in de tweedeling tussen kracht en vermogen. Kunst bestaat uit een paradox: kunnen, niet te kunnen; in staat te staan, niet in staat te zijn. Kunst is noch slechts het verstand van de vermogens, noch een simpel spel van kracht. Ze is de tijd en de plaats van de terugkeer van het vermogen naar de kracht, van de productie van de vermogens uit de kracht.

7. Daarom is kunst geen deel van de maatschappij — geen sociale praktijk; want deelname aan een sociale praktijk heeft de structuur van handeling, van verwezenlijking van een algemene vorm. En daarom zijn wij in kunst, in de productie of in de ervaring van kunst geen subjecten; want een subject zijn betekent, de vorm van een sociale praktijk te verwezenlijken. Kunst is eerder het gebied van vrijheid niet in het sociale, maar van het sociale; om het preciezer te zeggen: van de vrijheid van het sociale in het sociale. Zodra het esthetische tot een productieve kracht in het post-disciplinaire kapitalisme wordt, is het van zijn kracht beroofd; want het esthetische is actief en heeft effecten, maar het is niet productief. Net zo wordt het esthetische van zijn kracht beroofd, wanneer het een sociale praktijk moet zijn die zich als argument tegen de ontketende productiviteit van het kapitalisme laat gebruiken. Het esthetische is weliswaar bevrijdend en veranderend, maar het is niet praktisch — niet 'politiek'. Het esthetische als 'gezamenlijke ontketening van alle symbolische krachten' (Nietzsche) is productief noch praktisch, kapitalistisch noch kritisch.

In de kracht van kunst gaat het om onze kracht. Het gaat om de vrijheid van de sociale vorm van subjectiviteit, of ze nu producerend of praktisch, kapitalistisch of kritisch is. In de kracht van kunst gaat het om onze vrijheid.

Wie twee of drie eeuwen geleden zou hebben gehoord wat een gigantische sprong de mens zou maken, in technologie, in welvaart, in het loskomen van fysieke arbeid, moet wel gedacht hebben dat die eenentwintigste eeuw een paradijs zou zijn waar een weldadige tevredenheid heerst. Al die vrije tijd van een wereld waarin de techniek je zo enorm ontlast, zal dan wel besteed worden aan het maken van kunst en ervan genieten.

Je hoort zelfs de huidige toekomstvoorspellers nog geregeld dat soort visioenen oproepen. Na de robotisering blijven er maar een paar beroepen over: yogaleraren en kunstenaars. Vrij van materiële zorgen en ongemakken gaan we ons eindelijk massaal op ons geestelijk leven richten, met mindfulness, dans, schilderijen, filosofie, muziek...

Ik vrees dat een echt kijkje in de toekomst ons net zo teleur zou stellen als die achttiende-eeuwer die bij ons zou komen kijken. Niks kalmte, niks geestelijk leven. We zijn gehaaster en gestrest geworden, en ook gretiger en ontevredener. Technologie heeft ons niet bevrijd, maar eerder onvrij gemaakt. Zelfs vrije tijd en vakanties zijn jachtige projecten die afgevinkt moeten worden. Reizen is geen lanterfantend rondstruinen geworden in onbekende werelden, maar het doorlopen van een procedure, vooraf nauwkeurig dichtgetimmerd in een reeks boekingen, omkleed met verzekeringen en visa.

Er lijkt weinig reden om de huidige wichelroedelaars te geloven die beweren dat de robotisering ons een maatschappij zal brengen van louter yogaleraren en kunstenaars. Als we tot nu van al die technologische sprongen alleen maar drukker, gestrester zijn geworden, met andere woorden, onvrij, hoe zal dit dan in de toekomst gaan? Voor vrijheid moeten we geen stap vooruit zetten, maar een sprong terug.

Tot de wonderlijke ontdekkingen die je doet als je kinderen hebt, is hun vermogen om 'alsof'-spelletjes te doen. Bij die van mij begon het in beide gevallen rond anderhalf jaar, dezelfde periode waarin ze begonnen te praten. Voortdurend kreeg ik 'alsof'-kopjes koffie ingeschonken en geserveerd op de bank, begeleid door een eideloze stroom 'alsof'-lekkernijen. Eerst dacht ik dat het door het speelgoedkeukentje kwam dat via vrienden in huis was gekomen. Totdat ik het elders herkende: ze gingen 'alsof' stofzuigen, 'alsof' autorijden, en op de crèche waren al die wankelende mensjes (want ook het vermogen tot lopen openbaart zich rond diezelfde leeftijd) onophoudelijk in de weer met fictief koken, fictief was opvouwen, fictief werken op een fictieve laptop en natuurlijk fictief telefoneren.

Kennelijk is het vermogen je iets voor te stellen een vergelijkbare overgeërfde vaardigheid als spreken en lopen. Denis Dutton, hoogleraar filosofie te Nieuw-Zeeland en oprichter van de website *Art & Letters Daily* ziet dit vermogen tot fictie als een evolutionaire verworvenheid. In zijn boek *The Art Instinct* (2009), dat ons vermogen tot kunst vanuit een biologische achtergrond verklaart, stelt hij:

'Het vermogen om je scenario's en toestanden voor te stellen die je niet direct voor de geest staan, moet in de menselijke prehistorie, net als vandaag de dag, adaptieve kracht hebben gehad. We stellen ons voor waar we een maand geleden waren of wat we morgen of volgend jaar willen gaan doen.'

Jager-verzamelaars waren enorm in het voordeel door hun verbeeldingskracht, waarmee ze strategieën konden uitdenken en konden anticiperen op allerlei denkbare scenario's, zeker als ze die ook nog met elkaar konden delen via taal.

Het is wonderlijk om die verbeeldingskracht bij heel jonge kinderen simultaan actief te zien worden. Nog vreemder is het misschien wel om daarna naar onze volwassen wereld te kijken en je te realiseren dat we het merendeel van onze tijd in fictieve werelden toeven. En dan heb ik het niet alleen over boeken, films en series, de evidente fictionele droomtoestanden waar vrijwel iedereen zich dagelijks wel even in onderdompelt. Nee, het gaat ook om nieuwberichten, dagdromen, plannen maken. Want ook al verwijzen die – zolang het geen *fake news* betreft – naar min of meer ‘reële’ gebeurtenissen en omstandigheden, we vormen ons er een beeld van op basis van teksten en misschien wat foto’s. Of we nu strategieën voor ons werk uitdenken, in de supermarkt lopen en bedenken wat voor maaltijd we gaan maken, op Facebook lezen wat een vriend als lunch heeft op vakantie: het is onze verbeeldingskracht die er telkens een min of meer coherent beeld van maakt.

Ook Kant begreep dit en stelde dat het ook voor kunstwerken opging. Als we daar – ‘belangeloos’ zoals eerder gezegd – het schone in waarderen, dan waarderen we eigenlijk onze voorstelling van het waargenomen object. Een schilderij kan in een museum hangen maar het esthetische object ontstaat alleen in wat Kant noemt ‘het vrije spel van de verbeelding’. De ‘alsof’-wereld van de schilder herscheppen we tot een ‘alsof’-wereld in ons eigen hoofd.

Kunst is een spel waaruit de spelers verdwenen zijn. Bij een ‘gewoon’ spel zoals schaken, voetbal of een videogame, zijn de deelnemers actief aanwezig. Ze leven in hun alsof-werelden waar de afgesproken spelregels gelden, en hoewel het spel vanaf iets meer afstand volkomen doelloos is, ‘staat er wel iets op het spel’: winst of verlies, en daarmee handelen de spelers toch doelmatig.

Kunstwerken zijn losgekoppeld van hun spelers. De componist, schrijver, schilder of beeldhouwer is eruit verdwenen. Of kunnen

we beter zeggen: erin verdwenen? Want degene die het kunstwerk ervaart blijft nog altijd het idee hebben dat hij het 'vrije spel van de verbeelding' van de maker gewaarwordt. Ook al is hier voor een groot deel zijn eigen verbeeldingskracht aan het werk. Zoals Harry Mulisch al in *Voer voor psychologen* stelde: 'Niet de schrijver, de lezer moet fantasie hebben. De lezer is niet de toeschouwer van een toneelstuk, maar de acteur die alle rollen uitbeeldt. De schrijver levert tekst – maar een artistiek werkstuk wordt het pas door het talent van de lezer.'

Kunstenaar en beschouwer maken het kunstwerk samen, aan weerszijden van het werk als het ware.

Cultuurpessimisten klagen weleens dat we te veel op de schermen van onze mobieltjes leven en daarom te weinig oog hebben voor het hier en nu om ons heen. We zouden zoveel informatie tot ons krijgen dat we de realiteit niet meer zien. Maar is dat wel zo?

Vóór de tijd van de smartphones en de tablets leefden we ook niet in dat hier en nu. In treinen mijmerden we over waar we zojuist geweest waren of waar we naar op weg waren. Wat we zouden gaan eten, waar we de volgende zomervakantie konden doorbrengen.

En eigenlijk suggereert dit al een veel doelmatigere gang van zaken dan hoe het werkelijk ging – en heus nog wel gaat, soms. Het dagdromen, mijmeren, nadenken verliep veel meer richtingloos, vrij, onbestemd. Misschien moeten we een onderscheid maken tussen 'vrije' en 'toegepaste' verbeelding, zoals er ook vrije en toegepaste kunst is, of fundamentele en toegepaste wetenschap.

Onze aangeboren verbeeldingskracht wordt steeds meer de nauwe steeg van de doelgerichtheid in gedreven. Nieuwsberichten, opinies, posts, e-mails, alerts, herinneringen: ze activeren

weliswaar onze geëvolueerde voorstellingsvermogen, maar ze nodigen ons ook uit die op maar één manier aan te wenden: voor het construeren van een of andere onderliggende 'realiteit', of dat nu de toestand van land of wereld is, of de situatie van je werk, je gezin of je vriendenkring. Nu die wereld in één apparaat voortdurend beschikbaar is, is die gaan parasiteren op onze verbeeldingskracht, die daarmee steeds minder vrij is. Pas als de verbeelding is losgekoppeld van de realiteit ontstaat de kunst. Zoals Vladimir Nabokov in zijn *Lectures on literature* uitlegde: 'Literature was born not the day when a boy crying "wolf, wolf" came running out of the Neanderthal valley with a big gray wolf at his heels: literature was born on the day when a boy came crying "wolf, wolf" and there was no wolf behind him.'

Het was het moment dat de verbeelding vrij was.

Laat een kind van onder de twee een cadeautje uitpakken – zeg, een racewagen – en de kans is groot dat hij vervolgens met het cadeaupapier en de doos gaat spelen in plaats van met die racewagen. Ouders grinniken erom, maar als je je eventjes in het kind verplaatst, is het volkomen logisch. Die racewagen kan twee of drie dingen – rijden, met lichtjes knipperen en een bloedirritant geluid produceren – terwijl de mogelijke toepassingen van een lege doos met wat stukken gescheurd papier bijna eindeloos zijn. Het kan een huis zijn, een boot, een grot of een garage. Dat is de manier waarop jonge kinderen de wereld tegemoet treden. Ze vragen niet: hoe werkt het? Maar: wat kan ik ermee? Spelen is de natuurlijke manier om de wereld tegemoet te treden, en pas later worden we hierin ontmoedigd, en raken we steeds meer omringd door voorwerpen met eenduidige functies.

De aangeboren neiging van kinderen is: werelden maken. En zijn we daarmee al niet redelijk dicht bij wat een definitie van kunst kan zijn? Werelden maken die weliswaar naast, onder, tus-

sen of boven de echte wereld staan, waar ze op de een of andere manier iets mee te maken blijven houden. Ook als ze zich ertegen keren, onttrekken ze zich er niet aan.

Elk half jaar verschijnt er wel ergens een onderzoek dat laat zien hoe dramatisch het gesteld is met de leesvaardigheid van vooral jongeren. Ze lezen amper meer boeken in hun vrije tijd, en ze kunnen zich ook steeds slechter langdurig concentreren op één tekst.

Zonder langdurige aandacht is kunst kansloos. Alleen daarom al heeft het betrekkelijk weinig zin om scholieren verplicht door musea te jagen langs werken die onszelf al niet eens meer echt raken. Alleen daarom al heeft het betrekkelijk weinig zin ze een lijst met romantitels verplicht te laten afwerken. Waarom zou kunst prestatiegericht ploeteren moeten zijn? Kunst is juist een ontsnappingscapsule uit de prestatimaatschappij. Maar het onderwijs presenteert het alsof het daar doodleuk onderdeel van uit maakt. Romans en andere kunstwerken zijn er informatiedragers, waarin het antwoord is te vinden op vragen van het type: wat bedoelt de auteur? Waar gáát het over? Vertel dat maar eens 'in je eigen woorden'. Terwijl de esthetische ervaringen nu juist ontstaan waar het navertellen tekortschiet.

Leerlingen hebben veel meer aan het trainen van hun gevoeligheid, aan het stimuleren van hun verbeelding. Ik zou zeggen: rooster werkelijk één lesuurtje in, in een wifi-loos lokaal, met gemakkelijke stoelen, veel boeken, schilderijen, en koptelefoons met muziek, alles in uiteenlopende stijlen en tijden. Een lokaal van kracht. Je mag er lezen, luisteren en kijken wat je maar wilt, als je er maar in opgaat.

KUNSTWERK – NIET WEGGOOIEN A.U.B. Die variant ben ik bij een tentoonstelling op een kunstacademie wel eens tegengekomen, waarbij onmiddellijk allerlei berichten over per ongeluk weggooid kunstwonderen resoneerde.

Ook de film *The Square* speelt ermee. Het X-Royal Museum heeft een zaaltje met stapels gruis, die doen denken aan de sculpturen van Anish Kapoor. De neonletters 'I HAVE NOTHING' zullen een knipoog zijn naar Kapoors motto 'I have nothing to say'. De film stelt dit type kunst op een wat flauwe manier aan de kaak. De bezoekers die hun hoofd de hoek om steken, een blik op de hoopjes werpen en hoofdschuddend vertrekken. En ook: de schoonmaker die een van de hoopjes per ongeluk vernietigt.

De satire op clichématige conceptuele kunst begint inmiddels zelf een cliché te worden. Of het nu in *La grande bellezza* is waar kunstcriticus Jep Gambardella verveeld en onthecht van de ene malle performance of installatie naar de volgende struint, of de roman *Platform* van Michel Houellebecq waarin een cultuurambtenaar ziellose adviesrapportjes schrijft over dergelijke werken.

Flauw en gemakzuchtig misschien, maar de onderliggende waarheid valt niet te ontkennen. Wat moeten we met al die kunst die niet werkelijk weet te raken? Moeten we nieuwe vormen vinden om ze te presenteren?

Zowel Boijmans van Beuningen als het Stedelijk Museum gooiden in 2017 hun vaste opstellingen radicaal om. Met wisselend succes, maar los van wat je er inhoudelijk van vindt is het wel symptomatisch. Kennelijk voelen die musea aan dat er iets moet veranderen, dat die traditionele promenades langs strak geordende wanden en zalen niet goed werkt. De vraag is alleen of zo'n herschikking een blijvende oplossing is. Nu lijkt het hooguit hetzelfde effect te hebben als wanneer bij ons thuis de schoonmaakster de vorken en messen verwisseld heeft in de besteklade en je

eventjes een bevreemding voelt, even je dagelijkse routine doorbroken is en de vork die je in je hand houdt ineens een vreemd voorwerp is dat je verbaasd bekijkt.

Wat dan? In het voorafgaande ging het steeds over de terugkeer naar de oorsprong. Over het begin van zintuiglijke kennis als filosofisch discipline, over esthetische kracht en de manieren waarop die te werk gaat in kunstenaars en kijkers. En over de vrije beeldingskracht die aangeboren is en onderweg vaak kwijtraakt.

Nu komt het erop aan hoe we dit nu allemaal vorm kunnen geven, praktisch en tastbaar. Een aantal mogelijkheden is al langsgelopen en ik zal ze hier, in dit afrondende deel, nog eens onder de aandacht brengen. Maar om iets te zeggen over de vorm waarop we kunst kunnen presenteren, moeten we eerst terug naar het problematische van vorm in de kunst en kijken hoe kunstenaars dit vormprobleem zelf hebben proberen op te lossen.

Elk kunstwerk moet iets met de paradox dat het een afgeronde vorm is, die toch het onaffe, het levendige en het speelse van het bestaan zelf wil behouden. Een van de eerste werken waar dat, waarschijnlijk onopzettelijk, gebeurt zag ik eens in Florence.

Een gids leidde mij en een vriend er een paar jaar terug langs allerlei kunstschaten. Een kordate, stevige dame was dat, en overal waar het publiek naar haar smaak te rumoerig was, legde ze een vinger tegen haar lippen en siste ze zo streng en zo sterk dat het onmiddellijk stil was. Al die luidruchtige toeristen bij die Botticelli's, Rafaëls en Donatello's schrokken, alsof ze betrappt waren op een soort heiligschennis.

Ssssst!

Ze was de suppoost van de stilte, en soms hoor ik haar weer in gedachten als ik door een tentoonstelling loop.

Meer dan om stilte vroeg ze misschien wel om aandacht, om concentratie en scherpste. Haar eerste sis was in de Galleria dell'Accademia. De meeste toeristen stevenen daar onmiddellijk op

het beeld af dat vanaf het begin van een lange hal te zien is: Michelangelo's David. Verrukt roepend, wijzend, of verdiept in hun gidsjes die vertellen hoe belangrijk dat beeld is, hollen ze erop af, terwijl ze hun gang naar dat iconische beeld filmen met hun telefoontjes. Ze lopen voorbij aan de beelden waar onze gids bij was stil blijven staan en stilte voor eiste. Vier onvoltooide slavenbeelden. Die waren bedoeld voor het graf van Paus Julius II, maar die vroeg de beeldhouwer in 1506 om zijn werk te staken: de Sixtijnse Kapel had voorrang, en daarna was er niet genoeg geld meer. Onbedoeld was zo iets unieks ontstaan.

Ssssst!

In die onaffe beelden zie je de gestalten zich los worstelen uit het marmer. Sommige lichaamsdelen zijn al minutieus en perfect gepolijst, andere alleen nog maar grof uitgehakt. Je ziet de groeven van beitels en gutsen. Je ziet Michelangelo aan het werk: blijkbaar hakt hij laag voor laag wat steen weg en komt het beeld zo langzaam tevoorschijn. Het is alsof je naast hem staat in zijn atelier. Deze vier beelden illustreren wat hij in een sonnet schreef (vertaling van Frans van Dooren):

De grootste kunstenaar kan niets verzinnen
dat niet vooraf al in de steen bestaat;
maar als zijn hand niet met zijn geest meegaat
zal hij het nooit van 't ruwe marmer winnen.

Als deze beelden vijfhonderd jaar later gemaakt zouden zijn, zou niemand twijfelen aan de opzet van hun onvoltooid-zijn. Als modern of postmodern kunstwerk doen die slavenbeelden verslag van hun eigen wordingsgeschiedenis. Ze gáán over het beeldhouwen. Ze beelden dit uit, leven het, en hun grote kracht is dat ze je als toeschouwer onmiddellijk in de positie van de maker duwen. Het onaffe werk stimuleert onze scheppende blik. Verderop staat een volmaakte Michelangelo, zo bekend dat je er een beetje van in

de lach schiet, zo bekend dat je het eigenlijk niet meer kunt zien, dat je het eerst moet zien te ont-zien, maar in deze slavenbeelden is het maken nog altijd bezig.

Harry Mulisch zegt in *Voer voor psychologen* (1969): 'Het schrijven bespreekt niet iets, dat gebeurd is, schrijven is iets dat gebeurt: op het papier, in het schrijven. Het is werkelijkheid.'

Ben Lerner zegt in zijn essayboek *Waarom we poëzie haten* (2016): Poëzie komt voort uit het verlangen om voorbij het eindige en het tijdelijke te komen – voorbij de mensenwereld van geweld en verdeeldheid – en om het transcendent of goddelijke te bereiken. Je voelt de aandrang een gedicht te schrijven, je voelt je geroepen om te zingen, vanwege de transcendent impuls. Maar zodra je overgaat van die impuls naar het feitelijke gedicht stuit het lied van het onbegrensde op de beperkingen van de taal. [...] Daardoor is de dichter een tragische figuur. Het gedicht is altijd het verslag van een mislukking.'

Transcendent, goddelijk. Ik geloof dat Lerner dat lichtelijk ironisch bedoeld, zoals hij ook in zijn debuutroman al spotte met mensen die in musea 'a profound experience of art' denken te ervaren, maar het mechanisme is duidelijk. Het begint met de 'impuls' vanuit een domein dat je nooit helemaal kunt doorgronden, en dat moet je omzetten in je begrensde medium – of dat nu taal, verf of klank is – dat altijd gestold is, bevroren.

Die vormparadox van de kunstenaar – iets levends vangen in een voltooide vorm – zou ook de worsteling moeten zijn van elke museumdirecteur, van elk hoofd van een kunstinstelling. Hoe zorg je voor echte ontmoetingen, echte geestelijke uitwisseling, echte experimenten in ruimtes die statisch zijn, gesloten, gestold?

Naar aanleiding van het geweigerde werk van Harma Heikens wees ik er al op dat instellingen het debat moeten aangaan, in plaats van het onwelkome weg te drukken. Ze moeten de plaats zijn waar kracht en vermogen botsen, waar tegenstrijdige opvattingen een stem krijgen.

Eén mogelijkheid stipte ik eerder al aan, die van de publieksparticipatie. Ik noemde al die goudvissen in de blenders. Maar denk aan de wasmachines in het Boijmans voor de tentoonstelling *Change the system*, waar het publiek uitgenodigd werd hun was mee te nemen. Maarten Doorman ziet in *De navel van Daphne* vooral bij de 'geëngageerde' kunst een neiging om de toeschouwer bij het kunstwerk te betrekken. 'Die keek bij Ai Weiwei zelf door het luikje van een gevangenisdeur en werd bewaker van de bewakers, en als toeschouwer medeplichtig aan waar hij tegen was. Bij Renzo Martens werd de geëngageerde bezoeker op zijn plaats gezet omdat hij kon leren hoe weinig kunst aan de oplossingen bijdroeg van de problemen waar die kunst over ging – en hoe hij of zij daar als kunstliefhebber tekortschoot.'

Het gevaar is wel dat zulke proefopstellingen geen echte proefopstellingen worden, maar een retorische trucage die een stelling moet bewijzen. 'De mensheid bestaat uit daders en getuigen' / 'gevangenen en bewakers'. Het spel is dan niet ontkoppeld van vooraf al min of meer bepaalde maatschappelijke of ideologische doelstellingen, en dat staat de onvoorspelbare werking van de esthetische kracht in de weg.

Zoals het kunstwerk zelf zijn eigen maakproces in zich draagt, zo zouden musea ook iets voorlopigs, iets experimenteels kunnen hebben, en de sporen van hun eigen ontstaan blootleggen. Maar goed, je kunt toch moeilijk hele musea veranderen in ruimtes met interactieve opstellingen, en debatcentra?

Misschien moet je nog wat verder gaan, en het hele concept van een instelling als fysieke ruimte heroverwegen.

Eén van de sterkste schilderijen van Picasso vind ik *Het kind met de duif*. Het is een van de eerste werken die hij maakte na de zelfmoord van zijn vriend Casagemas, in 1901, die zijn blauwe periode inluidde. Ik zag het kleine doek jaren terug bij een tijdelijke tentoonstelling in The Courtauld Gallery in Londen. Uiteraard kende ik het al, maar wat ik nu pas zag, was dat de verf er heel grof is op gesmeerd, terwijl het tafereel heel lieflijk is. Dat zie je niet op een posterreproductie. Alleen in het echte doek ervaar je dat contrast tussen de vorm en de inhoud, die bijdraagt aan de spanning.

Kort daarop is het werk voor 50 miljoen pond verkocht aan een olieprins in Qatar. Toen ik in Londen *Het kind met de duif* wilde zien kon ik er over de schouders van de toeristen een glimp van opvangen. Nu zal ik moeten afwachten of Qatar het ooit in bruikleen geeft.

Stel nu dat je een perfecte replica van dit doek zou maken – en die techniek is er, uiteraard. Als die prins in Qatar het zou laten inscannen en een exacte replica zou printen, met elke verfstroke op de juiste plek, elk detail, elk reliëf, elk pigment volstrekt kloppend, dan kan ik dat rustig thuis bekijken, dan mag ik er met mijn vingertoppen overheen strijken om de structuur te voelen. Dan kan ik een band met het werk opbouwen die veel fundamenteeler is dan die vluchtige maar krachtige confrontatie ermee in Londen.

Volgens Walter Benjamin verloor het kunstwerk in de tijd van technische reproduceerbaarheid zijn 'aura', 'het hier en nu van de originaliteit', de rituele betekenis van het unieke object, enzovoorts. Dat gold weliswaar voor de fotografie, maar hoe zit dit met zo'n 3D-replica? Natuurlijk, je mist dat aura, maar wat je ervoor terugkrijgt is een indringende en tactiele ervaring van het werk. Waarom zou de kracht van Picasso zich moeten beperken tot het

paneel of doek dat hij eigenhandig bewerkt heeft? Waarom zou een in China geprinte replica niet het volgende vehikel kunnen zijn voor diezelfde kracht?

Een opname evenaart waarschijnlijk nooit de concertzaal, maar als ik een laat strijkkwartet van Beethoven 's nachts in een verlaten bergdorpje via mijn koptelefoon beluister, is het beslist geen minder krachtig kunstwerk dan wanneer ik het in het Amsterdamse Concertgebouw hoor, moe, tussen twee tramritten in, naast het hoestend medepubliek.

Ik heb een Matisse boven de piano hangen. *La Musique*, uit 1939. Ongeveer één bij één meter. De lijst met ontspiegeld glas heb ik gelijktijdig met de reproductie besteld. Het origineel hangt in een museum in Buffalo, New York, maar ik betwijfel of het werk me daar hetzelfde zou zeggen als thuis.

Doordat ik het dagelijks zie heb ik er een band mee opgebouwd. Ik heb uiteenlopende verhalen erbij gefantaseerd over de twee vrouwen, één met een gitaar, de ander op een soort zitzak (maar bestonden die toen al?). Ik ben me steeds bewuster geworden van de harmonie in het werk, de herhaling van de houdingen, de handen, de diagonale lijn die het been van de ene vormt met de gitaar van de andere. Een sinaasappel echoot het ronde klankgat en de borsten, allemaal geschilderd in cirkels van dezelfde diameter. Pas toen ik eens opkeek tijdens het pianospelen, viel het me op dat de luisterende vrouw de kleur van de gitaar had aangenomen, als een resonantie in coloriet.

Het werk is pas na een aantal maanden gaan doen wat Matisse naar eigen zeggen nastreefde. Matisse wilde een 'evenwichtige, zuivere, rustgevende kunst, zonder verontrustende of zorgwekkende onderwerpen, een kunst voor iedereen die met zijn hoofd werkt, zowel voor de zakenman als voor de schrijver, een verzachting, een kalmerend middel voor de geest, vergelijkbaar met een

goede leunstoel waarin je kunt bijkomen na lichamelijke vermoeienissen.'

Wat heb ik aan een leunstoel in Buffalo? Ik wil thuis kunnen wegzinken in de golfslag van groene bladeren, doorkliefd met de metalige scherpte van de driehoeken, en de tintelingen van de uitgekerfde figuurtjes aan de randen.

Een schilderij werkt pas als je er een langdurige band mee opbouwt.

De amper van echt te onderscheiden replica's waar ik hier voor pleit, zijn technisch al te realiseren en diverse musea verkopen ze als luxe geschenk-edities, in gelimiteerde oplagen.

In principe kun je elk schilderij al laten inscannen, met 3D-lasertechniek, en het volledige werk laten afdrukken of printen. Reken maar dat een *Gezicht op Delft* of een Rothko dan krachtiger op je inwerkt dan bij die vluchtige, peepshowachtige waarneming waartoe het origineel in het museum is veroordeeld.

Of stel je voor dat je een van Michelangelo's slavenbeelden thuis hebt, en dat je ze zomaar aan kan raken. Technisch is dit allemaal mogelijk. Het enige wat verloren gaat is de aura van het origineel, maar is dat niet een fictie? Als een kunstwerk kracht heeft, waarom zou die niet dóórwerken in een nauwelijks nog van echt te onderscheiden kopie? De replica is zelfs beter dan het origineel, in die zin dat je er aan kunt voelen, likken desnoods, het langdurig en in alle rust kunt bekijken, er een band mee kunt opbouwen, wat de museale opstelling allemaal ontmoedigt.

Het lijkt me bijna vanzelfsprekend dat we op de niet-eens-zogek-lange termijn die schilderijen kunnen downloaden, of er zelfs een 'streaming'-vorm voor komt, dat we onze wanden kunnen volhangen met materiaal dat de vormen, kleuren en afmetingen kan aannemen van elk beschikbaar schilderij. Spotify voor kunstwerken.

C. WEIJTS: Hoe moet een tentoonstelling er dan uitzien?

Instituties 'willen altijd iets van de kunst'; schrijft u.

C. MENKE: Het instituut moet tegen zichzelf gaan werken. Gewoonlijk werken kunstenaar en instituut altijd samen. Je bedenkt een titel, je schrijft je kunstwerken in, enzovoorts. En natuurlijk doe je dat. Als je product dat niet doet, doet het iets tegen de logica van de instituten. Het is niet zo dat ik zeg dat dit niet meer gedaan moet worden. Je kunt het prima doen, en tegelijkertijd jezelf bewust zijn van het paradoxale ervan. De enige manier waarop je ze kunt bevrijden, het kunstwerk en bezoekers tegelijk, is ruimtes en tijden creëren waar een ontmoeting kan plaatsvinden die niet gevormd is door verwachtingen. Hoe dat precies moet weet ik ook niet. Het werk, het object, of wat het ook is, moet toegestaan worden te ontsnappen.

C. WEIJTS: Ook de instituties moeten misschien gaan experimenteren. U omschrijft kunst als een experiment in vrijheid, waar ons gewone leven altijd een experiment met het lot is: elke keuze heeft echte consequenties.

C. MENKE: Experimenteel gedrag is bijna modieus geworden voor alle velden van handelen. Je moet innovatief zijn, creatief. Dat verwachten we tegenwoordig van mensen die in een bank werken. Met al die financiële producten. Daarin moet je 'experimenteel' zijn. Een noodzaak. Noodzakelijk gemaakt door de markt. Kapitalisme is de experimentele vorm van samenleving. Ooit had je aan de ene kant de normale, rationele wereld, en aan de andere kant de vrije, experimentele geest. Maar nu

heb je experimentalisme en experimentalisme. Dat probeer ik te onderscheiden. Wat is een noodzakelijk experiment, om te overleven. Je lot om te overleven hangt er vanaf. Je staat bloot aan de risico's van het experiment.

Aan de andere kant is er het experiment in de kunsten. Daarin gaat het niet over overleven. In het eerste geval wordt het experiment nog steeds beheerst door de logische uitkomst. Natuurlijk wil je dat de bankier 'experimenteel' is, maar alleen tot op zekere hoogte, voor zover het voornaamste doel niet ter discussie staat, het doel is stabiel. Het experiment mag nooit de fundamentele vragen overschrijden.

Maar het artistieke experiment wordt altijd het een experiment met kunst zelf. Het is niet zo dat je vooraf weet wat een kunstwerk moet zijn, en dat je dan gaat experimenteren om de beste manier te vinden om dat te bereiken. Welnee. Een esthetisch experiment zou zo ver moeten gaan dat je aan het einde nog niet duidelijk is of kunst daarna nog wel bestaat. Je weet het niet. Het echte kunstwerk moet eruit zien als kunst en niet-kunst op hetzelfde moment. Het riskeert zijn eigen bestaan. Het is een experiment waarin vrijheid gerealiseerd wordt. En een vrij experiment kan niet op een bepaald punt ophouden.

Begin 2018 zette de politie van Tilburg een foto op Facebook: een blauwe vuilniszak over een stoel heen getrokken in het Wilhelminapark. Je hoefde niet eens zo lang te kijken om te zien wat er aan de hand was. Uit de zak staken twee voeten, allebei in transparant plastic verpakt. Het bleek een uitgeprocedeerde asielzoeker te zijn, die elke vorm van hulp weigert en zich op die manier probeert te 'verstoppert'.

Als het een artistieke performance zou zijn, zou ik die vrij sterk hebben gevonden. Om te beginnen omdat de primaire reactie ervan compleet tegenstrijdig is. Het heeft hoe dan ook iets ontzettend komisch en ik voel de neiging in de lach te schieten. Die man doet een beetje wat kinderen van onder de twee kunnen doen: ik doe mijn handen voor mijn ogen en niemand kan me nog zien. Maar vóórdat je echt schaterlacht is de tragiek en de triestheid ook al tot je doorgedrongen, waardoor je blijft hangen in een wankele toestand van emotionele kortsluiting. Pas toen de foto een dag later opnieuw voorbij kwam – ook landelijke media hadden er lucht van gekregen – dacht ik: die asielzoeker houdt ons een groteske spiegel voor. Dat struisvogelgedrag is namelijk precies het gedrag van voorbijgangers zoals ik op dit soort daklozen. Je kunt ook verder gaan en zeggen dat we ze als vuilnis behandelen.

Intrigerend is ook de reden dat de Tilburgse politie dit beeld deelde: men verzocht de parkbezoekers om niet meer de politie te bellen, want die kon niets doen en men werd stapelgek van al die meldingen. 'Ziet u dit in of rond het Wilhelminapark, dan geen politie bellen.' Een oproep tot struisvogelgedrag. Gewoon doorlopen mensen. Niet op letten. Het *Algemeen Dagblad* sprak de wijkagent: "Ja, het is een zielig beeld, maar medelijden hoeft zeker niet", zegt wijkagent Alberto de Jezus. "We zijn met ik weet niet hoeveel hulpverleners langs geweest, maar hij weigert alle hulp."

Als kunstwerk was het geslaagd. Maar het was geen kunstwerk. Mag je wel met zo'n esthetische blik naar echt menselijk leed kijken? Daar zou ik als tegenvraag bij willen stellen: welk krachtig kunstwerk gaat niet over menselijk leed?

De esthetische blik is een onderzoekende blik waarin alles voorlopig is, opgeschort. Onze gewone, functionele blik heeft waarschijnlijk onmiddellijk een oordeel over de situatie. Die man is

gek. Die man wordt onrecht aangedaan. Wat een idioot. Wat een leed. Esthetisch kijken tilt je weg uit zulke reflexen en onthult de ambiguïteit in veel van wat wij zien en ervaren.

Dat is de kracht van kunst. En alle suggesties die ik hier doe zijn ideeën om die kracht beter te laten werken. De oude romantici streefden een poëtisering van de hele wereld na, gericht op het schone, het hogere, het sublieme. Novalis schreef: 'De wereld moet geromantiseerd worden. Zo vindt men de oorspronkelijke zin terug (...) Doordat ik het alledaagse een hoge betekenis, het gewone een geheimzinnig aanzien, het bekende de waardigheid van het onbekende en het eindige een oneindige schijn geef, romantiseer ik het.'

Zover wil ik helemaal niet gaan. Ik pleit ervoor om meer met een esthetische blik te kijken, ook naar verschijnselen buiten de kunst, zoals die man in die vuilniszak.

De Zwitsers-IJslandse kunstenaar Christoph Büchel heeft acht prototypen van de muur die president Trump aan de grens met Mexico wil bouwen opgevat als conceptueel kunstwerk. Hij organiseert nu excursies naar deze negen meter hoge *ready-mades*. Ook hier maakt de esthetische blik alles ambigu. Op de website bij het project staat weliswaar een petitie, maar die is niet, zoals voor de hand zou liggen, bedoeld om de bouw van de muur tegen te gaan, maar om deze prototypen een monumentale status te laten krijgen. 'With the help of the American people the eight border wall prototypes can be preserved and protected from demolition for all future generations of people.'

C. WEIJTS: *Waarom hebben we die vrijheid eigenlijk nodig?
Worden we daar gelukkiger van?*

C. MENKE: *Nee, gelukkiger niet. Misschien wordt je zelfs minder gelukkig als je vrij bent. Je kunt alleen zeggen wat er allemaal níet zou bestaan als we geen vrijheid in die zin zouden hebben. Er zou geen kunst zijn. En ook geen waarheid. Geen denken voorbij de conventie.*

Het is een vorm van noodzaak. Het is niet een vrijheid waarin je allerlei keuzes hebt. Je wordt gepusht, je gaat voorbij wat je was, wat je identiteit en verwachtingen waren. Dat is het moment van vrijheid. Maar het is niet alsof je iets anders zou kunnen kiezen, als in een supermarkt.

C. WEIJTS: *Dat klinkt ook behoorlijk onvrij: je kunt alleen in de richting die dat spel van ontvouwende krachten je in duwt.*

C. MENKE: *Ja, maar waarom ik het toch schaar onder vrijheid is dat er iets in zit dat je voorbij de premenselijke staat brengt. En het gaat verder. Het gaat mij niet alleen om dat moment van kracht, om wat er in dat ene moment gebeurt, maar ook wat we daarna met die ervaring doen. Ik denk dat ook dat de taak voor tentoonstellers is: niet alleen het presenteren en mensen in contact met kunst brengen, maar ook nadenken over waarom dat moment belangrijk is. Je voelt je vrij, krachtig. En oké, dan is het voorbij? Nee, het opent een nieuw perspectief naar de wereld.*

Best mogelijk dat jij nog muziek voor je ogen kunt aanraken. Best mogelijk dat Het gezicht op Scheveningen in een kluis in Dubai eindigt, maar wat is een origineel nog, nu je wanden zich vullen met raakbaar licht dat elk werk kan vertolken?

Het zal gaan stormen, de zon glijdt als een zoeklicht over het zand, het stormt nog niet. Je bent buiten, je hebt het betreden met alle zintuigen die je er binnen brachten. Niets verhindert je nu nog het zout te proeven of de vloek te horen die de wind aan flarden rijt hoog boven zee. Alleen die meeuwen krijsen hem, ontdaan van woorden, terug. Ze zeggen dat er geen Van Gogh is, geen wolken, geen zeepsopvuil, geen meeuwen. Ze zeggen dat wij het zelf zijn die hier neerslaan, titaanwit, onhoorbaar bulderend, met ingehouden adem.

Het zal gaan stormen, het stormt nog niet.

Literatuur

- Joseph Brodsky, *Kade der ongeneeslijken*. De Bezige Bij. Amsterdam 1992
- Maarten Doorman, *De navel van Daphne*. Prometheus. Amsterdam 2016
- Dennis Dutton, *The Art Instinct*. Nieuw Amsterdam. Amsterdam 2009
- Byung-Chul Han, *De vermoeide samenleving*. Van Gennip. Amsterdam 2014
- Michel Houellebecq, *Leven, lijden, schrijven / Methode*.
Voetnoot uitgeverij. Amsterdam 2003
- Ben Lerner, *Vertrek van Station Atocha*. Atlas Contact. Amsterdam 2011
- Ben Lerner, *Waarom we poëzie haten. Een essay*. Atlas Contact. Amsterdam 2017
- Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*. Suhrkamp Taschenbuch, Berlin 2013
- Christoph Menke, *Kraft*. Suhrkamp Taschenbuch, Berlin 2017
- Harry Mulisch, *Voer voor psychologen*. De Bezige Bij. Amsterdam 1961
- Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*. Boston MA. Boston 2002
- Friedrich Nietzsche, *Afgodenschemering*. Vertaald door Hans Driessen
De Arbeiderspers, Amsterdam 2007
- Michel Tournier, *Een vlag van bezieling*. Meulenhoff. Amsterdam 1977
- Jeanette Winterson, *Kunstobjecten*. Atlas Contact. Amsterdam 1997

Afzender

CHRISTIAAN WEIJTS (1976) is schrijver van romans als *Art. 285b*, *Via Cappello 23*, *Euforie* & *Het valse seizoen*. Daarnaast is hij columnist bij *NRC Handelsblad* en recensent bij *De Groene Amsterdammer*. In zijn werk zoekt hij vaak verbindingen met andere kunst disciplines, zoals beeldende kunst, dans en muziek. Ook laat hij geregeld van zich horen in het maatschappelijke debat over kunst en cultuur.

CHRISTOPH MENKE (1958) is een Duitse filosoof en germa-nist. Sinds 2009 is hij hoogleraar filosofie in Frankfurt am Main. Hij geldt als belangrijke vertegenwoordiger van de ‘derde generatie’ van de Frankfurter Schule.

Het **INSTITUUT VOOR KUNST EN KRITIEK (IKK)** is een nieuw samenwerkingsverband tussen presentatie-instelling West Den Haag en het onderzoekscentrum Arts in Society van de Rijksuniversiteit Groningen. Het wil niet alleen het denken over kunst ontwikkelen, maar ook een ‘denken vanuit de kunst’. Het Kunstgeschenk is bedoeld om een groter publiek hiermee in aanraking te brengen. Jaarlijks zal het IKK een ander onderwerp kiezen en daarbij een auteur zoeken.

De fragmenten van Christoph Menke zijn in het Nederlands vertaald door JERKER SPITS.

Aanraken a.u.b. - Please Touch

- Bang, Claes — 54
Baudelaire, Charles — 59
Baumgarten, Alexander Gottlieb
— 20, 21
Becquerel, Antoine Henri — 60
Benjamin, Walter — 23, 78
Brodsky, Joseph — 22
Büchel, Christoph — 84
Castorf, Frank — 14
Deleuze, Gilles — 9
Dercon, Chris — 14
Doorman, Maarten — 59, 77
Dutton, Dennis — 68
Evaristti, Marco — 45
Florida, Richard — 13
Forster, E.M. — 48
Han, Byung-Chul — 23
Hartog Jager, Hans den — 58
Hegel, Georg — 20
Heikens, Harma — 50, 51, 52, 77
Herder, Johann Gottfried von
— 20, 21, 34
Houellebecq, Michel — 41, 49, 73
Jung, Carl Gustav — 19
Kant, Emmanuel — 20, 57, 69
Kapoor, Anish — 73
Lerner, Ben — 24, 76
Marcon, Andrea — 25
Matisse, Henri — 79
Menke, Christoph — 14, 19, 20,
21, 23, 25, 41, 43, 44, 53
Michelangelo — 75, 80
Monteverdi, Claudio — 25
Mulisch, Harry — 70, 76
Nabokov, Vladimir — 71
Nietzsche, Friedrich
— 40, 42, 44, 53, 66
Notary, Terry — 53
Novalis — 19, 84
'Okkie' (Octave Durham) — 11
Picasso, Pablo — 47, 78
Plato — 33, 48
Rothko, Mark — 11, 80
Stendhal — 19
Tournier, Michel — 21
Van Gogh, Vincent — 11, 17, 18, 86
Vermeer, Johannes — 11
Weiwei, Ai — 77
Wilde, Oscar — 20, 57, 59, 62
Winterson, Jeanette — 49

Colofon

Dit boekje is niet te koop, maar wordt u gratis aangeboden door het IKK.

Auteur:	Christiaan Weijts
Titel:	Aanraken a.u.b., Please Touch Pleidooi voor kunst als kracht
Basis:	Die Kraft der Kunst. Sieben Thesen Christoph Menke
Redactie:	Akiem Helmling & Thijs Lijster
Ontwerp:	Underware
Lettertypes:	Auto, Fakir, Gedankenexperiment
Papier:	BioTop
Drukker:	Oranje van Loon, Den Haag
Met dank aan:	Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam Gemeentemuseum Den Haag Kröller-Müller Museum, Otterlo Mauritshuis, Den Haag
Partners:	Gemeente Den Haag Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
ISBN:	978-90-79917-74-7
Tekst:	© Christiaan Weijts
Uitgever:	© Instituut voor Kunst en Kritiek www.kunstenkritiek.nl
IKK:	Instituut voor Kunst en Kritiek West Den Haag i.s.m. Rijksuniversiteit Groningen



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

Den Haag

Notities

Notities

IKK