

afbakhoer afstoot aftreksel afval
amfitryon anaalgeneraal analist anaalkever anakoloe
apenbatser apekut appelflap asfaltridder babaloekoe baffer b
bamboeabal banaliteit bastaardkind bavienenkop beelde
befgajes beflijster beftekkel berggeitneuker bermslet bijprodu
bimbo bipsbaviaan bitch blauwbaard bleekscheet boer
brinfanterist bosbes breezersletje brintanicht broodzak bucklerul
cocosmattevreter circushoer chocoladeridder completaan
dekhengst diplodocus droeftoeter drol dropjodruiloor dur
eplodocus droeftoeter drol dropjodruiloor dur
flicker flippoot floskop freak gedrocht
gleuf gleufdoos grafkop grafzerk greppedel gr
hangtietzeug haringvulva heiden hoer
jetonslikker judas kaaskop kaffer kaketo
kittelikker klaploper klootoog klootza
kruizensnuiver kut kutdeksel kutm
lapzwans latexnicht lavabosmoel l
mafkees makaak mallo manwif mater
motherfucke
neusaap nicker oen oelwapper
papabaf passoa
piskabouter pik
schelm schijterd
snotkop speg
spleetscheet
takkewif teef
tietenlokke
wagwerpslet w
aarsbeer aarsv
acrobaat adder addergebroed a
amfitryon anaalgeneraal anal
apenbatser apekut appelflap asfaltridder
bamboeabal banaliteit bastaardkind b
befgajes beflijster beftekkel berggeitneuker
bimbo bipsbaviaan bitch blauwbaard ble
brinfanterist bosbes breezersletje brintanicht broodzak
cocosmattevreter circushoer chocoladeridder
dekhengst diplodocus droeftoeter drol

Rob van Gerwen

afbakhoer afstoot aftreksel afval
amfitryon anaalgeneraal analist anaalkever anakoloe
apenbatser apekut appelflap asfaltridder babaloekoe baffer b
bamboeabal banaliteit bastaardkind bavienenkop beelde
befgajes beflijster beftekkel berggeitneuker bermslet bijprodu
bimbo bipsbaviaan bitch blauwbaard bleekscheet boer
brinfanterist bosbes breezersletje brintanicht broodzak bucklerul
cocosmattevreter circushoer chocoladeridder completaan
dekhengst diplodocus droeftoeter drol dropjodruiloor dur
eplodocus droeftoeter drol dropjodruiloor dur
flicker flippoot floskop freak gedrocht
gleuf gleufdoos grafkop grafzerk greppedel gr
hangtietzeug haringvulva heiden hoer
jetonslikker judas kaaskop kaffer kaketo
kittelikker klaploper klootoog klootza
kruizensnuiver kut kutdeksel kutm
lapzwans latexnicht lavabosmoel l
mafkees makaak mallo manwif mater
motherfucke
neusaap nicker oen oelwapper
papabaf passoa
piskabouter pik
schelm schijterd
snotkop speg
spleetscheet
takkewif teef
tietenlokke
wagwerpslet w
aarsbeer aarsv
acrobaat adder addergebroed a
amfitryon anaalgeneraal anal
apenbatser apekut appelflap asfaltridder
bamboeabal banaliteit bastaardkind b
befgajes beflijster beftekkel berggeitneuker
bimbo bipsbaviaan bitch blauwbaard ble
brinfanterist bosbes breezersletje brintanicht broodzak
cocosmattevreter circushoer chocoladeridder
dekhengst diplodocus droeftoeter drol

Immorele kunst als paradox van haar autonomie

Kunst mag onwaar zijn

Kunst is autonoom. Op twee manieren. Wat dit precies betekent is niet op voorhand duidelijk. Ik leg het uit. Allereerst is kunst autonoom ten opzichte van de waarheid. Kunst hoeft niet waar te zijn. George Lucas wordt niet voor de rechter gedaagd omdat er onwaarschijnlijke, zelfs onmogelijke dingen gebeuren in *Star Wars*. Als hij een journalist was, lag dat natuurlijk heel anders. Journalisten worden gemeten aan de waarheid, en erop afgerekend wanneer hun reportages niet met de werkelijkheid overeenkomen. Wetenschappers ook. Niet dat de waarheid eenvoudig is vast te stellen, maar in kunst is ze überhaupt niet aan de orde. Van de grote filosofen had alleen Plato het hier moeilijk mee. Aristoteles zag het eerder als een kracht: de dichter kan ons leren hoe het had moeten zijn, hoe de goden het eigenlijk bedoeld hadden. Ook David Hume merkte op dat wij in kunst met onwaarheden geen moeite hebben. En volgens Friedrich Nietzsche heeft in kunst de leugen een goed geweten. Grosso modo is iedereen het over de autonomie van de kunst ten opzichte van de waarheid wel eens. Maar het ligt subtiel. De gelijkschakeling van kunst met 'onwaarheid' is wel helder: kunstwerken mogen fictief zijn – zwak uitgedrukt. We weten alleen niet in alle gevallen of iets wel kunst is – of dat het eerder journalistiek of andersoortige waarheidsbrenging is. In *Ford Transit*, een documentaire over grensincidenten in de Palestijnse gebieden uit 2002 maakt de regisseur, Hany Abu-Assad, gebruik van acteurs. En dat mag dan gebruikelijk zijn in kunst, met documentaires staat het op gespannen voet. De regisseur redeneert zo'n beetje als Aristoteles: de ellende van de gebeurtenissen kun je alleen goed overbrengen als je niet van het tempo van de werkelijkheid afhankelijk bent, maar af en toe een situatie kunt 'verbeteren'. De werkelijkheid raast te snel voorbij, en wat als je net die ene gevoelige situatie mist met je camera? Sowieso heeft de aanwezigheid van een camera effecten op de werkelijkheid die de bewijskracht van de beelden teniet doen. Een douanier die een camera op

zich gericht ziet, gaat wellicht zijn rol 'spelen'. De keus van de regisseur om dat alles vóór te zijn is dus goed te begrijpen, maar welke gevolgen heeft ze voor het eindresultaat? Wat doet ze met de ervaring van het publiek?

We zijn geneigd met theoretische afwijzing te reageren: het ziet er nu misschien wel aangrijpend uit, maar hoe weten we of het echt zo gegaan is? Zo zie je maar. Kunst is autonoom ten opzichte van de waarheid, maar niet altijd. Waar je de grens moet leggen, is niet meteen duidelijk. Veel kunstenaars zullen zeggen zich juist erg druk te maken om de waarheid. De grens valt alleen te begrijpen vanuit het perspectief van het publiek. Als het publiek terecht meent dat het in een werk niet om de waarheid gaat, heeft het werk blijkbaar een andere *performantie*, dan doet het het publiek blijkbaar op een andere manier aan dan de kranten. Hoe dan?

Kunst mag immoreel zijn

In het antwoord op deze vraag, zo wil onze cultuur, ligt de tweede manier waarop kunst autonoom is. Net zoals er onwaarheden in verkondigd mogen worden, mag er in kunstwerken ook veel gedaan worden wat in het leven van alledag moreel gezien niet getolereerd wordt, zelfs immorele dingen. Wie, 'Foei!', zijn vinger opheft tegen een kunstwerk heeft weinig van de autonomie van kunst begrepen. In kunst mag zo ongeveer alles. Films over psychopaten, boeken waarin een verkrachting breed wordt uitgemeten: het 'moet kunnen'. Wolfgang Flatz laat een met vuurwerk gevulde stier uit een helikopter vallen; er worden kunstwerken van excreta en lichaamseigen onderdelen en sappen gemaakt: van fecaliën, urine, sperma, huid; Andres Serrano's *Piss Christ* is een glazen bak met een crucifix bedolven onder urine; Gilbert and George maakten een serie *Naked Shit pictures*; Jeff Koons stelt pornofilm's tentoon waarop hij 'het' doet met zijn toenmalige vrouw, porno-ster Ciciolina; Marco Evaristti maakt kunst met goudvissen: hij laat stervende in verf gedoopte vissen een doek schilderen, of hij laat een goudvis in een blender rondzwemmen, met de stekker in het stopcontact. De reeks wordt jaarlijks uitgebreid met vele nieuwe voorbeelden. Dat alleen al is interessant! Maar mag inderdaad alles?

Een model

Het mag duidelijk zijn: de autonomie van de kunst is geen simpele kwestie. Moeten we, om die kwestie te begrijpen, ons niet eerst afvragen wat kunst eigenlijk is? Een definitie van 'kunst' kunnen we vergeten. We weten niet wat de essentie van kunst is; sommigen denken zelfs dat ze geen essentie heeft, dat alles in principe op enig moment kunst kan zijn en dat niets er wezenlijk van uitgesloten

is. Traditionele kunstvormen als de schilderkunst leken redelijk helder gedefinieerd – een canvas met verf erop – maar zelfs die helderheid viel ten prooi aan artistieke experimenten: zand in plaats van verf (Picasso), of porselein (Schnabel) op een canvas, of door goudvissen beschilderde doeken... En dan vinden we ook nog dat kunstwerken het (wat?) goed moeten doen: het werk van de zondagsschilder willen we liever niet als kunst beschouwen. Om kort te gaan, de weg van de definitie loopt dood. We zullen het met een model moeten doen, maar welk? Als u op straat iets lelijks tegenkomt, iets wat uw weerstand oproept, zult u er, als u het echt lelijk vindt, niet naar willen kijken. Niet ‘fascinatie’ vormt de kern van het begrip ‘lelijkheid’, maar afschuw, afkeer, je ervan af willen keren. Lelijkheid is niet het model waarnaar we kunst gekneed hebben, want kunst is, hoe dan ook, bedoeld om in intieme rust ervaren te worden. Men moet er zijn tijd voor nemen. Het model hiervoor is dat van schoonheid: daar kijken we immers graag naar, langdurig en geconcentreerd. Dat de aard van de schoonheidservaring model staat voor de kunst, wil zeker niet zeggen dat alle kunst mooi wil zijn. Het betekent slechts dat we de rust moeten nemen om adequaat over kunstwerken te oordelen. Aan deze uitgekledede opvatting van kunst, dit ‘model’, valt verder toe te voegen dat iets pas kunst is als het aan een bepaalde praktijk deelneemt. We kunnen in alle rust van een hondendrol of een kabbelend beekje genieten, maar dat maakt ze nog geen kunst. (Dadelijk meer over de regels die in deze kunstpraktijk gelden). Verder hechten we als we iets moois zien automatisch waarde aan onze ervaring. We willen erin blijven. Dat we erin willen volharden, is wat het een ervaring van genoeg maakt. Immanuel Kant, van wie ik dit heb, zegt ook dat we het mooie ding voor ons geestesoog houden als ware het een afbeelding van het ding (en niet het ding zelf dat we zouden kunnen consumeren). We laten het ding met rust, laten het in zichzelf berusten, zoals Heidegger het formuleert. We consumeren het niet, maar nemen er de tijd voor.

Voorbeelden en regels

Veel actuele kunst neemt geen genoeg met zo’n afstandelijke houding. Ze wil dat mensen geraakt worden, persoonlijk en diep. Hans-Georg Gadamer meent zelfs dat dit überhaupt het doel is van kunst. Deze tegenstelling is echter maar schijn. Ook bij recentere werken is het het publiek verboden in te grijpen in het betekenisveld dat het kunstwerk voortbrengt. Iedere moreel gestuurde handeling die we zouden willen verrichten, uit onvrede met de mededelingen en de manier waarop die in een kunstwerk gedaan zijn, vernietigen de gedachte achter de kunstpraktijk. Wie Evaristti’s blender aanzet en de goudvissen vermorzelt, gedraagt zich echter immoreel. We kunnen alleen denken dat dat niet zo is als we onszelf ervan weten te overtuigen dat deze handeling toch echt puur artistiek is, en dus autonoom. Dat

lijkt met de beste wil van de wereld onmogelijk. De lastigste vraag is natuurlijk of Evaristti al iets immoreels gedaan heeft door ons zo'n daad voor te houden. En dat nu, dat het die vraag oproept zonder zelf al immoreel te handelen, maakt het tot een kunstwerk. Veel recente werken schurken tegen de moraal aan, maar het blijven kunstwerken; of ze rammelen te hard met hun ketenen en slagen er daarom niet in kunst te worden, zoals het werk van Martijn Engelbregt, die in Amsterdam officieel ogende folders verspreidde met discriminerende vragen over allochtonen. De situatie is paradoxaal, maar de paradox behoort tot ons concept van kunst, waarin de autonomie van de kunstpraktijk voorop staat. Geen kunstenaar wil echt de kunstpraktijk uit en het gevang in, en wij willen dat ook niet: daarvoor is de kunstpraktijk voor onze cultuur van te groot belang.

Die praktijk nu, waarin dingen zich als kunstwerken voordoen, legt het handelen van het publiek bepaalde grenzen op, die er uiteindelijk om draaien dat het publiek een artistieke houding moet innemen en moet afzien van moreel gemotiveerd handelen. Alleen als men zich daaraan houdt, kunnen de werken tot volle bloei komen. Tot bloei komen ze in de ervaring van dat publiek – dat zich tot de gebeurtenissen verhoudt als waren ze gerepresenteerd, wat inhoudt dat het ervan afziet erin in te grijpen.

Precies daarom zijn we tegenwoordig zo vaak in de war: Flatz' stier, Evaristti's goudvissen, Koons' pornografie, Orlans operaties. Dit soort werken daagt ons uit om in te grijpen en af te zien van de inperkingen van de kunstpraktijk. We zien de stier vallen en willen Flatz de huid vol schelden, maar laten dat, uit naam van de kunst (of omdat we niet voor proleet uitgemaakt willen worden?). Niet dat dat alles is, want waarom heeft Flatz geen menselijk laten vallen? Hij weet donders goed aan welke grenzen hij morreelt. We horen over Evaristti's goudvissen en willen die non-werken bannen, de vissen bevrijden, maar we kunnen dat niet, want ze zijn kunst. Flatz en Orlan zouden we willen doodzwijgen, maar we moeten erover praten, want 'als kunst' intrigeren ze ons. *Ford Transit* is het negatief van deze voorbeelden: de artistieke ingrepen van de regisseur hebben ons wellicht meer aangegrepen dan documentaire beelden hadden kunnen doen, maar tegelijkertijd ontslaan ze ons er door hun fictionalisering van om daadwerkelijk te gaan ingrijpen: wie zegt ons dat het 'echt' zo was? Geacteerde documentaires bewijzen niet; ze gedragen zich zoals alle kunstwerken, in het morele vacuüm van de kunstpraktijk. Politiek gezien is dat een laffe redenering, maar daar gaat het nu niet om. Waar het om gaat is dat we de autonomie van de kunst ook kunnen begrijpen als een eis aan ons handelen: kunstwerken vertellen je van alles, doen dat ook op een levendige en aangrijpende manier, maar wat ze je ook bijbrengen, je mag er niet naar handelen. Overweeg het, fantaseer erover, maak je er boos over, maar handel er niet naar. Hier komen de twee componenten van de autonomie van de kunst samen: omdat wij niet in de afgebeelde werkelijkheid hoeven in te grijpen, hoeft de afbeelding ook niet waar te zijn.

Vroeger was dat heel wat helderder dan tegenwoordig. De vertelvormen waren netjes gescheiden van het leven van alledag. Boeken, toneelstukken, films, schilderijen, concerten: het was wel duidelijk dat je het werk niet moest verstoren, zelfs niet als je de heldin van een wisse dood wilde redden. Recentelijk lijken de regels echter wat diffuser geworden: multimedia, gevonden objecten, installaties, performances: ze verlangen allemaal meer activiteit van het publiek dan voorheen, alles met het doel het publiek vollediger en dieper te raken. Maar laten we niet vergeten dat de extra activiteit die van het publiek gevraagd wordt niet wezenlijk anders is dan voorheen: ze is er nog immer op gericht om het werk in staat te stellen zijn mededeling over te brengen. Nog altijd is het ongepast om als dat zegje gedaan is en het je niet bevalt, dan maar in te grijpen in het werk.

Hogere doelen?

Dit alles is moreel gezien van zeer groot belang. Het is immers vanzelfsprekend dat we het in normale omstandigheden als onze morele plicht zien (hoe je die plicht verder ook begrijpt) om in te grijpen bij een mishandeling of andere misdadigheid. In de kunst echter wordt ons dat ingrijpen verboden. Mensen moeten er wel van alles ondergaan en voelen wat impliciet of overduidelijk morele componenten heeft, maar in plaats van dat de kunst ons leert wél naar onze morele ingevingen te handelen, vertelt ze ons dat we die overwegingen ook kunnen hebben zónder ernaar te handelen. Ware het niet beter als we opgevoed werden om onmiddellijk ook het goede te doen zodra we de neiging daartoe ervaren? Wat stelt de kunstpraktijk tegenover deze diepe psychologische inbreuk op onze persoonlijke integriteit? Hoezo hebben we eigenlijk zo'n autonome kunstpraktijk? Worden er hogere doelen door gediend?

Kunstwerken die we hoge artistieke kwaliteit toedichten, vergeven we hun eventuele immoraliteit. Het is een waarde op zich dat grootse kunstwerken ons morele twijfels kunnen bijbrengen over moorden, verkrachtingen en echtscheidingen, zonder dat we dergelijke gebeurtenissen aan den lijve hoeven te ondervinden. Dat is het hogere doel dat met de autonome kunstpraktijk gediend wordt: mensen in contact brengen met de grenzen en potentie in hun denken en voelen. Werken van abominabele kwaliteit echter verlangen van hun publiek evengoed dat het zich uitlevert aan toestanden zonder er genoeg voor terug te geven. Artistiek falen is pas een moreel falen – volgens het ethisch autonomisme. Een kunstwerk moet zich eerst als kunst gedragen en van zijn publiek een artistieke houding eisen. Wanneer we die eis op morele gronden ongepast vinden, bijvoorbeeld als een zelfmoordkunstenaar midden op een dorpsplein aankondigt zijn ultieme werk te gaan opvoeren – dan is het immoreel van het publiek om die houding in te nemen en blijft het gehouden in te grijpen. De gebeurtenis wordt dan niet in de kunst-

praktijk toegelaten. Over de eventuele artistieke kwaliteit van zo'n 'werk' is daarmee nog niets gezegd en dat zal ook nooit gebeuren, of pas later, wanneer de moraal de gebeurtenissen niet langer veroordeelt, in een tijd (mocht die er ooit komen) waarin zelfmoord en moord moreel geaccepteerde verschijnselen zijn geworden. De moraal bewaakt de ingang van de kunstpraktijk. Eenmaal 'binnen' is alles toegestaan. Wie denkt daarna nog werken op morele gronden te kunnen verbieden, zoals in de VS een tentoonstelling van homo-erotische foto's van Robert Mapplethorpe dicht moest, die begrijpt niets van de hogere doelen van de kunstpraktijk.

Wat is het hogere doel van de kunstpraktijk – die rituele context waarin materialen van betekenis worden voorzien, tot leven worden gebracht, waarin mensen geraakt worden in hun diepste gedachten en gevoelens, waar taboes en grenzen aan de orde gesteld worden zonder dat ze onmiddellijk opgeheven of genegeerd worden. In deze praktijk kan het publiek zijn eigen ervaringen ontdekken. Het gaat er nu helemaal niet om wat hier allemaal gezegd en gedaan mag worden – alleen filosofen denken dat het daarom draait, vanuit hun fascinatie voor definities. Waar het wel om gaat is, hoe betekenisloos materiaal – verf in tubes, klankkasten met snaren, blokken steen – betekenis krijgt, en meer nog: een nieuw leven. John Cage's 4'33" is het klassieke voorbeeld. Wie daar een opvoering van meemaakt, leert luisteren naar zijn eigen onbeduidende geluiden, leert die als gestructureerd en betekenisvol te beschouwen. Het is de kern van al wat een kunstenaar vermag.

Waarvoor dient dus de autonomie van de kunst? Net als in onze dagdromen en fantasieën mogen we ons binnen de kunstpraktijk verdiepen in allerlei gedachten, gevoelens, verlangens en situaties waar we normaliter om goede redenen verre van moeten blijven – het gaat dan niet alleen om onmogelijke, fictieve situaties (*Star Wars*), maar ook om immorele. Maar er is wel een verschil met onze dromen en fantasieën: in de kunstpraktijk zijn het de kunstwerken die structureren wat we beleven, zij dragen er verantwoordelijkheid voor, omdat zij het ons presenteren 'als ware het gerepresenteerd'. Dat is hun culturele belang.

Kunst die immoreel is... een paradox

Dat deze autonome kunst werkelijk alle onderwerpen ter beschikking staan, leidt echter tot een paradox. Als men bijvoorbeeld immorele zaken aan de orde wil stellen, zeker in kunstvormen waarbij de kunstenaar zelf tot het materiaal behoort (of de inbreng van het publiek), lijkt men haast gedwongen zich immoreel te gedragen. Kan een blank rijkeluiszootje, een *beach boy*, geloofwaardig het leven in de Amerikaanse van crack en bendes vergeven getto's vertolken, of moet dat

iemand doen met een leven achter zich dat met dat gettoleven gelijke tred houdt: een Eminem, een Dr. Dre, een 50 Cent? Dat de laatstgenoemden het beter kunnen dan de eerstgenoemde, betekent niet dat immorele onderwerpen alleen gebracht kunnen worden door mensen van berispelijke komaf. Natuurlijk niet.

Dit is dan ook niet de immoraliteit in de kunst die mij hier bezighoudt. Werkelijk immorele ontwikkelingen in de hedendaagse kunst zijn die die niet langer van de beschouwer eisen dat deze afziet van zijn morele houding; werken die precies daar bezwaar tegen maken, die willen dat de beschouwer met heel zijn hebben en houden in het werk betrokken is, die vinden dat de beschouwer echt gehouden is in te grijpen. Een kunstenaar die met bacteriënkweekjes knoeit zonder de voor de wetenschappen geldende strenge veiligheidsnormen in ogenschouw te hoeven nemen, omdat hij nu eenmaal autonome kunst maakt, moet daadwerkelijk van de straat gehaald worden. Die verspeelt het culturele belang van de kunst.

Het besef dat schoonheid, het 'als ware het object gerepresenteerd', het model is voor de artistieke houding, is weggeraakt door het twintigste-eeuwse artistiek iconoclasme van de avant-gardes. Maar het kan ook anders, zoals ik heb bedoeld met het voorbeeld van Cage's 4'33". De ervaring van een kunstwerk veronderstelt een afzien van actueel ingrijpen. Men kán immers niet in iets ingrijpen wanneer men slechts met de afbeelding daarvan geconfronteerd is. Als we echter de ontwikkeling van de kunsten overlaten aan het artistiek iconoclasme en de vele soorten van 'inter-bewegingen' die de afscherming van de kunst van het alledaagse onhoudbaar achten – interactieve computerkunst, intermedialiteit – dan mogen we evengoed het opgaan van de kunst in het alledaagse verwachten. Als kunst toch al nergens voor diende, is daarmee niets verloren, maar als kunst in onze cultuur een wezenlijke rol te vervullen heeft, moeten we daarover, en over dat iconoclasme, nog eens goed nadenken. De moraal trekt aan de rem, maar haar belangrijkste motief daarbij kon wel eens juist de redding van de autonome kunstpraktijk zijn.