

KUNST | *mest*

VERZAMELDE LEZINGEN, GEHOUDEN
IN DE REEKS KENNIS EN KUNST
GEORGANISEERD DOOR VAN
DE WOODMAN SOCIETY

1

VOOR RIJNLANDSE
KENNISPRODUCTIVITEIT

KENNIS EN KUNST

DR. TON BRUINING

DR. ROB VAN GERWEN

PROF. DR. JOSEPH KESSELS

DR. CHRIS KUIPER

DR. FRITS SCHIPPERS

DR. JOEP P.M. SCHRIJVERS

KOEN TACHELET

PROF. DR. RENÉ TEN BOS

DRS. KIKI VERBEEK

KRUITHUIS REEKS

's-Hertogenbosch 2008

KENNIS EN KUNST

DR. TON BRUINING (red.) et al.

Typografie & bandontwerp: ANSGAR DESIGN

Oscar Schrover & Robbert Schrover

met tekeningen van Joost Verbeek

ISBN: 00-00000-0-0

NUR:

ANSGAR EDITIONS © 2008

De Kruithuis reeks is een initiatief van de Stichting
Wederzijds—kunst in context ter bevordering van
kunstzinnige en filosofische publicaties.

*Rechten uitgezonderd; niets uit deze uitgave mag
wvremenigvuldigd of verspreid worden met behulp van
mechanische, electronische of andere middelen zonder
voorafgaande toestemming van de uitgever.*



I. Lucio Fontana, *Concietto Spatale*, 1962

IMMORELE KUNST ALS HET GEWETEN VAN ONZE CULTUUR¹



DR. ROB VAN GERWEN

INLEIDING

We zeggen dat kunst autonoom is. Daarmee bedoelen we onder meer dat ze niet immoreel kan zijn. Maar is dat wel zo? We zien tegenwoordig zoveel immorele kunst. En willen we die autonomie nog wel in deze tijd waarin we voortdurend geconfronteerd worden met ingewikkelde morele problemen waar politiek noch ethiek goed raad mee weten - kan de kunst niet een handje helpen? Ik verdedig deze stelling: dat die autonome kunst, juist haar recente 'immorele' exemplaren, ons inderdaad helpt, door ons bewust te maken van morele intuïties, terwijl die in de politiek, de moraal en de wetenschappen juist schuil gaan achter de subtiele overwegingen van beleidsmakers.

WAT IS KUNST?

Ik begin met ons concept van de autonomie van de kunst, en vraag u even van mij aan te nemen dat ik het volgende niet zelf verzin, maar dat het het resultaat is van uitgebreide analyses. We kunnen het er straks nog over hebben, als u wilt.

1. Deze tekst is de basis van de vijfde Vanwoodmanlezing, uitgesproken tijdens KENNIS & KUNST V in het Kruithuis te 's-Hertogenbosch op 29 november.

Een kunstwerk is een bewerking, volgens bepaalde artistieke procédés,² van iets materieels,³ waarin mensen⁴ kunsthistorische⁵ intenties⁶ realiseren⁷ die in het ideale geval⁸ bij hun publiek⁹ een belangrijk geachte,¹⁰ reflectieve ervaring¹¹ teweeg brengen, waarin men met het werk¹² meedenkt en -voelt¹³ zonder rechtstreeks naar die gedachten en gevoelens te handelen.¹⁴

Het uitgangspunt van het ethisch autonomisme achter deze

2. Een procédé is artistiek wanneer het een ‘meesterwerk’ toelaat. De bewerking is niet strikt eenmalig, maar lijkt op bewerkingen van reeds erkende kunstwerken.
3. Een kunstwerk moet zich aan de zintuigen voordoen.
4. Zonder de aanname dat er een mens achter een werk zit, is men niet in kunst geïnteresseerd.
5. Kunstwerken zijn via referenties aan voorgangers en concurrenten aan de kunstgeschiedenis gerelateerd.
6. De betekenis van een kunstwerk heeft psychologische realiteit.
7. Het gaat niet om welke bedoeling van de kunstenaar dan ook, maar alleen om die die in betekenisvolle eigenschappen van het werk hebben gereïaliseerd.
8. De esthetische ervaring kan nooit definitief zijn, want het zou de kunststatus van een werk tot een knipperlicht-affaire maken: hij heeft de esthetische ervaring, maar zij niet, en nu heeft hij hem even niet, een uur geleden wel, etc. Vandaar verwijzing naar het ideale geval: een kunstwerk streeft ernaar zo’n ervaring te bewerken.
9. De kunstenaar zelf is het eerste lid van het publiek, met een uitzonderlijke rol, want hij kan op grond van zijn ervaring van het werk het werk besluiten te veranderen.
10. Hoewel de esthetische ervaring geen praktisch nut heeft, is men het erover eens dat ze zeer belangrijk is. Ervaringen die men niet belangrijk acht (achtbaan-ervaring, van een maaltijd genieten) zijn niet de ervaringen waar hier op gedoeld wordt. Sommigen betogen dat ze zelfs belangrijker is dan een ervaring van het moreel goede.
11. De bedoelde ervaring bevat niet rechtstreeks in de zintuigen (Kant), maar in de reflectie: ze gaat over het zintuiglijk waarneembare.
12. Dit is een interactief proces, waarin ook een zekere projectie een rol speelt
13. Het meedoen met een werk heeft zowel cognitieve als emotionele componenten—in principe is niets ervan uitgesloten.
14. Dit laatste is de eigenlijke kern van de autonomie van de kunst.



2. MARINA ABRAHAMOWICZ: *Rhythm* 5 | 1975

definitie is dat kunst autonoom is. Dat wil zeggen, ze staat buiten de morele werkelijkheid van het alledaags handelen. In de kunstpraktijk kan daarom van alles wat in het leven van alledag niet door de beugel kan. Simpele voorbeelden zijn de moorden en handelingen van vreemdgaan en zelfs verkrachting die we van films of romans kennen: ze staan onze esthetische waardering geenszins in de weg, integendeel: het werk is des te beter als ook deze immorele handelingen overtuigender zijn neergezet.

Dat de moraal dit soort kunstwerken tolereert, komt – en dit is het ethische element van het ethisch autonomisme – omdat de moraal de kunst beheert: kunst is een morele praktijk, die van het alledaagse wordt afgeschermd door de artistieke houding die zij van haar deelnemers eist en de artistieke procédés, historisch tot stand gekomen, die de kunstvormen kenmerken.

Wie in de kunstpraktijk participeert, als kunstenaar, criticus, of publiek, wordt geacht zijn alledaagse morele beslommeringen achter zich te laten en een artistieke houding aan te nemen. Zo'n artistieke houding bestaat hierin dat men tot zich neemt wat men uit naam van de kunst voorgeschoteld krijgt – of dat nu een toneelstuk, film, boek of performance is – en daar over denkt en voelt, maar zonder naar aanleiding van die gedachten en gevoelens te handelen. Dus als er op het toneel iemand vermoord wordt, dan is de kijker gehouden rustig te kijken hoe dat gebeurt en niet het toneel te bestormen om de heldin te redden. Wie dat laatste toch doet, heeft de aard van kunst niet begrepen. Bij toneel heeft de artistieke houding andere kenmerken dan bij film of installatiekunst: iedere kunstvorm heeft zo zijn eigen fenomenologische eigenschappen - dat leidt tot de tweede regel. Iets is een kunstwerk als het deel heeft aan een bepaald procédé, en dat procédé is een artistiek procédé, niet om het even iets wat mensen kunnen. Fietsen is ook een procédé, maar

het is niet artistiek. Artistiek wordt het pas als het meesterwerken mogelijk maakt.¹⁵

MODERNE KUNST

Veel moderne kunst speelt met deze regels, maar kan ze niet overschrijden zonder op te houden kunst te zijn. Waar de historische Avant-Garde nog vooral de genre- en stijlregels van voorgangers ter discussie stelde, gaat het vandaag de dag meer om de eis van de artistieke houding. Een goed voorbeeld is Marina Abramowicz' performance, *Rhythm 5*. Abramowicz gaat in een ster van vuur liggen. Stel je voor hoe het is om bij die performance aanwezig te zijn: je voelt de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam aan den lijve, de menselijke conditie. De performance spreekt al je zintuigen aan en je hebt moeite de vrouw niet te willen redden uit het vuur, maar je begrijpt: dit is kunst, het verwacht dat ik me gedeisd houd. Zo ervaren we deze en andere performances. In 1975, in een bepaalde uitvoering van deze performance, in Jugoslavië, hield één man het echter niet uit. Hij stormde wel naar voren en vernielde het kunstwerk om de vrouw uit het vuur te redden. Het is het een of het ander. Wat hij deed lijkt niet veel anders dan wat Gerard Jan van Bladeren deed toen hij op 21 maart 1986 *Who is afraid of Red, Yellow and Blue* van Barnett Newman met een Stanley-mes bewerkte. Maar deze man was een dokter, en hij had gezien hoe Abramowicz haar voet niet terugtrok hoewel die in het vuur terecht was gekomen. Ze was bewusteloos geraakt doordat het vuur de zuurstof had opgesoupeerd. Hij had inderdaad het materiaal van het werk, de mens, op morele gronden gered, maar het kunstwerk vernietigd. Betekent dit nu dat de andere mensen in het publiek deze performance niet als kunst hadden mogen beschouwen?

15. Mijn variant van Jerrold Levinson 1990's historische definitie van kunst.

Veel kunst speelt tegenwoordig met dit dilemma! Het moge duidelijk zijn dat dit het dilemma is van de autonomie van een kunstpraktijk die wel moreel relevant wil zijn, mensen wil aanspreken. De kunstpraktijk mag dan buiten de moraal staan, maar de moraal bewaakt wat er wel en niet binnen mag gaan. Als er immorele gebeurtenissen in het geding zijn, mag het geen kunst zijn: het zou immers impliceren dat het publiek zich immoreel gedraagt.¹⁶ De grote vraag is echter: hóe bewaakt de moraal die grens? Moralisten menen dat de immorele inhoud van een kunstwerk voldoende reden is om het te weren, maar autonomisten beschouwen dat als censuur.¹⁷ De kunstpraktijk is volgens het ethisch autonomisme gehouden zijn werk goed te doen: ze mag alles zolang ze dat waar ze voor vrijgesteld is maar op de best mogelijke manier doet, ofwel: kunstwerken moeten hun morele vrijstelling verdienen door artistieke kwaliteit te hebben. Als er niets immoreels gedaan wordt in of ten behoeve van een kunstwerk dan mag het meedoen met de kunstpraktijk en laten zien dat het goede kunst is. Hoe anders kunnen we

16. Jan Jansen, performance-kunstenaar bedenkt dat zijn ultieme performance zijn publiek zelf-moord moet zijn. Hij kondigt het groots aan: ‘morgen om 12 uur op het dorpsplein...’ Het publiek komt in grote drommen opdagen; stel, u bent er ook bij. Kunt u een artistieke houding aannemen en Jansen zijn gang laten gaan uit naam van de kunst en de logica van zijn oeuvre? Hij overgiet zich met benzine en pakt zijn aansteker. Wacht u rustig af? Hij maakt zijn aansteker aan. Wacht u rustig af? Kortom, wie zich hier als kunstpubliek blijft gedragen, begrijpt niet dat de kunstpraktijk moreel begrensd is. Men maakt zich deelgenoot aan een immorele daad.
17. Veel autonomisten beschouwen de inhoud ook als dat waar de moreel zeggenschap over hebben—zij menen echter dat de inhoud van het werk er niet toe doet, en dat de moraal dus niets over de kunst te zeggen heeft: het gaat uitsluitend over de manier waarop in een werk de inhoud of wat het ook is is vormgegeven. Ook ethisch autonomisme meent dat het om de stijl van de vormgeving gaat, maar ziet de zogenaamde inhoud daarin een wezenlijke rol spelen. Zie van Gerwen 2004.

het bestaan van deze rare praktijk verdedigen waarin mensen gevraagd wordt zich allerlei te overwegen en te beleven zonder daarnaar te handelen? Ware een praktijk waarin mensen juist leren het goede te overwegen en dit ook te doen niet veel voor de hand liggender? Zo redeneren ieder op eigen wijze zowel Plato als de Taliban. Hoe ook, vanuit de moraal bezien is het natuurlijk zeer betekenisvol dát mensen een artistieke houding aannemen en dus moet daar iets tegenover staan: artistieke kwaliteit.

Eisen dat kunstwerken goed zijn is beter dan afzien van een kunstpraktijk – vindt onze cultuur tot op heden – omdat mensen nu eenmaal ingewikkeld in elkaar zitten en allerlei verborgen verlangens en angsten hebben waarvan we liever niet zien dat ze die verwerklijken, maar die we niettemin niet eenvoudig kunnen onderdrukken. In de kunstpraktijk zien mensen ook die verborgen gedachten en gevoelens onder ogen.

I. DE POLITIEK EN DE WETENSCHAPPEN

Nu dan mijn these, in drie stappen. Ten eerste, de moraal, de samenleving, de politiek, of hoe je de gemeenschappelijke noemer in onze cultuur ook wilt noemen, wordt voortdurend geplaagd door problemen waar men zich niet goed raad mee weet. Deze problemen stammen doorgaans van onze eigen wetenschappelijke successen. Ze verdwijnen vaak na verloop van tijd, als sneeuw voor de zon, maar alleen omdat we zelfs aan de ergste scenario's nog wennen. En dat willen we niet, dat ze gewoon maar wegvallen omdat we eraan wennen. We willen dat de politiek, de moraal er de macht over houdt. Wat te doen?

Van de wetenschappen zelf, of de technologieën die ermee mogelijk worden gemaakt, hoeven we geen antwoorden te verwachten op de problemen waar ze ons zelf mee opzadelen, juist niet. Zij hebben uiteindelijk immers maar één doel – onze ken-

nis vergroten – en ze gaan er vanuit dat we daarmee ook steeds meer controle over de werkelijkheid verkrijgen.

Ik geef een recent voorbeeld. De medisch-biologische wetenschap is zover dat ze het menselijk genoom in kaart kan brengen. Als je alle genen kunt identificeren, dan ook de genen die disponeren voor bepaalde erfelijke ziekten, zoals borstkanker—zo'n ziekte kun je dan voorkomen door die genen uit te roeien.¹⁸ Dat laatste echter gaat niet anders (toch?) dan door embryo's te selecteren en deze te aborteren indien ze het gen dragen. Natuurlijk wil iedereen voorkomen dat mensen aan borstkanker lijden. Maar deze methode is wel wat anders dan iemand de luizen uit het haar halen.

Politici en ethici gaan dit probleem te lijf door het subtiel af te bakenen, want men wil voorkomen dat mensen straks ook selectie gaan aanvragen van genen voor loserschap of bruine ogen. Omwille van het beleid dat men moet maken, rekent men daarbij met kosten, baten, belangen, gevolgen, verantwoordelijkheden en zo, maar niet met vele vage angsten, verlangens, gevoelens van kilte en warmte, waar men tijdens de deliberaties mee geconfronteerd wordt: gevoelens waar men niet zoveel mee kan. Dat deze abortus-kwestie ons zwaar valt, komt ook omdat het duveltje van de genetische determinatie en de prenatale diagnostiek al uit het doosje is. Wat als een kind straks groot wordt en de voorspelde kanker ontwikkelt? Dan zijn daar toch mensen verantwoordelijk voor: hun ouders, artsen of politici? Dat probleem dringt zich mijns inziens op puur vanwege de wetenschappelijke ontwikkelingen. Zolang de wetenschappen hun gang kunnen gaan, zullen dit soort morele problemen zich voordoen.

In dit soort morele kwesties lijken politiek en ethiek het zicht

18. Ik noem het doelbewust 'uitroeien', hoewel ik niemand die term heb horen gebruiken—waarom niet, vraag je je af?



3. MARCEL DUCHAMP, *Fontaine*, 1917

op 's-mensen morele intuïties te zijn kwijtgeraakt. Men probeert vooral een zo juridisch-ethisch rationeel mogelijk beleid te voeren en de vage gevoelens die men daar soms bij heeft: daar kan men niets mee, die vormen geen argumenten. Maar mensen blijven natuurlijk wezens met een complexe psychologie, en die gevoelens gaan niet vanzelf weg, noch houden ze op ons te beïnvloeden. En het zijn deze gevoelens, zo zal ik dadelijk betogen, die in de immorele kunst in een soort Aristotelische katharsis worden opgeroepen.

2A. ARTISTIEK ICONOCLASME EN MORELE RUIMTE

Het tweede idee heeft een voorgeschiedenis in de twintigste eeuwse Avant-Garde. Recente ontwikkelingen in de beeldende kunst geven te zien hoe kunstenaars vaak geen idee hebben waartoe, waarom en waarvan ze nog kunst moeten maken. In de twintigste eeuwse Avant-Garde, en in veel kunst die daaraan vooraf ging, was de ontwikkeling van kunst nog tamelijk vanzelfsprekend en voor de hand liggend, en voor het publiek ook redelijk goed te volgen. Men bouwde creatief voort op wat kunstenaars voordien deden. Die traditie leidde echter ook tot een artistiek iconoclasme uit onvrede over de maatschappelijke onmacht van kunst, dat zich tegen iedere pretentie verzette, om wat dan ook te kunnen afbeelden. Dat verzet begon rond de eerste Wereldoorlog, met *DaDa*. Ik hou het kort, maar kom hier, en op andere artistieke strategieën in de discussie graag op terug. Voorbeelden van artistiek iconoclasme zijn: readymades – per definitie objecten die onbewerkt om zichzelf willen worden tentoongesteld – en abstractie – kunst waarbij het louter nog om het oppervlak van het werk gaat, de verf op het canvas, en niet om iets wat daarin afgebeeld zou zijn. Marcel Duchamp probeerde betekenisloze dingen te exposeren, maar dat was niet



4. MARCEL DUCHAMP, *Egouttoir* (of *Porte-bouteilles*)—*Flessenrek*, 1914



5. MARCO EVARISTTI, *Groenlandse ijsberg rood geverfd*, 2004

gemakkelijk: hij nam alledaagse dingen mee naar huis en keek daar dan naar, maar selecteerde ze alleen wanneer ze van iedere betekenis gespeend bleken te zijn. Mij ligt dat wel: zo'n fenomenologisch onderzoek naar het betekenisloze, het volstrekt inerte, en vooral: het pijnlijke inzicht waar dit onderzoek toe leidde, namelijk dat betekenisloosheid niet bestaat: alles heeft al betekenis of het duurt niet lang of het krijgt betekenis. Zoals Lucebert zei: 'alles wordt van aanraakbaarheid rijk.'

Waar het mij nu om gaat is dat dit artistiek iconoclasme in de 60-er en 70-er jaren leidde tot een fascinatie voor artistiek materiaal en dankzij het curieuze werk van Lucio Fontana, een nieuwe morele ruimte heeft geopend. De sneden en kogelgaten die Fontana maakte in monochrome doeken (zie afbeelding 1) confronteren een beschouwer met zijn eigen morele relatie tot die werken: het voorportaal tot de installatie. In die tijd ont-



6. MARCO EVARISTI, *Goudvissen in mixers*, 2000



7. JONAS STAAL: *Bermmonument* | bladzijde uit politiedossier, 2000

stonden nieuwe kunstvormen als de performance, waarbij de kunstenaar zelf het kunstwerk is; en de installatie waarbij de context waarin de objecten gepresenteerd worden, en zelfs de toevallige toeschouwer tot het werk behoren.

Terugkijkend lijkt nu niets meer zo vanzelfsprekend als het vroeger was: toen hakte men een sculptuur uit een blok steen en componeerde men nog harmonieuze melodieën. Geen van die vanzelfsprekendheden staat een kunstenaar vandaag nog ter beschikking. Wie nu van de kunstacademie komt, moet een goed verhaal hebben over zijn werk, zijn materiaalkeuze en de betekenis van dat alles. Begrijp me niet verkeerd, ik geloof niet echt dat het ooit anders is geweest: ook een Rembrandt moet wel eens vertwijfeld naar zijn kwasten en tubes en leeg canvas hebben staan staren—of misschien ook niet. Ik denk niet dat kunstenaars zich momenteel met een groter probleem geconfronteerd zien.¹⁹ Kunst vereiste altijd al de grootst mogelijke toewijding.

2B. IMMORELE KUNSTWERKEN

Maar wat verklaart toch de vele immorele kunstwerken van vandaag? Marco Evaristti maakt de mooiste abstracte schilderijen, à la Kandinsky maar dan met felle acryl-kleuren—alleen maakt hij ze door goudvissen in de verf te dopen en die dan te laten dood spartelen op een doek. Of hij stelt goudvissen tentoon in een blender—een wel erg vreemde vissenkomp—met de stekker in het stopcontact en de waarschuwing om niet op de knop te drukken (afbeelding 6). Of hij verft een ijsschots (zie afbeelding

19. Behalve dan dat de Avant-Garde hen met de taak opgezadeld heeft om niet alleen nieuw werk te maken, maar als het even kan, nieuwe kunstvormen—Danto's moment van waarheid waar het zijn stelling aangaat dat kunst filosofie is geworden (meer inzicht dan het voornoemde zie ik niet in die stelling)

7)... Zoiets doe je toch niet? De Franse kunstenaar Orlan liet in *Sainte Orlan*, een serie van zeven cosmetisch chirurgische ingrepen in haar gelaat trekken aanbrengen van beroemde vrouwen uit de kunstgeschiedenis, zoals Mona Lisa en de Venus van Boticelli. Wolfgang Flatz liet een met vuurwerk gevulde dode stier uit een helikopter vallen. Jonas Staal maakte ‘bermmonumenten’ voor PVV-er Geert Wilders (zie afbeelding 6), werd toen door Wilders voor het gerecht gedaagd en eiste deze rechtszaken vervolgens op als een serie ‘happenings en publieke debatten’—als onderdeel van zijn werk. Kan dan alles in de kunst, slaat het allemaal ergens op, is het wel kunst?

Of, laatste voorbeeld van immorele kunst: Joel-Peter Witkin die geënceneerde foto’s toont van verminkte lijken.

Intuïtief verzuchten we: ‘Dit kan toch niet? Dit is onverantwoord, verdorven. Wat moeten we hiermee?’ We vinden het gruwelijk, voelen weerstand, verontwaardiging en dan is het misschien even stil in onze emotionele arena²⁰ en herkennen we ook, hoe vaag ook, een zekere fascinatie—met een vrijblijvend karakter, want het is immers maar kunst. Het raakt ons wel maar niet echt: we hoeven er immers niets tegen te ondernemen, hoeven ons er niet handelend toe te verhouden. Velen halen dan hun schouders op en vervolgen hun eigen leven.

3. HET MATERIAAL EN HET PROCÉDÉ

Met de derde overweging in mijn betoog ben ik boven begonnen: Kunst is zowel een morele als een autonome praktijk. Per definitie kan niets wat uit naam van de kunst gebeurt immoreel zijn en dus is deze *immorele kunst* niet werkelijk immoreel en hoeven we slechts nog vast te stellen of ze kwaliteit heeft: of het

20. En kwantificeren we de gebeurtenis over andere vergelijkbare, maar meer geaccepteerde. De vis in de blender is één geval, de visserij de rest, enz.

goede kunst is of broddelwerk— gesteld dat het inderdaad kunst is. Voor dat laatste hoeven we ‘alleen maar’ criteria te ontwikkelen die een criticus dan op de werken kan loslaten. Maar waaruit zouden die criteria kunnen bestaan? Normaal komt men daar zo achter: men kijkt of iets tot een bepaalde kunstvorm behoort en dan past men de bijbehorende regels en overwegingen toe. Is het een film, kijk dan naar het acteren, de belichting, de montage, het verhaal en de regie. Maar van welke criteria kan er sprake zijn bij een vallende stier? Een rechtszaak, of bermmonumenten? Cosmetisch chirurgische operaties? Stervende vissen? Van welke kunstvorm of -vormen is hier eigenlijk sprake. Is het toneel? Installatie-kunst? Performance? Geen van de traditionele kunstvormen lijkt hier in het geding te zijn. Geen film, geen schilderkunst, poëzie, muziek, sculptuur. Maar wie zegt dat er maar één kunstvorm in het geding is?

Witkin maakt duidelijk geënceneerde foto's. Maar wat doet Staal? Zijn zijn bermmonumenten landschapskunst? Evaristi's rode ijsberg vast wel, maar zijn goudvissen? Is dat schilderkunst? Er is hier geen mens die schildert en het is evenmin performance-kunst, want vissen zijn geen kunstenaars: dieren verwerkelijken geen intenties, laat staan kunsthistorische.

Als deze werken één voor één instanties van gevestigde kunstvormen zijn, dan is hun immoraliteit wellicht gelegen in hun inhoud alleen? Maar dat klopt zeker niet, want ook hun materie heeft immorele trekken, in de manier waarop het de beschouwer aanspreekt, de manier waarop het werk gemaakt is: ook daarbij worden morele grenzen overschreden.

Maar wat is het materiaal van deze immorele kunst? Is er wel sprake van bepaald materiaal, en zo ja, van een specifiek procédé, met artistieke instanties, zodat we kunnen spreken van een

21. Vgl. Kendall Walton 1970 voor een onderscheid tussen wat hierbij standaard, variabele dan wel contra-standaard eigenschappen zijn.

kunstvorm?²¹ Men kan twee dingen doen: ofwel betogen dat de voorbeelden die ik hier presenteerde, allemaal slechts afwijkingen van bestaande kunstvormen zijn en hun rol daarbinnen spelen - hun immoraliteit is dan slechts hun onderwerp, hun inhoud - ofwel proberen uit te leggen dat hier sprake is van iets nieuws, een nieuwe kunstvorm. Dat laatste is mijn hypothese.

IMMORELE KUNST

Immorele kunst moet dus een eigen procédé hebben om een kunstvorm te zijn, en dat materiaal zou de moraal kunnen zijn. Deze werken houden onze samenleving een morele spiegel voor.

We ontdekken hoe Evaristi zijn kleurige doeken heeft gemaakt, met spartelende, stervende vissen, en dat confronteert ons met een morele intuïtie: ‘Dat kun je toch niet maken?’ Maar het confronteert ons daar ook mee, in de zin dat het ons weer eens scherp daarover doet nadenken: ‘Waarom kan dit eigenlijk niet?’ En: ‘Hoe zit het dan met de visserij?’ Dan voelen we ons wellicht moreel hypocriet—later ervaren we wellicht alleen dát we weerstand voelen: dat het tegennatuurlijk is om vissen op het droge te leggen en hen zo dood te martelen, maar tegelijk beseffen we wellicht dat die weerstand te diep zit om nog relevant te zijn in onze complexe samenleving.

Politici delibereren over de vraag of we mogen aborteren op grond van een vastgestelde genetische afwijking, en of we wel mogen diagnosticeren als zo’n suggestie van abortus (en de ongewenste verantwoordelijkheid die daarbij hoort) een mogelijke uitkomst is, maar een kunstenaar toont ons op heel andere manier wat we hier eigenlijk over voelen. Andrew Campbell heeft van afbeeldingen van embryo’s icoontjes gemaakt, leuk

voor de industrie. Hij confronteert ons met zelfmoordterrorisme en ook onze gevoelens over platgereden dieren langs de weg, maakt hij in *Road Kill* reëel.

Orlan laat ons voelen waar we mee bezig zijn in cosmetische chirurgie.²² Immorele kunst moet overigens wel de normale morele en juridische grenzen die overal gelden gehoorzamen – het is niet immoreel om foto's te manipuleren, cosmetische chirurgie te ondergaan of vissen te laten sterven – en het gedraagt zich als kunst, omdat het publiek is en een artistiek procédé volgt: het presenteert zich en doet iets waarvan we diep van binnen menen dat het taboe is, maar wat we in naam van andere praktijken gewoon zijn toch te doen. Hoe anders toon je morele taboes dan door ze en plein public te overschrijden? Dit soort werken gedraagt zich als een fenomenologische studie naar de betreffende grenzen. Het is heel anders dan uw goede vriend Jan die dagelijks een goudvis uit zijn aquarium haalt en pureert en doorspoelt. Evaristi doet iets heel anders door er een publiek werk van te maken. Dat is het procédé.

Maar is het wel artistiek? Die vraag beantwoorden we door te kijken of er grootse kunst te vinden is in deze kunstvorm. Maar hoe stellen we dat vast, wat zijn de artistieke normen? Hier aarzel ik, maar dat komt vermoedelijk door de aard van deze werken. Ze raken echt diep. Is de norm voor succes voor immorele

22. 'A Yale University senior named Aliza Shvarts ignited the blogosphere with outrage yesterday, April 17, when the Yale student newspaper announced that Shvarts had artificially inseminated herself 'as often as possible' over the past nine months and then periodically induced 'miscarriages,' all toward the goal of developing a 'performance art' project in the School of Art at Yale. But there may be students on my campus who perform a similar type of 'art' every week without much fuss. 'Yale 'Abortion Art' may be more common than is conceived', Lee Silver, 18 april 2008, <http://www.scientificblogging.com/> (bekeken 27 augustus 2008). Vgl. noot 21 Vgl. Kendall Walton 1970 voor een onderscheid tussen wat hierbij standaard, variabele dan wel contra-standaard eigenschappen zijn.

kunst dat het mensen diep beledigt, of is dat slechts een indicatie dat ze haar werk goed doet?²³ Daar komt bij dat veel immorele kunst shockeert—maar shock is eenmalig, terwijl meesterwerken in de kunst juist in allerlei tijden en culturen als groots ervaren kunnen worden.²⁴ Immorele kunstwerken kunnen die blijvende status alleen verkrijgen wanneer ze succesvol aan morele intuïties appelleren die niet slechts een tijdelijk verschijnsel vormen, maar diep van binnen zitten en niet weg gaan, zelfs niet wanneer ze geschoffeerd worden, wellicht omdat ze gefundeerd zijn in de biologische basis van het menszijn en niet slechts in een of andere cultuur die we daarop gebouwd hebben.

Denken we niet, bij het zien van Orlans ‘werk’, aan hoe het nu voor haar moet zijn om in de spiegel te kijken en voor zich te zien hoe ze zichzelf heeft vernietigd omwille van het maken van een kunstwerk, een extern doel? Doorleven we niet die tragedie met de kunstenaar? Mag ze hier echter wel kunst van maken, is het niet immoreel om zo in je gelaat in te grijpen om redenen die niets te maken hebben met je levensgeluk? Maar hoe zit het dan met die Hollywood-acteurs en -actrices die zich ook om externe redenen laten verbouwen? Orlan heeft ook al haar operaties bij vol bewustzijn gevolgd, op terminals die de ingrepen en detail lieten zien, zoals we dat inmiddels kennen van televisie. Ze vindt dat de mens niet alleen het uiterlijk van zijn lichaam bezit, maar ook het inwendige daarvan. Mijn morele intuïtie hierover: ‘zijn we gek geworden? Is de uitwendige integriteit van het lichaam niet tevens wat mensen tot levende wezens maakt; is die binnenkant niet een aspect van het lichaam

23. Indien het eerst, dan ware er sprake van een evocatieve drogreden. Zie van Gerwen 2002.

24. Vgl. Gadamer 2001 en van Gerwen 2001 over Gadamer’s notie van een voor allen gelijktijdige beleving van kunst.

wat omwille van die reeds genoemde sociale constitutie van het zelf juist afgesloten dient te zijn—de kern van onze integriteit, van onze overleving? Een soort intimiteit die nog fundamenteeler is dan die van onze seksualiteit.’ We zien in Orlan een in kunst getransfigureerd mens, net zoals Abramowicz in de ster van vuur, maar is daarbij de mens Orlan niet blijvend geofferd aan haar werk, en Abramowicz slechts tijdelijk? Maar dat hangt toch af van de vraag of ze inderdaad nu niet meer bestaat. Immorele kunst laat ons grondig over onze morele dilemma’s nadenken, maar zegt m.i. niet hoe het met die taboe’s moet, of dat het oké is voorbij dit of dat taboe en we de grenzen moeten overschrijden (Bataille’s transgressie-these), ook al zal ze dat wel expliciet suggereren. Kunst behoeft de tegenwerking van de moraal om kunst te kunnen zijn—daarmee verzilver ik de these dat kunst een morele praktijk is.

Ik interpreteer immorele kunst als een onderzoek naar het hoe en waarom van bepaalde taboes. Zoiets onderzoek je niet afdoende door er over te schrijven, zoals een antropoloog of journalist zou doen, als betrof het alleen inhouden; maar door zich ervoor open te stellen, niet alleen in gedachten, maar in beleving—en daar een publiek toegankelijke verwerking, een kunstwerk van te maken. Maar moeten die taboes wel zo nodig onderzocht worden? Wel, in het algemeen denk ik dat alle onderwerpen en gebeurtenissen beschikbaar zijn voor artistieke verwerking, en meer in het bijzonder lijkt het momenteel gepast omdat de morele dilemma’s die de wetenschappen ons bezorgen ons confronteren met zware maar vage gedachten en gevoelens die we niet gemakkelijk overdenken—we zijn vervreemd van onze taboes. Deze kunst schiet te hulp door ons er weer met de neus op te drukken.

Dat de immoralialia in deze immorele kunst ook zelf present zijn (en niet alleen gerepresenteerd) is trouwens nóg een ge-



9. ANDREW CAMPBELL: *Designer Art Icons, Celebrity Brands 10*, 2007

volg van het artistiek iconoclasm: de fascinatie voor de vraag wat materiaal tot artistiek materiaal maakt. Langzaam is het besef doorgedrongen dat materiaal pas artistiek wordt doordat de maker zich erin vestigt. Representaties, afbeeldingen, rapportages in de kranten brengen het andere niet alleen nabij, ze creëren ook afstand tot het gerepresenteerde. De kunst is er meer en meer werk van gaan maken het gerepresenteerde zelf deel te laten uitmaken van het werk. Een gangstarapper wint door street-credibility ook muzikaal aan overtuigingskracht. Ik noem dit maar als voorbeeld, maar de these is in zijn algemeenheid goed te verdedigen.²⁵ Vergeet niet dat die taboes overal in de wereld wel eens overschreden worden (en vermoedelijk gaat dat ook

25. zie onder meer van Gerwen 2008

10. ANDREW CAMPBELL: *Road Kill & Suicide Bomber*, 2007

met een zeker genoegen gepaard voor de daders, niet de slachtoffers). Maar normaliter vindt dergelijk immoreel gedrag in de privé-sfeer plaats. In immorele kunst gebeurt het wel publiek en het kost de kunstenaars evenzeer toewijding als overal elders in de kunsten. Omdat ze publiek zijn en niet privaat, worden ze overwogen in plaats van uitgeleefd of veroordeeld. Ik heb nog wel wat aarzelingen maar misschien is het eenvoudig nog wat te vroeg om deze kwesties aan te roeren. Ik hoop wel dat ik doende ben de weg daartoe te plaveien.

Ik dank u voor uw geduld en aandacht.

NAWOORD

Wat moet de moraal nu met deze immorele kunst? Wel, een cultuur zonder een kunstpraktijk als de onze zal deze werken vermoedelijk eenvoudig weigeren. Maar onze cultuur moet ook altijd bedenken of het morele belang van de kunstpraktijk als geheel nog de moeite waard is. Eén werk mag haar onwelgeval-
lig zijn, maar door dat te verbieden ondergraaft men de waarde van de praktijk. In onze cultuur wordt hier op hoog niveau over

gedacht. Men staat het de kunstpraktijk toe kwesties zoals de genoemde taboes aan te roeren die anders in stilte overschreden worden. Maar zelfs als men, zoals ik, zich afvraagt of dit wel kunst is, zal men toch, omwille van de kunstpraktijk, een afwachtende houding aannemen.

Ik had graag willen concluderen dat de kunst de moraal een lesje leert, maar dat geloof ik niet meer. Daarvoor zijn de morele intuïties waar ze ons mee confronteert te onduidelijk. Wel denk ik dat de definitie van wat nu eigenlijk moreel is steeds meer haar Westerse gezicht laat zien: zoveel dingen waar we een wellicht biologische weerstand tegen hebben, zoals cosmetische chirurgie en grootscheepse visserij, zijn in onze samenleving moreel onproblematisch. Wie dacht dat aanmodderen met dieren en zelfs met mensenlijken immoreel is wordt in de kunst vrolijk op andere gedachten gebracht.

LITERATUUR

- ARISTOTLE—*On the Art of Poetry. Classical Literary Criticism.* (Middlesex, UK: Penguin Books, 1965).
- GADAMER, HANS-GEORG—‘Esthetica en Hermeneutiek’ in *Feit & fictie* v:111-19 (2001).
- LEVINSON, JERROLD—‘Defining Art Historically.’ In *Music, Art & Metaphysics*, edited by Jerrold Levinson, p. 3-25. (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1990).
- VAN GERWEN, ROB—Gadamer over gelijktijdigheid’ in *Feit & fictie* v, p. 120-28.
- ‘De ontologische drogreden in de analytische esthetica.’ *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 94 (Assen: van Gorcum, 2001) p. 109-123
- ‘Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent’ in *Contemporary Aesthetics*, VOL. 2 (2004).
- ‘Expression as Success. The Psychological Reality of Musical Performance’ in *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* XLV, NEW SERIES I, (Praag: Estetika, 2008) p. 24-41.
- WALTON, KENDALL L. Categories of Art.’ *The Philosophical Review* 79 (Ithaca: Cornell/Duke University, 1970) p. 334-67.