

Kunst, transgressie en de grenzen van de tijd-ruimte

Bart Vandenabeele en Koen Vermeir

Onder invloed van onder meer Arthur C. Danto hebben velen de kunst dood verklaard. Wellicht zijn de kunsten echter verre van dood, maar houden ze sinds hun ontstaan maar niet op te sterven. Allerlei complexe en razendsnelle ontwikkelingen in maatschappij en techniek hebben tot nieuwe artistieke praktijken geleid die de kunsten onherkenbaar veranderd hebben, en die samengaan met nieuwe vormen van waarneming en beleving. Het staat buiten kijf dat kunst tegenwoordig vele en diverse – esthetische, politieke, disciplinaire, sociale en ethische – grenzen aftast en overschrijdt. Zo creëerde de kunstenaar Marco Evaristti in 2000 een werk dat de bezoekers het dilemma voorlegde om te kiezen tussen leven en dood. In het Deense Trapholtmuseum had hij goudvissen in glazen mixers geplaatst, en liet daarbij de bezoekers beslissen of ze al dan niet op de knop zouden drukken. Ook de machine van Max Grüter, die behoort tot de tentoonstelling ‘Friendly Fire’ (Pfalzgalerie, Kaiserslautern) roept vragen op. Zijn machine is gemaakt om de voorwerpen die de bezoekers dierbaar zijn te vernielen. Iedereen wordt verzocht zijn eigen lievelingsspullen naar het museum te brengen. Naast deze spectaculaire transgressies tussen kunst en moraal, kunnen de grenzen van de kunsten ook intern in vraag gesteld worden. De expressieve kracht van nieuwe media wordt volop uitgetest; nieuwe combinaties worden gezocht en nieuwe aspecten van reeds gevestigde kunstvormen worden afgetast. Nieuwe verkenningen van temporaliteit en ruimtelijkheid spelen daarbij zoals altijd een belangrijke rol. Al jaren lokt ook de prestigieuze *Turner Prize* controverse uit. In 2002, bijvoorbeeld, werd de prijs toegekend aan een volledig lege ruimte. De lege ruimte zelf, het ‘niets’, is kunst geworden. Men zou kunnen denken dat daarmee de grenzen wel bereikt zijn, maar wat te denken van het volgende opstootje? De ‘Comedy Terrorist’ Aaron Barschak heeft onlangs de kunstwerken van Jake Chapman besmeurd. Ook Chapman zelf, die genomineerd was voor de *Turner Prize*, ontsnapte niet aan een laagje rode verf. Het bekladden van kunstwerken en kunstenaars lijkt een aanklacht te zijn tegen de ‘degeneratie’ van de hedendaagse kunst, zoals mensen wel eens mesjes bovenhalen om doeken aan flarden te rijten. Maar na zijn stunt vertelde Barschak de politie dat hij met de foto’s van deze gebeurtenis zelf wou meedingen voor de *Turner Prize*. Deze ‘immorele’ aanslag op de kunst, claimde zelf ook kunst te zijn. De rechter dacht er anders over. Dat neemt niet weg dat de kunst bijna op het punt lijkt te staan om zichzelf uit naam van zichzelf te vernietigen. **[einde pagina 5]**

Deze en andere voorbeelden roepen een overvloed aan vragen op, die de esthetica vandaag probeert te beantwoorden. Welke creatieve mogelijkheden zijn er voor hedendaagse kunstenaars na de zogenaamde dood van de kunst? Wat voor esthetische gevoelens kan actuele kunst nog oproepen? Wat is de grens tussen esthetiek en erotiek? Is pornografie kunst? Wat voor uitwerking hebben computerisering en digitalisering op de waarneming van de wereld en de omgang met artistieke praktijken? Op welke manier overtreden de hedendaagse kunstvormen de regels van het alledaagse leven en de lichamelijke beleving van de tijd-ruimte? Welk gevaar schuilt er in de esthetisering van oorlogsverslaggeving? Op welke manier verleggen de kunsten de grenzen en mogelijkheden van het museum? De grenzeloze dynamiek die inherent is aan de kunstpraktijk lijkt onstuitbaar en roept vele belangrijke filosofische vragen op over de precieze verhouding tussen kunst en dagelijks leven, kunsten en musea, esthetiek en ethiek, populaire kunst en *high art*, kunstenaar en toeschouwer, kunst en techniek, enzovoort.

De twaalf hier verzamelde bijdragen nemen de verschillende facetten van deze problematiek onder de loep en pogen hetzij deze vragen te beantwoorden, hetzij de vragen zelf uit te diepen en de problemen te verhelderen. In ons vorige Jaarboek voor Esthetica (*Gemedieerde zintuiglijkheid*, 2003) lag de nadruk op de effecten van de artistieke middelen op onze zintuiglijke perceptie en met name op de noodzakelijke verruiming die vereist wordt van de (wijsgerige) esthetica als discipline. 'Esthetica' moet weer als een bezinning over zintuiglijkheid begrepen worden. De auteurs in het onderhavige Jaarboek voor Esthetica gaan vooral in op de overschrijding van allerlei grenzen in en door de massamedia en de kunstpraktijken, en op de (artistieke) *transgressie* van traditioneel belangrijke geachte onderscheidingen, ervaringen en tegenstellingen. De eerste bijdragen werken gedetailleerde voorbeelden uit en tonen concreet aan hoe bepaalde grenzen in specifieke kunst- en mediapraktijken in vraag gesteld worden, terwijl de latere bijdragen de problematiek van de 'transgressie' en het 'einde van de kunst' analyseren.

Zo bespreekt Jordan Crandall in ONBEMAND, in het zog van Baudrillard, de gevaarlijke gevolgen van de sensatieverslaggeving van de tweede Golfoorlog. Was de eerste Golfoorlog als een oorlogsspelletje op CNN, dan lijkt de tweede Golfoorlog niets minder dan reality-TV. Door de samenwerking met Hollywood en de esthetisering van het beeld zet het Pentagon het 'echte leven' in scène en verkoopt de oorlog aan het publiek. Oorlog is niet alleen meer 'mediatiek' geworden, ook de verslaggeving ervan heeft steeds meer het karakter van oorlogvoering gekregen. De media representeren de oorlog niet, maar zijn zelf deel van die

oorlog geworden en ook wij als toeschouwers participeren eraan. Wapen en camera lijken stilaan met elkaar te versmelten. Hoe beïnvloedt dat de manier waarop we naar die beelden kijken? En wat kunnen deze ontwikkelingen ons leren over het camerabeeld? Het inzetten van onbemande op afstand [einde pagina 6] bestuurde gevechtstoestellen laat ook het onderscheid vervagen tussen wat de soldaat in volle gevecht ervaart en wat wij als televisiekijkers ervaren.

Martijn Hendriks' *DE GELEEFDE RUIMTE VAN HET DIGITALE SPEL* ontvouwt een proeve van een fenomenologie van videogames en onderzoekt het in-de-ruimte-zijn van de speler van *Grand Theft Auto 3*. Deze 'nieuwe media', die steeds belangrijker worden in de nieuwe kunstpraktijken, roepen vragen op over onze bestaande ideeën van toeschouwerschap, communicatie, media-ervaring, en onze relatie tot technologie. Hendriks laat zien dat de digitale cultuur een verfijnde opvatting over intentionaliteit en beleving van (en in) de tijd-ruimte vereist. Hij argumenteert dat we ons moeten afvragen wat 'virtueel' eigenlijk betekent. Het gaat niet langer over werkelijk virtuele ervaringen; de transgressie is zover gegaan dat men nu beter spreekt over 'werkelijke ervaringen van virtualiteit'.

In *CITYSCAPEEAST* neemt Irene Janze ons mee op reis door de mysterieuze wereld van *Cityscapeeast*, een architectuurproject over historische gebeurtenissen die hun weerslag hebben op de publieke ruimte in stedelijke landschappen. Centraal staat een fascinatie voor de manier waarop veranderende afvalhopen zich door de stad lijken te bewegen. Er worden ook sculpturale vormen van het verzamelde afval gemaakt, die de oversteek naar New York maken en de confrontatie aangaan met de restanten van de *Twin Towers*. 'Het afval vecht terug', de naam die de 'afvalkunstenaar' Olivier Goka recent aan zijn tentoonstelling in Brussel gaf, lijkt ook mooi van toepassing te zijn op Janze's werk. Afval lijkt een eigen leven te leiden en lijkt zich net als wij thuis te voelen in de stad. Dit besef roept nieuwe vragen op, en laat ons toe onze omgeving vanuit een nieuw perspectief te zien. Aan de hand van beeldmateriaal krijgen we inzicht in hoe zowel afval als architectuur de herinneringen aan gebeurtenissen vorm geeft, en de grenzen van de tijd-ruimte tart.

In *DE FILM EN ZIJN MUSEUM. OVER DE ESTHETIEK VAN HET VERLEDEN* laten Sigrid Leysen en Koen Vermeir zien dat film al decennia de klassieke opdeling tussen ruimte- en tijd- kunsten op zijn kop zet. Films hebben immers al lang een eigen museum, een instelling die normaal slechts gereserveerd is voor 'statische' kunsten. Eén van de bestaansredenen van filmmusea is

dat men meende dat film een directe toegang tot het verleden kon bieden, waardoor ze historische documenten werden. De emancipatie van film als een artistiek gegeven is dan ook niet gemakkelijk geweest. Het is anderzijds ook die zogenaamde geprivilegieerde toegang tot de realiteit en het verleden die de film ook een esthetische kracht kan geven. Leyssen en Vermeir stellen expliciet de vraag naar de specifieke aantrekkingskracht van oude films en de rol van het filmmuseum daarin. Om deze vraag te beantwoorden moet het concept van het 'esthetische' verder gespecificeerd worden. Het blijkt dat de aantrekkingskracht van oude films niet alleen [einde pagina 7] te maken heeft met de artistieke kwaliteiten van de film, maar ook met een *esthetiek van het verleden*.

Wim Schlebaum belicht in zijn *FILM EN VERLANGEN* de filmtaal van Frans van de Staak. Dit vormt het uitgangspunt voor een boeiend onderzoek naar de relatie tussen film en verlangen. Het verlangen naar een publiek bijvoorbeeld is heden ten dage veel ingewikkelder dan men vaak beweert. Verlangen en transgressie zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, ook in de filmwereld. Film is (idealiter) geen product van de markt, betoogt Schlebaum, maar een bijzondere *levensvorm*. Slechts weinig filmmakers gelukken erin om het kleinschalige in hun werk op een fijnzinnige manier uit te vergroten en zich, wars van alle commercie, te concentreren op de film als *proces* in plaats van als product. Wie daar wel in slaagt, realiseert het verlangen van de film als zodanig en gaat de uitdagingen aan met de werkelijke verlangens van het publiek.

Katalin Herzog verdedigt in *HELDER VERSTAND EN DUISTER GEVOEL* de nadruk op *reflectie* in de kunstenaarsopleiding, zoals die zich bij de MFA Painting (Groningen) voltrekt. Haar didactiek ondergraaft de klassieke Europese tegenstelling tussen verstand en gevoel en streeft ernaar om de polarisatie tussen zogenaamd helder verstand en duister gevoel geheel op te heffen. De nadruk op reflectie en het vergaren van culturele kennis leidt tot meer inzicht in de aard van beeldend kunstwerk en artistieke motieven, terwijl de gestimuleerde (zelf)kennis de kunstenaar helpt om, sneller en doeltreffender dan voorheen, zijn leven aan het professionele kunstenaarschap te wijden en zich in de huidige kunstwereld staande te houden.

ZAG HEIDEGGER HET SUBLIEME OVER HET HOOFD? is de titel van Frans van Peperstratens essay over Lyotard, die Heidegger verweet zowel het 'joodse denken' als het sublieme te vergeten. De esthetica van het sublieme is belangrijk voor het verband tussen politiek en kunst, maar is ook cruciaal om het streven van de avant-gardekunstenaars gedurende de laatste 150 jaar te

begrijpen. Na een diepgaande analyse van het sublieme in Longinus en Kant, is van Peperstraten klaar om de confrontatie met Heidegger, Lacoue-Labarthe en Lyotard aan te gaan. Het gaat er natuurlijk niet om of Heidegger de term 'subliem' gebruikte, maar of hij in zijn filosofie het sublieme wel kon denken. Een nauwkeurig onderzoek naar Heideggers *alètheia*, en Lacoue-Labarthes interpretatie daarvan, is daarvoor aan de orde. Uiteindelijk stelt Van Peperstraten de vraag welke prijs betaald moet worden wanneer men het sublieme in een Heideggeriaans denkkader wil inpassen.

Aron Kibédi Varga vraagt zich in *HET EINDE VAN DE KUNST OF DE VERDWIJNING VAN HET KUNSTWERK* af wat het 'einde van de kunst' nu precies betekent. Deze vraag impliceert [**einde pagina 8**] direct weer vele andere belangrijke vragen: of kunst een 'verloop' of een 'vooruitgang' kent, wat het betekent dat kunst en bepaalde kunstenaars zo verschillend geapprecieerd geweest zijn door de tijd heen, en wat kunst dan wel mag zijn. Wanneer men de monochrome schilderkunst als 'een' eindpunt beschouwt, is er daarna dan nog schilderkunst mogelijk? Wat denken de kunstenaars daar zelf van? Welke grensoverschrijdingen zijn er daarna nog allemaal mogelijk, en hoe moeten we die interpreteren?

Heinz Kimmerle beschrijft in *GERNOT BÖHMES 'NIEUWE ESTHETICA' ALS ALGEMENE WAARNEMINGSLEER* hoe in Böhmes *Asthetik* de transgressies in de kunstpraktijken van de laatste decennia, samen met de verschillende theoretische interpretaties van deze grensoverschrijdingen, voor het eerst in een omvattende verklarende context worden geplaatst. Kimmerle laat zien hoe Böhme de esthetica opnieuw interpreteert als waarnemingsleer, en de esthetische ervaring kadert in een ruimer complex van waarnemingen. Böhme beschrijft hoe in het algemeen de waarneming ontstaat uit (en gebaseerd is op) 'atmosferen' en 'stemmingen'. Deze worden dan op verschillende manieren gedifferentieerd, gespecificeerd en gedisciplineerd om uiteindelijk tot onze 'dagdagelijkse waarneming' te leiden. De ervaring van kunst binnen deze algemene waarnemingsbelevissen is speciaal, omdat ze plaatsvindt in een situatie waarin een mindere druk tot handelen bestaat. Een esthetische ervaring kan dan gekarakteriseerd worden als een intensieve waarneming die in een dergelijke afgeschermdere situatie plaatsvindt.

Hans Maes ruimt in *ARTHUR DANTO EN HET EINDE VAN DE KUNST* enkele misvattingen in het denken van Danto uit de weg. Hij toont aan dat Danto's stelling van 'het einde van de kunst' een initiële aantrekkingskracht heeft omdat ze lijkt te suggereren dat er een ernstig probleem

is met de vele grensoverschrijdingen in de kunst. Maes laat echter zien dat Danto de lezer er in feite van tracht te overtuigen dat al deze transgressies helemaal geen probleem zijn en dat er ook nog een kunst is ná het einde van de kunst. De auteur argumenteert dat er toch wel problemen zijn met de hedendaagse kunst, die door Danto genegeerd worden. De huidige kunstwereld wordt dikwijls afgeschilderd als een model van tolerantie, ruimdenkendheid en vrijheid, die als voorbeeld kan dienen voor de politiek. Maes heeft echter vragen bij de absolute vrijheid die Danto voorstaat, waarin het niet meer van belang is wat je doet en waarin *alles* toegelaten is, en vraagt zich uiteindelijk toch af of de kunst zichzelf al niet heeft opgeheven.

In PORNOGRAFIE EN PROPAGANDA IN DE KUNST gaat Rob van Gerwen in op de vraag of kunst helemaal vrij gelaten moet worden, of dat ze integendeel moet afgeschermd worden om haar eigenheid te bewaren. Van Gerwen wil geen oordeel vellen, maar probeert de vraag scherper te stellen en enkele argumenten ter overweging te geven. Hij doet dat aan de hand van het voorbeeld van het gebruik van pornografie of propaganda in [einde pagina 9] de kunsten: kan het of kan het niet? En voor welke rechtbank kunnen we een aanklacht formuleren? In zijn tekst laat Van Gerwen zien dat de kwestie niet zo eenvoudig ligt, en dat ook de houding van de beschouwer cruciaal is. Maar elk argument blijkt ook als een tweesnijdend zwaard te werken...

Het boek dat u in handen heeft, *Transgressie in de kunst*, gaat over het 'einde van de kunst' en over de opeenvolgende grensoverschrijdingen in de kunsten die we de laatste decennia steeds opnieuw hebben kunnen vaststellen. Het boek sluit daarmee aan bij de bekommernis van het publiek dat dikwijls ergens in de loop van dat proces is afgehaakt. Vele mensen hebben hun belangstelling voor de hedendaagse kunst verloren en vragen zich af wat er in hemelsnaam aan de hand is. Op lokaal vlak zijn er dan ook vele kunstenaars actief die naar oudere idealen teruggrijpen. Ze laten de hogere kunsten, die gedictieerd worden door de kunstpausen en de kunstmarkt, aan zich voorbijgaan, maar worden zelf dikwijls niet als 'vol' erkend. Dit duidt er al op dat het 'einde van de kunst' voor velen, zowel kunstenaars als kunstliefhebbers, een probleem is dat hen werkelijk raakt.

Maar het 'einde van de kunst' is ook één van de belangrijkste discussiepunten in de esthetica, en het voorliggende *Jaarboek voor Esthetica* sluit dan ook naadloos aan bij het filosofische debat van vandaag. Er is discussie over de manieren waarop de kunsten nog kunnen bestaan na hun zogenaamde 'einde'. Op welke wijze kan de transgressie nu nog

doorgaan? *Transgressie in de kunst* brengt de bijdragen samen van enkele auteurs die over deze problematiek geschreven hebben. In het kader van de doelstellingen van het *Nederlands Genootschap voor Esthetica* maakt dit boek een doorsnede van het huidige Nederlandstalige onderzoek over artistieke transgressie. De diverse essays gaan in op dit actuele thema en bieden elk vanuit een eigen perspectief een belangrijke bijdrage tot het ruimere debat.

De verschillende transgressies in de kunsten zijn mede een gevolg geweest van een sterke interactie tussen kunstenaars, kunstcritici en esthetici. Telkens weer werden de theoretische beschrijvingen en indelingen ontkracht door de kunstpraktijk, en nieuwe stromingen ontwikkelden zich als een reactie op zowel het werk van andere kunstenaars, als op de theorieën van critici en filosofen. Het onderhavige werk probeert opnieuw op een theoretische manier vat te krijgen op de kunstwereld, maar het lijdt geen twijfel dat ook de hier uitgetekende grenzen en classificaties, zowel als de geopperde argumenten, door een zich steeds verrijkende praktijk op hun kop gezet zullen worden. Wij zijn ervan overtuigd dat ook dit nieuwe *Jaarboek voor Esthetica* op zijn beurt ‘overschreden’ of ‘overstegen’ zal worden door op til zijnde artistieke ontwikkelingen en theoretische reflecties. De redacteurs zouden zich in dat opzicht ruimschoots beloond weten wanneer dit boek de actieve interesse van de lezer voor de hedendaagse kunst en esthetica mocht stimuleren. **[einde pagina 10]**