

‘De toekomst is die berg’

The sun shone, having no alternative, on the nothing.

– Samuel Beckett

Iets kan pas nieuw zijn als het zich op een andere plaats bevindt. Iets is niet nieuw omdat het uit een ander tijdperk stamt of omdat het iets anders naar het verleden duwt en oud maakt. Het grootste misverstand over het begrip vernieuwing, bestaat erin te denken dat het innoverende karakter van een kunstwerk op een horloge afleesbaar is, terwijl het eerder een grondplan nodig heeft om herkend te worden. Het nieuwe is bovenal een *ruimtelijk* begrip.

Wie dat goed heeft begrepen, is de Russisch-Duitse kunsttheoreticus Boris Groys. Zoals in nagenoeg al zijn teksten (zopas deels verzameld in *Art Power*), benadrukt Groys het belang van het museum voor de macht van kunst. Kunst kan pas functioneren en weldadig zijn als bepaalde instituties hun aloude ruimtelijke autonomie behouden of terugwinnen. Het is, wat dat betreft, niet verwonderlijk dat Groys in de jaren tachtig en negentig zelf de neergang van de laatste communistische staten als ooggetuige heeft meegemaakt. Zijn theorie is er duidelijk een van een extreem-links gecorrigeerd kapitalisme, en de voornaamste van die correcties komen vooral de kunst ten goede. In zijn essay *On the New* ontwikkelt Groys zijn vertoog met als voorbeeld de ‘gesimuleerde readymades’ van het Zwitserse kunstenaarsduo Fischli & Weiss. Zij maakten objecten (zoals een pot verf of een pak hondenbrokken) met Zwitserse precisie na in polyurethaan en plaatsten deze artefacten in het museum. Het effect en het mysterie van deze kunstwerken – de eigenlijke reden waarom de voorwerpen kunst worden – is, zo betoogt Groys, te danken aan de context van het museum. ‘Als je deze objecten, laten we zeggen, in het atelier van Fischli & Weiss zag, zou je ze ter hand kunnen nemen en wege – een ervaring die onmogelijk zou zijn in een museum omdat het verboden is om tentoongestelde objecten aan te raken. Zoiets toch doen zou onmiddellijk het alarmsysteem in werking stellen en het museum personeel verwittigen, dat er vervolgens de politie zou bij roepen. Op die manier,’ schrijft Groys met enige ironie maar toch ook niet zonder gemeente nostalgie, ‘kunnen we zeggen dat het de politie is die, op het laatste moment, de tegenstelling tussen kunst en niet-kunst garandeert – de politie die nog niet op de hoogte is van het einde van de kunstgeschiedenis.’ Dat de gesimuleerde readymades van Fischli & Weiss dus functioneren als iets dat we nog niet eerder gezien hebben, en dat we ze kunnen blijven zien omdat ze een hertekende positie innemen ten opzichte van de kunstgeschiedenis (Duchamp, Warhol, Roth, enzovoorts), komt niet doordat het werken zijn die in 1992 of in 1999 of in 1968 zijn gemaakt en daarvoor niet bestonden – maar omdat het werken zijn die hun mysterieuze, ‘overdenkbare’ en innoverende karakter te danken hebben aan hun positie in het museum. Zelfs – historisch gezien – eeuwenoude werken kunnen dankzij accrochages, combinaties, theorieën of tentoonstellingstechnieken, in de ruimte van het museum ‘nieuw’ worden op de manier waarop alleen de kunst dat kan. (Het is zelfs mogelijk om in die benadering een benadering van de definitie van een ‘klassiek’ werk terug te vinden.) ‘In de Bijbel,’ beëindigt Groys zijn essay, ‘kunnen we het beroemde statement terugvinden dat er niets nieuw is onder de zon. Dat is, natuurlijk, waar. Maar er is geen zon in het museum. En dat is waarschijnlijk waarom het museum de enig mogelijke plek voor vernieuwing was – en altijd zal blijven.’

Het kan dat Groys zijn begrip van het ‘museum’ bijna als een *pars pro toto* heeft opgevat voor de gehele autonomie van de kunst. Toch blijft het zo dat zijn ruimtebegrip, zeker in het essay *On the New* en zeker ook in vele van zijn andere teksten, op een klassieke manier *architecturaal* blijft. Het valt niet te ontkennen dat het misschien net die verdamping is van de ruimte, die virtualisering of globalisering, die de kunst in problemen heeft gebracht en in problemen blijft brengen. Het hele vraagstuk van het ‘nieuwe’ en de licht hysterische nadruk op het ‘innoverende’ is een schijnprobleem dat voortkomt uit het feit dat kunst *overall* is – en niet langer, zoals Groys betoogt of eerder wil, is terug te brengen en te bewonderen en te overdenken binnen de verzekerende grenzen van het museum. De vraag moet echter gesteld: is het mogelijk om een begrensde ‘ruimte’ te bedenken waarin kunst kan bestaan (en dus, vooruit dan maar, ‘nieuw’ kan zijn) die niet samenvalt met de klassieke plaats van het museum?

De pragmatische, dagdagelijkse werkelijkheid biedt, zoals wel vaker, een zeer goed antwoord – of althans iets wat op een antwoord kan doen hopen. Ik, bijvoorbeeld, heb de gesimuleerde readymades van Fischli & Weiss nooit ‘in het echt’ gezien. Ik noem mezelf of ik beschouw mezelf als een fan van het werk van Fischli & Weiss, en ik meen ook min of meer te mogen weten waar hun werk om draait, maar om eerlijk te zijn heb ik nog *niets* van hun werk in het museum gezien. Is dat wel mogelijk? Ben ik geen bedrieger? Ben ik wel met kunst bezig en niet eerder met afbeeldingen van kunst, publicaties over kunst, kunstkritiek? Kan ik de gesimuleerde readymades als kunst ervaren (als ‘nieuw’, als ‘brekend’ met de traditie, als ontregelend of interessant) als ik ze bekijk in *Flowers & Questions*, de overzichtspublicatie over het werk van Fischli & Weiss die naar aanleiding van een grote reizende tentoonstelling in 2007 verscheen – of als ik het werk ‘googel’ en het dan op een computerscherm bekijk? Hetzelfde geldt voor, pakweg, *Der Lauf der Dinge*, de beroemde film van de Zwitsers. Nooit ‘echt’ gezien. Wel gedownload op het internet, op een DVD gebrand, met vrienden bekeken op een klein computerscherm (en gedacht: ik zou me een ‘beamer’ moeten aanschaffen, desnoods tweedehands, *Der Lauf der Dinge* zal nog indrukwekkender zijn). Met andere woorden: wat betekent het om slechts in een *mentale* ruimte met kunst bezig te zijn, om het over kunst te hebben, van kunst te genieten, terwijl de enige echte materiële, driedimensionale ruimte door mijn schedelpan wordt gevormd? En in de woorden van Walter Benjamin: hoe kan kunst eenzaam en in de private of zelfs totaal publieke sfeer beschouwd worden in het tijdperk van de technologische onreducerbaarheid?

Het antwoord op die vragen is te benaderen langs de omweg van een hedendaagse, veelzijdig schaamtelijke maar intrigerende anekdote. Enkele jaren terug zag ik op televisie, op een verloren zondagnamiddag in familiale kring, een van de vele *reality*-shows die de hedendaagse wereld rijk is, in steeds scabreuzer en uitzinniger vormen. In dit programma was het echtgenoten of echtgenotes toegestaan hun wederhelft voor te dragen als kandidaat voor een opknopbeurt. Het ging weliswaar om ‘gelukkige’ huwelijken waarin echter een van de partners (zo werd het eufemistisch of zelfs ronduit leugenachtig uitgedrukt) het gevoel had dat de ander zijn of haar potentieel niet ‘ten volle’ uitspeelde, dat de ander, mits ‘enige ingrepen’ en ‘hulp van buitenaf’ pas echt zou kunnen ontplooiën tot de schitterende diamant die hij of zij in de ogen van zijn of haar partner, altijd al was geweest. Het moet gezegd: de in de bewuste episode kritisch vooruitgeschoven vrouw beantwoordde op geen enkele manier aan de hedendaagse schoonheidsidealen. Met de termen en gebruiken (*cleavage*, *eye-liner*,

lip gloss, peeling, zelfs panty) waarmee de schoonheidsspecialistes van dienst haar confronteerden – vrouwen die ze, zonder twijfel, even voordien, nog als ‘indecent’ had beschouwd – was ze nooit eerder in aanraking gekomen. De behandeling resulteerde in een verbeterde, frissere en *nieuwere* versie van de vrouw. Dat vond ook haar echtgenoot, die haar kalm en zonder uitzinnig enthousiasme weer in ontvangst nam. Wat bleek? Ik herkende de echtgenoot: hij was een van de leraar-priesters die mij jaren terug op een provinciaal college had onderwezen. Kan (zoals destijds Settembrini voor het humanisme en Naphtha voor het nihilisme in *De Toverberg* van Thomas Mann) deze man niet model staan voor de veranderende houding van de wereld ten opzichte van de kunst? Kunnen de verlangens die hij projecteert op zijn echtgenote niet vergeleken worden met wat wij gemeenzaam van de kunst zijn gaan verlangen? Aanvankelijk was ‘de vrouw’ voor deze man als een ‘onvoorstelbaar’ object – nooit gekend, nooit verlangd; de druk van de buitenwereld in de richting van de werkelijkheid heeft hem ook daadwerkelijk en letterlijk naar *buiten* gedreven, in de armen van een aan hem gelijkaardige, gelijkwaardige vrouw – misschien was ook zij wel uit het klooster gevlucht. Maar omdat de wereld bleef drukken en ook de huiskamer en de werkcomputer en het televisietoestel binnentrad, besepte de ex-priester dat zijn vrouw niet was zoals wat in de wereld blijkbaar werd verwacht – en dus ook niet zoals wat onstuitbaar werd getoond. En het bescheiden enthousiasme van de man na de televisionele en publiek gemaakte *make-over* is dan ook niets minder dan de uiting van een grootse teleurstelling: zijn vrouw is dan wel nieuw, maar dan alleen zo omdat ze noch op zichzelf noch op de vrouwen in de buitenwereld lijkt. Een aanvankelijk evenwichtig huwelijk waarin de een de ander spiegelt en relatief vast houdt, maar waarin toch iets dergelijks voorvalt, is ten dode opgeschreven.

Zo is het ook met de hedendaagse kunst. In een premoderne wereld, (in het regime van de representatie, om met Rancière te spreken), hadden wij geen kunst van doen – of liever: was de kunst ons eigen want vond de kunst haar oorsprong in een vatbaar en goed geregeld religieus contract. Industrie, technologie, de rijkdom van alleman, de dood van God, maakten ‘moderne kunst’ noodzakelijk. De modernistische avant-garde heeft zich vervolgens, zij aan zij, maar dan eerder zoals een hond in de *sidecar* van de bromfiets van het kapitalisme, mee ingezet voor de injectie van de kunst in het echte leven, en van het echte leven, van de werkelijkheid, in de kunst. Dat kunst ruimtelijk gezien overal is of wil zijn, dat de werkelijkheid wordt geësthetiseerd, hoeft niet noodzakelijk een probleem te zijn – het is slechts wanneer het denken en de ruimte van het denken mee wordt overspoeld en overstroomt door de druk naar het nieuwe, het veranderende en het eenduidig winstgevende, dat de kunstgeschiedenis onbereikbaar wordt, het artistieke mysterie doorbroken en de kunstpraktijk onhoudbaar en inwisselbaar. Het probleem is dus niet dat het onmogelijk is om buiten het museum op een zinnige manier met kunst bezig te zijn, zoals het ook niet het probleem is van de ex-priester om met zijn vrouw het publieke domein te betreden. Zijn probleem bestaat erin de verlangens van die buitenwereld (naar snelheid, nieuwheid, schoonheid, oppervlakkigheid, doorzichtigheid en inwisselbaarheid) niet tot de zijne te maken en niet te betrekken op zijn vrouw – ook al staat hij middenin diezelfde buitenwereld.

Musea zouden, zoals Groys betoogt, plekken kunnen zijn waarin die wereldse en actuele verlangens smelten als de vleugels van Icaros die te dicht bij de zon komt – en die de kunst dus niet langer beletten om zichzelf te zijn en op haar hoogst eigen onwereldse manier *nieuw* te zijn. Maar hoe kan dat soort museale ‘staat’, die hoogst

bijzondere sfeer, ruimtelijk getransporteerd worden? Eigenlijk kunnen we nog verder gaan, en de stelling van Groys niet enkel nuanceren of uitbreiden maar zelfs tegenspreken. Het museum heeft niks te maken met esthetische appreciatie of vormen van artistieke nieuwheid! Het gaat om een denkruimte, en wat wordt er eigenlijk wel niet van de architectuur verwacht als zij verantwoordelijk wordt gesteld voor het instellen van dat soort intellectuele sfeer?

Glamorama, een voor het overige zonder meer ‘hedendaagse’ roman uit 1999, waarin niet zozeer het weerstaan aan actuele verlangens wordt beschreven als wel het onledig zwelgen in dat soort objectieven, is door de Amerikaanse auteur Bret Easton Ellis beëindigd met een merkwaardige scène. Het hoofdpersonage heeft een rol gespeeld in een scherpgericht tussen alle speerpunten van deze tijd: terrorisme, emotionele decadentie, druggebruik, beroemdheden, reclame, film en modellenverkeer.

‘Ik’, vertelt hij na afloop, ‘drink een glas water in een lege hotelbar in het Principe di Savoia en staar naar de muurschildering achter de bar en op de muurschildering staat een reusachtige berg aan de voet waarvan zich een grote wei uitstrekt waar dorpelingen feestvieren in het hoge, met lange witte bloemen bespikkelde gras waarmee de berg bedekt is, en in de lucht boven de berg is het ochtend en de zon bestrijkt het hele kader van de muurschildering, brandt boven de kleine kliffen en de laaghangende wolken die de bergtop omkringen, en een brug die over een pas door de berg is gespannen brengt je aan de overzijde tot het punt waar je moet wezen, want achter die berg is een snelweg en langs die snelweg staan aanplakborden met antwoorden erop – wie, wat, waar, wanneer, waarom – en ik val voorover maar ga ook omhoog de berg op, mijn schaduw tekent zich af tegen zijn puntige pieken, en ik word voortgestuwd, stijg op, zeil door donkere wolken, steeds hoger, voortgedreven door een straffe wind, en even later is het nacht en staan er sterren aan de hemel boven de berg die al brandend rondwentelen. De sterren zijn echt. De toekomst is die berg.’

Het eerste echte moment van rust, contemplatie en eenzaamheid – en van een mogelijk contact met de werkelijkheid – vindt het hoofdpersonage (dat ook voor het eerst in de roman water drinkt) zittend voor een muurschildering, openstaand voor de specifieke nieuwheid van de afbeelding voor hem, met zicht op een toekomst die verankerd is in een specifiek verleden. Dat soort geestestoestand – de enige waarin kunst kan gedijen en echt en ook nieuw kan zijn – is niet op te leggen. Een *Thought Police* voor de kunst is niet denkbaar. De projectie van *Der Lauf der Dinge* in mijn woonkamer kan niet middels een eenvoudig bericht – zoals de vraag om gsm’s uit te schakelen – tot kunst worden verheven. De ex-priester had niet van te voren wijzer kunnen worden over de vrouw, zoals bijvoorbeeld na het herhaaldelijk lezen van Proust. Zoals bij alle weldaden, kan men slechts op eigen kracht en na een eigen verleden, aansluiting vinden tot de nieuwheid van de kunst.