

INHOUD

- 9 Voorwoord (Prolegomena tot een toekomstige kunstfilosofie)

DEEL I. KIJKEN

- 21 Overdenkingen over *De Denker*
- 37 Tijd als ervaring. Over Maarten Baas
- 47 Drempelkunde. Over Marijke van Warmerdam
- 59 De brandende lont. Over Julian Rosefeldts
Manifesto
- 67 Tussen *vanitas* en fetisj. Over Damien Hirsts
For the Love of God
- 77 Kosmo-esthetiek. Waterig denken in het antropoceen

DEEL II. PROEVEN

- 95 Het essay en 'ik'. Of: Montaigne tegen zijn
liefhebbers verdedigd
- 107 Dingen zonder woorden. Het probleem van
jargon in de kunstkritiek
- 117 Zelf lezen. Karel van het Reves aanval op de
literatuurwetenschap
- 129 Levenskunst als handelswaar. Over de
vervlechting van kunst en therapie
- 137 Van tempelbewaarder tot verhalenverteller
tot interventiekunstenaar. De criticus in de
eenentwintigste eeuw
- 147 Denken door kunst. Een recept voor
kunstkritiek

DEEL III. DENKEN

- 159 Blasfemische rapsodie. Gedachten over kunst
en religie
- 175 De wereld is er niet voor de mens. H.P. Lovecraft
en het antropoceen
- 183 Ik is een ander. Over identiteit en representatie
- 201 Flaneur en verzamelaar. Over Walter
Benjamins denkbeelden
- 229 Vreemde vogels, sterke verhalen
- 241 Na- en dankwoord
- 247 Bronnen
- 253 Verantwoording
- 255 Illustratieverantwoording

VOORWOORD

(Prolegomena tot een toekomstige kunstfilosofie)

Daarom heeft kunst filosofie nodig, die haar interpreteert om te zeggen wat zij niet zeggen kan, terwijl het toch alleen door kunst gezegd kan worden, omdat zij het niet zegt.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970)

BAL

Op 8 april 2018 werd in de Nieuwe Kerk in Amsterdam een kunstwerk van Jeff Koons beschadigd. Het werk, getiteld *Gazing Ball (Perugino Madonna and Child with Four Saints)* behoorde tot de 'Gazing Ball'-serie, een reeks handgeschilderde reproducties van meesterwerken, van onder anderen Manet, Klimt, Courbet, Van Gogh en in het geval van het Amsterdamse werk dus Perugino, waar Koons telkens slechts een detail aan toevoegde: een plankje dat uit het schilderij steekt met daarop een spiegelende blauwe bal, ongeveer ter grootte van een basketbal en gemaakt van handgeblazen glas. Het was precies die bal die eraan moest geloven, toen een even nieuwsgierige als onhandige toeschouwer de vuistregel van kunstbezoek aan zijn laars lapte: niet aanraken!

Het is een voorval dat schreeuwt om duiding. De gebeurtenis lijkt een allegorie, maar een allegorie van wat? Een enkeling

zal er een soort goddelijke vergelding in zien voor het soort kunst dat Koons maakt, dat soms een goedkoop trucje lijkt en tegelijk bestaat uit peperdure luxeartikelen. Het heeft ook wel iets gemakzuchtigs: laat je assistenten een aantal 'klassieken' als Da Vinci en Van Gogh naschilderen, bal ervoor, en klaar is Koons. Was het misschien de illusie dat we met een serieuze kunstenaar van doen hadden die hier als een zeepbel uiteenspatte?

Interessanter is te kijken naar waar de bal volgens Koons zelf voor stond. In een interview in *de Volkskrant* zei hij: 'De bal bevestigt jou als kijker. Je wordt onderdeel van het schilderij, en het schilderij wordt onderdeel van jou.' En verderop: 'Wanneer je naar het schilderij kijkt en je ziet jezelf weerspiegeld in de bal, dan verhevigd dat de zintuiglijke ervaring.' In deze uitspraken schuilt volgens mij het werkelijke probleem van het kunstwerk, en van de Gazing Ball-serie als geheel. Ten eerste de veronderstelling dat de esthetische ervaring bestaat in het herkennen of bevestigen van jezelf. Dit staat haaks op een grondgedachte die we in verschillende esthetische theorieën aantreffen, namelijk dat de esthetische ervaring juist draait om de confrontatie met het andere. De Duitse denker Hartmut Rosa spreekt in zijn laatste werk bijvoorbeeld over 'resonantie', waarin we aangesproken worden door het andere, en waarbij van ons een antwoord wordt verwacht. Hij benadrukt dat resonantie niet een louter subjectieve ervaring is, maar dat ze een relatie tussen subject en buitenwereld (een *Weltbeziehung*) tot stand brengt. Vandaar ook dat de esthetische ervaring weerstand kan bieden tegen de vervreemding en het isolement die het hedendaagse bestaan volgens Rosa en andere denkers kenmerken.

De tweede misvatting is dat we Koons' ballen nodig hebben voor zo'n relatie of dialoog met het werk. Dat zou men zelfs het ironische van Koons' geste kunnen noemen: de 'verhevigde zintuiglijke ervaring' die hij naar eigen zeggen tot stand wil brengen, wordt door de bal veeleer verstoord, juist *omdat* die jou als kijker bevestigt. De bal zuigt onze aandacht op en spiegelt die naar onszelf terug, en weerhoudt ons zo van de mogelijkheid om daadwerkelijk met het kunstwerk, en dus met iets anders dan onszelf, in contact te treden. Zo bezien zijn de scherven wellicht de wraak – als van een bedrogen geliefde – van het werk op het narcisme van de kunstbeschouwer.

TERUGKIJKEN

Elk kunstwerk dat in staat is een esthetische ervaring teweeg te brengen, beantwoordt onze blik. Of liever gezegd: de esthetische ervaring *is* de ervaring van dat terugkijken. De 'aura' van een kunstwerk ervaren, zei Walter Benjamin ooit, betekent er het vermogen aan toeschrijven de ogen naar ons op te slaan. We hebben het gevoel geconfronteerd te worden met iets betekenisvol, zonder dat we die betekenis precies kunnen determineren. Iets wat ons aanroept en om duiding vraagt, soms zelfs iets wat ons ter verantwoording roept en ons wil veranderen. De Duitse dichter Rainer Maria Rilke vatte dit ooit krachtig samen in een gedicht dat hij schreef na een bezoek aan het Louvre, waar hij een antieke torso van de god Apollo had gezien. De beroemde laatste regels ervan luiden: *'denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern'* (in

de vertaling van Peter Verstegen: ‘Geen plek aan hem die jou niet ziet. Zo doorgaan met je leven kun je niet.’) Dat het beeld slechts een torso is, en dus geen hoofd en ogen heeft, maakt de gedachte dat ieder deel ervan *ons ziet*, en ons aanspoort ons leven te veranderen, des te treffender. Toegegeven, dergelijke ontmoetingen zijn niet alledaags, zelfs zeer zeldzaam, maar toch bieden ze voldoende reden voor ons om er telkens weer naar op zoek te gaan, in musea, bioscopen, concertzalen, romans en theaters.

Ik zou nog een stap verder willen gaan en zeggen dat het kunstwerk niet alleen terugkijkt maar ook ‘terugdenkt’. In ons spreken en denken over kunst wordt het kunstwerk nog al te vaak voorgesteld als een passief object waar we, inderdaad, *over* kunnen of moeten spreken, nadenken, reflecteren en discussiëren. Mijn uitgangspunt in dit boek is dat het kunstwerk *zelf* een vorm van denken is, een denkvorm, een denkbeeld, een ding-dat-denkt. De beweging die ik wil voltrekken is die van een denken *over* kunst – zoals kunstkritiek en esthetica traditioneel worden omschreven – naar een denken *door* kunst. Deze beweging heeft een aantal consequenties, in de eerste plaats voor ons begrip van het kunstwerk, maar ook voor ons beeld van kunstkritiek, en voor ons begrip van de relatie tussen filosofie en kunst. Anders gezegd: voor het kijken, het proeven en het denken.

Voor het kunstwerk geldt, ten eerste, dat het meer is dan zomaar een ding dat aan de muur hangt of in de ruimte staat. Onze verhouding met kunstwerken is van een principieel andere orde dan die met andere dingen, zoals auto’s of tandenborstels. Kunstfilosoof Georg Bertram stelt dat kunstwerken lijden aan een *mangelnden Selbstverständlichkeit*, een gebrekkige

vanzelfsprekendheid. Daarmee wil hij niet zeggen dat kunstwerken gebrekkig zijn, maar dat ze van meet af aan vragen stellen; vragen over zichzelf (wat is kunst? ben ik nog kunst?), maar ook vragen over de beschouwer en de wereld. Daarom is kunst altijd al met denken verbonden. Het denken benadert het kunstwerk dus niet van buitenaf, want het kunstwerk brengt van zichzelf al een heel arsenaal aan gedachten en betekenissen met zich mee. De ervaring van het 'terugdenken' van de kunst is zo een confrontatie met iets wat niet het eigen denken is, de confrontatie met een vorm, een gestalte, of een object dat zelf spreekt maar niet vanzelfsprekend is, en dat juist daarom te denken geeft.

Een dergelijk begrip van kunst veronderstelt eveneens een andere opvatting over kunstkritiek, een van de andere belangrijke thema's van dit boek. Wanneer we kunstwerken opvatten als dingen-die-denken, dan kan kunstkritiek niet beperkt blijven tot het simpelweg oordelen over het werk, in termen van mooi of lelijk, of goed of slecht. De Duitse vroegromantici, denkers als Friedrich Schlegel en Novalis, noemden het kunstwerk een 'medium van reflectie' en beschouwden kunstkritiek als de manier om deze reflectie op gang te brengen, waardoor het werk tot bewustzijn van zichzelf en tot zelfkennis wordt gebracht. Hieruit volgt het principe van de *immanente kritiek*: kunstkritiek is niet de beoordeling van het werk door een externe instantie aan de hand van hem vreemde criteria, maar veeleer een ontvouwing en voltooiing van het werk door middel van diens eigen elementen. Het werk bekritiseert dus eigenlijk zichzelf, en voltooit zichzelf eerst door middel van kritiek. Zo analyseerde Friedrich Schlegel Goethes beroemde roman *Wilhelm Meister* aan de hand van het begrip *Bildung* dat daarin

centraal staat, om uiteindelijk de roman, als een denkend ding, zelfs tegen het gedachtegoed van Goethe zelf in te brengen.

Dat mag wat hoogdravend klinken, maar ik denk niettemin dat het de moeite waard is de vroegromantische opvatting te hernemen, en de kunstcriticus niet te beschouwen als iemand die van buitenaf oordeelt over het werk, maar die met het werk meebeweegt, diens denkproces volgt en het daar tracht te brengen waar het heen wil. Kunstkritiek is dan inderdaad het tot spreken brengen van het denken-door-kunst, oftewel het expliciteren van de reflectie die zich toch al in en door het kunstwerk voltrekt, en die door de kunstkritiek vertaald wordt in ons alledaagse taalgebruik. Zo opgevat is kunstkritiek dus een 'kritiek van de kunst': kunst is zowel object van kritiek, als zelf de kritiserende instantie. Deze opvatting van kunstkritiek wordt verderop verder uiteengezet, en in sommige hoofdstukken probeer ik haar in de praktijk te brengen.

Ten slotte nodigt de hierboven beschreven beweging van een denken over kunst naar een denken-door-kunst ertoe uit om de relatie tussen filosofie en kunst opnieuw tegen het licht te houden. Doorheen de geschiedenis van het Westen, al sinds Plato de kunstenaars uit zijn ideale staat verbande, is die relatie gekenmerkt geweest door animositeit. Dat hoeft geen verbazing te wekken, want het kunstwerk staat bij uitstek op gespannen voet met de wijze waarop de objecten zich volgens het westerse denken behoren te gedragen, namelijk passief en zonder eigen stem, wachtend op de betekenis die er door ons, actief denkende subjecten, aan toegekend wordt. Het kunstwerk is echter een object dat zijn betekenis al in zich draagt. Een betekenis bovendien die er niet door ons in gelegd kan zijn, omdat we haar immers niet volledig doorgronden.

Het ding-dat-denkt banjert zo dwars door het nette onderscheid tussen geest en materie heen, en dat werd het doorgaans niet in dank afgenomen. Zelfs Hegel, die erkende dat de geest in de kunst 'zijns gelijke' ontmoet, en die stelde dat in de loop van de geschiedenis 'volkeren hun waardevolste innerlijke aanschouwingen en voorstellingen [in kunstwerken] hebben vastgelegd', beschouwde uiteindelijk toch de filosofie als de superieure vorm van reflectie, die de kunst in wezen achterhaald en overbodig maakte. Andersom hebben kunstenaars zich dikwijls verzet tegen de categorisering of conceptualisering door filosofen en theoretici, of zich er simpelweg niks van aantrokken. Een beroemde uitspraak van de Amerikaanse schilder Barnett Newman luidt: 'Esthetica is voor kunstenaars wat ornithologie is voor de vogels.' Daarmee wilde hij overigens geenszins zeggen dat kunstenaars niet nadenken over wat ze doen – Newman zelf behoorde zonder meer tot de denkers onder de kunstenaars.

Geen van beide houdingen – die van Hegel noch die van Newman – doet de relatie tussen filosofie en kunst veel recht. Wanneer we uitgaan van een denken-door-kunst, zoals Hegel en Newman in zekere zin beiden deden, betekent dat ook dat die relatie als gelijkwaardiger moet worden voorgesteld dan volgens hen het geval was. Het uitgangspunt van dit boek is dat filosofie en kunst elkaar aanvullen, en elkaar zelfs nodig hebben. Het kunstwerk heeft de filosofie nodig om het denkproces dat zich in het werk voltrekt tot spreken te brengen. Het denken-door-kunst staat dan ook niet haaks op esthetisch genot, maar draagt ertoe bij. Andersom heeft filosofie de kunst nodig om zichtbaar en voelbaar te maken dat denken zich niet tot een louter discoursief en conceptueel proces laat beperken.

Friedrich Schlegel schreef ooit: ‘In dat wat men filosofie van de kunst noemt, ontbreekt het gewoonlijk aan een van beide: ofwel de filosofie ofwel de kunst.’ Nog altijd ontbreekt het in kunstfilosofische discussies dikwijls aan een daadwerkelijke uiteenzetting van kunstwerken, die verdergaat dan slechts het geven van voorbeelden, van een plaatje bij een praatje. Kunstkritische beschouwingen blijven andersom dikwijls steken in casuïstiek, zonder het afzonderlijke werk te kunnen overstijgen. Het heeft misschien ook wel iets oubolligs om van ‘de kunst’ te spreken, alsof het een vastomlijnde en onderscheidbare klasse objecten betreft. Niettemin denk ik dat we niet zonder het begrip kunnen, en de vraag naar wat kunst is staat telkens op het spel, in ieder afzonderlijk kunstwerk. Juist daarom zijn kunstfilosofie, kunstkritiek en de kunst zelf zo nauw met elkaar verbonden.

KIJKEN, PROEVEN, DENKEN

Nu is het hier niet de plek, noch is het mijn intentie geweest, om een volwaardige kunstfilosofie uiteen te zetten. Bovenstaande opmerkingen dienen slechts als een opmaat voor gedachten waarvan sommige elders in dit boek weer verder worden opgepakt, en waarvan andere ten grondslag liggen aan de wijze waarop ik kunstwerken heb proberen te benaderen. Net als bovenstaande prolegomena kunnen we de essays in dit boek grofweg indelen in stukken over (hoofdzakelijk beeldende) kunst, stukken over kritiek, en stukken over filosofie, onder de kopjes ‘Kijken’, ‘Proeven’ en ‘Denken’. Ik zeg uitdrukkelijk

‘grofweg’, omdat een dergelijke indeling in strikte zin natuurlijk juist indruist tegen de hierboven uiteengezette gedachten, volgens welke deze drie immers nauw met elkaar verweven zijn. Die verwevenheid wordt door de indeling geenszins ontkend, maar speelt juist in elk deel mee, al zal de ‘aanvliegroute’ telkens een andere zijn.

Dat blijkt al uit de keuze om het eerste deel, ‘Kijken’, te openen met een essay over Rodins *Denker*. Dat mag clichématig lijken, zoals het beeld van Rodin zelf een clichématige voorstelling van denken is geworden, maar precies daarover gaat het essay (en bovendien vormt niet Rodins beeld de aanleiding, maar een project van Arnoud Holleman en Gert Jan Kocken over een gestolen en vernielde *Denker*). Ook in de andere essays in dit deel is het vertrekpunt het werk van een specifieke kunstenaar, zoals Maarten Baas, Marijke van Warmerdam, Julian Rosefeldt en Damien Hirst.

Het tweede deel gaat hoofdzakelijk over kunst- en cultuurkritiek. De titel ‘Proeven’ wordt verklaard in het eerste essay van dit deel, over Michel de Montaigne. Voor Montaigne, groot filosoof én wijnboer, was denken altijd meer dan een zuiver intellectuele aangelegenheid; het lichaam en de zintuigen speelden daarin een belangrijke rol. Het proeven, oftewel iets aan den lijve ondervinden, was volgens hem dan ook de eigenlijke bron van de filosofie. Het essay dat volgt, over Karel van het Reve, gaat weliswaar over literatuurwetenschap en -kritiek, en dus niet over beeldende kunst, maar past vanwege de wijze waarop de literatuur wordt benaderd wel degelijk binnen de thematiek van dit boek. In de daaropvolgende stukken passeren onder anderen Nico Dijkshoorn, Alain de Botton en Marina Abramović de revue, om af te sluiten met een ‘recept’ voor kunstkritiek.

In het laatste deel, ‘Denken’, zijn de essays verzameld die gaan over de relatie tussen denken en verbeelding, in de breedste zin van het woord, of het nou de ‘denkbeelden’ van Walter Benjamin betreft, de duistere *fantasy*-fictie van H.P. Lovecraft, of het beeldverbod van Arnold Schönberg. In meerdere stukken in dit deel keert de notie terug van het ‘antropoceen’, dat gedefinieerd wordt als het geologische tijdperk waarin de mens een beslissende invloed op de geosfeer uitoefent. In deze tijd wordt de aarde zelf een ding dat niet alleen terugkijkt, maar zelfs terugslaat. Zoals ik probeer uit te leggen in enkele van deze stukken, maar vooral in het slotstuk ‘Vreemde vogels, sterke verhalen’, hebben we juist in het tijdperk van de ecologische catastrofe meer dan ooit behoefte aan alternatieve vormen van denken én verbeelding.

De meeste essays in dit boek zijn eerder elders gepubliceerd, in een periode van zo’n tien jaar, soms op uitnodiging van een tijdschrift, kunstenaar of museum naar aanleiding van een tentoonstelling of thema, soms op eigen initiatief. De rode draad laat zich niet zozeer inhoudelijk vatten, maar zit hem precies in een houding ten opzichte van kunst, kritiek en filosofie die ik hierboven heb proberen samen te vatten in termen van een denken-door-kunst. Bovenal werd ik steeds gedreven door de wens om niet slechts te spreken over kunst, maar om de kunst tot spreken te brengen. In die zin zijn de essays verzameld in deze bundel inderdaad, zoals de etymologische wortel van het woord ‘essay’ aangeeft, proeven of experimenten. Of deze experimenten geslaagd zijn, dat oordeel laat ik over aan de lezer.

BERLIJN – ZWOLLE – GRONINGEN, 2019

DEEL I. **KIJKEN**



Broken Thinker

(Arnoud Holleman en Gert Jan Kocken, 2007)

OVERDENKINGEN OVER *DE DENKER*

Het denkt: maar dat dit ‘het’ nu juist dat oude beroemde ‘ik’ zou zijn, is, zacht gezegd, slechts een veronderstelling, een bewering, en vooral geen ‘onmiddellijke zekerheid’. Ten slotte gaat dit ‘het denkt’ reeds te ver: dit ‘het’ sluit al een uitleg in van het proces en behoort niet tot het proces zelf.

Friedrich Nietzsche, *Voorbij goed en kwaad* (1886)

DENKEN

Hoe laat je zien dat iemand nadenkt? Daarover hoeven we niet lang na te denken. Zet hem of haar op de punt van een stoel of kruk, de rug gebogen, een elleboog rustend op een been, de kin op de rug van de hand, de blik schuin naar beneden gericht. Talloze variaties zijn er te vinden van deze pose; het is een ware ‘meme’ geworden. Het Groninger Museum probeerde voor de promotie van zijn Rodin-tentoonstelling (2016-2017) van de pose zelfs een rage op Twitter te maken, met de hashtag #thinkingchallenge. Een pr-medewerker zei: ‘Denken is het nieuwe *planking*.’

Terwijl het allerminst een vanzelfsprekendheid is dat men zo denkt. Socrates dacht staand op het marktplein, Aristoteles dacht al lopende met zijn leerlingen, Epicurus dacht zittend op de grond in zijn tuin, en Nietzsche dacht het liefst wandelend door de bergen. En toch heeft de karakteristieke pose van

De Denker alle andere overschaduwde. Wie wil tonen dat hij nadenkt, gaat zitten alsof de gedachten zo zwaar zijn dat het hoofd gestut moet worden om niet van de romp los te raken en over de grond te rollen, alsof de cruciale gedachte die op het puntje van de tong ligt ook op de punt van de stoel gedacht moet worden, en alsof hij zo in zichzelf gekeerd is dat hij zowat opkrult, zich opsluit in zijn gedachtenpaleis als een slak in zijn huis.

De Denker is een icoon van het denken. Zoals bekend, wordt in de iconografie hetzelfde beeld keer op keer herhaald. Maar staat niet juist de vanzelfsprekendheid waarmee deze pose keer op keer gekopieerd en gepersifleerd wordt, als een icoon van het denken, haaks op het denken? Het denken tracht immers iets te denken wat niet voorhanden en vanzelfsprekend is – anders hoefden we niet te denken. Maar wanneer men ons dan vraagt te doen *alsof* we denken, nemen we als vanzelf – gedachteloos, zonder erbij na te denken – deze pose aan. Zo wordt *De Denker* dus veeleer een icoon van het niet-denken.

ICOON

In de nacht van 16 op 17 januari 2007 werd uit de tuin van het Singer Museum in Laren een aantal bronzen beelden gestolen, waaronder een exemplaar van *De Denker*. Toen de politie de beelden een dag later terugvond, bleek *De Denker* zwaar beschadigd. De dieven, die het kennelijk om het brons te doen was, hadden het beeld met een slijptol in stukken willen zagen. Het Singer Museum stelde de gehavende *Denker* voor korte

tijd tentoon, maar besloot uiteindelijk om het beeld te laten restaureren – een beslissing die niet onomstreden was, aangezien het als een total loss werd beschouwd. Sinds januari 2011 is het weer voor publiek te zien.

Is ook de vernielde *Denker* een icoon? En zo ja, een icoon van wat? Van het vernielde denken, het kapotte of beschadigde denken? De vernietiging van een icoon kan op zichzelf weer een icoon worden. Zo omschreef zelfbenoemd iconoloog W.J.T. Mitchell de terroristische aanslag op het World Trade Center in New York als de ‘symbolische destructie van een iconisch object, ontworpen als de productie van een spectaculair beeld’. Door de tijd tussen de eerste en de tweede crash stonden alle camera’s op de Twin Towers gericht, zodat de tweede inslag op eenieders netvlies staat gebrand. Het beeld van de rokende torens werd iconisch doordat het uittentreuren herhaald werd en vanuit alle denkbare perspectieven getoond. Daarmee slaagde niet alleen de opzet van de daders om wereldwijd gevoelens van angst in te boezemen, maar zo werd ook een heilloze oorlog tegen de terreur gelegitimeerd. Elk beeld van terreur is tegelijkertijd de terreur van het beeld.

Zo dramatisch is de vernieling van *De Denker* natuurlijk niet, en bovendien gaat het hier niet om de moedwillige destructie van een icoon. Niettemin is het beeld van de vernielde *Denker*, het vernielde icoon van het denken, zelf iconisch te noemen. De kapotte *Denker* is, a fortiori, een icoon van het niet-denken. In de diverse media zijn de dieven veelvuldig beschimpt vanwege hun domheid. Niet alleen hadden ze geen flauw benul van de waarde van hun buit, die ze wilden omsmelten voor een paar honderd euro aan brons, maar bovendien leidde een versnipperde uitdraai van routeplanner.nl op de plaats delict de politie regelrecht naar hun schuilplaats.