

Inertie hoort bij Kunst als de Dood bij het Leven

Rob van Gerwen, Utrecht

Samenvatting

In this article I propose to understand inertia in art as a “disposition to meaning”. I compare inertia in art with that of a face of a person recently deceased. To acquaintances, i.e. to family and friends, it holds a promise of memories (of the deceased); to all the others the corpse offers the possibility of a projection of meanings.

Art is made of plain, or extra-ordinary stuff, which is turned into artistic material. The artist is to bring the inert potency of stuff to artistic life, and to turn it into something that is expressive. If she is successful, then the work will offer its audience a concentrated, absorbing experience. Art is autonomous in that the aimed for experience is morally neutral.

In the view of many contemporary artists, such experiences fail art’s deeper significance: absorbing experiences are, simply, too easy. If artists want to really move the audience (to emotion), or so they feel, they should also move the audience into action. Wanting to achieve this is not just difficult; it is a paradox.

In general, the material that works are made of has a socio-historical dimension, with which the audience always already is engaged morally. Yet, in introducing it into art practice this moral engagement has been detached from the audience’s attitude. They are not to storm the stage to rescue the heroin in distress—and it is like this in all the arts.

This is the paradox for the artist: she must work with meaningless inert material, turn it into something meaningful whilst bringing those meanings to life, so as to allow the audience an absorbing experience. That experience will never be straightforwardly characterised *as moral* because it starts from the detachment that is characteristic of art practice—its autonomy. The inertia must be championed but never so much as to make us *act* accordingly. Art can never really become the living thing that it longs so much to be.

INLEIDING

Inertie hoort bij kunst zoals de dood bij het leven.

Wat ik vandaag wil betogen is dat kunstenaars om een kunstwerk te maken, materiaal manipuleren. De simpelste voorbeelden zijn die van de gevestigde kunstvormen. Denk aan schilderkunst: een schilder staat voor een blank canvas en staart naar zijn rijen tubes en kwasten . . . Ga er maar aan staan. Het is nog heel niet gemakkelijk om van al dat stilzwijgende materiaal iets sprekends te maken. Toch is het dat wat de kunstenaar geacht wordt te doen, en vaak ook inderdaad doet. Het is die verandering die mij hier aangaat: een verandering van doods materiaal naar sprekende kunst.¹ Dat kunst werkt heeft een antropologische fundering: het gaat terug op iets wat mensen, omdat het nu eenmaal mensen zijn, vanzelf al kunnen. Wat is die antropologische fundering?

Ik meen dat we het spreken van kunstwerken niet moeten funderen in het *spreken* van mensen. Als we praten, maken we immers gebruik van tamelijk helder afgebakende regels die in de taal vastliggen. Zo'n gereguleerde taal is niet alleen niet beschikbaar voor de kunstenaar—denk maar aan de wijdverbreide worstelingen van kunstenaars, zeker vandaag de dag—het is evenmin een goede typering van wat er gebeurt als men als beschouwer tegenover een kunstwerk staat: daar wordt niet helder eventjes een mededeling gedaan in goed te vatten taal. Integendeel, vaak is het de beschouwer niet onmiddellijk duidelijk hoe men het werk moet begrijpen, moet aanvoelen, en soms blijft men hierover in het duister, en soms is het precies dat wat er overgebracht wordt.

Het spreken van een kunstwerk laat zich beter vergelijken met de expressie in een gelaat.² Dit is haar antropologische fundering. Bezie een gelaat: de betekenis ervan dringt zich aan ons op, zonder dat we precies kunnen verwoorden welke betekenis dat dan wel precies is. We verhouden ons tot een kunstwerk zoals we dat doen jegens dat andere gelaat. We zijn er mee begaan, reageren erop, en door ons eigen gedrag, waarmee we reageren op wat we zien, veranderen we die betekenis in het gelaat, veranderen we het gelaat, zo ook veranderen we het werk door ons er bewogen en bewegend toe te verhouden.

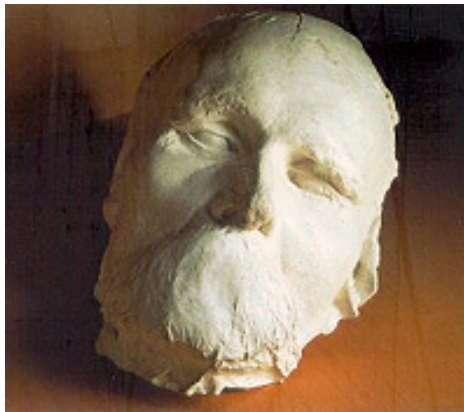
Dit zijn de ingrediënten van mijn lezing: enerzijds gelaatsexpressie en hoe die werkt, en anderzijds het doods materiaal dat door een kunstenaar in een sprekend kunstwerk wordt getransformeerd. Ergens in deze rij concepten heeft het begrip 'inertie' een plaats. Mijn eerste intuïtie hierover is een paradox eerder: het doodse materiaal dat de kunstenaar ter beschikking staat is inert terwijl het expressieve gelaat juist allerminst

¹ Zie van Gerwen 2001. ² Zie van Gerwen 2006.

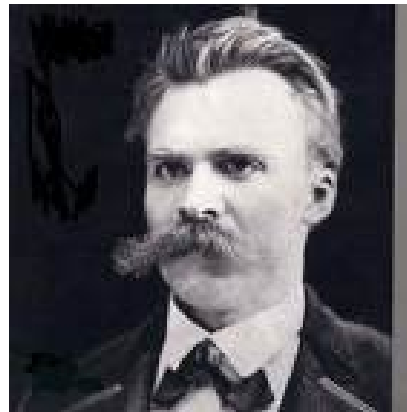
inert is. Als dat klopt, kan kunst helemaal niet inert zijn: juist niet: het wil spreken en zijn publiek bewegen.

I. INERTIE EN DE DOOD

Als u wilt voelen wat inertie is, moet u eens naar het gelaat van een dode kijken. Dat is pas inert. Het drukt niets meer uit, er gaat niets meer vanuit: het is niet expressief (Vgl. Figuur 1a).



(a) Friedrich Nietzsche: dodenmasker



(b) foto

Figuur 1: Twee keer Friedrich Nietzsche

Vroeger was dat wel anders, maar nu het gelaat dood is, kan men zich er niet langer mee verbinden. Het lijkt op een of andere rare manier ook niet meer op de overledene, het is er een soort slecht gelijkende afbeelding van geworden (Vgl. Figuur 1a met Figuur 1b). Alsof bij een levende persoon expressie en gelaat één zijn en een gelaat per se moet uitdrukken. Expressie en inertie zijn dus op een of andere manier opposities, als leven en dood. Expressie is een activiteit, iets wat mensen elkaar aandoen. Inertie is een passiviteit—maar wel een passiviteit met een tijdsdimensie. Hoezeer ze ook tegengesteld zijn, ze staan wel open naar elkaar, niet zoals ‘appels en peren’, twee ondersoorten van iets (fruit) die verder niet met elkaar vergeleken moeten worden, maar als ‘dag en nacht’: twee aspecten van eenzelfde entiteit: ergens grenst expressie aan inertie en gaat de één in de ander over. Dat is eigenlijk raar, want biologisch gezien sluiten leven en dood elkaar wel absoluut uit. Niet dus, op het niveau van de betekenis. De inertie van het dode gelaat is niet zonder ieder effect; noch zonder iedere betekenis: een dood gelaat heeft minstens een effect op alle kijkers van: “overleden te zijn”—het draagt een geschiedenis van expressies:

voor nabestaanden roept het herinneringen op—maar uiteraard alleen voor hen; voor derden wekt het dode gelaat alleen projecties op.

Gelaatsexpressie is niet slechts een toestand (van een gelaat) maar een handeling; evenmin is het slechts een handeling van degene die haar (de expressie) heeft, maar houdt ze een proces van wederkerigheid in met een ander die haar waarneemt en zich erin inleeft en erop reageert. Expressie is een interactie die een eigen leven leidt: ze bevindt zich niet alleen in het gelaat en de handeling die daarvan uitgaat, noch alleen in de empathische waarneming daarvan en de handeling die daar weer van uitgaat, maar in beide, in het proces ertussenin. Expressie *is* dat proces van interactie, geen toestand *daar* die vervolgens *hier* waargenomen wordt (en waar eenvoudige vragen over de correctheid van de interpretatie over gesteld kunnen worden).

Bezie dit voorbeeld: ik ben op een begrafenis van iemand die ooit mijn vriend was, maar die ik ben gaan haten. Beseffend dat ik me onder familie en vrienden van de overledene bevind, zet ik een verdrietig gezicht op, maar voor een enkeling schijnt mijn onverschilligheid door. De verdrietige expressie in mijn gelaat is als een symbool, maar de onverschilligheid die erin doorschemert is mijn ware expressie; ze is geen *symbool* maar een *symptoom* van het uitgedrukte. De expressie en mijn onverschilligheid zijn één en dezelfde gebeurtenis. We kunnen ons gelaat alleen als een symbool voor een gevoel gebruiken, omdat het er primair een symptoom voor is.³

II. GELAATSEXPRESSIONE ALS PROCES

Menselijke gelaatsexpressie is er primair voor mensen, niet voor de andere dieren. Het is specifiek voor de eigen soort. Bevindt u zich in één ruimte met een tijger, dan is uw gelaatsexpressie volstrekt irrelevant voor wat de tijger met u voorheeft. Op zijn best herkent het beest uw angst. Maar u kunt maar zoveel aan hem uitdrukken: als u vol liefde voor zijn prachtige vacht een teder gebaar naar zijn mooie warme rug maakt, kunt u vrezen dat dit niet begrepen wordt. U kunt een dier, bij voorbeeld een eend, evenmin beledigen, noch kan een eend u beledigen: als u te dichtbij een groepje slapende eenden komt en er springt er één op en begint luid naar u te kwaken, is dat het dichtst bij een eend-belediging dat u ooit kunt

³ Met uitzondering alleen van Wittgenstein is expressie traditioneel als een symbool begrepen, dat door buitenstaanders al dan niet correct geïnterpreteerd wordt en waarover mensen kunnen liegen. Niets vereist dat ik me verbind aan de positie dat expressies authentiek zijn en dat het daarom een interessante kwestie is ons af te vragen of iemand wel oprecht is. Integendeel, ik beschouw expressie als een succes-term—epistemologische vragen komen altijd te laat.



Figuur 2: Koen VanMechelen denkt met kippen kunst te kunnen maken

geraken. Let wel, u hebt in dit geval iets eend-igs gedaan, iets waar uw menselijke gelaatsexpressie geen enkele rol in speelt.⁴

Belediging en andere betekenissen van expressie—expressie semantiek—is typisch iets tussen mensen. We verwachten ook niet anders. We verwachten van de eend geen subtiele insinuaties of glimlachjes, noch een diplomatieke gelatenheid. Dit verschijnsel is zo vanzelfsprekend, zo ingebakken in wat het betekent om een mens te zijn, dat niemand zich erover verbaast, noch er de betekenis van beseft.

De betekenis hiervan, is dit: uw gelaatsexpressie is niet uw persoonlijk bezit, ze is van ons. Ze is een handeling naar anderen toe en wordt door die anderen gedeeld. U bent slechts de origine van uw gelaatsexpressie en kunt verantwoordelijk geacht worden voor alles wat u via uw gelaatsexpressie bij een ander teweegbrengt. De ander heeft echter ook verantwoordelijkheid. Hier moet goed over nagedacht worden. Ik ben dat van plan, maar niet vandaag.⁵

III. MENSEN EN AUTONOME KUNST

Waar ik u vandaag op wil wijzen is dat, als deze analyse klopt, en als het klopt dat gelaatsexpressie de antropologische fundering van de kunst vormt, dan zal iets dergelijks ook voor kunstwerken opgaan. Dan vormt wat er zich tussen een kunstwerk en zijn beschouwer afspeelt een proces, een wederkerige interactie waarin betekenissen geproduceerd wor-

⁴ Zie van Gerwen 2003. ⁵ Ik ben momenteel actief met een onderzoeksproject naar “Mechanisms of Expressiveness”, over de rol van het concept van gelaatsexpressie in ons denken over cosmetische chirurgie. Het laatste hoofdstuk hierin betreft de mogelijkheid om handelingen die zonder direct contact, over een zekere afstand, evt. via objecten of gebeurtenissen, zoals kunstwerken, plaatsvinden, ethisch te beoordelen.



Figuur 3: Andr s Serrano: “Piss Christ”

den. Dan heeft het zin om te betogen dat een kunstwerk een actor is, die iets met mensen doet. Maar dat moeten we goed begrijpen: ik bedoel niet dat een kunstwerk, zoals bij voorbeeld Andr s Serrano’s *Piss Christ* (fig. 3) waarin een Christelijk icoon ‘mishandeld’ wordt door het in urine onder te dompelen, omdat het een actor is, mensen kan beledigen. Moralisten denken zo: die isoleren een of andere betekenis in een kunstwerk en stellen dan dat die een bepaalde groep mensen beledigt—mij is dat volkomen vreemd. Kunstwerken zijn wel actoren, maar het zijn geen mensen. Evenmin als dieren dat kunnen, kunnen kunstwerken mensen rechtstreeks beledigen! Kunstwerken zijn actoren bij de gratie van de kunstpraktijk.

Hoe handelen kunstwerken dan jegens mensen? Wat ik ermee bedoel, met het handelen van kunstwerken, is dat ze verwachten—of beter: eisen—dat hun beschouwers even vergeten dat de buitenwereld doorlopend morele aanspraken op hen maakt.⁶ Als we een hond een mens zien bijten, worden we geacht die hond weg te halen en de mens te helpen, maar als een kunstenaar zich als een hond gedraagt en zijn bijten als een kunstwerk opgevat moet worden (zie fig. 4), zitten we met een dilemma: qua hond moeten we hem straffen, qua kunstwerk moeten we daarvan

⁶ Zie van Gerwen 2004. Iets is een handeling, in plaats van slechts een gebeurtenis, als het moreel beoordeeld kan worden, als het morele componenten heeft. Een handeling komt voort uit mensen (dieren kunnen onmogelijk immoreel handelen) en is betrokken op mensen. Althans primair; men kan betogen dat ook gebeurtenissen die op andere levende wezens betrokken zijn moreel beoordeeld kunnen worden, en dus ook handelingen zijn, in een afgeleide, secundaire zin, bij voorbeeld omdat de manier waarop we met dieren omgaan uiteindelijk gevolgen heeft voor mensen. Een eng begrip van handeling legt de handeling heel dicht bij het lichaam van de actor. Man slaat man—dat type handeling. Om te overwegen of kunstwerken handelingen verrichten, hebben we een breder begrip van handeling nodig.



Figuur 4: Oleg Kulik: Being a dog, and getting away with it

afzien. Dat is wat we bedoelen als we zeggen dat de kunsten autonoom zijn. We mogen wel denken en voelen dat er zich iets in een kunstwerk afspeelt wat moreel niet deugt—maar mogen daar niet naar handelen.

Autonome kunst verlangt van haar beschouwer dat die zich overgeeft aan de kunstwerken, en er niet in ingrijpt, en al zeker niet op een manier waarop men in een vergelijkbare alledaagse gebeurtenis zou ingrijpen. Als iemand voor je neus agressief wordt en iemand in elkaar slaat, ben je gehouden in te grijpen. Films tonen echter psychopaten die erop los moorden, maar niemand in de bioscoop wordt geacht de politie te gaan bellen. Mutatis mutandis geldt dit voor alle kunst, zelfs voor kunstwerken die de grenzen van die autonomie opzoeken, daar zelfs overheen proberen te gaan, etc.

Maar hoezo, vraagt u zich wellicht af, *handelen* kunstwerken dan wanneer ze ons alleen maar vragen een moreel-neutrale houding aan te nemen? Welnu, ze handelen omdat onze bereidheid om zo'n moreel-neutrale houding aan te nemen die door de kunstpraktijk van ons geëist wordt, niet zelf moreel-neutraal is. We worden geconfronteerd met immorele gebeurtenissen—moorden, verkrachtingen, ruzies, misverstanden—en in plaats van dat de kunsten ons leren hoe we daarop moeten reageren, op welke manieren we in dergelijke situaties moeten ingrijpen, leren ze ons dat we er ook gewoon naar kunnen kijken zonder erin in te grijpen. Als we dat in het echte leven zouden gaan doen, onder invloed van kunst, zou dat toch wel een zeer ongewenst effect zijn, nietwaar?⁷

⁷ Een postmodern denker als Jean Baudrillard meent inderdaad dat we dat al doen (dat we de werkelijkheid modelleren naar wat we ervan op televisie en zo zien), maar hij lijkt dat toch niet goed te keuren.

IV. KUNST EN ABSORPTIE

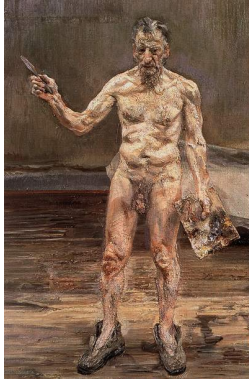
Ogenschijnlijk om dit afzien van ingrijpen te legitimeren, stellen we aan individuele kunstwerken ook wel eens de eis, dat het de beschouwer tot een absorberende ervaring in staat moet stellen. Men moet niet onverschillig tegenover een werk staan maar er in opgaan, het meebelevén.⁸

In termen van de antropologische fundering van de kunst in gelaats-expressie vraagt de kunstpraktijk ons eerst het werk de kans te geven tot ons te spreken (door het niet als een moralist te veroordelen): dat is wat ieder werk ons aandoet—zijn morele handeling. En dan vraagt het van het werk dat het ook daadwerkelijk tot ons spreekt, ons een waardevolle beleving biedt. Nadat het ons al iets aandoet, moet het ons ook nog iets doen.

Kunstwerken dienen *niet* tot de verspreiding van (ware) kennis—daarvoor hebben we journalistiek en de wetenschappen—noch hoeven ze per se emoties op te wekken—ook al mag dat wel—of moeten ze mensen zover brengen dat ze een bepaalde ideologie overnemen en zich daarnaar gaan gedragen—daarvoor hebben we propaganda—noch moeten ze mensen tot seksuele bevrediging voeren—daarvoor dient pornografie, of tot koopgedrag—daarvoor hebben we reclame. Men kan tegenwerpen dat al deze dingen die kunstwerken niet hoeven te doen soms wel degelijk gebeuren in de kunst. Ik geloof dat dat in zoverre een misvatting is dat als er porno in kunst gevonden kan worden, zoals bij Jeff Koons of Marlène Dumas, dit zich al niet meer als porno gedraagt—en dat dat voor journalistiek of propaganda hetzelfde is. Nee, kunstwerken moeten een absorberende ervaring teweeg brengen, eentje waarbij het publiek weinig anders doet dan zich verliezen in het werk.

Ik recapituleer: als autonome kunstwerken expressief zijn, zijn ze dat op een vergelijkbare manier als gezichten, maar toch anders. Kunstwerken zijn geen mensen (ook al kunnen mensen deel uitmaken van een kunstwerk, zoals bij een performance act, een toneelstuk, dansvoorstelling). Ze zijn gekenmerkt door hun materialiteit en die is in zekere zin inert. Toch komen kunstwerken (als ze goed zijn) tot leven als ze ervaren worden en is die ervaring (van geabsorbeerd te zijn) te vergelijken met de empathie die we met mensen beleven.

⁸ Noël Carroll heeft eens tegen Brett Easton Ellis' boek *American Psycho* ingebracht dat het faalde omdat het lezers een "absorbing experience" onthield, omdat sommige scènes in dit boek zo weerzinwekkend zijn dat de lezer het vol walging weglegt. Hij meent dat het werk daardoor niet aan zijn doel als kunstwerk tegemoet komt. Carroll 1996.



Figuur 5: Lucian Freud: “Self-portrait as painter”

V. HOE WERKT HET?

Hoe verhoudt de interactieve betekenisvolheid van een kunstwerk zich tot de inertie van zijn materiaal? Betekent de initiële inertie van het materiaal dat het betekenisloos is? (Vgl. fig. 5). Is de potentie die we aan de inertie van artistiek materiaal toedichten een potentie tot betekenis eerder dan tot beweging, misschien? Is daarmee niet de eerste vraag geworden: hoe wordt iets materieels tot artistiek materiaal? Hoe wordt het naspelen van een hond kunst (fig. 4); het verslepen van afval (Irene Janze, zie fig. 6), het uitsmeren van verf op een canvas (fig. 5), of er zand overheen plakken of kranten: hoe wordt iets materiaal voor kunst? Het schilderij van Lucian Freud (fig. 5) “gaat hierover”. Als men dichterbij het doek naar de verfbehandeling kijkt, zal men zien hoe de klodders op het afgebeelde palet gewoon verf mogen blijven (ze beelden zichzelf af) maar even verderop huid verbeelden. Freud legt ons in een perceptuele ervaring de vraag voor: Wat is schilderen?

Wij hebben het hier natuurlijk niet over absorptie maar over inertie, en onze eerste taak is vat te krijgen op dat laatste begrip. Wat is inertie, wat heeft het met kunst te maken? Kan iets inerts kunst zijn, of is inertie misschien juist de essentie van kunst? ‘Absorptie in het kunstwerk’ lijkt een zo helder en gepast begrip dat feitelijk niemand erop komt het ter discussie te stellen. Maar wat is het eigenlijk om op te gaan in een kunstwerk? Letterlijk gaan we natuurlijk helemaal nergens in op, in de kunstpraktijk. Maar wanneer gaan we figuurlijk ergens in op?

Absorptie is overgave aan iets omwille van wat het in zichzelf *is*. Absorptie in een kunstwerk is geënt op inertie, maar het gaat er ook aan voorbij: het materiaal moet de beschouwer al iets *te bieden* hebben. Absorptie is gebaseerd op potentie—het helpt die potentie in het inerte zich te ontvouwen.



Figuur 6: Irene Janze & Netty Gelijsteen: *cityscapeeast*

VI. INERTIE EN BETEKENIS

In het Stedelijk Museum in Amsterdam hangt een doek van Barnett Newman, *Who is Afraid of Red, Yellow, and Blue?*, 1951. Het bestaat uit een erg groot rood vlak met links tegen de rand een blauwe en rechts een gele streep (of andersom). Newman lijkt te zeggen: natuurlijk bent u bang voor zo'n groot rood vlak—het is empirisch aangetoond dat rood op gevaar duidt, en dat zal wel uit onze evolutionaire voorgeschiedenis stammen. Toch zou dat een te enge, psychologiserende uitleg van dit schilderij zijn.

Kunstenaars maken gebruik van de fysiologische effecten van materiaal maar ook van de expressieve semantiek ervan. (Zie fig. 6). Zo bestaat vuilnis niet slechts uit kapotte objecten, maar zijn die ook *weggegooid* (een praktisch-temporele dimensie), *onhygiënisch* (een praktische potentie, richting toekomst), *locaal* (een historische dimensie), *typisch voor een bepaalde cultuur of omstandigheid* (een sociologische dimensie)—en als er vuilnis versleept wordt van Amsterdam naar New York, wordt er tussen die contexten een confrontatie georganiseerd. Zo blijken er afvalregels te bestaan die export en import beperken. En, als alle horden genomen zijn en het afval van de Dam bijna op Fresh Kills op Staten Island terecht is gekomen, dezelfde stortplaats waar ook het WTC ligt, dan is er een werk aan het ontstaan in de openbare ruimte, waarin bergen inert materiaal expressief zijn geworden en beschouwers de mogelijkheid is geboden om op te gaan in een interactief proces vol van betekenissen.

Dergelijk mobiliseren van expressieve semantiek is voor kunstenaars geen kinnesinde. Daar gaat veel tijd, energie en vooral fascinatie in zitten.

Volgens Richard Wollheim is een kunstwerk pas volledig te begrijpen door een beschouwer als het in een individuele stijl gemaakt is: dat een kunstenaar in zijn manipulaties van het artistiek materiaal zijn eigen weg

zoekt, het materiaal op zichzelf veroverd en zichzelf op het materiaal—inderdaad een zware klus.⁹ Iedere kunstenaar heeft daar weet van—tegenwoordig meer dan ooit, lijkt het wel.



(a) Kindertekening



(b) Willem de Kooning:
Woman

Figuur 7

Het is zinloos om met zulke ogen naar een kindertekening te kijken (zie fig. 7a). Hier heeft het geen zin te vragen naar de redenen achter die rose strepen die over de centrale figuur heenlopen, het kind zal ze uitleggen met: “Ze had een mooie jurk aan”, of zoiets. Maar dezelfde vraag brengt een werk van Willem de Kooning tot leven (zie fig. 7b). Wollheims punt is dat een kunstenaar haar stijl bevecht: op het materiaal, maar ook op zichzelf en op de kunstgeschiedenis. Kunst wordt door mensen gemaakt: individuele stijl heeft psychologische realiteit.

Dat klopt ook voor Irene Janze en het afval, en voor Kulik en zijn hondsheid—hoe moeilijk het ook is de persoon in het werk terug te vinden. Als de betekenis uit het inerte materiaal is gedestilleerd, is de relatie van het werk met de kunstenaar voor de beschouwer een feit—en omgekeerd. Dat is de moraal achter de antropologische fundering van de kunst in gelaatsexpressie.

Dit zijn werken die een bepaalde stand in de kunstgeschiedenis veronderstellen—200 jaar geleden, of in Iran, hadden dit onmogelijk kunstwerken kunnen zijn. Die stand van zaken in de kunstgeschiedenis op dit moment, lijkt er één te zijn van “inzoomen” op het materiaal. Kan er van afval kunst gemaakt worden? Moet een performance over de kunstenaar

⁹ Wollheim 1993.

als mens gaan, of kan ze ook een dierenlogica hebben? “Man-als-hond bijt man-als-mens”?

VII. SLOTSOM

Het onderwerp is in dit soort werken niet de schone weergave van de wereld (zoals men in de 18^e eeuw meende), maar betreft onze conceptuele afbakeningen, dat wil zeggen, in ons geval: de autonomie van de kunst zelf. De vraag is of de beschouwer zich er nog toe kan verhouden, of zij bij deze werken nog zo’n moreel-neutrale houding kan of wil innemen. Veel kunstenaars zien het niet langer als hun taak een stijl op hun materiaal te bevechten of de beschouwer een absorberende ervaring te bezorgen, maar juist eerder haar de mogelijkheid te ontnemen zich te concentreren ten koste van haar alledaagse morele verplichtingen.

Dat lijkt ingegeven door een of andere crisis in de hedendaagse kunst, noem het postmodernisme, of voor mijn part, post-artisticisme, maar het is een oude kwestie en ze is in de kunst ingebakken: hoe kun je mensen nu echt bewegen nadat eerst van hen vereist is dat ze zich niet tot handelen laten bewegen? Die hedendaagse crisis is eigenlijk puberaal: alsof men iets wil bereiken maar de regels die daarbij horen niet wil accepteren. Dat is niet eens een klacht: inzoomen op het moment waarop inert materiaal in artistiek materiaal verandert, vraagt als het ware om dat soort kinderachtigheid. De naïviteiten van de kunstenaar liggen ten grondslag aan de artistieke kwaliteit van zijn werk.

Maar men kan het ook zo zeggen: De kunst zit in een kooi. Voor een deel is die zelf-gekozen: kunstenaars willen niet echt propaganda bedrijven (ze halen hun neus op voor collega’s die de reclame ingaan; ook in die zin willen ze autonoom blijven). Ze kunnen echter niet uit die kooi zonder onderhevig te raken aan maatschappelijke grenzen en regels—invoerbepalingen, regels over molest enz. En buiten de kooi is het niet langer gegarandeerd dat mensen in het publiek voldoende geduld zullen willen opbrengen om de kunstenaar met haar materiaal te laten worstelen en er diepgang op te bevechten.

Veel kunst, tegenwoordig, is “great fun”, ze tovert een glimlach op onze gelaten maar we lopen daarna gewoon weer verder: we zijn niet echt geraakt. Andere kunst houdt zich netjes aan de gebaande paden, te netjes volgens sommigen. En dan is er de kunst die de inertie opzoekt, die de expressie en de absorptie zo onmogelijk mogelijk probeert te maken, die bij het materiaal blijft, die daar (in het materiaal zelf) de redenen zoekt om het te structureren, maar er soms geen vindt. De kunst die resulteert kan mager zijn, zelfs de inertie benaderen, maar ze zal die inertie

achter zich moeten laten (bijna per definitie), zal expressieve semantiek vergaren, en geconcentreerde ervaringen genereren.

Als inert materiaal eenmaal artistiek materiaal is, is het al minder inert geworden, en vol betekenissen ontleend aan culturen, samenlevingen, gebeurtenissen en de kunstgeschiedenis. Het staat dan ook open voor projecties van betekenissen, als het gelaat van de overledene.

REFERENTIES

- Carroll, Noël. 1996. "Moderate Moralism." *The British Journal of Aesthetics* 36:223–38.
- van Gerwen, Rob. 2001. "De representatie van bewustzijn. De drie strategieën van kunst." *Feit & fictie* V:65–81.
- . 2003. "Grensoverschrijding in de kunst." *Karakter. Tijdschrift van Wetenschap. Academische Stichting Leuven* 4:22–24.
- . 2004. "Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent." *Contemporary Aesthetics*, vol. 2.
- . 2006. "The Metaphysics of Expression." *Bremen, Art & Metaphysics* May 18–21, 2006:paper presentation.
- Wollheim, Richard. 1993. "Pictorial Style: Two Views." In *The Mind and its Depths*, 171–184. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press.