

Denk ik.

Een zoektocht

Ingrid de Rond

Voor het schrijven van een goed essay is meer nodig dan een interessant onderwerp en een soepele geest. Het vereist een volstrekte betrokkenheid, compromisloze toewijding, gedegen bronnenkennis en relativeringsvermogen. De bewering van de schrijfster dat, om het verschil te kunnen maken in de kunst en de filosofie, naast nieuwsgierigheid vooral een grondige kennis van de traditie noodzakelijk is, brengt ze met dit essay overtuigend in de praktijk. In de vorm en in de benadering. De schrijfster realiseert zich dat ze, zoals Bernardus van Chartres stelt, op de schouders van reuzen moet klimmen om verder te kunnen kijken. Ze weet waarover ze schrijft, ze kent haar klassieken en zet haar kennis in waar het nodig is. De relativering van haar beweringen zit al verpakt in de titel, en eindigt ermee.

In het tussenstuk onderzoekt ze de verhouding tussen kunst en filosofie, tussen schijn en werkelijkheid, en tussen het Ik en de wereld.

Hoe komt dat Ik tot stand in een tijd waarin identiteit meer een kwestie van keuzes maken dan van afkomst is? Hoe stabiel en betrouwbaar is die identiteit? Wat is waarheid? De schrijfster pretendeert niet het antwoord te kunnen geven op al deze vragen. Ze loopt er omheen, pakt ze op en bekijkt ze van alle kanten. Legt haar oor te luister bij kunstenaars en filosofen. Om, tegen alle eigentijdse tendensen in, tot een opmerkelijk optimistisch eindoordeel te komen.

De scriptie Denk ik, van Ingrid de Rond verdient het om in brede kring gelezen te worden.

Het doet de ABV-scriptieprijs, en de motieven die tot de instelling daarvan hebben geleid, alle eer aan. Ingrid de Rond bewijst met dit bewonderenswaardige essay andermaal het verschil te kunnen maken.

Proloog

Ingrid de Rond

Laat ik beginnen met meisjes op schommels.

Ik was acht of negen en zat op de schommel in onze achtertuin. Wat schommelen interessant maakt, is dat een in beweging gebrachte schommel vanuit twee uitersten langs een tussen-gebied raast. Een balancerend intermediair. Heen en terug en weer heen, steeds weer langs hetzelfde punt. Ik deelde die middag met mijn toenmalige hartsvriendin Bérendine en wij hielden, al schommelend, een fictieve spreekbeurt over de¹ ‘Zeker Weten’. Dit ging ongeveer als volgt:

Hallo. Wij zijn Bérendine “Venemans en Ingrid de Rond en wij houden onze spreekbeurt over de ‘Zeker Weten’. Wij hebben de ‘Zeker Weten’ onderzocht en weten na dit onderzoek in ieder geval een ding zeker: je kunt nooit iets zeker weten.”

We herhaalden deze paradox tot in de oneindigheid. Ons doel was te meten hoe lang we ermee door konden gaan – wanneer het aan betekenis zou verliezen. Bij mijn weten bleef het altijd spannend. Steeds weer spraken we vol enthousiasme uit dat we iets zeker dachten te weten, om dit vervolgens direct te ontkrachten. Niets was zeker. Daarop volgde weer een nieuw enthousiasme: want je kon ten minste van één zekerheid uitgaan! Maar ook die zekerheid leek een illusie.

Minimaal twaalf zomers later kneedde ik een gevonden tekst naar eigen hand:

Ik wil het tussengebied van de tegenspraak ontginnen; het terrein waarin iets tegelijkertijd waar en niet waar kan zijn. Zoals in de kwantumfysica een element én deeltje én golf tegelijkertijd kan zijn, zoals in de werkelijkheid de liefde tegelijkertijd bestaat en onmogelijk is. Het exploreren van het terrein waar uiteenlopend-verwante realiteiten voortdurend met elkaar botsen en over elkaar heen schuiven; het aftasten van het gebied waar de scheiding tussen waarheid en leugen, lichaam en geest, beweging en stilstand, theorie en praktijk en leven en dood opgeheven wordt. Mijn streven is niet langer het oplossen van de paradox – maar er, telkens weer opnieuw, in volle alertheid, mee (leren) leven.²

Denk ik.

Afstudeerscriptie van **Ingrid de Rond**. Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg. Begeleiding door Simone Rijs en Christianne Niesten. Tilburg, 2013.

¹ Ik heb geen verklaring voor het gebruik van dit lidwoord. Ik weet alleen dat het zo was.

² Vrij naar: Kerkhoven, M. van, p.10

4 Proloog

8 Inleiding

Deel I

16 De twijfel

20 De droom

25 De dood

28 De Vrijheid

31 Het leven

33 De verwerping

37 Wat is dit voor
een verzameling?

Deel II

40 I want to be made

46 Alles is wat
het schijnt

49 Vervaging aller
grenzen?

55 De wederzijdse
afhankelijkheid

58 Naschrift

59 Annotaties

60 Bibliografie

63 Dankwoord

63 Personalia

“Alles ist möglich!”

Bovenstaande zin komt regelmatig voor in mijn gedachten. Wanneer dat gebeurt, klinken de woorden altijd zoals ik die voor de eerste maal hoorde. Ik weet het nog goed. Een danseres; haar toon was verleidelijk en dreigend – haar Duits vlijmscherp. Links ziet u mijn poging om haar klank na te ‘tekenen’.

Het gesproken woord wijkt af van het geschreven woord. Het geschreven woord is op zijn beurt anders dan het getekende woord en ook het getekende en het gesproken woord verschillen van elkaar. Alledrie zijn radicaal anders. Bovenstaande ‘tekening’ legt direct een vorm op aan de klank die zij probeert te bevatten. Mijn tekening interpreteert de klank. Vervormt de klank. Het uittekenen van een klank betekent onvermijdelijk de klank vastleggen, de beweeglijkheid van de uitspraak wegnemen en wellicht ook de voordelen van de onbeschrijfelijkheid van een klank teniet doen. Mijn tekening ‘is’ de klank, zoals ik hem destijds hoorde, niet. Hij geeft slechts, hoop ik, een Idee van de klank. Ik ben gaan geloven dat het ene medium het andere medium niet zuiver kan omvatten.

Desondanks vind ik het noodzakelijk om de klank van “Alles ist möglich!” hier enigszins inzichtelijk te maken. Dit omdat het precies die dubbelzinnige combinatie van inhoud en klank was, die er voor zorgde dat de woorden diep tot mij doordrongen. Als alles mogelijk is, betekent dat dan niet automatisch dat ‘niets’ meer mogelijk is? Als alles waar is, dan is tegelijkertijd ook niets waar, nietwaar? “Perhaps when we find ourselves wanting everything, it is because we are near to wanting nothing”.³ Onbegrensde mogelijkheden maken de mens vogelvrij, alles kan! Maar wij bezitten niet het vermogen om alles ook werkelijk te doen.

Alles ist
möglich!

De Amerikaanse dichteres Sylvia Plath (1932-1963) verwoordde dit ooit schitterend:

“I can never read all the books I want; I can never be all the people I want and live all the lives I want. I can never train myself in all the skills I want. And why do I want? I want to live and feel all the shades, tones and variations of mental and physical experience possible in life. And I am horribly limited.”

Het gegeven dat alles mogelijk is, maar dat onze mogelijkheden om alles ook daadwerkelijk te doen ontoereikend zijn, maakt dat wij veroordeeld zijn tot het maken van keuzes. Vrijheid lijkt automatisch verbonden met ‘vrijheid van de twijfel’: “Welke studie ga ik volgen, wat voor carrière ambieer ik, waaraan besteed ik het liefst mijn vrije tijd, in welke projecten steek ik mijn energie, in welke kleren voel ik me prettig, welke politicus of partij verdient bij de volgende verkiezingen mijn stem?” Aan het begin van de vorige eeuw zagen mensen zich in veel mindere mate met dit soort dilemma’s geconfronteerd. De meeste keuzes werden toen nog als vanzelf gemaakt – of voor hen gemaakt. Van de zoon werd verwacht dat hij zijn vader in het bedrijf of de fabriek opvolgde en van de dochter dat zij een goede huisvrouw en trouwe echtgenote werd. Een studie was slechts voor een kleine minderheid weggelegd en voor wie al zo fortuinlijk was, viel er in het hoger onderwijs veel minder te kiezen dan nu. De zuil, de godsdienst en de opvoeding bepaalden bovendien in hoge mate de politieke voorkeur, het mediagebruik, de sociale contacten en de partnerkeuze. Van het hedendaagse verschijnsel ‘keuzestress’ had men nooit gehoord.⁵

Het is goed mogelijk dat de hedendaagse veelheid aan keuzemogelijkheden mijn obsessie voor waarheid verklaart. Wanneer ik weet wat waar is, weet ik wat mij te doen staat in het leven: het kennen van waarheid lijkt garantie te bieden voor het maken van goede en juiste keuzes. Maar al te graag zou ik in staat zijn om zonder te veel

twijfels een keuze te kunnen maken, door het gekozene te kunnen bestempelen als het beste voor iedereen, voor altijd en overal. Zo had ik willen kiezen tussen het maken van installaties, films, theater, muziek of poëzie – en tussen de beeldende kunst en de taal. Het liefste had ik ofwel mijn ratio ofwel mijn gevoel als meest betrouwbare bron geacht en zielsgraag had ik ‘slechts’ van één man gehouden. Ook had ik willen kiezen tussen de kunst en de filosofie. Aangezien ik hen in deze scriptie als een onafscheidelijk koppel ten tonele voer, kan ik voor nu concluderen dat ik daar vooralsnog niet in geslaagd ben.⁶ Dat komt waarschijnlijk doordat ik het verlangen om tot een eenduidige conclusie te komen in zekere zin wantrouw. Misschien is het basisgegeven van het leven dat niets blijft. Als alles te allen tijde ‘Onder Constructie’ is, dan is iedere algemene wetmatigheid in strijd met het leven.

De afwijzing van algemene wetmatigheden is typerend voor onze tijdsgeschiedenis. Het is een visie die onder andere is voortgevloeid uit het door Jean-Francois Lyotard (1924-1998) geïntroduceerde postmodernisme. In *La Condition Postmoderne* (1979) stelt Lyotard dat de toestand van de hedendaagse mens er een is van vertwijfeling over de waarde van wat hij ‘Grandes Narratives’, oftewel ‘Grote Verhalen’ noemt.⁷ Grote Verhalen zijn, volgens de Franse filosoof, de theorieën, filosofieën, ideologieën en visies, die pretenderen een universele verklaring te verstrekken voor de wijze waarop zaken – zoals de wereld en haar geschiedenis – in elkaar zitten. Het is gedaan met de moderne vertrouwdheden: er bestaat geen doel, geen richting en geen vaste waarde of betekenis meer.⁸

Het gegeven dat er op dit moment geen eenduidige definitie aan het begrip ‘kunst’ kleeft, sluit naadloos op het postmoderne gedachtegoed aan. Kunst is niet in een enkel woord, paradigma, axioma, thema of vraag te vangen. Of, zoals de hedendaagse kunstenaar Jan Fabre (1958) in zijn eerste *Nachtboek* (2011) treffend schrijft:

⁶ Vrij naar: Palmen, C., p.13

⁷ Zie Lyotard, J.F.

⁸ Zandt, M. van der, p.107

⁴ Plath, S., p.43

⁵ Plath, S., p.43

“Het toekennen van een definitie aan het begrip ‘kunst’ vind ik een smerige vorm van hokjesdenken”.⁹ Mensen die graag uitspraken over de kunst maken, komen vaak tot vrij eenzijdige, versimpelde bevindingen. Aandacht voor het complexe karakter van de kunst kan dergelijke dogmatische fixaties verhinderen.

Vandaag de dag is de kunst niet begrensd door een definitie, een kunsthistorische lijn of een dwingende esthetiek.¹⁰ Zodoende lijkt ‘Alles ist möglich!’ ook voor de kunsten op te gaan: niets is te dol en de kunstenaar is vogelvrij. Wederom vraag ik mij af: als alles kan, hoe kom je dan tot een keuze?

In het boek *Dus ik ben* (2010) stellen de Nederlandse filosofen Stine Jensen (1972) en Rob Wijnberg (1982) dat de hedendaagse vrijheid en overdaad aan keuzemogelijkheden ervoor zorgt dat de mens voortdurend op zichzelf wordt teruggeworpen. Hun conclusie luidt dat het verlangen naar een duidelijk afgebakende identiteit hierdoor, zowel op individueel als op collectief niveau, stijgt.¹¹ Wanneer we voor het maken van een beslissing komen te staan, stellen wij onszelf vragen als ‘wat vind ik?’ en ‘wat wil ik?’ Jensen en Wijnberg stellen dat het Ik op dit moment het belangrijkste zingevende anker in ons leven vormt.

Dit is niet altijd zo geweest. Pas sinds omstreeks 1600 (aan het begin van de moderne filosofie, waarvan de Franse filosoof René Descartes [1596-1650] als grondlegger gezien kan worden) heeft het Ik een dergelijke dominante status gekregen.

De positie van het Ik is altijd gerelateerd aan de tijd waarin het Ik leeft. Of, anders gezegd: de positie van het Ik is afhankelijk van de context waarin het zich bevindt. Wellicht leveren kunstenaars en filosofen ons hier het meest zichtbare bewijs van. Hoewel ik de kunst en de filosofie allerm minst over een kam wil scheren, hebben

beide het vermogen om maatschappelijke tendensen, al dan niet onbewust, inzichtelijk te maken. Vanuit dit perspectief hebben zij veel met elkaar gemeen. Van de kunstenaar en de filosoof wordt een vergelijkbare houding verwacht: ze mogen geen vooroordelen hebben. Beiden moeten zowel hun traditie kennen als buitengewoon nieuwsgierig zijn naar nieuwe wegen en mogelijkheden. Ze moeten bereid zijn om op elk moment alles wat zij hebben bereikt te riskeren en ter discussie te stellen. Ze worden geacht voortdurend in open verbinding met de werkelijkheid te staan en daar de, voor hen, waardevolle en betekenisvolle informatie uit te destilleren: de belangrijkste grondstof waaruit ze hun werk opbouwen.¹² Zo zie ik het.

In *Denk Ik* onderzoek ik de opkomst van het Ik en de effecten hiervan op de maatschappij, de kunst en mijzelf anno 2013. In deel I schets ik een historische lijn waarbinnen de opkomst van het Ik begrepen kan worden. De kunst en de filosofie zullen hierin een vooraanstaande rol spelen. Deel II biedt inzicht in het identiteitsdenken van de 21e eeuw en koppelt dit aan hedendaagse tendensen binnen de kunst en de filosofie.

Het zou onjuist zijn en tevens van weinig inzicht getuigen om deze zoektocht op dit moment als ‘voltooid’ te beschouwen. Deze scriptie is niet te interpreteren als een afgerond, gedegen wetenschappelijk onderzoek – daar is veel meer tijd en ingraven in de materie voor nodig. Liever zie ik dit werk als een zoektocht, een verkenning, een schetsboek; als een aanleiding tot verder onderzoek.

Ik wil weten waar de grenzen tussen de waarheid en de schijn, de identiteit en het imago, het Ik en de Ander en de kunst en de filosofie liggen. Voor u ligt een poging om antwoorden te vinden op deze en een aantal andere vragen, en verbanden te leggen tussen de antwoorden waar ik het zelf een tijdlang mee heb moeten stellen of waar ik het voorlopig nog mee doe, totdat ik iets beters weet.¹³

⁹ Fabre, J., p.129

¹⁰ Zandt, M. van der, p.113

¹¹ Jensen, S., Wijnberg, R., p.15-16

¹² Mijn docent Huib Fens noemde deze kenmerken ooit als voorwaarden ‘om in de kunstwereld het verschil te kunnen maken’.

¹³ Vrij naar: Palmen, C., p.15

“Ook al zou het waar zijn dat ‘alles al eens gezegd is’, dan mogen we daar beslist niet uit concluderen dat alles ook gehoord en begrepen is. Daarom moet alles, altijd weer, op een nieuwe manier gezegd worden.”

De twijfel

René Descartes (1596-1650) wilde waar van onwaar kunnen onderscheiden. Om te onderzoeken of er iets bestond wat hij absoluut zeker kon weten, bedacht hij een gedachte-experiment. In dit experiment, een radicale test, zou hij alles waarin hij zich eventueel kon vergissen wegstrepen en kijken of hij iets overhield wat onbetwijfelbaar was. Met zekerheid als doel wantrouwde Descartes bewust wat hij ooit voor waar had aangenomen.

Deze zoektocht naar een rotsvast fundament bracht hem tot het besef dat hij over het bestaan van vrijwel alles kon twijfelen. Het enige waaraan hij niet kon twijfelen, zo bemerkte Descartes, was dit twijfelen zelf. Twijfelen vooronderstelt een twijfelend – en zodoende denkend – Ik. Descartes wist absoluut zeker dat hij twijfelde. Hij was de vragensteller, hij was de twijfelaar. “Ik denk, dus ik ben” (“Cogito ergo sum”), dacht Descartes vervolgens, en hij nam deze zekerheid als het uitgangspunt van zijn filosofie.

Descartes verhuisde naar Nederland en zette zijn nieuwe kennis-theorie, die zich typeerde door een extreme vorm van scepticisme, uiteen. Het is niet overdreven om te stellen dat hij met zijn *Discours de la méthode* (1637) de basis van de moderne filosofie heeft gelegd. Met de uitspraak “Ik denk dus ik ben” vereenzelvigde Descartes de mens volledig met zijn redelijke vermogens.¹⁴ Dit maakt de geest tot een zekerder gegeven dan de materie – en de individuele geest tot het zekerste gegeven van al, met alle nadruk op het subjectieve die dit impliceerde.¹⁵ Anders gezegd maakte de cartesische wending het tot een algemeen aanvaard idee dat de mens, teruggebracht tot zijn essentie, niets meer dan zijn eigen denkvermogen is. Hierdoor wordt de filosofie op het Ik gericht, en als het ware volledig verinnerlijkt. De antwoorden op alle grote filosofische vragen (“Wat is goed?”, “Wat is waar?”) worden voortaan in de mens gezocht; in het vermogen tot reflectie dat zijn zelfbewustzijn hem geeft. Daarmee wordt de eerste aanzet gegeven om God als bron van kennis van zijn eeuwenoude troon te stoten en te vervangen door het Ik.¹⁶

Om te kunnen aantonen waarom ik de grondslagen van het hedendaags individualisme aan Descartes toeken, is een kleine voor-geschiedenis op zijn plaats. Het is een goede vuistregel er vanuit te gaan dat niets in de geschiedenis uit de lucht komt vallen. Wie de uitgestrekte vlaktes van het verleden afspeurt, ontdekt altijd voorgeschiedenissen en aankondigingen.¹⁷ Al 400 jaar voor Christus waren Griekse filosofen als Socrates, Plato en Aristoteles tot introspectie en zelfreflectie geneigd. Omstreeks diezelfde periode ontstond de tempel van Delphi, waarop het befaamde opschrift ‘Ken u zelve’ werd geschreven, maar deze woorden hebben eerder te maken met een opgelegde moraal dan met individuele vrijheid. Ook in de *Confessiones* (398) van de vroegchristelijke kerkvader Augustinus van Hippo (354-430) wordt het Ik een opvallend grote rol toegewezen. Augustinus achtte de individuele verhouding tot God belangrijker dan de regels en de rituelen van de kerk. Verder vallen de

¹⁴ Zie Descartes, R.

¹⁵ Honour, H., Fleming, J., p.574

¹⁶ Jensen, S., Wijnberg, R., p.43

¹⁷ Doorman, M., p.20

hedendaagse opvattingen rondom het Ik ook in een humanistische traditie te plaatsen, want het humanisme van de Renaissance wilde naar de bronnen terug om een eigen, onafhankelijk oordeel te vellen. Toch is het Descartes geweest die, door het twijfelen en daarmee het twijfelende Ik een onbetwifelbare zekerheid toe te kennen, een eerste en bepalende aanzet maakt tot het Ik zoals wij dat vandaag de dag kennen. Uit deze individualisering van de filosofie zijn dan ook talloze op het Ik gerichte denkwijzen voortgekomen.¹⁸ Het verlies van het geloof in buitenmenselijke autoriteiten en de bijbehorende individualisering van de moraal; het paradigma van individuele mensenrechten; de opkomst van de wetenschap en het geloof in de vooruitgang en de maakbaarheid van het leven kunnen allen worden beschouwd als een direct of indirect voortvloeisel van Descartes' stelling 'Ik denk, dus ik ben'.

De eeuw van de Rede

De filosofie van Descartes lag ten grondslag aan het Verlichtingsdenken dat de achttiende eeuw typeert. Niet een alwetend wezen buiten de mens, maar het kennende subject in de mens werd het centrum van filosofisch onderzoek. "Durf te weten!" zo luidde het door verlichtingsdenker Immanuel Kant (1724-1804) geïntroduceerde motto.²² Kant pleitte ervoor de moed te hebben je van je eigen verstand te bedienen en autonoom te denken en te handelen.²³ Het idee dat, in de woorden van de Amerikaanse Onafhankelijkheidsverklaring (1776), alle mensen gelijkgesteld zijn en 'bepaalde onvervreembare rechten bezitten waartoe leven, vrijheid en het nastreven van geluk behoren', raakte vanzelfsprekend.¹⁹

Kunstenaars incorporeren, bewust of onbewust, altijd de geest van de tijd. Evenals de keuzes die een mens maakt onvermijdelijk voortvloeien uit de context waarin dit mens zich bevindt, kan ook een kunstwerk niet los van zijn context worden gezien. De sterke mate van zelfheerschappij die aan de individuele mens werd toegekend, vond dan ook onherroepelijk zijn weerklink in de kunsten. Evenals de mens, raakte de kunst aan het einde van de achttiende eeuw als het ware losgeweekt van alles wat er ooit zo hardnekkig aan vast had gezeten. In zijn *Kritik der Urteilkraft* (1790) bestempelde Kant 'het smaakoordeel als belangeloos en schoonheid als doelmatigheid zonder doel'. Even eerder al stelde de eveneens Duitse filosoof Alexander Baumgarten (1714-1762) dat kunst geen 'praktisch nut' nodig had; zij ontleende haar waarde aan een 'functionaliteit die in zichzelf besloten lag'.²⁰ De kunst werd autonoom. Autonomie betekende allereerst dat de kunst het gezicht van en haar zicht op de wereld met haar eigen middelen en op haar eigen manier kon tonen, artistieke autonomie wil zeggen dat de 'wetten' ofwel de definities, regels en criteria van de kunst ontwikkeld worden binnen de kunst zelf.

¹⁸ De Verlichting en het existentialisme zijn daarvan nog steeds veruit het invloedrijkst.

¹⁹ Honour, H., Fleming, J., p.615

²⁰ Ibid., p.615

De droom

In 1749 stuitte Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) op een fatale prijsvraag. In het literaire tijdschrift *Mercure de France* nodigde de Academie van Wetenschappen in Dijon uit te schrijven over de vraag ‘Of de opbloei van kunsten en wetenschappen ertoe heeft bijgedragen de zeden te verheffen’. Volgens Maarten Doorman (1957), Nederlands filosoof en schrijver van het boek *Rousseau en Ik* (2012), had deze vraag in verlichte kringen anders geformuleerd moeten worden:

“Namelijk niet óf die opbloei van kunsten en wetenschappen aan een betere moraal bijdroeg, maar hoe – op welke manier. Want de optimisten van de Verlichting geloofden heilig in vooruitgang en emancipatie en twijfelden helemaal niet aan het antwoord. Ging niet alles beter door de zich voortvarend ontwikkelde kennis, techniek en kunst?”²¹

Opmerkelijk genoeg kwam Rousseau tot een radicale ontkenning van dit standpunt. Volgens Rousseau maakten niet alleen de kunsten en de wetenschap, maar de gehele samenleving, door de

beheersing van talloze rationele regels en voorschriften, het leven verstikkend en onmogelijk. Rousseau stelde dat het alleenrecht van de rede een vernauwing van het menselijke bewustzijn teweeg bracht. Hij verlangde naar iets ‘natuurlijks en oprechts’, waarden die hij niet zoals Descartes aan de rede, maar aan het gevoel toekende. In 1750 schreef Rousseau zijn *Vertoog over kunsten en wetenschappen*, waarmee hij de eerste prijs won en de emancipatie van het gevoel in gang zette. Hiermee stond Jean-Jacques Rousseau aan het begin van de romantiek. Het optimisme en het geloof in rede en vooruitgang van de verlichting overleefden de Franse Revolutie (1789) niet; het gruwelijke verloop van deze revolutie had maar al te duidelijk de ontoereikendheid van de rede aangetoond. Daarbij had de door het rationalisme gevoede verwetenschappelijking en mechanisering van het wereldbeeld ook geleid tot een fundamentele aantasting van het traditionele religieuze wereldbeeld – wat zich onder andere uitte in de scheiding van kerk en staat. Een van de gevolgen hiervan was de ‘onttovering’ van de wereld, waartegen de romantische beweging zich hevig verzette. Romantici legden de nadruk op de opwaardering van het onverklaarbare en sublieme, waarmee het hyperindividuele gevoel hoog in het vaandel kwam te staan: de ultieme wreedheid, de fatale hartstocht, het onverzadigbare verlangen, het onverwerkbare verlies, de vurige passie. ‘Ik voel, dus ik ben’.

Rousseau propageerde ‘het zijn van een authentiek mens’, dat zich vrij en onafhankelijk van andermans mening opstelde en zich uitsluitend door zijn eigen neigingen en onbedrieglijke ingevingen liet leiden. Deze omwenteling ging gepaard met een diepgaande verandering in de kunst en de maatschappelijke positie van de kunstenaar. In de klassieke oudheid en vanaf de renaissance tot aan het einde van de achttiende eeuw was het belangrijkste principe in de kunst de mate waarin een kunstwerk de werkelijkheid benaderde of overtrof; hetgeen wordt aangeduid met het begrip ‘mimesis’. Echter, in de romantiek wordt het individuele gevoelsleven van de kunstenaar steeds sterker van belang. Kunst heeft niet langer als voornaamste

²¹ Doorman, M., p.13-14



“Anders dan veel tijdgenoten streefde Ramsay (1713-1784), geheel in de geest van Rousseau, naar een eenvoudige en natuurlijke weergave van de geportretteerde. Niettemin vroeg hij Rousseau wel een specifieke houding aan te nemen: we zien de filosoof half naar ons toegedraaid, terwijl het licht op zijn levendige gezicht valt en hij op verzoek van Ramsay met zijn rechterhand naar zichzelf wijst. Dat is een mooi gebaar voor iemand die weldra aan zijn *Bekentenissen*²² zou beginnen, maar nog toepasselijker wordt het wanneer we beter kijken, want Rousseau wijst op zijn hart. Daarmee wordt dit schilderij, behalve een intrigerend portret, ook een statement.”²³

doel om de werkelijkheid te imiteren; het gaat juist meer en meer om de individuele expressie. Kunstenaars tilden de eerder besproken autonomie van de grond en richtten zich uitsluitend op het subjectieve Ik. Dat de kunstenaar vrij is en niet gebonden aan regels of conventies en dat hij in zijn artistieke zoektocht bij niemand anders te rade kan gaan dan zichzelf, zijn belangrijke kenmerken van het romantische kunstenaarschap. Het kunstwerk wordt gezien als een directe afspiegeling van de ziel van de maker.

Deze omkanteling wordt veelal gezien als verklaring voor de toenemende interesse voor de persoonlijkheid van de kunstenaar. Tijdens de romantiek kreeg de kunstenaar een bijzonder, ook wel ‘mythisch’ te noemen, sociaal imago. Hij had immers de macht om verder te reiken dan logische denkprocessen; de verbeelding te laten spreken en regionen te verkennen die buiten het bereik van het menselijk

verstand liggen. In *The Artist in the modern world* (1998) beschrijft kunsthistoricus Oskar Bätschmann (1943) hoe het Ik van de kunstenaar in de tweede helft van de 18e eeuw steeds belangrijker werd en resulteerde in verschillende kunstenaarspersonages.²⁴ Er ontstonden kunstenaarsimago’s als het wonderkind (bij wie het uitzonderlijke talent zich al in de jeugd openbaarde), de bohémien (met een vrij, zwervend en vaak armoedig bestaan), de kluisenaar (die in absolute afzondering werkt of zo geconcentreerd is dat hij alles om zich heen vergeet), de geniale kunstenaar (met goddelijke kwaliteiten) en de martelaar (de lijdende, miskende kunstenaar met een messianisch geloof in zichzelf).²⁵

‘Vergeef mij mijn paradoxen’

Een van de meest spraakmakende romantische kunstenaars is, vind ik, Francisco de Goya (1746-1828). Dit werk heet *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) en is onder andere te vinden in het Rijksmuseum. De ets toont een mansfiguur die met zijn hoofd op zijn werktafel ligt. Vermoedelijk is de man, overmand door vermoeidheid, in slaap gevallen. De grillige beesten boven hem duiden erop dat hij een nachtmerrie heeft. In de rechterhoek kijkt een katachtig wezen (waarschijnlijk een lynx) de toeschouwer met doordringende ogen aan. In de linkerhoek lezen we een Spaanse tekst die tevens de titel van het kunstwerk vormt.



²² Evenals de eerder besproken kerkvader Augustinus, schreef ook Rousseau een boek dat de titel *Confessions* droeg. Onmiskenbaar geïnspireerd door Augustinus tracht Rousseau, door middel van dit boek, de lezer inzicht te bieden in zijn leven en zijn zonden op te biechten.

²³ Doorman, M., p.35-37

²⁴ Zie Bätschmann, O.

²⁵ Zie Kisters, S.

Kunst wordt interessanter wanneer je er meer van weet, daar ben ik van overtuigd. Een simpele zoekopdracht op google (de snelheid waarin ik via deze zoekmachine soms door meesterwerken heen klik is evenzeer praktisch als schaamtevol) levert mij een vertaling van het Spaanse citaat op: ‘De droom van de Rede brengt monsters voort’. Echter, door de dubbelzinnigheid van het Spaanse woord *sueño* kan de titel ook anders worden gelezen. Namelijk als ‘De slaap van de Rede brengt monsters voort’. In de eerste lezing brengt een absoluut gestelde Rede monsters voort. Door de intens gekoesterde droom van de rede bereikt ze haast onvermijdelijk het tegendeel. In de tweede lezing daarentegen, zien – door het inslapen van de Rede – irrationele krachten de kans om te verschijnen. Daarom moet de Rede elke vorm van dwaasheid, geweld en illusie aan kritiek onderwerpen.²⁶

Het is deze tweezijdigheid waarin Goya een diepe menselijkheid laat zien. “Vergeef me mijn paradoxen; wie nadenkt ontkomt daar niet aan”, zo luidden de eerste woorden van Rousseau’s bekendste boek, *Émile ou De l’éducation* (1762). Een spannend standpunt, dat enige overdenking waard is. Zou het zo kunnen zijn dat de waarheid een samengaan van paradoxen is, en dat wij - wanneer we die waarheid willen leren kennen, of hiermee om willen leren gaan, die schijnbare tegenstellingen moeten aanvaarden als één geheel?

De dood

Het is 1882, het einde van de Romantiek is nabij. God is dood.

“God is dood.”²⁷

“Wij hebben Hem gedood, -jullie en ik!”²⁸

“Moeten wij zelf niet tot Goden worden om haar zelfs maar waardig te schijnen?”²⁹

Bovenstaande uitspraak omvat de voor velen schokkende kern van Friedrich Nietzsches (1844 – 1900) *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Het woord ‘God’ staat voor Nietzsche voor heel de zogenaamde bovenzintuiglijke wereld van ideeën en idealen, absolute waarheden en voor altijd geldende beginselen. In het denken geven wij de wereld een stabiliteit die ze niet heeft, aldus Nietzsche. We bakenen vaste objecten af door ze te benoemen. Dit levert ons ook een identiteit: het Ik. Omdat er volgens Nietzsche geen eenduidige waarheid bestaat, is er ook geen zinvolle eeuwige identificatie van wat dan ook mogelijk. Er is geen waarheid en er is geen wezen.

²⁷ Nietzsche, F., p.257

²⁸ Ibid., p.267

²⁹ Ibid., p.267

Nietzsche is niet de enige die kritische kanttekeningen bij het Ik plaatst. Omstreeks diezelfde tijd ontwikkelde Sigmund Freud (1856-1939) met de psychoanalyse een theorie van onbewuste, niet voor de zelfbepaling en de zelfinschatting toegankelijke motieven van het menselijk zijn. Even eerder had Karl Marx (1818-1883) een in vele opzichten vergelijkbare analyse van de sociologisch-economisch-culturele structuren proberen te maken.

Ieder einde betekent onvermijdelijk een nieuw begin. Volgens Nietzsche bestaat er geen 'perspectief der perspectieven'. Paradoxaal genoeg vormt dit een (nieuw) perspectief op de werkelijkheid: het perspectief van de 'spiegel aan scherven'. Er wordt een bom gelegd onder alle vaste waarden, waardoor tegelijkertijd de weg vrij wordt gemaakt om eigenhandig nieuwe waarden te scheppen. De werkelijkheid valt uiteen in duizend-en-een perspectieven op werkelijkheid. Zoals de Russische schrijver Fjodor Dostojevski (1821-1881) verzuchtte: "Als God dood is, is alles geoorloofd."

Het is precies deze tendens die, vanaf omstreeks 1900, de kunstwereld domineert. Het zoeken naar nieuwe manieren om de wereld te zien, in combinatie met een neiging om alle bestaande conventies en uitgangspunten af te breken, is een algemeen kenmerk van kunstenaars in de periode rond de eeuwwisseling.

Spiegel aan scherven

Een avond in 1910. De Russische schilder Wassily Kandinsky (1866-1944) herkent een van zijn eigen doeken niet meer. Het doek staat op zijn kop tegen de muur, waardoor Kandinsky plots een schilderij "van buitengewone schoonheid" ziet, dat bovendien "een innerlijke glans uitstraalt."³⁰ Nog in datzelfde jaar voltooit Kandinsky zijn boek *Über*

das Geistige in der Kunst, waarin hij zijn opvattingen over non-figuratieve kunst formuleert. Kandinsky's hang naar abstractie vindt zijn wortels in een 'innerlijke noodzaak' om een 'geestelijke' kunstvorm te vinden. Kunst moet uitdrukking geven aan de diepste gevoelens en anti-materialistische waarden van de kunstenaar en daarmee een vergeestelijkte werkelijkheid creëren, zo schrijft hij.³¹

Het is onmiskenbaar dat het in eerdere eeuwen ontstane idee van de autonomie ertoe heeft bijgedragen dat moderne kunstenaars als Kandinsky zich vrij voelden om een eigen werkelijkheid te creëren. Vaak hielden zij hier persoonlijk materiaalgebruik, eigen inspiratiebronnen en een authentieke thematiek en stijl op na. Deze liepen uiteen van Schönberg's atonale muziek tot Picasso's rauwe, primitieve beeldentaal, van Marinetti's futuristische verbeelding van snelheid tot het diepe en sterk subjectieve kleurgebruik van Matisse en van Kandinsky's expressieve handschrift tot Mondriaan's harmonieuze abstractie (dergelijke opsommingen doen de virtuositeit van deze periode genadeloos teniet, maar je moet wat). De zoektocht naar een nieuwe werkelijkheid mondde uit in een baanbrekende periode waarin kunstenaars naar gelang eigen wetten creëerden die hun autonomie mogelijk maakten.



Wassily Kandinsky *Studie voor compositie VII (nr. 2)*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (1913)

Kandinsky benoemde zijn werken als 'grote-deels onbewuste, spontane uitdrukkingen van innerlijk karakter, immaterieel van aard'. Hiermee introduceerde hij een volkomen van voorstelling losgemaakte stijl - en verkondigde hij tevens een nieuw wereldbeeld. Een werk als compositie VII vormt werkelijk een mijlpaal in de geschiedenis van de schilderkunst. De kleurvlakken hebben geen equivalenten in de zichtbare wereld, ze zweven en draaien in een voortdurend uitzettende en inkrimpande ruimte die enkel voor ons onbewuste Ik bekend zou zijn.³²

³¹ Kandinsky, W., p.13-15

³² Honour, H., Fleming, J., p.783-785

De vrijheid

De vrijheid

Ik kan niet anders dan deze foto te verbinden met de ijdele illusie los van alles te kunnen staan. We zien Pablo Picasso (1881-1973), zo nu en dan bestempeld als vader der moderne kunst, dansen door zijn atelier. In de twintigste eeuw wordt het door de verlichting en de romantiek ingegeven idee van de autonomie gemeengoed. Auto betekent 'zelf', nomos verwijst naar 'wet'. Het autonome Ik stelt zichzelf letterlijk de wet. 'Wat is waarheid' houdt nu nog zoveel in als 'wat is mijn waarheid?'³³ Op artistiek niveau is de kunstenaar 'de maatstaf der dingen'. Hij hoeft zich niets aan te trekken van externe wetten. Kan deze gedachte treffender worden verbeeld dan met een schaars geklede man, dansend door zijn eigen atelierruimte?

³³ Het is, volgens de Vlaamse socioloog Rudi Laermans, niet voor niets dat het gegeven van 'de autonome mens' eenvoudig aan het kunstenaars- wezen te koppelen valt: "Kunstenaars worden als principiële hoeders van het moderne ideaal van het (kunnen) vormgeven van persoonlijke ideeën of gevoelens (...) beschouwd. Welk ook hun artistieke niche is, kunstenaars doen wat velen nastreven maar slechts weinigen weten te realiseren: een individueel gezichtspunt of een persoonlijke stemming uitdrukken." Zie Laermans, R., 2013, p.84-85

Douglas David Duncan Foto van Pablo Picasso (1916)

Ingrid de Rond



Deze foto van Picasso is gemaakt door de Amerikaanse fotojournalist David Douglas Duncan (1916). De opkomst van de kunstenaar als publieke figuur kan rechtstreeks gerelateerd worden aan de opkomst van nieuwe media. De ontwikkeling van de fotografie en de op grote schaal verspreide kunsttijdschriften zoals *L'Artiste* (1831) en *The Art Journal* (1839) hadden hierin een belangrijk aandeel. Sinds de voornaamste opdrachtgever

niet langer de kerk of het hof, maar juist het uit de middenklasse afkomstige publiek was, moest de kunstenaar er in steeds sterkere mate voor zorgen onderwerp van gesprek te worden. Om succes te hebben, moest hij toegang zoeken tot de media en een interessant imago bij zijn werk projecteren. Het was mede vanwege de invloed van de nieuwe media, dat een nieuw kunstenaarsimago in sneltempo opkwam: "De moderne kunstenaar heeft het imago van een zelfbewust, onafhankelijk individu; hij wil de wereld veranderen – of misschien wil hij dat niet, om weloverwogen redenen; maar dan nog staat de radicaliteit van de persoonlijke en artistieke wil voorop."³⁴

Existentialisme

Op maatschappelijk niveau wordt het idee van de autonome mens onder andere zichtbaar in het populaire existentialistische vrijheidsidee. Jean-Paul Sartre (1905-1980), ongetwijfeld de meest spraakmakende existentialist, stelt dat wij allen vrij zijn om ons eigen levenspad te kiezen en zodoende ons eigen doel te ontwerpen. Er bestaat geen kern of essentie die je in jezelf draagt en waaraan je moet beantwoorden. Dit maakt dat het menselijke bestaan wezenlijk verschilt van het bestaan van de dingen: een ding is altijd aan een

³⁴ Winkel, C. van, 2007, p.24-25

essentie gebonden. Zo is een mes gemaakt om mee te snijden – dat heeft niet dat mes bepaald, maar degene die het mes gemaakt heeft. Een mes heeft geen andere keuze dan mes te zijn. Een mens daarentegen, heeft altijd een keuze, een existentie. We dragen allemaal de verantwoordelijkheid om ons eigen leven zin te geven. Een mens is niet iets, maar maakt zichzelf continu.

Het existentialisme schenkt de mens vrijheid, maar ontnemt hem tegelijkertijd de geruststelling dat er iets ‘hogers’ is waarop hij zijn handelen kan baseren. Voor het maken van keuzes wordt de mens volledig teruggeworpen op zijn Ik, op zijn eigen wetten. Het subject heeft, wellicht ongemerkt, de plaats van God ingenomen.

Dat onze eigen wetten nooit absoluut, maar juist voortdurend aan verandering onderhevig zijn, wordt bij uitstek zichtbaar wanneer je Picasso’s oeuvre vanuit een helikopterperspectief probeert te omvatten. Picasso’s werk laat zich onder meer opdelen in een blauwe, roze, kubistische, klassieke, surrealistische en abstracte periode, waarmee hij het model toont van een schepper die iedere bereikte positie op den duur weer verlaat. Het is deze veranderlijkheid waarmee Picasso aantoont dat ‘zekerheid’ van tijdelijke duur is, wat misschien wel betekent dat zekerheid helemaal niet bestaat. In deze gedachte worden de begrenzingen van het menselijk kenvermogen zichtbaar: hoe kunnen wij ooit zeker weten of de doelen die we onszelf stellen de ‘juiste doelen’ zijn? Hebben wij daar niet juist een buitenmenselijke maatstaf voor nodig? Wanneer de mens volledig op zichzelf is aangewezen, is hij dan ook niet aangewezen op de twijfel?

Zowel Picasso als Sartre tonen ons dat twijfel alleen doorbroken kan worden door daadwerkelijk iets te doen. “Wat een mens nodig heeft, is geen zekerheid maar moed: de moed om te kiezen – ondanks de onzekerheid die intrinsiek is aan het leven.”, zo stelt de wijsgeer James Rorty (1890-1973) later.³⁵ Vrijheid vereist dus de moed om het eigen bestaan zin te geven. Toch vraag ik mij af: wat betekent vrijheid wanneer wij vrij moeten zijn?

Het leven

In mei 1921 komt, in de Duitse stad Kleve, een zekere Joseph ter wereld. Hij wordt opgevoed volgens de strikte wetten van het christendom en blijkt, wanneer hij wat ouder is, gefascineerd door dieren. Als jongeman treedt hij toe tot de Luftwaffe, waar hij piloot wordt van een Stuka. In 1944, Joseph is dan tweeëntwintig jaar, valt zijn vliegtuig uit de lucht. Joseph stort neer in een besneeuwd landschap en blijft bewusteloos liggen. Na enkele dagen wordt hij gevonden door Tartaren. Doordat zij Joseph insmeren met dierlijk vet en vervolgens in hun traditionele viltlen dekens wikkelen, slagen zij erin hem van de dood te redden.

Op dit verhaal, dat nooit volledig bevestigd of ontkend is, zou de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986) zo goed als zijn gehele oeuvre baseren. Zijn specifieke iconografie, door drongen van pleisters, verbanden en elementen refererend aan een act van ‘helen’, en zijn zeer eigen en verrassende materialen, zoals vilt en vet, vinden in deze levensgeschiedenis hun oorsprong.³⁶ Beuys maakte de

In mei 1974 vloog Joseph Beuys naar New York. Vanaf het vliegveld werd hij per ambulance naar een kamer in de René Block Gallery op East Broadway gebracht. Hij deelde die kamer drie dagen met een wilde Coyote, die de naam ‘Little John’ kreeg. Een zorgvuldig om Beuys heen gedrapeerde, zware, viltlen deken beschermde hem tegen het beest. Op videoregistraties is te zien hoe het gedrag van de coyote door de dagen heen veranderde: van behoedzaam naar schijnbaar ongeïnteresseerd naar agressief naar, zo nu en dan, vriendelijk.



Joseph Beuys Coyote: I like America and America likes me. Performance at the René Block Gallery, New York (1974)

³⁶ Zie Vanhaeren, L

totale samenhang van kunst en leven tot zijn artistiek credo. Hij riep op tot een 'Erweiterter Kunstbegriff' en stelde dat het kunstenaarschap niet meer diende te worden opgevat als beroep, maar als een bevragende houding ten opzichte van de maatschappelijke werkelijkheid. Omdat in principe ieder mens deze houding kan aannemen, is volgens Beuys "jeder Mensch ein Künstler".³⁷

Het maakbare Ik

Ook Andy Warhol (1928-1987) maakte zichzelf, in de welbekende figuur van onverschillige dandy, onderdeel van zijn eigen ensce-neringen. Zijn commentaarloze en uitdrukkingsloze attitude maakt hem, evenals Beuys, een karakteristiek kunstpersonage. Dit gegeven vond onmiskenbaar neerslag in zijn werken en zorgde er bovendien voor dat Warhol een heuse popsterrenstatus verwierf. Immers leefde hij het door velen nagestreefde, maar slechts door weinigen gerealiseerde, moderne ideaal: het zijn van een 'unieke, eigen persoonlijkheid' en het kunnen vormgeven middels 'eigen wetten', waardoor meer gangbare manieren van leven of verbeelden erbij verbleekten.

Warhol speelde overduidelijk het concept van celebrity, waarmee hij, evenals Beuys, de maakbaarheid van het Ik aantoonde. Beide kunstenaars creëerden een (fictieve) wereld omtrent hun Ik, waarnaar zij zijn gaan leven en waarop zij hun werk baseerden. Zowel het personage Warhol als het personage Beuys, kan het beste opgevat worden als een levensomvattende performance. Het 'waarheidsgehalte' van een dergelijke levensmythe blijkt niet zo zeer relevant. Kunst is in zichzelf, zo zagen wij al in de inleiding, een vorm opleggen aan de 'werkelijkheid', waardoor een nieuwe 'werkelijkheid' ontstaat. Een gegeven dat maakbaarheid van de werkelijkheid impliceert. Dit niet ontkennen, maar juist als uitgangspunt nemen, vormt wellicht de kracht van zowel Beuys' als Warhol's oeuvre. Beide zetten hun Ik naar eigen hand, waardoor een nieuw Ik (of is het een imago?) ontstaat.

De verwerping

Plotseling was er dan een internationaal debat over een nieuw, raadselachtig fenomeen: het postmodernisme. Aanstichter van dat debat was een nog onbekende, Franse filosoof: Jean-Francois Lyotard (1924-1998). Het boek waar het aanvankelijk om draaide was Lyotards *La condition postmoderne* (1979), 'Een rapport over het weten', zoals de ondertitel luidde. Klaarblijkelijk was men, ondanks het collectieve individualisme, nog steeds naar een algemene waarheid op zoek.

In *La Condition Postmoderne* stelt Lyotard dat de toestand van de hedendaagse mens er een is van vertwijfeling over de waarde van wat hij 'Grandes Narratives', oftewel 'Grote Verhalen' noemt.³⁸ Grote Verhalen zijn de theorieën, filosofieën, ideologieën en visies, die pretenderen een universele verklaring te verstrekken voor de wijze waarop zaken – zoals de wereld en haar geschiedenis – in elkaar zitten. Stootte de romantiek de rede al van haar voetstuk, in het postmoderne denken werd de ratio zelfs in toenemende mate als een

³⁷ Zie Krüger, W.

³⁸ Zie Lyotard, J.F.

volstrekt onbetrouwbare en gevaarlijke raadgever beschouwd. Lyotard gebruikt de term ‘rationalistische terreur’ om aan te geven hoe producten van de rede, zoals technologie, wetenschappelijke classificatie en massificatie, tot desastreuze vernietigingspraktijken in de Duitse concentratiekampen hadden geleid. Daarnaast waren emoties evenmin betrouwbaar. Emoties zijn, zo luidt de hedendaagse opvatting, actieve stoffes in onze hersenen; zij zijn gespeeld of chemisch van aard.³⁹

Lyotard stelt dat, vanaf Descartes, het Ik onterecht macht over alles, inclusief over het eigen zelf, is toegekend, waarmee het Ik een onmogelijke en bovendien onvervulbare rol krijgt. Voor de postmoderne mens is de waarheid, ook op individueel niveau, onbereikbaar. Hij zal dus af moeten zien van het beheersen van de werkelijkheid. Er bestaat geen doel, geen richting en geen vaste waarde of betekenis. Aangezien nu alleen nog de mogelijkheid om deze chaotische, oncontroleerbare wereld te accepteren overblijft, slaat de apathie in de maatschappij toe.

Hyper Hyper

De Franse filosoof Jean Baudrillard (1929-2007) omschrijft de postmoderne periode als ‘hyperrealiteit’, waarin de realiteit is vervangen door tekens en beelden.⁴⁰ De hyperrealiteit wordt gedomineerd door simulaties van de werkelijkheid en niet door de ‘echte’ realiteit. Volgens Baudrillard leven we in een tijd van schijnvertoning en illusie, hetgeen Warhol (en zeer waarschijnlijk ook Beuys) tot toonaangevende voorloper(s) van deze periode maakt. Warhol, die middels televisieprogramma’s als *Andy Warhol’s Fashion*, *Andy Warhol’s TV* en *Andy Warhol’s Fifteen Minutes* een TV-persoonlijkheid wist te worden, benoemde al eerder dat de wereld die we op televisie zien, echter is dan de wereld waarin wij leven. Een stelling die, na enige overdenking, minder absurd lijkt dan hij in eerste instantie klinkt:

wanneer onze werkelijkheid gebaseerd is op hetgeen we via tekens en beelden binnen krijgen, betekent dat in zekere zin dat deze tekens en beelden onze realiteit worden.

“Pleeg revolutie of zelfmoord!”, riep de intellectueel Guy Debord (1931-1994) in zijn branie (hij moet op zijn zachtst gezegd een eigenaardig man zijn geweest). Toen de door hem verfoeide ‘spektakelmaatschappij’ in de jaren ‘90 op volle toeren draaide, koos hij voor het tweede. Al in 1967 stelde Debord dat de beeldcultuur zich zou ophopen tot een alomvattend spektakel dat niet meer van werkelijkheid te onderscheiden is.⁴¹ Volgens Debord wordt het leven, in zijn algemeenheid, beheerst door de voorstelling ervan: alles is wat het schijnt. Eenmaal opgenomen in het spektakel, is een bepaald beeld van een consumentenproduct of een individu een werkelijkheid op zichzelf geworden – en niet langer slechts een afspiegeling van die werkelijkheid. “There is no going back to reality just as there is no going back to virginity”, zo formuleerde mediafilosoof Thomas De Zengotita (1944) het in *Mediated: How the Media Shape the World Around You* (2005).⁴² Debord gaat ervan uit dat de postmoderne mens het beeld boven de zaak, de kopie boven het origineel, de voorstelling boven de werkelijkheid en de schijn boven het wezen verkiest.

De absurditeit die dit met zich meebrengt wordt confronterend zichtbaar wanneer je de registratie van de performance *Real Snow White* (2009) van de Finse kunstenares Pilvi Takala (1981) bekijkt. Verkleed als het personage Sneeuwwitje staat Takala voor de ingang van Disneyland Parijs. Kinderen die het park bezoeken rennen enthousiast naar haar toe en vragen haar om foto’s en handtekeningen. Door het verschijnen van een bewaker wordt dit enthousiasme plots de kop ingedrukt. De bewaker probeert Takala duidelijk te maken dat ze het park niet in de kleren van Sneeuwwitje mag betreden. Ze pretendeert met haar uiterlijke vertoning de ‘echte’ Sneeuwwitje te zijn en bedriegt hierdoor de kinderen.

³⁹ Jensen, S., Wijnberg, R., p.64

⁴⁰ Zie Baudrillard, J.

⁴¹ Zie Debord, G.

⁴² Zengotita, T., p.11



Bewaker: "It's about not to mix with the real...
So, it's not possible to enter in this kind of clothes".

Bezoeker (talk): "You cannot go to the park like
this because the children will think that you are
Snow White"

Takala: "So I'm too much like.. There is a real
Snow White and then I am..."

Bezoeker (talk): "There is a real Snow White.
There is a real Snow White in the park. My
daughter thought you are Snow White.
So, that's why. Only the real Snow White
can dress like this, you cannot do it."

Takala: "Yeah, I didn't think of this. I thought the
real Snow White was a drawing."⁴³

De verwerping

Postmoderne kunstenaars willen het chaotische, de dubbelzinnigheid, het bedorvene en het valse van de wereld aan de orde stellen. Het postmodernisme kan, doordat zij in letterlijke zin 'alles wat na het modernisme komt' omvat, niet streng worden vastgepind op een bepaalde vorm of stijl. Typerend is juist dat alles wat absoluut pretendeert te zijn wordt neergehaald. Desondanks spelen thema's als kapitalisme, massaconsumptie, banaliteit, decadentie en de maakbaarheid van de realiteit en de identiteit een veelzeggend grote rol.

Wat is dit voor een verzameling?

Ingrid de Rond

Dit is een eigenaardige zoektocht. Een tuimelen en struikelen van woorden, een in elkaar haken van thema's en beelden, opgeroepen door de zoektochten, woorden, thema's en beelden van anderen. Ontstaan nieuwe boeken altijd in de kantlijn van andere boeken? En zijn nieuwe schilderijen altijd uitwerkingen van datgene wat andere schilders hebben laten liggen?⁴⁴ Ik denk het.

In voorgaande 'verzameling' heb ik een context willen schetsen waarbinnen de opkomst en de positie van het Ik in de westerse maatschappij begrepen kan worden. Daarbij heb ik geprobeerd aan te tonen hoe het proces van individualisering de mens vrijheid en oneindige mogelijkheden schonk, maar tegelijkertijd ook de twijfel en de vergankelijkheid van zekerheden deed toenemen. Duidelijk wordt hoe wij, ten minste vanaf Descartes, stevast om de waarheid en om onszelf bezorgd zijn geweest.

Wat is waarheid?

Wanneer er geen hogere, externe maatstaf meer bestaat die ons zekerheid biedt, lijkt het Ik ons enige houvast. Zodoende typeert de twintigste eeuw zich door een zich versterkende drang naar een duidelijk afgebakend Ik, een proces van individualisering en een op collectief niveau groeiend verlangen naar het zijn van een authentiek zelf. Wordt dit verlangen, aan het einde van de 20e eeuw, de kop ingedrukt, of heeft het proces van individualisatie zich in de 21e eeuw voortgezet? En hoe verhoudt de kunstenaar zich hiertoe?

In deel twee streef ik ernaar antwoord te geven op deze vragen. In de eerste hoofdstukken zal ik inzicht proberen te verschaffen in het identiteitsdenken van de 21e eeuw. In het daaropvolgende hoofdstuk wil ik schetsen welke gevolgen de hedendaagse positie van het Ik heeft voor de identiteit van de kunsten.

Brian: Please, please listen.

I've got one or two things to say.

The crowd: Tell us! Tell us both of them!

Brian: Look, you've got it all wrong. You don't need to follow me. You don't need to follow anybody! You've all got to think for yourselves. You're all individuals!

The crowd: Yes! We're all individuals!

Brian: You're all different!

The crowd: Yes! We're all different!

Man in de crowd: I'm not.

The crowd: Ssssh!

I want to be made

Wij leven in het informatie-tijdperk. In korte tijd is het voor een groot deel van de westerse maatschappij mogelijk geworden om op mondiaal niveau te communiceren, kennis te verkrijgen

en te delen. Hierdoor zijn afstanden relatief steeds kleiner geworden en is de wereld, in sneltreinvaart, in een 'Global Village'⁴⁵ veranderd. "Imagine a world in which every single person on the planet is given free access to the sum of all human knowledge", is de slogan van de grootste internet-encyclopedie ter wereld: Wikipedia. Deze zin onthult enerzijds de enorme potentie van ons tijdperk, anderzijds schuilt in deze 'informatieoverload' ook de hoofdschuldige van de apathie waar onze samenleving vandaag de dag mee te kampen heeft. Hebben wij alle kennis van de wereld daadwerkelijk nodig? Het antwoord laat zich raden. "Er is zoveel gaande in de wereld waar we dagelijks van op de hoogte worden gehouden, dat het steeds aantrekkelijker en zelfs noodzakelijker wordt om een muur op te trekken om zo bewust niet te worden meegesleurd in de draaikolk van tragiek die iedere nieuwe gebeurtenis met zich meebrengt", aldus Rob Wijnberg.⁴⁶

Virtuele realiteit

Typerend voor onze huidige samenleving is de dominante aanwezigheid van sociale netwerken als Facebook, Twitter, Myspace en LinkedIn. Op Facebook, het sociale netwerk dat momenteel de meeste populariteit geniet, kan ik via een tijdlijn op de hoogte worden gesteld van datgene waar mijn 727 'vrienden' zich op dit moment mee bezighouden. Om als individu op te vallen tussen die veelheid en de maximaal haalbare erkenning in de vorm van 'Likes' te bemachtigen, is een uitgesproken identiteit noodzakelijk. Wie van

social media gebruikmaakt ontdekt al snel dat hoe scherper, grappiger, opvallender, maar ook grover de mening is, hoe meer reacties, aanhangers, likes en volgers dat genereert. In die zin zijn nuance en beschaving niet effectief.⁴⁷ Het is vooral van belang onderscheidend en uitgesproken te zijn.

Volgens de Amerikaanse sociologe Sherry Turkle (1948) hebben sociale media negatieve consequenties voor de beleefde omgangsvormen. Ze stelt in haar boek *Alone Together* (2010) dat we zo gefixeerd zijn op onze apparaten dat we bovenal via machines communiceren.⁴⁸

Een van de meest fascinerende trekjes van sociale netwerken is dat iedereen die er op verschijnt, onmiddellijk zichzelf begint te spelen – of in elk geval probeert te voldoen aan datgene wat er op dat moment van hem of haar verwacht wordt. Dat kan door middel van foto's uit de persoonlijke leefwereld, spontaan aandoende gevoelsuitingen en het vermelden en tonen van favoriete filmpjes, boeken en muziek. Gezien de veelheid aan unieke en authentieke persoonlijkheden op Facebook is het er hard werken om jezelf te onderscheiden. Dit maakt dat ons Ik steeds extremere, en duidelijker afgebakende, vormen aanneemt.

In zijn boekje *Boeiuh* (2010) koppelt Rob Wijnberg het begrip 'creality' aan Facebook: gecreëerde realiteit, "een mix van werkelijkheid en bewust gemanipuleerde presentatie-vormen of omstandigheden die de grens tussen fictie en bedrog langzaam maar zeker uit het bewustzijn van de gemiddelde mediaconsument stoot."⁴⁹ Ook op de televisie wordt dit fenomeen zichtbaar. 'Reality-TV' domineert momenteel het aanbod van alle commerciële zenders. Het oerprogramma van het genre, Big Brother, begon als een kijkje achter de schermen in het leven van de 'gewone man'. Omdat het diens ledigheid registreerde, was het 'reality' ten voeten uit. Maar dit soort televisie kreeg al gauw het predicaat 'saai', hetgeen aanleiding gaf tot absurde

⁴⁵De term 'Global Village' (mondiaal dorp) wordt in *The Gutenberg Galaxy* (1962) door Marshall McLuhan geïntroduceerd. De term beschrijft de trend van de massamedia die de tijds- en plaatsbarrières van de menselijke communicatie steeds meer wegnemen, waardoor mensen op een mondiale schaal kunnen communiceren. De wereld is zagezegd in een dorp veranderd. Zie McLuhan, M.

⁴⁶ Wijnberg, R., p.22

⁴⁷ Jensen, S., Wijnberg, R., p.164

⁴⁸ Zie Turkle, S.

⁴⁹ Wijnberg, R., p.27



The Blue Noses Group is een Russisch kunstenaarsduo, bestaande uit Alexander Shaburov en Viacheslav Misis. Het werk 'Reality Show' herinnert aan Big Brother en toont de banaliteit en de absurditeit van televisieprogramma's die doen alsof ze de realiteit vertegenwoordigen.

I want to be made

varianten waarbij het prijzengeld steeg tot een miljoen euro. De bewoners werden steeds minder alledaags (van een transseksueel naar een groep c-artiesten tot een ex-gedetineerde) en in de derde serie kregen deelnemers opdrachten terwijl de camera-aandacht verschoof van hun alledaagse bezigheden naar hun onderlinge ruzies en romances. Van werkelijkheid is nauwelijks nog sprake.⁵⁰ Typerend voor Reality-TV, is dat juist de intiemste

momenten in aanmerking komen om getoond te worden aan het anonieme publiek van televisiekijkers. "Men wil trouwen op TV, de liefde bedrijven op TV, lijden, huilen, geil zijn, slapen en rouwen op TV."⁵¹

Rolintegriteit

Ook voor de televisie geldt dat iedereen die er op verschijnt, al dan niet onbewust, direct een rol van zichzelf aanneemt. Dit fenomeen wordt ook wel aangeduid met het begrip 'rolintegriteit': we vervormen ons Ik naar de rol die anderen van ons wensen te zien.⁵² De boeren in *Boer zoekt vrouw* sluiten doorgaans perfect aan bij het stereotype 'boer', Mart Smeets verliest nooit zijn rol als doordachte wielerfanaat en Georgina Verbaan herkennen wij nog altijd als speels en intuïtief meisje. De televisie zit vol met constante, authentieke Ikken die ons verwachtingspatroon zelden in de steek laten – zo zien we onze BN'ers het liefst. Een herkenbaar en stabiel Ik biedt het vertrouwen en het gevoel van zekerheid waar we, klaarblijkelijk, op collectief niveau behoefte aan hebben. In binnen- en buitenland maken politici gaandeweg alleen nog een kans wanneer ze hun

kiezers, dat wil zeggen: hun publiek, weten te overtuigen van hun oprechtheid, terwijl inhoudelijke zaken steeds meer op de achtergrond raken.⁵³ Politici werken er hard aan zo natuurlijk mogelijk over te komen: allen hebben de wens een betrouwbaar, berekend en onderscheidend Ik te zijn. Omdat vrijwel geen van hen dit alleen af kan, lijken politici zonder mediatraining inmiddels tot een uitgestorven ras te behoren. Minutieus wordt het zijn van een eerlijk en natuurlijk Ik geoefend. Het gaat niet meer om feiten en argumenten, maar om emoties en imago.⁵⁴

Made' is een populair programma op MTV waarin jongeren – vaak 'de buitenbeentjes van de school – de kans wordt geboden om een bepaald talent aan te leren, zoals cheerleaden, het bespelen van een muziekinstrument of rappen, om zo het gevoel te hebben iets te kunnen en iemand te zijn. In Made komt duidelijk naar voren hoezeer jongeren verlangen naar een identiteit die door hun omgeving erkend en ook gewaardeerd wordt.⁵⁵

Een opsomming van de metamorfoseprogramma's die het afgelopen televisieseizoen de revue hebben gepasseerd:⁵⁶

Tien jaar jonger in tien dagen

De modopolitie 2.0

I want a famous face

Altijd jong

Gênante lijven

Beauty touch

Lust, liefde of laten lopen?

Gewoon mooi

S.O.S Sonja

Help, ons kind is te dik

Help, mijn man heeft een hobby

Help, mijn man is klusser!

Gezond mooi en gelukkig

Sex rehab with Dr. Drew

Sex education

Hoe vind ik een vent?

Hoe word ik een Gooische vrouw?

Hoe word ik gelukkig?

Hoe word ik mama in Amsterdam-zuid?

Superdik - superdun

De succesfactor

Mijn man kan niet dansen

Obese

Hotter than my daughter

I want to be made

⁵³ Ibid., p.4

⁵⁴ Wijnberg, R., p.87

⁵⁵ Ibid., p.66-67

⁵⁶ In navolging van Rob Wijnberg's 'zelfverzonnen tijdverdrijf' (waarmee je een heel reclameblok zoet kunt zijn). Zie Wijnberg, R., p.35-36

⁵⁰ Ibid., p.27-28

⁵¹ Winkel, C. van, 2005, p.18

⁵² Doorman, M., p.73

We zijn ons bewust van het feit dat anderen ons zien en willen graag 'goed' overkomen. Dat dit gegeven ook een economische reden kent, wordt geconcludeerd in het boek *De grenzeloze generatie en de onstuitbare opmars van de B.V. Ik* (2011) van Frits Spangenberg (1948) en Martijn Lampert (1973). In hun onderzoek wordt zichtbaar dat jongeren de behoefte naar een onderscheidend Ik, terecht, als sterk verweven zien met de kans op economisch succes.⁵⁷ Jezelf commercialiseren, verkopen en omhoog knokken lijken basisvoorwaarden voor het kapitalistische systeem. Wie zich hier niet aan conformeert, zet zichzelf automatisch op een achterstand. Spangenberg en Lampert bemerken dat jongeren óf heel succesvol zijn, óf buiten de boot vallen. Er ontstaat een nieuwe tweedeling in de samenleving: de kansrijken en de kansarmen. Jongeren richten zich daarbij steeds minder op hun omgeving en steeds meer op zichzelf.

"I wish my life and decisions to depend on myself, not on external forces of whatever kind. I wish to be the instrument of my own, not other men's acts of will. I wish to be a subject, not an object; to be moved by reasons, by conscious purposes, which are my own, not by causes which affect me, as it were, from outside. I wish to be somebody, not nobody; a doer — deciding, not being decided for, self directed and not acted upon by external nature or by other man as if I were a thing, or an animal, or a slave incapable of playing a human role, that is, of conceiving goals and policies of my own and realising them",⁵⁸ zo schreef de 20e eeuwse filosoof Isaiah Berlin (1909-1997) in zijn beroemde *Two Concepts of Liberty* (1958). Velen zouden het hem nazeggen.

We willen, ondanks anderen, onszelf kunnen zijn. Geen wonder dat de Amerikaanse cultuurpessimist Allan Bloom (1930-1992) al in de jaren negentig sprak van een narcistisch Ik-tijdperk in het Westen.⁵⁹ Het gretige verlangen naar een authentiek en onderscheidend Ik is waarschijnlijk hetgene wat ons vandaag de dag nog het meeste met elkaar verbindt.

De generatie B.V. Ik is een generatie met winnaars en verliezers, de economisering van onze samenleving maakt dit immers noodzakelijk: je bent succesvol, of je faalt. Om te voorkomen dat we bij de groep 'verliezers' gaan horen, moeten we ervoor zorgen dat we, op z'n minst, gezien worden. Succes betekent zichtbaarheid en zichtbaarheid succes, zo zagen wij ook al bij de kunstenaars in de 19e eeuw. Dat wat onzichtbaar is, bestaat simpelweg niet.

⁵⁷ Zie Spangenberg, F., Lampert, M.

⁵⁸ Berlin, I., p.8

⁵⁹ In zijn boek *The Closing of the American Mind* (1987) verwijt Bloom de jeugd een bepaald type relativisme wat hij 'Soft Relativism' noemt: een relativisme dat gedragen wordt door de overtuiging dat iedereen zijn eigen waarden heeft en dat daarover niet geadviseerd kan worden ("Want ik zie het nu eenmaal zo!"). Het gegeven dat 'niets of niemand de waarheid in pacht heeft' lijkt een vrijbrief te zijn geworden voor het grenzeloos najagen van het eigenbelang, aldus Bloom. Zie Jensen, S., Wijnberg, R., p.227

Alles is wat het schijnt

In 1994 introduceerde de Canadese schrijver Douglas Coupland (1961) in een interview in Vrij Nederland het begrip ‘posthuman’: een nieuw type identiteit dat zich volgens Coupland uitte

onder sterren en mediafenomenen. Een postmenselijk persoon probeert, aldus Coupland, om door middel van medicijnen, training, diëten, chirurgische technieken en voedselvervangende stoffen zijn lichaam opnieuw te ontwerpen.⁶⁰ Maar het belangrijkste kenmerk van de postmenselijke persoon, zo voegt de Nederlandse schrijver Joost Zwagerman (1963) in het artikel *Ben ik in beeld?* (2006) toe, is dat identiteit wordt vervangen door imago.⁶¹ Het woord ‘Imago’ is latijn voor ‘Beeld’. Waar het bij identiteit gaat om ‘hetgeen iemand werkelijk is’ – daartoe behoren alle uiterlijke en innerlijke kenmerken – draait het bij imago om ‘het beeld dat de buitenwereld van iemand heeft’.⁶²

Douglas Coupland kon in 1994 niet vermoeden dat het fenomeen van de postmens zich als een olievlek zou verspreiden; modellen meten zich met plastische chirurgie een ander lichaam aan of worden gefotoshopt om er zo aantrekkelijk mogelijk uit te zien, politici worden door spindoctors geïnstrueerd welke oneliners ze moeten uitspreken voor de camera, en journalisten blazen het nieuws op tot onrealistische proporties om kijkcijfers te scoren of om zoveel mogelijk kranten te verkopen.

Anno 2013 lijkt het postmenselijke fenomeen zich niet meer uitsluitend onder celebrities en mediafenomenen te manifesteren; sinds de opkomst van de sociale media lijken ook de tot dan toe anonieme stervelingen posthuman te zijn geworden. Op ons online-profiel verheffen wij onszelf en ons persoonlijke leven tot beeld en presenteren wij dit aan het alziend oog van de massa: ‘Ingrid 2.0’.

⁶⁰ Zie Zwagerman, J.

⁶¹ Ibid.

⁶² Zie Riel, C. B.M van



Facebook lijkt vaak een ego-glossy, waarin alles ‘Leuk’ is. Af en toe laat je weliswaar je zwakke kanten zien, maar dat is een oud kneepje van de romanschrijver: geef je hoofdpersoon een handicap, dat wekt sympathie op bij de lezer.⁶³

We raken bedreven in het verspreiden van een media-imago dat vooraf is uitgedacht en ingestudeerd en laten ons kenmerken door een feilloze kennis van het effect dat getoonde gevoelens hebben op verre, anonieme toeschouwers. Daarmee wordt iedereen een betere versie van zichzelf op Facebook. Ingrid 2.0 is altijd grappig, scherpzinnig, succesvol, vriendelijk – en staat goed op foto’s. Er is zelden een kritische noot of keerzijde aan haar bestaan. Deze zelfstilering kan zo ver gaan, dat het Ik anno 2013 zijn imago kan ervaren als zijn werkelijke identiteit. En dit alles “zonder dat de postmenselijke persoon hier noemenswaardige gewetensproblemen aan ondervindt”.⁶⁴ De mens in het tijdperk van zijn virtuele reproduceerbaarheid.

⁶⁴ Zie Zwagerman, J.



Pictorial Turn

Ook door middel van consumptieartikelen is het mogelijk om een beeld van onszelf te scheppen (“Volvo? Familieman. Gucci-tas? Gooisch meisje. Bril met zwart montuur? Creatieveling. Sandalen met sok? Milieuridder. Vespa- scooter? Carrière-maker.”⁶⁵), een proces waarvoor we het

woord ‘lifestyle’ hebben uitgevonden. Door middel van wat we hebben, kunnen we eigenhandig een werkelijkheid omtrent ons Ik construeren. “I shop therefore I am”, met deze variant op Descartes’ beroemde uitspraak vat de Amerikaanse kunstenares Barbara Kruger (1945) het samen: consumptie is een identiteitskenmerk geworden dat, in Kruger’s optiek, het denken vervangt. Het ‘zijn’ verplaatst zich naar het ‘hebben’. Misschien is mijn Ik niet langer wat ik ‘inhoud’, maar hoe ik ‘vormgeef’ aan mijn bestaan: wat ik communiceer naar mijn omgeving, welke signalen ik uit laat gaan.

Klaarblijkelijk heerst er een collectieve scheppingsdrang. De rol van de vormgeving is zo overheersend, dat ‘ontwerpen’ haast als metafoor voor het hedendaagse leven kan worden gezien. De visualisering van het niet-visuele en de veruiterlijking van innerlijke processen domineren onze maatschappij – en zijn niet per definitie vreemd aan de agenda van de kunstenaar. Integendeel: dergelijke kwesties behoren als vanouds tot de kunst. “In een wereld waarin het zelf doen en maken van de burger centraal staat, heeft de kunstenaar zijn laatste restje maatschappelijke relevantie verloren”, zo benoemt kunstcriticus Ingrid Commandeur het in *Metropolis M* (2008).⁶⁶

Daarmee ben ik bij een nieuw vraagstuk aangekomen: wat is de rol van de kunst en de kunstenaar in een overmatig zichtbaar gemaakte wereld? Hoe verhouden zij zich tot het hedendaagse ‘Alles ist möglich-klimaat’, waarin vrijheid, eindeloze mogelijkheden, hyperindividualisme en een overdaad aan beeldende schijn de boventoon voeren?

Vervaging aller grenzen?

In de hedendaagse kunst wordt *creality* meer dan eens tot hoofd- thematiek. Bovenal het medium fotografie⁶⁷ wordt op ruime schaal gebruikt om fictieve verhalende werken of een toneel voor het eigen Ik te creëren. Het meest treffende voorbeeld hiervan is waar-

schijnlijk de Amerikaanse kunstenares Cindy Sherman (1954). In haar iconachtige fotografische ‘zelfportretten’ gaat Sherman haar eigen identiteit uit de weg door zichzelf keer op keer in een volstrekt andere gedaante te fotograferen.⁶⁸ Haar omvangrijke oeuvre toont honderden verschillende vrouwtypen, die in kunstmatigheid niet voor elkaar onder doen. Passend gekleed en gekapt en met de juiste make-up voegt Sherman zich even makkelijk in de rol van de mythische Marilyn Monroe als in het personage ‘de Franse studente’ of ‘de verveelde huisvrouw’.⁶⁹ Al Sherman’s ‘zelfportretten’ zijn gebaseerd op gangbare mythen en stereotypen van vrouwen, die veelal verspreid worden door het internet en de televisie.

⁶⁷ In zijn boek *Het primaat van de Zichtbaarheid* (2005) benoemt Camiel van Winkel dat de fotografie is uitgegroeid tot een dominant model van beeldproductie: “Ze lijkt de schilderkunst en andere visuele media naar de marge te hebben verdrongen, en daaraan zelfs haar kwaliteitscriteria te hebben opgelegd”. Van Winkel stelt dat de fotografie “perfect aansluit bij de snelheid, het tijdgebrek en het ongeduld waar het leven van de moderne burger om draait, en bovendien de illusie verschaft van directheid”. Zie Winkel, C. van, 2005, p.16

⁶⁸ Visser, A. de, p.369

⁶⁹ Ibid.

⁶⁵ Zie Jensen, S.

⁶⁶ Zie Commandeur, I.



132 Veggies - Zürich 2012

Ook het Rotterdamse kunstenaarsduo Ari Versluis en Ellie Uyttenbroek maakt de maakbaarheid van de authenticiteit tot hoofdthematiek. Al meer dan tien jaar plukken zij toevallige passanten van de straat, om hen te fotograferen in hun studio. Vervolgens worden de foto's van personen waarbij de stijlkenmerken overeenkomen bij elkaar geplaatst. Wie een blik werpt op hun website www.exactitudes.com, bemerkt al gauw dat iedere suggestie van individualiteit relatief is.

Zowel de zelfportretten van Sherman als de *Exactitudes* van Versluis en Uyttenbroek, houden de samenleving een spiegel voor. De rol van de kunstenaar is hier overduidelijk: de kunstenaar biedt een confrontatie met alledaagse illusies; hij toont ons dat 'hetgeen wat lijkt', niet daadwerkelijk zo hoeft te zijn. Ook schoonheidsoordelen, inclusief die van jezelf over jezelf, zijn altijd een product van hun tijd, klasse en cultuur. Of, anders gezegd: "Het 'zelf' bestaat slechts uit meerdere 'zelden' die enkel bestaan bij gratie van hun sociale en natuurlijke omgeving. Ieder individu (...) bestaat slechts buiten zichzelf, doorheen en dankzij de Ander."⁷⁰



Cindy Sherman *Untitled Film Still #13*.
Museum of Modern Art, New York (1978)



"Het werk van Cindy Sherman toont meerdere mythen: de mythe van het karakter, de mythe van de fotografie als een eerlijk en transparant medium en de mythe van de kunstenaarspersoonlijkheid."⁷²

De kunstenaar 2.0

Maar de effecten van het hedendaagse 'Alles is mogelijk-klimaat' overschrijden meer dan eens de grenzen van de thematiek en beïnvloeden de hedendaagse kunstwereld ook fundamenteel. Zo wordt de hedendaagse kunst niet langer bepaald door het gebruik van specifieke media of technieken

en bestaan er al geruime tijd geen expliciete vaardigheden meer die iemand moet bezitten om kunstenaar te kunnen zijn. De kunstenaar lijkt een vak zonder specifieke normen van competentie en vakmatigheid te beoefenen; een conditie die hem een fundamentele vrijheid verschaft. Alles kan kunst zijn, mits er een kunstenaar is die het als zodanig benoemt en presenteert.⁷¹ Neem bijvoorbeeld het werk van de Nederlandse kunstenaar Hester Scheurwater (1971), die internationale bekendheid verwierf met haar zelfportretten op Facebook die, wegens 'vermeende pornografische inhoud' stevast van de



Hester Scheurwater *Daily Uploads*. December 19, 2011,
www.hesterscheurwater.com (2011)

“site verwijderd werden.

Wacht nog even met uw oordeel. Wat u ziet is geen porno!”⁷² zo kopte AD-columnist Hugo Borst (1962) boven een artikel over Scheurwaters’ werk. Maar wanneer ik de ‘Daily Uploads’ op www.hesterscheurwater.com bekijk,⁷³ vraag ik me toch af waar volgens Borst (overigens een voetbalcriticus) de porno stopt en de kunst begint.

In het boek *De Barbaren* (2012) stelt de populaire Italiaanse schrijver Alessandro Baricco (1958) dat de hoge cultuur aan terrein verliest en door barbaren wordt overgenomen. Voor de barbaar staat het effect boven de waarheid en maakt de schoonheid plaats voor het spektakel.⁷⁴ Het draait om het oppervlak in plaats van de diepgang, de snelheid in plaats van de reflectie, de generalisatie in plaats van de specialisatie en het plezier in plaats van de inspanning.

Het werk van Hester Scheurwater sluit naadloos aan bij een van de meest recente kunstenaarsimago’s: ‘de barbaarse kunstenaar’. Haar ‘barbaarse kunst’ roept bij mij onvermijdelijk de vraag op of Scheurwater nu daadwerkelijk een kunstenaar is, of iemand die zich daarvoor uitgeeft - wat het verschil daartussen is, en of het gegeven dat haar werk deze vragen oproept niet exact hetgene is wat haar positie als kunstenaar op dit moment legitimeert. Bestaat er kunst die alleen maar op kunst lijkt, maar die van binnen geen kunst is – en van buiten ook niet; kunst die alleen het imago van kunst heeft, en opgaat in het spektakel; ‘kunst 2.0’?

De hybride kunstenaar

De nagenoeg afwezige grens tussen high- en low art is tekenend voor het open, oningevulde karakter van de hedendaagse kunst. Critici signaleren een groeiende ‘hybridisering’ van de kunstzinnige beroepspraktijk. De term ‘hybride’ houdt kruising of vermenging

van ongelijksoortige zaken in. “De hybride kunstenaar vervult, bovenal vanuit een economische motivatie, meerdere rollen of functies binnen het artistieke veld. Hij combineert zowel autonome als toegepaste kunstvormen – en voelt daarbij geen noodzaak om het autonome en het niet-autonome deel van zijn beroepspraktijk uit elkaar te houden. Noch hiërarchisch, noch organisatorisch, noch conceptueel.”⁷⁵

De toenemende hybridisering van de kunstwereld wordt onder andere zichtbaar in de opkomende populariteit van de Artistic Research; een artistieke praktijk die gebaseerd is op de gedachte dat kunst een vorm van onderzoek behelst. In het denken over de Artistic Research stellen theoretici dat de werkzaamheden van de kunstenaar te vergelijken zijn met die van de wetenschappelijk onderzoeker. In tegenstelling tot de reguliere wetenschap, zou het werk van de kunstenaar-onderzoeker zich kenmerken door openheid, flexibiliteit en onvoorspelbaarheid.⁷⁶ Dit levert ‘nieuwe kennis’ op die uniek en exclusief is, maar die wel “boven het particuliere dient uit te rijzen”.⁷⁷

De opkomst van de Artistic Research sluit naadloos aan op de behoefte van onze prestatie maatschappij om ook de rol van de kunstenaar te onderwerpen aan algemene normen van competentie, professionaliteit en dienstverlening, een tendens die tevens zichtbaar is in het denken over het hedendaags kunstonderwijs. De gedachte dat kunst kennis produceert roept binnen de kunstwereld zo nu en dan argwanende reacties op. Zo wordt er gesteld dat, indien kennis als het voornaamste criterium voor goede kunst gaat gelden, veel aspecten van de kunst, zoals intuïtie, fantasie en het bewerken van materie, aan de kennis ondergeschikt kunnen worden gemaakt. “Wat er dan overblijft, is waarschijnlijk een soort pseudo-filosofie. (...) Het is te hopen dat kunstenaars zo wijs zullen zijn om met die zogenaamde kennisproductie te stoppen. Anders kan het al door Hegel voorspelde einde van de kunst snel intreden”⁷⁸, aldus kunsthistorica Katalin Herzog.

⁷⁵ Winkel, C. van, Gielen, P., Zwaan, K., p.7-8

⁷⁶ Winkel, C. van (2007), p.65

⁷⁷ Zie PhDArts.

⁷⁸ Zie Herzog, K.

⁷² Winkel, C. van (2005), p.75

⁷³ Zie Scheurwater, H.

⁷⁴ Zie Baricco, A.

De motor

In het voorgaande hoofdstuk heb ik, aan de hand van actuele tendensen binnen de hedendaagse kunstwereld, de verhouding van de kunst ten opzichte van het ‘Alles ist möglich-klimaat’ proberen te schetsen. Het moge duidelijk zijn dat, in een kunstwereld die de afgelopen twintig jaar radicaal mondiaal werd en waarin ‘cross-overs’ in alle denkbare vormen plaatsvinden, de mogelijkheden enorm zijn. Het ontbreken van een ‘Waarheid met grote W’ maakt ook de identiteit van de kunsten tot een onoverzichtelijke puzzel, die inherent is aan de complexiteit van de hedendaagse maatschappij. De kunstenaar moet gestalte geven aan zijn vrijheid – en lijkt zich daarbij enkel te kunnen beroepen op zichzelf, op het Ik, wat ook een taak zonder opdracht lijkt te zijn.⁷⁹ Precies hierin schuilt een van mijn grootste fascinaties voor de hedendaagse kunst. Voor mij illustreert de kunstenaar, meer dan ieder ander, de paradox van de inhoudsloze roeping; van de taak zonder opdracht. Hét moet, maar niemand weet nog wát moet. De scheppende kunstenaar doet datgene wat nergens voorgeschreven staat: hij creëert een persoonlijk kader temidden van de complexiteit van de werkelijkheid. En ieder particulier werk lijkt noodgedwongen een onvolkomen uitdrukking van het achterliggende artistieke ‘zelf’, waardoor de kunstenaar genoopt is altijd maar door te gaan.⁸⁰ Anders gezegd confronteert ieder voltooid werk de kunstenaar met zijn onvermogen om zichzelf volledig adequaat uit te drukken. Daarom vraagt het, altijd weer opnieuw, om een volgend werk. De onmogelijkheid van volkomen zelfrealisatie vormt de motor van zijn oeuvre.⁸¹

Denk ik. Een zoektocht.

⁷⁹ Lauwaert, D., p.2

⁸⁰ Laermans, R., 2004, p.14

⁸¹ Winkel, C. van, 2007, p.86

Op een schommel veroorzaakt iedere beweging een tegenbeweging; een gegeven dat ook voor de tijdsgeest lijkt op te gaan.

De wederzijdse afhankelijkheid

“Let’s just say it: it’s over. (...) The postmodern moment has passed, even if its discursive strategies and its ideological critique continue to live on – as do those of modernism – in our contemporary twenty-first century world.”⁸²

Ten tijde van het ‘Alles ist Möglich-klimaat’, met prominente vrijheid, hyperindividualisme en overdaad aan beeldende schijn, lijkt er, hoe klein en hoe traag ook, een revolutie gaande. Analytici constateren de behoefte aan een hervinding van de Waarheid met grote W, van het idealisme, van de oprechtheid en van het Grote Verhaal. “Maar wel een verhaal dat de postmoderne lessen van de twijfel en de zelfkritiek in zich draagt, een verhaal met ruimte voor nuancering, zonder de arrogantie en de agressie van een dominante overtuiging”,⁸³ aldus David van Reybrouck, winnaar van de AKO Literatuurprijs 2010. Onder een steeds groter wordende groep jonge schrijvers, kunstenaars en architecten valt in toenemende mate een afkeer van de postmoderne scepsis en richtingloosheid te herkennen. “Het eeuwige scepticisme maakt voor de postmoderne denker iedere vorm van spreken zo beladen, dat hij in kramp schiet en alleen nog maar in staat is het spreken van anderen te deconstrueren”.⁸⁴

Deze post-postmoderne beweging wordt door de twee jonge filosofen Robin van den Akker (1982) en Timotheus Vermeulen (1983) betiteld als ‘Metamodernisme’. In een gelijknamig artikel (2011) benoemen zij dat de metamodernen de waarden van het postmoderne discours erkennen, maar tegelijkertijd beseffen dat hun uiterste grenzen genoeg zijn opgerekt.⁸⁵

⁸² Hutcheon, L., p.165

⁸³ Zie Heijne, B.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Akker, R. van den, Vermeulen, T., p.14

Als de moderne houding ten aanzien van Grote Verhalen, Waarheden met grote W en idealisme kan worden omschreven als fanatiek, enthousiast en naïef – en de postmoderne houding als apathisch, ironisch en cynisch, dan kan de metamoderne attitude worden omschreven als een gematigd fanatisme, een pragmatisch idealisme en een geïnformeerde naïviteit. De metamoderne houding wordt tegelijkertijd gekenmerkt door een modern verlangen naar waarachtigheid, betekenis en richting – en door postmoderne twijfels omtrent de mogelijkheden hiertoe.⁸⁶

‘En Route!’

“Did we ever know? We always thought we did, but then we realized we didn’t. Then we wished we had known. At least a little better. Or a little more. Then we dreamt. And we lived. No, maybe we lived first. Then we dreamt. We dreamt of living, of things we wished we lived through. Of past lives contained in the future of dreams. And dreaming we re-lived our lives. Or did we daydream? Oh, why do we always need to discern between dream and life?” - zo schreef de Bosnische kunstenaar Šejla Kamberić (1976).⁸⁷

Hedendaagse kunstenaars als Olafur Eliasson (1967), Pipilotti Rist (1962) en Šejla Kamberić hebben allen gemeen dat ze niet alleen teruggrijpen op mythologie, mystiek en vervreemding om het alledaagse leven te kunnen duiden of bevragen, maar er ook naar streven om de wereld – vanuit een eigen Waarheid – opnieuw te betekenen.⁸⁸ Sommigen grijpen hierbij terug op de beeldtaal, de iconografie en de attitudes van de romantiek, maar een steeds groter wordend aantal kunstenaars (van Bo Bartlett [1955] tot Janet Cardiff [1957] en van Ragnar Kjartansson [1976] tot Mariechen Danz [1980]) lijkt ernaar te streven een geheel nieuwe, eigen vorm te vinden. Zelfs, of juist dan wanneer zij beseffen dat zoiets onmogelijk is.

Ook op kunstacademies wordt een dergelijke omwenteling, langzaam maar zeker, zichtbaar. Zo is er onder andere sprake van een steeds sterker wordende behoefte aan technische kennis en kunde, aan vakmanschap en ambachtelijkheid. Het is goed mogelijk dat jonge kunstenaars zich op deze manier trachten te onderscheiden van de kunstenaar 2.0 - wiens beeldtaal opgaat in het spektakel, van de leek - die middels een google- zoekopdracht kennis denkt te hebben van de 19e eeuwse romantiek, en van al die andere individuen die ook de wens hebben een duidelijk afgebakend en onderscheidend Ik te zijn.

Temidden van het ‘Alles ist möglich-klimaat’ lijkt er een generatie te zijn opgestaan die zich ten volste bewust is van de grenzen en beperkingen van het eigen weten en kunnen, van de eindeloze mogelijkheden en van de reële twijfel - en die toch verder wilt, vanuit de zuivere overtuiging dat, zelfs wanneer we weten dat de Waarheid met grote W niet bestaat, we toch ergens in moeten geloven om

verder te kunnen komen. ‘En Route!’ ‘Je hebt geen kans, maar grijp ‘m!’

De toonaangevende New Yorkse kunstcriticus Jerry Saltz omschreef deze houding als “een attitude die zegt: ik weet dat wat ik doe vast en zeker al door iemand anders is gedaan, of dat het misschien belachelijk is, maar dat wil niet zeggen dat ik het niet proberen mag – en dat ik het niet serieus meen.”⁸⁹

De metamoderne generatie zal, tegen beter weten in, op zoek gaan naar de droom, naar de Waarheid met een grote W, naar het Grote Verhaal, naar het ideaal en naar de oprechtheid. Door continu te oscilleren tussen het relativisme en de waarheidsvinding, het moderne en het postmoderne, het enthousiasme en de scepsis en de oprechtheid en de ironie, kunnen de metamodernen een eigen taal vinden waarmee de tijdsgeschiedenis kan worden begrepen.⁹⁰

Het is schommelen bij uitstek: de moderne verlangens zorgen ervoor dat de postmoderne twijfels niet de overhand krijgen - en andersom.

⁸⁶ Akker, R. van den, Vermeulen, T., p.19

⁸⁷ Zie Kamberić, Š.

⁸⁸ Akker, R. van den, Vermeulen, T., p.14

⁸⁹ Zie Saltz, J.

⁹⁰ Akker, R. van den, Vermeulen, T., p.19

Aan de ene kant realiseer ik mij, sterker dan ooit, dat wereld precies is zoals Ik hem interpreteer en dat dus alleen Ik, als individu, het fundament verschaft waarop ik mijn beslissingen kan baseren. Aan de andere kant is er dat groeiende realiteitsbesef dat ik onvermijdelijk het product ben van een voorbijgaande tijdsgeest, van de mensen die mij omringen, het land waarin ik leef, de opleiding die ik geniet, de boeken die ik lees, de kunst die ik zie – van alles buiten mij.

‘Meta’ is afgeleid van de Griekse term ‘metaxis’, waarmee Plato een ‘beweging tussen’ aanduidt. Een tussengebied is altijd een plaats met aan beide kanten iemand of iets, het begrip ‘tussen’ vooronderstelt dus meerdere polen; het heeft minimaal twee uitersten nodig. Het hedendaags hyperindividualisme daarentegen, lijkt steeds sterker uit te gaan van slechts één pool: het Ik.

Naschrift

Welke effecten zal de meta-moderne tendens hebben op de positie van het Ik? Zal de aankomende generatie ook de oscillatie van het Ik naar de Ander in gang zetten? En zal de wederzijdse afhankelijkheid van het Ik en de Ander een erkende plaats in ons bestaan krijgen?

Het kan.



Olafur Eliasson *Beauty*.
Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo (1993)

Annotaties

- p.17-18: “Al 400 jaar (...) oordeel te vellen.”, Doorman, M., p.20-26
- p.18: “Het verlies van (...) dus ik ben”, Jensen, S., Wijnberg, R., p.43
- p.19: “(...), artistieke autonomie wil (...) de kunst zelf”, Winkel, C. van (2013), p.139
- p.20: “Opmerkelijk genoeg kwam (...) in gang zette”, Doorman, M., p.14-15
- p.21: “De ultieme wreedheid, dus ik ben”, Jensen, S., Wijnberg, R., p.63
- p.21-22: “In de klassieke (...) de individuele expressie”, Kisters, S., p.18
- p.22: “Dat de kunstenaar (...) het romantische kunstenaarschap”, Winkel, C. van (2007), p.23
- p.23: “(...) Een rapport over ... de ondertitel luidde”, Peperstraten, F. van, p.201
- p.41: “negatieve consequenties voor de beleefde omgangsvormen”, Jensen, S. (2012), p.164
- p.41: “Een van de (...) haar verwacht wordt”, Doorman, M., p.73
- p.41: “Dat kan door (...) boeken en muziek”, Doorman, M., p.69
- p.44: “Jezelf commercialiseren, omhoog (...) meer op zichzelf”, Jensen, S. (2012), p.11
- p.45: “Succes betekent zichtbaarheid en zichtbaarheid succes”, Winkel, C. van (2005), p.15
- p.46: “Douglas Coupland kon (...) olievlek zou verspreiden”, Zwagerman, J. (21-10-2006)
- p.46: “Modellen meten zich (...) kranten te verkopen”, Jensen, S., Wijnberg, R., p.224
- p.48: “Misschien is mijn (...) uit laat gaan”, Winkel, C. van (2005), p.18-19
- p.48: “De visualisering van (...) tot de kunst”, Winkel, C. van (2005), p. 22
- p.50: “Ook schoonheidsoordelen, inclusief (...) klasse en cultuur”, Jensen, S. (2012), p.151
- p.54: “Voor mij illustreert (...) nog wat moet”, Lauwaert, D., p.3

Bibliografie

Boeken

Akker, R. van den, Vermeulen, T., "Metamodernisme", in: *Twijfel 1* (2011), p.9-20

Baricco, A., *De Barbaren*. Vertaald door Manon Smits. Amsterdam: Bezige Bij, 2010, p.237 (oorspronkelijke uitgave: *I barbari. Saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli Editore, 2006)

Bätschmann, O., *The Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*. Keulen: DuMont, 1997, p.336

Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press, 1994, p.165 (oorspronkelijke uitgave: *'Simulacres et Simulation'*. Paris: Editions Galilée, 1981)

Berlin, I. "Two Concepts of Liberty", in: *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 1958, p.204

Borst, H., "De vrouw als lustobject", in: *Algemeen Dagblad*, 05-02-2013, p.16

Debord, G., *De spektakelmaatschappij*. Vertaald door Jaap Kloosterman en René van de Kraats. Baarn: Wereldvenster, 1976, 139 p. (oorspronkelijke uitgave: *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967)

Descartes, R., *Discours de la méthode*. Paris: Chronique des lettres françaises, 1927, p.102 (oorspronkelijke uitgave: Leyden: Ian Maire, 1637)

Doorman, M., *Rousseau en Ik: Over de erfzonde van de authenticiteit*. Amsterdam: Bert Bakker, 2012, p.139

Fabre, J., *Nachtboek, 1978-1984*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, p.234

Gielen, P., "De Biënnale van Venetië en de mythe van de individuele kunstenaar", in: *De Buren*, <http://www.deburen.eu/nl/nieuws-opinie/detail/de-biennale-van-venetië-en-de-mythe-van-de-individuele-kunstenaar> (geraadpleegd op 26-06-2013)

Heijne, B., "Tussen zwijgen en brullen zit altijd de dialoog", in: *NRC Boeken*, <http://nrcboeken.vorige.nrc.nl/recensie/tussen-zwijgen-en-brullen-zit-altijd-de-dialoog> (geraadpleegd op 19-05-2013)

Honour, H., Fleming, J., *Algemene kunstgeschiedenis*. Vertaald door Pieter Creemers e.a. Amsterdam: Meulenhoff, 2007, dertiende druk (eerste druk 1982), p.984

Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism*. New York/London: Routledge, 2002, p.165

Jensen, S. "Ik rook Gauloises en ik shop bij Zara", in: *NRC Next*, 22-17-09

Jensen, S., Wijnberg, R., *Dus ik ben, een zoektocht naar identiteit*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2010, p.237

Jensen, S., *Dus ik ben weer. Een nieuwe zoektocht naar identiteit*, De Bezige Bij Amsterdam, 2012.

Kandinsky, W., *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*. Vertaald door Charles Wentinck. Zeist: Vrij Geestesleven, 1987, p.136 (oorspronkelijke uitgave: *Über das Geistige in der Kunst*. München: Piper, 1912)

Kerkhoven, M. van., "Samenvallen met wat je denkt", in: *Etcetera 16* (1998) 65, p.6-10

Kisters, S., *Leven als een kunstenaar, invloeden op de beeldvorming van moderne kunstenaars*. Amsterdam: Vrije Universiteit, 2012, p.407

Laermans, R., "Artistieke autonomie als waarde en praktijk", in: *Autonomie als waarde, dilemma's in kunst en onderwijs*. Samengesteld door Corsten, M-J., e.a. Tilburg: Valiz/Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013, p.73-94

Ingrid de Rond

Laermans, R., "De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan: over de onzekerheden van artistieke carrières", in: *De Witte Raaf*, 01-11-2004, p.14

Lauwaert, D., "De Roeping, de Kunstenaar en hun Carrière", in: *De Witte Raaf*, 01-11-2004, p.2

Lyotard, J.F., *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979, p.109

McLuhan, M., *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. London: Routledge & Kegan, 1962, p.294

Nietzsche, F., *De vrolijke wetenschap*. Vertaald door Pé Hawinkels, nawoord en annotatie door Hans Driessen. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1999, 283 p. (oorspronkelijke uitgave: *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882)

Oger, E., *De rede en haar monsters*. Kapellen: Pelckmans, 2008, p.256

Palmen, C., *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates*. Amsterdam: Prometheus, 1999, p.98

Peperstraten, Frans van. "Jean Francois Lyotard", in: *Filosofen van deze tijd*. Samengesteld door Maarten Doorman en Heleen Pott, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2000, p.201-214

Plath, S., *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Edited by Karen van Kukil. London: Faber & Faber, 2000, p.768

Riel, C. B.M van, *Identiteit en Imago*. Den Haag: Academic Service, 2010, p.326

Spangenberg, F., Lampert, M., *De grenzeloze generatie en de onstuitbare opmars van de B.V. IK*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2011, p.288

Turkle, S., *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic, 2012, p.360

Veelen, A. van, *Een fantastisch facebookleven in 61 eenvoudige overpeinzingen*. Amsterdam: Uitgeverij Augustus, 2010, p.49

Visser, A. de, *De tweede helft: Beeldende kunst na 1945*. Nijmegen: Uitgeverij Sun, 1998, p.369

Wijnberg, R., *Boeiuh! Het stille protest van de jeugd*. Amsterdam: Prometheus, 2010, p.967

Winkel, C. van, *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds BKVB, 2007, p.96

Winkel, C. van, *Het primaat van de zichtbaarheid*. Rotterdam: NAI uitgevers, 2005, p.217

Winkel, Camiel van. "Het primaat van de zichtbaarheid. Versie van het eerste hoofdstuk van het boek Het primaat van de zichtbaarheid", in: *Open* (2005), 8, (On)zichtbaarheid, p.22

Winkel, C. van, Gielen, P., Zwaan, K., *De hybride kunstenaar: De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*. Breda: Expertisecentrum Kunst en Vormgeving, 2012, p.22

Winkel, C. van, "Enkele notities over de autonomie van de kunst", in: *Autonomie als waarde, dilemma's in kunst en onderwijs*. Samengesteld door Marie-Josée Corsten e.a. Tilburg: Valiz/Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013, p.137-147

Zandt, M. van der. "Een onderzoek naar de hedendaagse tendensen in kunst, cultuur en maatschappij", in: Fens, H. e.a. (reds.). *De Academie van de Toekomst, Cahier ABV 5*. Tilburg: Academie voor Beeldende Vorming, 2013, p.106-124

Zengotita, T. DE, *Mediated: How The Media Shape The World Around You*. London: Bloomsburg Publishing PLC, 2007, p.304

Bibliografie

Zwagerman, J., "Ben ik in beeld? Identiteit wordt imago in kooi", in: *NRC Handelsblad*, 21-10-2006

Bronnen van het internet

Commandeur, I., "De mythe van het kunstenaarschap", in: *Metropolis M*, <http://metropolism.com/magazine/2008-no1/de-mythe-van-het-kunstenaarschap/> (geraadpleegd op 15-03-2013)

Herzog, K. "Tussen twee stoelen in: promoveren in de beeldende kunst", in: *Kunstzaken*, <http://kunstzaken.blogspot.nl/2010/09/tussen-twee-stoelen-in-promoveren-in-de.html>, geraadpleegd op 04-06-2013

Kamerić, Š., <http://sejlaamerica.com/> (geraadpleegd op 07-07-2013)

Krüger, W., "Joseph Beuys, Jeder Mensch ist ein Künstler", in: *Artmedia*, 1979, <http://www.youtube.com/watch?v=JjkHYQnxZTE> (geraadpleegd op 09-02-2013)

PhDArts. "The PhDArts Doctorate", <http://www.phdarts.eu/PhDArts/ThePhDArtsDoctorate> (geraadpleegd op 04-06-2013)

Saltz, J., "Sincerity and Irony Hug It Out", <http://nymag.com/arts/art/reviews/66277/> (geraadpleegd op 07-07-2013)

Scheurwater, H., "My Daily Uploads", <http://www.hesterscheurwater.com/category/my-daily-uploads/> (geraadpleegd op 17-05-2013)

Takala, P., "Real Snow White", <http://www.pilvitakala.com/snowwhitevideo.html> (geraadpleegd op 14-05-2013)

Vanhaeren, L., "Show Your Wound – Joseph Beuys en het Duitse trauma", <http://lisavanhaerenmar-telart.wordpress.com/2012/05/19/show-your-wound-joseph-beuys-en-het-duitse-trauma/> (geraadpleegd op 16-06-2013)

Dankwoord

Mijn dank gaat uit naar Christianne Niesten, Simone Rijs, Huib Fens, Sil de Reuver, Jan Zwagemakers, Elise van Meene, Dorenda Verhaegen, Karlijn Vlaardingerbroek, Ingeborg van Meene, Anne Lennartz, Tommy van Berkel, Annemarieke Schepers, Ton van der Vleuten, Wil Rovers, Alan Boom, Hanna Grobbe, Eline Paelinck, Thomas van der Zwan, Frederick Gladdines en Charlotte Jacobs.

In het bijzonder bedank ik mijn lieve ouders: Jacqueline Bakx en Leon de Rond.

Personalia

Ingrid de Rond (Roosendaal, 1991) is beeldend kunstenaar, student en docent. In juni 2013 studeerde zij summa cum laude af aan de Academie voor Beeldende Vorming in Tilburg. Tijdens haar afstudeerjaar won zij de ABV Scriptieprijs en de Jacques de Leeuw Prijs voor Jong Toptalent. Sinds september 2013 woont en werkt zij in Antwerpen, waar ze met een beurs van het VSB Fonds Wijsbegeerte studeert aan de universiteit.

Uit het juryrapport van de Jacques de Leeuw Prijs: "Ingrid de Rond houdt, vanuit een onderzoekende basisattitude, haar onderwijsomgeving en daarmee zichzelf voortdurend een spiegel voor. Ze is analytisch heel sterk en legt op eenvoudige en heldere wijze dwarsverbanden. Ingrid is een geboren onderzoeker die haar kunstenaars- en docentschap daarbij intelligent inzet. (...) De lessen zijn doordacht, sturend, analytisch en inspirerend. De kunstuitingen zijn het bewijs van een grote creatieve, analytische en inventieve geest. De aanpak is bevlogen en geëmancipeerd. Bij Ingrid zie je hoe 'leren is creëren en creëren is leren' elkaar in een welhaast bedwelmend tempo afwisselen."

Colofon

‘Denk ik’/ABV Scriptieprijs
is een uitgave van de Academie
voor Beeldende vorming Tilburg,
onderdeel van Fontys Hogeschool
voor de Kunsten.

Samenstelling en redactie

Huib Fens

Christianne Niesten

Simone Rijs

Vormgeving

Strange Attractors Design:

Ryan Pescatore Frisk

Catelijne van Middelkoop

Lettertipes

Typonine/Nikola Djurek:

Tempera Biblio Wide Pro

Tempera Pro

Papier

Brossulin XT Bianco, 360 gr

Maxi offset Wit, 120 gr

Drukwerk

De Nieuwe Grafische

Oplage

500

ISBN

978-90-79941-08-7

Copyright ©2014

Fontys Hogescholen en de auteurs/kunstenaars



Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd, opgeslagen in een gegevensbestand, of openbaar worden
gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch
of door fotokopieën, opnamen, of op enige andere manier, zonder
voorafgaande toestemming van de uitgever.