

Kunstgeschenk 2019

Huh?

!aha

Duh.

Over de zin van onzin

Emily Kocken

Huh? Aha! Duh.

Over de zin van onzin.

KUNSTGESCHENK 2019

Instituut voor Kunst en Kritiek (IKK)

Emily Kocken
Huh? Aha! Duh.
Over de zin van onzin

Polyloog I	7
Polyloog II	33
Polyloog III	99

Literatuur	129
Afzender	131
Namenregister	132
Colofon	135

Polyloog I

1

Heeft het zin om in een museum rond te lopen en je af te vragen of het zin heeft om in een museum rond te lopen en je af te vragen of het zin heeft om je af te vragen of het zin heeft om in een museum rond te lopen?

In drie polylogen¹ zal ik de vraag stellen of ONZIN zin heeft in de kunst en de vragen die deze vraag oproept, omzichtig benaderen, soms er bewust omheen cirkelend, soms terugdeinzend, als vlak voor de rand van de afgrond. Het onbekende zien voor wat het is, vraagt om moed, en de erkenning dat er altijd iets zal schorten aan ons reflectievermogen.

De eerste polyloog is een taalspel tussen drie wisselende personen die door een museum dwalen of denken dat ze dit doen.

*Of is het **onzin** om naar kunst te kijken, over kunst te denken, kunst te maken? Of is kunst pas **onzin** als **onzin** tot kunst vermaakt is, of kan vermaak kunst zijn die over **onzin** gaat, en weet de kunst van de **onzin** ons te vermaken?*

Voor de vorm van dit eerste deel heb ik me laten inspireren door de vorm van een recente publicatie van de Duitse filosoof Peter Sloterdijk, de Polyloquien (2018). Hierin laat hij de stemmen in zijn hoofd horen, zo licht hij toe,² de verschillende figuren die aan het

1 Polyloog is te vertalen als een gesprek tussen meerdere personen of een discussie.

2 Polyloquien: Das Gespräch in einem Kopf, der sich unterschiedlichsten Aktivitäten gleichzeitig widmet und sie (anders als beim, wie hieß das noch

woord komen in zijn dagelijks leven. Tja, hoe kom je aan zo'n boek? Ik was in Berlijn in een boekhandel in een museum. Het is net als met het zien van een foto in een tijdschrift waarmee een expositie wordt aangekondigd, je weet meteen dat je erheen wilt of, in mijn geval, er iets mee moet.

Ik greep het boekje, dat in zijn sierlijke bescheidenheid oogde als een hermetische dichtbundel, en sloeg het open. De vorm was avontuurlijk en vrij, een soort toneelstuk met scènes en personages die je in een serieus stuk non-fictieschrijven nooit tegen zult komen.

Kun je over betekenisloosheid spreken zonder dat het van betekenis spreekt, zonder te betekenen wat het niet mag betekenen van jou of van degene die je tegenspreekt, met je spreekt, voor wie betekenis iets anders betekent, dat je dit weet en vaak vergeet, vertekent zij de zin van betekenisloosheid, loos jij de tekens waarmee je probeert te tekenen zonder van de betekenis van de tekens te spreken?

Wat kan er gebeuren als ik een aantal personages door een imaginair museum laat dwalen op zoek naar (de betekenis van) betekenis? Moet er iets specifiek gebeuren, puur en alleen omdat het zich in een specifieke omgeving afspeelt, gecontroleerd, steriel, de muren wit, de vloer soms decent bedekt met een geluiddempende, polymere laag?

mal: multitasking?) miteinander verquirlt. Vert.: Het gesprek in je hoofd, dat zich tegelijkertijd aan de meest uiteenlopende activiteiten wijdt en ze (anders dan in, hoe heet dat ook weer: multitasking?) met elkaar vermengt.

2

Heeft Sloterdijk personages uitgedacht die dicht bij zijn functies of bezigheden in het dagelijks leven liggen, de macrohistoricus, de literatuurcriticus, de theoloog en de opiniator – een door hem zorgvuldig in elkaar gestoken neologisme dat door zijn omschrijving ‘specialist in het genezen van afwijkingen aan het meningenapparaat’ onmiskenbaar in Sloterdijks professionele straatje lijkt te passen –, zelf zou ik me liever concentreren op types die ik regelmatig in musea tegenkom. Maar dat wordt saai, ben ik bang, en beperkt, al kun je je afvragen hoe erg dat is. De menselijke blik, ook de mijne – laat daar geen twijfel over bestaan –, is beïnvloed door juist datgene waar de mens geen grip op heeft, maar dat wel graag zou willen hebben.

Wat voor gesprek moeten ze voeren met elkaar, deze fictieve museumbezoekers?

En waar?

Hoe imaginair is mijn museum?

Hoe vol?³

Ik kies voor jonge studenten, ook omdat ik straks, in deel twee van dit boekje, vragen over ‘The New’ ga stellen aan kunsthistoricus Beat Wyss, en in de voetnoten mezelf aan de pijnlijke vraag onderwerp of jong zijn een garantie biedt op het hebben van meer toekomst. Drie studenten. Hoe zal ik dit aanpakken? Gaan ze

³ Of leeg – **huh?** – stel je voor, een museum zonder mensen, vol van zijn eigen stilte, de afwezigheid van oeverloos commentaar, de aura's van de kunstwerken die beginnen te gonzen van genoeg.

van 'De' Hockney versus Van Gogh-opstelling in het Van Gogh Museum⁴ door naar de eerste tentoonstelling in de voormalige Amerikaanse ambassade in Den Haag,⁵ om nog snel in de trein te springen naar Berlijn – nee, natuurlijk vliegen ze niet in tijden van vliegschaamte en kunstzinnig klimaatactivisme –, naar de Scharf-Gerstenberg Collectie⁶ in Charlottenburg, waar ze om beurten naar adem happen. Alsof ze één organisme zijn dat zichzelf met zuurstof voedt, waarna ze weer in drieën uiteenvallen en met elkaar op de vuist gaan omdat een van hen zichzelf hardop heeft afgevraagd of het terecht is dat ze Max Ernst⁷ van diefstal betichten?

JONATHAN * nahijgend * *De mensen kijken.*

MARIE *Zelfs de suppoost die eerst staand stond te slapen.*

JONATHAN *Je meent het.*

MARIE *Ja, ik meen het. Ik schaam me dood voor jullie.*

LEVI * verstapt zich van schrik, opent zijn mond om iets te zeggen, sluit hem weer *

4 Hockney – Van Gogh, Van Gogh Museum, maart-mei 2019.

5 Door presentatie-instelling West Den Haag.

6 De collectie van dit museum is een nagedachtenis aan Otto Gerstenberg, een bevlogen kunstverzamelaar. Zijn dochter Margerete Scharf, die alles erfde toen hij in 1935 stierf, sloeg het grootste deel van de collectie op in de bunker van de Nationalgalerie in Berlijn tijdens de Tweede Wereldoorlog.

7 Max Ernst Zeichendieb, Staatliche Museen zu Berlin, december 2018–april 2019. De Duitse kunstenaar Max Ernst (1891–1976) was een belangrijke exponent van Dada en pionier van het surrealisme.

Zo'n trio waarvan twee een stel. Nummer drie (Levi, kunstacademiestudent) komt er zelden aan te pas. Bovendien heeft hij net gehoord dat zijn aanvraag door een belangrijk cultuurfonds is afgewezen. Ze hadden met zijn drieën afgesproken om tijdens de reis niet de hele tijd met de draagbare telefoontjes in de weer te zijn, maar hij had gedacht, kom, even mijn voicemail checken.

Na het beluisteren van het bericht had hij spijt.

LEVI *Als we alleen maar gaan lopen, stoppen, stilstaan, praten, en niet kijken, haak ik af. Doe!*

3

Ik heb overwogen om de drie studenten naar het Prado in Madrid te sturen omdat ie-der-een, iedereen die ik ken in ieder geval, roept dat ze pas in het Prado zijn geweest, of, als ze niet pas in het Prado zijn geweest, hoognodig weer eens naar het Prado moeten gaan. Het roepen vindt opvallend vaak plaats binnen de context van ander museumbezoek.

Toevallig.

Of ze ontmoeten drie jonge mensen met wie ze meteen een klik voelen. Toevallig staan ze met zijn zessen voor een lastig te duiden conceptueel werk van iemand waar ze nooit van gehoord hadden, en ze geven dit volmondig toe. Tegelijk! Hardop! Ik bedoel maar, dan heb je goud in handen, als je op zoek bent naar vriendschap voor het leven. Er is echter een probleem. Het gaat om drie

internationaal vermaarde kunstercritici die voor een residency van internationale allure vanuit het buitenland naar Nederland zijn gekomen, maar door de studenten niet herkend worden. De redenen zijn te gênant om op te noemen.

Vooruit, ik noem er eentje: de critici zijn klein van stuk, en tenger van postuur, kortom, ze bezitten het ideale uiterlijk om incognito in en uit biënnales en beurzen te kunnen schuifelen, en worden door de drie protagonisten over het hoofd gezien.

HUUH? Hoe doen de critici dat dan op de openingen of previews waar ze ongetwijfeld non-stop hun opwachting maken? Worden ze nooit gevraagd voor lezingen? Zitten er geen critici tussen die ook als curator actief zijn en langs moeten gaan bij kunstenaars in hun atelier van de twee of drie toonaangevende postacademische opleidingen die ons land rijk is? Hoe doen ze dit als ze in hun onzichtbare doorluchtigheid willen aanschuiven bij beleid maken-de bewindslieden in de grote steden? Of hun opwachting willen maken op iets kleins maar prestigieus als de New York Art Book Fair?⁸ En televisie, hoe zit het daarmee?

Over televisieoptredens hoeven ze zich geen zorgen te maken. Kunstercritici worden nooit gevraagd, daar zijn een paar vaste mensen voor beschikbaar en die kunnen het prima alleen af.

8 Jaarlijkse internationale boekenbeurs voor kunstenaarsboeken en aanverwante publicaties, sinds 2009 georganiseerd door Printed Matter.

4

JONATHAN *Zullen we het discours verbreden en het niet alleen over beeldende kunst hebben?*

MARIE *Zullen we grondregels invoeren om te kunnen bepalen wanneer iets kunst is en wanneer niet, of gaan we doen alsof Duchamp nooit heeft bestaan?*

JONATHAN *Schaakmat. Ben je bang dat je subjectieve oordeel een objectieve observatie in de weg zal staan?*

Levi schudt zijn hoofd, voelt de bui al hangen. Altijd hetzelfde gedoe met die twee.

MARIE *We zijn naar een museum gegaan omdat we naar een museum wilden gaan, het oordeel zit tussen onze oren, de mening stroomt ongecensureerd uit onze monden, de projectie van wie we zouden willen zijn ligt als een vette waas over elk kunstwerk dat we willen aanschouwen.*

JONATHAN *Beeldspraak is niet je sterkste punt.*

MARIE *Seksist. Had het aan mij gelegen, dan gingen we naar Sturtevant⁹ in plaats van te doen alsof we dit werk van Max Ernst boeiend vinden.*

⁹ Amerikaanse kunstenaar Elaine Frances Sturtevant (1924–2014). Ofschoon internationaal bekend, kreeg zij pas in 2013 haar eerste solotentoonstelling in de Serpentine Gallery (Londen). Haar werken lijken kopieën van bestaande werken, maar laten vooral de kracht van herhaling zien. Ik

JONATHAN *Je wilde iets anders zeggen. Surrealistisch geneuzel, zeg het dan.*

LEVI *O, jongens, daar gaan we weer.*

Hij loopt een zaal binnen¹⁰ waar in gigantische letters een tekst op de muren is geschilderd, de verf is nog nat, de geur hangt zwaar in de ruimte, en hij glimlacht ondanks zijn chagrijn om de afwijzing van het cultuurfonds. De witte ruimte met de letters en de verse verf doen hem aan zijn atelier denken nadat zijn moeder was langs geweest. Ze had opgeruimd, en hoe. Oude werken zonder overleg weggegooid, verfkorsten met een plamuurmes van de vloer gestoken, en als rituele afsluiter had ze hem een zwabber in zijn handen gedrukt met de woorden: 'Zelfstandigheid begint bij een schoon huis.' Dat hij er stiekem woonde, wist iedereen.

Inmiddels hebben Jonathan en Marie zich bij Levi aangesloten. Ze wijzen naar de tekst en zoeken een tekst die de tekst moet uitleggen. Niets. Ook over de kunstenaar was niets bekend. Ze lopen verder, teleurgesteld omdat op de website was aangekondigd dat tekst centraal stond in het werk van X, en dat een 'krankzinnige overdaad' aan tekst uitleg zou geven. Dat klonk veelbelovend. Dit was de muurtekst: 'Is kunst zinvol of zijn wij dat?'

bezocht haar solotentoonstelling in het Hamburger Bahnhof Museum in 2015 en was onder de indruk van de spanning die de werken oproepen, omdat het om studies lijkt te gaan van beroemde werken, van Roy Lichtenstein bijvoorbeeld. Een fraaie omschrijving trof ik op Wikipedia: 'She achieved recognition for her carefully inexact repetitions of other artists' works.'

¹⁰ Levi loopt in rap tempo een eind van ze vandaan, in de overtuiging dat ze hem zullen volgen en door een gedeeld stilzwijgen zullen bijdragen aan het wankele evenwicht van de culturele harmonie.

MARIE *Supermeta, zeg. Ik heb een hekel aan retorische vragen.*

Het was een wonderlijke situatie. Ze waren in een conceptueel museum verzeild geraakt dat voorheen niet bestond. Hun geruzie zorgde voor een ongekende lichamelijke verplaatsing door de lucht, de grenzen opheffend van ruimte en tijd. Een ervaring waar mensen naar op zoek zijn wanneer ze een museum binnenstapten, als ware het een museale fata morgana of een kermisattractie, maar dan wel een vol vermaak van het hoogste niveau. Voor het drietal was de verandering flink schrikken, de overnachtingen, de tickets, alles konden ze weggooien. In de fictieve wereld die ze binnentraden, een soort lucide droomtoestand, was het waardeeloos. Ze hoefden maar met de ogen te knipperen en 'Aha!' te roepen en de kunstwerken ontrolden en ontvouwden zich waar ze bij waren.¹¹

De vragen op de volgende muren waren makkelijk te beantwoorden:

Moet kunst zinvol zijn?

Moet kunst waar zijn?

Moet kunst mooi zijn?

Jonathan begint over de rol van verveling, citeert een onaantrekkelijk hoog aantal onleesbare¹² filosofen, schrijvers, dichters, en vraagt aan zijn beste vriend Levi waarom deze niet ingreep toen hij het had over functionele 'ennui' (verveling). Daar zijn vrienden voor. Van Marie verwacht hij weer andere dingen.

¹¹ Wie nu liever wil oversteken naar Polyloog II (pagina 33) is daar vrij in.

Vanuit deze polyloog overstappen naar Polyloog III (pagina 99) is af te raden.

¹² Voor de dilettant (leek) wel te verstaan.

JONATHAN *Je bent anders de eerste die ons fijntjes wijst op elitair gedrag.*

Hij miste Levi's verontwaardiging die normaliter in zijn hoofd zou rondzingen: 'Wie spreekt er nog Frans? Of Duits?' Marie mompelt iets onverstaanbaars over clichés waar je in verzandt wanneer je het op een gezellige manier over kunst wilt hebben, zonder elkaars hersens te willen inslaan.

LEVI *Jongens, het is wel goed met jullie. Ik ga naar de vleugel met de vaste collectie. Naar een Cézanne, als het even¹³ kan.*

Zonder de reactie van de anderen af te wachten, stormt hij de zaal uit naar de lift tegenover de in- en uitgang van de ruimte, en drukt op de knop naast de lift met de pijl voor naar beneden. Op het moment dat de deuren opengaan, staat er iemand achter hem, een onbekende man.

'Cézanne is Chewing Gum,'¹⁴ zegt hij.

¹³ Natuurlijk zegt hij 'effe' om de anderen te stangen.

¹⁴ *Dada Bulletin D* (1919), Johannes Theodor Baargeld, *Dada Total*, 2015.

5

Marie staat voor een werk dat volgens de tekst, op het bordje naast het werk, verwijst naar een werk van Sophie Taeuber-Arp,¹⁵ maar het werk van Sophie Taeuber-Arp kent ze niet. Dan is het lastig om er iets zinnigs over te zeggen, denkt ze. Gelukkig staat ze daar in haar eentje, bedenkt ze, en hoeft ze niets te zeggen, laat staan iets zinnigs. Ze moest denken aan de jongen van de garderobe die beweerde dat hij in zijn eentje alle jassen moest aanpakken, en omdat ze geen collega's zag, geloofde ze hem. Terwijl ze haar jas overhandigde, een vintage Karl Lagerfeld, viel een kaartje uit haar jaszak. Dat was gênant, omdat haar 'aantekeningen van de dag' op het kaartje stonden, slimme opmerkingen over de kunstenaar over wie ze op internet van alles had opgezocht. Omdat ze er geen moer van wist, maar wel dat Jonathan zonder echte conversatie de museumbezoekjes snel saai en obligaant vond, en haar vervolgens ging vervelen met 'mansplaining', zodat ze later aan haar vriendinnen moest uitleggen (voor de zoveelste keer) wat ze in 'die jongen' zag. De garderobejongen had gevraagd of het kaartje belangrijk voor haar was, waar iedereen bij stond.

Welnee, had ze gezegd, nee hoor, gooi maar weg. Het gezicht van Jonathan sprak boekdelen, ach. Ze had hem eindelijk van zich af weten te schudden, en stond nu even in haar eentje alleen te wezen voor het werk van..., ze was de naam alweer vergeten.

Een groepje mensen van middelbare leeftijd ziet haar aan voor de rondleider. Via de website van het museum boekten ze een rondleiding over Dada, het verzamelpunt was het (enige) werk

¹⁵ Zie pagina 42, zij was als kunstenaar betrokken bij Dada in 1916.

van Sophie Taeuber-Arp. Ze gaat er maar in mee, en vertelt allerlei gekke dingen die in haar opkomen over Dada. Gelukkig studeert ze kunstgeschiedenis en vindt ze het leuk om te vertellen. Ze hangen aan haar lippen. Twee mannen stellen lastige vragen, en nog lastiger is het dat ze het werk van Taeuber vergelijken met het werk van allerlei kunstenaars van wie ze onlangs in Tate Modern werk hebben gezien. Dat zeggen ze er niet bij, maar Marie is daar toevallig van op de hoogte.

6

Op zoek naar Marie is Jonathan in de verkeerde lift gestapt. Je moet de tijd de tijd geven om de mens in zijn sterfelijkheid te passeren, houdt hij zichzelf voor wanneer de lift halverwege de liftschacht stopt. Dat zat eraan te komen, denkt hij. Hij belt met de noodtelefoon ('druk op '1' voor de binnendienst') aangespoord door de tekst op het kastje naast het bedieningspaneel: 'Bel gerust met de noodtelefoon als de lift buiten gebruik is geraakt.' Hij krijgt een man aan de lijn die hem onmiddellijk gerust begint te stellen door allerlei aardige dingen te zeggen en, waarschijnlijk getriiggerd door Jonathans stilzwijgen, het over een andere boeg gooit, en een verhaal begint op te hangen over allerlei mensen die op weg naar de Hockney versus Van Gogh-tentoonstelling hadden gehoord dat David Hockney himself in de lift was komen vast te zitten.

MAN

Inmiddels is hij bevrijd.

JONATHAN Volgens mij is het Sir David Hockney¹⁶.

MAN Excuus.

De reflectie van zijn gezicht en een deel van zijn bovenlichaam in het spiegelende glas van de lift is de onwerkelijkheid,¹⁷ en verbazing over de afwezigheid van zijn benen in de reflectie doet hem vergeten dat de man niet vroeg of hij hem ergens mee kon helpen. Zo zit Jonathan enige tijd opgesloten, in een lift, hangend tussen hemel en aarde, en zijn gedachten raken op drift, als een kersenbloesemblaadje dat in een beekje is terechtgekomen en zich met de stroom laat meevoeren, en hij denkt aan Marie en de kinderen die ze gaan krijgen als ze besluiten om voor altijd bij elkaar te blijven. Stel dat de kinderen niet van kunst zullen houden zoals zij, maar wel van schaatsen, of nog erger, als een van de kinderen voetballer wil worden, wat dan? Van je kinderen kun je niet scheiden.

7

Het lijkt of Levi telkens de verkeerde deur doorgaat, in een lift stapt die naar boven beweegt, terwijl hij toch zeker weet dat hij op het knopje met de pijl omlaag drukt.

¹⁶ Het had Sir David Hockney kunnen zijn, maar de Britse schilder David Hockney weigerde de titel die hem in 1990 werd aangeboden. Wel accepteerde hij het aanbod om lid te worden van de prestigieuze Order of Merit in 2012.

¹⁷ Ontleend aan Sloterdijks formulering 'Het ding in de spiegel is de onwerkelijkheid', *Polyloquien*, 2018.

Wanneer de deuren opengaan, staat een man klaar om in te stappen, een grote kar met emmers, dweilen, stokken en doeken hangen over een gebogen stang.

LEVI *Bent u de kunstenaar?*

MAN *Grappig, je bent de zoveelste die dit vraagt. Nee, ik ben de schoonmaker, zie je dat niet? Je kunt me alles vragen over kunst, hoor, probeer maar.*

LEVI ** in verlegenheid gebracht door zijn grap * Nee, hoeft niet, sorry.*

MAN *Waarom zeg je sorry? Ik vind het geen enkel punt. Gisteren hebben we met het grote team gewerkt aan een re-installatie van de 'p'-vloer van Wim T., dat was een leuke klus.*

LEVI *Wim T.?*

MAN *Pindakaas.¹⁸*

LEVI *O! Duh.*

De schoonmaker vertelt over een rijke verzamelaar die morgen door het museum ontvangen zal worden, een heel ding wordt het, livemuziek en alles. Ze hebben al het personeel gevraagd om erbij

18 Van de Nederlandse Fluxus-kunstenaar Wim T. Schippers kocht Museum Boijmans van Beuningen in 2010 het concept van de Pindakaasvloer dat in 1969 voor het eerst was uitgevoerd bij Galerie Mickery in Loenersloot.

te zijn, partners zijn welkom, kinderen, echt bijzonder. De democratisering van de kunsten zit hem ook in de democratisering van de mensen die aan de knoppen zitten.

LEVI *Aan de knoppen van wat?*

MAN *De machine. Het is een metafoor.*

LEVI *Snap ik. Over welke verzamelaar hebben wij het hier?*

Dat mocht de man dan weer niet prijsgeven, het ging om een besloten ontvangst, wat Levi zich moeilijk kon voorstellen gezien het hoge aantal gasten. De lift bleef stil.

LEVI *De lift is nog niet in beweging gekomen. Over beweging gesproken, wat vindt u van de hype rond kinetische kunst? Als dingetjes maar bewegen, als er maar knopjes op zitten waar ook de kinderen op mogen drukken, dan...*

MAN *Nu moet je me niet overschatten, vriend. Buiten het script om spreken vind ik lastig.*

LEVI *Aha!*

MAN *Duh. Ik kan je wel iets smakelijks vertellen over een man die verslaafd is aan het werk van Jeff Koons,¹⁹ maar dat is gewoon iets wat ik zelf toevallig heb gehoord in de wandelgangen.*

¹⁹ Amerikaans kunstenaar (pop art), geboren in 1955.

Levi durfde niet te vragen welke wandelgangen de man bedoelde, hoe rijk de verslaafde man was, want hij wilde maar één ding.

LEVI *Ik stap uit, er zijn toch trappen in dit gebouw? * drukt op knopje naast de deur waar twee pijltjes op staan die ieder een eigen kant op wijzen in horizontale richting om aan te geven dat je daarmee de deur kunt openen **

MAN ** dromerig * Ik heb niks met ballonnen, ze doen me aan clowns denken, en via associatie doen ze me aan de demotische killerclown uit 'Tt denken, doodeng, en ze vervuilen onze oceanen.*

8

MARIE *Als iedereen nu weggaat, kunnen we dan spreken van een leeg museum?*

JONATHAN *Je kunt niet spreken van een leeg museum, dat is een contradictio in terminis, tenzij jij en ik en onze beste vriend hier * wijst op Levi die uitgeput van de indrukken en onverwachte contemporaine avonturen tegen een brandblusser in slaap is gesukkeld * ons bezondigen aan het schenden van de wet en met de hele collectie onder onze arm de deur uit lopen.*

MARIE *Wat een onzin! Je kunt iedereen wegdenken uit dit voorstel, het is een idee, en het komt uit mijn hoofd! De jongens en meisjes die werken in de garderobe, denk ik zo,*

simsalabim, weg. Kijk maar, weg zijn ze, weg. Vrijheid van denken, heet dat, beste vriend.

JONATHAN *Wat zeg je?*

MARIE *En als je snel met me meedenkt, kunnen we van alles een idee maken. Zeg ook eens wat, Levi.*

JONATHAN *Hij slaapt, de sukkel.*

Het enthousiasme van Marie slaat om in iets minder vrolijks. Ze begint met haar armen te zwaaien, haar stem te verheffen, roept onverstaanbare dingen.

JONATHAN * onderdrukt krachtterm * **Aha!**

MARIE *Wat?*

JONATHAN * fluistert * *Kijk nou wat je doet.*

Terwijl Jonathan en Marie als aan de grond genageld staan, begint het museum leeg te lopen, heel mooi, in een rustig tempo, alsof de mensen, de bezoekers, en al het personeel deze bewegingssequentie samen geoefend hebben, zo mooi en regelmatig oogt het, armen gaan op hetzelfde moment omhoog, koppels draaien om elkaar, maar niet te lang, zodat het niet artificieel overkomt. Het is subtiel in het tonen van zijn uitvoeringskwaliteit, maar één ding is voor iedereen duidelijk: de richting waarin de stroom beweegt. Als een lavastroom gedreven door de krachten die de uitbarsting veroorzaken, plus zwaartekracht die na de opstuwning zorgt voor een onafwendbaar neerwaarts stromen. Het wordt nog

gekker. Wanneer de mensen het gebouw verlaten hebben, volgen de dingen. Grote, logge objecten zweven over de vloer, soms is het even zoeken in welke bocht ze zich moeten wringen. Vooral de draaideur geeft, zonder het juiste personeel om het mechaniek te ontzetten, af en toe problemen.

Ademloos kijken Jonathan en Marie toe. Ook Levi is inmiddels wakker en wrijft in zijn ogen.

LEVI *Aha!*

MARIE *Nu zeg jij het ook, mooi. Ik dacht dat je het nooit zou zeggen. Nu is alles kunst geworden.*

De wind steekt op in het museum.²⁰

9

Buiten op het Museumplein klaagt Levi over dystopische dwangbeelden die hem 's nachts bezoeken, zodat hij nauwelijks meer

²⁰ Dit is inderdaad een verwijzing naar het meest besproken werk op Documenta 13 (in een belangrijke ruimte dicht bij de ingang van Kunsthalle Fridericianum), Ryan Ganders ventilatorinstallatie *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull, 2012)* vanwege de onverwachte immaterialiteit en het verrassingseffect door het juist op een belangrijke plek binnen de Documenta op te stellen. Over dit werk zegt kunsthistoricus/curator Eva Scharrer: '*Gander's rhizomatic system of perception allows for various entry points but resists conclusive interpretation. He deconstructs terms and definitions in both a linguistic and a formal sense, while at the same time frustrating our desire for full accessibility, comprehensibility, or performativity.*'

normaal kan slapen, hij ziet dingen die hij niet wil zien, maar hij ziet ze toch, ellendige toestanden zoals: er is geen kunst meer in de steden, alle musea zijn grote parkeergarages geworden.

LEVI *Ik laat me graag onderbreken.*

JONATHAN *Ik dacht dat ze parkeergarages onder de grond bouwen. Ik zie het niet voor me, sorry.*

Ze staan even stil en worden meteen aangesproken door een meisje dat uit het niets komt opgedoken, gekleed in een stewardessenoutfit van een onduidelijke luchtvaartmaatschappij, hoewel de kleur blauw bekend voorkomt. Ze trekt wat aan de zoom van haar korte rok terwijl ze een snel betoog afsteekt over appropriatie en commodity's, het vliegveld als spirituele speelplaats, echt dat verschrikkelijke kunstmarketingjargon.

LEVI *Ik dacht dat het werk van Tino Sehgal²¹ was afgelopen, zodat we nu weer normaal kunnen doen met zijn allen, of mag ik dat niet zeggen?*

Een busje doemt in de achtergrond op en rijdt langzaam op het meisje af. Het is een elektrisch busje, zodat zij hem niet zou kunnen horen aankomen. Op het laatste moment stapt ze opzij.

MARIE *Huh, wat is dit voor shit?*

21 In 1976 geboren kunstenaar (choreograaf). Zijn tijdelijke werken, getoond in internationale musea en op biënnales, kun je omschrijven als ontworpen situaties met kunsthistorische referenties. Het werk doet een groot beroep op de actieve interpretatie en medewerking van de toeschouwer.

MEISJE *Jullie moeten met me meekomen. Alsjeblieft. Doe het voor de kunst.*

Onderweg laait de discussie op over publieksparticipatie en of het waar is wat Beuys zei. Is iedereen kunstenaar? Een semantisch uitdagende premisse. Volgens Levi is het onhandig, omdat de scheiding van het 'ik' van de 'ander' nodig is om et cetera. Het meisje heeft naast de chauffeur plaatsgenomen en vraagt, zodra de discussie is weggeëbd – want zeg eens eerlijk, daar kom je niet '1,2,3' uit in een stressvolle situatie – of de studenten alvast willen nadenken over welke rol ze willen aannemen wanneer deze straks wordt aangeboden.

Het kan van alles zijn, zegt ze, omdat de rollen via een computeralgoritme tot stand komen. Willekeur en toeval zijn de dominante factoren. Voor vandaag verwacht ze de rol van cultuurpessimist versus optimist, hogepriester ('traditionele zingevoer') versus gelovige, kunstenaar versus curator, et cetera, en mogelijk moet iemand uitdrukking gaan geven aan de Dadaïst. Dada! Jonathan veert op en stoot zijn hoofd aan de handgreep boven het raampje aan zijn kant van het busje. Mocht het busje uit de bocht vliegen, dan is het handig om je ergens aan vast te kunnen grijpen.

LEVI *Hoe kun je tegenwoordig uitdrukking geven aan Dada?
Dada is dood, leerde ik tijdens mijn eerste college kunstgeschiedenis.*

MEISJE *Dada is dood! Leve Dada!*

MARIE *Zal ik me dan in de soepjurk van de cultuuroptimist hijsen, jongens? Tjonge jonge, wat een ongelofelijke **onzin!** Ik*

ben dol op kunst, zoals jullie weten, maar er zijn grenzen aan wat ik ervoor overheb.

Eenmaal daar, gaan ze er gewoon voor. Levi, trouw aan de twijfelaar die in hem leeft en soms vreselijk in hem huishoudt alsof hij van een demon bezeten is, rent heen en weer tussen de kleurrijke toneelprops die op de vloer van de aankomsthal op het vliegveld zijn uitgesteld. Hij rent lelijk, vindt Marie, maar ze geeft hem toch een kushandje. De hal is tijdelijk omgetoverd in een gigantisch voortoneel waarachter de 'echte kunstwerken' zich schuilhouden, legt de floormanager uit. Hij drukt de studenten een script in handen met het verzoek te lezen wat er staat. Het geheel is experimenteel genoeg, daar hoeft niet ook nog eens overheen geïmproviseerd te worden.

LEVI *Weet je, jongens, ik heb helemaal geen zin om me aan het script van dit, tja, wat is het, stuk, te houden, wie is nou helemaal * draait het script om, om het omslag te kunnen lezen, en ziet dat de naam van de schrijver uit elkaar valt en verdwijnt terwijl hij wil lezen * **Huh**, wat is dit?*

Marie glimlacht en wacht. Ze zet haar handen op de heupen, een overdreven moederlijk gebaar, zo'n pose waaruit blijkt dat de poseur weet dat hij een hyperbool de wereld in slingert en nog wel in fysieke vorm, en ze lacht voluit, zo'n lach die alles zegt, waardoor woorden overbodig zijn geworden. En later zullen Marie en Levi verkering krijgen, maar dat was duidelijk vanaf de eerste scene, geloof ik. En dan zegt ze dit. (Van alle dingen die je zou kunnen zeggen op zo'n moment, is dit wel redelijk onzinnig, n'est-ce pas?)

MARIE *En toch, waarom voelen zoveel kunstenaars zich tegenwoordig aangetrokken tot de gevaarlijke wereld van de politiek?*²²

Daarna is het eigenlijk snel afgelopen. De floormanager maakt onaangename 'kap ermee'-gebaren met zijn hand vlak voor zijn hals, en kort daarna worden ze met het busje teruggebracht naar waar ze vandaan kwamen, het Museumplein dus, en eenmaal daar stelt Levi voor dat het beter is om hun oordelen bot te vieren op de bekendste kunstenaar aller tijden: Rembrandt van Rijn. Daar steggelen ze gedrieën een tijdje over, en het gesteggel duurt zo lang dat er gedronken, gegeten, geruzied, gedronken en geslapen moet worden. Omdat ze weer veilig thuis zijn in de hoofdstad is er gelukkig niets aan de hand en hoeven ze niet ineens in een hotel, waardoor ze onverwachte kosten zouden moeten maken.

Op weg naar het Rijksmuseum komen ze busladingen schoolklassen tegen, voorgegaan door onderwijzers die T-shirts dragen met afbeeldingen van populaire regeringsleiders, terwijl het kersenbloesemblaadjes regent om de Japanse toeristen te bedanken. Jonathan begint over vervreemding vanwege de krankzinnige filmeffecten, terwijl Marie zich beklaagt over het magisch-realistische sfeertje dat wordt opgeroepen, en hun scepsis over de commerciële poging tot verbeelding reduceert hun plan om naar de Nachtwacht van Rembrandt te gaan om er opnieuw betekenis aan te geven tot het stomste idee ooit.

22 Robert Smithson in het briljante *JFL: What does 'why' mean?*, Octavian Esanu & J&L Books, Georgia, 2005.

Polyloog II

**'The New'
is always
a Déjà Vu**

De kritische uitspraken die emeritus hoogleraar kunstgeschiedenis en mediatheorie, de Zwitserse kunsthistoricus Beat Wyss over Dada en het ontstaan van het Dadaïsme deed in de documentaire *Was ist Dada*²³ (2011) triggerden mijn nieuwsgierigheid. Ik reisde af naar Berlijn, Wyss' woonplaats, om hem in het echt te ontmoeten. Daar spraken we elkaar over de consequenties van de freudiaanse droomduiding, de mechanismes die verantwoordelijk zijn voor de mythevorming rondom Dada, en in wat bredere zin, over de strijdbare relatie tussen taal en de mens, de draagwijdte van het begrip 'The New', de verantwoordelijkheid van leraren voor de toekomst van jonge kunstenaars, het spanningsveld tussen zin en ONZIN en hoe betekenisgeving genadeloos in ons leven als kunstenaar doorwerkt.

23 Regie: Heinz Bütler, Alexander Kluge, Zürich, 2011

Dada, een definitie.

Dada definiëren, definieert de definiërende, zo blijkt.

Wil je Dada definiëren dan definieer je vooral jezelf.

Zomaar wat zinnen die eruit rollen terwijl ik slechts het kopje 'Dada' wilde noteren. Er is iets vreemds aan de hand met dit onderwerp, op de een of andere manier laat het zich niet zomaar opdelen in hapklare brokjes. Een motief of deelonderwerp, Dada dus, gaat vanaf het startmoment meteen niet over Dada. Als een trein die van de rails loopt, terwijl het toch duidelijk is voor alle betrokken partijen, passagiers, machinist, conducteur, en de mensen die achterblijven en de reizigers uitzwaaien, dat rails en trein voor elkaar gemaakt zijn.

Omdat ik niet te veel op het gesprek met Beat Wyss vooruit wil lopen, hoe verleidelijk dit in een inleiding ook is, beperk ik me hier even tot de opmerking dat de publiekelijke aandacht voor de vroege Dada-beweging, en daarmee bedoel ik Zürich 1916, de nodige hiaten kent, al werd 'honderd jaar Dada' op diverse plekken over de hele wereld – ook in Nederland – maar vooral in Zürich als ontstaansresidentie, met veel vertoon van oprechte trots en aanstekelijke vrolijkheid gevierd.

Zelfs het woord 'oprichters' doet geen of eigenlijk te veel recht aan de korte periode die bekendstaat als Dada. 'Fasten your seatbelts,' zou ik in het Engels willen zeggen, voor de heldere en soms scherpe blik waarmee Beat de wonderlijke wetten van de geschiedschrijving, die helaas al te vaak schuurt aan de notoire praktijk van mannetjesmakerij, blootlegt. Meteen zijn dit grote woorden, waar hopelijk niemand meteen een conclusie aan verbindt.

Wie het werk van Beat Wyss kent, bijvoorbeeld zijn meest recente

essaybundel *Renaissance als Kulturtechnik*,²⁴ het bekende *Der Wille zur Kunst*,²⁵ of zijn opzienbarende artikel over de beladen symboliek in het werk van Joseph Beuys in het Duitse kunsttijdschrift *Monopol Magazin*,²⁶ weet dat kunstgeschiedenis een dynamische gesprekspartner kan zijn wanneer je je met actuele kunst bezighoudt en daar vragen over stelt; of je nu kunstenaar, een actieve toeschouwer en liefhebber bent of een andere aan de praktijk van de kunst gelieerde rol inneemt.

Hier wil ik aan toevoegen dat het mijns inziens niet per se nodig is om het geschreven werk van een historicus te kennen om met hem in gesprek te gaan.

Niet alleen wil ik voorkomen dat een lezer zich nu buitengesloten voelt – ‘weer een boek dat ik niet gelezen heb’ – of ten onrechte het idee krijgt dat je op taalniveau een multitalent moet zijn om deel te kunnen nemen aan het academische discours over de huidige situatie van de beeldende kunst. Over de misverstanden die er bestaan over het stijgende ‘instapniveau’, om eventjes een spuglelijk woord te gebruiken, zou een mens nog kunnen struikelen.

De rol van toeschouwer, kunstgenieter, kunstconnoisseur wellicht, is een ‘human practice’ die door de toenemende prestatieverplichtingen van musea en andere kunsthuisen onder druk staat, en onder invloed van het sociologische en technocratische spanningsveld aan constante verandering onderhevig is. Niet

24 Uitgegeven door Philo Fine Arts, Hamburg, 2013. Duitstalig. Helaas nog niet vertaald in het Engels of Nederlands.

25 DuMont Buchverlag, Keulen, 1996.

26 2008, later opgenomen in Wyss' boek *Nach den großen Erzählungen*, Suhrkamp, Berlijn, 2009.

alleen culturele beleidsmakers, ook de kunstliefhebber is zich bewust(er) van zijn verantwoordelijkheid in het proces van betekenisgeving aan een kunstwerk. In haar essaybundel *Artist at Work*²⁷ stelt filosoof en performance theoreticus Bojana Kunst zelfs dat het actieve begrip van de werkende toeschouwer het kunstwerk pas in werking stelt, een van de credo's die rechtstreeks afkomstig zijn uit de koker van 'relational aesthetics'²⁸ - 'frontman' Nicolas Bourriaud. Nee, u proeft hier geen ironie, ik geloof heilig in samenwerking en relaties. Of dit ten goede komt aan het autonome karakter of aan de kern van een kunstwerk, is een tweede.

27 Uitgegeven door Zero Books, 2015.

28 Hedendaagse kunststroming die door de Franse kunstcriticus Bourriaud wordt beschreven als een kunstpraktijk met menselijke relaties en sociale context als vertrekpunt.

1

KNIEVAL

EK *De directeur van het huidige Cabaret Voltaire,²⁹ Adrian Notz, beschrijft in 'Was ist Dada' de activiteiten van Dada als een enigszins willekeurig aandoende mengeling van cabaret, carnaval en lecture performances,³⁰ geprogrammeerd tussen dans en andere vormen van entertainment. Het publiek, zo vertelt hij, kwam voor het vermaak en de drank, maar wist ook de onzinnige klankgedichten te waarderen, afgewisseld door een volksliedje en een balalaika-orkest; zangeres Emmy Hennings zong een mooi lied, gevolgd door een gemaskerde dans, et cetera. En dan zegt hij iets wat mij vreemd in de oren klinkt: 'Dit is hoe ze het publiek weer in toom hielden.'*

Het beeld dat ik van de Dada-optredens krijg, wanneer ik bijvoorbeeld het dagboek lees van Dadakunstenaar van het eerste uur Hugo Ball, is echt heel anders, extremer.

Was het nodig om een knieval te doen voor het lokale publiek?

BW *Tja, laat ik ten eerste opmerken: terugblikkend op Dada wordt Dada in hoge mate overgewaardeerd. Je moet je realiseren dat Café Voltaire voorheen een melkslijterij³¹ was. Er was geen traditie op die*

29 Heropend in 2004, zie ook www.cabaretvoltaire.ch. Hun programmering draait rondom het levend houden van het gedachtegoed van Dada. De zaal is ook te huur voor feesten en partijen. (sic!)

30 Omdat deze Engelse term in het actuele kunstjargon als een herkenbare vakterm is geaccepteerd, lijkt een vertaling niet nodig.

31 Voor deze vertaling van het door Wyss in het interview gebruikte woord 'milk shop' ben ik dank verschuldigd aan het Elfletterig Genootschap ofwel

plek. Dada-oprichters Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara en Richard Huelsenbeck, huurden het speciaal af voor deze bijeenkomsten. Ze waren vluchtelingen uit de Eerste Wereldoorlog en ze kwamen daar in eerste instantie bij elkaar om zichzelf te entertainen.

EK *Er was helemaal geen lokaal publiek uit het conservatieve Zürich?*

BW *Nee, nauwelijks. Café Voltaire was een no-go-gebied voor de doorsnee resident. Je zou zelfs kunnen zeggen dat de Dada-activiteiten in hoge mate zelfreferentieel waren.*

Je ziet ze al in hun hemdje staan, de artiesten, een situatie die menig kunstenaar of performer vandaag de dag bekend moet voorkomen: optreden voor een handjevol publiek dat overwegend afkomstig is uit de ruif van je eigen mensen. Het is ergens ook een mooi beeld, alsof twee helften van dezelfde unit in elkaar gespiegeld worden. Ik moet denken aan de bollentheorie³² van Peter Sloterdijk, de manier waarop gemeenschappen waar ook ter wereld en op welk punt in de tijd elkaar, volgens kosmische wetten, vinden en bevestigen, maar ik houd de gedachte voor me.

kunstenaar en schrijver P.J. Roggeband, al heb ik tijdens mijn online oproep om mee te denken over een vertaling in het midden gelaten om welke stad het ging. Zelfs over de periode heb ik mijn digitale netwerk in het ongewisse gelaten, waardoor de vertaling die geopperd is (inclusief foto's als bewijsmateriaal) het beste aansluit bij de situatie in Amsterdam, mijn woonplaats.

32 Dit is zijn interpretatie of gebruik van de antieke visie op de kosmos, opgevat als een serie concentrische bollen. In het denken van Sloterdijk spelen ronde entiteiten een grote rol, opgevat als bouwsteen voor bijvoorbeeld politieke systemen en kunstzinnige structuren, maar ook binnen intermenselijke relaties.

Het onderwerp is, ook zonder de inmenging van Sloterdijks polyfone stem – op mijn uitnodiging natuurlijk, dat geef ik onmiddellijk toe – ingewikkeld genoeg.

Wel val ik over het woord 'self-referential' omdat het lastig is om het goed te vertalen. Blijf ik nu als schrijver een paar tellen 'boven water' – in plaats van veilig in de baslijn van de voetnoten onder te duiken – dan deel ik graag mijn twijfel één moment hardop. Deze dubt (twijfelt), tussen 'zelf-referentieel' (de letterlijke vertaling) en het nog ongezelliger klinkende 'autoreferentieel'. Liever wijk ik uit naar een iets vrijere omschrijving, zoals 'de focus op het eigen ik' of 'naar jezelf verwijzen'. Van navelstaarderij krijg ik spontaan de hik, alleen erken ik ook uit eigen ervaring dat je niet kunt ontkomen aan soort-zoekt-soortverschijnselen wanneer je je op het terrein van de reflectie op de actualisering van de wereld van de schone kunsten begeeft.

We praten over het lot van de intellectuele oorlogsvluchtelingen. Dat was het gros van de Dada-kliek. Ik vraag hem, onwillekeurig geleid door het keurslijf van de retoriek, waar ze vandaan kwamen, weet het antwoord, kom op; dit was de Grote Oorlog, van 1914 tot 1918. Iedereen weet waar ze vandaan kwamen, uit delen van Oost-Europa, Zuid-Duitsland. Sommige van hen, overwegend mannen (gezien het tijdsgewricht zou ik dit niet hoeven te noemen, maar ik doe het toch), waren in het vacuüm van de zelfgekozen ballingschap beland, waarna ze de benen moesten nemen. Anderen hadden daadwerkelijk meegevochten en bloed vergoten. Het is een wrang beeld uit het verleden dat opdoemt, en hardnekkig mee-resoneert in mijn denken over Dada en onze tijd, met de opduikende populistische houdingen (links en rechts) tegenover vreemdelingen, en de voorstelling van de gevolgen, maar

vooral het wegdrukken en daarmee rationaliseren ervan, weegt een stuk zwaarder dan ik had voorvoeld.

BW *Voor het tuttige Zürich was het een schok, de toestroom van buitenlanders, deze in hun ogen rare mensen, ik bedoel, ze waren niet echt welkom, ze spraken een soort koeterwaals van allerlei talen dat niemand kon verstaan. In zekere zin wilden ze hen de mond snoeren.*

EK *Dus zij waren degenen die in toom gehouden moesten worden, niet het publiek.*

BW *Precies. En op deze manier waren ze controleerbaar, in deze voormalige melkslijterij, dit artistieke concentratiekamp. Het was een schande. De autochtone burgers van Zürich wisten: daar zaten de vluchtelingen, deze buitenlanders, ze waren in een klap geïdentificeerd.*

Wyss vertelt het verhaal van Sophie Taeuber, voordat ze trouwde met Hans Arp, om het willekeurige karakter te onderstrepen van sommige situaties die zich voordeden tijdens de avonden die door de Dadabeweging werden georganiseerd. Nu ben ik een groot voorstander van verhalen vertellen, maar ik zet vraagtekens bij het verhaal als onderdeel van geschiedschrijving. Snel neemt het beeld het over van de minder spannende realiteit. En een goed verhaal is het, over de jonge Sophie die afkomstig was uit het minder mondaine Sankt Gallen en een baan kreeg als docent textiele werkvormen aan de prestigieuze kunstnijverheidsschool van Zürich. Ze was door de tijdelijke aanwezigheid van de beroemde danspedagoog Rudolf von Laban actief met experimentele dansvormen bezig, en raakte, als een ster die buiten zijn eigen stelsel

verdwaald onvermoed op drift kan raken, in de Dada-dampkring verzeild.

BW *Ze droeg een Dada-masker om onherkenbaar te blijven. Haar naam werd pas later van de affiches gehaald, op haar verzoek.*

EK *Dat masker wordt in de dagboeken van Hugo Ball beschreven als iets wat je tegenwoordig misschien meer een hybride artefact zou noemen, een min of meer bewuste culturele verwijzing naar Japans theater en de klassieke theatertraditie van de oude Grieken.*

Nu zeg ik eerlijk: ik voeg deze opmerking 'post interview' toe. Ik heb Wyss namelijk meerdere malen de omschrijving 'negermasker' horen gebruiken, maar in diverse beschrijvingen duikt het ook op. Op posters van Dada worden gedichten als 'Negerverse' aangekondigd, door Tristan Tzara. De zoektocht naar iets 'oers' in het heden hing voor iemand als Hugo Ball samen met zijn interesse in de wildeman, die steevast werd omschreven als de 'savage'. Ik heb als zogenaamde gutmensch met een gezonde notie van koloniale mistekening problemen met de racistisch getinte omschrijving van het Dada-masker, maar ik heb sowieso moeite met het wildemanverhaal, dat niet alleen in de dagboeken van Hugo Ball maar ook in andere getuigenissen opduikt.

BW *Sophie werd door de directeur van het instituut op het matje geroepen. Collega's hadden haar bij Café Voltaire naar binnen zien gaan en hadden haar verlinkt. Ze zou ontslagen worden als ze bleef deelnemen aan de Dada-avonden.*

EK *Ik krijg een beter beeld van de sfeer uit die tijd. Over no-go gesproken. Maar ze ging toch, en danste.*

BW *Het masker was net klaar, zij pakte het op om niet herkend te worden. Dat was de reden.*

Laten we het samen alsjeblieft maar gewoon een dodenmasker noemen, had ik achteraf gezien moeten zeggen. Ik zeg het nu.

Sophie Taeuber, de latere Sophie Taeuber-Arp, danste onder andere tijdens de voordracht van Hugo Balls *Karawane*, een van zijn bekendste klankgedichten. Over het reuzenmasker schrijft hij: 'Het masker verlangt niet alleen onmiddellijk naar een kostuum, zij dicteert ook zeer specifieke, pathetische, ja, aan waanzin grenzende gebaren.'

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

(1917)
Hugo Ball

**U zult hier
niets horen,
wat u niet al
gehoord heeft.**

**U zult hier
niets zien,
wat u niet al
gezien heeft.**

TECHNIEK

EK Was er wel oproer tijdens de avonden? Het klinkt best gecontroleerd en braafjes allemaal.

BW O, zeker. Maar het was meer een spel en geen strategie.³³ Hun amusementstechnieken ontleenden ze aan het futurisme. Denk aan iemand als de dichter Filippo Marinetti,³⁴ die in 1909 in het Scala in Milaan het podium beklom puur om het publiek te beledigen. Dat was in zeker opzicht de blauwdruk voor wat er in Café Voltaire gebeurde. Dada was geen novelty.

EK Het woord ‘beledigen’ doet me meteen denken aan de beroemde toneeltekst ‘Publikumsbeschimpfung’³⁵ van de Duitse schrijver Peter Handke.

BW Interessant genoeg werd het weer (een vorm van) Publikumsbeschimpfung samen met de nieuwe Dada-rage in de jaren zestig door de draai die Handke eraan gaf.

33 Tijdens het gesprek bracht Akiem Helmling, medeoprichter van West Den Haag, dit via een vraag naar de intenties van Dada versus die meer actuele kunststrategieën te berde, en ik heb de vrijheid genomen deze nuance intrinsiek aan het gesprek op deze plek toe te voegen.

34 Oprichter van het futurisme.

35 1966.

HET NIEUWE. ('THE NEW')

Besluit ik om 'The New' niet op een krampachtige manier te proberen te vertalen dan kom ik intuïtief op een soepele(τ) (klinkend) woord uit: vernieuwing. Wie verder leest, zal echter beide termen tegenkomen, waarbij ik meteen de hoop wil uitspreken dat het duidelijk is dat het mij om een verheldering gaat van zowel het begrip 'The New' als de relatie die 'The New' inneemt ten opzichte van ons onderwerp 'slash' vraag naar de betekenis en relevantie van de mogelijkheid van betekenisloosheid in de (hedendaagse) kunst.

EK *Kunnen we het dan nog wel hebben over onze eigen verdiensten, of het begrip eigenheid an sich, als we toch willen spreken van de verdiensten van Dada voor deze tijd? Ik heb die behoefte, merk ik, ondanks de informatie die u mij geeft. Het beledigen van het publiek, de zogenaamde originele Publikumsbeschimpfung, gebeurde misschien dan wel eerder door Marinetti, maar ik vind het lastig voor te stellen dat de extreme Dada-optredens, die de grenzen tussen begrijpelijkheid en onverstaanbaarheid behoorlijk oprekten, waar ik later met u op terug wil komen, op zichzelf niet vernieuwend waren.*

BW *Inderdaad, laten we dit straks bespreken. Kijk, ik zie Dada echt als een voorbeeld van hoe ik denk over 'The New'; er moet in 'The New' een snuffe (pinch) déjà vu zitten. Anders kun je het niet herkennen, je moet het letterlijk her-kennen³⁶ als iets wat verbazingwekkend*

36 Wyss spreekt re-cognize uit met pathos en filologische nadruk op de afzonderlijke lettergrepen, hiermee verwijzend naar de klassieke Griekse of Latijnse betekenis. Ik zoek het op, voor de zekerheid. Een ding herkennen of leren kennen, uit het Latijn, 'res' en 'cognosco'.

en geweldig is, maar tegelijkertijd als vertrouwd aanvoelt. Dat is het mechanisme dat achter het functioneren van 'The New' steekt.

Hij vertelt over zijn renaissanceprincipe: elke geschiedenis kent een 'loop' (herhaling van fasen) en binnen iedere noviteitsontwikkeling loopt er een spoor terug. Ik vraag hem of dit een gevolg is van het terugdenken als 'achterafferigheid', mijn intuïtieve vertaling van het door hem geïntroduceerde begrip 'Nachträglichkeit'.

BW *Ja, precies, dat bedoel ik. Maar dan wel een 'achterafferigheid' in zuiver freudiaanse zin. In het Engels is het een beetje onnauwkeurig vertaald als 'referred action', de officiële psychoanalytische term.³⁷ Het is gerelateerd aan droomduiding, je iets herinneren. Een soort **Aha!***

EK ***Aha!** Kunt u het misschien iets concreter maken?*

BW *Ja. Een noviteit ervaren³⁸ is altijd een soort... * hij houdt hoorbaar zijn adem in en wacht dan even in de door hem gecreëerde stilte * zoals in The Shining.³⁹ Kent u de film?*

EK *Zeker.*

Ik probeer mijn verbazing over dit voorbeeld te onderdrukken. Wie nu ook opschrikt en acteur Jack Nicholson – die de hoofdrol speelde in de door Wyss aangedemde speelfilm – voor zijn geestesoog ziet opdoemen, die als een door spoken opgejaagde,

37 Afterwardsness vind je ook vaak als vertaling. Blijft wat moeizaam klinken.

38 Toevoeging is van mij.

39 Regie: Stanley Kubrick, 1980.

moreel binnenstebuiten gekeerde madman totale nonsens op het vel van zijn typemachine ziet rammen, moet ik teleurstellen. Wyss verwijst hier naar de cyclische sequentie van dromen (nachtmerries, hallucinaties) waar Jack in terecht komt.

Een uitermate effectieve verwijzing. Ik vraag me af of het unheimische aspect, zoals deze in de film duidelijk voelbaar is, en meer algemeen misschien, de huiver die je in buik en botten voelt als je kijkt naar goede horror, misschien ook een herkenningsteken kan zijn voor wanneer we iets nieuws ontmoeten in de materialisatie van iets ouds, maar ik houd de vraag vooralsnog voor me.⁴⁰

OORLOG

EK *De helft van de 'Dada-mannen' was aan de bloederige klauwen van het monster van de Eerste Wereldoorlog ontsnapt. Ik zou het graag willen hebben over hun fascinatie of, beter gezegd, hun obsessie met taal en vernietiging, en hoe de oorlog daar gratis de grondstof voor leverde.*

BW *Dat is het dramatische verschil met het futurisme omdat zij de oorlog propageerden als een 'hygiëne van de mensheid'. Door dat te zeggen waren ze volledig afgestemd op de oorlogspropaganda van de machtigen.⁴¹ Futurisme en fascisme waren 'in tune' met elkaar.*

⁴⁰ Een vergelijkbaar fenomeen heeft te maken met letterlijk en figuurlijk terugdeinzen, eerbied voelen (uitdrukken) voor iets wat je niet kent. Ongemerkt koppel ik zijn renaissanceprincipe aan Hartmut Rosa's resonantietheorie. Zie ook Polyloog III onder de R van resonantie.

⁴¹ Wyss gebruikt het Engelse 'powerful'. Mijn eerste ingeving was om het als machthebbers te vertalen omdat hij spreekt over 'The powerful', maar dit doet naar mijn idee meer recht aan de consequenties van de betekenis.

* hij wacht even * Dit militaire aspect maakt ook deel uit van de diverse avant-gardebewegingen van de vorige eeuw.

PRAGMATISCH

EK Het variétémodel van de avonden in Café Voltaire lijkt een pragmatische, contemporaine benadering van omgaan met het publiek, om naast de beledigingen en extremiteiten niet té extreem en uitdagend te zijn. Misschien was dit ook om de boodschap te doseren? Het lijkt op moderne opvattingen over de rol van irritatie, een functie die in de kunst besloten ligt, of zou moeten liggen.

BW Door het pragmatisch te noemen, projecteer je je eigen opvattingen op wat er toen gebeurde.

EK U bedoelt in het algemeen?

BW Zeker. Door om te zien op Dada, transformeer je het meteen in Dadaïsme. Dit gebeurt sinds de zestiger jaren. Je noemt het fenomeen 'irritatie', en terecht, maar dat het mogelijk is om het publiek te irriteren als een aspect van vermaak, is pas mogelijk sinds pop art. Dat is een vorm van gelegitimeerde irritatie.

EK De nieuwe benadering van Dada.

BW Ja, zeker. Een pragmatisch aspect van 'stop making sense' dat echter op een hilarische manier wordt uitgevoerd of uitgedragen. Dat was onmogelijk vóór de emancipatie en revolutie van de jaren zestig plaatsgreep, toen de nieuwe opvatting van 'fun' en vermaak mogelijk werd. Gelegitimeerd door de Dada-erfenis, en Dadaïsme.

EK *En het (kunnen) onderscheiden van die twee is belangrijk, begrijp ik?*

BW *Ja. Dada was slechts een willekeurig moment in zijn eigen tijd. Daarna werd het een sterkere beweging door de ontvangst. Zelfs de naam Dada is een 'act of deferred action'.*

EK *Dit wordt een hele lastige om te vertalen vanwege de mooie echo tussen act en action, en de associatie met latere Dadaïstisch getinte 'Aktionen', maar goed, ik probeer het toch: u zegt dat de naam Dada een daad (of het effect of resultaat) is van (een) uitgestelde actie.*

Wyss kan hier – en ik bedoel letterlijk: hier en nu – natuurlijk niets van vinden, omdat ik dit antwoord toen deels gegeven heb in het Engels, vooruitlopend op de problemen die ik zou hebben met de vertaling, maar het grappige is wel – nu ik het over onvertaalbaarheid heb – dat er, tijdens het gesprek, meerdere momenten zijn geweest die een totaal afwijkende kwaliteit bezaten dan het gesprek zelf, die aan het gesprek ontstegen, en dan gebeurt er iets wat je niet kunt sturen, hoe goed voorbereid je ook afreist naar Berlijn om een academisch gesprek te voeren met de beperkte gereedschappen die je in je rugzak als kunstenaar 'slash' schrijver bij je draagt: je gaat samen door de samenspraak boven de taalverschillen zweven.

Psycho Killer

**I can't seem to face up to the facts
I'm tense and nervous and I can't relax
I can't sleep 'cause my bed's on fire
Don't touch me I'm a real live wire
Psycho Killer
Qu'est-ce que c'est
fa fa fa fa fa fa fa fa fa better
Run run run run run run run away.**

We spraken Engels, en dat (b)leek volledig toereikend om elkaar te verstaan, maar toch, omdat taal binnen het uitgangspunt valt, en de vraag naar betekenisgeving met zichzelf samenvalt, werden de taal-lóze momenten bijzonder. Wyss die ons een glas water inschonk, het feit dat elk glas een andere kleur had, dat de drie glaasjes klaarstonden op een tafeltje dat hij speciaal voor het gesprek naar zijn werkkamer had gedragen. De zon die in de kamer scheen, de kabels die broederlijk onder zijn bureau samenkamen in een gigantische stekkerdoos, de werkkamer waarvan de hoge wanden bekleed waren met duizenden boeken. Mijn sluisen tussendoor, met mijn mobiele telefoon naar de stekkerdoos om aan te sluiten bij het verbroederende gebeuren daar beneden op de vloer.

In de momenten die gevuld waren met iets anders, gerommel, handelingen, verzorging door de gastheer van zijn gasten, gebeurde er iets wat klein was en goed, zonder de drukte die academische taal snel met zich meebrengt. Stilte. Een slok water nemen met zijn drieën. Het glas voorzichtig neerzetten.

BW *Later is men de legendes gaan bouwen rondom het stokpaardje, maar toen was de Dada-voorstelling⁴² al afgelopen. Men begon zijn eigen geschiedenis (verhaal) te vertellen.*

42 Mijn toevoeging. Wyss zegt in het Engels: 'But then the show was already over.' Op de een of andere manier klinkt het beter in het Engels, misschien omdat het woord 'show' dichter bij de opvatting van het situationistische 'spectacle' ligt. Hierover zeg ik meer in Polyloog III.

DROOM

EK *Werden er dingen verzonnen om het verhaal beter te maken?*

BW *Het is alsof je je een droom wilt herinneren, dat lukt nooit, je kunt het slechts navertellen en door het te vertellen verander je het in iets anders.*

EK *Onwillekeurig.*

BW *Ja. En dat is wat we met Dada doen. We transformeren deze droom van 'revolt' en we doen dit in overeenstemming met onze eigen interesses en projecteren dit terug op het verleden. Een pragmatische, moderne benadering.*

EK *Dat klinkt behoorlijk subjectief en zelfreferentieel, als ik het mag zeggen.*

Wyss schudt zijn hoofd. Ik zoek koortsachtig naar een objectieve betekenis van subjectiviteit, maar het gesprek lijkt in een stroomversnelling te komen, en dan is hardop denken eerder een hindernis. Meegaan in de 'flow' waarin je terecht kunt komen als je het perfecte of accurate niet (al te) nadrukkelijk nastreeft. Ik heb moeite met dat zelfreferentiële element, merk ik; een inclusief naar jezelf verwijzen waardoor de ander als medesubject ondanks zijn vreemdheid, kritische betweterigheid of onzinnige bemoeizucht wordt buitengesloten.

Vertraging gebeurt in films als mechanisch principe, maar in het echte leven kan het ook 'gebeuren' in de zin van een spontaan ontstaan, want hier zitten we dan, knie aan knie, subject tegen-

over subject, in een eerlijke poging, denk ik, om het fundament⁴³ te leggen voor een goed gesprek over formele ONZIN en de rol van Dada.

BW * stellig * *Nee, het is niet subjectief.*

EK * verbaasd * *Niet?*

BW *Het is willekeur omdat je de problemen van jouw tijd op het verleden plakt, maar het is valide. Het is een manier van geschiedenisvorming, gewoon om te leren van geschiedenis. Het verleden is een spiegel waarmee je naar jezelf kunt kijken. Je leeft altijd in een spiegelfase van het verleden.*

EK *En hoe moet ik Dada hierin plaatsen?*

BW *Dada is ook een spiegel. Hoe kunnen we onze intenties opnieuw vormgeven en legitimeren, daar gebruiken we het verleden voor, als een soort sparring partner.*

⁴³ Het woord 'fundament' doet wellicht afbreuk aan het feit dat we al een eind op streek zijn in het gesprek.

**Dada is een
pauzesignaal, een
kunstsysteem dat
de levenshouding
van weigering
radicaal heeft
blootgesteld en
performatief in
scène heeft gezet.**

2

PAUZESIGNAAL

- EK** Uw uitspraak maakt wat er toen gebeurde visueel en actueel. Weigering lijkt de essentie van Dada te zijn. U zegt ook dat Dada op zich(zelf) staat, en een manier van weigering is, 'a name of refusal', en geen -isme. Dat laatste vooral niet.
- BW** Wie Dadaïsme zegt, maakt er een systeem van, een systematische beweging die Dada nooit was.
- EK** Maar hebben we geen systeem nodig om in staat te zijn om verzet te bieden tegen het systeem, of, minder dramatisch gesteld, om aan onszelf vragen te kunnen stellen over het systeem?
- BW** Ik wil graag iets zeggen over het pauzeteken, omdat je je moet realiseren dat er halverwege de Eerste Wereldoorlog niets gebeurde. Dada ontstond op het breukvlak van het futurisme aan de ene kant en het surrealisme en constructivisme dat opkwam in de vroege jaren twintig aan de andere kant. Er was niets. Dada maakte één grote collage van wat er nog over was van het puin (débris) van de oorlog. Het was geen stijl, maar een mix van ideeën. Daarbij komt dat Dada ook nog eens geconstitueerd wordt door degene die het 're-presenteert'.
- EK** Dat klinkt behoorlijk heterogeen. De stukjes bij elkaar rapen. Mag ik nog even terugkomen op dat verzet ('refusal') en mijn vraag of dit de essentie van Dada was?

BW Ik zou het zo willen zeggen: ze emigreerden bij wijze van spreken een flink eind van de nonsens van de oorlog vandaan, dat was hun weigering.

EK Was het politiek?

BW Geen hoge politiek. Maar politiek was het zeker; deze onwil om deel te nemen aan het bloedbad.

EK Onwil om niet te spreken in de taal van de oorlog maar in hun eigen taal, de Dada-taal, waarbij ze heilige huisjes omvertrokken en een spoor van vernieling wilden achterlaten in de taal, of ga ik nu te ver?

BW Nou, de taal van Dada was toch meer een hoopvol streven om het onbewuste denken in wezen aan het woord te laten, en bij de onderdrukte 'savage'-stem uit te komen. Een machteloos overmeesteren van het onbewuste.

EK Dat laatste klinkt prachtig paradoxaal. Bedoelt u dat ze het machteloze aspect van het onbewuste denken in tact wilden laten? Of laat ik het zo zeggen; een niet per se willen streven naar macht, een afkeer en een weigering van de onderdrukking van de ander?

BW Daar heeft het zeker mee te maken. Ook dit was geen nieuw idee, trouwens, het voert terug op de opvattingen van Jean-Jacques Rousseau 'to be on the side of the savage'.

Ik knik stom. Het is maar een voorbeeld, zeg ik tegen mezelf, om het teruggrijpen op oude ideeën en idealen te illustreren, maar

toch. Bij J.J. Rousseau⁴⁴ denk ik in eerste instantie aan het sociale contract en de consequenties: in populistische kringen lijkt er weer een lichte voorkeur voor te bestaan, en dan zeg ik het nog netjes. Over romantiek gesproken. Het verheerlijken van de ongeschonden staat van de primitieve mens is mogelijk op te vatten als een kritische onderstroom in de mens, die niet de juiste woorden kan vinden om uitdrukking te geven aan het onrecht en de eigen verantwoordelijkheid die moeilijk genomen kan worden, omdat leven in onrecht de legitimatie is van het eigen bestaan. Ja, ik spreek nu vanuit de kant van degene met de privileges, de ontwikkelde westerling, die om wat voor reden dan ook om moet zien en daar een ander ras of andere soort voor op een heel verkeerd voetstuk moet plaatsen. Want uit de voorganger van Het maatschappelijk verdrag (1762), het beruchte Vertoog over de ongelijkheid (1750), kwam een omstreden boodschap van de nobele wilde naar voren, en een moreel misverstand dat de mens in de natuurlijke toestand gelukkiger zou zijn dan in de moderne maatschappij.⁴⁵

BW *Dus je zou kunnen zeggen dat je in het duiden van geschiedenis altijd met een soort terugkeer te maken hebt.*

Ik vertel hem dat er naar mijn idee in het idealiseren van de ander snel een element van overheersing zit, zeker als je op veilige af-

44 Filosoof, schrijver, componist, geboren in Genève in 1712, stierf in 1778 in Frankrijk.

45 Naar Guy Dammann: 'It is in this book that Rousseau first unveiled the subsequently much-misunderstood notion of the noble savage. This proto-Darwinian idea that modern man evolved from an animal state was deeply shocking to contemporary readers.' *The Guardian*, 2012. Over Dammann wil ik opmerken dat hij musicoloog is en dramaturg, maar regelmatig goede stukken schrijft over filosofie en geschiedenis.

stand van elkaar in de tijd zit. Zij daar in het verleden, wij hier. De wilde oertaal sprekende schaduw van wie de oer-Dada-vertegenwoordigers wilden zijn, dat verlangen naar iets wat het product is van onderdrukking...

BW *Dada was tegen machtsmisbruik.*

EK *Begrepen ze zelf wat ze wilden veranderen? Was het een weigering van macht?*

BW *Hun weigering was zeker bewust, maar ik zou dan toch eerder zeggen dat het een weigering was tegen de machine van de oorlogspropaganda.*

Drie keer Tristan Tzara

Un

**All members of the DADA movement are presidents.
Dada Manifest, 1920**

Deux

**On the nose of every machine is the nose of
a newborn
and we are all complete idiots
and very suspicious of a new form of intelligence
and a new logic in our usual way
which is certainly not Dada
and you allow yourselves to be swept along by A-ism
and you are all complete idiots
poultices made with the alcohol of purified sleep
bandages
and virgin
idiots**

Trois

**Dada bedeutet nichts.
Wir anerkennen keine Theorie.**

3

EXTASE EN GRENZEN

EK *Het klinkt paradoxaal wat ik meekrijg van de Dada-intenties om jezelf te vinden en tegelijkertijd je grenzen op te lossen, jezelf te bevrijden van je beperkingen. Is dit als dynamische inspanning misschien binnen elke kunst- of andere revolutionaire beweging nodig? Om in contact te komen met een idee dat groter is dan jezelf, iets wat het individu sublimeert?*

BW *Dit is complex.*

EK *Misschien moet ik het anders zeggen, en u vragen of er elementen zijn in de vroege Dada die we als symptomatisch kunnen opvatten voor de geboorte van andere revolutionaire (kunst)stromingen?*

BW *Het is een bijzonder romantische vraag. Zelfbevestiging is noodzakelijk voor iedereen.*

EK ** ik veer op **

BW *Anders is er niets. Je hebt grenzen nodig.*

EK *En in Dada?*

BW *Daar is de weigering op zich een grens. Ik ben een fan van wat*

wiskundige George Spencer-Brown⁴⁶ zegt in *The Laws of Form*.⁴⁷ De eerste wet is dat je onderscheid moet aanbrengen, * trekt met zijn hand een lijn over de tafel * daar begint het allemaal mee. Dat is het moeilijkste moment, maar met elk onderscheid dat je aanbrengt, wordt het makkelijker.

EK Maar hoe moet ik dit zien in combinatie met een Dadaësk appèl, de grenzeloosheid die (op)gezocht wordt, het opheffen van beperkingen of het in ieder geval willen opgeven?

BW Het is in ieder geval iets wat niet alleen geldt voor revolutionaire bewegingen, maar voor welke beweging dan ook. Je moet herkenbaar zijn.

4

DE NAAM DADA

EK Dada... Hoe belangrijk is de naam van een beweging in de kunst?

BW Zeer.

EK Over het ontstaan van de naam Dada is een aantal verhalen in omloop. Je krijgt soms een beetje het gevoel dat je erbij moet zijn geweest om te weten wat er precies gebeurde. Dada... Onmisken-

⁴⁶ Wikipedia omschrijft G. Spencer-Brown (1923-2016) als een 'polymath', een voorbeeld van een uomo universale, omdat Brown behalve wiskundige, ook ingenieur, psycholoog, schrijver en dichter was.

⁴⁷ Verscheen in 1969, wil grenzen opheffen (balans gelijktrekken) tussen wiskunde en filosofie.

baar een van de meest oorstrelende namen in de kunstgeschiedenis. Klinkt een stuk lichtvoetiger dan, laten we zeggen, 'relational aesthetics', 'international situationists' of de 'Young British Artists'.

BW Je noemt drie stromingen van de laatste decennia.

EK En dat is geen toeval, natuurlijk. Het beroemdste verhaal over de naam Dada heeft te maken met een stokpaardje en een woordenboek. Het klinkt als een surrealistische methode en iets van Cage-iaanse allure om op een willekeurige manier iets betekenisvol te vinden. Wat is uw mening over het ontstaan van de naam? We hebben het er zojuist eventjes over gehad, maar ik zou er graag meer over willen horen. Hoe belangrijk is het om te weten wat er gebeurd is?

BW De naam Dada is een goed voorbeeld van 'a referred action', een uitgestelde daad, een constructie van een legende, inclusief de creatie van de naam. Vergeet niet dat Dada helemaal vergeten was. De eerste die over Dada schreef, was de constructivist László Moholy-Nagy in zijn *Vision in Motion*, een verzameling Dada-teksten, en essays, in 1947.⁴⁸

EK Dat werd herzien, toch?

BW Ja, want het was een flop. Er kwam een tweede editie. Hij wist het Dada-verhaal niet (handig) te actualiseren. Hij misinterpreteerde Dada, deed het af als slechts een vorm tussen andere vormen. Voor hem – als Bauhäusler – was Dada eigenlijk een soort grap. Het interesseerde hem niet zo bovenmatig, hij vond Dada wat klungelig

48 Uitgever Paul Theobald & Co, Chicago, 1947.

in zijn visuele uitwerking, te slordig als beweging überhaupt: het had geen theorie.

EK Maar toen kwam Robert Motherwell vier jaar later met zijn vuistdikke⁴⁹ bloemlezing.

BW Ja, en dat was een doorslaand succes. Precies dezelfde teksten, maar hij was een Amerikaan en geen vluchteling die, in de ogen van de Amerikanen, zeker na de oorlog, mislukt was met dat Duitse 'gebauhaus'. Een jonge kerel die bevriend was met bannelingen zoals Tristan Tzara. Hij maakte er iets nieuws van, en dat was Dadaïsme. Dit was een mijlpaal: de naoorlogse avant-garde beginnend met Fluxus en pop art.

EK We hebben het over een mechanisme waarvan ik me afvraag in hoeverre de mens invloed heeft op wat er gebeurt met wat er gebeurd is.

BW Dat is een interessant punt. Kijk, Moholy maakte deel uit van het verleden, en kon om die reden niet succesvol zijn. Hij vertaalde het (Dada) niet naar iets wat aantrekkelijk genoeg was voor de jongeren van de jaren vijftig in de ban van het existentialisme en 'consumerists aesthetics'.

EK Dada is de enige naam die zelfbedacht is.

49 *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, Robert Motherwell (ed.), Wittenborn & Schulz, New York, 1951. De heruitgave van Harvard University Press uit 1989 weegt 1030 gram. Motherwell (1915-1991) was een schilder uit de New Yorkse school, net als Willem de Kooning, Jackson Pollock, en Mark Rothko.

BW *Dat klopt. De meeste namen van kunstbewegingen zijn door critici bedacht en fungeren als labels. Een prominente in onze tijd is het impressionisme omdat de critici vonden dat de impressionisten alleen maar een vage impressie schilderden.*

duh [interjection]

**1 - used to express actual or feigned
ignorance or stupidity**

I don't know.

**2 - used derisively to indicate that something
just stated is all too obvious or self-evident**

Well, duh!

**First known use of 'duh' was in 1943 in the
meaning defined at sense 1**

EK *U heeft vast een favoriet.*

BW *Rococo. * staat op om een boek te pakken met de titel Rococo, ik sta op om een foto te maken en Wyss poseert met het boek als een baby op zijn arm * Ik houd nog meer van deze naam dan Dada omdat het zo onomatopöetisch is, en ook deze naam werd bedacht toen het voorbij was. (In de achttiende eeuw.) De klank verwijst naar het Franse 'rocaille', een decoratiemethode waar vaak schelpen voor werden gebruikt, die onregelmatig was als ornament. Rococo vierde asymmetrische structuren, het miste regelmaat, de dubieus bedoelde naamgeving ontstond tijdens de verlichting, juist toen classicisme opnieuw gehypet werd, en was een kritische signifi- cator voor de aanwezigheid van ambivalentie.*

EK *Dan is Dada de koningin van de ambivalentie, met haar kinderlijke klanken en magische alliteratie.*

5

ABRACADABRA

EK *Kan een woord zoveel evocatieve kracht bezitten dat het concrete veranderingen kan veroorzaken? Al is het 'maar' in de geesten van de mensen die dat woord uitvonden en gebruiken? Zoals een to-verformule, een soort abracadabra? Ik bedoel niet alleen wat Dada betreft, maar ook binnen sociale bewegingen of op individueel niveau. Hoe intiem is de relatie tussen mensen en woorden? En wil ik het echt knopen aan ons onderwerp, de vraag naar de betekenis van het betekenisloze in de kunst; wie heeft er meer macht: wij, de*

mensen, of de woorden en de klanken in de wereld om ons heen, zelfs als ze onze eigen uitvinding zijn?

BW *Je snijdt een enorme kwestie aan.*⁵⁰

EK *Ja, het is de hamvraag naar de hiërarchische relatie tussen logos en creatie. Wat (wie) kwam er het eerst? Het is een grote vraag. Maar goed, nu kunnen we over linguïstiek praten.*

BW *En over het herkennen van structuren. Dat kan alleen als je je focust op langere periodes omdat je dan pas, achteraf, overeenkomsten ziet. Dit is ook mijn kritiek op het contemporaine kunststelsel, omdat daar een hele beperkte kijk heerst op wat er na de oorlogen gebeurde in de kunst, men ziet de vroege(re) voorvaderen over het hoofd.*

6

HUGO BALL

EK *Hugo Ball schreef in zijn dagboek over zijn fascinatie voor magie. Hij beweert ook dat de naam Dada een afkorting is van de voorletters van de neoplatonische denker Dionysius de Areopagiet. Volgens dichter Steve McCaffery⁵¹ heeft Balls latere bekering tot het katholicisme zijn herinneringen van de Dada-tijd flink beïnvloed. In het klankgedicht onderkende hij een politieke dimensie, een ondermijning van de linguïstische structuren van de bourgeois instituten die*

⁵⁰ 'You're opening a really big bottle now.'

⁵¹ *The Darkness of the Present* over Hugo Balls dagboek *Die Flucht aus der Zeit*.

verantwoordelijk waren voor de dominante 'grammar of war', de vernietigende invloed op de dagelijkse taal door de oorlogsrhetoriek.

Wat vindt u van Balls uitspraak, die je zou kunnen opvatten als een ambitieuze mission statement: 'We moeten terugkeren naar de alchemistische betekenis van het woord'?

BW Ja, goed punt. Dit gaat over de oude ruzie over de mimetische kwaliteit van taal. Is het woord 'degene' – denk aan Dada of Rococo – die de kwestie mimetiseert en labelt.

EK ...of is het andersom?

BW Precies, het gaat om twee stromingen in linguïstiek, maar de moderne variant heeft de oude lijnen van de romantiek verlaten. Zoals Hugo Ball, die nadacht over (de mogelijkheid van) een oertaal. Vanuit zijn rol als tovenaars reikte hij uit naar de wilde, de tovenaars die op een alchemistische manier met de dingen werkt.

EK En ergens tussen evocatie en provocatie uitkomt in een poging om de oude betekenis op te roepen.

BW In *De woorden en de dingen*⁵² verwijst Foucault naar het alchemisme van de zestiende eeuw, waarin de dingen en hun namen met elkaar verweven zijn en het aan de alchemist is om de dingen te benoemen zodat hij er macht over kan uitoefenen, het kan betoveren, veranderen, transformeren.

⁵² *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, door de Franse filosoof Michel Foucault, Éditions Gallimard, Parijs, 1966. Nederlandse uitgave door Uitgeverij Boom in 1970.

EK *Lood in goud veranderen.*

BW *Daar staat de opvatting tegenover van mijn landgenoot De Saussure, die er totaal andere linguïstische opvattingen (semiotiek) op na hield en het gebruik van een woord als willekeurig zag. Hij stierf in 1913, en liet het manuscript van zijn *Course in General Linguistics* na.*

EK *Het werd pas in 1916 gepubliceerd. Postuum.*

BW *Dat vind ik dus een merkwaardig toeval. Er was een felle linguïstische discussie (nominalisme versus essentialisme) bezig in exact hetzelfde jaar dat Dada virulent was in Zürich.*

**A written
word is
an image
of a vocal
sign.**

OERTAAL

BW Dada zat zeker in de romantische hoek, met zijn oertaal, de taal van de onschuldige savage, praten over vervloekingen, de rol van de tovenaar.

EK Conclusie: de klankgedichten waren niet zonder betekenis?

BW Jazeker, ze waren vol van betekenis! Sterker nog, ze liepen ervan over. Schwitters⁵³ was de man van de nonsens, en de grappen, hij was de nominalist. Hugo Ball was serieus met zijn experimenten.

EK Hij zocht naar de oude essentie van de woorden. Voor hem was elk woord een claim of een vloek, en je moest voorzichtig zijn met wat je zei.⁵⁴

BW Je hebt gelijk, dit heeft niets met nonsens te maken. Schwitters was (de man) van de **onzin**, maar zoals je wellicht weet, werd hij van Dada buitengesloten, ze moesten hem niet, hij was te bourgeois.

53 Kurt Schwitters (Hannover 1887–Kendal, Engeland, 1948) was de ‘man van Merz’, een bijzondere uiting buiten de Dada, of eigenlijk de stap die hij zette waardoor hij zichzelf buiten Dada plaatste.

54 McCaffery: ‘In 1915 Ball is claimed to have said: Each word is a claim or a curse, one must be careful not to make words once one has acknowledged the power of the living word. En: ‘If Tzara’s dismembers and collages national languages, Balls lautgedicht effectively destroys them.’*The Darkness of the Present*, 2012.

**Every era
has its
own Dada
moment.**

7

DADA EN 'THE NEW'

- EK** *Elk tijdperk heeft zijn eigen Dada-moment. Klinkt goed. Bijna als een reclame. Zit er binnenkort een Dada-moment aan te komen of zijn we (kunstenaars) niet in staat om 'The New' te herkennen, zelfs als deze voor onze neus staat?*
- BW** *We zijn niet in staat om iets nieuws te creëren, 'The New' is van een willekeurige noodzaak, het gebeurt gewoon. Graag zou ik Rimbaud⁵⁵ citeren, wanneer hij zegt: 'Il faut être absolument modern'; je kunt je als kunstenaar op de top van het heden bevinden, en een voorgevoel hebben van wat er zou kunnen gebeuren.*
- EK** *Hm, dit kun je dus niet voorspellen.*
- BW** *Absoluut niet. Een goede kunstenaar daarentegen is als een seismograaf in het aanvoelen van de waan van... van wat het nieuwe is, maar het is niet voorspelbaar, en * klopt op zijn boek Renaissance als Kulturtechnik dat tussen ons op tafel ligt * we kunnen het nieuwe slechts enige tijd daarna herkennen.*
- EK** *In een gezonde staat van 'achterafferigheid'. Dan is het nieuwe niet meer nieuw.*
- BW** *Wat ik al zei over de historiciteit van Dada: het werd pas (h)erkend toen het over was.*

55 Negentiende-eeuwse Franse dichter Arthur Rimbaud.

EK *Je moet ook in staat zijn om erover te kunnen praten, lijkt me. De taal moet ook (kunnen) meegroeien in de vernieuwing.*

BW *Zeker. In de informatietheorie geldt dat er evenwicht moet bestaan tussen novelty en overvloed, er moet een element in zitten dat je binnen die hoeveelheid nieuwe informatie herkent, anders is het witte ruis * maakt een licht sissend geluid en laat zijn handen langzaam uitwaaiëren in de lucht * Ssssst...*

**Het nieuwe
treedt op,
om het oude
te vervangen,
om het te
overtreffen
of volledig
te maken.**

8

EGO VERSUS COLLECTIEF

- EK** *Stel dat Picasso als sleutelfiguur in de moderne kunst zijn zin had gekregen toen hij wilde weigeren om zijn handtekening onder zijn werk te zetten. Ik geloof dat ik u dit echt heb horen zeggen.⁵⁶ Dat vind ik helemaal niets voor een kunstenaar van wereldfaam. Klinkt tegenstrijdig.*
- BW** *Ik vroeg me dit hardop af omdat hij en Georges Braque als kubisten serieus waren in het constant onderzoeken van hun uitgangspunten als kunstenaar, ze wilden een neo-archaisch idee oppakken en als steenwerkers iets nalaten vanuit een ideologisch collectiviteitsdenken.*
- EK** *Misschien was de kunstgeschiedenis radicaal van koers veranderd als Picasso dit had doorgezet? Ik bedoel, was dan de behoefte van de westerse maatschappij (van ons) aan een sterkunstenaar,⁵⁷ de ‘celebrity artist’, minder dominant geweest?*
- BW** *Dat weet je niet. Het waren de galeristen (met wie ze toen samenwerkten) die absoluut niet wilden dat Picasso en Braque dit idee uitvoerden. ‘It won’t sell.’ Het had wel degelijk met de (druk vanuit de)⁵⁸ kunstmarkt te maken. Helaas was het niets meer dan een Schnapsidee⁵⁹ van Picasso, dat hij niet door wist te zetten.*

⁵⁶ *Was ist Dada*, 2011.

⁵⁷ Als sociaal-cultureel fenomeen.

⁵⁸ Mijn aanvulling.

⁵⁹ Vertaling, van Dale Groot Woordenboek Duits, 2008: bezopen idee, zotte inval. Ik denk dat iedereen weet wat er met Schnaps bedoeld wordt. Online

EK Jammer. Het was best Dada geweest. Dada wilde ook niets van de kunstmarkt weten. Dada omarmde de collectiviteitsgedachte, en wilde waardeloze werken produceren. Behalve van taal waren ze zich behoorlijk bewust van materiaal, en stelden daar iets immaterieels en vluchtigs tegenover.

BW Het gaat volgens mij toch weer meer om dit terugverlangen naar een oeridee van kunst, en anoniem zijn, in hoge mate was dit Dada, ja. Het was populair in het late eerste decennium van de negentiende eeuw, denk aan Bauhaus. Zelfs bij Gropius⁶⁰ leefde deze gedachte; kunst moest terug naar het handwerk. Je begon je vraag met je twijfels over de waarde van anonimiteit (Picasso), maar voor mij is auteurschap echt de eerste voorwaarde voor kunst.

Momenteel is hij bezig met het schrijven van een boek over de vier deugden of goede eigenschappen (virtues) van kunst: auteurschap, waarde, open markt en vrijheid van expressie. 'But that's another bagel,' zegt hij, een uitdrukking die hij vaker gebruikt, en een die ik in het Nederlands zou vertalen met 'dat is andere koek'. Het gaf wat lucht aan het theoretische gehalte van het gesprek.

heb ik hem ook even opgezocht op www.enwiktionary.org: An impractical idea which seems brilliant when one is drunk.

⁶⁰ Walter Gropius (Berlijn 1883-Boston 1969), Duitse pionier in de architectuur, en oprichter van Bauhaus.

**There is no
path leading
beyond 'The
New', for such
a path would
itself be new.**

9

NIEUWE WEGEN

EK *Heeft u advies voor jonge kunstenaars die in deze verwarrende tijd van digitale overvloed op zoek zijn naar nieuwe wegen om in te slaan?*

BW *Hier ben ik een bevoordeeld man (als historicus), maar leren om te reflecteren op geschiedenis is naar mijn idee het belangrijkste. Vergeten is fataal, weet ik uit eigen ervaring als docent.*

EK *Bedoelt u dat het noodzakelijk is om geschiedenis steeds weer opnieuw te interpreteren?⁶¹*

BW *Ja. Om een beetje overzicht te krijgen * maakt een weids gebaar naar de boeken in zijn werkkamer * maar vooral om erachter te komen dat kunsttheorieën nooit zo nieuw zijn als ze van zichzelf vinden. Je noemt het digitale tijdperk in één adem met...*

EK *...verwarring...*

BW *...maar digitaliteit is slechts een van de vele gereedschappen waar een kunstenaar vandaag de dag de beschikking over heeft en een kunstenaar zou op alles moeten reflecteren.*

EK *Het verleden, bedoelt u.*

61 Een letterlijke vertaling van het Engelse *rethink* zou een woord als 'her-denken' zijn. Dat dekt de lading bij lange na niet, het woord 'herinterpreteren' komt meer in de buurt.

BW *Men zou meer waardering moeten hebben voor kunstgeschiedenis.*

EK *Wat is daarvan de intrinsieke waarde voor de ontwikkeling van de (jonge) kunstenaar?*

BW *Om de mechanismes van 'The New' te herkennen. Je kunt niet alleen gemakshalve omzien naar de tweede helft van de twintigste eeuw, maar je moet verder terugkijken, naar de afgelopen achthonderd jaar. Alleen dan heb je deze volledige herkenning van de structuren van novelty, hoe het werkt; omdat het een mechanisme is dat zich de hele tijd herhaalt.*

EK *Stel dat u moet kiezen. Wat is belangrijker voor een jonge⁶² kunstenaar: autonomie (behouden of ontwikkelen) of het leren herkennen van de werking van historische wetten, als ik het even zo mag formuleren?*

BW *Dat is een pakket, kunstgeschiedenis is de geschiedenis van autonomie dat in zichzelf een evolutionair verleden kent.*

EK *Mooi.*

62 Gebruik ik steeds de term 'jong' als predicaat omdat ik met iemand spreek die ouder is? Is dit het vooroordeel dat heimelijk in mij leeft, maar waar ik me bij teruglezing van de transcriptie van dit interview (gesprek) pas bewust van werd? In het kader van 'het is nooit te laat om iets te leren' voeg ik bij dezen toe dat autonomie ook een streven is (kan zijn) van kunstenaars op leeftijd. In Polyloog III zeg ik, in samenspraak met een clubje denkers en kunstenaars, meer over de intieme relatie tussen betekenisloosheid en autonomie.

BW *Kunst is op zichzelf een techniek van autonoom subject zijn. En deze is in gevaar.*

We praten door en komen uit bij de opvatting van de Duitse filosoof Christoph Menke,⁶³ waarin hij stelt dat je vrijheid slechts door kunst kunt vinden, we dwalen af (met wederzijdse instemming) en peinzen over de bloei van verlichting en de diverse 'verlichters' die er in de geschiedenis waren, leraren. Wyss geeft een geweldig voorbeeld van, ik zou haast zeggen publiekseducatie, door een anekdote te delen over Giotto⁶⁴, die de kijker hielp in te zien dat kunst (slechts) kunst was, dat het een constructie was, door de achterkant van een kunstwerk te laten zien.

BW *Kunst is een fabricatie die tot doel heeft om jou, de kijker, een autonome positie van reflectie te geven.*

63 Geboren in 1958 in Keulen, en de schrijver van *Die Souveränität der Kunst: ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1988), *Die Kraft der Kunst* (2013), gezien als de hoofdvertegenwoordiger van de derde generatie van de Frankfurter Schule.

64 Een beroemde anekdote (Giorgio Vasari in *Le Vite* (1550), een serie biografieën van diverse kunstenaars) roemt Giotto's technisch genie; hij schilderde zo realistisch dat het onderscheid met het echte object volledig wegviel: op een schilderij van zijn meester Cimabue schilderde hij een vlieg zo levensecht dat Cimabue hem ettelijke malen met zijn hand probeerde weg te vegen.

10

ZONDER BETEKENIS

EK *Zelfs in het **betekenisloze** horen of scheppen of lezen we betekenis; we zijn niet in staat om te spreken zonder iets te bedoelen. Is het mogelijk om **nonsens** te maken, door deze intrinsieke tegenstrijdigheid? Zijn we in staat om van onze verwachtingen af te komen in het horen van betekenis in het **betekenisloze**, of vallen we zonder betekenis in een zwart gat?*

BW *Je raakt nu aan de eindeloze ruzie die taalkundigen op het gebied van de semiotiek met elkaar hebben over het ambivalente van taal, en deze willekeurige, intrinsieke betekenis door klank en mime.*

EK *Zojuist spraken we over het verschil tussen Ball en Schwitters.*

BW *Zeker, de nar die met woorden speelde...*

EK *Schwitters...*

BW *En de tovenaar...*

EK *Ball...*

BW *Op zoek naar de oorspronkelijke betekenis van woorden als pure klank en betekenisvol geluid. Dus **betekenisloosheid** is slechts een abstractie.⁶⁵*

⁶⁵ Hij zegt eigenlijk: 'An abstract quality.'

z x y
w v u
ts r q
po n m
lk i h
g f e
dc b a

GROUND ZERO

BW Het is een onterechte aanname dat we terug kunnen keren naar ‘ground zero’, een absoluut nulpunt (**van betekenisloosheid**⁶⁶). Je moet altijd iets van betekenis overhouden anders kun je het niet eens benoemen, het **betekenisloze** is al een betekenis. Ik ben het met je eens dat het een paradox is om te spreken over het **betekenisloze**, maar je moet altijd ‘from scratch’⁶⁷ werken, en graven naar het nulpunt vanwaar de betekenis begint.

EK En de hedendaagse kunst?

BW Zij moet zeker teruggaan naar deze **betekenisloosheid**.

EK Wat bedoelt u met teruggaan in dit verband?

BW Zoals de impressionisten terugkeerden naar een oudere bron na de kritiek dat wat zij maakten slechts impressionisme was, elke novelty heeft zoveel ‘redundance’ (restmateriaal) dat je het nauwelijks kunt herkennen, maar er is een vleug, een *déjà vu* dat je te pakken moet zien te krijgen en het eerste wat de critici van het impressionisme herkenden was het barokke element. Het leek op Velázquez, zeiden ze in koor, de oplossing van de kleuren wanneer je dicht bij een punt komt waar je niets meer ziet.

EK Vanuit het niets (het onzichtbare in zekere zin) naar betekenisgeving lijkt me inderdaad nogal een stap.

66 Aanvulling door mij.

67 Vertaling: vanaf het begin of vanaf het niets, *The American College Dictionary*, 1947.

BW *Je moet iets herkennen, het is een wet van de informatietheorie dat er binnen een mix van overvloedigheid en informatie altijd een factor is of moet zijn die geleid wordt door betekenis(geving), waardoor een soort van iets herkennen kan optreden.*

Dinggedicht

**Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.**

[..]

**Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.**

Rainer Maria Rilke

Dit gedicht (fragment) van de beroemde Duitse dichter vat ik los vertaald kort samen: 'Ik houd er zo van om de dingen te horen zingen.' *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 1955, geciteerd door Hartmut Rosa in *Verfügbarkeit*, 2018.

11

GENIETEN

EK *Hoe zit het met simpelweg genieten van kunst, is dit volgens u een rol die kunst ook mag innemen? Is het mogelijk dat kunst ons voorziet van iets meeslepends en vreugdevols in plaats van dat het een verantwoord, politiek alternatief, of educatie-achtig onding moet zijn? Of moeten we eerst opgevoed worden volgens een Hartmut Rosa⁶⁸-achtige doctrine van het goede leven en studeren op wat je vervolgens nodig hebt om dit mogelijk te maken? Resonantie 'vinden' is een behoorlijk complex proces, en ik geloof zelf dat het meer een resultaat of gevolg is van een basishouding van beschaving tegenover het leven, en een zekere mate van openheid willen innemen, een gedachte die ook terugkeert in het denken van Georg W. Bertram. Hoe ziet u dit?*

BW *Dit voert naar mijn idee duidelijk terug op wat iemand als Horatius⁶⁹ zegt over de rol van de dichter. Hij moet onderhoudend zijn en instrueren. Beide.*

EK *Dat is natuurlijk een klassieke opvatting.*

BW *De avant-garde liet onder meer een erfenis na in de vorm van een misverstand: kunst moest een stevig en onversaagd regime zijn, onvriendelijk en educatief, maar dat is meer Bauhausstijl.*

68 Duitse socioloog, geboren in 1965, ontwikkelaar van de resonantie-theorie die in deze tekst een aantal keren zal terugkomen, zie ook Polyloog III onder de R van resonantie

69 Romeinse dichter Quintus Horatius, 65 v. Chr.-8 n.Chr.

EK En nu?

BW *We zijn nu in een vertraagde historische fase beland, die nazindert van de invloeden van de achttiende eeuw, van de rococo in zeker opzicht, in de huidige, ludieke, een soort 'state of the art' avant-garde, wat ik op zich heel goed vind; kunst kan je laten klimmen naar het hoogste punt van de ervaring waar je kunt genieten, daar kun je een beetje bij jezelf te rade gaan (de irritatie), de ontvangst (je houding) opent nieuwe inzichten.*

EK *Probeer hedendaagse kunst coûte que coûte sociale eenheden met elkaar te verbinden of zegt u, dat zou kunst misschien (meer) moeten doen?*

BW *Er zijn andere disciplines die dit gedeelte (van de educatie) afdoende instrueren. Ik onderschrijf de ideeën van Benjamin over de rol van de 'distant observer', maar verder wil ik opmerken dat het een goede kwaliteit is van kunst wanneer je het niet te serieus hoeft te nemen, wanneer het zich bovenal presenteert als een plezierige onderneming.*

12

IRRITATIE TOEN EN NU

EK *Kunt u meer vertellen over 'irritatie' als 'tool' binnen de artistieke praktijk? U noemt dit in één adem met de kern van Dada,⁷⁰ maar ook bij andere kunst- en mediatheoretici, kom ik het begrip regelmatig tegen.⁷¹*

Tussen irritatie⁷² en provocatie passen nogal wat tinten; je zou een kleurenwaaier moeten maken met alle schakeringen. Ik heb nog nooit iemand in een museum het woord 'irritant' horen gebruiken om een kunstwerk naar zich toe te kunnen trekken of van zich af te duwen. Bij wijze van spreken. In de dagelijkse spreektaal is irritatie de uitdrukking van een prille fase in een proces dat na een tijdje in iets hevigs kan uitbarsten. De term is het actuele kunstdiscours binnengeslopen vanuit de psychologie. Het is lastig om te zeggen wie deze specifieke 'irritatie' als eerste 'gecoined' heeft.

EK *Ik geloof dat de ontvankelijkheid die Hartmut Rosa (ons) als le-*

⁷⁰ *Was ist Dada*, 2011.

⁷¹ 'Menke understands them (art works) as objects that initiate a kind of communication marked by irritation.' Georg W. Bertram interpreteert Christoph Menkes interpretatie (*The Sovereignty of Art*, 1988) van Theodor W. Adorno's negatieve dialectiek. Zinnig is zijn opmerking over betekenisgeving in het proces van duiding (van kunst): 'The experiences that artworks make possible [...] are experiences of interacting with objects that have a meaning to us.' *Art as Human Practice*, 2014 (vertaald in 2019).

⁷² Afkomstig van het Latijnse werkwoord 'irrito' in de betekenis van 1) prikkelen, aanzetten 2) op-, verwekken, veroorzaken. Bron: Beknopt Latijns-Nederlands woordenboek, Wolters-Noordhoff, elfde druk, 1967.

venshouding aanbeveelt ook in de buurt van deze notie komt. Hoe subtiel is deze kunsthistorische vertaalslag van 'irritatie' vanuit het standpunt van degene die kunst bedrijft?

BW Lees ik deze irritatie vanuit de dialectiek van informatie en overvolgheid, dan is het een essentiële blikopener, subtiel of niet. En een noodzakelijkheid, anders wordt kunst herhalende kitsch, en is het niet veel meer dan een 'Play It Again Sam,' een schlager, en plat vermaak.

EK En voor degene die de kunst ervaart? Het publiek?

BW Het werkt voor beide partijen. Kunst heeft deze vleug van irritatie nodig om je bewust te maken van jezelf, ook om dichterbij te komen bij wat je niet precies begrijpt. Het is al goed dat je probeert het te begrijpen.

Ik wil zeggen dat dit wel heel subtiel is, als eis aan het publiek, maar zwijg.

BW Iets hermetisch bezitten is een belangrijke eigenschap voor kunst, anders riskeert het om in repetitieve kitsch te blijven hangen.

Ik begin over Koons. Over Balloon Dog, ja. Best flauw om over Balloon Dog⁷³ van Jeff Koons te beginnen als je er nog nooit één in het echt hebt gezien en het werk alleen 'van de plaatjes' kent, maar ik doe het toch. Ik hoef maar de woorden 'Balloon' en 'Dog' te zeggen

73 Op Jeff Koons' website wordt *Balloon Dog* als volgt omschreven: mirror-polished stainless steel with transparant color coating, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm, © Jeff Koons, 5 unique versions (Blue, Magenta, Yellow, Orange, Red), 1994-2000.

en mijn mondhoeken omhoog te trekken en Wyss snapt meteen wat ik bedoel. We lachen samen, luid en smakelijk, maar toch voel ik me ongemakkelijk. Er zijn kunstuitingen die in een genadeloze klap een eind hebben gemaakt aan het hermetische waar Wyss naar verwijst, en we zijn – en nu spreek ik vanuit mijn persoonlijke kunstenaarschap en voor mijn collega-kunstenaars – nog steeds aan het vechten voor onze vrijheid, die onder druk staat door de macht van het grote geld.

**Protect
me from
what I
want.**

13

GETRAIND IN NONSENS

EK *Moeten academiedocenten jonge kunstenaars trainen om nonsens te maken? Kunnen we dat? Is het immoreel?*

BW *Dat kunnen we niet. Het is afhankelijk van in hoeverre we vrijwillig novelties kunnen scheppen. Maar we moeten ze vooral leren om onderscheid te maken, om onderscheidend te zijn, maar het waarom daarachter uitleggen is een taak op zich, iedereen moet het voor zichzelf oplossen omdat er geen recept voor is.*

EK *Heeft dit te maken met de openheid waar Georg W. Bertram over spreekt? De ontvankelijkheid – die Rosa oppert – om nieuwe ervaringen te cultiveren?*

BW *Je kunt ze alleen in gedrag instrueren. Daar hoort reflexiviteit bij.*

EK *Bedoelt u dat ze actief deel moeten (leren) nemen aan het theoretische discours?*

BW *Ja, om een houding te leren ontwikkelen tegenóver een houding die je eigenlijk niet kunt leren. Je kunt je er wel voor leren openstellen.*

Je openstellen om het verschil te maken, en onderweg te beseffen dat zingeving een lang proces is, waarbij je onderweg vaak nog geen idee hebt wat je in handen hebt, daar zou ik als jonge kunstenaar wel wat aan hebben. Helmling merkt op dat het woord 'nonsense' wellicht beter vervangen zou kunnen worden door 'not yet sense', een suggestie waar we alle drie even van opveren. Het

is ergens wel in het gesprek beslecht, en aan de hand van fragmentarische verkenningen hebben we schoorvoetend bepaald dat er altijd betekenis is, en ONZIN zonder zin geen, tja, zin heeft. Maar de vraag actueel maken en koppelen aan vorming, de vraag een stap verder duwen en urgent maken, je hersens breken over kwetsbare factoren, zoals lijfsinhoud en identiteitsontwikkeling binnen de kunsten, is hier, in dit korte tijdsbestek onmogelijk.

Belangrijk is wel om in te zien dat er obstakels zijn waar makers van kunst danig onder lijden, of ze zich nu afspelen op de actuele kunsthorizon, of onder politieke druk van beleidsmakers en geldschietters. Dat ze aan economische motivatie worden gekoppeld, en dat er in het actuele kunstdiscours (inclusief de materialisaties van de diverse 'art practices') geen ruimte (meer) lijkt te zijn voor echte, gevaarlijke ONZIN.

O, Dada.

EK *Het kost tijd om te leren reflecteren.*

W

Polyloog III

Als ordeningsprincipe van dit derde deel van Huh? Aha! Duh. heb ik ervoor gekozen om het omgekeerde alfabet van Schwitters te gebruiken. Een onzinnige keuze wellicht waarvan de uitleg zoveel lichamelijke controle en taalbeheersing vergt, om nog maar te zwijgen over het absurd hoge gehalte aan historische anti-overwegingen, dat het me beter leek deze als bekend te veronderstellen of om andere redenen achterwege te laten. Verwacht anekdotes, definities, vragen, en speelse samenvattingen, waargebeurde baanbrekende momenten en stemmen van kunstdenkers, waarvan velen helaas niet meer onder ons zijn.

Z

ZINGEVING

Een van de huiveringwekkendste momenten tijdens mijn bezoek aan Documenta XIII in Kassel in 2012 was toen ik door het Karlsaue Park liep, op zoek naar de sculpturale installatie die op het plattegrondje stond aangegeven. Ik had me, samen met twee vrienden, inmiddels een aantal dagen intensief tot diverse werken van uiteenlopend allooi verhouden, en was moe. Vanuit de taal trekt een betekenis als uit een moeras van ongedefinieerde definities omhoog, en daar is hij dan, de uitdrukking ‘moe maar voldaan’, maar voldaan was ik in geen geval.

Ik kon het niet vinden. Iets met een hond was het, en een bijenkorf op een klassiek beeld.⁷⁴ En de twee vrienden dan, hoor ik iemand

74 Pierre Huyghe, Untitled, 2011-2012, dOCUMENTA (13).

denken, kon daar, in dat overzichtelijke stukje stadsnatuur, niet gezamenlijk gezocht worden? Was er geen stroom van bezoekers die gevolgd kon worden, of het volgen van de platgetreden paden zodat het voor nieuwe bezoekers makkelijker zou zijn om toegang tot het werk te krijgen?

Ik mopperde, had honger, ik sprak uit dat ik honger had, terwijl ik wist dat ik daar spijt van zou krijgen. De ene vriend zei (op hoge toon) dat je als westerling niet van honger spreken mag, de ander greep in omdat het onderling minder harmonieus dreigde te worden dan toch de bedoeling was, riep 'meta' en 'nee' en ging na deze heldendaad – het leven kan soms zo simpel zijn – met me mee in het zeggen van het woord 'honger' en op een gegeven moment waren we zelfs, met zijn drieën, aan het zingen (ik verzin dit niet) dat we honger hadden en geen trek. Soms beland je in een situatie waar zelfs een kind zich voor zou schamen.

Toen we zongen, van dat rare à l'improviste-zingen waardoor je als zingende partij weet dat een passant onwillekeurig moet denken, goh, die luitjes hebben het echt wel heel erg fijn met elkaar, op het irritante af, moest ik denken aan het absurde optreden van Joseph Beuys op televisie.⁷⁵ Niet dat ik dit optreden in het echt of op het moment van uitzenden heb bekeken; het kijken, het leren kennen van dit activistische Beuys-moment, was veel later, achteraf, in een museum, geloof ik.

Als ik me goed herinner. (En de kans is groter dat ik me vergis.)

75 Joseph Beuys had in 1982 een hit met het absurdistische protestlied *Sonne statt Reagen*, een woord(klank)grap die hij uithaalde met de naam van de toenmalige president van de Verenigde Staten Ronald Reagan.

Moe waren we van het denken, en het praten, moe van het overleggen welke locatie handig was om hierna te bezoeken. Nee, het was geen felle discussie en van ruzie was er al helemaal geen sprake. Samen over een terrein dwalen met een plattegrond in de hand, versterkt de band die er was voordat de reeks activiteiten rondom het kunst kijken begon. Harmonie is wat mensen zoeken die de grote kunstmanifestaties in het buitenland bezoeken en wij vormden daarop geen uitzondering.

W

DE ONBEKENDE FACTOR

Kan een kunstenaar een visionair zijn?

In Polyloog II zegt Wyss iets over een seismografische aanleg die gewenst is wil je als kunstenaar levendig in contact staan met dat ondefinieerbare iets wat je nog maken gaat, en ik hoef nu maar de naam Leonardo Da Vinci te laten vallen en iedereen veert op, en zegt, ja, maar daar noem je ook iemand.

Onlangs ontdekte ik het werk van de Zwitserse kunstenaar en zienner Emma Kunz. Google haar gerust even op afbeeldingen en lees deze tekst pas morgen weer verder. Ik was sprakeloos toen ik haar mathematische spiraaltekeningen zag.

Wyss merkte ook op, in een andere context weliswaar en toen het officiële deel van het gesprek was afgelopen, dat kunstenaars (Dada) ook maar gewoon kinderen van hun tijd zijn, omdat ik

vroeg naar de hoge verwachtingen die mensen vaak ten onrechte van kunstenaars hebben, maar nu ik erover nadenk zijn we niet alleen allemaal kunstenaar (dankzij Duchamp en Beuys) maar stiekem ook allemaal een beetje hooggevoelig en kunnen we in contact komen met wat nog komen gaat. Dat noemen ze in sommige spirituele tradities divinatie. Ik chargeer, maar ik zou zeggen, reageer.



WHY?

Zie onder de Q van Questions.



WILLEKEUR

So we are still in the aftermath of the crisis of the arbitrary, in an expanded field of art that sometimes seems vital and sometimes entropic,⁷⁶ in which breakthroughs of the 1960s appear both as departures to reclaim and as breakdowns to overcome.⁷⁷

76 De website van Tate Modern biedt een vertaling van een aantal 'art terms', gelukkig! *Entropy is the inevitable and steady deterioration of a system or society.*

77 Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, 2002.

V

VERSTAANBAARHEID

In *Behind the White Cube*⁷⁸ beschrijft Duitse kunstcriticus Julia Voss het minderwaardigheidscomplex waar de gemiddelde museumbezoeker onder gebukt gaat door de Babylonische spraakverwarring die is opgetreden sinds het vooroordeel over het lezen van teksten in musea is beslecht. Nadat de salonophanging minder salonfähig was gemaakt, en de 'white cube' alles in kunst omtoverde, moest uitleg uitkomst bieden.

U

URSONATA

De eerste regel luidt aldus:

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögff,
kwii Ee.

Toen ik Jaap Blonk⁷⁹ de eerste keer de *Oersonate* live hoorde uitvoeren, het beroemdste gedicht van Kurt Schwitters, speelde ik zelf in een experimenteel muziekensemble. Een raar tussengenre in

78 Merve Verlag, 2015.

79 Nederlandse avant-garde componist en performer, geboren in 1953.

de muziek werd door dat groepje uitgevoerd, en het was niet gek dat we naar Breda togen, ik meen rond het jaar 1988, om bij dit bijzondere concert te zijn. Van het geluid weet ik me echter weinig te herinneren. Ik herinner me Jaaps gezicht dat rood aanliep, de adem die hij haalde, en aan ons, het publiek, in horten en stoten teruggaf, ik zie, alsof het gisteren was, zijn wijd geopende mond.

TS

STILTE

Stil! Ik wil mezelf kunnen horen denken. Een leeg museum. Een ideale situatie die zelden voorkomt. Nou ja, ik zou het kunnen laten voorkomen, als ik geld had om het museum af te huren, of als ik geen geld had, zou ik in een museum kunnen werken als suppoost. De vroege dienst, de late. (Ja, klinkt als een werk van Tino Sehgal, n'est-ce pas?)

In stilte ontstaan de andere betekenissen. Of het om een onderbuikgevoel gaat, of een herinnering.

Over geld gesproken; als je genoeg geld zou hebben om, ik noem even een voorbeeld, de grootste beeldengroep uit de in 2018 door het Stedelijk gefaciliteerde solotentoonstelling van de Nederlandse kunstenaar Lily van der Stokker aan te schaffen, spreek dan niet over een impulsaankoop, maar ga aan de andere kant ook niet lopen benadrukken dat je kunstwerken door vrouwen verzamelt. Doe het gewoon, wees er blij mee.

Over stilte nog even, in combinatie met geluid: stel dat je bent uitgenodigd om een lezing te geven in het Gemeentemuseum (Den Haag) voor een bescheiden publiek van, pak hem beet, twintig mensen over de rol van stilte binnen de context van de intuïtieve betekenisgeving, grijp die kans dan met beide handen aan en onderbreek jezelf ettelijke malen om te schreeuwen. Dan krijgen ze het wel mee, denk ik. HUH? De bedoeling. Nee, ik maak geen grappen over de resonantietheorie. Ik zie er wel wat in. Een heleboel zelfs.

Tot slot wil ik de Amerikaanse kunstcriticus Hal Foster citeren, die de Duitse filosoof Theodor Adorno citeert, die op zijn beurt de Franse dichter Paul Valéry citeert.

The museum is where we put the art of the past to death⁸⁰.

R

1. REFLECTIE⁸¹

We thus have the need of a concept of reflection that allows us to grasp art as a reflective practice.

Georg W. Bertram⁸²

80 *Design and Crime (And Other Diatribes)*, 2002.

81 Even getwijfeld of ik voor de R van revolutie zou gaan...

82 Georg W. Bertram, *Art as Human Practice*, Bloomsbury Academic, 2015.

Denken over kunst is nodig, was ook de conclusie die getrokken werd door Wyss. Nodig voor wat? Goede vraag, zeg ik automatisch. Helemaal geen goede vraag. Want ik heb er persoonlijk, buiten de 'toepassing' van de vraag op mijn eigen kunstpraktijk, geen antwoord op. Wie ben ik om voor anderen te denken? Dat het denken over kunst ons kritisch en mondiger maakt, zou goed kunnen. Helaas weegt ook hier de 'the eye of the beholder'-factor sterker dan keiharde feiten. Natuurlijk kan ik van alles beweren, gratis en gratuit, maar adviezen geven ter verbetering van anderen leven geef ik niet. (Sorry voor de herhaling.)

Gelukkig zijn er denkers die van denken hun beroep hebben gemaakt. Ik kan nu over het resonantiebegrip van Hartmut Rosa beginnen, en zijn aanbevelingen voor het kunnen leiden van een goed leven. Zinnig of onzinnig, er is een querulant nodig in het maatschappelijke debat, iemand die een taal spreekt waar iedereen even van opveert, unaniem de handen van op de oren legt, de blik geschrokken afwendt.

2. RESONANTIE-THEORIE

Wie niet in staat is om te aarzelen, wie onbekend is met de radeeloosheid van de menselijke twijfel, komt eigenlijk niet in aanmerking voor de ervaring van resonantie. Ik geef deze mooie theorie weer in mijn eigen woorden. Hartmut Rosa is een Duitse filosoof (geboren in 1965) met een kritische visie op met name de sociologische invulling van ons denken over de wereld. In *Leven in tijden van versnelling*⁸³ stelt hij ondermeer dat de moderne mens steeds ver-

83 *Leven in tijden van versnelling*, Uitgeverij Boom, 2016.

der van zichzelf verwijderd is geraakt, deels te wijten aan de technologische innovatie, en de druk die we ervaren om op elk terrein van het menselijk handelen verbeteringen te willen. Hij pleit voor 'resonantie', een ervaring waarin je als mens meer afwacht wat er gebeurt dan het heft in eigen handen te willen nemen, hetgeen inhoudt dat je als mens afziet van de wil tot dominantie over de dingen.

Q

QUESTIONS

1. Is falen een belangrijke eigenschap van kunst?

Laatst vroeg een curator gespecialiseerd in performance art of ik wilde deelnemen aan een publieke workshop waarin falen centraal stond. Ik hapte naar adem en zei nee. Maar in de weken die daarop volgden, kwam ik het woord 'failure' werkelijk overal tegen. Het is een hype om te mogen falen. Schud ik mijn hoofd, knik ik van ja, knik ik nee, be-ja ik de vraag? Ik moet er werkelijk niet aan denken dat we straks musea binnenlopen en naar elke artistieke uitglijer of mislukking moeten kijken, alsof we naar een presentatie gaan van eerstejaars academiestudenten, of erger.

2. What's the point of art?⁸⁴

84 Art collector xxxl Charles Saatchi, *My Name is Charles Saatchi and I Am an Artaholic*, 2009. Zijn antwoord: 'To stop our eyeballs going into meltdown'

Zeg het maar.

3. Staan er kunstenaarscollectieven klaar om de macht over te nemen?

Macht van wie is hier meteen de wedervraag. Mijn impulsantwoord is: die van de oliemaatschappijen, maar dan praat ik de Deense kunsthistoricus Mikkel Bolt Rasmussen een beetje na in zijn stevige kritiek op het kapitalisme en de mechanismen die het in stand houden, en ik wil hier niet de pessimist uithangen zonder ervoor gestudeerd te hebben. In mijn vriendenkring zitten behoorlijk wat kunstenaars en een kleiner kringetje binnen dat kringetje bestaat uit kunstenaars die het accent in hun praktijk hebben opgeschoven richting het activisme. Ik ondersteun activisme (klimaat, emancipatie) van harte, al heeft het naar mijn idee weinig met kunst te maken en kijk ik niet graag naar de uitingen waar activistische kunst mee gepaard gaat. De boodschap domineert alles. Ik stel de vraag omdat ik vergeten ben om hem aan Wys te stellen.

Laat ik er een andere vraag van maken.

Moeten kunstenaars betaald krijgen voor het werk dat ze verrichten?

Een ongelofelijk grappige en pijnlijke beschrijving van wat mis kan gaan dankzij het gapende gat qua inkomens tussen A-status kunstenaars en de rest, kun je het beste zelf even nalezen in het eerder door mij aangehaalde *Artist at Work*.⁸⁵ Bojana Kunst beschrijft (groots, kritisch en meeslepend) de kunstpolitieke

from all the rubbish TV and films we happily look at the rest of the time.'

85 Zero Books, 2015.

chaos die ontstond door een gala-avond, waarvoor Marina Abramović, sterkunstenaar extraordinaire, een performance ontwierp, en collega-performancekunstenaars uitnodigde om aan de uitvoering van dit werk bij te dragen. Voor een schijntje. In een dienende rol.

4. Why do people buy cars instead of art?⁸⁶

5. What does it mean to become an artist?

Van het uitgebreide antwoord dat Groys geeft op deze vraag, wil ik hier slechts het beginfragment citeren: 'Artistic, poetic, rhetorical practice is none other than self-presentation to the gaze of the other, which presupposes danger, conflict and risk of failure.'⁸⁷

6. Wie zijn de binnenvallende Grieken in Koons' vergelijking? Dit vraagt Julia Voss zich af na het lezen van het door de kunstenaar geschreven persbericht dat vol overmoed de wereld ingeslingerd werd waarna het kunstwerk in 2013 door veilinghuis Christie's voor een luttel bedrag van 58,4 miljoen werd verkocht. Ja, ik heb het (weer) over Balloon Dog. Ik had mijn notitie in speciaal voor notities over ballondieren aangeschafte notitieboekje 'geschelvd' onder de opmerking 'categoriale vragen' en daaronder in kleine letters: Wie wil deze ONZIN hebben?'

Het persbericht luidde aldus:

86 Art dealer Cosimo di Leo Ricatto in een gesprek met mij over de Nederlandse kunstmarkt.

87 Boris Groys, *In the Flow*, Verso, 2016.

Het (werk) gaat over vieren en kindertijd en kleur en eenvoud – maar het is ook een Trojaans paard. Het is een Trojaans paard voor de gezamenlijkheid van kunstwerken.

In het Engels klinkt het vast nog wervender. Voss zet knap uiteen hoe de tekst zich als een reclametekst in de hoofden van de lezers nestelt, begripen zijn van positiviteit overladen en onderling uitwisselbaar⁸⁸.

7. Word ik verwacht iets zinnigs op te merken over het percentage ONZIN in het werk van succesvolle kunstenaars als Andreas Gursky, Takashi Murakami, Pierre Huyghe, Ai Wei Wei, Marina Abramović, Banksy, David Hockney, Mark Rothko, Marcel Duchamp, Rembrandt van Rijn, Yayoi Kusuma, Agnes Martin, en Jeff Wall?

Om er een paar te noemen.

Noem ik een paar, maak ik persoonlijk een keuze, denk ik tijdens het maken van de keuze niet al te lang na, dan zeg ik: Marina en Mark. I know.

Krijg ineens het beeld op mijn netvlies van de jonge vrouw die haar jurk over haar hoofd trok op het moment dat ze tegenover Abramović plaatsnam tijdens haar vijftien 'minutes of fame' in *The Artist is Present*⁸⁹.

88 Julia Voss, *Behind the White Cube*, Merve Verlag, 2015.

89 MoMA, 2010.

PO

ZIE POLYLOOG I EN II

N

'THE NEW'

1. In de inleiding van *The Future of the New* (2018) debiteert filosoof Thijs Lijster over 'The New' dat we er nooit klaar mee zijn, het blijft ons aantrekken, opwinden, en fascineren, of irriteren, shockeren en woedend maken. Een 'catch-22'-logica, noemt hij het ook. Deze uitdrukking verwijst naar de absurde, dystopische oorlogsroman van Joseph Heller uit 1961 met dezelfde titel, en betekent een paradoxale situatie waar een individu niet aan kan ontsnappen vanwege de tegenstrijdige regels. In het boek viert gebrek aan controle en willekeur hoogtij, uitmondend in gekte, geweld en verzet. Het getal '22' is willekeurig gekozen omdat het goed klonk.

Lijster, kritisch, verwijzend naar Bertolt Brecht in dialoog met zijn vriend Walter Benjamin: 'Don't start from the good old things but from the bad new ones.'

Elke kunstenaar moet het nieuwe confronteren.

2. Eeuwenlang was de houding tegenover 'The New' negatief en kritisch, meent socioloog Elena Esposito, maar het stigma

werd opgeheven in, wat zij noemt, moderne tijden, en sindsdien is onze houding volledig omgeslagen, vernieuwing is een indicatie van kwaliteit, en wordt gelijk geschakeld met verbetering.

'New meant primarily wrong, disturbing and irritating.'

'The new, if it is really new, comes out of nothing and has nothing to confirm it. We have no experience of 'The New', except that it forces us to revise our experience.'⁹⁰

Het kritische element en de 'contra'-connotatie van een groot gedeelte van de kunsten in het moderne begrip zijn gelinkt aan de zoektocht en extremisering van 'The New', dat van nature anders is, afwijkend en ongewenst.

3. Voor de avant-garde is het van het grootste belang om te voorkomen dat 'The New' begrijpelijk wordt. De praktijk van de avant-garde is een constant leeg maken, een betekenisloos maken van 'The New'.⁹¹



MUSEUM

1. Mag ik me helemaal niet bewust zijn van mijn resonantiereceptievermogen wanneer ik naar een tentoonstelling ga?

⁹⁰ *Predicting Innovation – Artistic Novelty and Digital Forecast*, in: *The Future of the New*, Thijs Lijster (ed.), Valiz, 2018

⁹¹ Mikkel Bolt Rasmussen, *After the Great Refusal*, Zero Books, 2018

2. Het Stedelijk Museum (Amsterdam) heeft onlangs (begin 2019) een immaterieel werk aangekocht van Tino Sehgal.
3. Je mag van mij 'white cube' best met 'witte kubus' vertalen. Voor mijn part iets met 'doos'. De connotaties zijn voor je eigen rekening. Het framen van een werk in een steriele 'slash' museale ruimte met witte wanden, een witte vloer en dito plafond is een traditie, een code, een goede gewoonte. Heeft niets te maken met de geboorte van het conceptuele, die meesterlijke move van Duchamp. Soms stel ik me een galerieruimte als een schaakbord voor, een driedimensionale versie welteverstaan. Ik heb pas een wand van mijn atelier wit geschilderd, de kleur op het verfblik was getypeerd met een nummer en zag eruit als room. Openen was een klus, het blik was het laatste exemplaar in het schap van de ijzerhandel bij mij om de hoek, die de laatste tijd verf is gaan verkopen waarvan de ene kleur het duidelijk beter doet dan de ander, blijkt.
4. Een museum [...] is een plek waar we over het algemeen geen instrumenteel doel najagen, waar we gewoonlijk met dingen in contact willen komen, waar we niet op de vergrotende trap uit zijn en op beschikbaarheid, maar op onverwachte respectievelijk onvoorspelbare resonanties georiënteerd zijn, aan wie we innerlijk bereid en open zijn, om ons aan te laten aanroepen.⁹²

Alles staat in dienst van optimalisatie en prestatie en efficiency in de huidige informatiemaatschappij, tijd is letterlijk geld. Op weg naar het vliegveld, schrijft Rosa in een van zijn vele voorbeelden waarmee hij wil laten zien dat ook het dagelijks leven ingrijpend is veranderd door het efficiencydenken (niet zijn

92 Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit*, 2018.

term, trouwens), is er geen tijd voor een omweg, een toevallig praatje met een vreemde, een onverwachte ontmoeting.

5. Over de verantwoordelijkheid van musea in het tonen van moderne kunst, als onderdeel van de zogenaamde re-educatie in de Bondsrepubliek na 1945, merkt Julia Voss op dat zij (de musea) als een plaats van politieke opheldering dienden, de vorming als heilmiddel tegen de vergiftigde propaganda van de nationaalsocialisten.⁹³

LK

KLOOIEN

1. Een ateliergebouwenoot van me, een ingewikkelde omschrijving voor de sociologische typering van de ander als collega-kunstenaar, een benaming waar ik een beetje jeuk van krijg, schildert de laatste tijd hoorbaarder dan anders. Tussen haar atelier en het mijne – we zitten in een verzamelgebouw mocht dat nog niet duidelijk zijn, nee, geen broedplaats, alsjeblieft zeg – bevindt zich een bufferzone in de vorm van een ander atelier. Niet dat dit een leeg atelier is, en speciaal op die plaats neergezet om als buffer te dienen, maar de jongens van dat atelier zijn er zelden of nooit. Ze geven samen les op een kunstacademie, en hebben geen tijd meer voor het maken van kunst in hun vrije tijd.

⁹³ *Behind the White Cube*, 2015.

Vaak loop ik langs het atelier van de hoorbaar schilderende kunstenaar, die haar deur openzet wanneer ze aanspraak wil en soms geef ik daar gehoor aan. De 'ik klooi maar een end aan'-opmerking van Karel Appel heb ik er op een gegeven moment maar als grap ingegooid, omdat de conversatie tussen ons wat opdroogde, en sindsdien is dat ons 'ding', de vaste oneliner waarmee we elkaar begroeten. Ik ben zelfs wat later gaan starten met mijn werkdag om de deur in de verte te kunnen zien opengaan en vanaf het begin van de lange gang waar onze ateliers aan liggen te kunnen roepen dat ik maar een end aanklooi.

2. Seriously, klooiën, rommelen, improviseren, niksen, tussen twee werken inzitten et cetera... hoe vaak hoor je kunstenaars niet verzaligd verzuchten dat ze even niets moeten en in een soort ontspannen flow maar wat doen. Helaas zijn we niet allemaal een Karel Appel die voor zijn geklooi een flink bedrag mocht cashen, maar dat geeft niet; het onbewust, niet-doelgericht aan iets werken is onbetaalbaar fijn. Dat is misschien de resonantiemodus van de scheppende mens waar Hartmut Rosa ook van spreekt. Kijk, dat wisten we al, maar toch goed om daar af en toe opnieuw bij stil te staan. Je geklieder en geklooi constant aan mensen tonen vind ik weer een ander verhaal, omdat ik zelf graag tijd en aandacht en soms geld besteed aan kunst maar niet aan, oeps, ONZIN.

Over ONZIN als graadmeter van de afwezigheid of het ontbreken van kwaliteit is het laatste woord nog niet gezegd.



INNOVATIE

Hoort bij 'The New' zie N.



HERINNEREN, HERINNERING

Ooit las ik een recensie over een overzichtstentoonstelling – ik meen in NRC, de krant waar ik jarenlang abonnee van was, maar zeker weet ik het niet – van een overleden kunstenaar, en het enige wat me is bijgebleven is de verzuchting van de schrijver dat hij hoopte op een ontmoeting met de spirit van de maker. Het is stom dat ik geen idee heb over welke kunstenaar het ging, maar dat ik alleen nog weet hoe verliefd de schrijver was op het leven van de maker van het werk. Een nutteloze herinnering. Wacht, hij formuleerde het anders, wederom graaf ik in mijn geheugen, en ik weet het weer, hij bekende verliefd te zijn geworden op iemand die niet meer in deze wereld was, en dat hij er alles voor overhad om die persoon in het echt te ontmoeten.

G

GROEP

A great group exhibition, on the other hand, asks its audience to make connections. Like an orgy, it brings things together in stimulating and unpredictable combinations.

Ralph Rugoff⁹⁴

F

FLOW

Wil ik iets zeggen over *In the Flow* (2016) van Boris Groys, dan zou ik beginnen met het citeren van de ijzersterke flapttekst: 'If the techniques of mechanical reproduction gave us objects without aura, digital production generates aura without objects, transforming all its materials into vanishing markers of the transitory present.'

En ja, ik heb het hele boek gelezen. De flapttekst 'says it all'. Het gaat ook over verlies. Is Groys een cultuurpessimist? Bestaan die nog? Hoe hij Beuys min of meer laat samenvallen met de aura van immaterialiteit en het activistische leider-goeroe persona(ge)

94 *In You Talking to Me? – On Curating Shows That Give You a Chance to Join the Group*, in *What Makes a Great Exhibition?*, 2006. Rugoff is curator en artistiek directeur van de 58ste Biënnale van Venetië, 2019.

van Beuys met zijn gefingeerde klacht over de 'endless speeches of Beuys'.

Met de scherpe beoordeling (veroordeling?) van de 'nothingness' van Malevich brengt Groys de notie van vervreemding als onuitroeibaar element terug in het discours over hedendaagse problemen in het intermenselijk contact, en dan bedoelt hij volgens mij ook de relatie tussen mens en ding. En kunst(objecten), ja. Wat ik echter de eerste keer in zijn opgeschreven gedachten rond 'otherness' las, een suggestie dat dicht bij een ideaal van ONZIN komt, dat kunst niet expliciet bezig is om iets te zijn, ideologisch en vrij, vind ik bij nalezing niet meer terug als zijn gedachte. Toch deel ik het hier even. Maar goed verdwaald is iets anders gevonden, wellicht?

E

ERVARING (EXPERIENCE)

1. Contemporary artistic events can therefore also be understood as a kind of aesthetic and social training, playing at and experimenting forms of sociality – a sociality without continuity, a relation without belonging.
Bojana Kunst
2. Georg W. Bertram over 'free play':
Aesthetic practice is an interaction with other everyday practices, provoking changes within human practices.⁹⁵

95 *Art as Human Practice*, 2014, vertaling 2019.

3. Even later (ja, weer in *Art as Human Practice*) oreert Bertram bevlogen over het tweespanbegrip 'active versus passive behavior', en ik vraag me af, – een vraag die ik me vaak afvraag voor de duidelijkheid, en dit heeft niets met actief en passief gedrag (door groepen) te maken – of het grote publiek zich ooit net zo passievol zal (kunnen) inleven in kunst als in voetbal, er hangt toch te weinig van af voor de meeste mensen. Wil kunst revolutionair zijn, in de zin van grootse en meeslepende veranderingen teweegbrengend, dan moeten mensen zich met kunst kunnen identificeren en er hoop aan kunnen ontlennen.

DC

CONTROLE

1. Zelfwerkzaamheid in de resonantietheorie betekent niet dat je controle hebt over het proces. Zolang we handelingen (blijven) uitvoeren waarvan we ons over het verloop zeker voelen, zullen we misschien het gevoel hebben iets gepresteerd te hebben, maar geen resonantie ervaren. Hij koppelt deze gedachte vervolgens aan het fenomeen van flow, noemt Groy's verder niet in zijn betoog, laat wel de naam van de psycholoog Mihaly Csikszentmihalyi vallen. Deze schreef een boek: *Flow. Het geheim van geluk*.⁹⁶

96 2013.

2. (De) controle, controle, controle

'The avant-garde is seeking complete domination over the future.'⁹⁷

Iets wat je ontglipt als je het hebben wilt, speels doen omdat je wilt weten hoe dit ook alweer was. Gelukkig hoor ik zelden meer dat we (wij, volwassenen) moeten terugkeren naar de onbevangenheid van onze kindertijd. Zo leuk was het niet. Wanneer ik over resonantie lees, dringen softe lifestyleslogans zich aan me op, en dat terwijl ik best heil zie in zijn aanbevelingen. Ben er ook niet fier op.

Serius, Rosa⁹⁸ stelt dat we een instrumentele relatie met de wereld hebben, en dat dit een probleem is. Maar stel dat de aard van deze relatie niet (zomaar) te veranderen is, hoe kunnen we er als kunstenaar ons voordeel mee doen? Over pragmatisme gesproken.

B

BETEKENIS(GEVING)

1. Was ik Engels – ben ik niet – dan zou ik deze zin als inleiding gebruiken: Trying these on for size, om te zien of deze uitspra-

⁹⁷ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia* (MIT Press, 1976) in *After the Great Refusal*, 2018.

⁹⁸ In expliciete navolging van Adorno en Horkheimer, interview in *The Future of the New*, 2018.

ken hout snijden, in de prullenbak mogen of als tegeltjeswijsheid ingezet kunnen worden:

Betekenis geven aan 'wat dan ook' kun je niet alleen. Je hebt altijd de context van een groep nodig.

Onder het motto het 'kaf van het koren scheiden': het begrip ONZIN en zin wordt ten onrechte vaak aan kwaliteitscontrole geknoot, wat ook een vorm of uiting van 'Verfügbarkeitsdenken' is; de wil om te controleren en te beheersen.

Zie ook onder DC, denk ik dan.

2. Of betekenisloze, functieloze kunst (weer) mogelijk is, en indien dit zo is, volgt de vraag of dit ontspannend is, ergerlijk, verrijkend, neutraliserend (oeps, toch weer een functie); het moet op de een of andere manier nuttig zijn, of een functie hebben. We moeten het erover kunnen hebben. Stel je de volgende conversatie eens voor en hoe ellendig je je zou voelen, als je Jonathan was.

- Was je laatst naar de nieuwe expositie in het Stedelijk, Jonathan?

- Ja, maar vraag niet wat ik ervan vond. Ik vond namelijk helemaal niets.

Einde gesprek. Kunst is ook een manier om tot elkaar te komen, ook al ben je het niet met elkaar eens, een medium dat over andere dingen gaat dan waar het in eerste instantie direct over lijkt te gaan. (Net als een goed boek.)

3. Over goede boeken gesproken, in *Radical Coherency*⁹⁹ haalt dichter, kunstercriticus en performancekunstenaar (kunstdenker) David Antin een special claim op 'meaninglessness' aan zoals deze is beschreven in een catalogustekst van Sol Lewitt in 1970.¹⁰⁰

The draftsman and the wall enter a dialogue. The draftsman becomes bored but later through this meaningless activity finds peace or misery. The lines on the wall are the residue of this process. Each line is as important as each other line. All of the lines become one thing. The viewer of the lines can see only lines on a wall. They are meaningless. This is art.

Vooruit, nog eentje. Deze heeft meer met de functie van taal en herinnering te maken dan met betekenisloosheid, alhoewel...

Over de Rothko Chapel in Houston, waar sinds 1971 te verafgoden doeken van Mark Rothko hangen, merkt hij op dat hij er een keer was toen het donker was en dacht dat de beheerder van de kapel vergeten was om het licht aan te doen. En nu moet ik mezelf onderbreken, en de pagina erbij pakken om te checken of ik deze anekdote correct navertel, en, verdraaid, ik vergis me. In mijn herinnering is het Antin zelf die in 2003 afreist naar Houston en daar dan causerend (lichtvoetig én diepzinnig) verslag van doet, maar de anekdote gaat als volgt – door Antin ingeleid met een paar steengoede opmerkingen over hoe kunstercritici zich vaak ten onrechte laten leiden door de evocatieve kwaliteit van taal in plaats van de beschrijvende, en daarna geeft hij het voorbeeld:

99 *Selected Essays on Art and Literature*, University of Chicago Press Ltd., 1966–2005.

100 Pasadena Art Museum, 1970.

So I asked Bill: 'What was the weather like when you visited the chapel?'

'As I remember,' he said, 'it was raining heavily and it was a pretty cloudy day.'

'You didn't ask them to turn on the lights did you?'

Tot slot een laatste mini-anekdote middels een zin waarmee David Antin *The Factory* (Andy Warhol) beschrijft toen hij er voor de eerste keer binnenkwam: 'The place was filled with goofy activity.' Daarna beschrijft hij allerlei rommelige toestanden, gedoe met materiaal, een hip groepje dat omslachtig poseert, et cetera; kortom alle dingen die je je voorstelt van (de begintijd van) *The Factory*. Ik had dit voorbeeld van de speelse manier waarop Warhol zijn kunstbedrijf bedreef aan Wyss willen voorleggen in *Polyloog I*, maar andere vragen drongen zich op als zijnde relevanter. De niet-gestelde Warhol vraag:

EK *This being the late sixties goofier activities have filled a lot of places ever since, even museums, but it made me wonder if we could arrive at some kind of careful conclusion here, that Unsinn is what we need in the world, is it safe to say that we need a place like The Factory to enable that kind of activity or is the whole notion one big anachronism?*

Dit had beter bewaard kunnen worden onder de Q van Questions, bedenken nu.

A

ART

Art is what makes life more interesting than art.

Robert Filliou¹⁰¹

¹⁰¹ Robert Filliou (1926-1987) was een Franse Fluxus-kunstenaar zonder daar formeel bij te (willen) horen. 'Interview', geciteerd in *Robert Filliou: Génie sans talent*, expositiecatalogus, Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art Moderne Lille Métropole, 2004.

LITERATUUR

- DAVID ANTIN, *Radical Coherency*, University of Chicago Press, Ltd., Londen, 2011
- GEORG W. BERTRAM, *Art as Human Practice*, Bloomsbury Academic, Londen/New York a.o. , 2019
- HEINZ BÜTLER, Alexander Klüge (regie), *Was ist Dada?* (documentaire), Zürich 2011
- ALEX DANCHEV (ED.), *100 Artists' Manifestos From the Futurists to the Stuckists*, Penquin Classics, UK, 2011
- HAL FOSTER, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso, London/NY, 2002
- BORIS GROYS, *In the Flow*, Verso, Londen/New York, 2016
- BOJANA KUNST, *Artist at Work*, Zero Books, Winchester/Washington, 2017
- THIJS LIJSTER (ED.), *The Future of the New Artistic. Innovation in Times of Social Acceleration*, Valiz, Amsterdam, 2018
- PAULA MARINCOLA (ED.), *What Makes a Great Exhibition?*, Philidelphia Exhibition Initiative, Philidelphia, 2006
- STEVE MCCAFFERY, *The Darkness of the Present: Poetics, Anachronism and the Anomaly*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa (Alabama), 2012
- MIKKEL BOLT RASMUSSEN, *After the Great Refusal*, Zero Books, Winchester/Washington, 2018
- KARL RIHA (ED.), *Dada total*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2015
- HARTMUT ROSA, *Unverfügbarkeit*, Residenzverlag, Wenen/Salzburg, 2018
- PETER SLOTERDIJK, *Polyloquien*, Suhrkamp Verlag, Berlijn, 2018
- JULIA VOSS, *Behind the White Cube*, Merve Verlag, Berlijn, 2015
- BEAT WYSS, *Renaissance als Kulturtechnik*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2013

AFZENDER

Emily Kocken (1963) is schrijver en kunstenaar. Zij debuteerde bij Uitgeverij Querido met de roman *Witte vlag* (2013), die genomineerd werd voor de Academica Literatuurprijs. In 2017 verscheen haar tweede roman *De kuur* waarin een gezin afreist naar de toverberg in Davos. In 2020 verschijnt *Lalalanding*, een roman over schoonheid en tijd.

Beat Wyss (1947) is kunsthistoricus en emeritus hoogleraar mediatheorie aan de universiteit voor Arts and Design in Karlsruhe. Hij is de auteur van polemische essays over kunst- en cultuurgeschiedenis, waarbij het hem gaat om beelden als uitdrukking van de geschiedenis en om verhalen die in het begrijpen van wederkeer ook tegenwoordig relevant zijn. Zijn these luidt: 'Elke tijd heeft de beelden, die het verdient.'

Het **Instituut voor Kunst en Kritiek** (IKK) is een samenwerkingsverband tussen presentatie-instelling West Den Haag en het onderzoekscentrum Arts in Society van de Rijksuniversiteit Groningen. Het wil niet alleen het denken over kunst ontwikkelen, maar ook een denken vanuit de kunst. Het Kunstgeschenk is bedoeld om een groter publiek hiermee in aanraking te brengen. Jaarlijks zal het IKK een ander onderwerp kiezen en daarbij een auteur zoeken.

Het interview met Beat Wyss is vertaald door de auteur.

NAMENREGISTER

- Abramović, Marina — 111, 112
Adorno, Theodor — 84, 92, 107, 122
Antin, David — 124, 125, 129
Appel, Karel — 117
Arp, Hans — 42
Baargeld, Johannes Theodor — 18
Ball, Hugo — 39, 40, 43, 44, 70, 71, 74
Banksy — 112
Benjamin, Walter — 91, 113
Beuys Joseph — 28, 37, 102, 104, 119, 120
Bertram, Georg W. — 90, 92, 96, 107, 120, 121, 129
Blonk, Jaap — 105
Bourriaud, Nicolas — 38
Braque, Georges — 79
Byrne, David — 53
Cézanne, Paul — 18
Csikszentmihalyi, Mihaly — 121
Dammann, Guy — 60
Duchamp, Marcel — 15, 104, 115
Ernst, Max — 12, 15
Esposito, Elena — 114
Esanu, Octavio — 30
Filliou, Robert — 126
Foster, Hal — 104, 107, 129
Foucault, Michel — 71
Freud, Sigmund — 35, 49
Gander, Ryan — 26
Giotto (di Bondone) — 84
Gropius, Walter — 80
Groys, Boris — 81, 111, 119, 120, 121, 129
Gursky, Andreas — 112
Handke, Peter — 46, 47
Heller, Joseph — 113
Helmling, Akiem — 47, 96, 135
Hennings, Emmy — 39, 40
Hockney, David — 12, 20, 21, 112
Holzer, Jenny — 95
Horatius, Quintus — 90
Huelsenbeck, Richard — 40
Huyghe, Pierre — 101, 112
Koons, Jeff — 23, 93, 111
Kubrik, Stanley — 49
Kunst, Bojana — 38, 110, 120, 129
Kunz, Emma — 103
Kusuma, Yayoi — 112
Laban von, Rudolf — 42
Lagerfeld, Karl — 19
Lewitt, Sol — 124
Lijster, Thijs — 113, 114, 129, 135
Marinetti, Filippo — 47, 48
Martin, Agnes — 112
McCaffery, Steve — 70, 74, 129
Menke, Christoph — 84, 92
Moholy-Nagy, László — 65, 66
Motherwell, Robert — 66
Murakami, Takashi — 112
Nicholson, Jack — 49
Notz, Christian — 39
Picasso, Pablo — 79, 80
Rasmussen, Mikkel Bolt — 110, 114, 129
Rijn van, Rembrandt — 30, 112
Rilke, Rainer Maria — 89
Roggeband, P.J. — 40
Rosa, Hartmut — 50, 90, 92, 96, 108, 115, 117, 122, 129
Rothko, Mark — 66, 112, 124
Rousseau, Jean-Jacques — 59, 60

Rugoff, Ralph — 119
de Saussure, Ferdinand — 73
Saatchi, Charles — 109
Schippers, Wim T. — 22
Sehgal, Tino — 27, 106, 115
Sloterdijk, Peter — 9, 11, 21, 40, 41, 129
Smithson, Robert — 30
Spencer-Brown, George — 64
Sturtevant, Elaine Frances — 15
Schwitters, Kurt — 74, 86, 98, 101, 105
Taeuber-Arp, Sophie — 19, 20, 42, 43, 44
Tafuri, Manfredo — 122
Tzara, Tristan — 40, 43, 62, 66, 74
Vasari, Giorgio — 84
Velázquez, Diego — 87
Valéry, Paul — 107
da Vinci, Leonardo — 103
Voss, Julia — 105, 111, 112, 116, 129
Wall, Jeff — 112
Warhol, Andy — 125
Wei wei, Ai — 112

COLOFON

Deze publicatie is niet te koop, maar wordt u aangeboden door het IKK.

Auteur	Emily Kocken
Titel	Huh? Aha! Duh. De zin van onzin
Basis	Interview met Beat Wyss over Dada
Redactie	Akiem Helmling & Thijs Lijster
Eindredactie	Tiny Mulder & Aafke van Hoof
Ontwerp	Underware
Lettertype	Auto, Fakir, Gedankenexperiment & Zeitung
Papier	BioTop
Drukker	Oranje van Loon, Den Haag
Met dank aan	Onze Ambassade, Den Haag Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam Gemeentemuseum Den Haag Kröller-Müller Museum, Otterlo Stedelijk Museum Amsterdam
Partners	Gemeente Den Haag Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
ISBN	978-90-79917-79-2
Tekst	© Emily Kocken © Instituut voor Kunst en Kritiek
Uitgever	www.kunstenkritiek.nl
IKK	Instituut voor Kunst en Kritiek West Den Haag i.s.m. Rijksuniversiteit Groningen



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

Den Haag

IKK