

De samenwerking in een breder kader - Ruud Kaulingfreks
(Kaulingfreks, R. (1993) *Welcome Stranger*, p.65-69)

Sinds de romantiek hebben we een beeld van het artistieke proces als een intieme aangelegenheid. Aangezien de kunstenaar een ziener moet zijn, hoort hij via een zeer bepaalde introspectie beelden in zich te laten opkomen die beantwoorden aan zijn gemoed. De beelden geven echter niet alleen het innerlijk van de kunstenaar weer, maar zij weerspiegelen tegelijkertijd een algemene preoccupatie in de cultuur, op grond waarvan zij herkenning bij de toeschouwer oproepen. De activiteit van de kunstenaar is tweeledig. Enerzijds moet hij zijn sensibiliteit aanscherpen - in de zin van het aanvoelen van collectieve motieven in de cultuur. Anderzijds moet hij een kritische instelling ontwikkelen ten aanzien van de selectie van de te realiseren beelden. Dit kan hij doen doordat hij in het woordloos gebied van de intuïtie of artistieke zintuiglijkheid voortdurend met zichzelf in gesprek is. Daarbij dient zijn eigen grond van bestaan als uitgangspunt, niet de gegevens van de cultuur. De kunstenaar als ziener is dus een genie in de zin van Kant: 'Genie is het talent dat regels geeft aan de kunst. Omdat het talent als aangeboren productief vermogen van de kunstenaar zelf tot de natuur behoort, kan men zich als volgt uitdrukken. Geniet is de aangeboren dispositie van het gemoed waardoor de natuur de kunst regels geeft'.¹

Men zou kunnen stellen dat ondanks alle maatschappelijke veranderingen dit individualiserend beeld van de kunstenaar, met allerlei marginale modificaties, nog steeds geldig is. Dit echter in een tijd van toenemende twijfel over het subject, wat vertaald wordt in een hang naar collectiviteit. In een tijd waarin mede onder invloed van de media de openbaarheid hoogtij viert en alles in discussie brengt. Wat Baudrillard de hyperzichtbaarheid heeft genoemd.² In een tijd waarin de invloed van opinies zeer groot te noemen is. In zo'n tijd komt het oude idee van individualistisch kunstenaarschap zeer onder druk te staan. Samenwerking wordt dan een interessant experiment. Is het mogelijk verschillende kunstenaars aan een project te laten werken? Kunstenaars voelen zich aangetrokken tot het idee. Hun motieven zijn natuurlijk steeds anders, maar de nieuwsgierigheid over het veruiterlijken van innerlijke afwegingen prevaleert.

Te meten naar de samenstelling van de eerste groep is het niet verwonderlijk dat schuchterheid de toon zette van de (eerste) bijeenkomsten. Ondanks alle reserves kwamen echter al snel verschillende posities aan het licht, die tijdens de discussies hoe langer hoe meer aangescherpt werden.

De eerste en wellicht meest uitgesproken is het standpunt van de autonome kunstenaar. Zoals eerder gezegd, sluit de autonome kunstenaar zich niet bij voorbaat aan bij een bestaand discours, al kan hij er gebruik van maken: hij wordt in principe alleen door zijn innerlijk gedictieerd. In zekere zin vernietigt de kunstenaar de traditie keer op keer. Als consequentie heeft de kunstenaar het werk nodig om tot zichzelf te komen, om zichzelf te maken, zichzelf te veruiterlijken. Zonder werk zou hij in zichzelf verteren, een oneigenlijk bestaan leiden. Dit legt een zware wissel op het werk, in de zin dat de materialiteit van het werk centraal komt te staan. De betekenis die een werk draagt wordt door niets anders gedragen dan door het ding zelf. De reflectie die het werk veroorzaakt, de referenties naar de wereld waardoor herkenning kan plaatsvinden, liggen in de ringmatigheid ervan. De vorm verwijst niet naar een betekenis, maar is zelf een betekenis. Kortom de kunstenaar moet maken en in dit proces maakt hij zichzelf. Dat doet hij in zijn atelier, waar hij alleen aan zichzelf verantwoording hoeft af te leggen.

¹ Immanuel Kant, *Werke in 12 Bände*, Frankfurt am Main, 1968, deel 10 paragraaf 46

² Jean Baudrillard, *De fatale strategieën*, Amsterdam, 1985

Tegenover het idee van de autonome kunstenaar staat het idee van de in de traditie ingebedde kunstenaar. De kunstenaar is schatplichtig aan een traditie van denkinhouden. Kunst wordt gezien als een specifieke wijze van bewustwording van de werkelijkheid vormen het onderwerp van het artistieke onderzoek en het kunstwerk is niet het doel maar het middel tot bewustwording. De mentaliteit van het kunstwerk wordt ondergeschikt gemaakt aan de denkactiviteit, die zowel door het intellect als door de intuïtie gevoed wordt. Ook hier is de kunstenaar een ziener, niet zozeer door zijn zelfonderzoek, maar door zijn gevoeligheid voor de vooronderstellingen van ons denken. Hij heeft een noodzakelijke taak om dat wat niet opgemerkt wordt aan het licht te brengen. De kunstenaar onderzoekt en becommentarieert de stand van zaken in een cultuur - niet in concreto, maar in filosofisch opzicht. Het kunstwerk fungeert als commentaar en aanvulling op de voorgaande bewustwording en verdiept of bekritiseert bestaande standpunten. Het kunstwerk sluit zich aan bij een discours en heeft pas betekenis in het historische gesprek.

Het beschrijven van standpunten in een discussie heeft het gevaar van reïficatie in zich. Alleen al doordat ze naast elkaar op papier worden gezet worden ze verabsoluteerd tot vaststaande en duidelijk omschreven visies. In werkelijkheid gaat het om een gefragmenteerd proces van discussies, om een uitwisseling van ideeën. Een discussie wordt immers nooit alleen theoretisch gevoerd: ook retoriek en sociale vaardigheden spelen een rol. Zo kunnen coalities geformeerd worden en uit elkaar vallen of is men door het gesprek gedwongen een standpunt verder te verdedigen dan men eigenlijk bereid is. Het hier geschetste is met andere woorden meer een concentraat van verschillende meningen: in werkelijkheid bontstonden allerlei tussenposities.

Zonder sensationele keukengeheimen willen verklappen, is het duidelijk dat moeizame onderhandelingen centraal stonden. Zo werd het idee van samenwerking een apart discussiepunt. Vanuit de autonome opvatting is samenwerking het laten communiceren van verschillende werken. De verschillende autonome werken worden in relatie tot elkaar geplaatst, waardoor nieuwe betekenissen ontstaan en de afzonderlijke betekenissen van de werken veranderen. Voor de meer conceptuele volgt de kunstzinnige activiteit uit de gedachtevorming en ligt de nadruk juist op de discussie over de uitgangspunten. Het alleen maar maken van een beeld is voor hen meer een zaak van zelfexpressie, goed voor de kunstenaar, maar te individueel om interessant te zijn voor anderen.

Dat bij aanvang al een schets voor een beeld in de voorkamer stond en Jeroen Sniijders de realisering ervan verdedigde, maakte de discussie er niet makkelijker op. Samenwerking leek uitgesloten en de presentatie van een gemeenschappelijk idee gedwarsboemd. Wrevel over en weer was het resultaat. Wrevel over de autonomie van de schets, die haaks stond op de in situ-gedachte van het project. De relatie met het huis werd niet gevoeld. De maker stelt zich op het standpunt dat een autonome houding niet betekent dat het werk volledig op zichzelf staat. Het gaat altijd een relatie aan met zijn omgeving, transformeert de ruimte en wordt erdoor beïnvloed. Wrevel over tijd: het ging te traag of juist te snel. Vanuit het standpunt van autonomie zijn de tijd en rust om - liefst in het atelier - aan een beeld te werken belangrijk. Eindeloze discussies over de uitgangspunten zijn dan tijdverlies. Andersom is er vanuit het standpunt van de conceptuele eerder een gebrek aan tijd om de gezamenlijke uitgangspunten te ontwikkelen en te preciseren.

Maar wrevel was er vooral over het door de schets gestelde fait accompli, dat de anderen min of meer op zichzelf terugwierp.

Naar aanleiding van de totale patstelling week Paul Goede bewust af van zijn reguliere beeldtaal en koos voor een commentaar positie. Bij wijze van kritiek op de 'materiaal-expressie' van Sniijders 'produceerde' hij op een van de bijeenkomsten spontaan een kauwgomsculptuur. Q.S. Serafijn viel terug op een eerder plan. Hoewel de installatie de huiselijke sfeer en de lichtinval in de woning accentueerde, sloot zij direct aan bij het eigen onderzoek naar de betekenis van kunsthistorische referenties van onze cultuur nu. Zo refereert Serafijn expliciet aan het impressionisme dat van belang is door de thematisering en uiteindelijke controle van het licht, dat wil zeggen een visie van vergaande rationalisering en beheersing van de natuur.

Geheel onverwacht ging Goede's commentaar positie een alliantie aan met wat in eerste instantie eveneens een zuiver individuele opstelling leek, maar zich gaandeweg anders articuleerde. Hoewel het object een prominente rol speelt in het oeuvre van Bastienne Kramer, draaien haar vaak arbeidsintensieve werkzaamheden niet om het kunstwerk, maar om het reële en wereldse object. Vanuit dit standpunt kon ook Kramer het reguliere idioom verlaten en kwam ruimte vrij om de commentaar positie verder te exploiteren. De samenwerking vormde opnieuw een discussiepunt en er ontstond ook een andersoortig argument ten opzichte van de groepsprestatie, namelijk de noodzaak risico's te nemen. De gelegenheid te baat nemen om af te stappen van vertrouwde beeldtaal en excursies te ondernemen in een voor de deelnemers nog onbekend terrein. Wel was de tijdnood dermate groot geworden dat er in feite nog een mogelijkheid restte: de eerder genoemde relatie tussen onafhankelijke beelden letterlijk te doorbreken. Niet alleen in ruimtelijk, maar ook in inhoudelijk opzicht, zodat het onmogelijk zou zijn ieder beeld los van het andere te zien. Zo ontstond de zitkuil, waarmee Kramer niet alleen de ruimtelijke ordening van het huis doorbrak, maar ook voor een doorbraak in de samenwerking zorgde. Het droogrek van Sniijders werd ingebroken door de zitkuil van Kramer, terwijl de plantenrij van Serafijn dwars over Kramers beeld liep en Goedes sculpturen het blikveld van de andere beelden interrumpeerde.