

# lier en boog



Tijdschrift voor Esthetica  
en Cultuurfilosofie

Op die manier zou men misschien een filosofische ervaring kunnen vinden die exact is en waarbij er geen gevaar bestaat dat het filosofisch discours een poëtisch discours wordt.

Mario Perniola

jrg 8 nr 4

# DE PLANTEN WATER GEVEN

## Over het werk van Roland Van den Berghe

*In de lente van 1990 werd in de Vrije Universiteit Brussel een tentoonstelling ingericht van werken van de uit Gent geboortige, in Amsterdam werkzame, kunstenaar Roland Van den Berghe. De tentoonstelling omvatte drie presentaties: in de Bibliotheek, op de Loopbrug die de gebouwen B-C met F-G verbindt en in Galerie/Kultuurkaffee.*

*In de publiciteit en de discussie waren het met name de werken **Ho's stone**, een geel cilindrisch petroleumvat, en **After the 4th of June**, een installatie van Vietnamese lastfietsen in houten assemblages (op de loopbrug), die de aandacht trokken.*

*Naar aanleiding van de expositie, getiteld **To exchange reminiscences of those days with a friend**, werd op 4 april een VUB-debat gehouden, dat door Willem Elias werd georganiseerd en ingeleid. Tijdens het debat bleek het vooral Van den Berghe's **olievat** te zijn dat interpretatie uitlokte. Daarnaast werd ook aan de tegendraadse tussenkomsten van deze kunstenaar, in de circuits van museum en galerie, gerefereerd, b.v. naar aanleiding van het project **Elf fietsen -één troffel**.*

*Het debat verliep langs lijnen die werden uitgezet en van commentaar voorzien, maar die niet steeds gehoorzaam in hun hoekpunt terugkwamen. Toch zal het de aandachtige lezer niet ontgaan dat een bepaalde **rode draad** de gefragmenteerde thema's (zoals kunst en kapitaal, vorm en betekenis, ethiek en esthetiek, engagement en schuldbewustzijn, Documenta en IJzeren Gordijn, publiek en entertainment) verbonden houdt. Deze rode draad schijnt te zijn: de vraag naar de mogelijkheid van oppositie, verzet, tegendiscours, in een wereld die het moderne avantgardisme achter zich heeft gelaten.*

Aan de discussie namen deel:

RvdB: Roland Van den Berghe

48 FE: Fons Elders, moderator, hoogleraar aan de Vrije Universiteit voor Humanistiek, Utrecht

HD: Hubert Dethier, hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel en aan de Universiteit van Amsterdam

JL: Jean Leering, docent aan de Technische Universiteit, Eindhoven

HK: Huub Kuypers (zaal)

FE

Dames en heren, ik wil beginnen met een citaat van Salmon Rushdie uit zijn essay "Is er dan niets meer heilig", geschreven in zijn persoonlijke gevangenis:

"Het was verbijsterend om vast te stellen dat mensen niet om kunst geven". Dat slaat uiteraard niet op u maar wel op vele anderen. Een tweede kwestie is onze fantasie rond de afwezigheid van Jean Hoet. Op weg naar Brussel ontdekten we dat de koning Boudewijn vandaag kennelijk niet z'n normale bevoegdheden meer mag uitoefenen, en dat bracht ons op het idee dat "Roi Boudewijn et Jean Chapeau sont bien étonnés de se trouver ensemble aujourd'hui". Ze zijn allebei een dagje afwezig bij het echte gebeuren.

De introductie tot het debat "De planten water geven" wil ik beginnen langs de 'buitenkant': je hebt planten nodig en je hebt water nodig. Als we dat vertalen als kunst en geld c.q. kapitaal, stel ik voor om via de vraagstelling van de verhouding van kunst en kapitaal de discussie met u te centreren rond de werkelijke betekenis van de kunst voor onze samenleving. De moderne religie van de kunst — dat heb ik ontleend aan een tekst van Hubert Dethier — en de moderne religie van het kapitaal hebben een gemeenschappelijke traditie, zo niet oorsprong: het actieve subjectieve zelfbewustzijn van de burgerij vanaf de renaissance tot ons eigentijdse NRC-Handelsblad. Beide domeinen, dat van de kunst en dat van het kapitaal, aanvaarden geen a-priorische grenzen. Beide hebben deze eeuw in de vuurlinie gelegen van het Stalinistisch-Russische en Maoïstisch-Chinese communisme, met het Duits-Italiaanse fascisme als spiegelbeeld. Ik hoop dat u de implicatie begrijpt: kunst in de moderne dimensie en

kapitaal hebben eenzelfde oorsprong. Niettegenstaande deze janusachtige situatie van kunst en kapitaal zijn er diepgaande verschillen ten aanzien van hun interne logica, en ten aanzien van hun bewuste en onbewuste doelstelling. Ten eerste heeft het kapitaal een onbedwingbare neiging te groeien. Tijd en ruimte worden door de meesters en meesteressen van het kapitaal gezien als objecten die veroverd kunnen worden. Ten tweede verlangt het kunstwerk een totale vrijheid, niet om daarmee een dwingende macht te veroveren, maar om zichzelf en de wereld van binnenuit te transformeren tot een reeks beelden die de werking krijgen van spiegels voor zichzelf en de geïnteresseerden. In tegenstelling tot het kapitaal behoort het kunstwerk niet tot de orde van de kwantiteit maar tot de orde van de kwaliteit, niet tot de orde van de begeerte, maar tot de orde van de zelfmanifestatie. Het kapitaal is abstract, de kunst — ook in zijn abstracte vormgeving — is concreet. Daarom zoekt de macht van het kapitaal de wereld van de kunst. De vraag die ik in eerste instantie aan de forumleden zou willen stellen, is een parafrase van de introductie. Iedereen die studeert of doceert aan een instituut voor beeldende kunst, architectuur en wat dies meer zij, weet dat een van de centrale discussiepunten steeds opnieuw de vraag is naar de relatie tussen vorm en betekenis. Het is Octavio Paz, een Mexicaans auteur, ex-diplomaat die stelt dat de vorm de betekenis bepaalt. Maar er zijn ook mensen die zeggen: nee, de betekenis moet de vormgeving bepalen. Als we nu twee domeinen van ons leven nemen, die allebei buitengewoon belangrijk zijn, enerzijds het ethische domein, anderzijds het esthetische domein, dan zou je binnen de ethiek de volgende vraag kunnen stellen. Hoe ziet U de relatie tussen doel en middelen? Een van de sub-kwesties is: heiligt het doel de middelen? Diezelfde kwestie, vertaald naar de esthetiek, leidt tot de vraag: heiligt de betekenis de vorm?

JL

Ik heb een principiële reactie daarop, namelijk dat men een goed onderscheid moet maken tussen de **vorm** van een kunstwerk en de **betekenis** ervan.

De **vorm** wordt in hoge mate bepaald door de kunstenaar, die het maakt, maar de **betekenis** van dat kunstwerk wordt eigenlijk

geschonken door de beschouwer of gebruiker van die kunst. Het is dus niet zo, dat de betekenis van een kunstwerk door de kunstenaar in het werk gedrukt wordt, en er dan immanent in besloten ligt. Nee, eerder is het zo, dat de mensen die een kunstwerk bekijken, 'tot zich nemen' of 'gebruiken', er in dat 'gebruik' betekenis aan geven. De betekenis bestaat dus in **hun** hoofd, in **hun** bewustzijn. En dat is ook de reden, waarom die betekenis van een kunstwerk, bijvoorbeeld van Raphael — Raphael is daar een prachtig voorbeeld van — door de tijd steeds kan veranderen.

Dat werpt dus wel een principiële vraag op: kunnen we zomaar — eendimensionaal dus — spreken van een doel, dat de middelen heiligt: van een betekenis (die dus **niet** door de kunstenaar, maar door de kijkers wordt gevormd) die de vorm heiligt; de vorm, die **wel** voor verantwoordelijkheid van de kunstenaar komt? Dat is dus heel complex. Want de vorm die de kunstenaar tot stand brengt, ligt vast. De betekenis echter niet: die verandert in de tijd.

Gelukkig maar; daarom kan de kunst ook iets van **ons** zijn en niet alleen van de kunstenaar.

RvdB

Die twee blokken samenvattend en teruggaande naar de uitspraak van Salmon Rushdie "Is er dan niets meer heilig", zou ik het volgende op tafel willen leggen. Teksten van Althusser hebben we allemaal gelezen of er van gehoord, en dan komt die publieke omslag, het moment waarop Althusser zijn vrouw van kant maakt. Althusser een moordenaar — de markt kromp in elkaar als een slak waar zout op wordt gelegd, vertaalprojecten gingen de ijskast in, studiegroepen verlegden hun belangstelling — het actieve subjectieve zelfbewustzijn van de door de moderator genoemde burgerij zei tot zichzelf: stop, dit is de grens. Laat ons nu aannemen dat Althusser tegen zijn psychiater zegt: "Ik heb in m'n echtgenote een man vermoord, ja, de oervader". Op dat moment gebruikt opnieuw Althusser het medium taal, nu echter en anders dan in teksten die we van hem mochten lezen. En de psychiater zal daarmee aan het werk moeten. Het kan dat Althusser 100% zeker is dat, toen hij zijn vrouw het leven benam, hij een man heeft vermoord en dit bijvoorbeeld als een enorme bevrijding heeft ervaren. Dit is nog geen kunstwerk, maar het

gaat de goede kant op. De kunstenaar is juist diegene die door en met z'n medium, dat tuimelraam dat de beeldende taal nu eenmaal is, zijn publiek kan duidelijk maken: "hier is een man vermoord", en tegelijk het lijk, het slachtoffer in vrouwelijke vorm op tafel presenteert. Ik denk dat ik dan samenpak wat Jean en Fons hebben gezegd, en so wie so aan het Dadaïsme refereer; dat ik het moment articuleer, waarop het bijzondere in opstand komt, manifest wordt.

## HD

Ik wil misschien even nader ingaan op de relatie tussen ethica en esthetica, en ik wil daarvoor graag terugblikken naar het probleem van de kunst-religie, waarover ik graag geschreven heb naar aanleiding van het huldeboek aan Jan Aler. De term is van collega Flam die op het congres esthetica in Amsterdam in 1964 een lange uiteenzetting gaf en waarin hij vooral het standpunt verdedigde dat de kunst-religie nog zeer actueel was. Hij refereerde daarbij ook aan het werk van Marcuse die gesteld had dat zelfs in de pop-art en in alle anti-kunstbewegingen die kunst-religie aanwezig was, dat de anti-kunst zich uiteindelijk niet aan "de" kunst kan onttrekken zonder erdoor geabsorbeerd te worden en dat de contestatie die was doorgegaan in de musea, zelf ook tot de musea ging behoren. Nu is die kunst-religie belangrijk omdat zij zeer bepaalde relaties tussen ethica en esthetica verduidelijkt. Kant legt in de ethica, evenals in de esthetica, dezelfde relatie. Het eigen leven dat wanordelijk is, dat ongestructureerd is, moeten we een bepaalde vorm geven. Van ons leven dat voortdurend in brokstukken uit elkaar valt, moeten wij een synthetische ordening maken. En die wanorde die ons voortdurend inpalmt moeten wij voortdurend ongedaan maken, door orde vervangen. Een soort van dynamische en synthetische ordening die ook zingeving is van ons eigen bestaan. Dat vinden we ook in de kunst terug. Hegel zegt uitdrukkelijk: de kunst transfigureert de werkelijkheid, zij stelt ons in de gelegenheid de wereld te zien, niet als een soort van utilitair en praktisch gegeven, maar zij stelt ons in de gelegenheid een vrij gebied te creëren tussen ons en de objecten en ze te zien volgens de essentiële kenmerken. Dus het kunstwerk geeft ons een soort van kernachtig beeld of kwintesens, een soort van anti-werkelijkheid die we als een spiegel of als een venster

tussen ons en de werkelijkheid schuiven en die ons de werkelijkheid leert zien volgens haar diepere essenties. Die schoenen van Van Gogh zijn niet alleen schoenen van praktisch nut, maar ze weerspiegelen in feite een heel levenslot. De kunst is niet alleen transfiguratie van de werkelijkheid, maar ook eenheid in de veelvuldigheid, een soort van ordening van onze ervaringsgegevens. Precies door die geconcentreerde ordening is het duidelijk dat het kunstwerk iets is dat verschilt van de werkelijkheid — het is duidelijk een anti-werkelijkheid — en omdat het zich van de werkelijkheid onderscheidt door het vormbeginsel kan het zeer pregnante dingen zeggen over die werkelijkheid of althans ons bevrijden van het automatisme van de valse waarneming van die werkelijkheid, zoals Marx ook zei: "De kunst leert ons de blik reinigen". Hegel zal voorts ook zeggen dat een kunstwerk troostend is, in die zin troostend omdat wat diep verdrukt en verborgen in ons leeft aan de oppervlakte kan komen; denk aan Toulouse Lautrec en aan andere schilders die precies die onderdrukte obsessies en passies gestalte kunnen geven. En het kunstwerk opent natuurlijk ook de utopische dimensie, dat wil zeggen een soort van feitelijke verwerping van de werkelijkheid zoals ze is, zoals ze onderdrukt. Het suggereert een betere wereld die een zingevende wereld is die achter de andere wereld schuilgaat en op het kunstwerk gericht is. Wanneer men nu het begrip kunst ontgrenst en niet meer in die kunst-religie gelooft, zal men — dat zegt zelfs Lyotard, nietwaar? — er telkens opnieuw rekening moeten mee houden dat het kunstwerk misschien toch iets transcendentails wil incarneren, dat het toch werkt in de richting van een bepaalde waarheid. Dit alles om te zeggen dat kunst in feite onze waarneming van de werkelijkheid regelt, verfijnt, fijnmaziger maakt en onze blik verscherpt, waardoor een duidelijke relatie tussen ethica en esthetica gelegd is. Alles wat van het kunstwerk gezegd is, kan ook van ons leven, van onze relatie tot mensen gezegd worden.

FE

Dames en heren, ik weet niet hoe u zich voelt, maar ik heb een vraag gesteld, die niet bepaald uitmuntte door helderheid, maar aan de andere kant ook niet helemaal onbegrijpelijk was, en we hebben drie reacties gekregen, die drie totaal verschillende werelden openen.

Het probleem waar wij mee geconfronteerd worden, en waar ik ook zelf mee geconfronteerd word in het werk van Roland Van den Berghe, is dat je het gevoel krijgt dat je een spoor in de woestijn ziet, en je moet dat spoor kunnen duiden, zo niet, dan ben je verloren. Bij de opening van de tentoonstelling door Willem Elias trof mij deze opmerking, dat iedereen die iets probeert te zeggen over het werk van Roland Van den Berghe, indien hij eerlijk is, zegt: ik weet niet of ik het begrijp. En daarmee zitten we midden in een problematiek, van de orde van Wittgenstein's "Philosophical Investigations", eerder dan van Hegel's "Esthetica" waarin het kunstwerk nog inderdaad de essentie uitdrukt van iets. De situatie waarin de meesten van ons zich bevinden is eerder die van een taalspel, en de vraag is: is er nog enig verband tussen taalspel A, B, C, D? Indien niet, komen we in het bekende super-relativisme van de postmodernisten terecht en daar wil ik me nog niet in begeven. Ik zou een ander beeld willen voorstellen, en dat is ontleend aan de archeologie. Roland Van den Berghe heeft in zijn voorbeeld reeds een verwijzing ingebouwd naar Foucault. Ik zou Roland willen uitnodigen om te vertellen wat het olievat is. Mag ik voorstellen onze aandacht te richten op het werk zelf, in casu het laatste werk, die ronde gele Shell-ton, het mag ook Mobil Oil zijn, dat weet ik niet.

#### RvdB

De titel van het werk is "Ho's stone", waarbij **Ho** voor Ho tsji Min staat, en **stone** — hoe zou het anders kunnen — voor de steen der wijzen. De ton spreekt van Vietnam, de oorlog in Vietnam gaat tenslotte ook over de olie die voor de kust ligt. In mijn studie over Vietnam en het politieke bestel, ben ik op een bepaald moment op de "The Catholics and the National Movement" in de "Vietnamese Studies" gestoten. Dit deel (nr 53) van de reeks gaat onder andere over Ho Tsji Min's standpunt begin jaren vijftig, tijdens de periode van z'n zelfgekozen ballingschap in Parijs, met zijn denktank van jonge Vietnamese revolutionairen die hoopten een en ander te gaan veranderen in hun vaderland. In die tijd — dus ver voor er bijvoorbeeld sprake was van het Medisch Vietnam Committee, en we de slogan "Johnson moordenaar" nog niet kenden, hebben deze mensen besloten dat ze de hele katholieke kerk met haar



infrastructuur, die nog terugging tot de tijd dat de Portugezen in Vietnam zaten, eruit zouden werken. Je kunt erin lezen hoe ze dat gingen doen en hoe ze dat gedaan hebben. Ho Tsji Min stelt daar ook dat de Vrijmetselarij in z'n land in deze opzet als een hefboom zou kunnen blijven functioneren.

Het Althusser-voorbeeld aanhoudende, ik als potentiële moordenaar d.w.z. kunstenaar (= hij die aan het hem omringende wenst te ontsnappen), heb daar jarenlang van wakker gelegen, van dat ene deeltje uit de reeks van "Vietnamese Studies". En moeten worstelen om er een synthetische vorm voor te vinden — voor mijn part noemen jullie het een Jacobs ladder — waar ik mee aan het werk kon. Die kennis, samen met de opgedane indrukken, vormden de basis waarop ik op een bepaald moment wel tot een vorm moest komen — een algemeen bekende vorm. Bijvoorbeeld: de Vietnamese lastfiets, de kruk of zoals in het hier besproken werk een ton, een vorm waarmee grondstoffen kunnen worden vastgehouden/opgeslagen, materieel en zichtbaar. Op en in de ton zijn verschillende strategieën samengetrokken; een cilindrische vorm, denk daarbij bijvoorbeeld aan het werk van Anthony Caro, een beeldhouwer die in zijn oeuvre het werk en denken van Henry Moore heeft doorgetrokken en opengeplooid, werken samengesteld uit metalen strips, staven, buizen en platen egaal (meestal) rood, geel of blauw geschilderd, ieder standpunt toont de kijker een ander sculptuur. Caro brengt de verfhuid en de kleur egaal en monochroom aan, hij spuit of schildert zonder dat er sporen zijn van de gebruikte techniek dus geen verfstreek of druipspoor etc... Omstreeks diezelfde periode krijgen we vanuit de Verenigde Staten onder meer Hard Shaped Canvas en Color Field Painting in de musea gepresenteerd, wat hier in Europa vooral in de Angelsaksisch georiënteerde landen aansloeg waardoor de eerdere oeuvres van mensen als Mark Rothko en Jackson Pollock voor velen begrijpelijk werden, ja glans kregen.

Bij het opbrengen van de kleur op de ton refereerde ik aan de dripping techniek van laatgenoemde en even voor alle duidelijkheid: Pollock is een kunstenaar die met het Surrealisme heeft geëxperimenteerd — zoals dit ook geldt voor Newman, Rothko, Reinhard, Gorki e.a., door Clement Greenberg in 1955 onder de noemer van American-Type Painting gebracht. Zoals het Max Ernst

was die ooit een blik verf, met een gat in de bodem geprikt, aan een touw hing en dusdoende de verf op het schilderslinnen liet stromen. De ton leeg of vol is een gevonden voorwerp — wat iets anders is dan een Ready Made. De cylinder die de ton is heeft uiteraard boven en onder een cirkelvormig vlak, het rood en het geel kennen we van de Vietnamese vlag, idem de vijfpuntige ster. Het object is in een hoek van 72 graden gekanteld en bleef zo enkele maanden in het atelier in schuine stand hangen, waarbij de onderste rand op de vloer rustte, onzichtbaar aanwezig het theorema van Pythagoras . Er boven het blik gevuld met verf (denk aan M. Ernst) waarin aan de onderkant een gat was geprikt — de verf droop precies op de grens of rand van bovenvlak en cylindermantel. De ton werd regelmatig, hangend en wel steeds onder dezelfde hoek, gedraaid in 5 fases iedere keer een slag van 72 graden, d.w.z. iedere keer een vijfde van de omtrek van de cirkel. Het zal u duidelijk zijn dat de sporen van de wegdruipende verf op het deksel van de ton na enige tijd een vijfpuntige ster tekenden. Op de cylindermantel waaiert de verf langzaam uit, laag over laag vlechten de verfstromen zich over en door elkaar. Daarna wordt de ton rechtop gesteld en tot de rand gevuld met diepbloauwe verf, waarvan een minimale hoeveelheid over de rand gutst en een strakke verticale tekent op de nu gele cylindermantel; het deksel wordt aangebracht en de sluitring rood geschilderd.

We kunnen zien — let wel, zonder dat dit het, of een bewust, uitgangspunt was of is — dat de kunst zelf haar taal steeds weer verder uitwerkt, steeds leniger, zo elastisch als de samenlevingsvorm waarin wijzelf bestaan en waardoor we onder druk worden gezet. Is het op die manier dat een volk aan zijn vlag en symbolen komt? Wie heeft uiteindelijk bepaald dat het die vijfpuntige ster op dat rode veld werd? Wat was het onuitgesproken referentiepunt? We hebben net in Roemenië gezien hoe er een gat in een vlag komt! Hoe talrijk zijn de maatschappelijke mechanismen om bijvoorbeeld een vlag vorm te geven waar de collectiviteit zich dan in gaat projecteren — zelfs in een zo populaire kunststroming als de Pop-art figureert The Flag van Jasper Johns als schilderkundige vraagstelling van de in de wind wapperende Stars and Stripes.

1782



HERALDIC EAGLE  
OR PHOENIX

1902

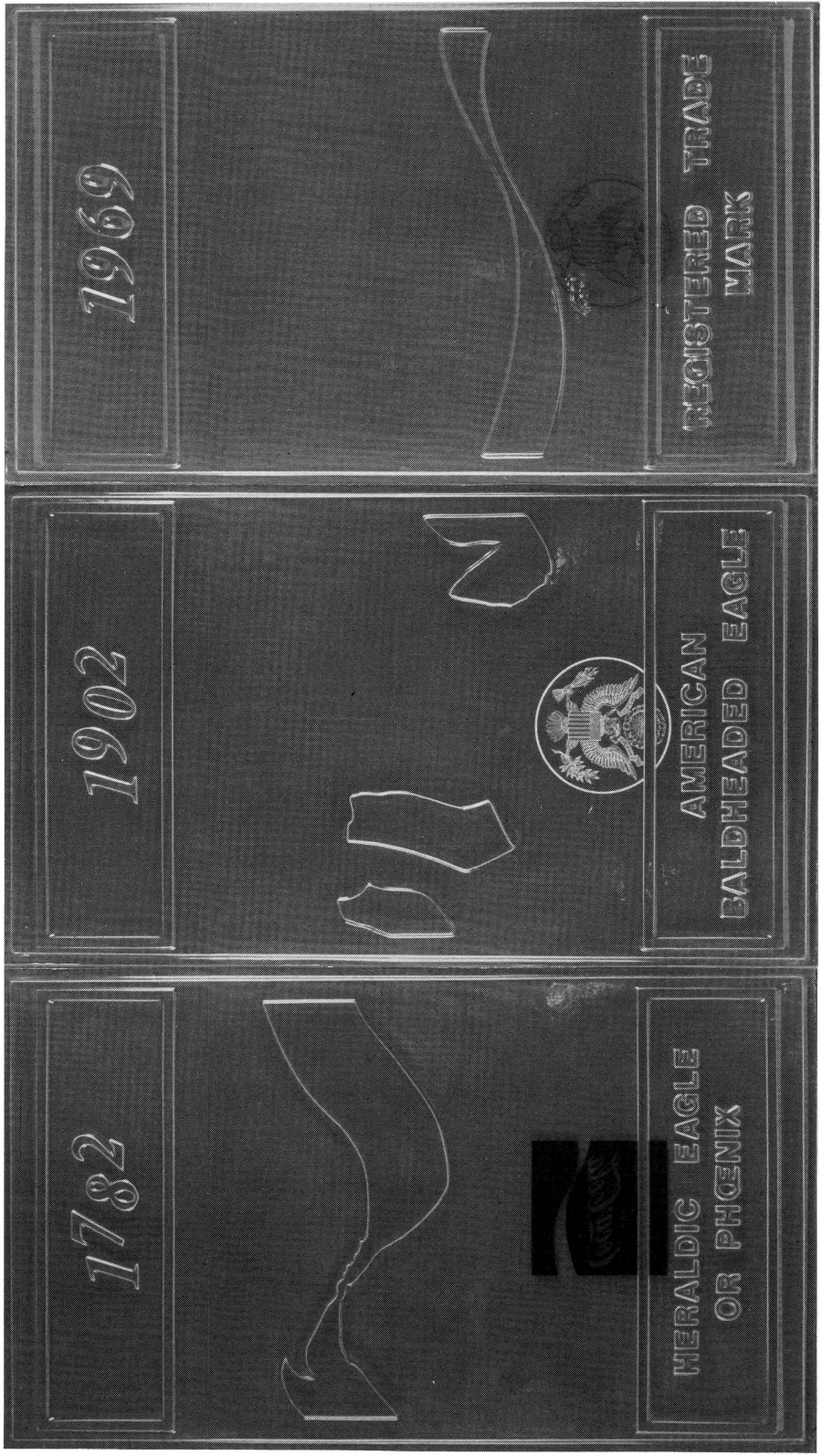


AMERICAN  
BALDHEADED EAGLE

1969



REGISTERED TRADE  
MARK



Roland Van den Berghe The Cabinet of the Keeper of the Great Seal (1981-1986)  
assemblage

boven: 3 gelakte mallen (hout): L 54 x H 95 cm; onder: 3 vacuüm getrokken transparante kunststofplaten, bedrukt: L 57 x H 98 cm

De steen der wijzen wordt in de beeldende kunst veelal uitgebeeld als een brok organische materie waarop of waaraan een plat vlak is geslagen of geslepen; het zo ontstane vlak toont een driehoekige maar meest voorkomend een pentagonale vorm (denk aan het prisma). Voor zichzelf sprekende figuraties ervan ziet men bijvoorbeeld bij de etsen van Friedrich Meckseper en bij het werk van Franz Kafka. (*Die Sorge des Hausvaters*, 1971) en natuurlijk Dürer's *Die Melencolia*.

JL

Mag ik daarop reageren?

Wat Roland Van den Berge hier met veel verve naar voren heeft gebracht, is een uitstekende explicatie van hoe in zijn kunstwerk die ton is vormgegeven.

Toegepast op mijn verhaal van daarnet is het dan ook niet zó, dat ik de kunstenaar van de troon wil stoten, maar ik vind de rol, die de kijker aan het kunstproces toevoegt, ja die hij 'inbrengt',... ik vind die rol van zoveel belang, omdat dàarin naar mijn mening juist de betekenis van de kunst voor de samenleving ligt.

Een door een kunstenaar — een individu dus - vormgegeven kunstwerk komt in die samenleving pas tot betekenis door de **collectieve** — of juister gezegd: **intersubjectieve** - activiteit van de kijkers. Met alleen 'vormgeving' is het kunstwerk niet af...; die 'betekenisgeving' — door de kijkers dus — vormt de kroon op het werk.

En dat gebeurt intersubjectief, **maatschappelijk** dus. Kijk maar naar wat Roland Van den Berghe over zijn werk zojuist naar voren bracht. Van de ene kant: hoe komt die vijfhoek in zijn werk — dus op de ton — tot stand? Maar van de andere kant ook: hoe komt het dat een bepaald deel van de bevolking van Vietnam zich met een vlag met die vijfpuntige ster gaat identificeren?

Die maatschappelijke betekenis en die kunst komen dus samen, vereenzelvigen zich in een act, een handeling, die door de individuele potentie en creativiteit van een kunstenaar tot stand komt, anderzijds door de betekenisgeving van een gemeenschap. Daarom vind ik het ook van belang om dit verhaal over de kijker als mede-constituant van de betekenis hier naar voren te brengen.

Want: hoe gaat het in zijn werk?

Laat ik mij bepalen tot mijn eigen ervaringen: ik zie zo'n ton en constateer bij mijzelf: op het eerste gezicht weet ik er geen raad mee. Dan krijg ik dat verhaal over de burgeroorlog in Vietnam: dat die oorlog speelde om dat product dat in die ton verpakt wordt:... olie! Ik denk: "Dat wist ik helemaal niet!", en dus kon ik dat ook niet zomaar als achtergrond van die ton, die ik zie, vermoeden.

Maar ik ga een avontuur aan, eerst met die kijkervaring, die een (vage) **voorstelling** oproept, vol met vraagtekens; en vervolgens met dat verhaal — een **begripsmatige** informatie —, en langzamerhand wordt zo'n object mij zó duidelijk, dat ik er mij mee kan identificeren. Na de oriëntatie op de betekenissen van de kunstenaar die hij erin wil aanduiden, zowel als op mijn eigen associaties die ik daarmee vermeng, kan ik mij langzamerhand vereenzelvigen met dat object, waardoor dit betekenis voor mij krijgt. En ik wissel mijn ervaringen uit met anderen.

Het is een zeer gecompliceerd proces, waarin ik — maar zo zal het velen vergaan — eerst als onbegrijpende **toeschouwer** van buitenaf, later als **kijker** actief bijdraag aan de betekenisgeving van het werk.

Die overgang is naar mijn mening precies wat Marcel Duchamp bedoelde met te zeggen: "The onlooker is as important as the artist", en wat Joseph Beuys deed zeggen: "Jeder Mensch ein Künstler".

HD

Collega Leering, dat is een standpunt waar ik me helemaal bij kan aansluiten. Wat ik er aan zou toevoegen is meer rhapsodisch en bijkomstig. Die ton heeft als kunstwerk of als arte-fact eigenlijk zowel een interne als een uitwendige functie. Een uitwendige functie als geëngageerdheid, protest, kreet van afschuw, in te schrijven in een zeer bepaalde politieke, economische, sociale, militaire context, waarbij de kunstenaar zich bewust is dat de kunst, sinds zij de tempel en het paleis heeft verlaten zich voortdurend heeft moeten legitimeren. Het kunstwerk is eigenlijk altijd heteronoom in dat opzicht, is altijd in functie van iets. In elk geval hier is het een kunstenaar die zich uit het gevaar van het solipsisme dat hem bedreigde bevrijd heeft, die aansluiting heeft gezocht bij de massa's, bij de strijdende massa's, nietwaar, bij een volk dat in nood was, en

in feite haar problemen tot uitdrukking heeft gebracht. Geëngageerde kunst grijpt eigenlijk terug tot de vroegere magische functie van kunst, aangezien men door bepaalde dingen in de voorstelling te brengen of te suggereren meent een zeer bepaalde invloed op de werkelijkheid te kunnen uitoefenen. Ten tweede heeft dit kunstwerk ook een inwendige functie. Er is een hele filosofie, een hele meditatie aan voorafgegaan, er is een nadenken geweest over de vorm en over hoe die verontwaardiging in feite geformeerd zou kunnen worden, welke structuur daaraan zou kunnen worden gegeven, welke kunstgrepen daarvoor zouden kunnen gebruikt worden. Het is dus een kunstenaar die ook ergens de band wil verbreken tussen de orde van de werkelijkheid en de orde van de voorstelling, die precies de mislukking voorbereidt die in de kunst is ingebouwd, zoals Marcuse dat voorstelt. Hoezeer je ook Auschwitz mocht voorstellen op schilderen en zo verder, het blijft in de voorstelling — hoe vreselijk de afbeeldingen zijn van Christus aan het kruis, zelfs in de meest getormenteerde Servaes, het is niet het vlees dat in ontbinding is, het is niet onwelriekend, het stinkt niet, het is schoon geworden, het is gemengde schoonheid, het is iets vreselijks maar dat door middel van een schoon medium in de voorstelling gebracht wordt en als kunstwerk wordt erkend. Nu ben ik ervan overtuigd dat de meesten onder ons in feite geen raad wisten met die ton en dat die hele uiteenzetting noodzakelijk is. Je moet kennis genomen hebben van het geheel van het werk en daarvoor is een zeer bepaald kader nodig. Nu, dat kader kan verschillen. Had ik deze werken gekend in '63, dan zou ik die voorwerpen natuurlijk totaal anders benaderd hebben. En ik kan het Roland mededelen, ik heb z'n tentoonstelling het eerst bezocht met een Amerikaan die hier gastcollege was komen geven, August Frei, en die was toen hij het werk gezien heeft — en hij spreekt zeer goed Nederlands, hij heeft ook de hele uiteenzetting van collega De Pauw goed begrepen en kunnen volgen — hij was ontroerd maar ook verbolgen en geschokt. Hij was ontroerd omdat hem dat eigenlijk allemaal herinnerde aan de context van de jaren '60, de eigen strijd die hij gevoerd had op de campus — dus onder meer in Chicago, tegen Vietnam. De man die zelf dienstweigeraar is geweest, die enorm veel problemen heeft gehad, die zelf gevangen heeft gezeten, die studentenrellen heeft geleid op

de campus en die zeker gearmd met Roland naar Vietnam had kunnen vertrekken. We zijn, natuurlijk, 20 tot 30 jaar later, en hij heeft gezegd ja kijk, nu komt dat niet meer over als geëngageerde kunst op mij, het ontroert mij. Het ontroert mij omdat het doet denken aan mijn jongelingstijd, aan m'n studententijd. Ik denk ook niet meer zo over Vietnam. Er is teveel gebeurd. Er is Cambodja geweest, er zijn 'the boat people'. Ik sympathiseer niet meer in die mate met Vietnam en ik stel me daarover vragen, wat daar gebeurd is. En er zijn veel linkse journalisten die zich ook daarover vragen hebben gesteld, ik denk aan Jean Lacouture van Nouvel Observateur en dat is allemaal echt gerelativeerd geworden. Ik heb ook met hem gesproken over die verschillende portretten van Johnson, die jij bewerkt hebt, die jij geobserveerd hebt — we weten anderzijds dat het Kennedy is geweest die die oorlog heeft uitgelokt, nietwaar, mogelijk gemaakt. We weten ook dat Johnson aan die oorlog gestorven is als een totaal uitgemergelde, uitgeleefde oude man die ontzettend geleden heeft onder een soort van mechanisme dat hij niet heeft helpen ontstaan maar dat hij niet stil heeft kunnen leggen, en die zich verantwoordelijk voelde voor de dood van zovele jonge mensen, zowel Vietnamese als eigen, die daar zeer pakkende dingen over gezegd heeft. Met het kader van de jaren '80 daarentegen sta ik er heel anders tegenover; ik bekijk dat helemaal anders, ik verbind dat met zeer bepaalde emoties die ik gehad heb zoveel jaren later, maar ik kan dat niet meer zien in het kader van geëngageerde kunst, ik vind het op dit ogenblik dus niet geëngageerd.

RvdB

Zelf zeg ik niet dat mijn kunst geëngageerd is, ik zal de laatste zijn. Natuurlijk ben ik vertrokken vanuit de positie van een jongeman van 25 jaar; je bent een Alice in Wonderland, door de media gemanipuleerd, geconditioneerd etcetera — daar ben ik mij ook bewust van geworden. Gemakshalve werd het etiket van de geëngageerde kunstenaar op mijn werk geplakt door allerlei museumlui in de jaren '60 — het was toen bon-ton voor diegenen die carrière wenste te maken in het circuit van de kunsten. Maar nu komen we aan iets dat voorbijgaat aan die toevallige positie: de bron van het ontstane werk. Voorbij dat zogenaamd geëngageerd



moment, stelt er zich iets anders aan de orde, en dat heb ik zelf ook niet in de hand, namelijk een schuldbewustzijn dat in feite van een Christelijke origine is. Dat ga je ontdekken, jaren nadat je die dingen maakte, die je verder aan niemand binnen het circuit van de kunsten kon laten zien — men bleek er allergisch voor te zijn, om te beginnen diplomatieke en officiële vertegenwoordigers van Vietnam in Europa — en niet in galeries of musea in Parijs, New-York, Londen of Amsterdam. Het is nu de tweede maal in een tijdsspanne van elf jaar dat het werk "Ceci n'est pas une photo" getoond kon worden: eerst in de Londense Pentonville Gallery in 1984, 5 jaar nadat het werk was ontstaan, en nu hier op de V.U.B. en natuurlijk wordt nu gezegd: Vietnam is voorbij. Maar wat er uitdamppt en uitdesemt — dat is nog steeds aan de gang — is een Christelijk schuldbewustzijn. Als iemand mij kan helpen, bij deze observaties, graag.

FE

Ik zou het debat naar de zaal toe willen brengen. Stellen we ons voor: Roland neemt de plaats in van Jan Hoet, de man die Documenta organiseert voor 1992. Ik zou de vraag willen stellen: moet je dan in jouw ogen de conceptie Jan Hoet volgen, namelijk, je geeft iedereen een bepaalde ruimte, en die mogen ze zelf inrichten, ofwel je doet het à la Rudi Fuchs en je legt er een soort megastructuur over heen; je gebruikt de verschillende werken om in allerlei contrapuntische opstellingen een effect te bwerkstelligen, analoog aan wat Adorno een keer zei over de kunstwerken op de agora in Athene: ze vernietigen elkaar.

Wie van u zou de laatste idee willen verdedigen?

zaal - HK

Ik kies voor het eerste. Ik voel me vanavond weer vreselijk in het taalspel van kunsthistorici gezogen. Ik ben verbaasd dat er zoveel in die ton zit, ik heb het er niet aan afgezien. Het enige moment waarop ik emotioneel aanhaakte, was toen Roland over de jaren '60 begon. Toen begon er bij mij iets emotioneels te gebeuren waardoor ik dacht: he, dat zou best wel eens kunst kunnen zijn wat daar staat. Maar daarvóór zei het mij niets, dat was allemaal hersenwerk en halve boeken kunstgeschiedenis wat over me heen rolde, met

druiptechnieken en dingen die mij in ieder geval niet boeien. Wat ik mis, is het emotionele in deze kunst. Ik vind het ontzettend cerebraal wat er vanavond allemaal gezegd wordt, terwijl kunst mij boeit door de emoties die het in mij teweeg brengt en dat verhaal hoor ik hier vanavond niet. Daarom kies ik voor Jan Hoet, want dan kan ik kiezen voor mensen bij wie ik dat op dit moment wel kan vinden en dan heb ik een tentoonstelling die voor mezelf zinvol is. Ik heb dat meer in een tentoonstelling van Jan Hoet gezien dan in een tentoonstelling van Fuchs waar ik alsmaar in de geest van Fuchs gezogen wordt.

RvdB

De directeur van Documenta staat voor een geheel andere opgave dan z'n voorgangers nu de muur is geslecht, en dat kan afgaand op m'n speculatieve intuïtie waarschijnlijk alleen nog maar door een kunstenaar worden vormgegeven, zo deze daar het nut van zou onderkennen. Ik spreek als kunstenaar, maar we stellen ons hier nu even op het standpunt van krantelezer, van televisiekijker, kortom als een op de media aangewezen. Ten opzichte van de internationale actualiteit moeten U en ik het daarmee stellen. Zes, zeven maanden terug is de president van de Duitse bank in zijn gepantserde Mercedes van de aarde geblazen. Het was wereldnieuws dat een restantje van de Bader-Meinhoff groep het op zijn geweten zou hebben. Ik voel dat dit anders in elkaar zit. Dat wil dus zeggen dat ik als mens en/of als kunstenaar nu al zes, zeven maanden met die spanning in mij zit, en die zie ik nergens rondom mij! Bij geen van de andere mediagebruikers, ik zit daarmee. Aan de andere kant, in de schaduwzijde, zitten Uw en mijn opposanten, de technische genieën in dienst van onzichtbaar blijvende denktanks, die een en ander een succesvolle vorm weten te geven. De eerdere Documenta's waren niet meer of niet minder dan een door de deelnemende kunstenaars, producenten en directeuren opgetuigde strategie, een effectieve impuls in en voor de cultuur van het rijke Westen & Cie. De Kasselse monstertentoonstellingen zijn de omkleeding, de mantel van een welbepaalde politiek en het "sa pompe et ses oeuvres" van het kapitaal. Kunst en kunstenaar zijn hierbij niet anders dan een camouflerend en voor mijn part oogverblindend aura — dat ogenschijnlijk geen direct belang dient. Een manifestatie van luxe,



After the Fourth of June (1989)  
assemblage (hout/metaal/bamboe/rubber)  
L 250 x B 27 x H 200 cm

kracht en van een zodanige elasticiteit dat het zich in de honingpomp van Jozef Beuys nog binnenste buiten keert ook — formidabel toch! Maar het is toch niet met het vlindernet, dat deze manifestatie is, dat men de Pierre Rivière's, de Private Slovik's van morgen gaat nahollen, laat staan zou opprikken en documenteren! Europa is veranderd, is aan het veranderen; wat moet men nu nog in Kassel? Zou men nu niet de statenlozen of de niet aan grenzen gebonden gekken, psychopaten, dichters, de kwetsbaren en de gekwetsten, kortom de potentiële moordenaars aan het "woord" kunnen laten? Wat kan en moet op het scherp van de snede is een articulatie van een in feite collectief proces van reiniging, en als ik er hier en nu van buitenaf tegen aan kijk, — wat in sommige van de hier getoonde werken aan de orde wordt gesteld, bijvoorbeeld in het project met de krukken ('Ceci n'est pas une photo') — het uitzweten van een Christelijk schuldbewustzijn, de vleesgeworden cultuur, van het kruis afnemen.

JL

Om je te onderbreken met een concrete vraag: zou het zo zijn dat er potenties vrijkomen door wat er politiek gebeurt, zodat dit óók zijn invloed zou hebben in de wijze waarop kunst in onze samenleving getoond wordt? Dat is eigenlijk de vraag waarom het allemaal gaat. Ik kom terug naar het werk van Roland Van den Berghe en ik blijf bij mijn eerste typering — betekenisgeving ligt vóóral bij de kijkers, en vormgeving ligt vóóral bij de kunstenaar — en dan zie ik juist in dat werk van Roland Van den Berghe, dat hij in zijn participatie-projecten aan zijn publiek een stuk van die **vormgeving** in handen geeft. Dat is de kern van een participatie-project.

De vraag is dan: hoe zit het met de betekenisgeving van zo'n project?

Hoe denkt Roland Van den Berghe zelf daarover, nu hij binnen het raam van zijn participatie-projecten het 'publiek' in de vormgeving laat delen? Deelt hij dan ook op een andere manier dan bij een traditioneel kunstwerk in de betekenisgeving; ik bedoel: wanneer hij de **vormgeving** van het kunstwerk voor een part in handen heeft gelegd van de 'kijker', ligt dan de **betekenisgeving** van het kunstwerk door dit nieuwe verbond tussen 'maker' en de 'gebruiker' van het

kunstwerk, ook niet anders dan wij gewend waren? Dit immers vormt de crux van een mogelijk antwoord op de vraag hoe de kunst in de samenleving anno 1990 — dus na de 'verbroedering' tussen Oost en West, het vallen van de Berlijnse Muur getoond zou kunnen worden.

RvdB

Ik heb daar een visie op ... maar ... die ga ik niet zeggen. Ja ... het is juist, maar daar moet ik zwijgen.

FE

Paul Maenz heeft dit jaar afscheid genomen van zijn 20 jaar bestaande galerie in Keulen. In een interview in *Het Parool* van 24 februari 1990 geeft hij een toelichting op de vraag waarom hij ermee ophoudt. En hij vertelt, ik citeer letterlijk: "Het publiek kwam, en vond het leuk. Voor het eerst vervaagde de grens tussen sociale klassen, werden de hekken tussen leeftijden en opleidingsgroepen neergehaald. Maar toen werd het ineens een vorm van **entertainment**, en daar hadden we nog nooit op die manier over nagedacht: omdat we dachten dat wie geïnteresseerd is in kunst op een bepaalde manier betrokken raakt, dat de rol van het publiek verder zou reiken. Maar niets daarvan. Dat bleek een vergissing, een ramp, al was het moeilijk te voorzien." Iets verder in het interview zegt hij: "We hadden de naïeve hoop dat mensen eerder zouden vragen wat een kunstwerk zou betekenen dan alleen maar hoeveel het kost. Na 1985 was dat laatste de enige vraag die nog gesteld werd. Dus het publiek is gegroeid, maar het aantal werkelijk geïnteresseerden in inhoudelijke aspecten van kunst is even klein gebleven. Ik wil daar niet teveel over klagen, maar men moet zich dat wel realiseren. In de jaren '90 zal dit feit het kunstleven domineren. We moeten kunstminnaars niet met galeriebezoekers verwarren."

RvdB

Jazeker, bij Maenz zijn er goede tentoonstellingen gemaakt, in 1978 of begin '79 werd ik er geïntroduceerd door Hans Haacke te New York of Fritz Heubach in Duitsland; een van hen drong er op aan het toen pas vervaardigde werkstuk 'Otterlo elf fietsen — een troffel' in Keulen te gaan presenteren; eerst iets over het werk zelf. Het ging

om een samenbrengen, zeg maar een confrontatie, van enerzijds de troffel van Claes Oldenburg (toen en tot op heden opgesteld in het openluchtmuseum Krölller-Möller te Otterlo) en elf door mij in 1972 gereconstrueerde last-fietsen zoals die nu nog worden gebruikt in Vietnam. De opzet was twee zo verschillende objecten die elk voor zich een facet uit een historisch proces belichten te combineren, om met de fotografisch geregistreerde ontmoeting een "verhaal" aan de orde te stellen.

Hoe kom je met een vrachtwagen vol fietsen, bamboestokken, etcetera onuitgenodigd een Nederlands Museum in?! Nu, het was Ad Gerritsen die de toenmalige hoofdconservator van m'n idee sprak en het bleek tussen Paul Hefting en spreker alhier meteen te klikken. Gedurende een week-end dat hij dienst had, kreeg ik de sleutels van een hek en kon ik in de stromende regen aan de gang. De maker van de troffel is voor de meesten onder u geen onbekende, dus laten we het kort houden. Voor het door het museum verworven object werd na enige tijd een geschikte plek in het beeldenpark gevonden; de troffel was toen nog aluminium metaalkleurig. De toenmalige directeur informeerde de kunstenaar over de prachtige en nu definitieve plek voor de troffel en vroeg Oldenburg schriftelijk of hij over een definitieve kleur voor z'n werk een uitspraak wilde doen, de kleuren waaruit kon worden gekozen waren Rood, Geel of Blauw. (Voor alle duidelijkheid: voor mij was juist het feit dat de troffel in het blauw, om precies te zijn das königliche Blau, aan het publiek werd gepresenteerd, het definitieve signaal, om het concept te realiseren. Pas enkele maanden na realisatie van mijn project kreeg ik van Paul Hefting die informatie. Paul vroeg me welke kleur ik dacht dat Oldenburg dan wel had gekozen. Ik antwoordde: wit. Nee, zei Paul: geel!)

Bij dit gesprek in code waarbij de kleuren als schaakstukken over het geblokte bord schoven, was een derde aanwezig. Latere pogingen mijnerzijds om inzage in de briefwisseling te krijgen zijn afgeketst. Een toch wel sterk staaltje van manipulatie in de verschijningsvorm van een kunstwerk dat in een openbare ruimte aan een groot publiek wordt gepresenteerd.

Dit werk zoals u het hier ziet hangen werd, zoals gezegd, aan de heer Maenz gepresenteerd. In no-time werd mij minzaam de deur

gewezen — het Vrij-metselen heeft zo zijn grenzen ... Het werk werd in *Te Elfder Ure* (1979) gepubliceerd met een tekst van Paul Hefting.

De door Fons Elders genoemde krant waarin het interview met Paul Maenz, een krant waarvan iedere Amsterdammer weet dat haar oorsprong in het verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog ligt, heeft tot op heden van die publicatie blijkbaar geen kennis kunnen nemen. De "specialisten" uit het museale circuit hadden het over: Van den Berghe en z'n samenzweringstheorieën.

Zes, zeven jaar terug publiceerde *Elsevier* een overzicht van de Nederlandse beeldhouwkunst, in redactie en met tekst van de hand van Paul Hefting en voor alle duidelijkheid, wij zagen en informeerden elkaar in deze periode regelmatig. Maar in dit overzicht wordt met geen letter gerept van die toch niet alledaagse confrontatie van twee sculpturen toen te Otterlo in het Rijksmuseum Kröller-Möller.

FE

Dames en heren, ik stel voor de discussie te sluiten, tenzij iemand vindt dat hij nog een mooier slot kan bedenken dan Roland Van den Berghe. Wie van u durft dat? Hubert?

HD

Ik vind toch dat er een aantal dingen zijn waar nog iets aan toegevoegd moet worden. Ik geloof niet in een kunst die een vrijblijvend spel is, zoals veel galerie-spelletjes, die nietszeggend zijn omdat ze lijden aan een totaal werkelijkheidsverlies. De wereld is altijd onaf en de mens staat ingrijpend creatief in de werkelijkheid. En die werkelijkheid heeft vier facetten. Het werk van Roland Van den Berghe interesseert me omdat ik die vier aspecten van de werkelijkheid er in herken. Er is in eerste instantie de werkelijkheid als een systeem van weerstanden, zoals de Staat, het Gerecht en zo verder de instituties, de sociale, militaire, economische, technostructuur, waarin wij eigenlijk gevangen zitten en die druk op ons uitoefent. In het tweede aspect van de werkelijkheid wordt een soort van stofwisseling mogelijk gemaakt waarbij men reageert op wat men wil veranderen. Dat is de werkelijkheid die men aan andere, betere en menselijke behoeften wil doen beantwoorden. Het derde aspect van

de werkelijkheid is de toekomst, dat wat niet aanwezig is. En een kunstwerk moet naar v e r d e r verwijzen, moet ook niet ontmoedigen, moet ontnuchteren, moet bepaalde dingen zichtbaar maken, althans de blik verbreden. En een vierde aspect van de werkelijkheid wordt gevormd door de neurosen, de angsten, de subjectiviteit waar Roland over gesproken heeft. En hij heeft over zijn angsten, hij heeft over zijn neurosen gesproken. Ik geloof niet in een kunst waarin die vier aspecten niet aanwezig zijn, het i n t e r e s s e e r t me gewoon n i e t. Het werk van een eenvoudige arbeider die begint te creëren, die exposeert, die experimenteert met vormproblemen, is misschien geen kunst, maar het is een getuigenis van het eigen leven. Dat is voor mij belangrijk. Ik heb veel van die werken bij mij thuis die zeer lokaal en zelfs eng-lokaal zijn, maar waarin mensen kreten van afschuw uiten. Ze zijn niet altijd geslaagd in de worsteling met vormproblemen, maar ik verkies dat soms ook boven de werken van gevierde schilders, die bij mij thuis ook hangen. Ik moet de twee combineren, zoniet is de werkelijkheid eruit verdwenen.

FE

Ik heb hier niets aan toe te voegen dames en heren, hartelijk dank voor uw aandacht.

A P P L A U S

Met dank aan Karine Bot (Amsterdam) die het initiatief nam bovenstaand debat te registreren en uit te schrijven.

tekst geredigeerd door: Ann Van Sevenant - Brussel