

Natuurkunst.

Wat de betekenis is van *kunst* tegenover *natuur* daagde mij toen ik jaren geleden meedeed aan archeologisch veldwerk. Je had allerlei natuurlijke voorwerpen zoals stukken vuursteen en producten van planten en dieren – kegels, skeletten en uitwerpselen – maar daartussen bevonden zich *heel andere* zaken. Die zagen eruit of ze het overlevingsdoel moesten dienen van weloverwogen, rationeel handelende mensen: zo werden er *speren* gevonden, ten behoeve van de jacht. Daar bestonden ook verbeterde versies van, met *atlatls*, speerversnellers. (Afbeelding 1.)

Dat waren geen natuurproducten, maar *artefacten* met een duidelijk doel. Sommige artefacten hadden eigenschappen waarvan nu juist weer *niet* duidelijk was welk overlevingsdoel zij dienden. Die waren esthetisch, kunstzinnig. Een speerversneller uit de ijstijd is versierd met een paard als *decoratie*. (Afbeelding 2.)

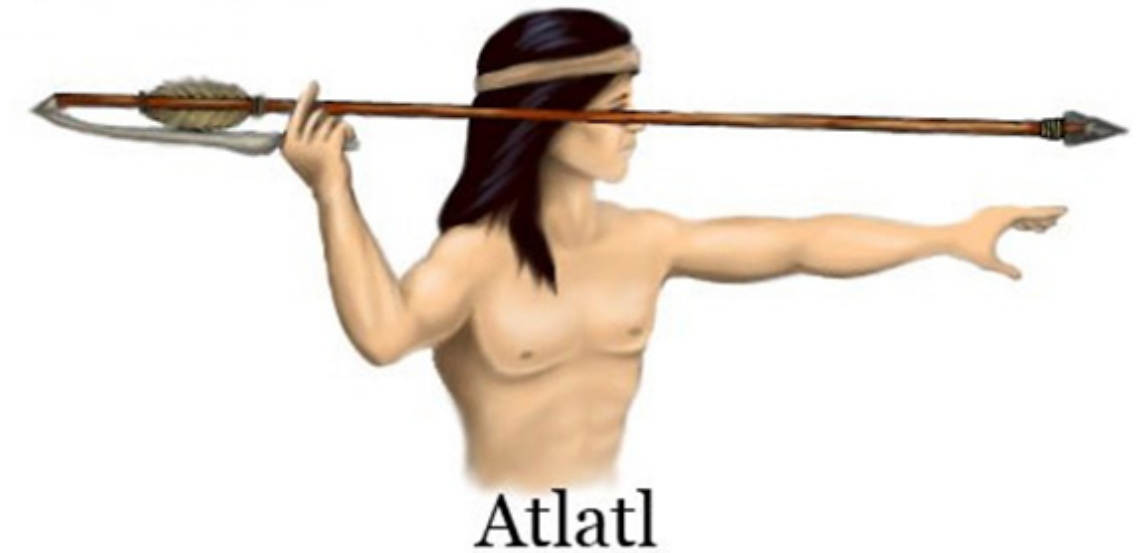
De decoratie is nergens voor, die is alleen maar mooi.

Nog een stapje verder en je wordt geconfronteerd met artefacten die helemaal geen direct overlevingsdoel dienen. Soms zijn dat decoratieve sieraden, die je nog kunt beschouwen als verborgen verleiders. (Afbeelding 3.)

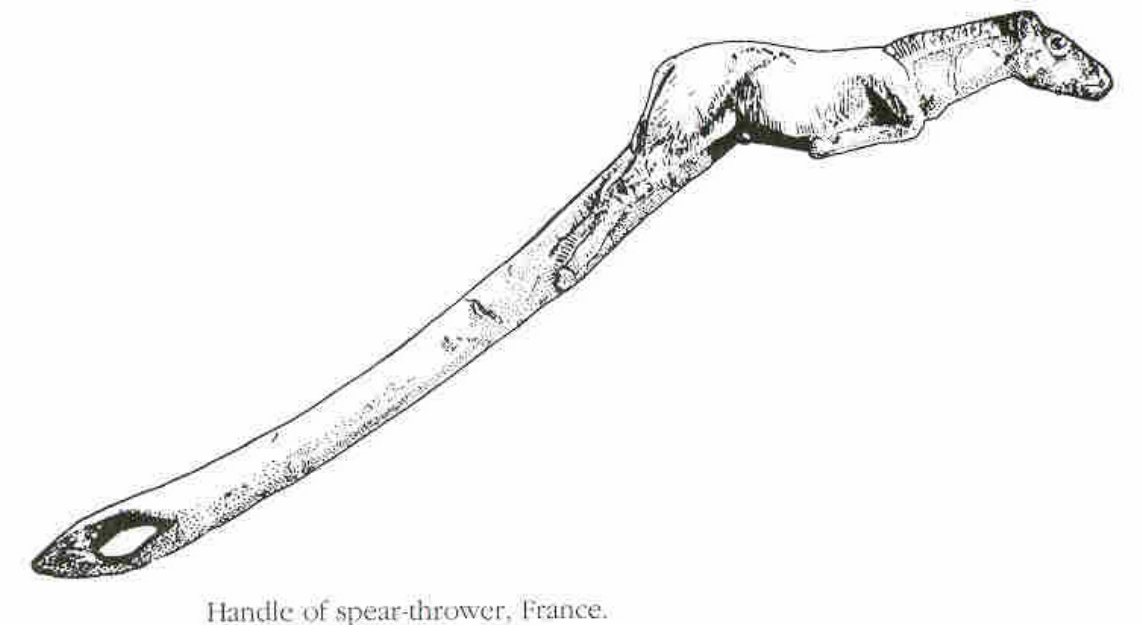
Maar je vindt ook kunst in pregnante zin: er wordt iets vrijelijk uitgebeeld, zonder economische relevantie. Dat is beeldende kunst. (Afbeelding 4.)

Of deze indeling in natuurproducten, artefacten, decoratieve en beeldende kunst meer zegt over de semantiek van de archeologen dan over de oude steentijd laat ik hier in het midden. Een ding is duidelijk: de semantiek van de oppositie tussen natuur en kunst beheerst de meest uiteenlopende terreinen van het menselijk leven. Aan de ene kant wordt gesproken van natuurlijke voeding, ongerepte natuur, natuurbeleid, en natuurlijke verlangens, aan de andere kant van beschaving, cultuur, kunst, maar ook van kunstmatigheid, gekunsteldheid, van *paradis artificiels*.

De tegenstelling tussen natuur en kunst is vandaag de dag nog altijd tekenend voor de aard en



Afbeelding 1



Afbeelding 2

grenzen van de *beeldende kunst*.

Het is al even evident dat deze oppositie niet te handhaven valt. Sinds het darwinisme zijn zegetocht is begonnen blijkt het menselijk bestaan via de genetica een variant te zijn van alle andere ermee verwante levensvormen. Het vervaardigen van artefacten is niet voorbehouden aan mensen. Slakken bouwen fraaie huizen. En chimpansees gebruiken stenen als werktuigen en als wapens. De beeldende kunst lijkt de darwinistische dans te ontspringen. Die lijkt echt cultureel te zijn, dus niet natuurlijk. Maar ook daar begint de klad in te komen. De beeldende kunst wordt beschouwd als instrument en product van seksuele selectie: een manier om mannen of vrouwen het hoofd op hol te brengen. Zij wordt in verband gebracht met de verleidingstactieken van bont gekleurde paradijsvogels, uitbundige pioenrozen en vooral met het nest van de *prieelvogel*, die zijn voortplanting dient via verleidende esthetiek. (Afbeelding 5.)

De overeenkomsten tussen het *display* van de prieelvogel en hedendaagse museale installaties kan niet over het hoofd gezien worden. (Afbeelding 6.)

Er is iets loos met de hedendaagse beeldende kunst. Dat is een open deur. De beeldende kunst is *in zichzelf* gekeerd, is voor de leek onbegrijpelijk.

Misschien kan de vanzelfsprekendheid van de kunst als cultureel verschijnsel dat geopponeerd is aan de natuur iets verhelderen omtrent deze marginalisering ervan.

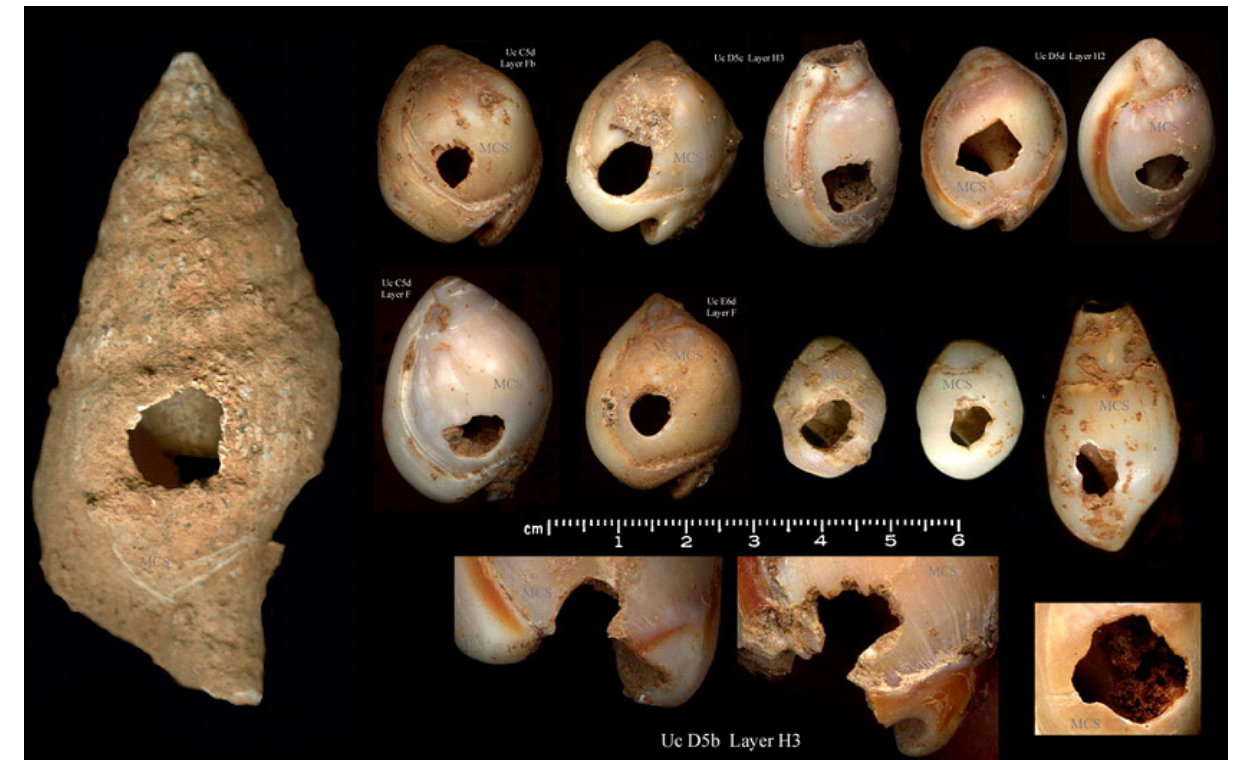
Laten we eerst eens bekijken waarin de *splendid isolation* van de hedendaagse kunst blijkt.

Punt een.

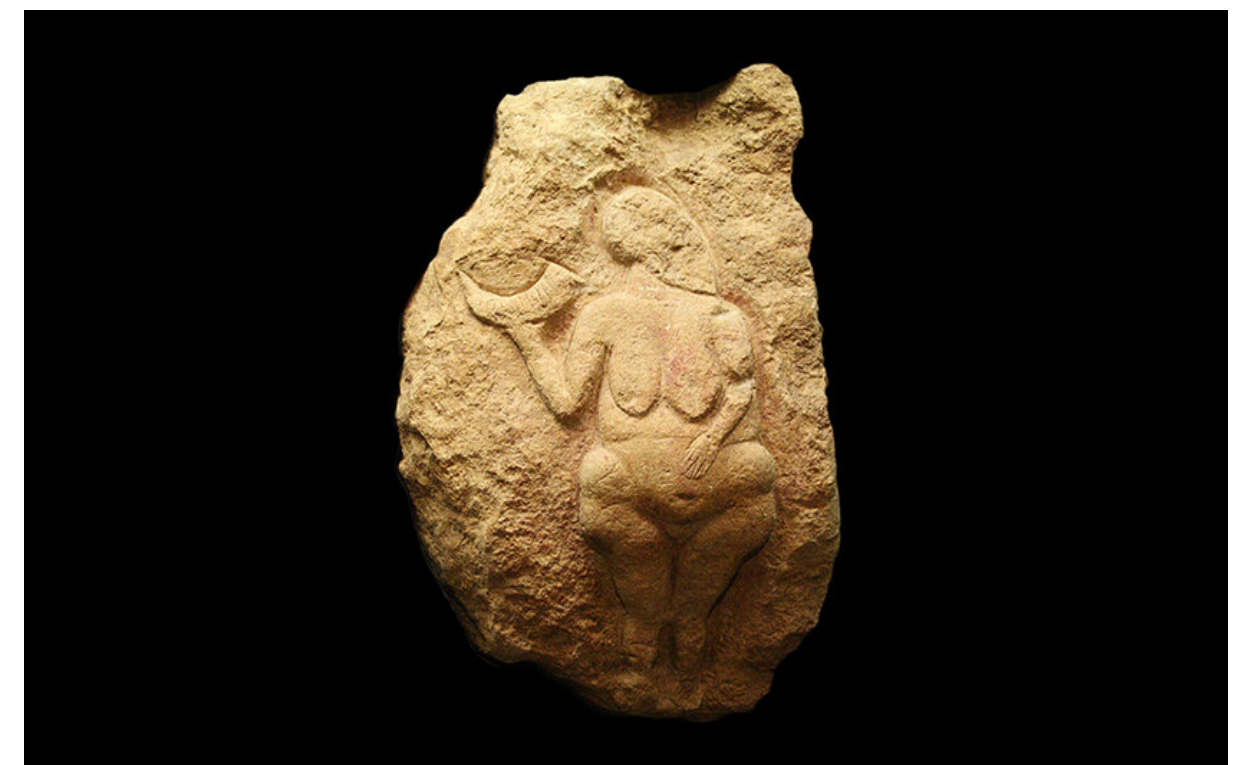
De museale beeldende kunst is ver verwijderd geraakt van datgene waar het haar om begonnen was. Was ze aanvankelijk bedoeld als afbeelding of uitbeelding van de natuur: *natura artis magistra*, al spoedig raakte ze de band met de natuur kwijt via een proces van abstractie. Zij raakte losgezongen van de natuur.

Maar toch niet helemaal. Kunst transformeerde sedert de Romantiek van afbeelding tot *verbeelding*. De zegetocht van de wetenschappen heeft onvrede gegenereerd: de wetenschappen leken te kil, te slaafs, te rationeel. De kunst werd een complement van de wetenschap. Zij was helemaal niet slaafs, maar diende de verbeelding die aan de macht moest komen.

De schilder *Braque*, een voorloper van het kubisme, geeft de hoop op de kunst als



Afbeelding 3



Afbeelding 4

verbeelding weer: *L'art est fait pour troubler. La science rassure. De kunst is er om onrust te zaaien. De wetenschap stelt je gerust.*

Inmiddels zijn de rollen omgedraaid: de wetenschappen hebben iets verontrustends omdat zij de werkelijkheid al lang niet meer slaafs weergeven maar zelf via hun verbeeldingskracht opnieuw ontwerpen. De museale kunst daarentegen heeft echt niets troeblerends. Om een bekende denker te citeren: Niets is zo temmend en uitnodigend tot kuddegedrag als een museum.

Ik was onlangs in het *New Museum* in New York, waar een tentoonstelling gehouden wordt van *Chris Burns*, getiteld *Extreme measures*. In de catalogus wordt hierover gezegd: *His early works of the 1970s remain some of the most extreme and influential performances of the era. These iconic works continue to inspire artists through Burden's radical approach, not only to the body but also to issues of power, control, desire, and repression, and their connections to larger social and political concerns.*

Potverdrie, denk je dan, dat moet heel wat voorstellen. En wat kom je tegen? Een weegschaal met aan de ene kant van de schaal een Porsche en aan de andere een meteoriet. (Afbeelding 7.)

Ik zag het in New York: de museale omgeving is het framework waarbinnen het publiek gekanaliseerd wordt. Het volgt fluisterend en met gebogen hoofd de uitgezette leerpaden. Het wordt door de tentoonstelling heen gesluisd zoals koeien tot worst verwerkt worden. De bezoekers snakken vanaf het eerste moment naar de koffie met appelgebak aan het einde van de beproeving en rennen daar zo snel naar toe als met de normen van cultureel fatsoen te verenigen is.

Daar komt een *tweede punt* bij. Beeldende kunst vormt een enclave binnen een samenleving die van deze kunst weinig begrijpt en er nog minder mee op heeft. Enerzijds worden beeldende kunstenaars beschouwd als parasieten die hun eigen broek niet kunnen ophouden en teren op een subsidiecircuit dat door de burger betaald wordt zonder dat die daar enig profijt voor terugkrijgt.

Anderzijds bestaat er een selecte groep van kunstwerken die zulke onbegrijpelijke bedragen opleveren dat al gauw gedacht wordt aan een darwinistische verklaring: hier is sprake van *fitness display*, laten zien dat je als koper een veer kunt laten zonder met je ogen te knippen,



Afbeelding 5



Afbeelding 6

wat allicht indruk maakt op het vrouwelijk schoon.

Het verschil tussen goede en minder goede hedendaagse kunst is vaak voor het volk nog wel te zien, maar de verschillen in betaalde bedragen zijn onbegrijpelijk.

We beginnen hier rechtsonder met een even bekend als wereldberoemd vroeg kunstwerk van Francis Bacon en vragen ons af wat dit kost. (Afbeelding 8.)

Vervolgens gaan we op de volgende pagina over op een tweede kunstwerk en vragen ons af hoe het ene en het andere zich tot elkaar verhouden. (Afbeelding 9.)

Dit tweede werk is ook een schilderij van Francis Bacon, verkocht bij Christie's, voor \$86 miljoen.

Maar met het eerste schilderij vergiste ik me. Het is niet van Bacon, maar is een werk van Jef Poldervaart dat bij de Kunstuitleen te verkrijgen is voor €3.000. Dat houdt in dat het tweede schilderij *dertigduizend keer zo duur is als het eerste*. Wie begrijpt dit?

Nu gaan we over op een schilderij van Cy Twombly, getiteld *Lepanto*, onderdeel van een reeks à €20 miljoen. (Afbeelding 10.) Op de pagina daarna staat een schilderij van Esther Levigne dat in een Amsterdamse galerie te koop is voor enkele duizenden euro's. (Afbeelding 11.)

Wie verklaart het astronomische verschil tussen Twombly en Levigne?

Nog een voorbeeld: *Bird in Space* van Brancusi, verkocht voor €25 miljoen. (Afbeelding 12.)

Vergelijk dat met een beeldhouwwerk van Diederik Storms, te koop voor zo'n €2.500. (Afbeelding 13.)

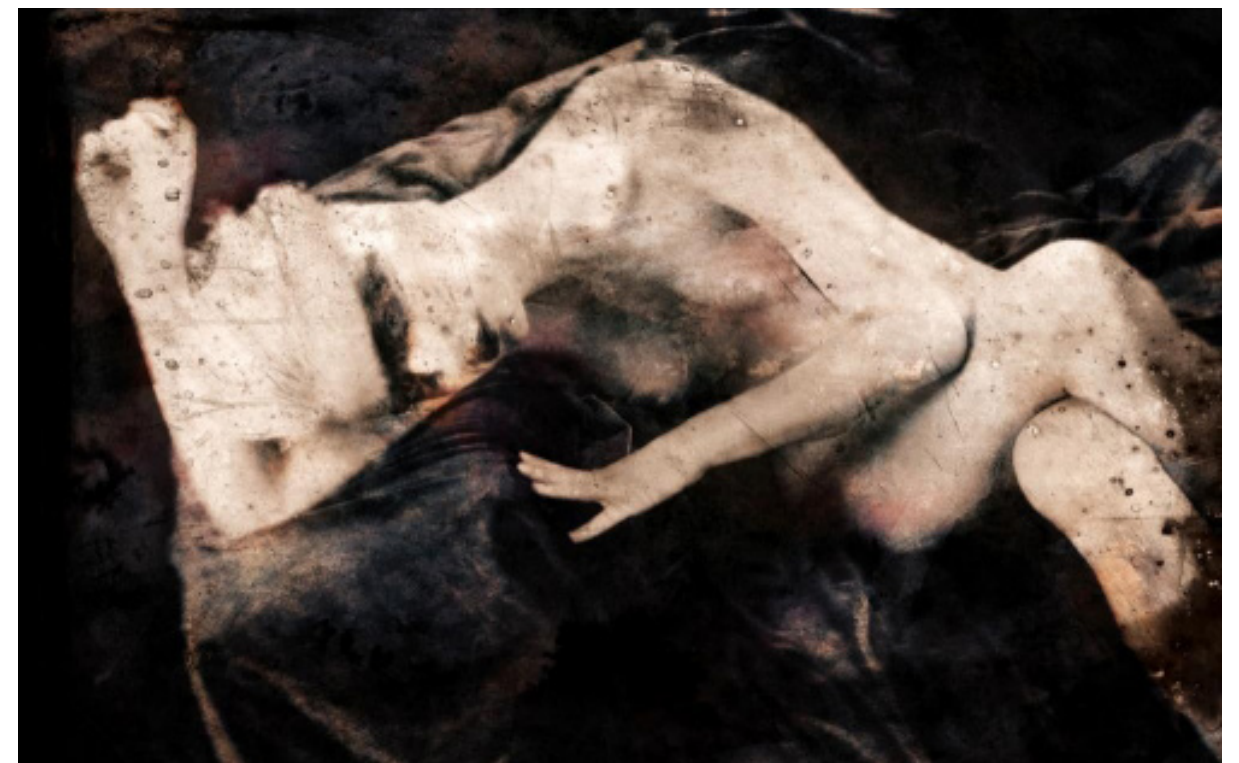
Je kunt 10.000 werken van Diederik Storms aanschaffen voor je 1 Brancusi hebt.

Hier moet een *derde punt* aan toegevoegd worden. Het lukt de hedendaagse kunst niet om aan de buitenwereld duidelijk te maken wat haar onderscheidt van een parodie op zichzelf.

Denk aan de *Pindakaasvloer* die Wim T. Schippers in het museum Boijmans heeft aangebracht en het commentaar van *Geenstijl* op de bezoeker die er onopzettelijk doorheen



Afbeelding 7



Afbeelding 8



Afbeelding 9



Afbeelding 10

banjerde: *Ja, daar is het dus niet voor bedoeld hè! Een nietsvermoedende bezoeker van Museum Boijmans van Beuningen die even met z'n lompe toeristenklompen door het extreem relevante (zeker nu!) en belangwekkende kunstwerk 'De Pindakaasvloer' van Wim T. Schippers baggert, man man man. Uitrekenen voor hoeveel euro er precies onder die profielzolen hangt is helaas onmogelijk want het museum houdt nog steeds geheim hoeveel ze voor dit 'concept' neergeteld hebben.* (Afbeelding 14.)

Wat is hier gaande? Wat mij betreft: een probleem van *semantische* aard, dat wil zeggen: het betreft de vanzelfsprekendheid van de woorden waarbinnen zoiets als kunst zelf van zich blijk geeft. De hedendaagse beeldende kunst is gebonden aan een semantiek die zichzelf heeft teruggetrokken of bezig is zich terug te trekken, en dat is die van *natura* en *ars*. De kunst als cultuurproduct is losgezongen van de natuur waartoe ze niettemin blijft behoren.

Niemand heeft de semantiek die ook de archeologische indelingen tekent duidelijker verwoord dan de 18^e eeuwse filosoof Kant in zijn *Kritik der Urteilkraft* (par. 43).

Het *eerste* dat Kant vermeldt is dat kunst iets anders is dan een natuurproduct. Wordt in het laagveen een stuk bewerkt hout gevonden, zo zegt Kant, dan noemen wij dat *kunst*. Daarmee bedoelen we te zeggen: het is product van vrijheid, van wil, van redelijkheid, van rationeel overleg.

Kunst is daarmee iets dat *opgelegd wordt aan de natuur*. Kant heeft een vooruitziende blik gehad. Het niet-natuurlijke, *kunstmatige of culturele* van de kunst is sinds Kant alleen maar sterker geworden. De natuur wordt niet langer slaafs geïmiteerd, maar is op zijn hoogst aanleiding tot de picturale verbeelding en ook dat is helemaal niet nodig. De kunst is autonoom, los van de natuur. Aan de andere kant is ook de beeldende kunstenaar *vrij* van de natuur die hij verbeeldt. Hij is *autonoom, creatief*, heerser over de materie die hem ter beschikking staat.

Kant noemt een *tweede* punt. Kunst is bepaald geen wetenschap of techniek. Kant formuleert dit zo: wanneer je vanuit een blauwdruk precies weet wat je moet doen, op basis van je technisch vernuft, dan is dat geen kunst.

Ook dit kantiaanse punt is in de ontwikkeling van de beeldende kunst alleen maar sterker geworden: kunst bestaat bij de gratie van een *je ne sais quoi* aan *genialiteit*, en dat houdt in: kunst beantwoordt aan een dwang tot originaliteit en dus tot permanente vernieuwing.

Hieruit volgt dat ieder kunstwerk *eenmalig* moet zijn, en niet replicatief. Zodra het



Afbeelding 11



Afbeelding 12

vermenigvuldigd wordt is er sprake van een technologisch kopieerproces. Het zal duidelijk zijn dat deze eenmaligheid van het kunstwerk de prijs ervan astronomisch kan opdrijven. Het *derde* semantische punt dat Kant naar voren brengt is zijn onderscheid tussen *kunst* en *handwerk* of *loonkunst*. Echte kunst is geen arbeid. Arbeid is onaangenaam, en is alleen maar aantrekkelijk door het vooruitzicht van loon. Het is een vervelend middel om een verder weg liggend doel te bereiken. Dat kan nooit kunst zijn in eigenlijke zin. Die bestaat namelijk als *spel*, als activiteit die op zichzelf aangenaam is en *niet ter wille van een verder weg liggend doel wordt uitgevoerd*. Kunst heeft zijn doel in zichzelf en is er niet voor iets anders. *L'art pour l'art*.

Dit laatste is tekenend voor *alles* wat vandaag de dag kunst mag heten. Je rijdt met je kind van vier rond en binnen de kortste keren kan het je vertellen wanneer er sprake is van een kunstwerk: dat is een opvallend ding dat geen doel dient. De behuizingen hiervoor heten *musea*, of die nu overdag open zijn of 's nachts.

Dat is de semantische plaats van een hedendaags kunstwerk: geopponeerd aan economie en techniek, vrij van nut. *Een andere omgrenzing van de beeldende kunst dient zich niet aan*. En toch laat Kants uitwerking ervan zien dat binnen deze semantiek de beeldende kunst *intrinsiek onmogelijk* is. Eigenlijk zou het mooie van een echt vrij kunstwerk helemaal vanzelf moeten komen, zonder werk, zonder idealen, zonder moraal, zonder hebberigheid. Een echt kunstwerk moest niet bepaald worden door *enig* belang; het was vrij, vrij van alle praktijk en van alle lagere lusten. Dat leidt bij Kant tot het vooruitzicht van de inmiddels gerealiseerde *echt abstracte kunst*. Kunst mag niets betekenen, anders wordt zij weer moeizame arbeid. Kunst mag evenmin gebonden zijn aan een intellectueel ideaal, zoals de vorm van een paard of een mens. Vrije schoonheid vind je, zo zegt Kant, alleen in geometrische motieven, in het lofwerk van schilderijlijsten en in gekleurd behang. Eigenlijk, zegt Kant, is alleen de *natuur* echt mooi, de kunst *niet*. Om kunst te maken moet je *altijd* werk verrichten en een doel voor ogen hebben. Mooi is wat mensen direct bevalt, maar dat lukt met kunst niet, want *Kunst hat jederzeit eine bestimmte Absicht, etwas hervorzubringen* (KU, p. 180). Kunst bestaat alleen als bedrog: ze bootst de natuur bedrieglijk na of ze doet of ze geen arbeid hoeft te verrichten. *Kunst is naar haar aard een ALSOF*. Vandaar dat bezoekers van een *Biergarten* genieten van het vrije gezang van een nachtegaal, maar ernstig teleurgesteld raken wanneer blijkt dat het slaan van de nachtegaal op



Afbeelding 13



Afbeelding 14

last van de waard wordt geïmiteerd door een jochie in de bosjes met behulp van een rietje (KU, p. 173).

Kortom, echte schoonheid behoort de natuur toe, en beeldende kunst is intrinsiek onmogelijk, omdat ze vrij van arbeid en economie moet zijn en tegelijkertijd niet kan bestaan zonder diezelfde arbeid en economie. Dat de beeldende kunst in zichzelf gekeerd is geraakt beantwoordt aan een semantische dwang.

Echt hopeloos wordt de situatie wanneer vervolgens, in navolging van Kant, er een *complement* wordt gezocht voor de vrije kunst door er een ethische waarde aan toe te voegen. Dan ontstaan ongeloofwaardige mengvormen van kunst, ethiek en politiek. De morele lading van een kunstwerk is een vlag op een modderschuit. Denk aan de duurste foto aller tijden, van de Rijn (bijna \$4,5 miljoen). (Afbeelding 15.)

In *The Guardian* luidt het commentaar hierop: *a dramatic and profound reflection on human existence and our relationship to nature on the cusp of the 21st century*.

Geenstijl prikt dit pseudomoralisme met gemak door: *Duurste foto ter wereld. Maar dan heeft u ook wat. De Rijn. Stromend water, met wat stomme wolken, wat stom gras en een nog veel stommer fietspad. That's it. Google Streetview, maar dan duur.*

Is de positie van de beeldende kunst als opposant van de natuur hopeloos? Misschien niet. Ik wend mij nogmaals tot Kant, waar die het heeft over de ware kunstenaar. Die is een genie. Maar in zijn ogen is een genie niet een zelf kunst ontwerpende creatieveling, maar iemand die begaafd is met een *talent dat zelf weer tot de natuur behoort*. Genie is de natuurlijke begaafdheid (*ingenium*) waardoor de natuur de kunst reguleert, zonder dat dit meteen moet leiden tot een slaafse afbeelding van de natuur. Hoe kan de natuur in de kunstzinnige creatie meespelen, niet als voorwerp van kunst, maar als tekening ervan?

Als iets in de ogen van Kant een vrije natuurschoonheid is, dan is het wel een bloem. Een bloem, die is pas echt mooi, mits je geen aandacht schenkt aan de voortplantingsorganen ervan. Dat geldt bij voorbeeld voor een tulp, die een inwendige doelmatigheid laat zien, pure schoonheid (KU, p. 61 N). Net als bij de nachtegaal vindt Kant een echte bloem uit de natuur mooi, maar *künstliche Blumen* helemaal *niet*. Je belangstelling voor kunstbloemen is al gauw



Afbeelding 15



Afbeelding 16

tanende (KU, p. 168).

Zit er iets in wat Kant hier zegt? Koop de *Zonnebloemen* van Van Gogh voor omgerekend \$82 miljoen, en je hebt een stuk linnen dat onveranderlijk in zijn lijst hangt, behalve dat het vervaalt, aangetast door de tand des tijds. (Afbeelding 16.)

Koop een zakje zonnebloemzaden à €2 en je hebt volgend jaar een ontluikende wondermachine die in staat is om zich zelf dagelijks te richten naar de stand van de zon. (Afbeelding 17.)

En die bovendien het zaad levert voor nieuwe zonnebloemen van het volgende jaar. Maar ja, een zonnebloem of een tulp is natuur, geen kunst.

Is dat ook zo? Allerminst. Zonnebloemen en tulpen zijn natuurlijke planten, maar zij zijn tegelijk al millennia *gecultiveerd*. Zij zijn een mengvorm van natuur en kunst, als die termen nog te handhaven zijn.

Sinds hun ontstaan zijn bloemen de *great communicators* van de levende natuur: zij verleiden en drogeren insecten, zoogdieren en mensen met hun vormen, geuren en bewegingen. Via hun schoonheid lokken zij de levende wezens die zij gebruiken om zich te vermenigvuldigen. Bloemen zijn levende, zichzelf scheppende kunstwerken. Zij passen zich aan aan de bestuivers die zij verleiden. Een bloem is zelf een imitator van de natuur, met de meest slinkse bedoelingen. Denk aan de orchidee die zich aanbiedt als vrouwtjesbij. (Afbeelding 18.)

Bloemen hebben zich niet alleen aangepast aan insecten en zoogdieren, maar ook aan mensen. Pioenrozen zijn al millennia in de weer om de Chinezen te behagen. Dat deden zij door zich te voorzien van schaamdelen, schaamhaar en lichaamsgeuren. (Afbeeldingen 19 en 20.)

En dan de tulp. Om in de Hollandse 17^e eeuw te overleven moest de tulp iets kleurrijks geven in een verder grijs en vlak land. Tegelijkertijd moest de tulp iets individualistisch, iets koels en bedekt seksueels hebben om zich te vermenigvuldigen in de calvinistische Gouden Eeuw. Dat lukte de gevlamde *Semper Augustus*. (Afbeelding 21.)



Afbeelding 17



Afbeelding 18



Afbeelding 19



Afbeelding 20

Daartegenover was de Ottomaanse tulp heel anders: die kon zich alleen vermenigvuldigen door elegant, scherp en mannelijk te zijn. Het bloemblad moest een dolk zijn. (Afbeelding 22.) *De tulpen pasten zich aan bij de mensen, zoals de mensen bij de tulpen waardoor ze gedrogeerd werden. De producten van deze samenwerking van mens en plant zijn geen kunst en geen natuur, maar natuurkunst.*

Bloemen zijn niet de passieve coulissen waar Kant ze voor houdt, maar die manipulators die zelf de oorsprong zijn van de menselijke ervaring van schoonheid die een variant is van die schoonheid die insecten en zoogdieren ervaren wanneer ze door bloemen gemanipuleerd worden.

Zonnebloemen en tulpen zijn het begin en het einde van het mooie, *ook het mooie van de beeldende kunst*. Het fraaie van de *Zonnebloemen* van Van Gogh, en de *Tulpen* van Jeff Koons is een variant van de verleiding die uitgaat van de zonnebloemen en de tulpen zelf. (Afbeelding 23.)

En deze tulpen en zonnebloemen zijn op hun beurt al een combinatie van natuur en menselijk verlangen. De tegenstelling tussen kunst en natuur, waar Van Gogh en Koons schijnbaar van leven, is bedrog, ingegeven door de menselijke beheersingswil. Hun kunsten zijn varianten van de kunsten van de levende natuur.

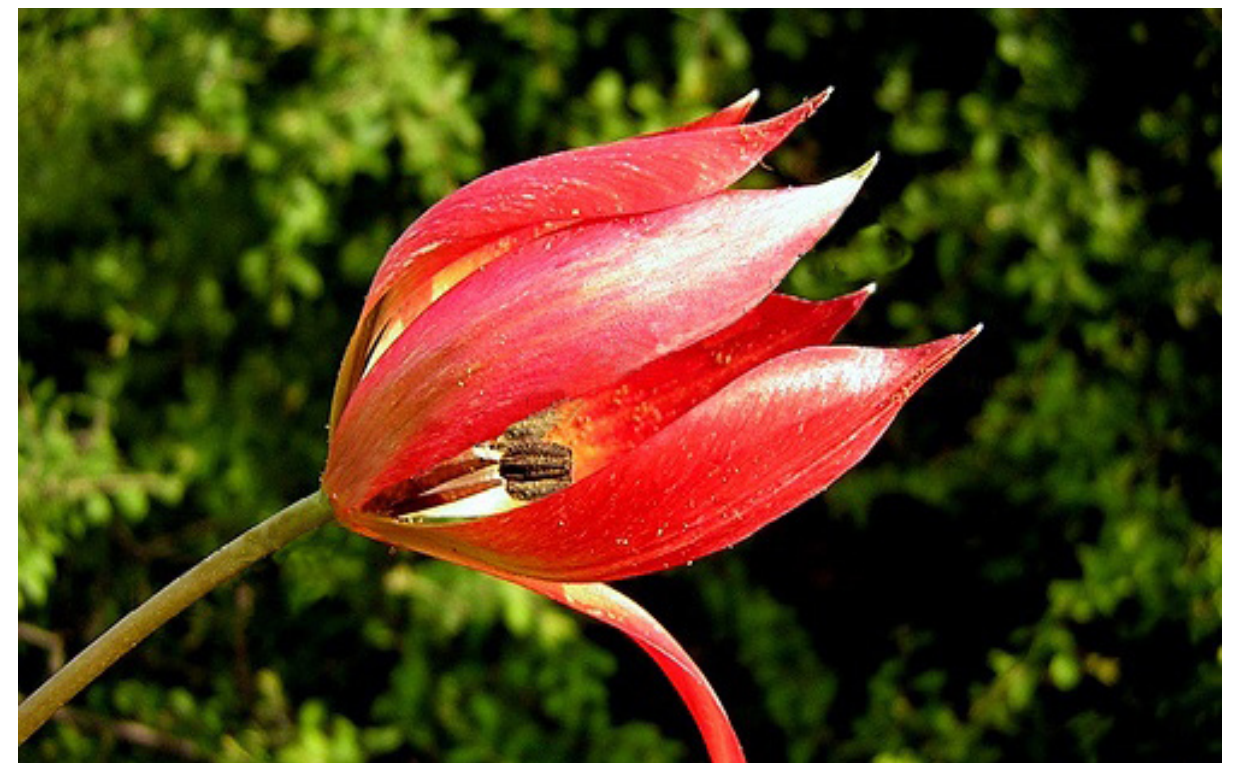
Wanneer mensen denken zelf kunstwerken te maken uit inerte materie, dan raken ze op een doodlopende weg.¹ Zij realiseren zich niet dat hun creatieve genialiteit een natuurlijke drogering is van florale aard. Echte kunst is geen beheersing van de natuur, maar een over en weer van natuurlijke verleidingen en al even natuurlijke menselijke beantwoordingen daaraan.

Wat heeft de beeldende kunst hieraan? Dat staat te bezien. Op een punt wil ik graag wijzen. In de *Kritik der Urteilkraft* verdeelt Kant de schilderkunst in twee vormen, enerzijds het schilderen van de natuur met penseel, anderzijds de fraaie samenstelling van de producten van de natuur, door Kant de *Lustgärtnerei* genoemd. Kant denkt aan het natuurlijke

¹ Misschien dat de *bio-art*, waarin gebruik wordt gemaakt van levende wezens, van bacteriën tot zoogdieren, een aanzet biedt voor de natuurkunst. Tot nu toe is deze kunst vooral curieus. En in musea is ze niet te vinden.



Afbeelding 21



Afbeelding 22

kunstwerk dat de *Engelse tuin* heet. (Afbeelding 24.)

De tuin- en landschapskunst is wat hem betreft een vorm van schilderkunst, omdat de vormen ervan uit de natuur komen, terwijl er tegelijkertijd sprake is van de menselijke verbeeldingskracht die daarin harmonie aanbrengt. Zoals een hedendaagse tuinbeheerder het uitdrukt: de motorzaag is mijn penseel. Hij laat geselecteerde natuurproducten gedijen. Het resultaat is *schilderachtig, pittoresk*.

De Engelse tuin voldoet aan de schoonheid zoals Kant die formuleert: zij dient nergens toe, heeft geen onderwerp en is alleen maar mooi. Maar zij is geen kunst. Zij is een kunstige variant van de natuur, een natuurkunstwerk dat niet, zoals de inpakwerkzaamheden van Christo, honderden vierkante meters groot is, maar vele tienduizenden.

Deze natuurkunstwerken zijn niet het product van een creatief, geniaal kunstenaar, maar een samenspel van menselijke en plantaardige natuur, dat voortdurend groeit, afsterft en muteert. Een zichzelf veranderend kunstwerk dat eeuwenlang leeft, maar daarna ook sterft.

In musea groeit niets, bloeit niets en er sterft ook niets af. Musea zijn steriel. Is het mogelijk dat het komt tot een beeldende kunst die niet langer leeft van de tegenstelling met de levende natuur, maar die blijft behoren tot de levende natuur? Wie weet. Dan zou er geen sprake zijn van kunst, en evenmin van natuurkunde, maar van natuurkunst.



Afbeelding 23



Afbeelding 24