

# De kringen naar binnen

## kunst, beleid en economie

Geen enkel kunstwerk ontstaat in het luchtledige. Ieder artistiek proces mobiliseert mensen, materieel en geld. En dat geldt zeker niet in de laatste plaats voor het theater. Dirk De Schutter gaat een discussie aan met *De Nachtwacht in het donker*, het laatste boek van econoom Paul De Grauwe. Kunst geeft zich niet aan de meest biedende, maar aan diegene die zich op een respectvolle afstand houdt.

In haar tekst *De verborgen grens*, die zij uitsprak op het Rotterdams theaterfestival, omschrijft Marianne Van Kerkhoven die afstand als de innerlijke grens : de weg die de kunstenaar in zijn werk naar binnen aflegt. Wil een kunstenbeleid slagen dan zal het een gevoeligheid moeten ontwikkelen voor die moeilijk te omschrijven, moeilijk te traceren kringen naar binnen.



*Portret van Frans Coopal*  
REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669)

# Vermoedelijk portret van Frans Coopal

*De ogen lichtjes toegeknepen, keurend, de mond misprijzend, de lippen die zich slechts één keer tot een kus geleend hebben, de haviksneus, de linkerhand schijnbaar ontspannen verraden door de verbeterheid waarmee de rechterhand de beurs met zilverlingen omklemt, de zwarte kledij nauwelijks opgesmukt door de dure kanten kraag, de grote mannelijke hoed : het portret van de koopman, waarvan alleen de naam de waarheid spreekt, Frans Coopal, geschilderd door Rembrandt, heer van Rijn, rond 1640.*

Is er in het huis van vader econoom plaats voor kunst ? Zo ja, krijgt kunst de voorkeursbehandeling van de eerstgeborene of dient ze zich als een verlopen en verlopen dochter te verstoppen in een vergeten kamer om er haar aberrante activiteiten te ontplooien ?

Ogenschijnlijk manifesteert Paul De Grauwe zich als een ruimdenkende vader wiens huishoudkunde een gelijkberechtiging van de kunst voorstaat, maar bij nader toezien blijkt hij een *pater familias* te zijn die strenge regels uitvaardigt en die geen duimbreed afwijkt van het vaste huishoudkundige principe 'voor wat hoort wat'.

Deze strategie verschuilt zich achter de schijnbaar voorzichtige vraag waarmee zijn boek *De Nachtwacht in het donker* (1) begint : "Kunnen economen iets zinnigs vertellen over kunst ?" (p.11) De ondertitel formuleert het onschuldiger : Over kunst en economie. Waar de ondertitel met het veeluidige 'en' een nevenschikking van kunst en economie suggereert, daar kan de behoedzame lezer in de openingsvraag al een hiërarchie ontdekken : economie zal het over kunst hebben; kunst is het onderwerp dat aan de economie voorligt en dat naar een economische wetmatigheid zal worden getoetst. Als het waar is dat kunst moet zwerven, dan kan die (goedbedoelde) gastvrijheid enkel uitlopen in gevangenschap en gijzeling.

Wie de veeluidigheid van de ondertitel respecteert, aanvaardt de uitdaging van de kunst om de wetten van welke economie dan ook radicaal in het geding te brengen en om met de vrijbuitery van de kunst mee te spelen.

De Grauwes antwoord op de boven geciteerde vraag is even onthutsend

als simplificerend : "Kunnen economen iets zinnigs vertellen over kunst ? De meeste mensen zullen op deze vraag met een kordaat neen antwoorden." (p.11) Of men met een argument dat een beroep doet op "de meeste mensen", veel verder komt, wil ik in het midden laten, maar hoe dan ook kan met evenveel stelligheid geponeerd dat deze vraag positief dient te worden beantwoord of dat "de meeste mensen" op deze vraag met een kordaat ja zullen antwoorden. Op de een of andere manier heeft kunst immers altijd al met economie (of met financiën of met geld) te maken gehad - of men haar ontstaan nu situeert in het Athene van Pericles, in de Italiaanse Renaissance of in de Romantiek. Wel weigert kunst vaak aan die toestand herinnerd te worden, omdat ze de ervaring koestert van een goddelijke inspiratie of een profetische gedrevenheid of leeft van de verwoording van ellende, wat letterlijk betekent : een el-ders, een *aliubi*, een ander (u-topisch) oord. Deze gespletenheid - afhankelijkheid van een al te herkenbaar *hic et nunc* verlangen naar een in zijn vreemdheid soms angstaanjagend, maar toch bevrijdend elders - wordt door De Grauwe miskend en gereduceerd tot een al te vanzelfsprekende bevoogding van de kunst door de economie.

In de discussie over kunst en economie dienen, me dunkt, twee extremen vermeden te worden : het ene extreme standpunt zou ervan uitgaan dat kunst geen uitstaans heeft met economie; het andere zou betogen dat het kunstbedrijf volledig door de economische theorie kan worden doorgelicht. Beide opvattingen miskennen de spanningsverhoudingen tussen kunst en economie. Een relevant onderzoek naar die spanningsverhouding zou kunnen wijzen op het gelijktijdig ontstaan van economie en esthetica in de 18de eeuw. De vraag of de moderne economie en de moderne esthetica dezelfde bestaansvoorwaarden delen lijkt mij zekere perspectieven te openen voor een begrip van de verhouding tussen kunst en economie.

De Grauwe komt op geen enkel moment aan die vraag toe. Hij houdt vast aan de eenzijdige reductie van kunst tot economie en meent zich een onbarmhartige, om niet te zeggen wrok-

kige verwerping van de utopie van een niet door de economie besmette kunst te kunnen veroorloven. Zijn huishoudkunde neemt dan ook snel de contouren aan van een eendimensionaal bolwerk dat slechts één wet onderschrijft : de wet van vraag en aanbod. Wie een beroep doet op een andere orde, wie zich inlaat met wat het *quidproquo*-principe te buiten gaat, wordt op hoongelach onthaald. Zo vergaat het staatslui, religieuzen en kunstenaars.

Met een efficiëntie die cynisme aan eentonigheid koppelt, stelt De Grauwe vast : "Er is echter geen reden om aan te nemen dat de politicus meer dan de man in de straat gedreven wordt door het algemene belang." (p.129) De huishoudkunde van De Grauwe spaart niemand; iedereen draait mee in de malle molen van vraag en aanbod (p.131). Nergens vindt men gehoor voor wat het privé-belang of het belang van rivaliserende drukkingsgroepen overstijgt. Overal weerklinkt hetzelfde akkoord : *do ut des*.

De gastvrijheid van het huis De Grauwe is dan ook bedrieglijk. Wie er als gast binnentreedt, krijgt een nieuwe identiteit opgespeld. Willens nillens wordt men aangesproken als econoom, speculant, mecenas of sponsor. Een geliefde titel is 'sponsor'. Dient het gezegd dat velen die sponsor genoemd worden, zichzelf niet (her)kennen. Ze worden wel als heer behandeld, maar men is hun voornamelijk vergeten en men wil wel eens hun familienaam - voor een sponsor een niet onbelangrijk signatuur - verkeerd spellen. Onder hen "de Heer Veyt die Van Eyck betaalde om het Lam Gods te schilderen." (p.40) Deze heer Veyt sponsorde zichzelf en zijn familie : hij liet zich met zijn vrouw op het achterluik van het Lam Gods afbeelden, en verwierf hiermee grote faam tot op de dag van vandaag. (p.40) Arme Jodocus Vijd, de tijden zijn grauw. Welk lot is u beschoren te midden van brouwers en sponsors van voetbalclubs ? U, die inwoner geworden was van het Nieuwe Jeruzalem, de stad van goddelijke overvloed, wordt - zij het met applaus - teruggeroepen naar De Grauwes wereld van schaarste.(2) Uw vroomheid en zin voor het schone zijn nu van geen tel meer; dat er nauwelijks een verge-

lijking is tussen de economie van het post-industriële tijdperk en de handel van de late Middeleeuwen wordt vergeten; dat het laat-Middeleeuwse *imago Dei*, met gevouwen handen knielend voor de door God geschapen kosmische harmonie, en de twintigste-eeuwse *homo economicus*, het zelfbewuste subject dat zijn eigen genialiteit aanprijst, nauwelijks verwanten van elkaar zijn, wordt niet begrepen.

Politici, religieuzen : ze bedrijven economie tegen wil en dank. Ook de éne filosoof die Huize De Grauwe onderdak geeft, ontkomt niet aan herscholing. Protagoras heeft zonder het te weten een economische waardenleer geformuleerd. Ze luidt als volgt : "*pantôn chrêmatôn metron estin anthrôpos.*"(3) Over deze uitspraak heeft de filosofie nu al 2 500 jaar gediscussieerd. Gewoonlijk wordt ze als volgt vertaald : de mens is de maat van alle dingen. De Grauwe heeft in een handomdraai begrepen waar het om gaat : de mens bepaalt de prijs van alles. "Er bestaat dus geen waarde die losstaat van het oordeel van de mensen die het produkt of de dienst wensen te verkrijgen. Deze economische waardenleer staat in feite dicht bij de filosofie van Protagoras, die zei dat de mens de maat is van alle dingen. In deze visie is er geen plaats voor waarden die buiten de mens tot stand gekomen zijn. De lezer zal zich hier misschien de vraag stellen of het feit dat we waarde gelijkstellen met de bereidheid van de mensen om voor iets te betalen geen al te beperkte visie is ? Kunnen we zomaar besluiten, dat indien de mensen niet bereid zijn voor iets te betalen; het produkt waardeloos is ? Ons antwoord is ja." (p. 19-20)

In afwezigheid van filosofen laat De Grauwe zich een merkwaardig wijsgeerig oordeel ontvallen : "De Nachtwacht in het donker bestaat niet." (p. 25) Vermits dit oordeel de inspiratie voor de titel van het boek vormt en vermits het nauw samenhangt met de interpretatie van Protagoras' aforisme, verdient het enige bedenkingen.

1) Natuurlijk is dit oordeel in zekere zin onwaar. Het is evident dat het schilderij *De Nachtwacht* ook 's nachts, als het donker is en niemand in het Rijksmuseum rondloopt om het te bewonderen, bestaat. Trouwens, wat hebben de verantwoordelijken van het museum gekocht tenzij dit ding van 365 cm. bij 438 cm. ? Waarmee heeft de economie een relatie tenzij met dit ding, deze substantie waarvan De

Grauwe zegt dat ze niet bestaat als ze niet bekeken wordt ?

2) *De Nachtwacht* is de bijnaam voor een schilderij dat eigenlijk het korporaalschap van kapitein Banningh Cock voorstelt. Rembrandt schildert de compagnie op een onbewaakt moment, terwijl de mannen zich opmaken voor een (nachtelijke ?) ronde. Dit verstrooid moment laat het speelse karakter van de schuttersgilde zien. Waar de traditionele schuttersstukken een martiale heroïek opvoeren, doorprijkt Rembrandt deze krijgshaftigheid door de gilde af te beelden op een ongeoorloofd moment : voor de formatie, tijdens de opsmuk.

Daarom is *De Nachtwacht* een hele rake bijnaam : hij treft de allegorische waarheid van het schilderij, van elk schilderij (of kunstwerk). Misschien bestaat elk kunstwerk enkel als wake van de nacht, als hoeder van wat zich aan de officiële bezigheden onttrekt, als bewaker van wat niet in het beperkte circuit van vraag en aanbod kan worden opgenomen, van wat aan de boekhouding van winst en verlies ontsnapt, als rentmeester van wat in het licht van de geschiedenis verloren gaat en in de nacht der tijd verdwijnt. Misschien houdt elk kunstwerk voorzichtig de wacht bij wat zichzelf vergeet en onbewaakt achtergebleven is. Indien dit het geval is, bestaat *De Nachtwacht* vanzelfsprekend wel in het donker.

3) Uiteraard zinspeelt De Grauwe met dit oordeel op een inzicht ontleend aan de receptie-esthetica. Het kunstwerk bestaat slechts als kunstwerk voor zover het erkend wordt : een schilderij heeft nood aan een kijker, een muziekstuk aan een luisteraar, een gedicht aan een lezer, enz.

Tegelijk begeeft De Grauwe zich met dit inzicht op glibberig terrein. Want waar hij als econoom wil werken met producenten en consumenten, daar ondermijnt deze theorie uit de receptie-esthetica het schema van productie en consumptie. Immers, wie produceert het schilderij in een dergelijke optiek : de schilder of de kijker ?

Bovendien blijkt opnieuw hoe eng zijn opvatting is van de noodzakelijke erkenning of waardering. Want betekent erkenning *ipso facto* betaling ? Wordt het schilderij erkend door wie betaalt om het museum te bezichtigen ? Wordt het meer erkend door wie bereid is er meer voor te betalen ? Een dergelijke gedachting mondt uit in een karikatuur van een kafkaesk verhaal, waarbij je de ogen alleen naar pakweg het Leuvense stadhuis mag

opslaan als je ervoor betaalt, en waarbij de student die een kamer wil met uitzicht op het stadhuis zonder ervoor te betalen, moet ervaren hoe zijn ramen dichtgespijkerd worden.

Is het de portemonnee die voor erkenning zorgt ? Wanneer heeft Van Gogh de meeste waardering gekregen, in de veiling toen zijn schilderij voor meer dan 1 miljard frank verhandeld werd, in Amsterdam waar honderdduizenden betaalden om gedurende twee uur zijn meesterwerken te bekijken, of in 1935 toen Martin Heidegger in de eenzaamheid van het Zwarte Woud over de aarde op de boerenschoenen mediteerde ?

Enerzijds heeft het kunstwerk nood aan erkenning. Anderzijds ontsluit het zijn geheim niet voor wie zich het kunstwerk financieel wil toeëigenen, maar enkel voor wie het schroomvol benadert in het besef dat het geheim hem blijvend zal ontgaan. Een weergaloze verwoording van dit vermoeden biedt een essay van Walter Benjamin waarvan de titel niet toevallig tot verzaken aanzet : "*Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild der Beschauer, keine Symphonie der Hörschaft.*" (4) Niet de economie, maar de ethiek van het verzaken vindt de toegang tot wat zich in het kunstwerk verbergt. Het kunstwerk heeft zo zijn reserves waarop de reserves van geen enkele economie, hoe gigantisch ook, vat hebben. De reserves van het kunstwerk blijven onuitputtelijk, niet omdat men er eindeloos kan uit putten, laat staan ze ontginnen of financieel rendabel maken.

Alleen aan wie voeling heeft met de sublimitéit van het kunstwerk en met respect van het kunstwerk afstand doet, is de hoop gegeven een verhouding met dit geheim te vinden. Daarom is een kunstwerk letterlijk onbetaalbaar. Daar is geen prijs voor. Daarom is beleggen in kunstwerken financieel oninteressant, en kan het door econoom De Grauwe niet worden aangeraden. Met het vorige toemaatje beëindigt hij zijn boek : "een schilderij geeft esthetisch genot aan de eigenaar, of gewoon prestige. Dit niet-materiële genot zouden we bij het rendement (de jaarlijkse prijsstijging) moeten optellen om het totale 'rendement' te bekomen. De cijfers wijzen uit dat dit niet-materiële 'rendement' (esthetisch genot en prestige) een belangrijke component is van het totale rendement. Met andere woorden, de koper van een schilderij is bereid een financieel verlies te lijden (in vergelij-

king met alternatieve beleggingen) omdat het bezit van een kunstwerk hem iets extra biedt, een immaterieel genot." (p.180) De Grauwe weet geen blijf met dit extra en stopt het dan ook in een toemaatje. Maar deze niet te verwerken "belangrijke component" doet een berekening van het "rendement" stokken; deze rest verandert het rendement plots in een principe dat niet meer deugt en dat De Grauwe - getuige de aanhalingstekens- niet meer onvoorwaardelijk onderschrijft.

Dit extra aan prestige en genot gaat de economie van het rendement te buiten. Het kunstwerk schenkt dit extra moeiteloos, bijna onverschillig. Want wie de eigenaar is maakt voor het kunstwerk geen verschil uit. Slechts dat het is, raadselachtig en subliem, vormt de inzet, een inzet die het als een niet te recupereren reserve bewaart.

Alleen een economie die voorbij winst en verlies gaat, voorbij vraag en aanbod, alleen een economie van de verspilling is op deze inzet betrokken.

#### Dirk De Schutter

Dirk De Schutter is docent aan de EHSAL. Studeerde Germaanse filologie en filosofie. Publiceert over literatuur en filosofie.

Noten.

(1) Alle verwijzingen zijn naar Paul De Grauwe, *De Nachtwacht in het donker*. Tielt, Lannoo, 1990.

(2) Volgens De Grauwe leven we in een wereld van schaarste (p.12). Dat sommige economen deze gedachte niet zo vanzelfsprekend vinden, wordt door De Grauwe nooit gethematiseerd. Erwin Panofsky betoogt

dat de donor zich volgens de structuur van het Lam Gods in het paradijs bevindt, m.a.w. in een wereld zonder economie van vraag en aanbod.

(3) Volgens Sextus Empiricus luidt de uitspraak van Protagoras als volgt : "*pantôn chrêmatôn metron estin anthrôpos, tôn men ontôn hôs esti, tôn de mê ontôn hôs ouk estin.*" Een mogelijke vertaling : "De mens is de maat van alle dingen, van de zijnden dat ze zijn, van de niet-zijnden dat ze niet zijn." Het betreft hier dus in eerste instantie een ontologisch oordeel dat men slechts heel omzichtig op de economie kan toepassen.

(4) Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Uebersetzers*. In : *Illuminationen*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1977, p.50

## De verborgen grens

Bedenkingen omtrent de verschillen tussen kunstenaars en beleidsvoerders

### 1. Het spanningsveld.

Ik heb hier vandaag in dit panel de rol toebedeeld gekregen van plaatsvervanger : ik word nl. verondersteld het standpunt van de artiest te verdedigen of te verduidelijken, terwijl ik dat zelf niet ben. Ik voel mij op zeer glad ijs en zal hulpmiddelen moeten inroepen om mij van mijn taak te kwijten; de bedoeling is, dacht ik, om antwoorden te vinden of beter te zoeken op vragen als : Hoe staat de kunstenaar tegenover beleidsopties in het algemeen ? Is er wel degelijk een onverzoenlijkheid tussen zijn manier van denken/ functioneren/ handelen en de wijze waarop beleidsvoerders dat doen? M.a.w. : is de spanning tussen kunstpraktijk en - beleid werkelijk onoplosbaar ?

Bewijsvoeringen, modellen moet u van mij niet verwachten; ik wil enkel proberen om met betrekking tot deze vragen een beschrijving aan te vatten

van de motieven die kunstenaars voortdrijven. Het wordt een bewust eenzijdig betoog.

Het zal ondertussen wel duidelijk zijn dat de perfecte organisatievorm die de spanning tussen kunstpraktijk en beleid eens en voor goed uit de wereld zou helpen, niet bestaat en ook nooit zal bestaan. Het zal ook reeds duidelijk zijn dat een aantal artiesten vandaag vaak een werkvorm kiezen, die in het verlengde ligt van hun werk zelf; dat zij beseffen dat productieomstandigheden een deel zijn van het product; dat hun artistieke standpunten de werkstructuur moeten bepalen en niet omgekeerd. Maar dit bewustzijn is zeker niet (of nog niet) bij alle kunstenaars aanwezig; maar al te vaak stellen we vast, dat men in grote delen van de kunstpraktijk meer bezig is met het interioriseren van beleidsopties of met het voldoen aan opgelegde normen dan met de uitwerking van de artistieke keuzen zelf.

### 2. De weg naar binnen.

Ik wil hier echter niet verder ingaan op de relatie tussen het werk en de 'uitwendige', zichtbare organisatie-structuur waarin het verloopt; mijn taak was het eerder om de weg te volgen die naar binnen leidt, om te zoeken naar die inwendige structuren die aan de creatie - en dus ook aan de organisatorische vorm die ze zich kiest - vooraf gaan.

We begeven ons hier op weg naar een wereld met onzekere, onzichtbare paden; het is niet duidelijk hoe je erin geraakt, het is niet duidelijk hoe je eruit geraakt. Wellicht moeten we hierin proberen te functioneren als de kunstenaar zelf : geloven in onze intuïtie; betrouwen op datgene wat dan wel zal gebeuren terwijl we bezig zijn; via indirecte wegen naar een doel toegaan waarvan niemand weet waar het zich bevindt.

Als plaatsvervanger van de kunstenaar heb ik dan ook gezocht naar een plaatsvervangend kunstwerk, aan de hand waarvan we eventueel iets van de inwendige structuren die aan de creatie ten grondslag liggen zouden kunnen ontcijferen. Gezien we hier geen theater - of dansvoorstelling kunnen opvoeren heb ik gekozen voor een gedicht; het is (de plaatsvervangende emotie van de plaatsvervangende kunstenaar lijkt mij enkel via deze erg subjectieve weg te benaderen) een gedicht dat mij raakt, en waarbij ik een aarzeling voel om het voor te lezen. In feite wil ik het hier vooral hebben over die aarzeling, want bij deze aarzeling, bij de schroom om iets van een innerlijkheid - ook al is die aan iemand anders ontleend - te tonen, op dit moment van overgang van de binnenwereld naar de buitenwereld ontstaat in een creatie, denk ik, het nadenken over vorm : hoe, op welke manier datgene naar buiten brengen wat innerlijk zo sterke sporen naliet dat het uitgedrukt moet worden.

Het gedicht werd geschreven door de Russische dichteres Anna Achmatova in 1915. Het heeft geen titel.

In de innigheid tussen de mensen is een verborgen grens,  
Die liefde noch passie overschrijden kunnen,  
Hoezeer ook in angstwekkende stilte de lippen ineenvloeien  
En het hart aan liefde zich te buiten gaat.

Ook vriendschap is hier onmachtig, en  
De jaren van diep en vurig geluk,  
Wanneer de ziel vrij is en vreemd aan  
De langzame uitputting door wellust.

Het is waanzinnig naar die grens te streven, en zij  
Die haar hebben bereikt, worden door weemoed overvallen  
Begrijp je nu waarom onder jouw tasten  
Mijn hart niet harder slaat.

### 3. Het ontcijferen.

Wat het gedicht ons kan duidelijk maken, zijn enkele essentiële kenmerken/gegevens m.b.t. de innerlijke wereld waaruit de creatie ontstaat.

Ten eerste dat de innerlijke wereld niet simpel én zeer nauwkeurig én zeer verwarrend is; op deze plek worden de

dingen niet eens en voor goed geregeld. Wat Achmatova over liefde - en eigenlijk is dat al een zeer onnauwkeurig woord - zegt, is niet wat daar 'normaal' over gezegd of over gedacht wordt. Een intense betrokkenheid wordt niet altijd door een bonzend hart verraden; het hart kan ook verkiezen om niet harder te slaan; afstand kan betrokkenheid in zich dragen; elk gevoel/ding kan zwanger gaan van zijn tegendeel en zelfs deze bewering is nog te weinig complex : liefde kan ook andere tegenstellingen bevatten dan haat; verveling b.v. of angst en onmacht. Het ontcijferen van de innerlijke wereld wordt in dit licht een moeizaam gedoe.

Dit gedicht zegt dat er naast datgene wat wij gebruikelijk met de naam liefde aanduiden nog zoveel andere gevoelschakeringen kunnen bestaan; dat de werkelijkheid binnen in ons én om ons heen veel complexer is dan wij vermoeden. Wat wij nodig hebben is een veel grotere nauwkeurigheid in de bevraging van gevoelens, indrukken, gebeurtenissen. Dit werk vereist een voortdurende alertheid, een permanente werkzaamheid, een permanente vernieuwing van onze woordenschat. Elk gevoel/ding/gebeurtenis wil dag na dag opnieuw gewogen worden in de handpalm, opnieuw bevraagd worden omtrent zijn soortelijk gewicht. Dit vergt werk, precies dat soort werk dat de bevlogen kunstenaar bereid is te leveren.

Indien een beleid bereid is zijn functionering af te stemmen op 'wat er in de werkelijkheid aan de gang is', dan moet het ook bereid zijn de werkelijkheid dieper te lezen dan haar oppervlakte. Dat vraagt gewoon om 'veel harder werken'.

Elk beleid is op zoek naar normering, vereenvoudiging, maar er is een verschil tussen vereenvoudiging en eenvoud : een echte terugkeer naar de eenvoud is een zeer lang proces.

Lang doorgaan. Niet gehaast zijn om resultaten te zien.

Op den duur - op de zeer lange duur - bestaan 'gelijke noemers' om een werkelijkheid te beschrijven misschien wel; daar ligt, denk ik, de echte waarde van wat wij 'ervaring' noemen. Na jaren en jaren wordt datgene wat wij 'ervaring' noemen werkelijk bruikbaar en mededeelbaar.

Ervaring is niet de haastige opstapeling van gebeurtenissen of van organisatiestructuren die wij zelf in het leven

hebben geroepen; ervaring is, denk ik, precies de resultante van een zich voortdurend openstellen voor 'wat gebeurt', voor het onvoorziene, m.a.w. voor 'de chaos' in het menselijke denken, voelen of handelen.

Ervaring is een opeenstapeling van zoveel subjectieve gegevens dat een objectiviteit - een andere objectiviteit - opnieuw mogelijk wordt.

Dit gaat op voor elke vorm van creatieve arbeid. Rutger Kopland omschreef het creëren, - een werk dat hij uitoefende zowel in het veld van de wetenschap als in dat van de poëzie - als dat "*soort genegenheid ten opzichte van de werkelijkheid dat niets van doen heeft met subjectiviteit, maar alles met ontvankelijkheid voor wat anders is dan men verwacht.*"

Wie bereid is onder de oppervlakte der dingen te lezen kan beginnen met het ontcijferen van de innerlijke structuren die de creatie voortstuwen. Die bereidheid heeft inderdaad iets te maken met genegenheid; het Engelse woord *care* beschrijft wellicht nog het best deze werkzaamheid : *to take care of* en *to care for* zijn verwant met elkaar. Dit werk heeft te maken met het begrijpen, aanvoelen én accepteren van iemands innerlijke structuren; het gaat om het zoeken naar een kern, naar een identiteit die misschien niet bestaat, maar wel vermoed wordt, het gaat om het zoeken naar Achmatova's verborgen grens. Die ligt voor elk kunstenaar, voor elk kunstwerk op een andere plek, een plek die niet te localiseren is. Deze grens heeft zelfs de neiging niet stil te liggen, van plaats te verschuiven. De Franse filosoof Emmanuel Levinas omschreef de eigenlijke werking van de identiteit als een beweging, als een voortdurend uit zich zelf treden en weer tot zich zelf komen.

### 4. Het drijfviel.

Ieder kunstenaar heeft ergens een geheime drijfveer, een fascinerende, een soort vliegwieltje in zich zelf, waardoor hij in beweging gehouden wordt en waardoor hij vorm geeft aan zijn leven en zijn werk, aan de manier waarop hij in het leven staat en de werkelijkheid hanteert. Het zou goed zijn indien het bestaan van een dergelijk soort drijfveren én hun belang voor de creatie minstens aanvoeld zouden worden door beleidsvoerders.

Misschien kan een voorbeeld duidelijk maken wat ik bedoel. Ik zoek mijn voorbeeld met opzet niet bij bekende kunstenaars. Innerlijke drijfveren hebben recht op anonimiteit.

In een gesprek zei een oude joodse danseres wier carrière door het gedwongen onderduiken in de oorlog was afgebroken en die zich later op gepassioneerde wijze met bijbelexege-ging bezig houden, dat het toch logisch en evident was dat de mens god altijd ergens boven zich, in een hemel localiseerde, want dat was, zei ze, de enige richting waar de mens met zijn lichaam **niet** naartoe kon.

Deze verklaring was glashelder, in se, maar ook m.b.t. haar eigen drijfveren. De lijn tussen haar dansen hier beneden en god daarboven was zowat de fundamentele as van haar leven, een essentieel deel van haar innerlijke structuur, zoals die zeker ook vandaag nog - moest ze daartoe nog fysiek in staat zijn - uit haar dansen zou spreken. Dansen was voor haar met god bezig zijn en omgekeerd.

Het zou goed zijn indien beleidsvoerders meer van dit soort beweegredenen zouden begrijpen; indien ze m.a.w. dichterbij de kunstenaars zouden staan.

Wie iets van b.v. het operawerk van Jan Fabre begrijpt, wie verbaasd is en later misschien geïntrigeerd door diens zoeken naar absolute schoonheid - een zoeken dat zo weinig van deze tijd schijnt te zijn en precies daardoor, in zijn hardnekkigheid, opnieuw zo belangrijk wordt - gaat ook op een andere manier aankijken tegen de organisatie-structuren die zo iemand nodig heeft om dit soort werk te laten ontstaan.

## 5. De structuur en haar herhaalbaarheid.

Er zijn nog vele andere verschillen tussen de manier waarop kunstenaars enerzijds en beleidsvoerders anderzijds tegen het leven aankijken, en waar onverzoenlijkheid te vrezende valt. Ik wil er hier nog twee even aanraken; het ene heeft betrekking op 'orde en herhaling'; het andere op 'tijd en vooruitgang'.

In elke vorm van creatieve arbeid, van welke aard dan ook - artistiek, wetenschappelijk, filosofisch enz. - is orde *een resultaat* van het werk, geen vertrekpunt. Wittgenstein zei m.b.t. zijn eigen manier van denken: "...je tourne autour du thème par bonds successifs;

*c'est la seule façon de penser qui me soit naturelle. Etre contraint d'aligner mes pensées est pour moi une torture.*" Het finale verwerven van een structuur is precies de inzet van het artistieke werk en vandaag kan men vaststellen dat verschillende kunstenaars precies aan die finale ordening blijven sleutelen tot op het laatste moment; zelfs na de première gaan zij nog door met het verschuiven van bouwstenen; het begrip voltooiing bestaat voor hen vaak niet.

Deze manier van werken is de beleidsvoerder vreemd; hij zoekt naar constanten, en naar eenvormigheid, hij bouwt structuren waarin datgene wat in de werkelijkheid gebeurt opgenomen en hanteerbaar gemaakt kan worden.

Ook al werkt de hedendaagse kunstenaar veel met herhaling, met repetitiviteit, toch heeft hij een bijzonder bewustzijn ontwikkeld m.b.t. tot de schade die herhaling kan aanrichten, hoe ze kan leiden tot vastroesten, formalisering, fossilisering.

In het theater, waar men elke avond moet herhalen wat men gecreëerd heeft, is dit bijzonder duidelijk: een zeer groot deel van de inspanningen van theatermakers - en weinigen uit de buitenwereld zijn zich daarvan bewust - ligt precies in het zoeken naar wegen om elke voorstelling opnieuw eenmalig te maken, om het hier en nu in zijn volle waarde te laten spelen.

## 6. De tijd en zijn betekenis.

De tijd die de kunstenaar in zijn werk hanteert is een subjectieve, indirecte tijd.

De bevlogen artiest kan niet werken van negen tot vijf; zijn ritme is per definitie ongelijk; het kan binnen één dag variëren van tergend langzaam tot razend snel.

Hij vraagt de tijd om dingen te doen waarvan het nut niet onmiddellijk bewezen kan worden; verspilling als fundamentele behoefte in de kunst.

Om 'vooruitgang' in de 'gewone' betekenis van het woord, bekommert hij zich niet: is Becketts theater een vooruitgang t.o.v. dat van Strindberg? Schrijft Strindberg beter dan Shakespeare? Het gaat om *anders*, i.p.v. om beter of slechter; hiërarchie is in deze wereld een lastig begrip.

Vaak zegt men dat kunstenaars 'op hun tijd vooruit zijn'. De componist

Edgar Varèse stelde dat anders: "*Het is de kunstenaar die zijn tijd doet stollen in de geschiedenis. In tegenstelling tot wat algemeen geloofd wordt is de kunstenaar nooit zijn tijd vooruit, hij is alleen maar de enige die niet een heel stuk achterloopt.*"

Heiner Müller verwerpt zelfs het begrip ontwikkeling: "*Es gibt keine Entwicklung in der Kunst, nur Auswicklung. Das kann man nicht planen, es passiert.*"

Verder voegt hij er nog aan toe: "...*dass der Traum genauso zu unserem Leben gehört wie der Alltag, das muss behauptet, muss durchgesetzt werden.*"

Met al dit soort uitlatingen weten beleidsvoerders zich waarschijnlijk geen raad.

## 7. De verborgen grens.

Op de vragen in het begin van deze lezing geformuleerd, heb ik geen antwoord.

Kunstenaars zijn niet tegen structuren, wel tegen structuren die zich zelfstandigen. Structuren zijn nodig om vat te krijgen op het leven, maar ze mogen op de duur niet verhinderen dat er op een creatieve wijze met dit leven omgesprongen wordt.

Ook al is er geen antwoord op de vragen, het zoeken naar de verborgen grens gaat verder.

Ik denk, dat de wereld dat nodig heeft.

Marianne van Kerkhoven  
Rotterdam, 7 september 1990