

(663) 301.161:7.071.1:78/76

90-121



Voor U ligt het verslag van symposium en tentoonstelling waarmee op 1 oktober 1988 de veertigste dies natalis van de Jan van Eyck Akademie te Maastricht gevierd werd.

De Vlaming Jan Foncé - Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen-, de Nederlandse Saskia Bos - Stichting De Appel Amsterdam-, de West-Duitser Kaspar König - Städelsche Kunstakademie Frankfurt- en de Italiaan Luciano Fabro - Accademia di Brera Milaan - gaven tijdens het symposium hun visie op het thema **DE POSITIE VAN DE JONGE KUNSTENAAR.**

Stevijn van Heusden - hoofd directie Kunsten van het Ministerie van WVC - opende het symposium en Ine Gevers - Jan van Eyck Akademie - leidde de sprekers in.

Gilbert de Bontridder - beeldend kunstenaar - stelde de tentoonstelling samen.

Hen, alsmede al de andere medewerkers, kunstenaars en ook de gasten, deelnemers en bezoekers danken wij voor hun bijdrage aan het welslagen van de viering van deze bijzondere dag in de geschiedenis van de Jan van Eyck Akademie.

William PARS Graatsma
directeur Jan van Eyck Akademie
Maastricht, 1 oktober 1989

Bibliomantichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

JAN FONCÉ

Ik zou willen stellen, dat ik heel verrast was van wat ik hier in de Jan van Eyck Akademie te zien gekregen heb. Ik vind dat deze werkplaats bijzonder goed uitgerust is in vergelijking met bepaalde academies in België en Frankrijk.

Ik was ook verrast door de tentoonstelling, de accrochage en de hoge kwaliteit van de installaties. Nu gepaard dan met die accrochage misschien een prologonum, dat is het feit dat ik gedacht had om enkele losse opmerkingen te geven, omdat zoals men tegenwoordig ziet in de geschriften van Baudrillard, Liotard en de andere kunstinterpretatoren, men niet meer schijnt te komen tot een systeem waarbinnen men de positie van de jonge kunstenaar of de verbindende tentoonstelling zou kunnen verklaren en onderverdelen.

Het zijn dus tamelijk kaleidoscopische visies.

Ik heb daarom niet geopteerd om eens te meer een spreekbeurt te geven over de verschrikkelijke rol van de galerieën en de onschuldige kunstenaar die daar bloot aan gesteld is en wordt misbruikt. Nu is het zo, dat de laatste jaren het belangrijkste fenomeen blijkt te zijn dat er geen eenduidige kunstinterpretatie meer is. Vroeger, in wat men het modernisme noemt en dan vooral de manier waarop dat door Greenberg uitgeschreven is, volgde kunst een procédé dat verondersteld werd rechtlijnig te zijn en te evolueren naar een bepaald doel.

Dus de positie van de kunstenaar was heel duidelijk. Hij diende dit proces verder te zetten en eigenlijk de ontwikkeling, die inherent was aan de evolutie van de kunst gewoon te voltooien.

Nu ziet men, dat kunst heel referentieel en eclecticisch is en zeer graag terug verwijst naar vroeger, zodanig dat het lineaire procédé onderbroken is en men opnieuw op het drijfzand komt te staan van verwijzingen en interpretaties, waarvoor geen eendaagse context meer bestaat, maar die tot op zekere hoogte vrijblijvend zijn. Dus vandaar, ook het heel grote belang van het mediatisatie-apparaat. Het is zo ook al in de moderne kunst dat kunst blijkbaar nood had aan een verklaring, nu het is altijd tamelijk ambigu geweest in hoeverre dat die kunstenaar dit ook intendeerde, of dat er niet een zeker autonoom interpretatie-apparaat was, die de kunst dan uitlegde, al of niet overeenkomstig met de intenties van de kunstenaar.

Wat ik ook heel schitterend vind aan deze academie is, dat in weerwil van de artistieke aktualiteit de meeste academies nog altijd opgesplitst zijn in departementen; in beeldhouwkunst, schilderkunst, terwijl het systeem hier gebaseerd is op autonome ateliers en zoals men ook kan zien in de geëxposeerde werken dat de meeste mensen prefereren multimediaal te werken. Indien men stelt, dat kunst niet op zichzelf bestaat maar enkel in het breder kader van een sociaal-ekonomische kontekst, dan impliceert dit ook dat kunst zich daarnaar richt. Die sociaal-ekonomische kontekst staat niet alleen, daar zit ook nog het mediatisatie-apparaat in. Dit begint tegenwoordig in die mate belangrijk te worden dat het al de rest overschaduwet. Het is zo, dat kunstenaars, omdat men niet meer werkt binnen een eenduidige kontekst van intenties en interpretatie, in feite geselecteerd worden door kunsttheoretici of filosofen, in feite ter illustratie van vooropgestelde bedoelingen, die op zich niks met het oeuvre of met de intenties van de kunstenaar te maken hebben. **Nu, het belangrijkste element in die positie van de jonge kunstenaars is dus ook het probleem in hoeverre zij de interpretatie van hun werk in de hand hebben.** Het is misschien naïef om te denken dat de evolutie van de kunstenaarsloopbaan uit zichzelf voortvloeit zoals een rustig kabbelend beekje en men merkt ook, dat zelfs van de meest vooraanstaande artiesten hun oeuvre of hun ontwikkeling, minder door interne factoren bepaald wordt dan wel door bv. de heersende stylismen. Indien dat vroeger tamelijk voorspelbaar was en indien er nog een eenheid van mening bestond over welke stijl aktueel in zwang was, dan is het tegenwoordig met het postmodernisme niet meer het geval. Nu is het ook wel zo, dat men met een heel moeilijke erfenis zit, namelijk de erfenis van het Duits idealisme.

Wanneer Hegel stelt, dat is in feite gans het ontwikkelingsprocédé van Der Geist, dat kunst bestaat uit een soort zelf-realisatie, dan is er natuurlijk bitter weinig appréciatie of zelfs aandacht voor de individualiteit van elke kunstenaar, die daaraan meedoet. Dus in feite werd hij gezien als ondergeschikt aan de realisatie of zelfs de zelfrealisatie van de idee. Nu is het wel zo, dat men bijna aan die dialektiek zou geloven, wanneer men ziet dat ook de evolutie van de kunstenaarsloopbaan meestal bepaald wordt door hetgeen zich over het algemeen aftekent. De nieuwe Franse interpretatoren, en ik meen vooral Barthes en Liotard, hoewel men op het eerste gezicht weinig overeenkomsten met het "Duits" idealisme zou kunnen onderscheiden vooral door het ontbreken van een systeem-karakter, nemen zij wel dat systeem-karakter over in die zin, dat ze er konstant op wijzen, enfin dat ze konstant de individualiteit van de artiest ontkennen.

Bij Barthes is het zelfs zover, dat het individu gezien wordt als een soort kanaal, waardoor de rollen die hij vervult en de speelbal die hij is, het zogezegd maatschappelijk spel, daarvoor heen klinkt.

Om die reden menen die mensen ook geen enkele scrupule te moeten hebben om het werk van die kunstenaars dan ook naar believen in eender welke kontekst te introduceren, wat natuurlijk tamelijk rampzalig kan zijn voor de kunstenaar in kwestie, aangezien zijn werk niet meer in de bredere kontekst van zijn oeuvre gezien wordt, maar in daarbuiten staande, en zoals ik al zei, gepréconcipieerde konteksten. Nu is het ook zo, dat wij in een media-maatschappij leven en het rare is, dat kunstenaars er ook wel naar refereren. Hier in de tentoonstelling heeft U waarschijnlijk ook gemerkt, dat er meer fotografie is, en referenties aan bv. dagbladen en media meer dan vroeger het geval scheen te zijn, waardoor men in zekere zin zich de vraag kan stellen, van ja, waar eindigt dan in zekere zin de kunst en waar begint het leven? Nog zo'n oude wensdroom die men altijd in vervulling wil laten gaan: de synthese tussen kunst en leven.

Nu schijnen kunst en leven wel naar elkander toe te evolueren waarin het zelfs in de hoogste mate bedenkelijk wordt, waardoor iets zich nog als kunst onderscheidt. Ik refereer bijv. naar die werken van Jenny Holzer en Barbara Kruger, misschien zoals Duchamp zegt omdat het in de kontekst van kunst geïntroduceerd wordt, maar dan opnieuw, wie bepaalt wat de artistieke kontekst is, alvast niet de artiesten, maar wel de interpretatoren.

Nu persoonlijk meen ik wel, dat we van een zeker optimisme mogen spreken omdat de rol van de jonge kunstenaar voorlopig nog niet obligaant is, dus dat hij niet alleen ondergeschikt is aan de theoretische abstracties die zich buiten hem afspelen of dat hij zal opgaan in algemene media, maar dat er wel degelijk nog steeds een gebied zal blijven waar hij specifiek artistiek en hedendaags is. En dan denk ik wel, dat het vooral de taak is van een kunstschool, zoals deze, om die kunstenaars daarop voor te bereiden, door het organiseren van tentoonstellingen om ze te introduceren in die kontekst.

Door ze ook te informeren en te konfrontereren met de theorie, die er rond hun werk gebeurt want dat merk ik toch, dat is dus niet het geval in andere Nederlandse academies, in Belgische blijkbaar ook niet.

Wat is de appreciatie van wat de kunstenaars realiseren? Indien er vroeger een duidelijk programma was, namelijk dat systeem van de opeenvolging van kunststromingen die zichzelf altijd perfectioneerden, en het een resulteerde uit het ander en het verbeterde, dat is dus niet meer het geval. Er is geen eenduidige wijze meer van interpretatie, geen axiologie, geen waarde-oordeel meer, er is geen consensus meer, maar verschillende.

Op die manier zie ik dus ook de rol van de jonge kunstenaar, zijn belangrijkste taak is zich in hoge mate toe te leggen op hoe zijn kunstschool geïnterpreteerd wordt. Alleen volgens mij op die manier, waar men vroeger altijd de ogen voor gesloten heeft, men dacht dat de kunstenaar zelf producent was en dat eigenlijk de receptie van het werk iets heel anders was, waarmee hij zich niet diende in te laten, alleen door **tegelijktijd met de produktie ook de interpretatie van zijn werk een beetje in eigen handen te houden**, of dan desnoods nog hints te geven, denk ik, dat hij tegenwoordig in dit tijdperk als kunstenaar kan overleven.

Toen ik gevraagd werd om vandaag ter gelegenheid van het 40-jarig bestaan van de Jan van Eyck Akademie te komen praten over de positie van de jonge kunstenaar, vond ik die titel aanvankelijk wat pathetisch. Staat de jonge kunstenaar nu al op de tocht? Staat zijn positie al op het spel, terwijl de kaarten nog moeten worden geschud? En vooral, bestaat er wel zoiets als een jonge kunstenaar?

Iemand is kunstenaar omdat hij ervoor kiest, als houding, als mentaliteit, en of hij een goede of slechte kunstenaar is, wordt noch door zijn opleiding noch door zijn eventuele maatschappelijke succes gegarandeerd. Voorzover het adjectief jong een zekere onervarenheid aangeeft, kan dat dus niet slaan op de mentaliteit, want die heb je of die heb je niet. De werkelijke onervarenheid zit hem in het bespelen van de kunstsituatie, de kunstwereld om hem heen. Maar zo wordt het woord jonge kunstenaar niet gebruikt. Het begrip jong staat voor vers, nieuw en loopt vaak parallel aan het gebruik van het woord nieuw in de reclame.

Toen René Daniels als jong talent uit Nederland werd uitgekozen om mee te doen aan de internationale tentoonstelling "Zeitgeist" in Berlijn, waar expressieve schilderkunst, met name uit Europa, de tijdgeest van dat moment moest aangeven, koos hij voor een schilderij met een verborgen commentaar. De door elkaar krioelende dunne visjes tegen een snotterig groene achtergrond kregen als titel mee: "Hollandse Nieuwe".

Het is niet voor niets dat de grote nadruk op jonge kunstenaars in diezelfde periode ontstaat als de aandacht voor expressionistische of wilde schilderkunst, want jong lijkt dan een belofte voor authenticiteit, voor oorspronkelijkheid en onbedorvenheid in te houden. Het spontane gebaar, de directe uiting komt met energie en vitaliteit naar buiten en Neue Wilden, Figuration Libre en andere bewegingen vormen zich; Graffiti-kunstenaars worden even bekend als popsterren.

Het marktmechanisme, in ons geval de kunsttijdschriften, de galeries, de organisatoren van grote monstertentoonstellingen en de collectioneers hebben hier ten dele direct op gereageerd en de druk op jonge kunstenaars is daardoor enorm geworden. Strategieën en problemen over stardom lijken belangrijker te zijn dan wat een kunstenaar voor houding inneemt. Wat hij maakt, doet er niet meer toe. Het hoeft slechts af te wijken van de gebruikelijke kleur en vormcombinaties en het moet vooral continu herkenbaar in grote aantallen geproduceerd worden. Want de tentoonstellingsdruk op hen die in het circuit meedoen, is enorm. Meedoen aan de Biënnale van Venetië, al is het een groepstentoonstelling met 80 kunstenaars, betekent niet dat je een afspraak in Frankfurt en een andere in Barcelona kunt laten afweten en dan ben je 29 jaar en hebt plotseling geen werk genoeg om aan 3. voor jouw gevoel allemaal even belangrijke internationale presentaties, mee te doen. En in een van de drie gevallen kun je het werk maar zelf installeren, want wie betaalt je reizen en hoeveel kun je überhaupt aan binnen een of twee maanden. Terwijl het je op die leeftijd, eigenlijk ben je nog maar een paar jaar bezig, toch ook niet vergeven wordt als je fouten maakt. Het kunstmilieu is nogal onvriendelijk, weinig tolerant en heeft ook weinig werkelijke aandacht. Bovendien bestaat de paradox dat waar naïviteit en onbevangenheid wordt gewaardeerd als stijl, diezelfde naïviteit wordt afgestraft als houding.

Er wordt van je verwacht, dat je op de hoogte bent, weet wat er zoal gemaakt wordt en gemaakt is en er zijn kunstenaars die de jongste ontwikkelingen dan ook op de voet volgen. Een jonge kunstenaar die een keer op De Appel in Amsterdam logeerde had bij wijze van stripverhalen een 50 cm hoge stapel kunsttijdschriften naast zijn bed liggen, die hij voor het slapen gaan doorwerkte alsof het een vervolgverhaal was. Het zou zo erg niet zijn als hij niet tevens in één op de drie werken die hij maakte een vette knipoog gaf aan een bekend kunstenaar uit de jaren '60 of '70.

Knipoogkunst, een recent verschijnsel dat door de critici die dat belangrijk vinden als typisch postmodern betiteld wordt, maar wat volgens mij een antwoord is op de vraag die in de kunstwereld impliciet gesteld wordt: Weet je wel wat er 10 of 20 jaar geleden allemaal gemaakt is en hoe sta je daar nu tegenover? Ik wil daar trouwens even over zeggen, dat ik daarmee enigszins van mening verschil, zoals U begrijpt, met de vorige spreker, want ik denk dat het postmodernisme wel degelijk een voortzetting is en daarmee eigenlijk het directe antwoord op de modernen. Zo'n knipoogwerk geeft dan zowel kennis van de materie aan, als de distantie ervan en klaar ben je. Eén van de sprekers vanochtend, de Italiaanse kunstenaar Luciano Fabro vertelde mij een jaar of wat geleden, dat hij een experiment had gedaan met leerlingen op de academie van Milaan. Hij had ze gevraagd een werk te maken dat duidelijk refereerde naar bekende kunstwerken. Toen iedereen zijn werk af had, werden ze in een zaal opgehangen en stuk voor stuk zagen de werken er heel redelijk uit, vond hij. Het ging ergens over, zij hadden hun tanden ergens ingezet. Tot hij een paar weken later vroeg aan dezelfde leerlingen om een werk te maken dat nergens aan mocht refereren en dat volstrekt nieuw en ongezien zou zijn. Toen was er veel minder gebeurd, de vormen waren over het algemeen niet verrassend, de beeldtaal voortkabbellend binnen de bekende patronen.

Wat betekent dit nu? Dat de knipoogkunst juist de oplossing is voor dit moment? Dat de kunstenaars in hun opleiding nog niet tot een eigen beeldtaal waren gekomen in dit geval,

want dat zijn er altijd maar enkelen. Of betekent het, dat kunstenaars, die les geven en organisatoren die werk moeten uitzoeken, het nieuwe niet kunnen ontdekken omdat ze het nog niet zien? Want de kwantiteit van het aanbod bij de enorme populariteit van de kunst op dit moment, **verandert niets aan de noodzaak van de individuele kunstenaar om iets te maken dat er nog niet was** en de verantwoordelijkheid voor de organisator of het jurylid om het oorspronkelijke, dat wat een eigen ontwikkeling is, te herkennen.

Hoe herken je dan kwaliteit? Ik denk dat het vertrouwen hebben in iemands werk en daar heb je het over, het gaat niet om een of twee producten, veel te maken heeft met de verrassende, de bevreemdende werking die het op het allereerste moment op je uitoefent en dat je bij is gebleven. Iets dat zo afwijkt van het bestaande of zo pregnant is in zijn effect op om zo maar te noemen, je geestesoog, dat je het niet kunt rubriceren, niet kunt vergelijken en niet in kaart kunt brengen. Dat is dan ook de reden dat het apart blijft zweven in je geheugen en niet ingedeeld, opgeborgen kan worden.

Een tweede belangrijk aspect, en dan komt de persoonlijkheid van de kunstenaar om de hoek kijken, is de attitude, de houding. Die kan variëren van een energieke, vitale brutaliteit tot een volstrekt timide houding op psychologisch gebied, maar zal in beide gevallen radicaal zijn en samenvallen met de optiek van het werk. Valt dat niet samen, dan klopt er vaak iets niet, zoals de dichterlijke tere schilderijen van de kunstenaar, die zich overigens als een militair strateeg door de kunstwereld beweegt. Maar wat een plezier, wat een genoegen om werk en een persoonlijkheid te ontdekken die volstrekt autonoom en eigenmachtig zijn gang gaat. Die zijn eisen stelt aan de organisator ten opzichte van de presentatie van zijn werk. Die heeft gekozen waar hij wil staan in de kunst. Of hij met de kunstenaars uit de romantiek expressie en intuïtie boven de ratio stelt, of, en zo niet, die ratio in zijn onderbewuste misschien teveel aan banden legt. Een kunstenaar die weet welke posities zijn leraren vertegenwoordigen en zich daar al dan niet iets van heeft aangetrokken. Ik bladerde gisteren door een bundel brieven van kunstenaars, van Ghiberti tot Pollock, op zoek naar een paar uitspraken, die ze hadden gedaan over academies en opleidingen in het algemeen. Daarbij viel het me op hoe de aanbeveling die kunstenaars doen over kunstonderwijs intrinsiek voortkomen uit hun houding als kunstenaar, vooral in de laatste 100 jaar. Ingres bijvoorbeeld hamert op de traditie en het onderwijs in tekenen, in lijnen, in contouren en schaduw. Delacroix attackeert de contour en wil alleen maar les geven in kleurschakering. Matisse zegt, dat je eindeloos moet tekenen en pas laat met kleuren moet beginnen. Van Gauguin moet je helemaal niet naar de academie, je moet zelfs weg van een geciviliseerde wereld omdat je alleen in de ware natuur, in isolement, tot het maken van kunst kan komen. Maar Kirchner laat zijn leerlingen eindeloos kopiëren en natekenen, zodat ze, zoals hij zegt, in het werk van oude meesters kunnen binnendringen.

Misschien is de uitspraak die Picasso deed het meest geschikt om dit verhaal te besluiten: "Pik alles wat je pikken kan van iedereen, behalve van jezelf. Zelfs als je succes je daartoe zou verleiden, jezelf moet je nooit herhalen".

Ik denk dan ook, dat de kunstenaar in wording maar één ding te doen staat, loskomen van het etiket Jong Kunstenaar, Typisch Beeldhouwer of de Video Kunstenaar, maar ook van het etiket Hollandse Nieuwe, want voordat je het weet wordt je door je burens een typisch nationaal karaktertrekje opgeplakt.

Met een vrij gebruik van stijlen en verschillende technieken en media kan een kunstenaar toch een consequente en authentieke houding innemen, die als zijn of haar visie herkenbaar is en die op geen ander ogenblik gemaakt kan zijn dan in deze tijd, ook al wordt dat niet op datzelfde moment herkend.

LUCIANO FABRO

Ik denk dat dit de juiste gelegenheid is te spreken over een probleem waarover op Europees niveau gediscussieerd wordt en dat ons allen aangaat, een probleem waarbij, naar het schijnt, de kunstenaar niet al te zeer geraadpleegd wordt. We weten allemaal dat Europa na 1992 als eenheid zal worden beschouwd; dit zal ook een gekoördineerd beleid met zich meebrengen.

Investerings en financieringen zullen niet langer gebonden zijn aan een bepaald land, maar het zal mogelijk zijn deze voorzieningen van het ene naar het andere land te verplaatsen, waardoor het culturele beleid zich over de grenzen van de afzonderlijke landen, van de afzonderlijke culturen heen zal gaan uitbreiden, culturen die duizenden jaren lang, vanaf het Romeinse Rijk, verschillend zijn geweest, uit elkaar zijn gegroeid.

Dit brengt beslissingen met zich mee, ook op schoolniveau en, voor zover het ons aangaat, op het niveau van de academies voor beeldende kunst. De twee polen die het probleem doen uiteenvallen, zijn:

- A. de voorbereidingen op de zogenaamde creatieve beroepen, nauwkeuriger uitgedrukt de beroepen die zorg dragen voor het creatieve deel van de massamedia en van de industriële productie;
- B. datgene behouden dat op de academies die het meest gevoelig zijn voor de ontwikkelingen van de moderne kunst, tot stand is gekomen.

Aan leerlingen dient dan ook een humanistische boodschap meegegeven te worden, **waarvoor ontwikkeling van individuen gestimuleerd wordt die in staat zijn de esthetische context verschoond te houden van storende elementen** van het type dat Francis Bacon "idola" noemt.

In feite stelt men weer dezelfde indeling voor die de antieken voor ogen stond, nl. in vrije kunst en dienende kunst; op deze kwestie is nooit een bevredigend antwoord gegeven en in elk tijdperk hebben kunstenaars hun terrein moeten heroveren.

Datgene waar ik nu over spreek is het resultaat van twee eeuwen keihard werken dat de naam avant-garde heeft meegekregen. Om een voorbeeld te geven: de impressionisten maakten vrije kunst en de pompiers maakten dienende kunst. De ideologie van het postmodernisme heeft het probleem voor een ogenblik ontweken, maar dat is alleen maar een slecht geweten geweest: ook nu is het probleem nog in zijn volle omvang voor ons aanwezig. Dit alles verplicht ons het probleem direct op ideologische wijze aan te pakken, aangezien de verschillende overheidsorganen het slechts in instrumentale zin tegemoet kunnen treden. Dit wordt ons niet gevraagd, het is een verplichting die we op ons moeten nemen. En juist met betrekking hiertoe heb ik vorig jaar in Brera een serie colleges gegeven, getiteld "Arte torna ad arte" (kunst wordt weer kunst), die misschien in het Nederlands uitgegeven zullen worden. Zuiver en alleen om mijn leerlingen, nog voordat zij gekonfronteerd worden met het probleem hoe een beeldhouwwerk, een schilderstuk, een objekt te maken, te confronteren met de dilemma's die zij in de toekomst zullen tegenkomen. Waarna zij zullen kiezen voor de ene of de andere manier van werken, of zij zich zullen bezighouden met vrije of met dienende kunst.

Voor alles moeten we ons er van bewust zijn dat de twee doelstellingen uiteenlopen, de een niet met de ander verward kan worden en dat we niet ongestraft van de ene op de andere kunnen overgaan zonder verlies van spanning en van het unieke van deze twee uitersten.

In een korte inleiding als deze kan ik deze problemen slechts aanstippen, maar ik denk dat ik, ook door de problemen alleen te noemen, in U een interesse kan wekken om een verdere uitdieping van deze problemen voor Uw rekening te nemen, om tot antwoorden te komen, om ze het hoofd te bieden, hetzij in gedachten, hetzij in de praktijk.

Bovendien hebt U allen die de academie gaan verlaten of al verlaten hebben, niet alleen het probleem van wat U zult gaan doen, maar gewoonlijk bent U ook bezig met onderwijs en dus hebt U een didactisch probleem en achter de didactiek bevinden zich altijd ideologie en politiek.

Steeds meer krijgen we te maken met de volgende vraag (globaal gezien leeft de gedachte zo'n beetje op alle scholen in Duitsland, Italië en Frankrijk, ook met betrekking tot personen die omtrent deze beslissingen geraadpleegd moeten worden): welke functie moeten we aan de kunst toekennen, hoe moeten we kunst gebruiken?

Het probleem is dat we de dienende kunst gebruiken voor een steeds concurrerende wordende industriële schoonheid. De vrije kunst gebruiken we om aan de overheidsideologie een cultureel en esthetisch tintje te geven. Om zo te kunnen werken is het nodig een soort culturele technologie te ontwikkelen, echter alleen voor wat een zeker formalisme van het uiterlijk betreft, zeker niet inhoudelijk. Voor zover dit van belang is voor een land, is kunst dan ook het kunnen creëren van een artistieke machine die de mentale, culturele en esthetische behoeften van de maatschappij, van de vrijetijdsbesteding bevredigt. Precies zoals we ook ziekenhuizen hebben om te voorzien in de behoeften van de gezondheidszorg. Voor deze tweede functie van de kunst, voor de machine die maatschappelijke kunst heet, is bijvoorbeeld (maar niet alleen) behoefte aan musea. Deze musea moeten publiek trekken en het is het aantal bezoekers dat de waarde van het museum bepaalt. (67)

Van deze instellingen moet het hedonistische décor ontwikkeld worden; dit zal een bepaald type kunst en de kunstenaars die uitverkoren worden, in het voordeel brengen. Kunst als technisch apparaat, dat is het probleem.

Waarom zeg ik technisch? Omdat de samenstelling en het beheer plaatsvindt volgens een techniek die voorziet in de kulturele behoeften van het grote publiek. Dientengevolge wordt het minder belangrijk dat er in het museum zelf kulturele productie is, dat er een theoretisch productie is. Technologische kunst wil dan ook zeggen, kunst die is gebaseerd op van tevoren vastgelegde concepten, **dat men zich niet kan veroorloven problemen aan te pakken waarmee men nog niet eerder gekonfronteerd is**, waarvan men de ontwikkeling niet kan sturen.

Zoals U ziet is ook in het overheidsontwerp het concept van vrije kunst gereduceerd tot dienende kunst. Terwijl de overheid zo langzamerhand op Europees niveau een grote structuur aan het invoeren is, maken kunstenaars een aanzienlijke identiteitscrisis door. De kunstenaar zelf ziet zich voor de vraag gesteld wat kunst nu eigenlijk is.

Hij weet, dat na honderd jaar massamedia en kulturele media, al datgene wat in de vorm van bijvoorbeeld televisie, étalages, kranten reclame enz. tegen de artistieke gedachte in heeft plaatsgevonden, inmiddels grote behoefte heeft gekregen in zijn functie weerspiegeld te worden.

Ook nu weer, kort na de stroom van valse schilderijen en beeldhouwwerken, die een bepaalde vorm van vakmanschap opnieuw heeft willen voorstellen, heeft hij het moeilijk. De kunstenaar weet dat het feit dat hij schildert, dat hij beeldhouwt hem nog niet kunstenaar maakt. Terwijl we kunnen zeggen dat iemand journalist is vanwege het feit dat hij in de journalistiek zit, kunnen we niet zeggen dat iemand kunstenaar is, omdat hij in de kunst werkt.... Andere beroepen zijn geleidelijk aan nauwkeurig omschreven, gedefinieerd. De omschrijving van de specialisatie, liever gezegd de superspecialisatie kunst, is daarentegen steeds vager geworden.

We kunnen niet zonder meer zeggen: "Ik ben kunstenaar, want ik heb een fresco gemaakt...."; "ik ben kunstenaar, want ik heb in een museum geëxposeerd...." Er is helemaal niets dat je kunt zeggen en dat je meteen tot een kunstenaar maakt.... **De persoon in kwestie moet dan ook elke dag zijn functie opnieuw definiëren.** Tot voor kort kon hij zeggen dat deze functie bestond in het zoeken naar een hogere harmonie en in het gebruik van verschillende technische middelen om deze harmonie te bereiken.

Tegenwoordig heeft men echter het idee van harmonie en disharmonie losgelaten. Maar een willekeurig persoon die zich met cultuur bezighoudt, realiseert zich dat hij een esthetisch werk niet kan beoordelen op grond van een situatie van harmonie, van aangenaamheden, maar op basis van andere gegevens, die veel moeilijker vast te stellen zijn.

Deze harmonie was bovendien verbonden aan de vorm, aan formeel onderzoek: alles wat formeel overbodig was, moest bijvoorbeeld verdwijnen (het formele concept: een concept evenwijdig aan harmonie).

Met het verstrijken der jaren en met de verschillende functies die de avantgardisten hebben gehad, zijn er perioden geweest van grote synthese of formele verstopping en andere van totaal antiformalisme. Aan de ene kant hebben we het Informele en hebben we Mondriaan. We hebben Malevic en het latere werk van Rodchenko dat gebroken heeft met de vorm en dat geheel op het instinct gebaseerd is. We hebben het automatisme en het suprematisme.

Dit alles, dat in eerste instantie het resultaat was van een lang en moeilijk onderzoek van individuen en dat zich tegen de fluktuërende lijn van het leven voltrok (de activiteiten van de avant-garde), is nu de bagage die elke jongere die de kunst wil trotseren en op de academie terecht komt, met zich mee dient te dragen.

Wie kunstenaar wil worden, is dus met ideeën gekomen en is vertrokken met een spanning, een impuls ten opzichte van zijn werkzaamheden, waarbij ook kunstenaars uit het verleden als voorbeeld dienen. Maar zodra hij begint te werken, ziet hij dat dit alles onder zijn handen verdwijnt.

Hij was begonnen zich te vereenzelvigen met Rembrandt of Picasso.

Eenieder heeft zijn eigenaardigheden en zijn eigen tijdperk. Op dat punt aanbeland kan niemand hem meer als voorbeeld dienen. Allen blijven achter als modellen uit de geschiedenis; zij kunnen Raphaël, Malevic, Picasso enz. niet opzij zetten, alles blijft, en dus is het de functie van de kunstenaar die tekort schiet.

Hij denkt dat hij moet beginnen de theorie toe te passen in zijn werk en dus dat hij moet nadenken over de zin van zijn werk. Niet over hoe hij moet werken, niet over waar hij de spijker of de schroef moet aanbrengen of hij het zwarte vierkantje misschien iets hoger moet plaatsen... of hij de computer moet gebruiken in plaats van het penseel **maar over de zin van werken.** Dat brengt hem in een uiterst moeilijke situatie.

Aan de andere kant gaat de maatschappij echter verder in zijn kulturele ontwikkeling. Dit existentiële probleem, dat echter hoofdzakelijk een probleem van de kunstenaar is, wordt geheel vergeten, ontweken. Bovendien is de maatschappij bij het zien van de problemen die de kunstenaar ondervindt bij het afbakenen van zijn functie, al gauw geneigd zelf een functie aan de kunstenaar toe te kennen. En gezien het feit dat de maatschappij over alle middelen beschikt om hem vervolgens te steunen, wordt er gauw gedacht aan een functie die past bij de al eerder door mij genoemde structuur van de kulturele technologie.

KASPAR KÖNIG IN GESPREK MET COR BLOK

BLOK: We houden ons beiden bezig met de begeleiding van jonge mensen die bijna in het beroepsveld staan. Ik denk dat het voor deze jonge mensen nu een hele opgave is om kunstenaar te worden.'

Ten eerste verwacht men van hen dat je als kunstenaar tot een persoonlijke uitspraak komt. Ten tweede is er het kunstbedrijf dat volgens bepaalde wetmatigheden georganiseerd is en ten derde is er nog de maatschappij in het algemeen die niet juist weet wat ze met de kunst aanvangen moet.

Houdt U het met deze gegevens voor ogen mogelijk om jonge mensen hierop goed voor te bereiden?

KÖNIG: Men kan het positief interpreteren en positieve antwoorden vinden, maar er zijn nog meer argumenten om het negatief te beantwoorden en dat is eigenlijk de situatie die ik constateer.

Zelf doe ik het omwille van een zeker eigenbelang, omdat het mij een zekere onafhankelijkheid verschaft om ernstig in deze kunstkontekst te kunnen werken en ondanks alles te doen wat ik doen moet. Ik ben een kunstenaar, werk echter in een kunstschool met kunstenaars en geloof dat daar de hoop en de desillusie hand in hand gaan.

Wat het aspekt "Kunstbedrijf" betreft, daar moet natuurlijk kritisch mee omgegaan worden. En natuurlijk is het ook iets wat in verbinding met mijn persoon gebracht wordt. Want in mijn functies als uitgever van boeken, als koördinator of als tentoonstellingsorganisator speel ik verscheidene rollen die bij het kunstbedrijf horen.

BLOK: U hoort bij het kunstbedrijf?

KÖNIG: En dit kunstbedrijf funktioneert meer slecht dan goed naar enige liberale principes, zeer exclusief en met vele negatieve randverschijnselen. Maar ik zie het werkelijk als een ondergeschikt fenomeen, want als het zich verzelfstandigt, wordt het pervers en tamelijk idioot. Daarom moeten de mensen die aan deze kunstschool komen **voor zichzelf uitzoeken waarom ze het doen en welke kansen hen geboden worden om zichzelf te vinden.**

Het kan natuurlijk niet de opgave zijn van kunstscholen om mensen klaar te stomen voor het kunstbedrijf. Maar dat er bepaalde aspecten zijn waarmee men hen vertrouwd moet maken om onafhankelijk en niet naïef het kunstbedrijf tegemoet te treden is ook belangrijk. Zoals altijd is het noodzakelijk dat men waarde-oordelen uitspreekt, dat men zegt, er is goede kunst en er is middelmatige kunst en er is slechte kunst. Het gevaarlijkste is natuurlijk de middelmatige kunst en naïef is de sfeer van solidariteit en een bepaalde harmonie die in de scholen heerst. Want dat laatste wordt zeer snel verstoord wanneer men in de maatschappij in een concurrentiestrijd gewikkeld wordt.

Maar dit komt maar op het tweede plan, want wat de academie werkelijk bieden kan is de mogelijkheid om uit te vinden wat men maken wil en niet deze tijd te gebruiken om zich vast te leggen op een handelsbeeld.

BLOK: Geloof U of heeft U bemerkt dat er in dit opzicht een onderscheid is tussen de huidige generatie studenten en de studenten van tien jaar geleden. Ik geloof namelijk zelf dat enerzijds de onwetendheid toegenomen is maar dat er anderzijds ook meer studenten zijn die ook tegenwoordig tegenover het kunstbedrijf zelf ontdekken willen wat hun rol in deze maatschappij is. Ook wanneer dat tot het besluit leidt dat men liever toch geen kunstenaar wordt, dus toch een groter bewustzijn omtrent het kunstenaarschap....

KÖNIG: In het begin van de zeventiger jaren verbleef ik enige jaren op het Nova Scotia College of Art and Design in Amerika en dat was voor mij erg belangrijk. Ik heb daar een serie boeken gemaakt, ik heb daar les gegeven, maar was ook tegelijkertijd student. Het was de ideale schoolsituatie, men geeft en men neemt. Een paar jaar later werd ik professor aan de academie in Düsseldorf met als opdracht: Kunst en de openbare ruimte en de receptie hiervan ook als faktor voor de produktie van die kunst.

Mijn indrukken zijn dan ook sterk verbonden met de diverse kulturen in Noord-Amerika en in West-Duitsland. Tijdens mijn verblijf in het Nova Scotia College was de conceptkunst op zijn hoogtepunt. Toen kon men aan modellen werken, die niet direkt genoten konden worden en die ook geen mogelijkheid hadden om het kunstbedrijf economisch een basis te verschaffen.

Zeker niet in de zin voor het scheppen van een produkt dat meerwaarde kreeg. Het was de tijd dat het kunstenaarsverdrag ontworpen werd door o.a. Seth Siegelaub en Hans Haacke. In Düsseldorf was er dan later het direktere contact met studenten en jonge kunstenaars die al geleerd hadden met deze ontwikkelingen om te gaan ook door de bemiddeling van Benjamin Buchlo die ook een tijdje verbonden was aan de academie. Het

ging er om deze nieuwe inzichten met een zekere gespletenheid in betrekking tot de objecten en het produkt maken, te overdenken.

Op dit moment ben ik weer opnieuw in een andere situatie, sinds een semester ben ik namelijk rektor, in Frankfurt, van een kleine academie. Hier kan ik opnieuw die koördinatorfunctie die ik in verscheidene situaties tot nu toe had, als ervaring inbrengen tesamen met een pragmatische aanpak. Het is haast een kunstenaarsrepubliek, naar een model uit de 19e eeuw, waar de houding en de standpunten zeer verscheiden zijn maar toch kommuniseren kunnen. De studenten moeten zich zeer bewust worden van de manier waarop de conflicten aangedragen worden en oog hebben voor de inhoudelijke aanpak van de discussie. Desondanks moeten zij kollegiaal deze training ondergaan, vooral om uit te vinden waarom zij in deze kunstsfeer willen werken.

Het gaat ons niet zozeer om direkte kennis over te dragen, maar door een konfliktmodel een proces te tonen en op gang te brengen dat ze zelf verder kunnen ontwikkelen.

Een moeilijkheid voor jonge mensen nu, is een scharnierpunt te vinden om een eigen vorm te ontwikkelen, die de status quo van het kunstbedrijf achter zich laat. Vooral omdat het kunstbedrijf veel groter geworden is, het gaat om een sociologisch fenomeen.

BLOK: Verwacht U wat betreft de kunst in de openbare ruimte nieuwe mogelijkheden voor de jonge kunstenaar? Ik bedoel als de kunstenaar voor en in de openbare ruimte werkt heeft hij een direkter contact met de wereld van de niet-kunstenaar, een ander contact dan op de academie en in het kunstbedrijf.

KÖNIG: Ook hier ben ik tamelijk sceptisch, het is wel door recente grote tentoonstellingen onderwerp van discussie. Als het ergens funktioneert is het eerder een uitzondering. Mij interesseren aan dit fenomeen twee aspecten. Ten eerste de psychologische kant voor de kunstenaars en dan vooral de kunstenaars die deze thematiek bewust onderzoeken, omdat het interessant is voor hun eigen werk en hun eigen ontwikkeling en ten tweede omdat het een zekere onafhankelijkheid schept tegenover het kunstbedrijf. Anderzijds geloof ik niet dat een vooraf gekanaliseerde methode om te werken in de openbare ruimte jonge kunstenaars nieuwe perspectieven schenkt. Neen, zij moeten die methode zelf scheppen want vaak zijn de resultaten nu zo, dat men wenste dat er niets gemaakt was, men moet eigenlijk ruimte scheppen in plaats van ruimte in te palmen. Het steeds maar weer produceren van objecten en het in bezit nemen van de Horror Vacui kan uiteindelijk de communicatie onmogelijk maken. Momenteel werk ik aan een projekt met studenten in Frankfurt waar we een inventaris maken van alle openbare skulpturen die na de oorlog geplaatst zijn in de stad. Daarna willen we voorstellen ze allemaal op grootte in een neutrale hal te exposeren tesamen met hun kultuur-historische en sociologisch-economische achtergronden. En dan te onderzoeken wat in deze tijdspanne veranderd is, zowel planologisch als sociologisch, vooral om het vanzelfsprekende van een stad te testen.

TENTOONSTELLING
40 JAAR JAN VAN EYCK AKADEMIE

STAF 1987-1988

COR BLOK
HANS MEZEM
RENÉ DAVIELS
PIET DIRKX
ELLA STAMBEED
HJJA BUIJ
HENK VISCH

OUD-DEELNEMERS

TON'SOPHOLWER
ANEGNIS FRANK
ROUW KUIJEN
MATHIAS LANFER
BERNAAR LEENDERS
MARIANO MATURANA
KAREN OUDE ALINK
GEOFFREY SALMON
HANS SNOEK
ELLY STRIK
STEFAN VALDIMARSSON
ABRAM DE ZEEGW

DEELNEMERS 1987-1988

HEIDI ARNOLD
DAGMAR BAUMANN
PETER BROUWERS
SOZAN DRUMMEN
BETSY GREEN
FRANK HALMANS
MARCEL HERMANS
THE LAMERS
PAUL LINDON
NICOLETTE POT
INES DEN ROOYEN
ANDREAS SANSONI
THÓRVALDIR THORSTEINSSON
THOMAS TULLENAAR

2 TOT EN MET 9 OKTÓBER 1988
WERKDAGEN VAN 9.00 TOT 17.00 UUR
WEEKEND VAN 14.00 TOT 17.00 UUR

JAN
VAN
EYCK
AKADEMIE
WERKPLAATS BEELDENDE KUNSTEN
ACADEMIEPLEIN 1
MAASTRICHT



Sinds het begin van de jaren zeventig leefde in de Jan van Eyck Akademie de gedachte dat een "hogere" studie in de beeldende kunsten niet langer een schools karakter zou mogen dragen d.w.z. geen onderwijssituatie maar een werkplaats waar beginnende kunstenaars naar individuele behoefte beroep zouden kunnen doen op de ervaring en de begeleiding van meer ervaren kollega's. Deze werkplaatsgedachte wordt sinds 1978 in de Jan van Eyck akademie in de praktijk gebracht. Deelnemers worden meestal toegelaten tot de akademie voor de duur van twee jaar. Uitgaande van deze werkplaatsgedachte met haar verschillende disciplines is deze tentoonstelling samengesteld.

In de centrale hallen die regelmatig voor presentaties gebruikt worden, werd het werk van de staf, zelf werkend in verschillende disciplines, geëxposeerd. De staf bestond in 1987-1988 uit Cor Blok (mixed media), Hans Biezen (fotografie), René Daniels (schilderen), Piet Dirkx (schilderen), Elsa Stansfield (video), Han Seur (grafiek) en Henk Visch (beeldhouwen).

In de individuele studio's gelegen rond deze tentoonstellingsruimten werd aan 14 deelnemers de gelegenheid gegeven om een installatie te maken. Het technisch personeel van de akademie was daarbij een vakbekwame hulp om soms ingrijpende konstrukties te realiseren. De getoonde installaties zijn met veel inzet ontworpen en uitgevoerd door Heidi Arnold, Dagmar Baumann, Peter Brouwers, Suzan Drummen, Betsy Green, Frank Halmans, Marcel Hermans, Ine Lamers, Paul Landon, Nicolette Pot, Ines den Rooyen, Andreas Sansoni, Thorvaldur Thorsteinson en Thomas Tullenaar.

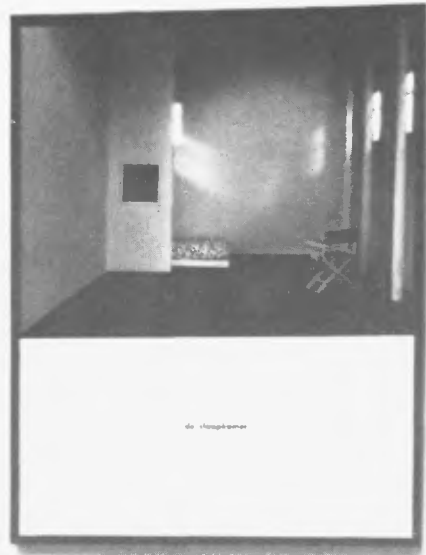
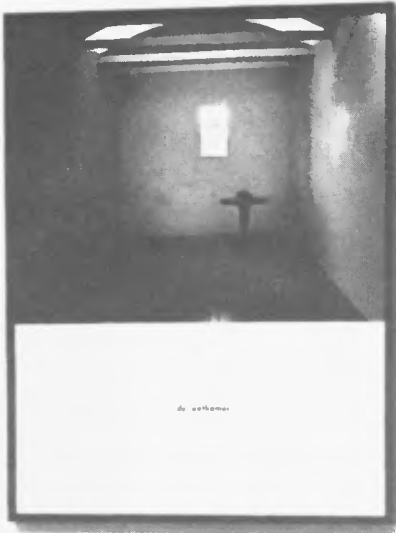
Een derde luik was een keuze van oud-deelnemers die een drietal jaar geleden de akademie hadden verlaten. Voor deze tijdelijke tentoonstelling werden een drietal grote schilderateliers ingrijpend verbouwd. Omdat de relevantie van een academie/werkplaats een steeds weer terugkerende vraag is, werd bij deze keuze in overweging genomen het funktioneren van deze oud-deelnemers binnen het huidige kunstgebeuren. Tevens werd rekening gehouden met een vertegenwoordiging van de verschillende disciplines en het samengaan binnen een tentoonstelling. Deze oud-deelnemers waren: Ton Boelhouwer, Antonie Frank, Ruud Kuijer, Mathias Lanfer, Bernaar Leenders, Mariano Maturana, Karen Oude Alink, Geoffrey Salmon, Hans Snoek, Elly Strik, Stefan Valdimarsson en Mirjam de Zeeuw. In zijn totaliteit bood de tentoonstelling een gevarieerde en levendige aanblik. Ik ben dan ook als samensteller van deze tentoonstelling alle deelnemende kunstenaars dankbaar voor de prettige samenwerking. Het is zeker een sterk punt van de Jan van Eyck dat de verschillende disciplines en de internationale herkomst van de deelnemers een creatieve beïnvloeding mogelijk maken. De nieuwe plaats van de kunst is de plaats van debat, onderzoek, kritiek, citaat, verbond, tegenspraak, verzoening... Een veertiger kan dat aan.

Gilbert de Bontridder

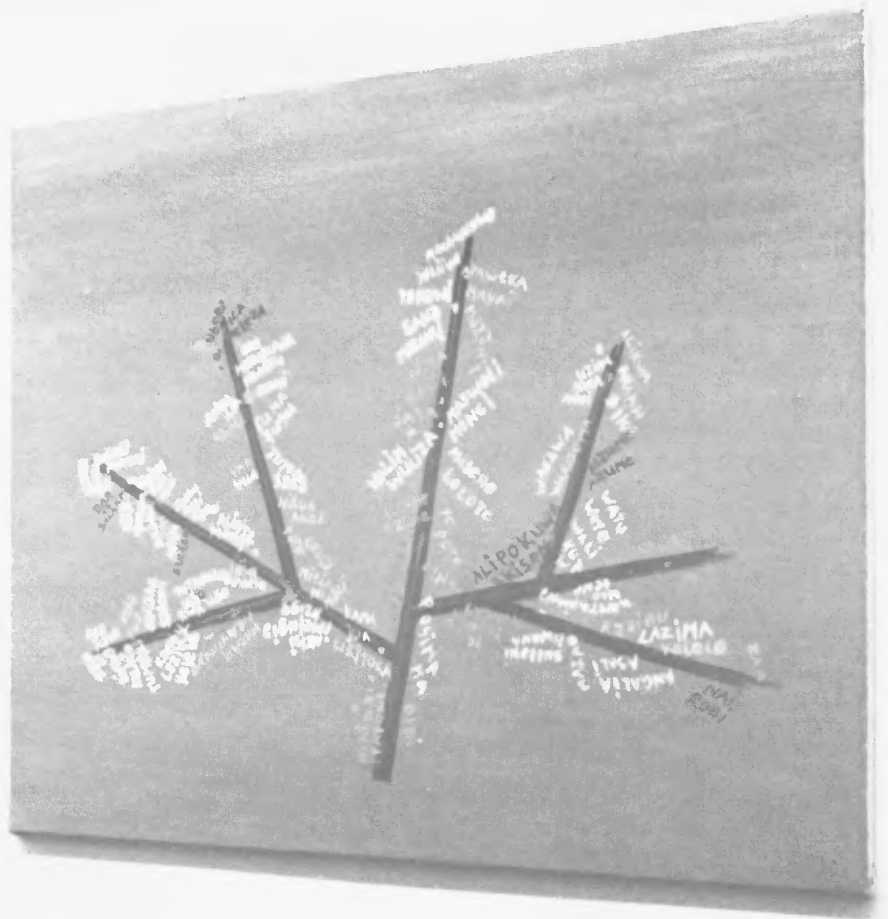
TENTOONSTELLING STAF

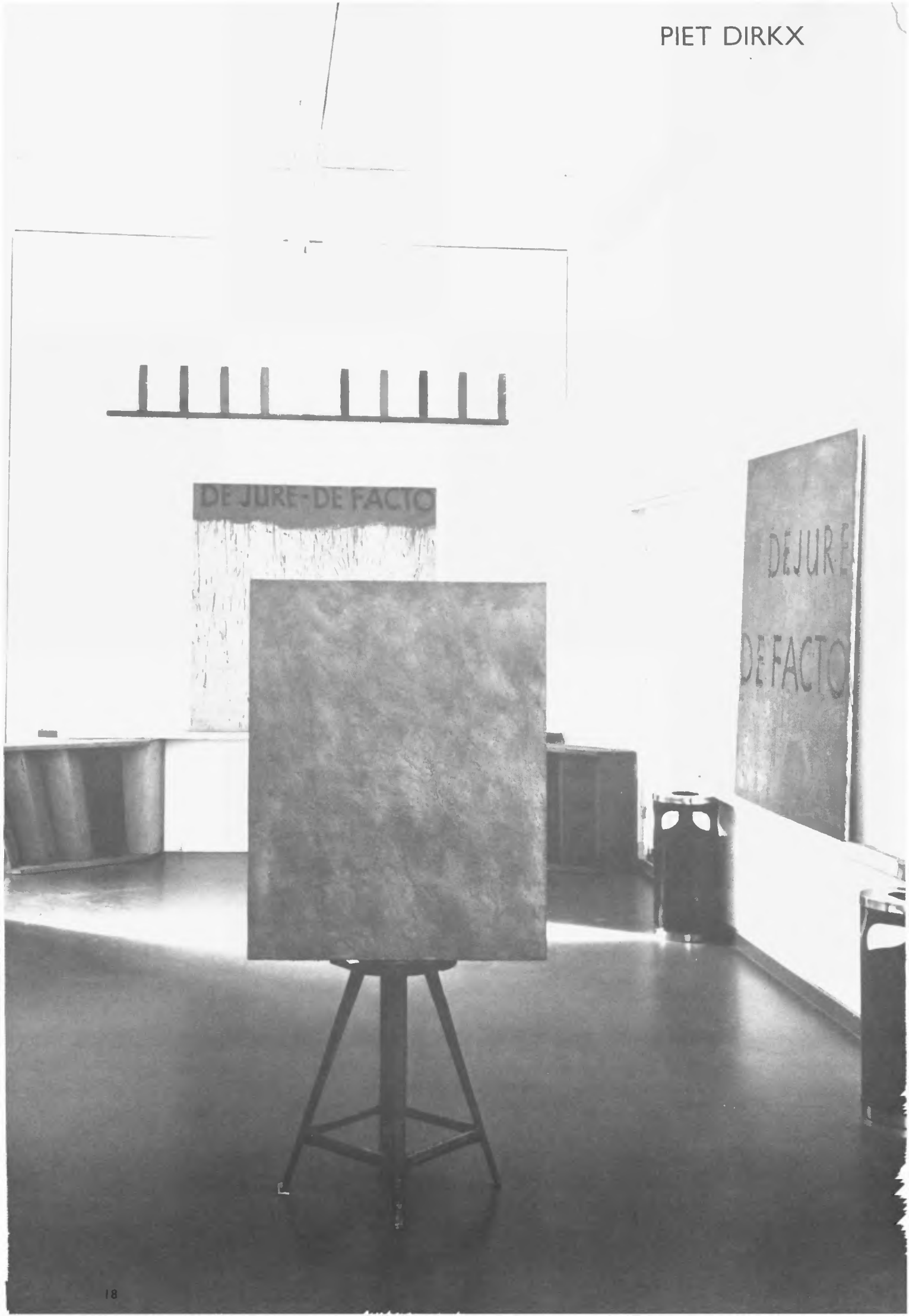
1987-1988

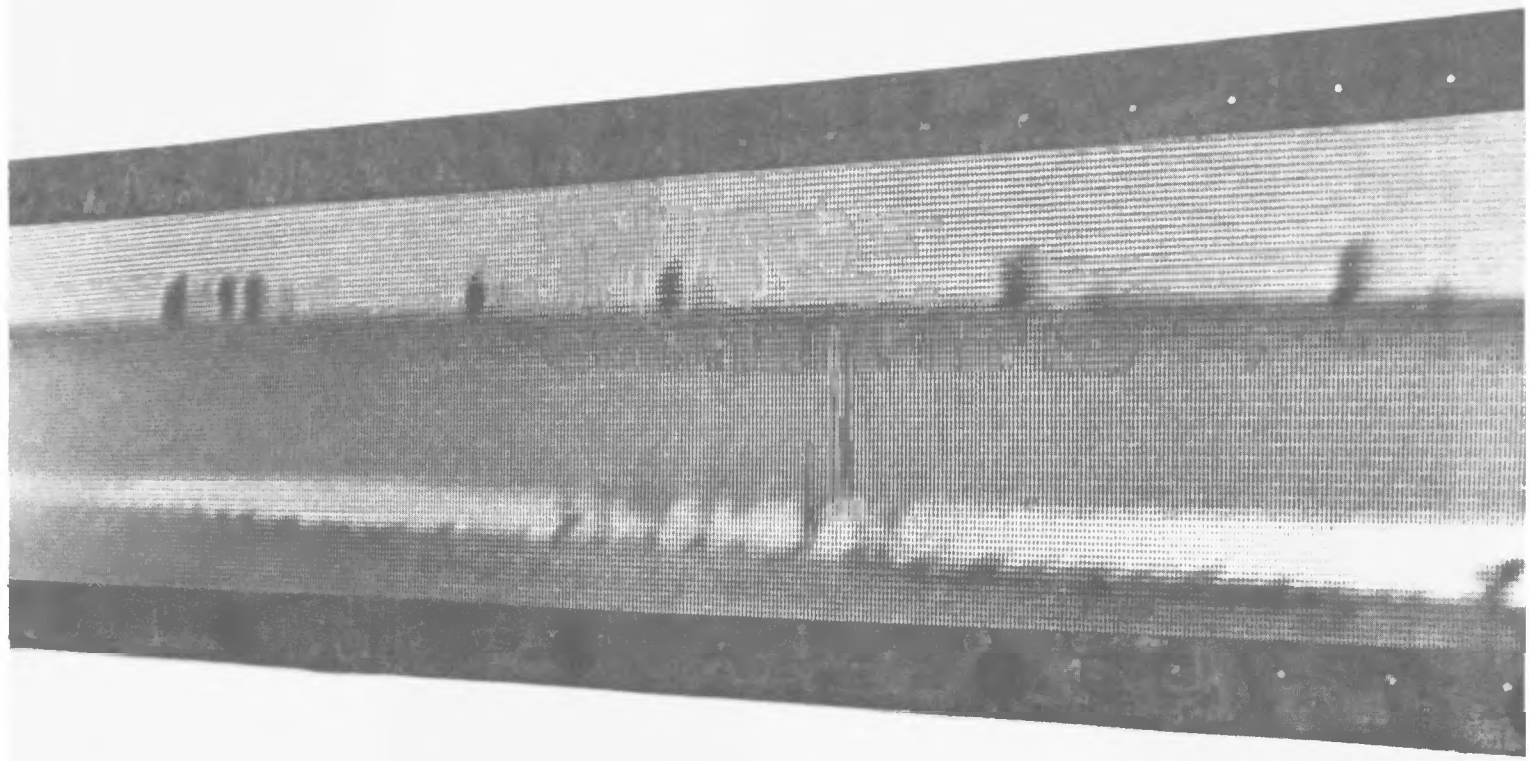


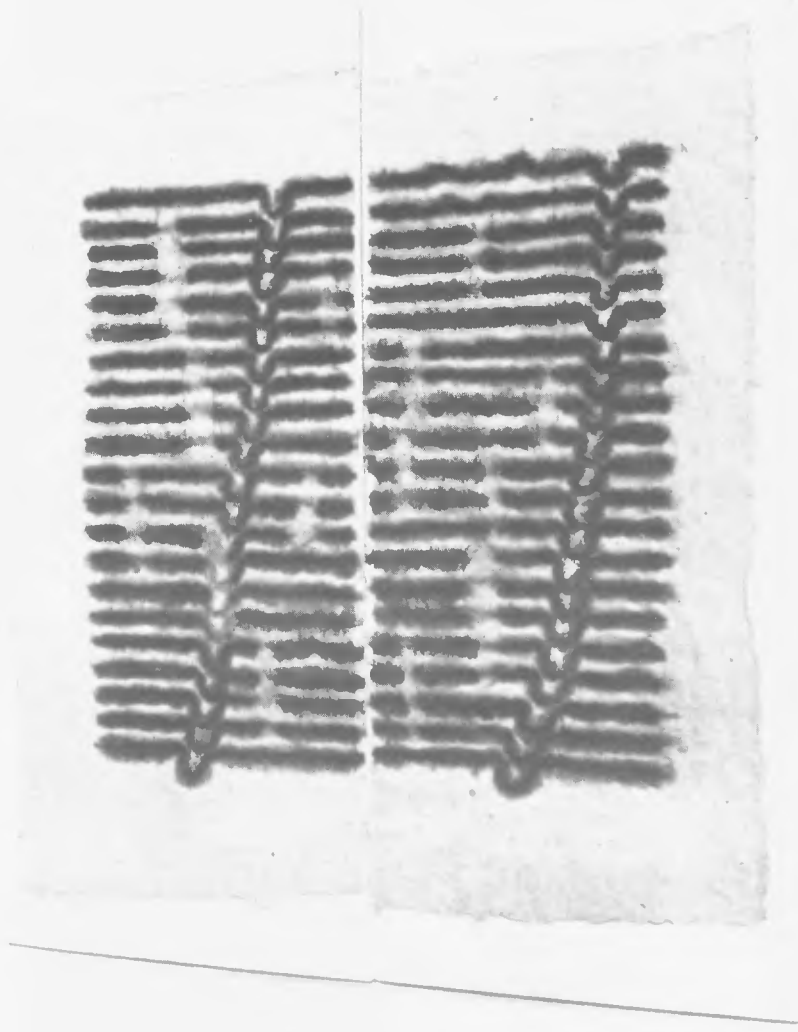


RENÉ DANIELS





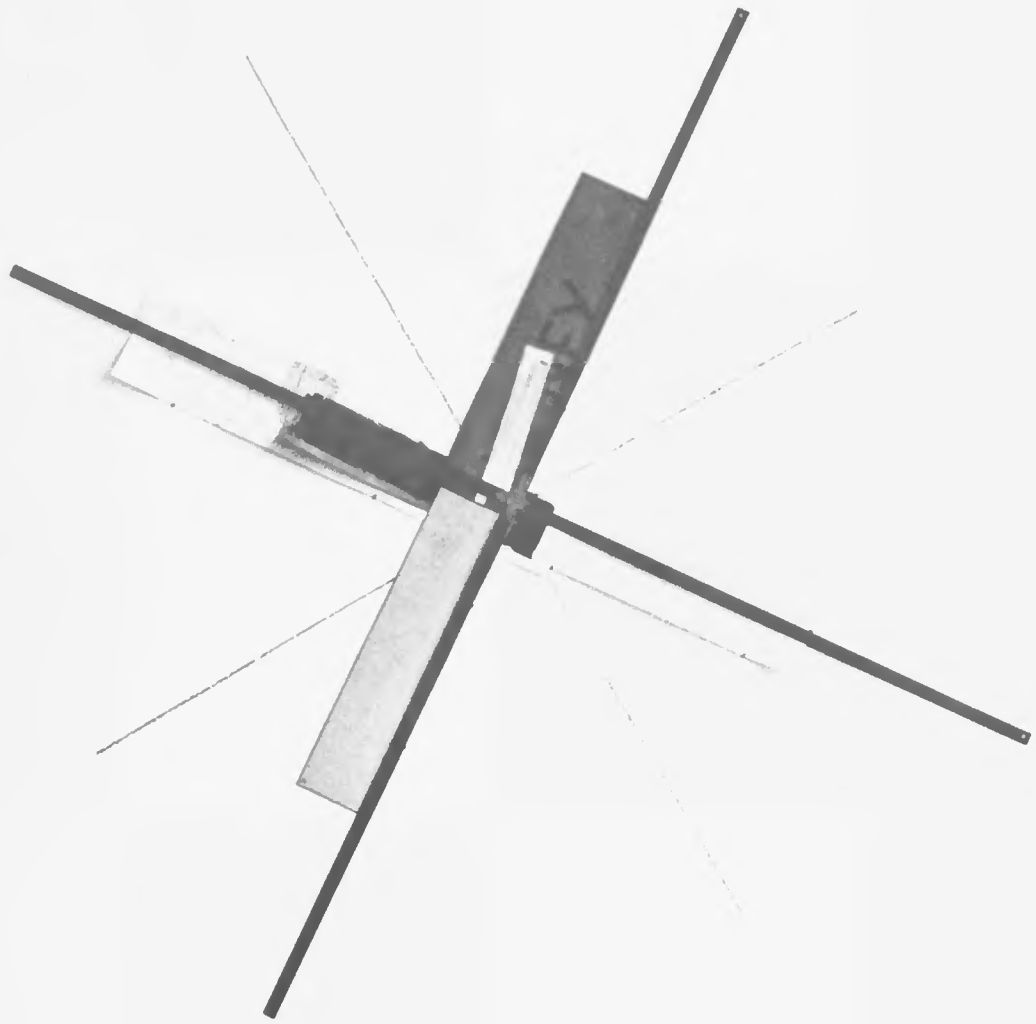






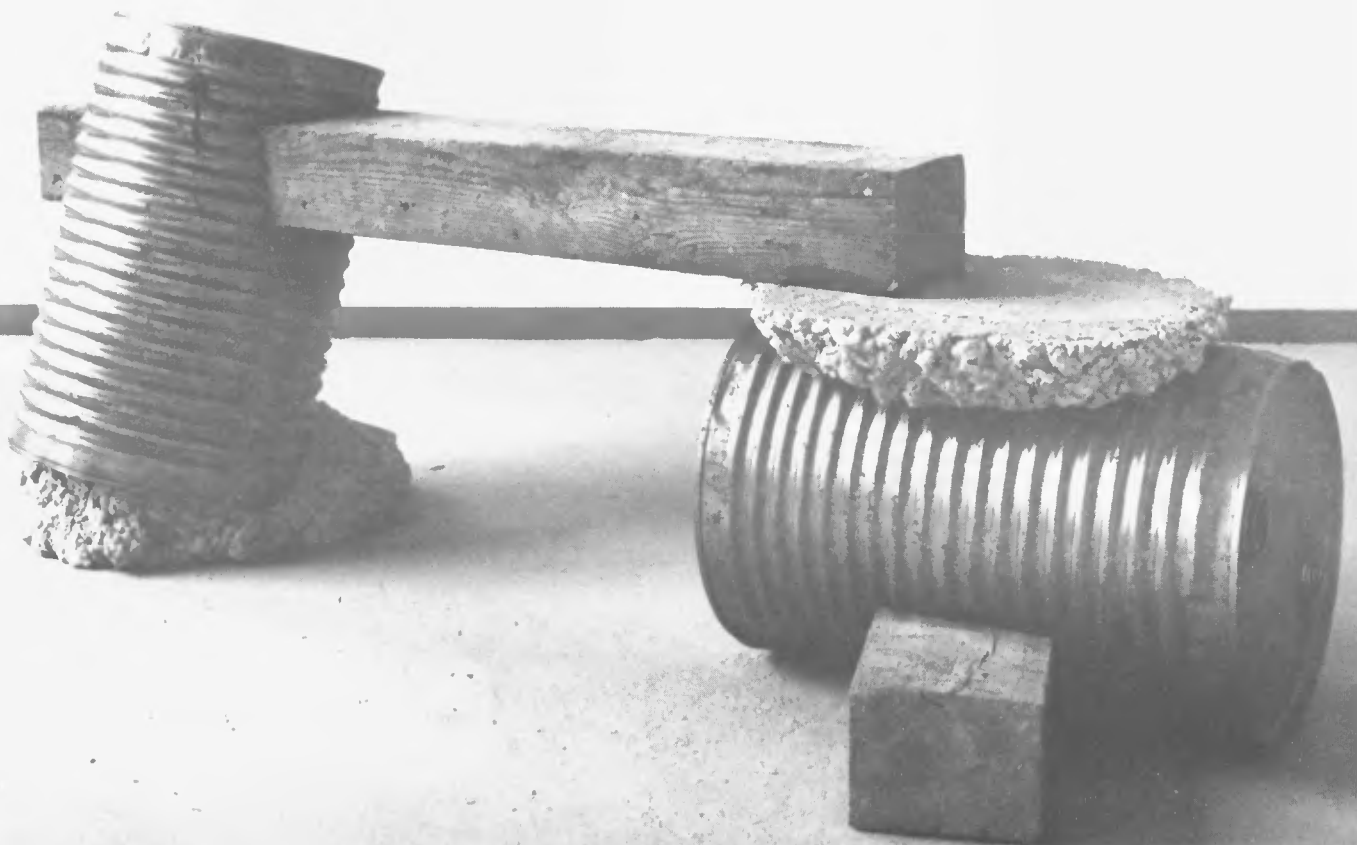
TENTOONSTELLING OUD-DEELNEMERS

EEN KEUZE



ANTONIE FRANK
MARIANO MATURANA

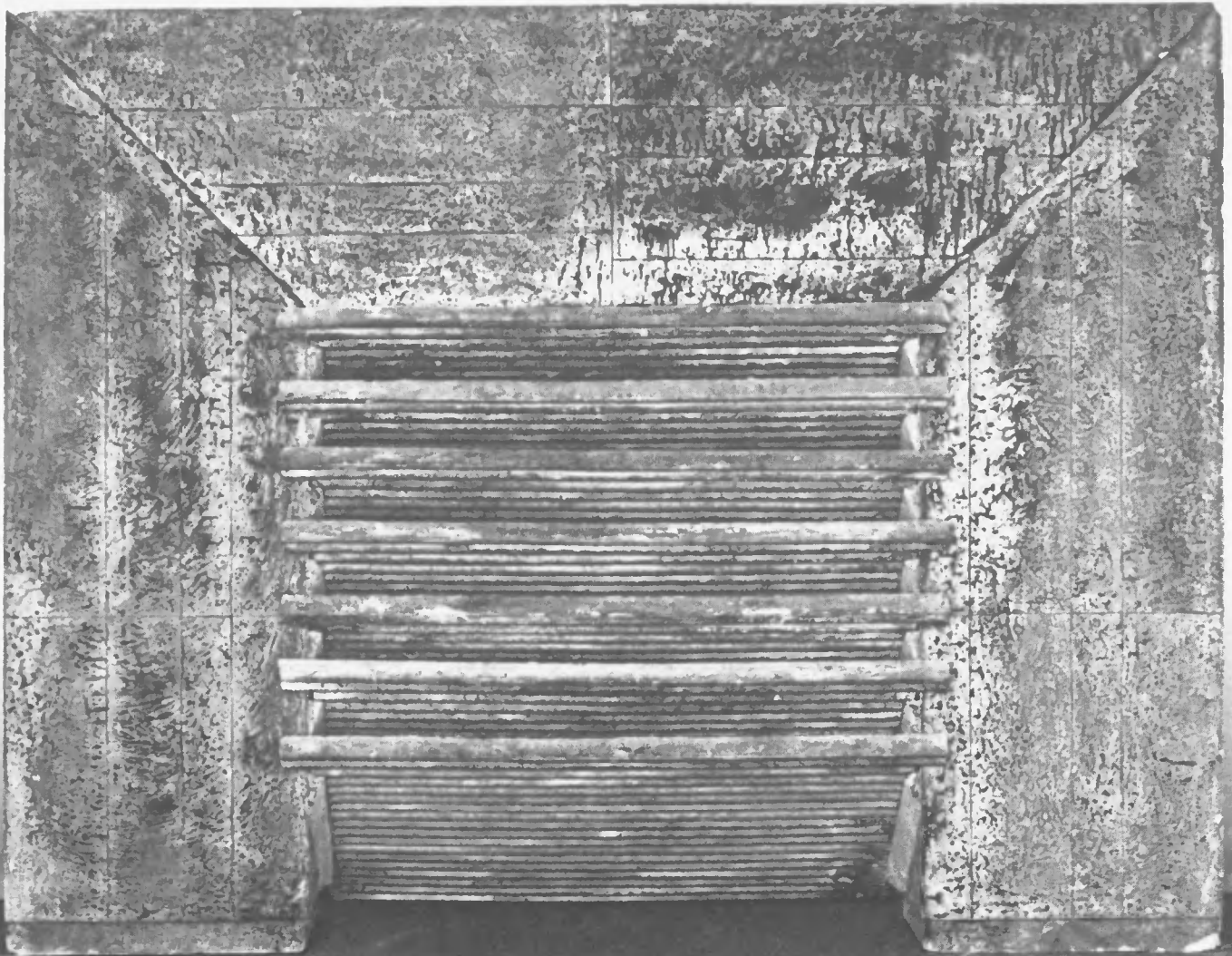




MATHIAS LANFER

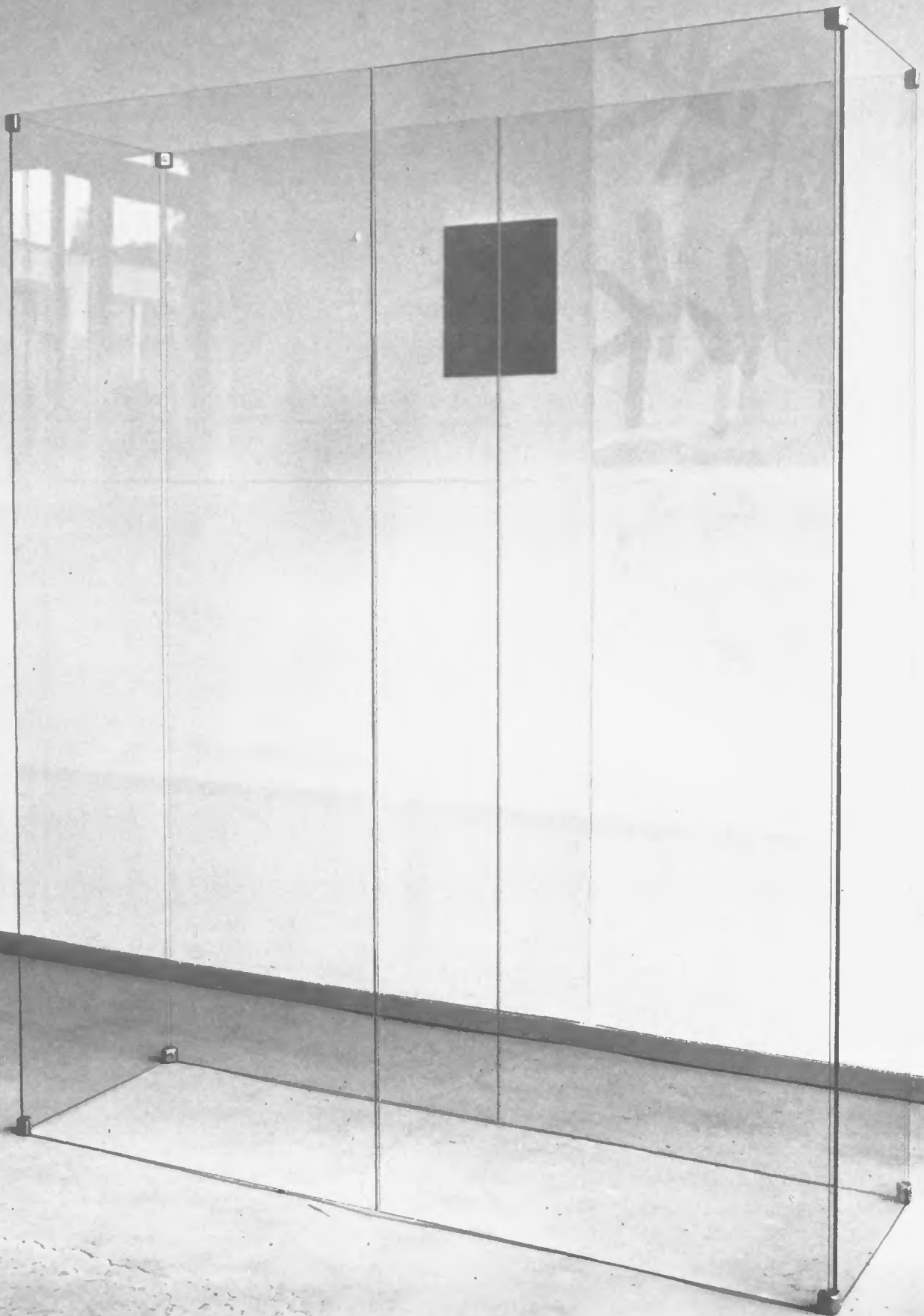
MABLOS

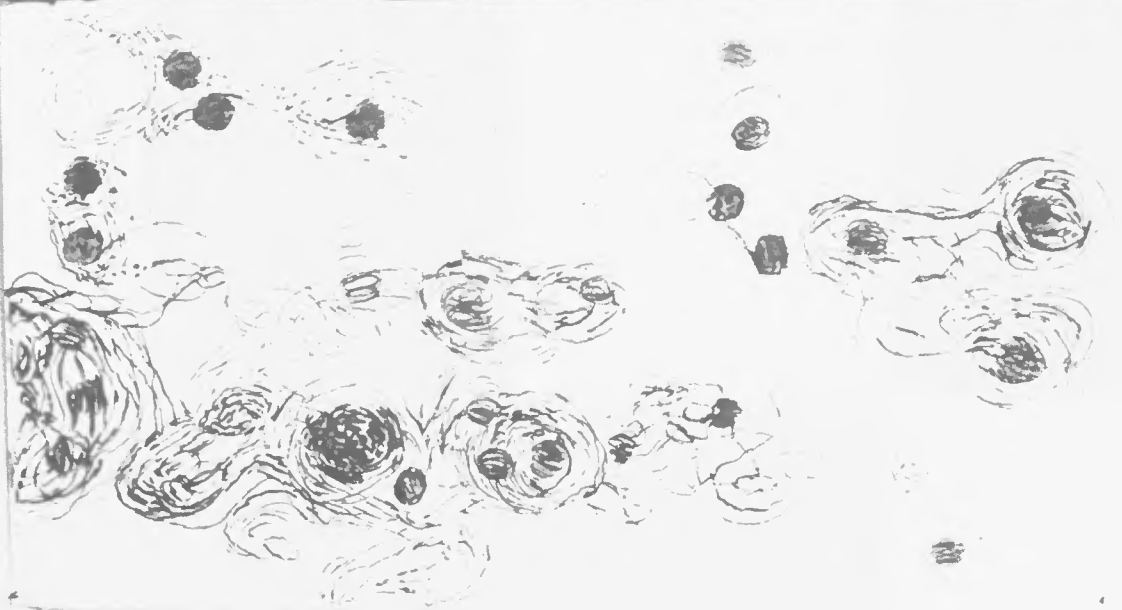
hinterdisziplinierte Kunstwerkstatt



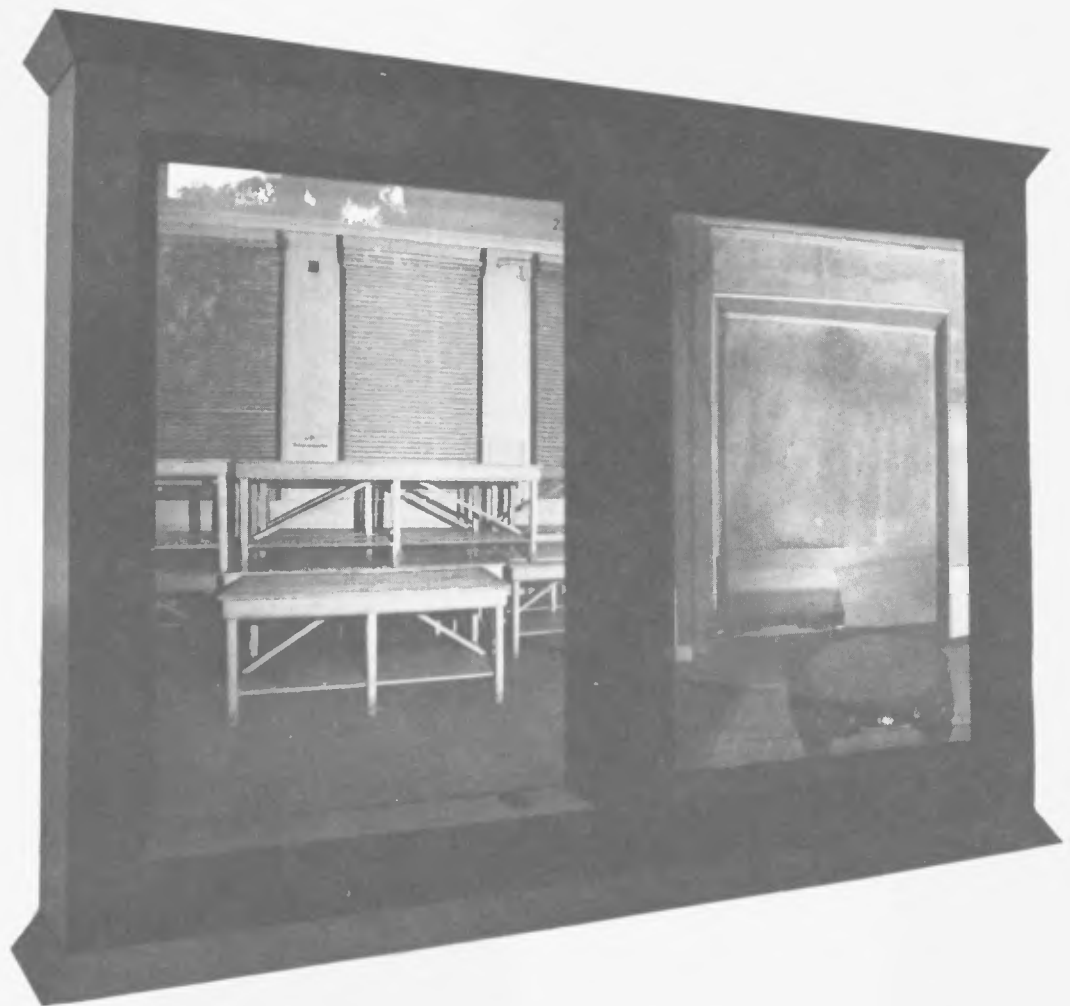








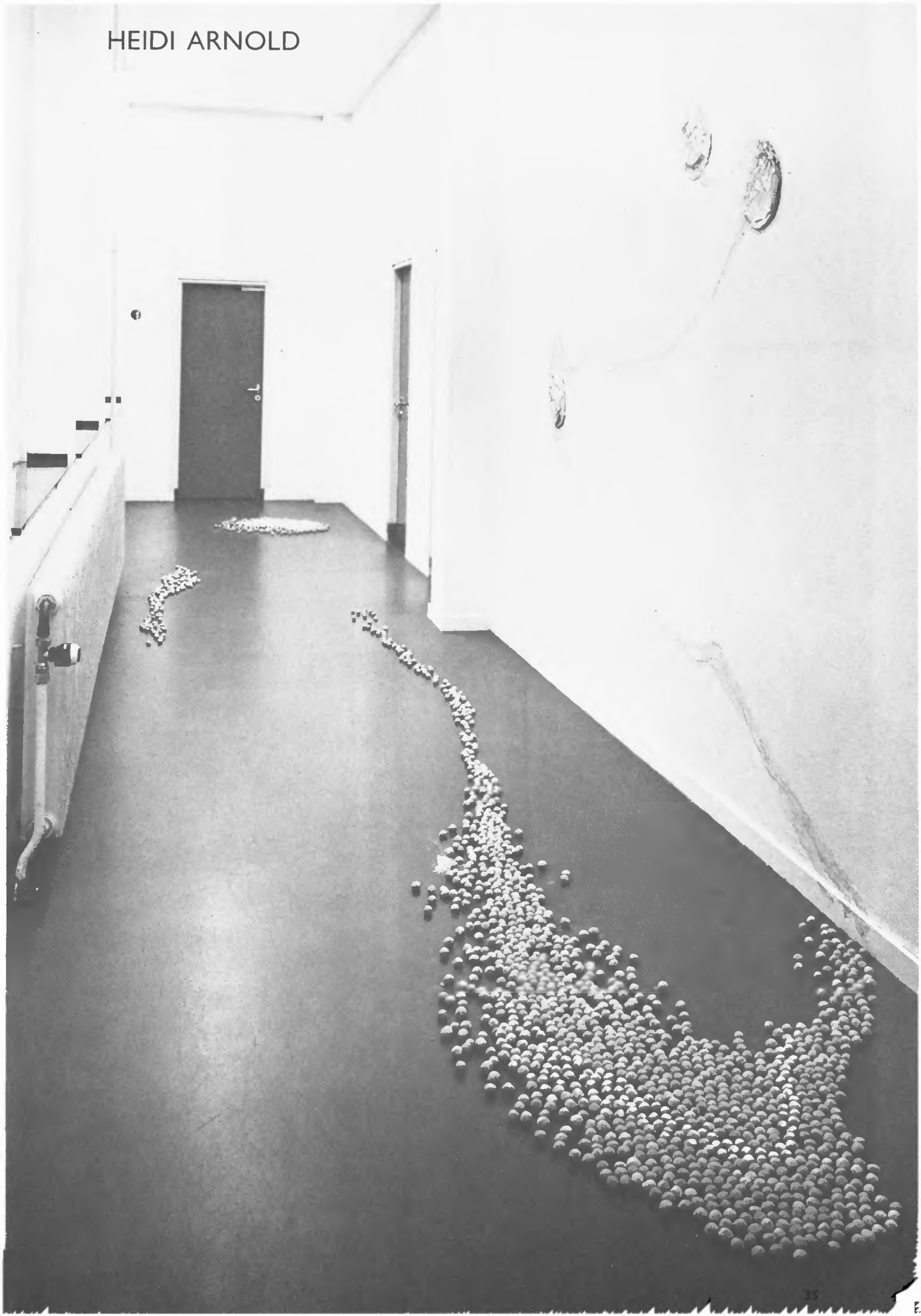


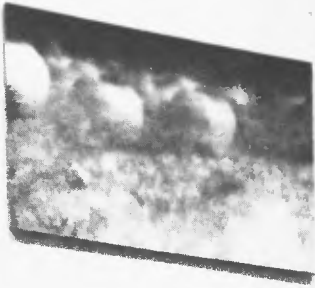


TENTOONSTELLING DEELNEMERS

INSTALLATIES

HEIDI ARNOLD

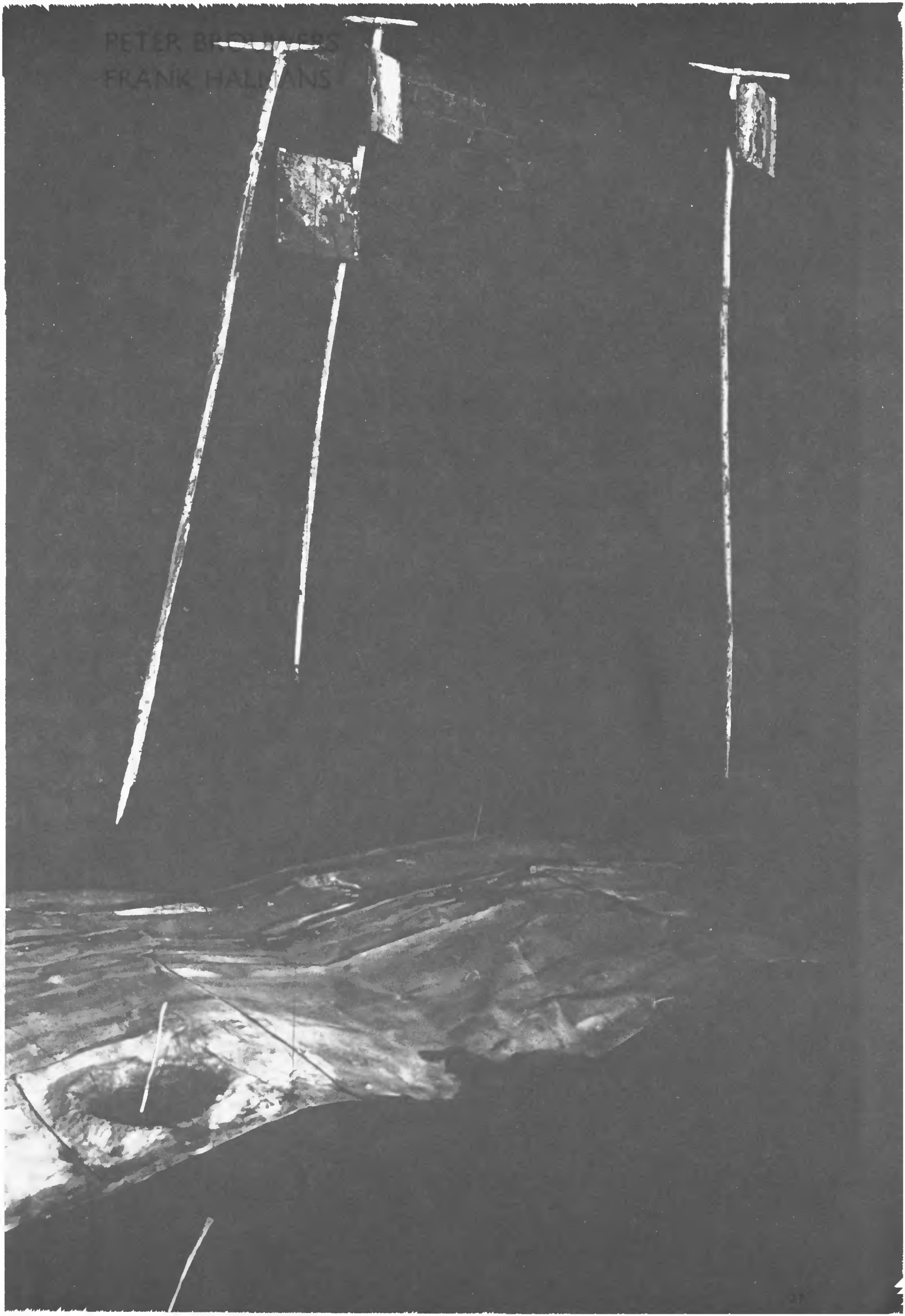


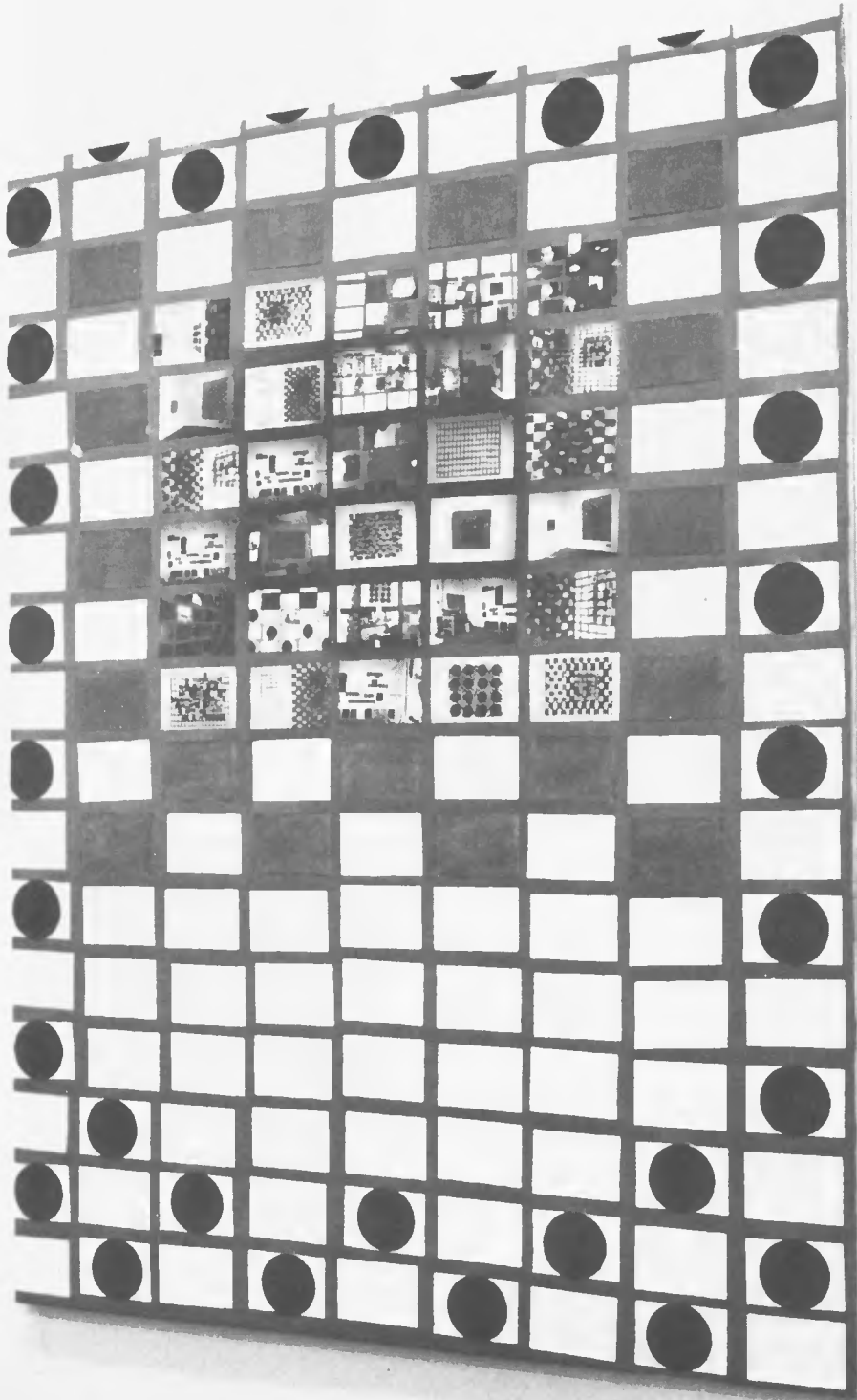


WOORD

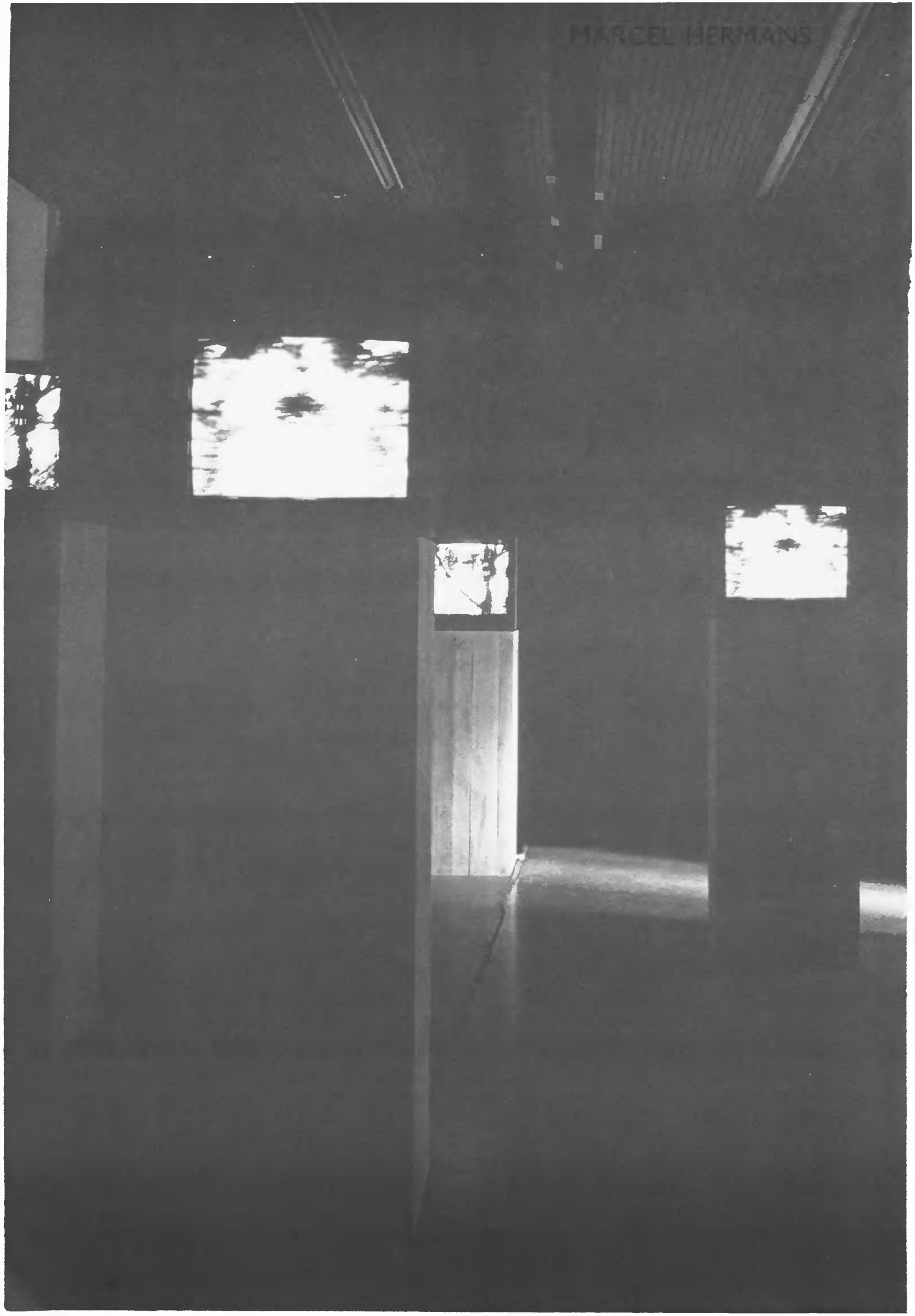


PETER BROWNE'S
FRANK HALLIANS







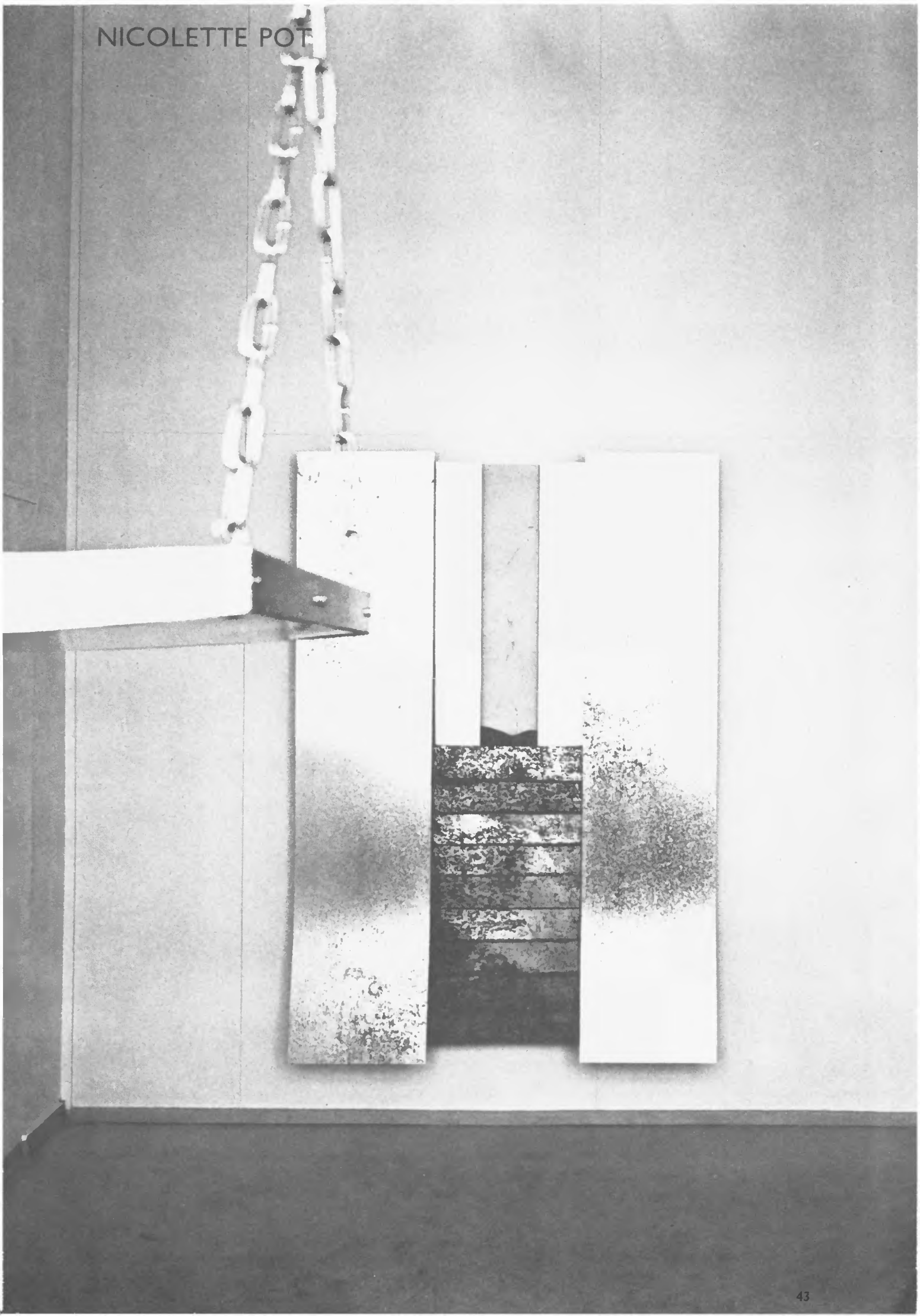


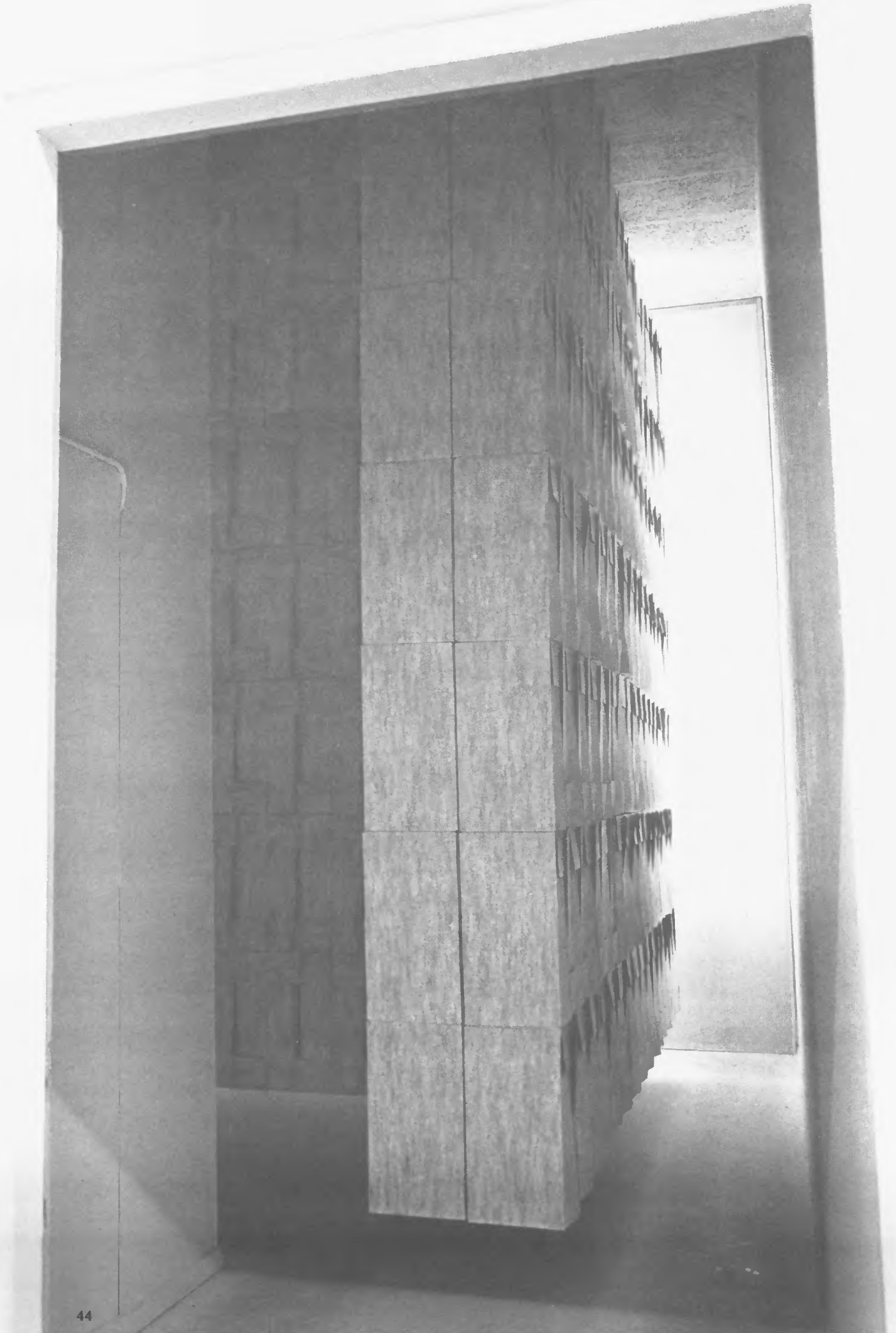
INE LAMERS

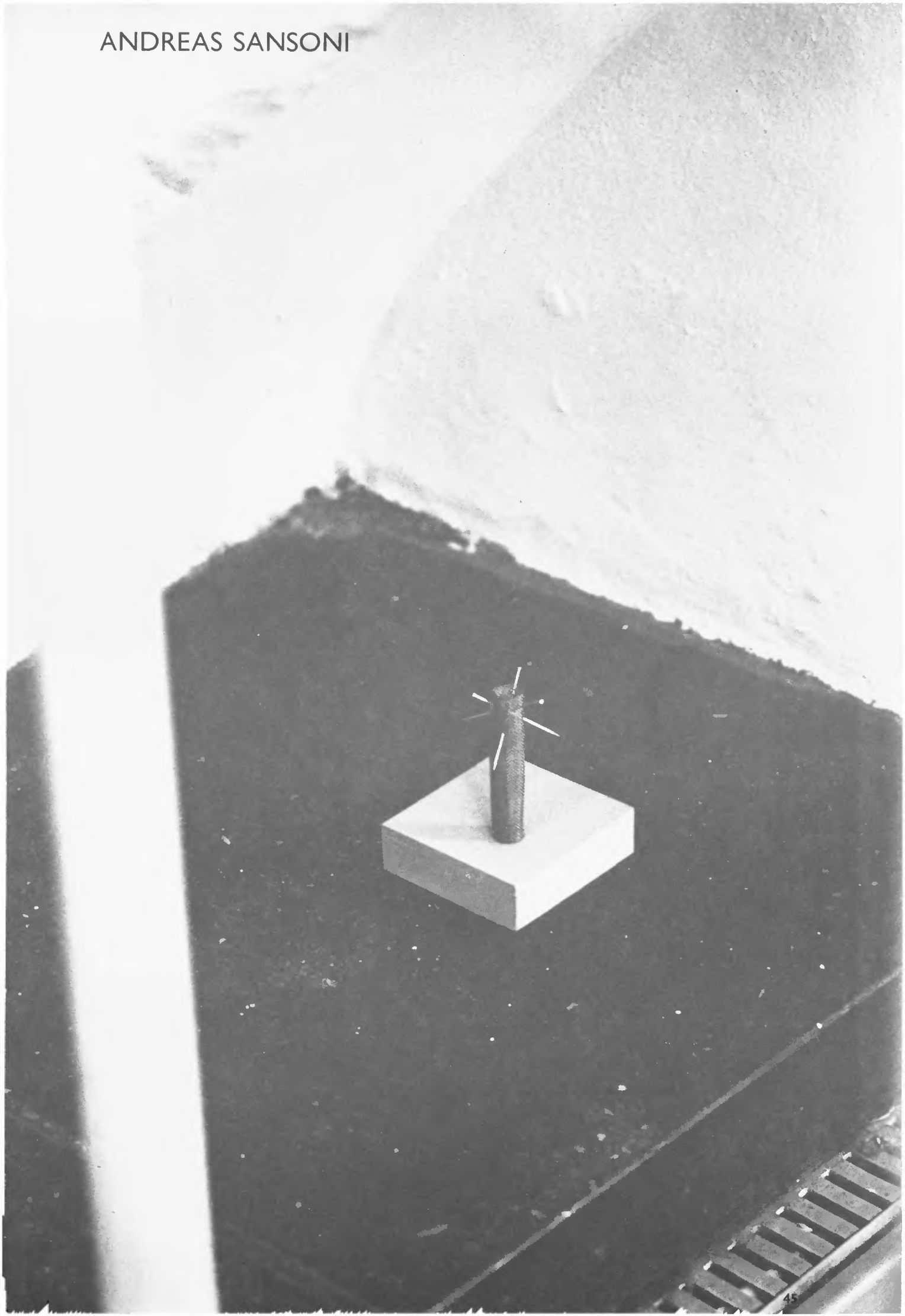




NICOLETTE POT











KOLOFON

Uitgave

Jan van Eyck Akademie
Academieplein 1
6211 KM Maastricht
Telefoon: 043-254285

Redactie

Gilbert de Bontridder

Vormgeving

Stefan Graatsma

Fotografie/lithografie

Jan van Eyck Akademie

Foto voorkant

Werk van Mathias Lanfer voor hoofdingang akademiegebouw

Druk

Leiter-Nypels b.v.

Datum

oktober 1989

Oplage

750