

De tijd na het grote gelijk

Citation for published version (APA):

Boomgaard, J. (2001). De tijd na het grote gelijk. *Witte Raaf*, 92(jul), 4-5.

Document status and date:

Published: 01/01/2001

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of Record (includes final page, issue and volume numbers)

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.tue.nl/taverne

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

openaccess@tue.nl

providing details and we will investigate your claim.

De tijd na het grote gelijk

Jeroen Boomgaard

Een witte orchidee

In 1963 vervaardigde de Franse kunstenaar Arman een werk in opdracht van een van zijn meest fanatieke verzamelaars. Het werk heet *Witte orchidee* en het bestaat uit het wrak van een sportauto. De MG van de verzamelaar om precies te zijn, door Arman opgeëist en met behulp van wat dynamiet tot ontploffing gebracht. Om de onbruikbaarheid van de treurige restanten te onderstrepen, bevestigde Arman ze aan een bord en plaatste ze tegen de muur.

Op het eerste gezicht is dit werk eenvoudig te interpreteren: conform aan het *Nouveau Réalisme* hanteert het de retoriek van reële consumptie en destructie; de kunstenaar heeft letterlijk een aanslag gepleegd op een van de meest kenmerkende symbolen van het kapitalisme. Toch valt het bij nader inzien niet mee om Armans werk louter als aanklacht te lezen. Een opdrachtgever die vrijwillig zijn statussymbool opoffert voor de kunst geeft er niet alleen blijk van veel voor de kunst over te hebben, maar laat ook zien dat hij zich dit probleemloos kan permitteren. Vanuit dat gezichtspunt wordt het symbool van verzet een toonbeeld van pure patserigheid. Het maakt ook duidelijk dat de aanklacht tegen de consumptiemaatschappij, als daar al sprake van is, zichzelf bij voorbaat afficheert als loos gebaar. De ene fetisj wordt omgezet in een andere, maar in wezen verandert er niets. De uitbuiters blijven uitbuiten en de verworpenen der aarde weten weer wat hun plaats is.

Gebakken lucht

De conclusie dat veel kunst met revolutionaire aspiraties niet meer was dan de voortzetting van de elitecultuur met andere middelen, en dat een omwenteling er eerder door uitgesteld werd dan naderbij gebracht, was in het neomarxistische denken van de jaren zeventig vrij algemeen geaccepteerd. In zijn *Theorie der Avantgarde* stelde Peter Bürger vast dat de neo-avant-gardes van de jaren zestig niet méér deden dan de werkelijk revolutionaire experimenten van de historische avant-gardes als kunst aankleden. [1] De herhaling liet volgens hem zien dat de kans op een andere rol voor de kunst definitief verkeken was op het moment dat radicale vormen van kunst salonfähig werden. Het is tegen de achtergrond van deze opvattingen dat we het werk van Benjamin Buchloh, nu gedeeltelijk gebundeld in *Neo-Avantgarde and Culture Industry; Essays on European and American Art from 1955 to 1975* moeten lezen. [2] Arman speelt samen met Yves Klein een rol in dit boek. Een niet al te glorieuze rol, dat zal geen verbazing wekken. Vooral Klein moet het ontgelden. Hoewel zijn vroege series monochromen nog gelezen kunnen worden als een commentaar op de uitgangspunten van de abstracte schilderkunst – door het werk als serieproductie aan te bieden en te tonen in een tentoonstelling die meer als geheel gedacht was dan als som van afzonderlijke werken – ontbreekt deze kritische dimensie volgens Buchloh geheel in de volgende fase van Kleins werk. Wanneer Klein in 1958 de ruimte van de galerie zelf tot kunst verklaart, in de tentoonstelling *Le vide*, dan is er geen spoor te bekennen van kritische reflectie op het institutionele kader, de positie van het kunstwerk of de specificiteit van het publiek. Dit gemis valt volgens Buchloh af te leiden uit het feit dat het werk van voorgangers die de architecturale kaders van de kunst onderzochten, Lissitzky met name, genegeerd wordt, als ook uit het feit dat elke historische reflectie ten aanzien van het modernistische standpunt wordt vermeden. In Buchloh's eigen woordstapeling: "... in *Le vide* zijn we getuige van een tegenovergestelde agenda: niet alleen is er sprake van ontkenning van Kleins voorgangers, maar belangrijker nog van de onmogelijkheid of weigering om reflectie te plegen op de actuele implicaties van modernistische paradigma's en hun historische specificiteit ten aanzien van conventies van kijken, de constructie van de toeschouwer aan de hand van klasse en de discursieve orde van de architecturale of museologische uitstallingssystemen." En de lezer die hierbij de heer op zijn blote knieën dankt omdat Klein dit inderdaad allemaal niet gedaan heeft, krijgt van Buchloh meteen de wind van voren: "*Le vide* is een project waarin het streven naar kritisch inzicht van de historische avant-garde is omgekeerd tot een praktijk van opnieuw opgelegde mythificatie."

Verlichting en mythevorming, dat is de centrale oppositie in Buchloh's betoog. Het wekt dan ook weinig verwondering dat hij grondig de pest heeft aan Joseph Beuys. "Zelden zijn het karakter en de merkwaardige trekken van de anaal gefixeerde persoonlijkheid, die de karakterologische basis vormt van autoritair fascisme (in die zin dat deze trekken die ooit kenmerkend waren voor de Duitse kleinburgerij nu gevaarlijk algemeen zijn geworden), zo indringend en precies geconcretiseerd en geïncorporeerd in de kunst van de naoorlogse periode." Buchloh leeft zich hier retorisch uit op een manier die je in de rest van het boek nogal mist, en het artikel heeft de verdienste dat het als een van de eerste (het is uit 1980) Beuys' verzinsels over zijn redding met behulp van vet en tartaren ernstig ondermijnt door het bewijsmateriaal kritisch te beschouwen. Maar verbolgen als hij is over Beuys' ahistorische mythevorming, die hij op één lijn stelt met de mythevorming van het fascisme, doet hij niet eens een poging het werk serieus te onderzoeken, om het eventueel daarna nog naar de schroothoop van de geschiedenis te sturen. Een deel van de ergernis valt te verklaren uit het feit dat Beuys pretendeert zich op het terrein te bewegen waarop ook Buchloh zijn aandacht richt: de verbinding tussen kunst en maatschappij. Beiden willen meer bepaald een nieuwe gebruikswaarde aan kunst verlenen, die haar moet helpen ontsnappen aan de valkuil van de ruilwaarde. Iedereen die deel uitmaakte van de radicale studentenbeweging van de jaren zestig en die werkte aan een adequate politieke analyse en praktijk, vond Beuys' pogingen een politieke partij op te richten om zijn gedateerde radicalisme op te vijzelen alleen meer belachelijk, schrijft Buchloh, steun zoekend bij oude kameraden. "Niemand die ook maar iets weet van hedendaagse wetenschap, politiek of zelfs esthetiek zou in Beuys' voorstel voor de integratie van kunst, wetenschap en politiek (...) iets anders willen zien dan simplistisch utopisch gewauwel zonder enige politieke of educatieve bruikbaarheid." Net als in het geval van Klein geldt het grootste verwijt een dubbel verraad aan de geschiedenis. De geschiedenis van Duitsland wordt niet verwerkt maar onder de tafel geveegd met behulp van een mythe die fascistische trekjes vertoont, en de geschiedenis van de kunst wordt ontkend omdat bijvoorbeeld de radicale stap van Duchamps readymade in het werk van Beuys ongerefleeteerd blijft.

De dubbele ontkenning als jawoord

Wanneer je het systeem van Buchloh doorhebt, valt even makkelijk te voorspellen wie zijn goedkeuring zal krijgen als wie zijn woede wekt. De kunstenaars van net na de neo-avant-gardes, die in staat waren de naïviteit van de eerste generatie neo's te doorzien, genieten zijn voorkeur. Asher, Graham, Buren, Broodthaers en Haacke, het zijn ook deze kunstenaars waaraan hij in de jaren tachtig uitgebreide kritische beschouwingen zal wijden. Die keuze zet hij polemisch in tegen mythomanen als Beuys, maar meer nog tegen de in zijn ogen gevaarlijke regressie naar traditionele vormen van schilder- en beeldhouwkunst die na de neo-avant-gardes vanaf het eind van de jaren zeventig de markt veroverden. In hetzelfde jaar dat hij Beuys vilt, schrijft hij lovend over Michael Asher. Zijn voorkeur had betrekking op het feit dat Asher in een installatie voor het Museum of Contemporary Art in Chicago de uitgangspunten van de minimalistische sculptuur zo had toegepast dat het gebrek aan institutioneel bewustzijn waaraan die vorm van kunst leed, gecompenseerd werd. Asher had platen uit de gevel verwijderd en naar de tentoonstellingsruimte verplaatst. Een door Asher geschreven toelichting verduidelijkte dat ze op die manier zowel een deel van het museum als een autonoom kunstwerk waren. Buchloh: "Michael Ashers werken opereren met toenemende analytische precisie op de drempel tussen symbolische ruimte en werkelijke ruimte, daarbij de ambiguïteit tussen functioneel object en esthetisch object voortdurend vergrotend, alsof hij wil bewijzen door middel van een analyse van de sculptuur van binnenuit, dat deze zijn materiële en historische legitimatie heeft verloren." Dubbelzinnig is deze kunst in de zin dat de kunst wordt opgeheven in het gebruiksvoorwerp en niet andersom. Asher creëert in Buchloh's ogen een historische constructie waarin concept, productie en receptie van sculptuur kritisch worden geanalyseerd. En hij beschouwt dat als een antwoord op het historicisme van het postmodernisme waarin transhistorische waarden in het spel worden gebracht om de problemen van de kunst met de mantel der eeuwige consumptie te bedekken.

In 1988 wijdt Buchloh een groot artikel aan Hans Haacke. Dat is niet verrassend, want in de jaren zeventig had hij al met hem samengewerkt in het kader van het tijdschrift *Interfunktionen*, waarvan hij in 1973 hoofdredacteur was geworden. Voor Buchloh behoort Haacke samen met Graham, Broodthaers, Weiner en Buren tot de kunstenaars die er in slagen een succesvolle synthese tot stand te brengen tussen politieke en culturele praktijk. [3] Buchloh waardeert in Haacke vooral dat hij de conceptuele kunst uit het slop van de analytische propositie haalt om de maatschappelijke werkelijkheid opnieuw tot artistiek onderwerp te maken. Hij zet Haacke in om af te rekenen met twee posities: de readymade van Duchamp, die in elk artikel van Buchloh terugkeert, voorziet Haacke weer van een maatschappelijke context; en Haacke bestrijdt ook de opheffing van de referent die de postmoderne theorie bepleit met een beroep op Baudrillard. "Baudrillards veronderstelling dat het simulacrum de functie van de representatie heeft overgenomen impliceert natuurlijk het afschaffen van taal als middel van communicatieve actie; daarmee worden ook alle zaken met betrekking tot de aard van het publiek en publieksparticipatie bij esthetische concepten terzijde geschoven en de dimensie van politieke kritiek en bewust verzet wordt er uiteindelijk volledig door ontkend." Maar net als Haacke gelooft Buchloh niet in de mogelijkheid van directe politieke actie door middel van de kunst. De onderdrukten en verworpenen der aarde kunnen slechts worden voorgesteld met behulp van door de media geproduceerde beelden. De effectiviteit van Haacke leidt Buchloh vooral af uit de marginalisering van deze kunstenaar. Stelselmatig wordt hem de toegang tot Europese en Amerikaanse tentoonstellingen ontzegd. Wanneer hij het artikel in 1988 schrijft, moet Buchloh zich behoorlijk in bochten wringen om het succes dat Haacke op dat moment te beurt valt als een uitzondering weg te poetsen. Interessanter is echter dat zijn keuze voor deze kunstenaar duidelijk maakt hoezeer hijzelf gevangen blijft in wat je als een analytische propositie ten aanzien van kunst zou kunnen beschouwen. Weliswaar gaan kunstenaars als Asher, Buren en Haacke een stap verder dan de kunstenaars van het eerste conceptuele uur omdat zij de institutionele context in hun werk zichtbaar maken, maar diezelfde werken blijven daardoor even zovele uitspraken over de onmogelijke positie van de kunst. Haacke kan laten zien hoe de kunst met handen en voeten gebonden is aan een besmet financieel circuit, maar zijn praktijk toont tegelijk dat er geen andere mogelijkheid is. Bij succes blijkt namelijk ook deze vorm van kritiek opgenomen te kunnen worden in de cultuurindustrie, zodat de reflexieve kritiek buiten spel wordt gezet. In het geval van de vermeende marginalisering staat Haacke zelf buiten spel; kritisch succes leidt dan tot een zekere onzichtbaarheid. Buchloh houdt het meest van kunst die zich met de maatschappij verbindt door duidelijk te maken dat zij dat niet kan.

Dubbelzinnige ambiguïteit

In het voorwoord van deze essaybundel neemt Buchloh afstand van zijn meer dogmatische standpunten. Met Bürger deelde hij, volgens hem, de misvatting dat de criteria voor de beoordeling van kunst gekoppeld moesten zijn aan of een model moesten vormen voor politieke slagkracht, of minstens moesten getuigen van kritische negativiteit. Hoewel het duidelijk is dat dit programma inderdaad aan de meeste van zijn teksten uit de jaren tachtig ten grondslag ligt, is het zeer de vraag of zijn huidige benadering hier wel zoveel van verschilt. Het artikel over Yves Klein en Arman is geschreven in 1998 en de aandacht voor kunstenaars als deze, die het door Buchloh verfoeide spektakel vooropstellen, suggereert inderdaad een nieuwe blik. Maar hoezeer Buchloh ook zijn best doet, hij wil maar geen positieve visie op dit werk ontwikkelen. Klein wordt, zoals ik hierboven heb laten zien, afgerekend op zijn mythologisering. De *Witte orchidee* van Arman mag rekenen op een welwillender ontvangst; maar om daartoe in staat te zijn, heeft Buchloh een constructie nodig die toont hoe hij worstelt met zijn verleden: "(...) door een auto te kiezen die op dat moment in Duitsland duidelijk beschouwd werd als het toppunt van luxeconsumptie, en die aan een in scène gezette destructie te onderwerpen, blies Arman letterlijk het wezenlijk symbool van Duitse (zo niet Europese) onderdrukking en ontkenning op. En door juist de technologie van de oorlog te gebruiken om het onderdrukingsapparaat open te breken en zo de herinnering waaraan de onderdrukking trachtte te ontkomen tot leven te wekken, construeerde Arman een eigenaardige paradox, waarin hij het sculpturaal object tegelijkertijd onderwierp aan vergetelheid en spektakel aan de ene kant, en onderdrukking en herinnering aan de andere." Hoewel Buchloh het vermoeden heeft dat hier een esthetiek ontstaat die de bestaande structuur eerder mimetisch dan discursief probeert te ontregelen, door namelijk niet een oppositionele positie te formuleren maar van binnenuit inauthenticiteit en ontkenning zichtbaar te maken, schiet deze esthetiek in zijn ogen toch te kort. Juist omdat de onderdrukking van het historisch bewustzijn en de spectacularisering van de samenleving zich op het gebied van het visuele afspeelt, betekent een dergelijke strategie een definitieve capitulatie.

Wanneer Buchloh zich eerder in het artikel afvraagt waarom in de Europese beeldende kunst van de jaren vijftig zo weinig historische reflectie plaatsvindt en zo weinig kritiek op de bestaande maatschappelijke orde wordt geformuleerd, terwijl dat in de literatuur en de filosofie wel gebeurt, is zijn verbazing niet erg verbazingwekkend. Want het was in diezelfde jaren dat het visuele een onmacht of zelfs bedrieglijkheid werd toegedicht die de formulering van elke vorm van verzet op visueel niveau bij voorbaat uitsloot. Van Adorno tot Debord werd het beeld als valse geruststelling of opzettelijke misleiding gezien, die, zoals in het geval van Debord, alleen door een discursieve analyse kon worden ontmaskerd. Dat zijn de uitgangspunten waarmee Buchloh is opgegroeid en die hij de rest van zijn leven trouw zal blijven. Buchloh zou kritiek op visueel niveau nog niet herkennen als hij er zijn nek over brak.

Dat heeft verstrekkende gevolgen voor zijn oordeel over verschillende vormen van beeldende kunst, maar ook voor de manier waarop hij die kunst analyseert. Een kunstwerk dat de dubbelzinnigheid van de positie van de kunst laat zien als beeld, legt zich in zijn ogen neer bij de almacht van het spektakel. Een werk dat daarentegen de onhoudbare positie van de kunst formuleert in de vorm van nadrukkelijk tegenstrijdige uitspraken (in de zin van 'dit is een kunstwerk' en 'dit is geen kunstwerk') neemt een kritische positie in. Terwijl hij het min of meer beeldvijandige werk van kunstenaars als Asher, Buren en Haacke eenduidig navertelt aan de hand van hun bedoelingen, gaat hij bij de kunstenaars waarvan hij het werk niet als statement kan lezen op zoek naar dieperliggende motieven en tegenstellingen.

De teleurstelling van het gelijk

Het is wat makkelijk om Buchloh af te rekenen op een starre theorie die hem, ook al zou hij er vanaf willen raken, als een schaduw blijft volgen. De verleiding door de theorie is een bekend gegeven, maar dat betekent niet dat er snel iets voor in de plaats gesteld kan worden. Om tot begrip te komen is theorie noodzakelijk, ook al is vereenvoudiging daarbij onontkoombaar. De keerzijde ervan is het woud van feiten zonder verwachting. Zonder theorie kan geen samenhang worden aangebracht en geen analyse gemaakt. Alleen ontstaan grote problemen wanneer de gehanteerde theorie zich niet of nauwelijks meer laat toepassen, omdat nog maar een paar kunstwerken de taal willen spreken die de theorie verstaat. De gevoelens van macht en onmacht waarmee dit proces gepaard gaat, zijn goed verwoord door Peter Bürger in de catalogus van de laatste Documenta. In het begin leidt een theorie tot gevoelens van almacht. Het vertrouwen in het vermogen ervan om de wereld bloot te leggen en vorm te geven, kent geen grenzen. Maar op een gegeven moment verdwijnt het enthousiasme en daarmee ook het vertrouwen. Het gevoel de sleutel tot de wereld te bezitten maakt plaats voor onmacht en teleurstelling. "Omdat we niet langer geloven in ons eigen gereedschap, kijken we toe hoe de maatschappij waarin we leven naar de ecologische, sociale en – uiteindelijk – economische ondergang wankelt, niet in staat iets te ondernemen behalve toekijken." [4] De vraag is echter of bij zowel Bürger als Buchloh de ondergang niet bij voorbaat in hun theorie zit ingebouwd. In zijn *Theorie der Avantgarde* vertoont Bürger geen enkel vertrouwen in het vermogen van de beeldende kunst om daadwerkelijk een bijdrage te leveren aan een nieuwe maatschappijvorm. Buchloh van zijn kant gelooft sporadisch nog wel in de kunst, maar zoals we gezien hebben is dat vooral kunst die haar eigen onmogelijkheid discursief uiteen kan zetten. Beide schrijvers willen wel een andere maatschappij, maar de verdringing van het verleden, de spectacularisering en andere vormen van *Verelendung* lijken in hun algemene schets van die wereld onstuitbaar hun weg te vervolgen. In die zin zou de huidige stand van zaken hen met vreugde moeten vervullen: hun theorie blijkt te kloppen.

Bij nader inzien zit de teleurstelling in deze theorie bij voorbaat ingebakken: er is altijd al iets verloren gegaan en de kans op herstel is miniem. In zijn inleiding merkt Buchloh op dat de rol van de theoreticus problematisch werd vanaf het moment dat de theorie onder impuls van de conceptuele kunstenaars in de kunst werd opgenomen. Als onderdeel van de cultuurindustrie verloor de theoreticus zijn onafhankelijke positie. Merkwaardig is daarbij dat Buchloh zijn meest dogmatische artikelen produceert in de jaren tachtig, op het moment dus dat de theoreticus geen rol meer kan spelen, maar ook op het moment dat de cultuurindustrie naar zijn mening elke vorm van verzet onmogelijk maakt. Wanneer in de jaren negentig vervolgens sprake is van een terugkeer van idealen in de kunst, maar ook in de maatschappij, lijkt Buchloh zich geen raad meer te weten. De laatste jaren trekt hij zich, net als het blad *October* waarvan hij redacteur is, steeds meer terug in het verleden. De meeste artikelen gaan over de kunst van de jaren vijftig, de kunst van dit moment wordt bijna geheel genegeerd.

Het is jammer dat de mimetische relatie tot de maatschappij die Buchloh bij Arman signaleert niet wordt uitgewerkt tot nieuwe theoretische inzichten. Andere zaken zouden dan aan de dag kunnen treden, die een nieuw licht zouden kunnen werpen op de exacte aard van de dubbelzinnigheid waarmee kunstenaars als Arman en Klein de aanstormende consumptiecultuur tegemoet traden. Vanuit mimetisch gezichtspunt zouden ineens de *carcrashes* van Warhol, in hetzelfde jaar ontstaan, het blikveld kunnen betreden. Maar voor Buchloh is telkens opnieuw de readymade van Duchamp het uitgangspunt, enkel en alleen omdat dat werk een uitspraak bevat. De maatschappij waarin deze kunst zich afspeelt en waarop zij minstens evenzeer betrokken is als op het werk van tijdgenoten en voorgangers, blijft bij Buchloh een schimmig geheel waarmee haastig wordt afgerekend. De ontwikkeling van de samenleving is voor hem een schema, een tekst die zich naar een onvermijdelijk einde toeschrijft.

Telkens opnieuw blijkt weer dat kunst voor Buchloh in de eerste plaats discursief dient te zijn. Er moet kortom altijd een verhaal zijn waaraan de criticus zijn verhaal kan koppelen, een tekst die er al is voor de zijne. Hoewel hij in het voorwoord afstand neemt van bepaalde uitgangspunten reflecteert hij nergens zijn methode en, wat erger is, bezint hij zich nergens over de vraag wat de positie van de theoreticus/criticus daarbij zou kunnen zijn. De wat ongelukkige scheiding die is aangebracht tussen de kunstkritische stukken die hier gebundeld zijn en de historische en theoretische essays, die nog in een volgend deel moeten verschijnen, draagt daar niet bepaald toe bij. Op het eerste gezicht is ook de ordening van de artikelen volstrekt onbegrijpelijk. Een historische ordening op kunstenaar valt niet te ontdekken, maar ook de geschiedenis van Buchloh's denken zelf blijft uit het zicht omdat zijn geschriften niet op jaar van verschijnen na elkaar geplaatst zijn. Bij nader inzien heeft Buchloh teruggerepen op het enige principe waarin hij heilig gelooft: als uiterste consequentie van de discursiviteit zijn de artikelen alfabetisch geordend. Van Asher tot Weiner. *And back again*, ben je geneigd daaraan toe te voegen.

Noten

[1]

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

[2]

Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-avantgarde and Culture Industry; Essays on European and American Art From 1955 To 1975*, Cambridge, Massachusetts / London, The MIT Press, 2000.

[3]

The Political Potential of Art, gesprek tussen Benjamin Buchloh, Catherine David en Jean-François Chevrier, *documenta X – the book*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1997, p. 384

[4]

Ibid., p. 379