

# **Kunst en religie**

*Over zingeving in de kunst*

Afstudeerscriptie doctoraal Godgeleerdheid  
Faculteit Godsdienstwetenschappen, Universiteit Leiden

hoofdvak: Godsdienstsociologie  
bijvak: Kunstgeschiedenis

Scriptiebegeleider: prof.dr. M.B. Ter Borg

Pauline van der Vorm - juli 2008

studentnummer: 0120642

Herengracht 44

2511 EJ Den Haag

06 - 253 24 625

[paulinevandervorm@planet.nl](mailto:paulinevandervorm@planet.nl)

## Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
1. De kunstwereld als religieuze wereld.....	6
Inleiding.....	6
1.1. Religie als menselijke behoefte.....	6
1.2. Bedevaarten en processies.....	8
1.3. De vriendenverenigingen als nieuwe kerkgemeenschappen.....	10
1.4. Wereldwijde beeldtaal.....	11
1.5. Kunstenaar als schepper.....	13
1.6. De geloofsbelijdenis.....	14
1.7. De curator, conservator en kunstcriticus als dominee.....	15
Conclusie.....	16
2. De kunstwereld als zingever.....	17
Inleiding.....	17
2.1. De zin van kunst voor de kunstwereld.....	18
2.2. De zin van de kunstwereld voor de maatschappij.....	21
2.3. Een kritische noot over het cultuurbeleid.....	24
Conclusie.....	24
3. Het kunstwerk als zingever.....	26
Inleiding.....	26
3.1. Ist die Moderne unsere Antike? Kunst om de kunst.....	27
3.1.1. De moderniteit en de utopie van het aardse paradijs.....	27
3.1.2. Het modernisme.....	29
3.1.3. Behoort het moderne tot het verleden?.....	30
3.2. Was ist das bloße Leben? Reflectie op wat mensen persoonlijk bezig houdt.....	31
3.3. Was tun? Maatschappijkritische kunstwerken.....	32
Conclusie.....	34
4. Kunst als winstgever.....	35
Inleiding.....	35
4.1. Winst voor de handelaar.....	36
4.1.1. De winstgevende waarde van geheimzinnigheid.....	36
4.1.2. Duurdere en goedkopere kunstgaleries.....	38
4.1.3. De kunstenaarsbiografie.....	40
4.2. Zingevende waarde van het kopen van kunst.....	42
4.3. De kunstenaar betaalt de rekening.....	44
Conclusie.....	45
5. Wanneer is de huidige waarde van kunst ontstaan?.....	47
Inleiding.....	47
5.1. De beroepsgeschiedenis van de kunstenaar.....	47
5.2. Van vakman tot autonoom kunstenaar.....	50
5.3. Een realistische kijk op kunst.....	53
Conclusie.....	54
6. Het gebruik van religieuze termen in de kunstwereld.....	56
Conclusie.....	59
Literatuur.....	61
Bijlage 1 - religieuze termen in Kunstbeeld	
Bijlage 2 - afbeeldingen	

## Inleiding

Deze scriptie gaat over religie en de religieuze gemeenschap, en over hedendaagse kunst en de gemeenschap rondom deze kunst. Als kunst en religie samen worden genoemd, denkt men al gauw aan iconen, paneelschilderingen en fresco's: aan kunst gemaakt ter versiering van een kerk of klooster. Of men denkt aan aquarellen in pasteltinten die abstracties als 'licht' en 'bevrijding' verbeelden en die achter in een kerkgebouw geëxposeerd worden. Over dit soort kunst gaat deze scriptie *niet*.

Bij religie denkt men aan de grote godsdiensten: islam, christendom, jodendom, boeddhisme, hindoeïsme. Of aan de kerken en moskeeën die je bewondert tijdens vakanties, of wellicht ook vaker per jaar bezoekt. Ook denkt men aan conflicten, aan geweld en terrorisme, aan de kruistochten en de Twin Towers. Ook daarover gaat deze scriptie niet. Het gaat ook niet over de inhoud van religie. 'De eigen aard van het hogere is een zaak voor andere wetenschappen; het is aan sociologen en antropologen om de veranderende verhoudingen waarin geloofsvoorstellingen en rituelen (...) functioneren te analyseren.'<sup>1</sup> Zo stelt socioloog Bram Kempers en daar ga ik in mee.

Geloofsvoorstellingen en rituelen functioneren in de traditionele godsdiensten en ideologieën. Maar er zijn veel meer maatschappelijke verschijnselen waarin geloofsvoorstellingen en rituelen een rol spelen. De idee van het bovenmenselijke is niet enkel voorbehouden aan religie, of andersom geredeneerd: religie is breder dan godsdienst alleen. Dit betoog is geschreven vanuit de veronderstelling dat religie voortkomt uit de algemene menselijke behoefte je te verbinden met iets dat hoger is dan jezelf, teneinde een houvast te verlenen in het menselijk bestaan.<sup>2</sup>

Het betoog is toegespitst op de geloofsvoorstellingen die in de kunstwereld bestaan. Kunst geldt in onze samenleving als een verheven goed. Er worden aparte instellingen voor opgericht om de kunstwerken vanaf een eerbiedige afstand te kunnen bekijken (musea). Zodra een product de kunststatus heeft verkregen, blijkt het veel meer waard te zijn dan wat het heeft gekost om het te vervaardigen. Om de waarde te verantwoorden en te verhogen, worden er door de spelers uit de kunstwereld verhalen verteld over het kunstwerk: kunstcritici schrijven er over in krant en kunsttijdschrift, curatoren geven het werk een prominente plaats in hun tentoonstelling en schrijven erover in een begeleidende catalogus. Het publiek bewondert de scheppingskracht van de kunstenaar, of is stiekem jaloers op de eigenzinnigheid en vrijheid van de kunstenaar. De kunsthistoricus Hans Jaffé (1915-1984) stelt ronduit dat beeldende kunst 'naar vorm en inhoud levensbeschouwing is'. De schoonheid in een kunstwerk (of juist afschrikwekkendheid) dient volgens hem een doel, namelijk om te onthullen en te openbaren. Het kunstwerk houdt de

---

<sup>1</sup> Kempers, p. 361.

<sup>2</sup> Vandekerckhove 1992, p. 8 voetnoot 1; Ter Borg 1996 p. 17-26.

toeschouwer zo een spiegel voor van diens wereld. Het kan ideeën zichtbaar maken door een relatie tussen vorm en inhoud.<sup>3</sup> Zo zou de kunst inderdaad de toeschouwer bewust kunnen maken van zijn eigen werkelijkheid en lijkt er een verband te bestaan tussen religie en kunst.

Religies zijn uitingen van gemeenschappen. Ze bevestigen deze gemeenschap en houden deze gemeenschap in stand.<sup>4</sup> Tegelijkertijd veranderen ze voortdurend, net als dat een gemeenschap in ontwikkeling is. Het Verlichtingsdenken bevordert de interpretatie van religie als een menselijke onderneming. De sociale wetenschappen worden door Meredith McGuire de erfgenamen genoemd van het humanisme zoals het na de Verlichting is ontstaan. Religie is zo beschouwd een menselijke constructie, waar geen goddelijke verlichting aan te pas komt.<sup>5</sup>

Toch draait het in religie om het hogere en het transcendente. Dit bovenwereldlijke valt te omzeilen met een list. Door religie te omschrijven als een manier om verbonden te zijn met het bovenmenselijke in plaats van het bovenwereldlijke, staat de mens centraal en niet het transcendente. Ter Borg definieert religie als volgt: 'religie is het onttrekken van wat dan ook aan de menselijke eindigheid door het een status van bovenmenselijkheid te geven'.<sup>6</sup> Binnenwereldlijke religie behoort nu tot de mogelijkheden. En dat is precies waar dit betoog over gaat: hedendaagse kunst als binnenwereldlijke religie. Mijn vraagstelling luidt: is kunst een religie? Kunnen deze twee aan elkaar gelijk worden gesteld, en zo ja, hoe kan kunst functioneren als een religie?

Wat bedoel ik met kunst en wat hebben we daar aan? Kunsthistorici Kitty Zijlmans en Marlite Halbertsma stellen dat het begrip kunst een classificatie is, een waardetoekenning. Moderne kunst is volgens hen een 'een optimaal vehikel van artisticeit (kwaliteit en originaliteit)'.<sup>7</sup> Het kunstwerk is voor hen een aanleiding die een bepaald effect teweegbrengt, dat vervolgens beschreven wordt. Het kunstwerk zien zij niet los van het vertoog eromheen. Zij vinden dat in wat er geschreven wordt over kunst niet zozeer gaat om wat het kunstwerk *is*, maar om wat het *doet*. Zij zien het kunstwerk ook niet los van de context en stellen dat een kunstwerk alleen maar bestaat in een context.<sup>8</sup> Deze context wordt gevormd door alle spelers in de kunstwereld, waarover meer in dit betoog.

Als kunst religie is, heeft dit geloof vele verschijningsvormen. Godsdiensthistoricus Gerardus van der Leeuw (1890-1950) was van mening dat niemand het leven kan verstaan zonder daar op enigerlei wijze artistieke expressie aan te geven. Dat zou betekenen dat iedereen een kunstenaar is en dat geloofsbelijdenissen in vele kunstvormen worden geuit.<sup>9</sup>

Als methode volg ik de stappen welke Ter Borg maakt in zijn onderzoek naar niet-institutionele

---

3 Steensma 1987, p. 15; Jaffé 1986, p. 22 en 32.

4 Vandekerckhove 1992, p. 132, 134.

5 McGuire, p. 35, 36.

6 Ter Borg 1996, p. 19 en voetnoot 8 op p. 25.

7 Zijlmans en Halbertsma 1993, p. 28.

8 Zijlmans en Halbertsma 1993, p. 32.

9 [www.vanderleeuwstichting.nl](http://www.vanderleeuwstichting.nl), geraadpleegd 26 juli 2008.

religies. In het eerste hoofdstuk ga ik specifiek in op de wereld van de hedendaagse kunst als religieuze gemeenschap, als drager van een gemeenschappelijk geloof. In het tweede hoofdstuk zwak ik deze stelling wat af en kijk ik naar de kunstwereld als zingevend orgaan, voor zichzelf en voor de maatschappij.

In het derde hoofdstuk gaat het over kunstwerken als medium van zingeving. In dit hoofdstuk staat dus niet de kunstwereld centraal, maar het kunstwerk op zich. Drie verschillende vormen van zingeving zoals de kunstenaar in het kunstwerk heeft verbeeld, komen aan bod. Deze drie wijzen zijn gekoppeld aan de drie leidmotieven die de curatoren van de kunsttentoonstelling *Documenta 12* (2007) in Kassel hanteerden.

Hoofdstuk vier gaat in op een aspect van kunst dat mijns inziens direct verband houdt met de zingevende waarde van kunst. Van tijd tot tijd staat in kranten het bericht dat een kunstwerk van een gevierde kunstenaar een recordbedrag heeft opgebracht. Deze bedragen gaan tot vele miljoenen euro's. Hoewel voor de meeste kunst die gemaakt wordt een bedrag betaald wordt dat correspondeert met formaat, dan wel dicht in de buurt blijft van de productiekosten, zijn sommige kunstwerken veel meer waard. Hoezo is het deze markt in symbolische goederen winstgevend? In hoofdstuk vijf sta ik stil bij de herkomst van de huidige zingevende en financiële waarde van kunst.

In het laatste hoofdstuk ga ik in op de grote rol die kunstkritiek speelt in de kunstwereld en de soms wat religieuze taal die daar gebezigd wordt.

# 1. De kunstwereld als religieuze wereld

## Inleiding

We leven in een moderne samenleving, waarin religie sinds de Verlichting beschouwd wordt als een menselijke onderneming. Sinds de Verlichting is het niet vanzelfsprekendheid meer dat mensen een godsdienstige traditie aanhangen. Onze samenleving is sindsdien steeds meer gesecculariseerd. We stellen ons vertrouwen in wetenschap en technische vooruitgang en verwachten dat de mensheid zich daardoor tot grote hoogten zal ontwikkelen. Politiek filosoof John Gray (1948) ontwaart hierbij de impliciete verwachting dat wij door zullen groeien tot een universele democratie en mondiale vrije markt. Deze verwachting bestempelt hij tot een utopie en een seculier maar apocalyptisch geloof.<sup>10</sup>

De socioloog Émile Durkheim (1858-1917) verwachtte dat er nieuwe vormen van religiositeit zouden ontstaan zodra geïnstitutionaliseerde religies zouden verdwijnen.<sup>11</sup> Dat is momenteel wat gebeurt in westerse, gesecculariseerde samenlevingen. Men zoekt houvast in iets buiten zichzelf om zich aan te verbinden. Wat men hiertoe vindt, hoeft niet voor iedereen zo verheven te zijn als de politieke en economische doelstellingen die Gray waarneemt. Zingeving is vaak verweven met het alledaagse.

Er is een verband tussen het betekenisstelsel en de gemeenschap die dit uitdraagt. Durkheim toonde in zijn onderzoek aan dat het een gemeenschap van gelovigen is die een betekenisstelsel dat zij met elkaar deelt, bevestigt en in stand houdt. Omgekeerd wordt de eenheid van de groep versterkt en uitgedragen door de gedeelde waarden. Een kerk, als de gemeenschap van gelovigen, is dus niet alleen een organisatiekenmerk van religie, maar ook de instandhouder ervan. Zonder gemeenschap bestaat geen religie.<sup>12</sup>

In dit hoofdstuk behandel ik de wereld van de hedendaagse kunst als religieuze gemeenschap. Waar verbinden zij zich mee? Welke rituelen en geloofsvoorstellingen houden zij er op na?

### 1.1. Religie als menselijke behoefte

Waarom ga ik de kunstwereld met religie vergelijken, als religie achterhaald zou zijn sinds de Verlichting? Religie wordt beschouwd als zijnde antirationeel en antiwetenschappelijk.<sup>13</sup> Zonder dit

---

10 Gray 2007, p. 12.

11 McGuire 1997, p. 36.

12 McGuire, p. 35; Vandekerckhove 1992, p. 140. Zelfs bioloog en atheïst Richard Dawkins (1941) erkent de sociale dimensie van religie. Hij gebruikt dit als verklaring waarom Amerikanen zo religieus zijn terwijl de Verenigde Staten een seculiere staat is. Floris van Straaten, 'Jezus zou nu atheïst zijn', *NRC Next*, 23 maart 2008.

13 Dit betoogt Richard Dawkins in het interview dat hem werd afgenomen door Floris van Straaten, 'Jezus zou nu

te ontkennen of te bevestigen, stel ik daartegenover dat religie een algemeen menselijke behoefte is. De mens als *animal religiosum* staat onzeker in de wereld en moet ergens een punt vinden om zich aan vast te houden. Door iets de status van het *bovenmenselijke* te geven, vindt men dit vaste punt.<sup>14</sup>

Mensen hebben om te kunnen overleven, een oriëntatiemiddel in deze wereld nodig: een wereldbeeld, een voorstelling die men zich gevormd heeft over de werkelijkheid van de wereld. Dit wereldbeeld biedt een begrippenapparaat om met de werkelijkheid om te kunnen gaan: het omvat waarden, normen, verklaringsschema's, verwachtingen en angsten.<sup>15</sup> Een dergelijk wereldbeeld is het resultaat van generaties lang samenleven en is daardoor geen coherent beeld, maar bestaat uit een weelderige hoeveelheid aan overleveringen over en verklaringen van de werkelijkheid. Omdat deze verklaringen, het omvattende wereldbeeld en de mens erachter feilbaar en eindig zijn, zoekt men iets groters dat hen overstijgt. Dit 'bovenmenselijke' garandeert de geldigheid van hun kennis, van hun waarden en normen ondanks de menselijke feilbaarheid. En dit bovenmenselijke noemt Ter Borg religie: 'het onttrekken van wat dan ook aan de menselijke eindigheid door het een status van bovenmenselijkheid te geven'.<sup>16</sup>

Wat is dat hogere dan? Dit kan van alles zijn. Vaak bevat het een irrationeel element en numineuze eigenschappen.<sup>17</sup> Ondanks het irrationele wil het nog niet zeggen dat het zweverig is. Het gaat er om dat men zich verbindt met iets dat hoger is dan zichzelf. Dit kan heilig en hoogverheven zijn als de God van joden, christenen en moslims, maar ook een element uit onze cultuur dat ons helpt het alledaagse te overstijgen. Er zijn zelfs parodieën gemaakt op God en religie: Oelikoeli en het Vliegend Spaghettimonster.<sup>18</sup> De makers geven door hun creaties aan heel goed te weten wat religie is en doet.

Net als andere behoeften, zoals aan spel en seks, is deze bij de ene persoon sterker aanwezig dan bij de ander. Zonder uitspraak te doen over de inhoud van religie, kan gesteld worden dat het een niet weg te denken element is van onze samenleving. Dit wordt bevestigd door de actualiteit. Zo maakte politicus Geert Wilders een filmisch pamflet tegen de Islam, nadat hij eerder had gesteld dat de koran verboden zou moeten worden. De regeringspartijen PvdA, CDA en ChristenUnie voerden

---

atheïst zijn', *NRC Next*, 23 maart 2008.

14 Ter Borg 1996, p. 17-19. Term *Animal religiosum* is afkomstig van godsdienstsocioloog Thomas Luckmann. Term *bovenmenselijk* als omschrijving van religie is afkomstig van Ter Borg, ter vervanging van bovenwereldlijk of transcendent.

15 Ter Borg 1996, p. 17,18.

16 Ter Borg 1996, p. 19.

17 Term afkomstig van Rudolf Otto: iets dat fascinerend en angstaanjagend tegelijk is. Otto 2002 (1928).

18 De god Oelikoeli is een vondst van de cabaretier Youp van 't Hek (1954). Zie [www.youp.nl](http://www.youp.nl) geraadpleegd 25-06-2008. Het Vliegend Spaghettimonster is een god met bijbehorende religie verzonnen door natuurkundige Bobby Henderson als reactie op het besluit van de regionale overheid Kansas om tijdens biologielessen naast de evolutieleer ook de theorie van het intelligent design te onderwijzen. Zie de website die Henderson maakte over deze 'religie': [www.venganza.org](http://www.venganza.org), geraadpleegd 25-06-2008.

een discussie over manipulatie en selectie van embryo's, aangezwengeld door ChristenUnie, met als achterliggende vraag in hoeverre een mens mag ingrijpen in de natuurlijke gang van het leven, al dan niet zo bepaald door de schepper.

Religie maakt deel uit van een reeks levensbeschouwingen die mensen er op na houden. Binnen de reeks levensbeschouwingen houden de religieuze er weliswaar een bijzondere status op na, zo opgebouwd in de geschiedenis. Wat er vandaag de dag gebeurt, is dat mensen religie niet meer vanzelfsprekenderwijs zoeken in haar traditionele religieuze gemeenschappen zoals de christelijke kerken. Mensen kunnen in die behoefte voorzien met tal van andere instellingen in de samenleving, zoals sport of kunst.<sup>19</sup> Iets hoeft dus niet uitgesproken religieus te zijn om toch te kunnen voorzien in een religieuze behoefte. Dit is de achterliggende motivatie waarom ik kunst durf te vergelijken met religie.

Religie biedt 'een verweer tegen de eindigheid' en manifesteert het zich op verschillende manieren in onze samenleving, ook op plaatsen die van oudsher niet religieus werden geacht. In dit betoog speelt het waarheidsgehalte van een religie geen rol, maar wel de manier 'waarop mensen zich de angst van het lijf houden door middel van iets dat hen als individuen te boven gaat'.<sup>20</sup>

Kunst representeert, hoe vrij ook, de werkelijkheid binnen de kaders die de kunstenaar en de curator/conservator zich hebben gesteld. De leden van de kunstwereld blijken er een eigen subwereld en denkkader op na te houden. In het hierna volgende vergelijk ik de kunstwereld met een aantal uitingsvormen van religie: bedevaarten, kerkgemeenschappen, geloofsbelijdenissen en voorgangers van religieuze gemeenschappen, ten einde een uitspraak te kunnen doen over het religieuze gehalte van de kunstwereld. Een achterliggende vraag daarbij is, wat het verschil is tussen religie en kunst en cultuur. Is kunst en cultuur ook een algemene menselijke behoefte? De kunstwereld functioneert als gemeenschap van gelovigen, die het betekenisstelsel dat kunst is, in stand houdt.<sup>21</sup> Deze gaan we nader bekijken.

## **1.2. Bedevaarten en processies**

Een bedevaart of pelgrimage is de reis van een enkeling of een groep reizigers van huis naar een specifiek, heilig doel voor ogen. De plaats waar de reis naar toe ondernomen wordt, neemt vaak een bijzondere plaats in de geschiedenis van de levensbeschouwing in. De motivatie om de reis te ondernemen, ligt veelal in de verwachtingen die in de religie liggen opgesloten. Zo is het een religieuze verplichting voor moslims om één keer in hun leven de hadj, de bedevaart naar Mekka, te ondernemen. Katholieken kennen ook pelgrimstochten naar plaatsen waar heiligen zijn begraven of

---

19 Ter Borg 1996, p. 43.

20 Ter Borg 1996, p. 23,24.

21 McGuire 1997, p. 35.

Maria is verschenen. Deze tochten zijn populair onder zowel katholieken als niet-katholieken, om 'iets van zingeving en spiritualiteit' te ontdekken.<sup>22</sup> Deze vage omschrijving geeft een algemeen verschijnsel weer van bedevaarten: een bedevaartsplek kan als heilige plaats door mensen met verschillende religieuze en zelfs tegenstrijdige religieuze overtuigingen bezocht worden.

Veel betrokkenen van de wereld rondom hedendaagse kunst reserveren tweejaarlijks tijd voor een bezoek aan een of meerdere van de wereldwijde kunstbiënnales die georganiseerd worden, zoals de biënnales van San Paolo en Venetië. Iedere tien jaar is het mogelijk in Europa een 'grand tour' te ondernemen, langs vier samenvallende kunstevenementen: das Skulptur Projekte Münster, Art Basel, de Documenta in Kassel en de Biënnale in Venetië.<sup>23</sup> Daarnaast vinden jaarlijks meerdere internationale kunstverkooptentoonstellingen plaats, zoals Art Basel, TEFAF in Maastricht en Frieze Art Fair in Londen. Al deze gelegenheden lijken op bedevaartsoorden. Iedereen die vindt dat zij/hij wat voorstelt in de kunstwereld trekt er op uit om ze te bezoeken.<sup>24</sup> Reisverslagen verschijnen in tijdschriften en kranten en het blijft lange tijd interessant om aan wat men gezien heeft, te refereren.

Maar niet alleen de kenners van kunst trekken er op uit. Ook het grote publiek staat tijdens vakantie graag en masse in de rij om een blik op een schildering van Giotto, Leonardo da Vinci, Rafaël of Michelangelo te kunnen werpen. Er zijn sociologen die vinden dat het op vakantie gaan of het bezoeken van het graf van een overleden popster vergelijkbaar is met pelgrimage. Bram Kempers verwoordt dit toerisme als volgt: 'Als reisdoel hebben deze meesterwerken de relieken van heiligen van hun ereplaats verdrongen'. Deze schilderingen waren ooit gemaakt als goedkope manier om de bewaarplaats van een reliek te versieren. Nu zijn ze kostbaarder dan wat ze ooit moesten omlijsten.<sup>25</sup>

Bij een processie wordt het heilige door de gelovigen rondgedragen. Onlangs, op 8 juni, vond voorafgaand aan de opening van de beeldtentoonstelling Sonsbeek 2008 een processie plaats ter ere van de kunst. Sonsbeek is behalve de naam van een park in Arnhem ook de naam van de beeldtentoonstelling, die daar dit jaar voor de tiende maal plaatsvindt. Inwoners van Arnhem vormden gelegenheidsgildes, die de kunstwerken door de straten van de stad droegen. De kunst, als 'symbool van menselijke verbeeldingskracht' werd met deze processie geëerd. Natuurlijk was het tegelijkertijd een originele en effectieve manier om de omwonenden te betrekken bij het evenement. Kunst, zo staat op de website van het evenement, 'heeft de ondersteuning van velen nodig om in de

---

22 [www.katholieknederland.nl](http://www.katholieknederland.nl), Jos van Bussel, directeur van de Vereniging Nationale Bedevaarten (VNB) in Den Bosch: 'nieuwe groep pelgrims ontdekt bedevaart', geraadpleegd 25 juni 2008.

23 [www.grandtour2007.com](http://www.grandtour2007.com). De naam is een verwijzing naar de reis door het vasteland van Europa en met name Italië, die deel uitmaakte van de vorming van jongelingen uit de elite in de 18e tot in het begin van de 20e eeuw.

24 J. Chaplin, *An Artsy Spin on the Grand Tour*, The New York Times, 27 mei 2007.

25 Kempers, p. 16.

samenleving werkelijk betekenis te krijgen'.<sup>26</sup>

Er is een verschil waarneembaar tussen de bedevaartgangers van kunstexposities en van een religieuze bedevaart. De kunstexposities worden veelal door individuen bezocht, ieder gaat voor zich. Als dit een uiting mag zijn van het feit dat de kunstwereld als een religie kan functioneren, dan is het wel een individualistische religie.

### **1.3. De vriendenverenigingen als nieuwe kerkgemeenschappen**

Volgens socioloog Émile Durkheim (1858-1917) is het belangrijkste kenmerk van religie dat het vormen van gemeenschap biedt. Religieuze rituelen en symbolen waren volgens hem verbeeldingen van de religieuze groep, waarmee ze uiting geven aan wat belangrijk is voor deze gemeenschap. Het in stand houden van deze gemeenschap is doel van het religieuze leven.<sup>27</sup> Gemeenschap is een brede term in de sociale wetenschappen, die zich lastig laat omschrijven. In een gemeenschap draait het om gedeelde zingeving en om solidariteit. Socioloog Arjun Appadurai (1949) noemt als de twee belangrijkste elementen van een gemeenschap de geschiedenis ervan en de context. De gemeenschap doorgaat een proces van groei en krimp.<sup>28</sup>

Musea in binnen- en buitenland kennen vriendenverenigingen. Deze steunen het museum, om bijvoorbeeld kunstaankopen en restauraties mogelijk te maken<sup>29</sup> en vormen een binding tussen liefhebbers van het museum en de instelling zelf. In Nederland zijn de activiteiten die deze verenigingen ontplooiën bescheiden vergeleken met die van de musea in Angelsaksische landen.

Neem de vriendenvereniging van Tate Modern. De basiscollectie van het museum is gratis toegankelijk, waardoor het een favoriete plek is geworden voor Londenaren om in het weekend met hun gezin te verpozen. Daarnaast zijn er voortdurend gerenommeerde overzichts- en thematentoonstellingen, die lange rijen voor de kassa en entree opleveren. Doordat het een geliefde plek is geworden om met familie een dag in het weekend door te brengen, is het gebouw op zaterdag en zondag vol met bezoekers. Deze drukte is te omzeilen door lid te worden van de vriendenvereniging van Tate ('Tate membership'). Leden ontvangen gratis toegang voor alle tentoonstellingen in alle vier Tate musea, het voorrecht om op vertoon van hun lidmaatschapskaart de rij te omzeilen en direct de tentoonstelling in te lopen, plus de mogelijkheid deze vaker dan één keer te bezoeken. Wie wil uitrusten, kan in de Members Room bijkomen van de drukte. Deze is alleen toegankelijk voor leden waardoor er geen lange rij is voor de kassa van het restaurant. Er is een bijbehorend terras met uitzicht over de Thames. De mogelijkheid bestaat om een introduc e mee

<sup>26</sup> [www.sonsbeek2008.nl](http://www.sonsbeek2008.nl) geraadpleegd 25 juni 2008.

<sup>27</sup> McGuire 1997, p. 36.

<sup>28</sup> D. Rabinowithz over 'community' in Smelser en Baltes 2001, p.2387-2389.

<sup>29</sup> Voor een museum is deze vorm van acquisitie belangrijk. Zie [www.gemeentemuseum.nl](http://www.gemeentemuseum.nl) > vriendenvereniging, [www.franshalsmuseum.nl](http://www.franshalsmuseum.nl) > lidmaatschap, <http://www.siteclx.nl/rmo> > service > vrienden; geraadpleegd 29 juni 2008.

te nemen. Ook zijn er vernissages, aparte momenten waarop alleen leden de tentoonstellingen in Tate Modern mogen bezoeken. Dit alles voor 47 pond. Voor een relatief laag bedrag ben je een jaar lang verzekerd van kunst, een weekendvullend programma, lever je een bijdrage aan een maatschappelijk geëngageerde instelling, mag je je met je familie hier verpozen, staat er in een Vipruimte koffie voor je klaar en hoef je niet meer in de rij te wachten voor de kassa bij de entree of in het restaurant. Bovendien ontvangen leden een glossy magazine met aanbiedingen en overzicht en bespreking van het tentoonstellingsaanbod. Alleen de kindercrèche ontbreekt nog.<sup>30</sup>

Het aanbod van Nederlandse vriendenverenigingen is hiermee vergeleken bescheiden. Het beperkt zich tot uitnodigingen voor openingen van tentoonstellingen, vriendenmiddagen met lezingen en rondleidingen en excursies naar andere musea. Een speciale uitgave van het museum met activiteitenoverzicht wordt eveneens aangeboden.<sup>31</sup>

Alle vriendenverenigingen bieden de mogelijkheid om tijdens activiteiten gelijkgestemde mensen te ontmoeten, die met elkaar hun voorliefde voor kunst delen. De Tate heeft de organisatie echter veel meer geprofessionaliseerd dan de Nederlandse vriendenverenigingen. De speciale ledenruimte die zij hebben ingericht, bieden het hele jaar door de mogelijkheid tot ontmoeting met gelijkgestemde mensen, met hetzelfde engagement. Hier is ruimte voor reflectie. Zo lijken vriendenverenigingen dezelfde gemeenschapsvormen te bieden als kerkgemeenschappen, met gedeelde zingeving en solidariteit.

De kunstwereld kan functioneren als een eigen niche in de samenleving. Niet los van de samenleving, wel verheven boven. Leden van de kunstwereld geloven in de zingevende waarde van kunst. Ze geloven ook in de onderscheidende waarde van kunst, het is een elitaire gemeenschap. Ze geloven ook dat kunst goed is voor iedereen en werken er zodoende hard aan om kunst bereikbaar te houden voor alle leden van de samenleving. Interessant is dat de overheid deel uit maakt van de kunstwereld, maar ook commerciële bedrijven als banken en oliemaatschappijen dragen hun steentje bij. Het is goed voor hun *branding* om de bedrijfsnaam te verbinden met cultuur.

#### **1.4. Wereldwijde beeldtaal**

Een opvallende eigenschap aan hedendaagse kunst, is de wereldwijd gebezigde beeldtaal. Op internationale tentoonstellingen als Documenta te Kassel of de Biënnale in Venetië exposeren kunstenaars van over de hele wereld. Hun werk wordt ongeacht de culturele achtergrond van kunstenaar of toeschouwer door alle leden van de kunstwereld verstaan. 'The art world no longer has a single center, or even two or three. It's truly international now', zei Robert Storr, curator van

---

<sup>30</sup> Zie [www.tate.org.uk/members/](http://www.tate.org.uk/members/) geraadpleegd 2 juni 2008.

<sup>31</sup> [www.gemeentemuseum.nl](http://www.gemeentemuseum.nl) > vriendenvereniging, [www.franshalsmuseum.nl](http://www.franshalsmuseum.nl) > lidmaatschap, <http://www.siteclx.nl/rmo> > service > vrienden; geraadpleegd 29 juni 2008.

de Venetië Biënnale 2007.<sup>32</sup>

Blijkbaar is het ideaal van het modernisme, het ontwikkelen van een nieuwe, universele beeldtaal, realiteit geworden. Het modernisme is in de kunst een breed begrip, dat zich moeilijk laat definiëren. Als kunstenaarsbeweging betrokken op eigentijdse thema's en materialen kwam het op in de tweede helft van de negentiende eeuw. Boegbeeld van deze beweging werd schrijver, dichter en kunstkriticus Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), die de gevestigde literaire orde uitdaagde.<sup>33</sup>

Volgens Baudelaire hielden modernistische kunstenaars zich bezig met het eigentijdse en het veranderlijke en anderzijds het onveranderlijke en permanente. De modernistische kunstenaar geeft zijn/haar visie op het alledaagse stadsleven en weet alles van eeuwigheidswaarde er uit te abstraheren.<sup>34</sup> Doordat het modernisme vanaf het begin bezig was met de vraag hoe ze het eeuwige en onveranderlijke te midden van de chaos kon representeren, was het vanaf het begin bezig met taal en de juiste wijze van representatie van de eeuwige waarheden.<sup>35</sup>

Het modernisme maakt – net als de reactie erop, het postmodernisme<sup>36</sup> – als stroming deel uit van de moderniteit, het 'modern-zijn', van de Westerse wereld sinds de Verlichting. Het streven naar een universele beeldtaal is behalve een modernistisch streven ook een Verlichtingsdoel. Het komt voort uit de wens het menselijk leven te vervolmaken, wat een utopisch doel is.<sup>37</sup> Deze utopie en de discussie tussen modernisme en postmodernisme heeft er sinds de tweede helft twintigste eeuw voor gezorgd dat een groep niet-westerse kunstenaars de kans kreeg om nieuwe manieren te ontwikkelen waarop zij zich kunnen uitdrukken, waarbij zij enerzijds refereren aan hun eigen cultuur en traditie en anderzijds een werk presenteren dat internationaal begrepen wordt, door aan te sluiten bij de ontwikkelingen in het modernisme en postmodernisme.<sup>38</sup> Zo biedt de hedendaagse kunst een internationale vormtaal, die door iedereen in de kunstwereld wordt verstaan.

Dit is een uniek verschijnsel. In de politiek lukt internationale samenwerking slechts ten dele. Het creëren van een vrije wereldeconomie zonder handelsbarrières, het handhaven van universele mensenrechten, het spreken van één taal tijdens internationale overleggen, zonder tussenkomst van tolken: dit alles zijn vraagstukken waar politici zich nog de komende jaren kunnen bezighouden. Dat het in de kunst wel lukt om één universele vormtaal te gebruiken, is mede te danken aan het modernisme en de wereldwijde wens om modern te zijn.

Echter: dat men elkaars beeldgebruik en symboliek begrijpt, wil niet zeggen dat er een uniform

---

32 J. Chaplin, 'An Artsy Spin on the Grand Tour', *The New York Times*, 27 mei 2007.

33 Bourdieu 1996 (1992).

34 Harvey 1990, p. 10, 20.

35 Harvey 1990, p. 20, 21.

36 Het postmodernisme beschouw ik als een moderne stroming. Ik zie het als een bevragen van het modernisme, niet als een stroming die het einde van het modernisme heeft ingeluid. Zie Habermas in Foster 1998, p. 11-15.

37 Gray 2007, p. 59.

38 Honour & Fleming, p. 820 NB: Naslagwerk. Betere bron gebruiken.

visueel repertoire zal ontstaan. Het streven naar een visuele harmonie werd uitgedragen door kunstcriticus Clement Greenberg (1909-1994). Als formalist vond hij dat de waarde van een kunstwerk enkel werd bepaald door de visuele aspecten (zoals de vorm) en het gebruikte medium. Deze verwachting van Greenberg voor de toekomst was ook een utopie, gebaseerd op een opvatting van volmaaktheid die is ontleend aan de religie.<sup>39</sup>

### 1.5. Kunstenaar als schepper

Er is echter een onjuiste veronderstelling die veel mensen klakkeloos aannemen over kunst, namelijk dat het een creatie is, gemaakt door de kunstenaar als schepper. Daarbij vergeet men zich af te vragen wie de kunstenaar heeft 'geschapen'. Bourdieu is er van overtuigd dat dit een mythe is, die een eerste obstakel vormt in gedegen kunsthistorisch onderzoek. De kunstenaar is namelijk geen demiurg, een halfgod die vanuit ongeordende materie iets bijna goddelijks maakt, maar een persoon die een sociale positie inneemt en in zijn handelen net zozeer als anderen bepaald wordt door zijn omgeving – het veld – en de geschiedenis van dat veld.<sup>40</sup> Wat dit betreft is de opdracht bij de entree van het Gemeentemuseum in Den Haag interessant. In de hoge hal is een muurreliëf aangebracht dat werd ontworpen door Willem van Konijnenburg met de tekst 'eer het god'lijk licht in d'openbaringen van de kunst'.<sup>41</sup>

De kunstenaar wordt gevormd door degenen die hem 'ontdekken' en van hem een bekende kunstenaar maken: de kunstcritici, conservatoren, galeriehouders etc. Je zou dus kunnen stellen dat dezen hem creëren en dus de schepper van de kunstenaar zijn. Op deze manier zou er vervolgens een schepper van alle spelers in de kunstwereld aan te wijzen moeten zijn, maar deze zoektocht kan ook samengevat worden als dat de kunstwereld de kunstenaar en diens werk consacreert.<sup>42</sup>

Er zijn kunstenaars die proberen om deze consacrerende handeling onderwerp te maken van hun kunst. Met dit doel verscheen de readymade *The Fountain* (1917) (Bijlage 2 - afb.1) van Marcel Duchamp (1887-1968) op de markt, een 'readymade' bestaande uit een urinoir, alsook een heel aantal kunstobjecten in de jaren '60 vorige eeuw, zoals Piero Manzoni's (1933-1963) *Merda d'artista* (1961) (afb.2), ingeblikte uitwerpselen van de kunstenaar als commentaar op de kunstwereld zelf, en Andy Warhols (1928-1987) *Brillo Box* (1964) (afb. 3): een exacte kopie van een doos waarin Brillo-zeepsponsjes worden aangeleverd aan de supermarkt. Deze kunstwerken zouden niets anders dan een slechte grap zijn als er geen kunstwereld om heen stond. Deze kunstwerken tonen meer dan ooit aan dat geen enkele kunstenaar of kunstwerk op zichzelf staat,

---

39 Gray 2007, p. 269; Smith, p. 33.

40 Bourdieu 1996, p. 167.

41 Titus M. Eliëns e.a., *Jaarboek Haags Gemeentemuseum 95 96*, Den Haag 1997, p.25.

42 Bourdieu 1996, p. 169.

maar dat het betekenis en waarde krijgt door de erkenning ervan door de kunstwereld er om heen.<sup>43</sup>

## 1.6. De geloofsbelijdenis

Dit streven naar één gemeenschappelijke beeldtaal, bouwt voort op een onderliggende, gedeelde mythe, zeg maar een geloofsbelijdenis. Welke illusie delen de spelers van de hedendaagse kunstwereld met elkaar?

In zijn essay over voetbal als religie in de bundel *Het geloof der goddelozen* noemt Ter Borg drie functies van religie die te herkennen zijn in voetbal: het reduceren van de complexiteit en de onbestemdheid van de werkelijkheid, het verbroederen van mensen en het kanaliseren van de agressie.<sup>44</sup>

In de kunstwereld wordt de werkelijkheid gereduceerd tot die van de kunstwereld, een kleine afspiegeling van de grotere wereld. Grote problemen uit de wereld worden gereduceerd tot een beeld of een film van een bepaalde duur. In deze kunstwerken wordt geweld niet geschuwd als thema. Soms levert het schokkende of confronterende beelden op, die veelal afschuw bij de toeschouwer kunnen opwekken. Maar binnen de context van het kunstwerk en van de tentoonstelling is dit geweld ingekaderd en onschuldig. Verbroedering vindt plaats doordat kunstenaars geen onderscheid maken op ras of geloof of herkomst, maar met elkaar de beeldtaal zoals ontwikkeld sinds het modernisme delen.

Illusoir aan de gedeelde veronderstellingen onder de toeschouwers is de onderliggende gedeelde mythe. Men gelooft dat men boven zichzelf kan uitstijgen, door zich te verbinden met kunst, als iets dat groter is dan zichzelf. Doordat kunst grote financiële waarde kan vertegenwoordigen, heeft de beter opgeleide middenklasse kunst ontdekt als middel om zich te kunnen onderscheiden van anderen. Kunst is dan ook een statussymbool geworden van de goed opgeleide middenklasse. Hierover meer in hoofdstuk vier.

Het bijzondere van kunst, maar ook andere culturele verschijnselen als voetbal of sport überhaupt en muziek is dat zij mensen kunnen verheffen, waardoor men het alledaagse even achter zich kan laten. De gedeelde illusie helpt daarbij en is zelfs noodzakelijk.

Het lijkt wel alsof mensen niet zouden kunnen leven zonder mythe. De moderne tijd is volgens Gray niet minder een periode van bijgeloof dan de middeleeuwen, volgens hem zelfs nog meer.<sup>45</sup>

---

43 Bourdieu 1996, p. 170. Arthur C. Danto 2002, p. 171-206.

44 Ter Borg 1996, p. 43.

45 Gray 2007, p. 288. Gray is politiek filosoof en ziet verschillende politieke conflicten waarin illusies een rol spelen, zoals de inval in Irak door de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk in 2003 en voorspeld dat de komende jaren geloofsgeweld de strijd om de natuurlijke hulpbronnen gaat bepalen.

## 1.7. De curator, conservator en kunstcriticus als dominee

Socioloog en econoom Olav Velthuis deed onderzoek naar de wijze waarop de prijzen van kunstwerken worden bepaald. Hij constateert dat curator en galeriehouder vaak hun opvattingen over de waarde en het belang van een bepaalde kunstenaar met elkaar delen. De handelaren vragen critici te schrijven over 'hun' kunstenaars, en halen curatoren over om hun kunstwerken in toekomstige tentoonstellingen op te nemen. De curator bepaalt dus samen met de criticus het belang van een werk.<sup>46</sup>

Clement Greenberg en George Dickie ontwikkelden de *Institutional Theory of Art*, waarin zij stellen dat de *communis opinio* van de kunstwereld bepaalt of iets een kunstwerk is of niet. Kunst is kunst omdat het door de kunstwereld tot kunst wordt verklaard.<sup>47</sup> Danto vult aan dat er wel argumenten zijn waarom zij bereid zijn iets tot kunst te verklaren. Zo is kunst een symbool, dat iets betekent en representeert. De betekenis hiervan is bekend bij het publiek. Kunst veronderstelt inderdaad een publiek, maar ook een communicatiesysteem.<sup>48</sup> Of iets kunst kan zijn of niet, veronderstelt dus dat het wordt besproken door leden van de kunstwereld. Aangezien kunst volgens Danto een symbolische expressie is, dus een bepaalde betekenis belichaamt, moet de kunstkritiek deze betekenissen vaststellen en verklaren.<sup>49</sup>

Socioloog Ton Bevers noemt als opvallend verschijnsel in de kunstwereld van nu, dat de discussie over kunst plaats vindt in recensies van kunsttentoonstellingen. Deze besprekingen zijn een onmisbaar onderdeel van de kunstwereld geworden. Waarop Danto heeft gesteld dat een kunstwerk pas een kunstwerk wordt, op het moment dat er over geschreven en gesproken wordt.<sup>50</sup> Een kunstenaar die zijn werk op de markt wil brengen, moet er dus voor zorgen dat de juiste leden van de kunstwereld zijn werk waarderen en er over schrijven.<sup>51</sup>

Dus kunstenaars en hun galeriehouders hebben er belang bij dat er veel geschreven en gezegd wordt over de kunstwerken die zij tentoonstellen, teneinde de werken te bevestigen als zijnde *kunstwerken*. Curatoren zijn er eveneens bij gebaat dat het werk dat zij gebruiken in een expositie de publieke aandacht heeft.

---

46 Velthuis 2005, p. 12. Wesseling constateert overigens dat Buergel en Noack zich van deze gebruikelijke gang van zaken niets hebben aangetrokken bij de organisatie van Documenta 12. Als tentoonstellingsmakers lieten ze de galeriehouders links liggen en trokken er zelf op uit om kunst voor deze tentoonstelling te selecteren.

47 Ankersmit/Danto 2002, p. 22, p. 180. De kunstwereld is volgens deze theorie georganiseerd in instituties. De kunstcritici, galeriehouders, kunsthistorici, museumdirecteuren behoren allemaal bij een bepaald instituut als een krant of tijdschrift, een galerie, universiteit en museum. Zelf vind ik dat de kunstwereld breder is dan deze leden van instituties: ook verzamelaars, connaisseurs en uiteraard de kunstenaars zelf horen er volgens mij bij: iedereen die actief geïnteresseerd is in kunst.

48 Ankersmit/Danto 2002, p. 185.

49 Ankersmit/Danto 2002, p. 184, 185.

50 Bevers in Zijlmans & Halbertsma, p. 264, 265.

51 Bevers in Zijlmans & Halbertsma, p. 256, 257.

In een bespreking van de commerciële kunstbeurs Art Cologne werd dit verschijnsel door een criticus op de Duitse radio vertaald naar de kopers van kunst en benoemd als het 'kopen met de oren'. Men koopt het liefst kunstwerken die in de belangstelling staan en waar veel over gesproken wordt.<sup>52</sup> Blijkbaar heerst er veel onzekerheid bij kunstverzamelaars over wat van blijvende waarde is. Men durft niet zomaar te kopen wat men mooi vindt of wat ontroert of op andere wijze aanspreekt.

Wat curator en criticus beweren, bepaalt dus of een werk als kunst geaccepteerd wordt en in welke mate. In deze zin zijn zij vergelijkbaar met een voorganger van een religieuze gemeenschap. Een verzamelaar gaat vaak niet af op eigen mening, maar vertrouwt op wat de kenners in de kunstwereld zeggen.

## **Conclusie**

Kunst is een van de middelen waarmee men zich verheft, uitilt boven het alledaagse. De hedendaagse kunstwereld is een subwereld, waarin men omringd wordt door medegelovigen in de kunst. Men deelt met elkaar een aantal mythen, waaronder de Verlichtingsmythen, zoals het geloof in de mens als individu en het streven naar een wereldwijde beeldtaal. Men bevestigt de kunstwerken die men met elkaar deelt en bediscussieert deze binnen de veilige kaders van de beschikbare kunstinstituten. Musea binden de 'gelovigen' aan zich door het oprichten van vriendenverenigingen. Voor verdieping en de nodige bezinning reist men geregeld af naar grote kunsttentoonstellingen op vaste plaatsen, zoals de Documenta en de Biënnale in Venetië. Deze bieden plaats voor discussie. Kunstkritici publiceren hun reisverslag en de kunstwereld wisselt opgedane ervaringen en inzichten uit. Voor leden van de kunstwereld geeft dit bepaalde vertrouwdheid. Wie twijfelt, luistert naar de curator, conservator of kunstkriticus. Zij zijn te allen tijde bereid de gedeelde illusie te bevestigen. Voor een kunstliefhebber en andere leden van de kunstwereld werkt het althans zo.

En zo reduceert de kunst en de kunstwereld de complexiteit en de onbestemdheid van de werkelijkheid. Aan dergelijke mythen is in principe niets mis. Als religie een primaire menselijke behoefte is, moet deze niet worden onderdrukt of verdrongen naar het afgeschermd privéleven. Religie moet volledig worden geïntegreerd in het openbare leven, uiteraard zonder dat iets aan anderen opgelegd wordt.<sup>53</sup>

---

52 Gehoord op de Duitse radio ten tijde van de Art Cologne in april 2007.

53 Gray 2007, p. 284, 285.

## 2. De kunstwereld als zingeving

### Inleiding

In dit tweede hoofdstuk onderzoek ik hoe de kunstwereld voor een belangrijk stuk zingeving zorgt in de Nederlandse maatschappij. Wat is zingeving en hoe onderscheidt het zich van religie? Maakt kunst deel uit van een gemeenschappelijk zingevingskader dat we als leden van eenzelfde samenleving met elkaar delen?

De vergelijking van de kunstwereld met religie is discutabel. Het is zeker zo dat men er iets in kan ervaren dat hoger is dan zichzelf. De kunstwereld kan zo helpen het alledaagse te overstijgen. De leden van de kunstwereld zullen het echter niet als religieus omschrijven. Dit komt enerzijds doordat het begrip 'religie' een beladen begrip is. Men associeert het niet met een verbinding met het hogere, maar eerder met onderwerping aan achterhaalde dogma's.

Eerder zal men de kunstwereld als zingevend ervaren en omschrijven. De Raad voor Cultuur beschreef cultuur als bron van zingeving in het advies over de culturele beleidsagenda aan de minister: 'Mensen hebben om goed te kunnen functioneren, alleen of in groepsverband, een referentiekader nodig – een als zinvol ervaren verband tussen de voortdurende stroom van ervaringen en indrukken waarin het leven van alledag zich afspeelt. Op zoek naar een zinvol bestaan gaan zij te rade bij geordende patronen, zoals religie, ideologie, doctrine, moraal, taal, kunst en cultureel erfgoed, of combinaties daarvan. Een dergelijk stelsel scheidt een band tussen mensen en fungeert vaak als basis voor gedeelde waarden, verwachtingen en leefregels.'<sup>54</sup>

Zingeving is volgens de schrijvers van het rapport van de Raad voor Cultuur te vinden in geordende patronen, waarvan religie en kunst voorbeelden zijn. Volgens Ter Borg zou men zingeving nog te vaak zoeken in 'analogieën van (traditionele) religie', terwijl de zingeving 'op straat ligt': 'Zij schalt ons tegemoet in de vraaggesprekjes die de diskjockeys houden met hun luisteraars. De reclame is ermee volgepakt. De soapseries op de televisie bestaan eruit. Zij is verpakt in ieder cliché dat de politici ons toevoegen'.<sup>55</sup> Volgens hem is zingeving 'alles wat we tegenkomen in een zodanig kader plaatsen dat we er raad mee weten'.<sup>56</sup>

Zingeving is dus een omvattende verzamelcategorie waar kunst en religie onder vallen, omdat zingeving verweven is met (bijna) alle menselijke activiteiten. Welke waarde kan de kunstwereld hebben? Ik begin met de zingevende waarde van kunst voor de spelers in de kunstwereld. In de tweede paragraaf ga ik in op de zingevende waarde van deze subwereld voor de maatschappij.

<sup>54</sup> [www.agendacultuurbeleid.nl](http://www.agendacultuurbeleid.nl) > advies > I agenda cultuurbeleid en culturele basisinfrastructuur > 1 cultureel burgerschap; geraadpleegd 19-12-2007.

<sup>55</sup> Ter Borg 1996, p.36.

<sup>56</sup> Ter Borg 2000, p.13.

## 2.1. De zin van kunst voor de kunstwereld

In deze paragraaf kijk ik naar de zingevende functie van de kunstwereld voor de spelers in de kunstwereld. Dit doe ik aan de hand van de theorie die socioloog Pierre Bourdieu ontwikkeld heeft. In deze theorie zet hij de waardenproductie van de kunstwereld centraal. In zijn boek *Les règles de l'art* (1994) zet Bourdieu zijn theorie uiteen aan de hand van de opkomst van het autonome culturele productieveld in Frankrijk in de tweede helft van de negentiende eeuw. Dit veld ontstond als een reactie op de opkomst van de commerciële 'bourgeois kunst' vanaf 1840. Door de industrialisatie tijdens het Tweede Keizerrijk<sup>57</sup> ontstond een nieuwe welvarende klasse van industriëlen en zakenlui. Een kleine groep kunstenaars weigerde zich te onderwerpen aan de smaak van deze lieden dan wel afhankelijk te worden van hun financiële donaties. Zij vormden een autonome groep kunstenaars, die haar eigen markt vormde en werden aangeduid met de uitdrukking 'l'art pour l'art': kunst om de kunst. Het mislukken van de revolutie van 1848 zou ook bijgedragen hebben aan het ontstaan van deze autonome groep kunstenaars.

Deze kunst om de kunst-beweging zette zich dus af tegen de bourgeois kunst en hun leefstijl en waardesysteem. De criteria waarmee ze de waarde hun eigen werk bepaalden waren de hoeveelheid bestede tijd, inspanning en de mate waarin men onafhankelijk wist te blijven van invloeden en beperkingen van buiten het veld. Ze hielden hun eigen normen voor ogen, maar moesten soms ook compromissen maken richting de smaak van de bourgeois, want als hun kunst niet verkocht werd, was er ook geen inkomen.<sup>58</sup>

Er was dus een tegenstelling ontstaan, tussen de kunst om de kunst-beweging, waarin het draait om zuivere productie en de productie op grote schaal van de bourgeois kunst. Binnen het veld van de zuivere productie ontstaat de tegenstelling tussen de avant-garde en de geconsacreerde avant-garde. De eerste groep werkt nog zonder maatschappelijke erkenning, de laatste groep heeft gedurende hun loopbaan maatschappelijke erkenning gekregen (bijvoorbeeld via de toekenning van een prijs, of door het lidmaatschap van een academie), welke vertaald wordt in goede verkoopresultaten. Deze tegenstelling tussen de avant-garde en de geconsacreerde avant-garde levert de omgekeerde economie op waar Bourdieu het in zijn theorie over heeft.

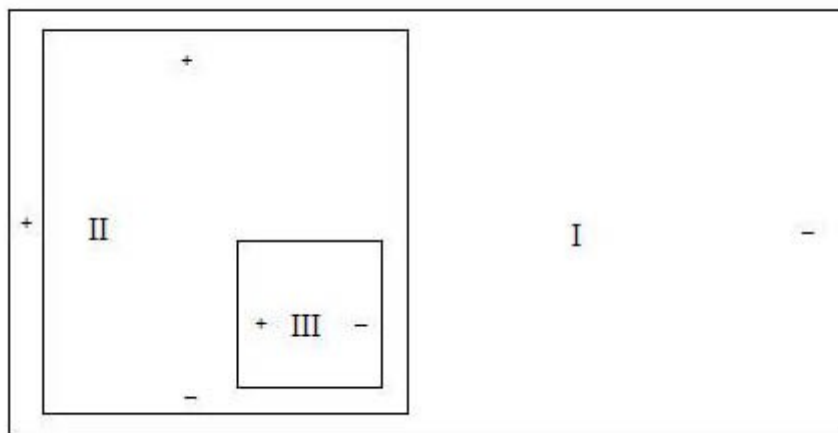
Bourdieu noemt zijn theorie de *algemene veldtheorie* of de *algemene economie van praktijken*. Hij beschrijft hierin de sociale verhoudingen tussen mensen en ieders plaats in de maatschappij. Hij ziet de sociale wereld als verdeeld in autonome sociale universa, de *velden*. De kunstwereld is één van deze velden die de basisstructuren vormen waarbinnen menselijke activiteiten georganiseerd

---

<sup>57</sup> Het Tweede Keizerrijk is de regering van Napoleon III, 1852-1870, tussen de tweede en derde republiek.

<sup>58</sup> Bourdieu 1996 (1992), p. 85; Bourdieu 1993, p. 39. Hier bepaalt paradoxaal genoeg de hoeveelheid geld die je achter de hand hebt de mate waarin je onafhankelijk kunt blijven van het geld van de bourgeois.

zijn. Een veld bestaat uit een netwerk van posities die invloed uitoefenen op de actoren die deze posities innemen. In ieder veld spelen onderlinge machtsverhoudingen een rol. Iedere positie is afhankelijk voor zijn eigen bestaan van andere posities die het veld voortbrengt. Dat kan zorgen voor een spel, maar ook voor strijd. Waar de strijd dan wel het spel om draait is de distributie van het kapitaal (macht). Het kapitaal, bestaande uit specifieke eigenschappen die succes genereren en profijt bewerkstelligen<sup>59</sup>, is ongelijk verdeeld. Bezit ervan geeft mogelijkheden de winst te nemen die in dat veld kan worden behaald.<sup>60</sup> Bourdieu heeft de velden en de onderlinge machtsverhoudingen uitgetekend in een schema, waarin de onderlinge verhoudingen uitgetekend zijn als posities tussen een plus- en een minpool. Zie afbeelding 1.<sup>61</sup>



*Afbeelding 1: Het veld van de culturele productie en het economische veld, gesitueerd in het maatschappelijke veld.*

*I: maatschappelijk veld*

*II: het economische veld*

*III: het veld van de culturele productie/de kunstwereld*

De maatschappij is in dit schema het buitenste bipolaire veld, waarbij de pluspool staat voor de maatschappelijke dominantie en de minpool voor maatschappelijk gedomineerd worden. Er is een economisch veld aanwezig in het maatschappelijk veld, waarvan het veld van de culturele productie een subveld is.<sup>62</sup>

Het veld van de kunst wordt gevormd door de posities van de deelnemers aan de kunstwereld, zoals van kunstenaars, kunstliefhebbers, kunstkopers, collectioneers, museumdirecteuren en -conservatoren en galeriehouders. Uit de afbeelding blijkt hoe het culturele productieveld deel

<sup>59</sup> Bourdieu 1993, p. 30.

<sup>60</sup> Bourdieu 1992, p. 10.

<sup>61</sup> Bourdieu 1993, afb.1, p. 38.

<sup>62</sup> De kunstwereld is eigenlijk weer een subveld van het veld van de culturele productie, maar omwille van de eenvoud schakel ik deze met elkaar gelijk, aangezien het niet uitmaakt voor de plus- en minpolen in deze tekening.

uitmaakt van en dus onderworpen is aan de wetten van het economische veld, maar tegelijkertijd een eigensoortige economie vormt: de plus- en minpool zijn omgekeerd. Dat betekent dat met een investering geen financiële winst behaald zou kunnen worden. Wat Bourdieu hiermee wil aangeven, is dat enerzijds het culturele veld afhankelijk is van het economische veld en er anderzijds een omgekeerde economie op na houdt. In het culturele veld wordt niet noodzakelijkerwijs gestreefd naar winstmaximalisatie van economisch kapitaal, maar wel naar toename van symbolisch kapitaal.

Hoe creëer je symbolisch kapitaal? Bourdieu legt dit uit met hulp van een theorie van etnoloog Marcel Mauss (1872-1950). Die stelde dat het onmogelijk is om magie te begrijpen zonder magische groep. De magie bestaat hier uit de *illusio*: de collectieve instemming met het spel dat zowel oorzaak als effect van het spel is. De spelers in het productieveld vormen dus samen een magische groep, die door hun erkenning van een creatie van een kunstenaar er magische kracht aan verlenen, namelijk de symbolische waarde.<sup>63</sup> Symbolische waarde is dus een gevolg van een gemeenschappelijk geloof, de *illusio*, dat bestaat uit de algemene instemming met de regels van het spel. Een kunstenaar die zijn handtekening op een readymade plaatst en er zo een marktprijs aan verbindt die niet in verhouding staat met de productiekosten, ontleent de magische kracht van zijn daad aan het veld dat hem erkent en autoriteit verleent. Als er geen gelovigen (dat zijn de spelers in het veld) waren geweest, zou deze daad niets betekenen. Zonder *illusio* is er geen spel.<sup>64</sup> Zonder gelovigen is er geen god en ook geen kunst. De kunstwerken zijn dan betekenisloze objecten.

Een kunstwerk is dus waardeloos zonder de gelovigen en zonder de *illusio* in het spel. Symbolisch kapitaal bestaat uit de mate waarin een kunstenaar en diens werk geconsacreerd is, dus erkend door de culturele gemeenschap. De *illusio* wordt ook wel cultureel kapitaal genoemd. Het kan onder bepaalde condities omgezet worden in economisch kapitaal en kan worden geïnstitutionaliseerd in de vorm van onderwijs.<sup>65</sup> Hoe autonomer het veld wordt, hoe meer symbolisch kapitaal wordt toegekend aan de meest autonome producenten. Bourdieu concludeert hieruit, dat hoe onafhankelijker een speler in het veld is van externe factoren (in dit schema het economische veld), des te groter is zijn autonomie en des te groter is zijn symbolische kapitaal. De kunst om de kunst onderscheidt zich hierin van meer grootschalige productie, die zich aanpast ter wille van de verkoop aan wat de consument wil. Voor de kunst om de kunst geldt: hoe onafhankelijker de kunstenaar is van de economie en de bourgeois samenleving, des te belangrijker de andere kunstenaars hem vinden en des te meer symbolische waarde diens werk heeft. Zodra een kunstenaar echter ook erkenning krijgt van de bourgeoisie, wat er op neer komt dat de symbolische

---

63 Bourdieu 1996 (1992), p. 166-173.

64 Bourdieu 1996, p. 169, 185. Bourdieu verwijt overigens cultuur- en kunsthistorici dat zij niet in staat zijn geweest om afstand te nemen van de *illusio* en deze te onderzoeken. Zij dragen er volgens hem eerder aan bij.

65 Bourdieu 1992, p. 123.

waarde omgezet kan worden in geld, zullen andere kunstenaars hem ervan beschuldigen zich te onderwerpen aan het economisch gewin. Een voorbeeld van deze sociale controle staat in de brief die Vincent van Gogh (1853-1891) op 11 februari 1883 schreef aan zijn broer Theo. Hij beoordeelt zijn collega-schilder Theophile de Bock (1851-1904):

'De Bock schijnt naar zijn pelsjas te oordelen in buitengewoon florissante omstandigheden te zijn. Ik had hem nu in 't geheel niet gezien in maanden, maar kwam hem tegen enige dagen geleden, zoals gezegd in allerprachtigste pelsjas.'<sup>66</sup>

De nieuwe, jongere avant-garde, in dit geval Van Gogh, staat al klaar om diens plaats in de kunstwereld in te nemen. En dit is volgens Bourdieu de motor die het culturele veld in beweging houdt: de strijd tussen hen die wel en hen die geen (symbolisch of financieel) kapitaal bezitten.<sup>67</sup>

Bourdieu zet dus in zijn onderzoek de waardenproductie centraal als factor waar alles om draait. De waarde van een kunstvoorwerp kan op twee manieren gemeten worden: de geldelijke waarde en de symbolische waarde. Hoe groter de symbolische waarde, hoe meer waarde het object heeft in de kunstwereld, des te groter is de zingevende functie ervan, alsook de zingevende functie van de maker ervan voor de kunstwereld. Veel symbolisch kapitaal hebben betekent voor een kunstenaar dat hij geldt als norm voor de rest van de kunstwereld. Zij hebben dus belang bij het feit dat kunst een symbolische waarde heeft, die al dan niet kan worden omgezet in financiële waarde. Deze waarde produceren de spelers zelf, door het te erkennen als kunstwerk. Tegelijkertijd kan gesteld worden dat ook de *kunstwereld* als zodanig zingevend is, omdat deze een deel van het bestaan van de spelers vormt.

Dus de kunstwereld is zingevend voor de spelers in deze wereld. Een veld is altijd zingevend voor de spelers in het veld. Het spel dat deze spelers spelen, wordt in stand gehouden door de illusio die zij met elkaar delen. Hoe kan deze naar binnen gerichte subwereld echter van belang zijn voor de grotere sociale context, de maatschappij?

## **2.2. De zin van de kunstwereld voor de maatschappij**

De Raad voor Cultuur schreef hoe kunst zingeving kon verlenen aan een mensenleven en inherent daaraan ook aan de maatschappij. Ik breng weer in herinnering wat in de inleiding van dit hoofdstuk werd aangehaald uit het rapport van de Raad: 'Op zoek naar een zinvol bestaan gaan zij te rade bij geordende patronen, zoals religie, ideologie, doctrine, moraal, taal, kunst en cultureel erfgoed, of combinaties daarvan. Zo'n stelsel schept een band tussen mensen en fungeert vaak als

---

<sup>66</sup> Brief 314 [266], Van Crimpen p. 806-810.

<sup>67</sup> Bourdieu 1996 (1992), p. 127.

basis voor gedeelde waarden, verwachtingen en leefregels'.<sup>68</sup>

Dat kunst een enigszins belangrijke rol speelt, mag blijken uit het feit dat er vele maatschappelijke instanties zijn die zich ermee bezig houden. De overheid reserveert gelden voor kunst, bijvoorbeeld voor het verstrekken van subsidies aan kunstzinnige initiatieven. Vervolgens vraagt de minister aan de door de overheid opgezette Raad voor Cultuur om advies over de subsidieaanvragen. Er is een bureaucratisch apparaat opgebouwd rondom de kunstwereld.

Eveneens is er een financiële wereld ontstaan rondom de kunstwereld, zoals de kunsthandel alsook kunstbeleggingen. Op veilingen en op kunstbeurzen worden zeer hoge bedragen geboden voor werken van zowel dode als levende kunstenaars. Deze financiële wereld bestaat zolang de symbolische waarde van kunst om te zetten is in financiële waarde. Dit symbolische kapitaal levert ook prestige op, de enige legitieme manier voor een kunsthandelaar om kapitaal te verwerven is door een naam op te bouwen. Deze naam vormt een kapitaal van consecratie, dat in staat is om objecten en personen te consacrer en een bepaalde waarde te geven. Vervolgens kan de kunsthandelaar de winst incasseren die deze operatie oplevert. Men ontkent het commerciële aan de handel, want er wordt louter aan de vraag en verlangens van de clientèle voldaan. Velthuis constateerde in zijn onderzoek dat galeriehouders, die in twee werelden leven (de commerciële wereld van winstmaximalisatie en de symbolische wereld van de kunst) er een dubbele mentaliteit op nahouden. In de galerieruimte, waar de kunst tentoongesteld wordt, ontkent de handelaar de commerciële waarde van de kunst. In een achterkamer bleek het gesprek over de prijs van een kunstwerk wèl mogelijk.<sup>69</sup>

Er is aparte kunstjournalistiek. Er zijn aan kunst gewijde tijdschriften en kunst krijgt aparte pagina's in een kwaliteitskrant als het NRC Handelsblad en Trouw. Recensenten bespreken wekelijks tentoonstellingen en andere kunstmanifestaties. Deze recensenten maken overigens deel uit van de kunstwereld en bouwen met hun journalistieke arbeid verder aan de illusio van de kunstwereld. Trouw heeft sinds oktober 2007 zelfs een rubriek die 'Zin in kunst' heet. In deze rubriek wordt een link gelegd tussen 'kunst en levensbeschouwing, religie of filosofie'.<sup>70</sup>

Waarom vindt men kunst zo relevant voor de maatschappij? Hoe maakt kunst deel uit van een gemeenschappelijk zingevingskader? Bourdieu heeft met zijn veldtheorie en zijn ideeën over de illusio, het geloof in het veld dat door het veld geproduceerd en in stand gehouden wordt, duidelijk gemaakt dat een kunstwerk, net als religieuze goederen of diensten, waarde krijgt door het

---

68 [www.agendacultuurbeleid.nl](http://www.agendacultuurbeleid.nl) > advies > I agenda cultuurbeleid en culturele basisinfrastructuur > 1 cultureel burgerschap; geraadpleegd 19-12-2007.

69 Velthuis 2005, p. 36. Bourdieu 1993, p. 48-50.

70 <http://meer.trouw.nl/zin-in-kunst>, geraadpleegd 3 juli 2008.

collectieve geloof of miskennis ervan.<sup>71</sup> Vraag blijft waarom we een dergelijk geloof collectief in stand willen houden. Welk maatschappelijke belang dient de kunstwereld en diens illusio?

De mens is een dier zonder instinct en met bewustzijn van zijn eigen eindigheid. Zonder instinct ontbreekt het ons aan een innerlijke format die aangeeft hoe op juiste wijze te reageren in bepaalde situaties. Deze onzekerheid wordt vergroot door het bewustzijn ooit te zullen sterven. Godsdienst bood van oudsher een bescherming tegen de onzekerheid en eindigheid. Sinds de Verlichting hebben we een nieuwe bescherming gevonden in rationaliteit en wetenschap. Daarbij hoort ook 'de mythe van het onbegrensde zelf', dat wil zeggen de soevereiniteit van het individu. Deze vormen twee elementen van onze gemeenschappelijke zingeving.<sup>72</sup> Ter Borg verwoordt deze als volgt: 'We leven maar één keer. We moeten dat zo lang mogelijk doen om zo veel mogelijk individuele paradijselijke ervaringen te kunnen hebben. Dat kan en dat kan steeds beter, dankzij onze wetenschappelijke en technische vooruitgang'.<sup>73</sup>

De kunst, als verheffend middel, is een mogelijke invulling van deze individuele paradijselijke ervaringen. Bourdieu heeft veel geschreven over de betekenis van smaak en stijl als middel van sociale distinctie.<sup>74</sup> De overheid heeft met de kunst als *Bildungsmiddel* en misschien ook wel een beetje als 'brood en spelen' een middel om het volk te verheffen en rustig te houden. Daarom subsidieert de overheid culturele en kunstzinnige instanties en initiatieven. Burgers die er aan meedoen, geven aan welopgevoede lieden te zijn, die weten hoe het hoort. Kunst als teken van goed burgerschap.

Het aanschaffen van kunst door de overheid, mits met beleid, is behalve het aanschaffen van middelen om de burgers te verheffen, een wijze van goed rentmeesterschap. Het zou 'zonde' zijn als de overheid de kans om symbolisch kapitaal, dat is ontstaan dankzij door de overheid gefinancierd kunstzinnig onderwijs, niet zou verzilveren. Voor het individu is het aanschaffen van een kunstwerk het kopen van een paradijselijke ervaring.

Wat de overheid of de particulier zou moeten aanschaffen, wordt gedicteerd door de kunstrecensenten in magazines en kranten. Doordat zij deel uitmaken van de kunstwereld, dragen zij met hun schrijven bij aan de symbolische waarde van kunst. Deze kan vervolgens verzilverd worden door de kopers ervan.

Geloof in de waarde van het kunstwerk is deel van de realiteit van het kunstwerk, maar blijkbaar ook deel van de mythen die men als maatschappij met elkaar deelt.<sup>75</sup> Deze mythen worden door de kunstenaars geïncorporeerd in hun werken, wat niet verwonderlijk is aangezien de

71 Bourdieu 1996, p. 172.

72 Ter Borg 1996, p. 27-36.

73 Ter Borg 1996, p. 36.

74 Kempers, voetnoot 42, p. 356.

75 Bourdieu 1993, p. 36.

kunstenaars zelf ook deel uitmaken van dezelfde maatschappij. Hoe zij deze waarden verwerken, daarover gaat het volgende hoofdstuk.

### **2.3. Een kritische noot over het cultuurbeleid**

De kunst kan onderwijzen, verheffen en inspireren. Er gaat daarom veel overheidsgeld naartoe. Tegelijkertijd blijkt uit onderzoek dat ondanks alles subsidiëring en stimulering door de overheid kunst een aangelegenheid blijft voor de bovenste laag van de samenleving.<sup>76</sup> Op dit fenomeen zijn uitzonderingen. Dat kunst weldegelijk het grote publiek kan bereiken, bleek echter in Sonsbeek tijdens de processie die aan de beeldtentoonstelling vooraf ging.<sup>77</sup>

Wat ik tot zover over zingeving en religie heb geschreven, geldt ook voor andere uitingen van cultuur. Popmuziek of mangapoppetjes kunnen ook zorgen voor een kader dat het leven betekenisvol maakt. 'Religie (en dus ook zingeving) is even veelvormig geworden als de samenleving zelf', schrijft Ter Borg.<sup>78</sup> Naast kunst, waarvan nu duidelijk is geworden hoe verheffend dit kan zijn, zijn er andere wijzen waarop mensen zich verheffen. Neem popmuziek, of het bezoeken van een fantasybeurs, of het kijken naar een voetbalwedstrijd.

Hoe het verzamelen van willekeurig wat kan bijdragen aan het reduceren van de complexiteit en onbestemdheid van de werkelijkheid, werd uitgelicht door documentairemaker Monique Nolte. Zij maakte in 2007 voor Holland Doc een documentaire over mensen die de figuurtjes uit de Kindersurprise-eieren verzamelen.<sup>79</sup>

Opvallend is dat de overheid veel vormen van kunst subsidieert, maar niets bijdraagt aan een toegangkaartje voor een optreden van Marco Borsato of een voetbalwedstrijd. Met als gevolg dat een kaartje Borsato 109 euro kost en het aanwezig zijn bij een wedstrijd van het Nederlands elftal 69 euro, terwijl een jaarlang musea bezoeken door aanschaf van een museumkaart slechts 35 euro kost en een bezoek aan de Sonsbeek beeldtentoonstelling gratis is.<sup>80</sup> Hier lijkt een beleid van behoud gevoerd te worden: om als maatschappij een zo breed mogelijk cultureel aanbod te behouden, worden de vormen van cultuur die niet op eigen kracht kunnen bestaan, ondersteund. De populaire cultuur redt het zelf, veel kunst niet.

### **Conclusie**

Aangezien een veld altijd zingevend is voor de spelers in het veld, is de kunstwereld zingevend

---

76 Bevers in Zijlmans en Halbertsma, p. 259; Kempers 1987, voetnoot 55, p. 358.

77 [www.sonsbeek2008.nl](http://www.sonsbeek2008.nl) > processie; geraadpleegd 3 juli 2008.

78 Ter Borg 1996, p. 23.

79 Zie [www.hollanddoc.nl](http://www.hollanddoc.nl), geraadpleegd 02-06-2008.

80 [www.onlineticketshop.nl](http://www.onlineticketshop.nl); [www.museumkaart.nl](http://www.museumkaart.nl) en [www.sonsbeek2008.nl](http://www.sonsbeek2008.nl), geraadpleegd 3 juli 2008.

voor de spelers in deze wereld. Ieder veld wordt in stand gehouden door een gemeenschappelijk geloof, de illusio, dat bestaat uit de algemene instemming met de regels van het spel. De kunstwereld biedt met kunst een vorm van verheffing aan de kunstliefhebber aan. De overheid probeert deze vorm van verheffing te stimuleren door het geven van subsidie. Tegelijkertijd draagt de kunstwereld bij aan de gemeenschappelijke zingeving van een maatschappij.

### 3. Het kunstwerk als zingevoer

*'Kunst is een leugen die de werkelijkheid openbaart'*<sup>81</sup>

#### Inleiding

Socioloog Ton Bevers stelt dat de kunstsociologie de inhoudelijke ontwikkeling van de kunstproductie moet onderzoeken in verhouding tot maatschappelijke ontwikkelingen die zich voordoen. De kunstwereld is zelf immers deel van de macrosociale maatschappij en zal maatschappelijke veranderingen dus ook reflecteren.<sup>82</sup> Socioloog Bram Kempers stelt dat kunstwerken, 'wanneer ze niet alleen beschouwd worden als autonome en individuele creaties, maar ook als aan conventies en tradities gebonden uitdrukkingsvormen, veel kunnen vertellen over de cultuurgeschiedenis en voor de sociale verhoudingen waarin beschaving vorm en inhoud krijgt'.<sup>83</sup>

De Westerse samenleving heeft een aantal gemeenschappelijk waarden. Ter Borg noemt als voornaamste op: het individualisme en het geloof in een aantal waarden van de Verlichting.<sup>84</sup> Hedendaagse kunstwerken kunnen gezien worden als een maatschappelijke spiegel, waarin zichtbaar wordt wat de mensen nu zoal bezig houdt. De kunstenaar is tenslotte lid van dezelfde maatschappij als de toeschouwer. Hoe komen dergelijke gedeelde waarden naar voren in de afzonderlijke kunstwerken? Deze vormen van impliciete zingeving in kunstwerken probeer ik in dit hoofdstuk te omschrijven.<sup>85</sup>

Dit wil niet zeggen dat uit ieder kunstwerk een zingevingssysteem gedestilleerd kan worden. Kunst is immers niet opgezet als systematische theorie en verbeeldt dus ook geen intern consistent verhaal dat alle levensvragen dekt. Een kunstwerk hoeft daarbij niet dogmatisch te zijn, zoals de kunstwereld dat wel kan zijn.

Ik gebruik daarvoor de drie leidmotieven van de tentoonstelling de Documenta die in 2007 in Kassel werd gehouden.<sup>86</sup> De samenstellers van de Documenta 12, Roger Buergel (1962) en Ruth Noack (1962), stelden zich vooraf de vraag hoe kunst kennis en inzicht over de wereld kan verwerven en hoe deze kennis op anderen overgedragen kan worden.<sup>87</sup> Zij streefden naar een

---

81 Jeroen Brouwers (1940), Nederlands schrijver en essayist. Citaat gevonden in Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal, 14e editie, 2005.

82 Bevers in Zijlmans en Halbertsma (1993), p. 264.

83 Kempers 1987, p. 346. Wat verderop maakt hij melding van het elitaire karakter van hetgeen schilderingen representeren: 'Schilderingen zijn normatieve bronnen die in verband met geschreven gedragsvoorschriften veranderingen in politiek en cultuur van de maatschappelijke bovenlaag documenteren'. Kempers 1987, voetnoot 55, p. 358.

84 Ter Borg 1996, p.31.

85 Werkwijze overgenomen uit Ter Borg 1996, p.28.

86 Dit was de twaalfde Documenta tentoonstelling. Als ik in deze scriptie verwijs naar de Documenta, bedoel ik Documenta 12. [www.documenta12.de](http://www.documenta12.de) > about documenta.

87 Schölhammer 2007, p. 5. Letterlijk staat er: 'hoe kan *Documenta* kennis en inzicht verwerven over de wereld', maar aangezien dit een kunsttentoonstelling is, kan *Documenta* hier vervangen worden door *kunst*.

verbinding tussen maatschappij en kunst. Zij vonden die in *Ästhetische Bildung*, in algemene vorming en ontwikkeling middels kunst. De kunst maakt de toeschouwer ervan bewust dat onze wereldkennis beperkt is.<sup>88</sup> Aangezien de Documenta een tentoonstelling over hedendaagse kunst is zonder vorm en zonder vast thema, kunnen de kunstwerken voor zichzelf spreken.<sup>89</sup> De drie vragen die de curatoren hanteerden, bieden slechts een leidraad.

De centrale vraag naar *Ästhetische Bildung* werd opgedeeld in de volgende vragen: *ist die Moderne unsere Antike?, was ist das bloße Leben?* en *was tun?* De eerste vraag gaat over in hoeverre je kunt verwijzen naar de moderne periode als een periode die achter ons ligt of die nog steeds doorloopt, tot in het heden.<sup>90</sup> De tweede vraag naar het 'blote leven' is een existentiële vraag.<sup>91</sup> De laatste vraag, wat te doen, was voor Buergel en Noack een vraag over onderwijzen met hulp van de kunst, over esthetische didactiek. Wat kan een tentoonstelling als de Documenta en de daar getoonde kunst teweeg brengen? De toekomst bezien als de uitkomst van de mogelijkheden die in het heden gecreëerd zijn.<sup>92</sup>

Deze indeling is niet statisch. Er zijn kunstwerken te bedenken die kenmerken van deze drie typen bezitten, dus zowel didactisch zijn, als existentiële vragen stellen als de moderniteit becommentariëren. Deze drie vragen wil ik in dit hoofdstuk gebruiken om duidelijk te maken op welke verschillende wijzen kunstwerken kunnen functioneren als product dat gemeenschappelijke zingeving in zich meedraagt.

### **3.1. Ist die Moderne unsere Antike? Kunst om de kunst**

Het begrip 'die Moderne' levert een interpretatieprobleem op. Doelen Buergel en Noack op de moderniteit of op het modernisme? Het eerste is synoniem voor het modern-zijn; het tweede is een kunststroming die zich in de tweede helft negentiende eeuw ontwikkelde. In de *Documenta reader* gaat de discussie zowel over het brede begrip 'moderne kunst' als over het 'modernisme', dat één van de moderne kunststromingen is.<sup>93</sup>

#### **3.1.1. De moderniteit en de utopie van het aardse paradijs**

In haar bespreking van de Documenta stelt Din Pieters, hoofdredacteur Museumtijdschrift, dat het hier expliciet zou gaan om het modern-zijn en niet over het modernisme. 'Moderniteit, niet te

88 Wesseling, NRC Handelsblad 22 juni 2007.

89 Buergel in Marte 2007, p. 12.

90 Schölhammer 2007, p. 21, 22.

91 Schölhammer 2007, p. 233, 234.

92 Schölhammer 2007, p. 445, 446.

93 De *Documenta reader* is het resultaat van een drie jaar lange samenwerking van de documenta-organisatie met negentig tijdschriften wereldwijd die publiceren over kunst, cultuur en kunsttheorie. Zij werden gevraagd mee te denken over de leitmotieven van Documenta 12. Zie Schölhammer 2007, p. 5.

Het modernisme is een moderne stroming, maar dit wil nog niet zeggen dat het de waarden van de moderniteit uitdraagt. Smith 1998, p. 16, 21.

verwarren met modernisme, omvat ongeveer alle positieve en negatieve ontwikkelingen van de moderne tijd: kolonialisme, totalitarisme, maar ook democratie, technologische vooruitgang, verlichting en bevrijding van godsdienst en tradities, met als keerzijde ontworteling en verlies van identiteit. Kortom zo'n beetje alles wat ons tegenwoordig bezighoudt. Anders dan dit brede containerbegrip, beperkt modernisme zich tot de kunst van de twintigste eeuw en het idealistische streven naar een nieuwe, universele beeldtaal.<sup>94</sup>

De vraag luidt dus: is de moderne beschaving onze antieke beschaving? Het moderne denken als ons nieuwe antieke denken. Het begin van de Moderne of Nieuwe tijd kenmerkte zich door een grote belangstelling voor wetenschap en een groei van het secularisme, mede dankzij natuuronderzoeker Charles Darwin (1809-1882) en zijn theorie over natuurlijke selectie. De Franse filosoof Auguste Comte (1798-1857) ontwikkelde het positivisme, waarin de wetenschap werd vereerd als het hoogst haalbare voor de mens. De denkers Karl Marx (1818-1883) en Friedrich Engels (1820-1895) ontwikkelden hun theorie over de klassenstrijd en het dialectisch materialisme. Evenals Comte geloofde Marx dat de wetenschap en rationaliteit de geschiedenis van de mensheid zouden bepalen. Werd eerst nog wetenschappelijke kennis verwelkomd als middel tot verwezenlijking van het goddelijke plan, in het Verlichtingsgeloof leidde dit tot de idee dat de mens een inherent vooruitstrevende soort is. De christelijke hoop op verlossing werd ingeruild voor wetenschappelijke kennis die op cumulatieve wijze vooruitgang boekt. De Verlichting en de moderniteit leverden zo een nieuwe utopie op: het scheppen van een aards paradijs met hulp van de wetenschap en techniek. Dit is nog steeds een onderliggende Westerse waarde.<sup>95</sup> Wetenschap en de onderliggende rationaliteit zouden de mens bevrijden van zijn donkere zijde, van bijgeloof, mythen en religie. De mensheid was op weg naar volmaaktheid.<sup>96</sup>

Het nastreven van deze utopie heeft ook een keerzijde. Mede door de economische en politieke crises in de republiek van Weimar en het opkomend nationaalsocialisme zag cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940) geen heil in dit Verlichtingsstreven. Benjamin zag in dat vooruitgang en regressie met elkaar verweven zijn. Volgens Benjamin geven modernisten een reactie op de moderniteit.<sup>97</sup>

Bij de ingang van de tentoonstelling van Documenta in Museum Fridericianum hing een kopie van de prent *Angelus Novus* (1920) (afb. 4), gemaakt door Paul Klee (1879-1940), die Benjamin ooit had gekocht. Benjamin zag het afgebeelde als de engel van de geschiedenis, die naar het verleden kijkt terwijl hij wordt voortbewogen door de storm van vooruitgang richting toekomst, die achter hem ligt. Klee zelf schreef in zijn gepubliceerde dagboeken dat deze engel voor hem het lot

94 Din Pieters, *Museumtijdschrift* (5), juli 2007. 'Verlies van identiteit' overkomt m.i. de groep, niet het individu.

95 Ter Borg 1996, p.35, 36. Gray 2007, p. 41, 42.

96 Harvey 1990, p. 11.

97 Smith 1998, p. 21.

van moderne intellectuelen symboliseerde. Hij probeert te vliegen en de ruïnes van de wereld te verlaten. In de gebrokenheid van de wereld zou Klee overigens de abstracte vormen en daarmee abstracte kunst hebben ontdekt.<sup>98</sup>

Wie het menselijke leven wil vervolmaken, stelt Gray, streeft naar iets dat met totalitarisme verbonden is: staatscontrole is een nevenproduct van de poging om het menselijk bestaan een nieuwe vorm te geven. Het hoeft hier niet op uit te lopen; pas wanneer de staatsmacht wordt gebruikt om de samenleving opnieuw vorm te geven dreigt er terreur. Deze terreur is kenmerkend voor de Moderne Tijd.<sup>99</sup>

Een voorbeeld van een kunstwerk dat deze keerzijde van de moderniteit toont, hing in 2007 op de Biënnale in Venetië.<sup>100</sup> Gabriele Basilico (1944) toonde foto's die hij maakte van het straatbeeld in Beiroet na de burgeroorlog, die woedde van 1975 tot 1991 (afb. 5). De beelden tonen verlaten straten met aan weerszijden gebouwen waarvan enkel de met kogels doorzeefde muren overeind staan. De straat en de gebouwen zijn ontdaan van hun dagelijkse functie en zijn geworden tot herinneringssculptuur.<sup>101</sup> De kunstenaar en schrijver Tony Chakar, zat in 2006 vast in Beiroet terwijl het onder vuur lag van Israël, en schreef een brief naar de organisatie van Documenta waarin hij ageert tegen degenen die zeggen dat Beiroet van een moderne stad veranderd is in een voormoderne, primitieve plek. Integendeel, stelt Chakar, dit is de keerzijde van moderniteit: catastrofes en plaatsen waarop catastrofes plaatsvinden zijn juist zeer modern.<sup>102</sup>

### 3.1.2. Het modernisme

Het modernisme beschouw ik als een reactie op de modernisering. Modernistische kunstenaars onderzochten de vooronderstellingen van de samenleving, alsook die van de kunst. Het modernisme begon met de *l'art pour l'art*-beweging (kunst om de kunst) die een grote rol speelt in Pierre Bourdieus formulering van zijn veldtheorie. Bourdieu stelt in zijn *Rules of Art* dat de kunst om de kunstbeweging is opgekomen rond de Franse revolutie, tweede helft negentiende eeuw en neemt het werk van de Franse schrijver Gustave Flaubert als beginpunt.<sup>103</sup>

Het modernisme veranderde door catastrofale gebeurtenissen als de Tweede Wereldoorlog. In de naoorlogse jaren werd het modernisme, voornamelijk onder invloed van de kunsthistoricus Clement Greenberg (1909-1994), meer en meer een strikt formalisme. De nadruk kwam te liggen op de eigenschappen van het medium waarin het kunstwerk uitgevoerd was, zoals de

98 Marte 2007, p. 44. Smith 1998, p. 21.

99 Gray 2007, p. 44, 59, 66.

100 De kunstbiënnale in Venetië werd voor het eerst georganiseerd in 1895. Het is de eerste kunstbiënnale; in vele steden wereldwijd werd het idee van het houden van een tweejaarlijks kunstevenement overgenomen. Zie [www.labiennale.org/en/biennale](http://www.labiennale.org/en/biennale) geraadpleegd 27 mei 2008.

101 Storr, 2007, p. 30.

102 Schölhammer 2007, p. 5.

103 Bourdieu 1996 (1992) en (1993).

tweedimensionaliteit van een schilderij en driedimensionaliteit van een sculptuur. Clement Greenberg stelde dat kunstenaars geen andere ervaringen moeten verbeelden dan in de eigenschappen van het medium versholten liggen. Schilderijen variëren binnen de grenzen van de middelen waarvan het is gemaakt en die het inkaderen. Binnen diens opvattingen van het modernisme waren enkel vorm en medium van belang.<sup>104</sup>

Buergel en Noack constateren dat de modernistische criteria nog steeds een grote rol spelen in de hedendaagse kunst. Sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog zou het modernisme in de kunst hebben afgedaan en het postmodernisme de heersende kunststroming zijn, waarin deze modernistische principes worden verworpen.<sup>105</sup>

Tijdens de Documenta waren op verschillende locaties van deze tentoonstelling sculpturen te zien van John McCracken (1934), als verwijzing naar het modernisme (afb. 6). Zijn sculpturen lijken op planken en sokkels geverfd met glanzende autolak. De vormen zijn neutraal en daarmee zijn het sculpturen zoals Greenberg ze voor ogen had. Tegelijkertijd heeft de kunstenaar volgens de catalogus zijn eigen associaties bij iedere sculptuur dat afbreuk doet aan het streven van Greenberg.<sup>106</sup>

### 3.1.3. Behoort het moderne tot het verleden?

Het modernisme als stroming ligt in het verleden, maar volgens Buergel en Noack weet niemand of de *moderne periode* nu afgesloten is of niet. Het idealistische modernisme lijkt te hebben afgedaan. Buergel en Noack refereren aan de catastrofes van de twintigste eeuw, welke de gewelddadigste eeuw ooit is geworden. Tegelijkertijd nemen Buergel en Noack waar dat het voorstellingsvermogen van veel mensen doordrongen is van moderne vormen en concepten, als 'identiteit' en 'cultuur', begrippen die uit hedendaagse discussies niet weg te denken zijn. Het is alsof we met één been in de moderniteit staan en met één been erbuiten. Het curatorenpaar houdt het er bij dat het modernisme nog steeds functioneert als gemeenschappelijke horizon voor de mensheid.

Dit blijkt ook uit hun tentoonstelling, waarin zij kunstenaars van overal over de wereld hebben uitgenodigd, waarbij geen onderscheid werd gemaakt tussen westers en niet-westers. Het curatorenpaar ziet kunst als mondiaal communicatiemiddel: 'In der Kunst und ihrer Vermittlung spiegelt sich der globale Prozess kultureller Übersetzung, der wiederum die Chance einer allumfassenden öffentlichen Debatte bietet.'<sup>107</sup> Doordat de modernistische vormtaal wereldwijd verspreid is onder kunstenaars, functioneert deze als een universele kunsttaal. Socioloog Duncan schreef midden vorige eeuw al dat kunst net als taal een vorm van communicatie is tussen personen,

---

104 Smith 1998, p. 234, 235.

105 Fred S. Kleiner e.a. *Gardner's art through the ages*, Belmont, CA : Thomson Wadsworth, 2001, p. 1075, 1076.

106 Marte 2007, p. 128.

107 Schölhammer 2007, p. 443.

een middel voor sociale interactie.<sup>108</sup> Kunst om de kunst levert kunstenaars een gemeenschappelijk communicatiemiddel op en zelfs een gemeenschappelijke identiteit: die van modernistisch kunstenaar die een universele vormentaal deelt met andere modernistische kunstenaars. En met deze gemeenschappelijke horizon omarmen Buergel en Noack ook weer een beetje van het idealisme van de moderniteit: het zoeken naar een gemeenschappelijke identiteit.<sup>109</sup> De achterliggende utopie is hier de gedachte dat de mensheid groeit naar een situatie waarin we met zijn allen dezelfde waarden en instituties delen. Dit geloof zit ook diep verankerd in het westerse bewustzijn en maakt ook deel uit van onze Verlichtingswaarden: de geschiedenis wordt beschouwd als een proces met een ingebouwd doel.<sup>110</sup>

Concluderend kunnen we nu stellen dat het modernisme een wereldbeeld verbeeldde waarin het enkel draaide om de kunst en niet om de wereld daarbuiten. Het distantieerde zich van de samenleving, maar stelde de kunstenaar in staat zich middels de taal van het medium te uiten als individu. Alle kunstenaars als individuen zochten samen naar een gemeenschappelijke identiteit: als kunstenaar in een wereld waarin het enkel draait om de kunst. Althans, dit was het ideaal van Flaubert en Greenberg. De modernistische beeldtaal is universeel geworden en er is inderdaad kunst die reflecteert op andere kunst.

### **3.2. Was ist das bloße Leben? Reflectie op wat mensen persoonlijk bezig houdt**

De vraag naar het leven zonder meer is een existentiële vraag. Buergel en Noack leggen in hun uitleg de nadruk op de kwetsbaarheid van het menselijke leven en op de kunst die in staat is de kloof te dichten tussen onderwerping en extase met de daarbij horende ongekende mogelijkheden.<sup>111</sup> Kunst dient dan als beschrijving van de wereld, als verbeelding van wat ons overkomt. Wellicht kan het als medium ingezet worden om deze vraag te lijf te gaan.<sup>112</sup> Achter de vraag naar het 'blote leven' schuilt ook een stuk gemeenschappelijke westerse zingeving, namelijk het individualisme dat we met zijn allen delen. De vraag naar het leven *sec* veronderstelt dat we het leven zo puur mogelijk moeten beleven. Dat de beleving centraal staat en dat men deze belevenissen met elkaar wil delen, is volgens Ter Borg deel van de impliciete zingeving van westerse samenlevingen.<sup>113</sup>

Ik geef drie voorbeelden van kunst die de toeschouwers met hun persoonlijke leven confronteert. Louise Bourgeois (1911) maakte voor de Biënnale in Venetië tekeningen, gemaakt met onder meer haar eigen bloed als tekenmateriaal om af te rekenen met haar jeugd, waarin ze moest zien om te gaan met een overspelige vader, een ongelukkige moeder en haar gouvernante, die de

108 Milton C. Albrecht *Sociology of art reader*, p. 5.

109 [www.documenta12.de](http://www.documenta12.de) > Leitmotive; geraadpleegd 28 april 2008.

110 Gray 2007, p. 109.

111 [www.documenta12.de](http://www.documenta12.de) > Leitmotive; geraadpleegd 28 april 2008.

112 Schölhammer 2007, p. 233.

113 Ter Borg 1996, p. 27-37.

minnares van haar vader was (afb. 7).<sup>114</sup> Een groot deel van haar oeuvre staat in het teken van dit jeugdtrauma.

Sophie Calle (1953) is een Franse kunstenares die haar leven onderwerp maakt van haar kunst, in de vorm van een documentaire, of een boek. Feit en fictie lopen door elkaar, vraag blijft in hoeverre ze de feiten laat zien dan wel het verhaal manipuleert. Tijdens het bekijken van haar werk voelt de toeschouwer zich voyeur. De gegevens die de toeschouwer krijgt gepresenteerd, zijn confronterend en maken dat deze vragen stelt over het eigen gedrag en plaats tussen anderen. Op de Biënnale toonde zij het sterfproces van haar moeder in film met ernaast de gedenksteen die op haar graf geplaatst zou worden (afb. 8). In een ander kunstwerk toonde ze de brief waarmee haar ex-vriend hun relatie verbrak, alsook de commentaren erop van de mensen die ze deze liet lezen.<sup>115</sup>

Eveneens op de Biënnale waren video's van Yang Zhenzhong (1968) te zien waarop hij mensen wereldwijd op straat vraagt de zin 'Ik zal sterven' op te zeggen (afb. 9). Zhenzhong zegt over dit werk, *I will die*, dat hij geïnteresseerd was in hoe mensen deze waarheid toch met enig theater voor de camera uitspreken. Hij stelt dat we met zijn allen lijken te denken dat ons beeld eeuwig is en dat we daarom misschien wel de camera en de fotografie hebben uitgevonden.<sup>116</sup> Zhenzhong levert dus in zijn variant op het aloude Vanitas-thema in de kunst commentaar op hoe mensen omgaan met hun angst voor de dood.

Kunst kan dus functioneren als middel om individuen uiting te laten geven van wat hen overkomt. Esthetische technieken kunnen worden ingezet om zichzelf/de zelf te autoriseren. Daarmee staat het individu centraal en is kunst geworden tot medium van de westerse zingeving.

### **3.3. Was tun? Maatschappijkritische kunstwerken**

Een curator kan middels de kunsttentoonstelling een juiste vertolker zijn tussen het werk van de kunstenaar en het publiek. Een kunstenaar legt bewust of onbewust zijn wereldbeeld in zijn werk en kan zo een vertolker zijn van in de maatschappij levende discussies.<sup>117</sup>

Wat te doen? Deze vraag verwoordt het streven van Buerger en Noack om de verbondenheid van kunst met de maatschappij tot uitdrukking te brengen. Zij wilden middels de tentoonstelling een publiek debat beginnen, in de overtuiging dat een publiek onderwijzen middels kunst een goede vorm van didactiek is.<sup>118</sup> De vraag die zij aan het begin van het voorbereidingsproces aan zichzelf stelden, namelijk hoe kunst kennis van en inzicht in de wereld zou kunnen verwerven, is geworden tot één van de rode draden die ze de bezoekers aanreikten. Deze vraag 'wat te doen' heeft voor

---

114 Storr 2007, p. 34.

115 Storr 2007, p. 54 en vol. II, p. 48.

116 Storr 2007, p. 378.

117 Schölhammer 2007, p. 445, 446.

118 [www.documenta.de](http://www.documenta.de) > Leitmotive; geraadpleegd 28 april 2008.

Buergel en Noack een morele lading, wat expliciet blijkt uit de woorden die de president van Duitsland mocht spreken tijdens de opening. Hij sprak over de potentie van kunst om een discussie op gang te brengen over wat gedaan moet worden: 'Die Documenta bringt die Probleme der Welt mitten in unser Wohnzimmer. Ich hoffe, das regt viele Menschen an, über genau diese Probleme noch einmal nachzudenken.'<sup>119</sup> Met deze laatste vraag leggen ze hun arbeid voor aan de Documenta-kunstenaars en bezoekers en vragen hen hoe zij kunst zouden willen inzetten, zonder afbreuk te doen aan vorm of inhoud.

Buergel en Noack leggen met 'wat te doen' een open vraag neer bij de bezoekers. Deel van de *Ästhetische Bildung* is dat het publiek mee moet kunnen denken. Er waren *lunchlectures* gedurende de honderd dagen durende tentoonstelling. Niemand was te min voor het debat. Scholieren leidden de bezoekers rond en op internet stond een rondleiding die gratis downloadbaar was, om tijdens het rondlopen via iPod te beluisteren. Zo lag het debat open en werd de kunst van zijn elitaire karakter ontdaan.

Buergel en Noack hadden nog een middel om de getoonde kunst minder elitair te maken. Het is de gewoonte bij dit soort grote tentoonstellingen dat een samensteller te rade gaat bij de grote galeries en zich zodoende deels laat bepalen door de macht van de markt. Het resultaat is dan een tentoonstelling waarin werk van kunstenaars centraal staat, die op dat moment belangrijk zijn. Dit zou het een zeer toegankelijke tentoonstelling hebben gemaakt voor de leden van de kunstwereld, die nu net zo zeer goed moesten kijken als andere bezoekers. Buergel en Noack reisden zelf de wereld over om kunstwerken te selecteren. Ze toonden nauwelijks beroemde kunstenaars. In plaats daarvan lieten ze werk zien van vergeten kunstenaars uit de jaren zestig en zeventig en van onbekende kunstenaars.<sup>120</sup>

De Beninse kunstenaar Romuald Hazoumé (1962) toonde een boot gemaakt van jerrycans, schaal 1:1, en traditionele maskers, ook van jerrycans en ander plastic afval (afb. 10). Hij refereert in zijn werk aan de cultuur van de Yoruba, zijn volk dat leeft in Nigeria, Benin en Togo. De geborgenheid van deze cultuur, die aan het afkalven is, stelt hij tegenover de ongeborgenheid van de Westerse cultuur.<sup>121</sup>

Artur Zmijewski (1966) zocht de grenzen op van het tolerantiebeprij van een aantal Poolse maatschappelijke groepen. Hij maakte een filmverslag van een schilderworkshop waarin mensen uit verschillende groepen uit de Poolse samenleving een toekomstbeeld van Polen mochten uittekenen

---

119 'De Documenta draagt de problemen van onze wereld onze woonkamer binnen. Ik hoop dat dit velen zal aanzetten, om juist over deze problemen verder na te denken.' <http://www.documenta12.de/1028.html?&L=1> geraadpleegd 10-11-2007.

120 Wesseling, 'Door een gat in de ruit', *NRC Handelsblad* 22 juni 2007.

121 Marte 2007, p. 258.

(afb. 11). Vervolgens mochten ze elkaars schilderijen becommentariëren en veranderen, dit alles zonder begeleiding. Deze workshop liep na een aantal sessies volledig uit de hand; het eindigde ermee dat iedereen de ruimte waarin de workshop werd gehouden moest verlaten wegens rookontwikkeling ontstaan doordat de ene groep het schilderij van een andere groep in brand had gestoken. Hier zette Zmijewski kunst in als medium om conflicten die in een samenleving sluimeren boven tafel te krijgen en te benoemen.<sup>122</sup>

Tue Greenfort (1973) toonde tijdens Das Skulptur Projekte aan de oever de Aasee, een meer bij Münster, een giertank die bezig is water in de Aasee te spuiten (afb. 12). Hij verwees met deze giertank naar het milieuprobleem van overbemesting dat dit meer kent.<sup>123</sup>

Deze werken van kunstenaars die de wereld door hun ogen willen tonen aan de toeschouwer, zijn voorbeelden van ervaringen en educatie die kunst kan voortbrengen. Daarbij kan de vraag gesteld worden of je vrijblijvend naar een dergelijke interpretatie van de werkelijkheid kunt kijken. Kunst is blijkbaar heel goed in staat te functioneren als didactisch middel, althans wel voor de bezoekers van deze tentoonstellingen.<sup>124</sup>

## Conclusie

De driedeling die in dit hoofdstuk uiteen is gezet, is niet alleen een instrument om kunst te kunnen kaderen, maar ook om te kunnen onderzoeken op welke manieren kunst – als op zichzelf staand kunstwerk of in het geheel van een tentoonstelling – in staat is zin voort te brengen, middels reflectie, op het individu of op de maatschappij of op de kunst zelf.

Modernistische kunstenaars verbinden zich met een esthetica – van het formalisme – die hen overstijgt. De kunstenaars die in de tweede paragraaf werden besproken, reflecteren op het individu en de wijze waarop dit zichzelf plaatst in de wereld. De kunstenaars die in de derde paragraaf werden genoemd zochten het maatschappelijk engagement op in hun werk. Alle besproken kunstwerken geven een beeld van de denkbeelden zoals zij die waarnemen in de maatschappij.

De kunstenaars hebben dus geen moeite om inhoud aan vorm te koppelen in hun werk. Het publiek niet om de boodschap via een esthetisch medium tot zich te nemen.

In dit hoofdstuk heb ik niet gekeken naar commerciële kunst, maar naar kunst die getoond werd op de grootst denkbare overzichtstentoonstellingen. De kunst die hier getoond werd, was gericht op reflectie, op het individu, op de maatschappij en op de kunst zelf. Op deze wijze kan kunst een zinvol alternatief bieden voor de vercommercialiseerde wereld om ons heen.<sup>125</sup>

---

122 Marte 2007, p. 326.

123 [www.skulptur-projekte.de](http://www.skulptur-projekte.de) geraadpleegd 28 april 2008.

124 Schölhammer 2007, p. 446.

125 Overigens is iedere visuele uiting in principe in staat te helpen het alledaagse even te onstijgen. Ook kan het aanzetten tot een reflectie op de alledaagse wereld, doordat het letterlijk een alternatief beeld biedt.

## 4. Kunst als winstgever

### Inleiding

Wat heeft winst te maken met kunst als religie? Winst en religie hebben beiden te maken met de waarde die men toekent aan de dingen. Die waarde kan symbolisch zijn, maar ook letterlijke financiële waarde. Zoals in hoofdstuk twee duidelijk werd, is er een verband tussen de symbolische en de financiële waarde van kunst: ze zijn inwisselbaar. De symbolische en financiële waarde zijn met elkaar verbonden, omdat zodra iets dat voor veel mensen symbolische waarde verkrijgt, het maatschappelijk van belang wordt. Dit belang drukt zich uit in de prijs die men bereid is ervoor te betalen.

Olav Velthuis (1972), econoom en kunsthistoricus, promoveerde in 2002 op zijn onderzoek naar hedendaagse kunst, commerciële galleries en de samenstelling van waarde. Hij deed onderzoek naar de criteria aan de hand waarvan de prijs van een werk bepaald wordt en legt hij uit hoe de hedendaagse kunstmarkt in de westerse samenleving werkt. De prijsbepaling van kunst is namelijk niet altijd even doorzichtig en duidelijk. Velthuis wilde de prijsbepaling ontdoen van zijn aura van geheimzinnigheid en benadrukt de rationele elementen. Hij ging zodoende op zoek naar de regels die de galeriehandelaren zich stellen bij het bepalen van een prijs. Uit zijn onderzoeksverslag wordt duidelijk dat er vuistregels bestaan, maar dat deze regels niet altijd op dezelfde wijze gehanteerd worden. Omdat Velthuis als econoom rationele grondslagen zoekt voor zijn prijzentheorie, benadrukt hij de gevonden vuistregels en gaat hij niet dieper op de vele gevonden willekeurige prijsbepalingen in. Deze schijnbare willekeurigheden zijn voor mijn onderzoek juist wel interessant. Het maken van winst in de kunstsector gebeurt blijkbaar op ietwat geheimzinnige wijze. Mijn stelling is dat Velthuis te veel rationaliseert omdat hij meer materiaal gevonden heeft om het irrationele te benadrukken. Bovendien vergeet hij twee elementen die een essentiële rol spelen in de bepaling van de prijs van een kunstwerk. Op deze twee elementen wordt nader ingegaan in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk.

Socioloog en kunstenaar Hans Abbing (1946) promoveerde een dag voor Velthuis aan dezelfde universiteit op een verwant onderwerp. Hij legt in tegenstelling tot Velthuis de nadruk bij de uitzonderlijkheid van de kunsteconomie en bij de mythen die in deze markt een rol spelen. De resultaten van zijn onderzoek betrek ik in de volgende twee paragrafen.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Olav Velthuis proefschrift heet *Pratende prijzen. Contemporaine kunst, commerciële galleries en de constructie van waarde*. Hij verdedigde het op 7 juni 2002. Hans Abbing promoveerde een dag daarvoor op de dissertatie getiteld *Waarom zijn kunstenaars arm? De uitzonderlijke economie van de kunst*. Zie het persbericht dat de Erasmus Universiteit uitbracht naar aanleiding van deze twee promoties, [http://www2.eur.nl/archief/2002/event\\_170.html](http://www2.eur.nl/archief/2002/event_170.html), geraadpleegd 28 juli 2008.

Dat kunst geld waard is en er aan te verdienen valt, mag duidelijk zijn uit de bloeiende handel die er is in kunst. Voor sommige kunstwerken worden zulke hoge bedragen betaald die niet meer in verhouding staan met de maakkosten ervan. Dit kan niet enkel verklaard worden uit vraag en aanbod of de zeldzaamheid ervan (in het geval dat de maker ervan overleden is). Deze hoge prijzen geven aan dat kunst een bepaalde status heeft. Door de aanschaf van kunst verbindt de kunst koper zich met iets hogers. Hierover gaat de tweede paragraaf.

Niet alleen de kunst koper verbindt zich graag met iets hogers. Een ieder die zijn of haar roeping als kunstenaar aanvaardt, doet dit mede om zich te verbinden met de gerenommeerde beroepsgeschiedenis die dit vak kent. Er zijn daardoor echter veel te veel kunstenaars, die niet allemaal even goed kunnen rondkomen van hun werk. Hierover gaat de laatste paragraaf.

#### **4.1. Winst voor de handelaar**

Kunst is een handelsproduct, zoveel is duidelijk. Wat kan er religieus zijn aan een handelsproduct? Daarover gaat deze paragraaf, die is opgedeeld in drie subparagrafen. De eerste subparagraaf vertelt hoe een kunsthandelaar meer winst kan maken door het handelskarakter van kunstvoorwerpen te ontkennen. De tweede subparagraaf gaat over het gegeven dat verschillende galeries verschillende winsten maken, afhankelijk van hun plaats in de kunstwereld en hun zakelijke insteek. In de derde subparagraaf leg ik uit dat een galeriehouder zijn kunstenaars zal selecteren op hun loopbaan en het aantal blijken van erkenning die daarin zijn gegeven.

##### **4.1.1. De winstgevende waarde van geheimzinnigheid**

Dat kunst een handelsproduct is, waar winsten mee behaald worden is een feit. Bourdieu en Velthuis vertellen hoe niet alleen in de kunstwereld, maar zelfs in de *kunsthandel*, het handelskarakter van de kunst wordt ontkennd. Juist het ontkennen van het handelskarakter biedt de kunsthandelaren mogelijkheden om te verdienen aan kunst.

Omdat Velthuis op zoek is naar regels aan de hand waarvan de waarde van een kunstwerk bepaald wordt, heeft hij in zijn onderzoek minder aandacht voor alle aanwijzingen dat deze regels niet altijd even consequent worden toegepast. Hij noemt alle uitzonderingen die hij tegenkwam echter wel. Hij geeft daarbij aan dat kunsthandelaren niet altijd even open zijn over hun werkwijze.

Bourdieu spreekt regelmatig over de kunstwereld als een omgekeerde economie, waarin symbolische waarde kan worden omgezet in financiële waarde. Olav Velthuis begint zijn boek met een anekdote die deze omgekeerde economie illustreert. Velthuis interviewde een galeriehouder die weigerde over prijzen te praten. Toen ze na afloop samen een glas wijn gingen drinken in de

privévertrekken achter de galerie, bleek hij daar wel over de bedragen van de kunstwerken in zijn privécollectie te willen spreken.<sup>127</sup> Wat Velthuis hier meemaakte, is een voorbeeld van de wijze waarop de galeriehouder wil voorkomen dat de kunst gezien wordt als een handelsproduct. Hij wil zodoende niet het handelskarakter van de kunstwerken benadrukken, maar juist de symbolische waarde. Deze symbolische waarde is vervolgens wel weer om te zetten in financiële waarde.

Pierre Bourdieu beschrijft in zijn boek *Les règles de l'art* hoe het kunstveld uitmaakt van het economische veld en er tegelijkertijd een eigen economie op na houdt. Deze theorie is in hoofdstuk twee al uit de doeken gedaan. Hij vindt dat kunst en geld niet samengaan en maakt dat allereerst in de proloog van zijn boek duidelijk aan de hand van de personage Jacques Arnoux uit de roman *L'Éducation sentimentale* (1869) van Gustave Flaubert (1821-1880). Arnoux is kunsthandelaar en uitgever van het tijdschrift *Art Industriel*. De naam van dit tijdschrift geeft al aan hoe Arnoux speelt met de logica van twee velden tegelijkertijd: kunst enerzijds en de industrie anderzijds. Enerzijds is hij gebaat bij de kunst om de kunst, die enkel draait om symbolisch profijt en anderzijds heeft hij baat bij de logica van de commercie, bij het verzilveren van de symbolische waarde van kunst.<sup>128</sup> Bourdieu omschrijft kunst als de zuivere liefde en als *l'amour fou*.<sup>129</sup> Omdat Bourdieu vindt dat kunst en geld niet samengaan, maakt Arnoux zich in zijn ogen schuldig aan overspel. Net als Arnoux is de kunsthandelaar zowel lid van het culturele veld als van het economische veld, het strijdperk tussen houders van kapitaal. Dit zijn volgens Bourdieu mensen die een tegenstelling in zich meedragen: enerzijds zijn zij spelers in het economische veld en anderzijds spelers in het symbolische veld, het culturele veld. Om het symbolische kapitaal van een kunstwerk zo goed mogelijk te kunnen benutten (exploiteren, in de woorden van Bourdieu), moeten zij weten hoe het als speler in het culturele veld te waarderen en het symbolische waarde te geven. Zodoende zouden zij volgens Bourdieu eigenschappen ontwikkelen die lijken op die van hun kunstenaars.<sup>130</sup>

Velthuis keek naar de sociale netwerken die zich ontwikkeld hebben in de kunsthandel. De relaties tussen galeriehouders en kunstenaars lijken op familiebanden en nauwelijks op de anonieme communicatie over en weer zoals die verondersteld worden door de neoklassieke economische theorie. Dit komt overeen met wat Bourdieu al constateerde en verduidelijkte aan de hand van de figuur Arnoux uit de roman van Gustave Flaubert. Wil een kunsthandelaar het symbolisch kapitaal van zijn kunstenaars zo goed mogelijk benutten, dan moet hij proberen zoveel mogelijk op zijn kunstenaars te lijken, in gedrag en diens positie in het culturele veld.<sup>131</sup> Deze sociale netwerken

---

127 Maar dus niet zolang hij in de galerie tussen de kunstwerken stond. Velthuis 2005, p. 2.

128 Bourdieu 1996 (1992), p. 8. *L'Éducation sentimentale* is vertaald naar het Nederlands als *Leerschool der liefde*.

129 L'amour fou: 'The love of art is a crazed love, at least when one considers it from the viewpoint of the norms of the ordinary, 'normal' world put on to the stage of the bourgeois theatre' Bourdieu 1996 (1992), p. 21.

130 Bourdieu 1996 (1992), p. 217.

131 Wie hetgeen Velthuis en Bourdieu beweren, combineert, komt tot de conclusie dat galeriehouders van dure galeries over het algemeen oud, buitenlands en man zijn.

blijken van invloed te zijn op het prijsmechanisme dat gebruikt wordt in de kunstwereld. De kunsthandelaar en de kunstenaar proberen het 'quid pro quo' (voor wat hoort wat) te vermijden, maar zorgen dat ze allebei een dienst of geld van elkaar te goed hebben en bouwen een tijdsverloop in tussen overdracht van goederen of diensten en de vergoeding hiervoor, waardoor ze wederzijds afhankelijk blijven van elkaar.<sup>132</sup>

Ondanks dat Velthuis zelf meemaakt hoe galeriehouders bijdragen aan de symbolische waarden van de werken die zij verkopen, door in nabijheid ervan niet te willen praten over de financiële waarde ervan en ondanks dat hij Bourdieu noemt bij zijn bronnen, gaat hij niet in op diens theorie van de omgekeerde economie. In de inleiding geeft Velthuis aan dat hij de indeling van de kunstwereld zoals Bourdieu die uittekent in zijn economie van symbolische goederen wel grotendeels overneemt.<sup>133</sup> Velthuis wil echter niet meegaan in Bourdieus impliciete strijd tegen het handelskarakter van kunst. Wat Velthuis juist aantoont, is dat kunst weldegelijk een handelsproduct is en dat de omgekeerde economie kan bijdragen aan het vergroten van de winst. De kunsthandelaar zal echter niet open zijn over deze gang van zaken, omdat juist de geheimzinnigheid rondom zijn handel bijdraagt aan zijn winst.

#### **4.1.2. Duurdere en goedkopere kunstgaleries**

De ene galeriehouder is beter in dit spel van de omgekeerde economie dan de ander. De mate waarin een galeriehouder dit spel beheerst, bepaalt mede de winst die een galerie kan maken met het werk van zijn kunstenaars. En op dit punt is Velthuis theorie naar mijn mening te rationaliserend.

Velthuis probeert de regels te ontdekken aan de hand waarvan een galeriehouder de prijs van een kunstwerk bepaalt. Deze noemt hij *pricing scripts*: 'a set of routines which function as a cognitive manual for the variety of pricing decisions that a dealer needs to make at different stages of an artist's career'<sup>134</sup> Hij komt tot een model dat rekening houdt met karakteristieken van de kunstenaar en de galerie, alsook een aantal vuistregels die de galeriehouder hanteert, die gaan over de karakteristieken van het kunstwerk (formaat en materiaalkeuze) en eigenschappen van de kunstenaar ('nieuw op de markt? Dan laag inzetten'). Hij concludeert dat de prijzen voor hedendaagse kunst zich niet volgens strikte wetten hoeven te gedragen. De galeriehouder hanteert deze vuistregels, maar dan nog kan er een groot verschil zitten in de prijzen van het werk van verschillende kunstenaars.<sup>135</sup> Om dit te illustreren citeert Velthuis een galeriehouder, die tijdens een

---

<sup>132</sup> Velthuis 2005, p. 64.

<sup>133</sup> Velthuis 2005, p. 18.

<sup>134</sup> Velthuis 2005, p. 117.

<sup>135</sup> Velthuis 2005, p. 110, p.131.

interview toegaf dat je aan het begin maar wat doet en een prijs gokt, maar dat deze prijs later wel je referentie wordt voor het bepalen van andere prijzen.<sup>136</sup> Als hij nader ingaat op het de verhalen die handelaren vertellen om de genoemde prijs te verantwoorden, stelt Velthuis vast dat deze verhalen niet gaan over vraag en aanbod, maar een zeker drama bevatten en er zelfs morele waarden aan te pas komen. Prijzen liggen dus niet vast, maar zijn veranderlijk, afhankelijk van de (her-)definiëring in de dialoog en het handelen van de kunsthandelaren met hun klanten.<sup>137</sup>

Velthuis concludeert dat er nogal wat anomalieën in het prijsmechanisme zitten, zoals het bestaan van een sterk taboe op afprijzen en de gouden regel dat prijzen bepaald worden aan de hand van het formaat en niet op basis van kwaliteit.<sup>138</sup> Velthuis heeft een sociologisch alternatief willen geven voor de neoklassieke economische theorie van vraag en aanbod. Velthuis neemt naar mijn mening te veel irrationele elementen waar die een rol spelen, om te kunnen spreken van *pricing scripts*. Velthuis heeft weliswaar oog voor veel niet-rationele belangen die een rol spelen bij het kopen van kunst, maar hij vergeet andere. Twee niet-rationele elementen die een belang spelen bij het bepalen van een prijs, die Velthuis niet noemt, zijn ten eerste de invloed van de faam die de galerie meedraagt en ten tweede het verloop van de carrière van de kunstenaar voordat zijn werk door een galerie wordt verkocht. Deze licht ik in de volgende twee subparagrafen toe, aangezien zij mede bepalen hoeveel een kunstwerk waard is.

Ten eerste de rol van de galerie. Velthuis merkt op dat 'zwakke waardenconstructies schuil gaan achter imposante galerieruimtes en charismatische persoonlijkheden van hun eigenaren'.<sup>139</sup> Maar Velthuis ontkent dat het uitmaakt door welke galerie een werk verkocht wordt. Dure galleries zijn volgens hem duur omdat ze werk verkopen van dure kunstenaars.<sup>140</sup> Dit is maar ten dele juist. Er zijn wel degelijk gerenommeerde en minder gerenommeerde galleries. Gerenommeerde galleries hebben hun erkenning in de kunstwereld bemachtigd en zijn duurder dan galleries die minder erkenning in de kunstwereld krijgen. De galerie bepaalt door diens plaats in de kunstwereld welke kunstenaars daar mogen exposeren en of een kunstenaar zeer hoge dan wel bescheiden prijzen voor haar/zijn werk kan vragen. Ook de klantenkring die een galerie heeft, bepaalt mede de vraagprijs. Velthuis geeft in zijn boek het voorbeeld van een galerie die collectioneers uit de hogere inkomensgroepen in haar klantenkring heeft, en daardoor relatief hogere beginprijzen kan vragen

---

136 Velthuis 2005, p. 124.

137 Velthuis 2005, p. 156, 157.

138 Dit geldt overigens alleen in het geval van een verkooptentoonstelling voor het werk van één kunstenaar. Het is een manier om het oeuvre van een kunstenaar te beschermen. De kunstenaar en galeriehouder kunnen in deze context niet zeggen dat het ene werk beter is dan het andere werk. Velthuis 2005, p. 9.

139 Velthuis 2005, p. 7.

140 Uit zijn onderzoek komt naar voren dat voor werk van oudere buitenlandse mannelijke kunstenaars relatief meer betaald wordt. Velthuis 2005, p. 109, 111.

voor jonge kunstenaars.<sup>141</sup>

Een galerie die zich bewust is van zijn positie in de wereld van de kunst en de wereld van de handel en daar gebruik van weet te maken, zal succesvoller zijn dan één kunsthandelaar die in een van beide werelden niet thuis is. Het is dus van belang dat een galeriehouder naast kennis van kunst ook kennis van handel heeft. Degene die het beste in staat is beide werelden te combineren, zal het meest succesvol zijn. De kunstenaars die bij deze galeriehouder exposeren, zullen hun werk tegen relatief hogere prijzen verkopen.

In Velthuis uitleg hoe een prijs van een kunstwerk wordt bepaald, geeft hij een aantal factoren die meewegen in de prijsindicatie, maar geeft hij geen verklaring voor de hoogte van de prijs. Hij erkent dat er prijsverschillen zijn tussen werken van de ene en de andere kunstenaar (zonder dat er kwaliteitsverschillen waarneembaar zijn in hun werk), maar hij ontkent de rol van de galerie bij dit prijsverschil. Deze bewering is onjuist, omdat de hoogte van de prijs van een kunstwerk weldegelijk mede bepaald wordt door de galerie waarbij een kunstenaar zit. Ten dele erkent hij dat wel, namelijk door te erkennen dat er een verschil waarneembaar is tussen de prijzen die Nederlandse galeries hanteren en de prijzen die galeries in New York hanteren. Dit prijsverschil is er mijns inziens mede op gebaseerd dat New Yorkse galeries dichterbij het vuur zitten<sup>142</sup>, meer investeringskapitaal hebben, en heel belangrijk: meer aan promotie en marketing doen. Een galeriehouder is weldegelijk in staat de naam van zijn kunstenaars te marketen. De naam van de kunstenaar kan zelfs, zo legt Bourdieu uit, de status van fetisj bereiken waardoor de naam alleen al een grote symbolische waarde aan ieder kunstwerk van die kunstenaar verleent.<sup>143</sup>

De door succes vermaarde galeriehouders zijn dus beter in het verdienen van winst aan de omgekeerde economie dan andere galeriehouders. Een galeriehouder moet voldoende handelsmentaliteit bezitten naast affiniteit met de kunstenaarswereld. Het maakt zodoende welzeker uit voor een kunstenaar welke galerie zijn kunst verkoopt.

#### **4.1.3. De kunstenaarsbiografie**

De uitdrukking 'biografie van de kunstenaar' is afkomstig van Velthuis. Hiermee geeft hij aan dat galeriehouders groot belang hebben bij een ontwikkeling in het werk van de kunstenaars die zij vertegenwoordigen en bijbehorende progressieve lijn in de prijzen van het werk. Om de

---

141 Velthuis 2005, p. 128.

142 New Yorkse galeries maken deel uit van een levendigere kunstwereld. Zo is daar het MoMa, The Museum of Modern Art, één van 's werelds belangrijkste musea voor moderne en hedendaagse beeldende kunst. Het Stedelijk in Amsterdam was lange tijd MoMa's gelijke, maar is op achterstand geraakt, door o.a. een tentoonstellingsbudget dat ver achterblijft bij dat van het MoMa. Daarnaast kent New York meer musea en collecties, zoals het Guggenheim, het Whitney Museum of American Art, PS1 (dependance van het MoMa) en het Fisher Landau Center for Art.

143 Bourdieu 1993, p. 35, 36.

progressieve ontwikkeling van de prijs te kunnen handhaven, zullen zij de kopers op voorhand selecteren, ten einde te voorkomen dat verkochte kunstwerken na verloop van tijd op de veiling opnieuw ter verkoop worden aangeboden. Omdat in het veilingcircuit de wet van vraag en aanbod geldt, kan een veilingprijs lager uitvallen dan de oorspronkelijke verkoopprijs bij een galerie. Dit kan de carrière van de kunstenaar schaden en daarom werpen galeriehouders bij voorkeur grenzen op tussen hun eigen circuit en het veilingcircuit. Mocht een kunstwerk onverhoopt op een veiling 'gedumpt' worden, zullen zij zo nodig zelf mee bieden. Zij beschermen hiermee niet alleen hun eigen kunstenaars, maar de hele markt tegen devaluatie. Door het handelskarakter van kunstobjecten enigszins te verbergen, bevorderen en beschermen ze de loopbaan van hun kunstenaars.<sup>144</sup>

Toch kan er meer aan het begrip 'kunstenaarsbiografie' opgehangen worden dan hij doet. Velthuis geeft aan dat de galerie de biografie wil beschermen. Dit is inderdaad zo, maar er zal eerst een biografie moeten zijn voordat een galerie deze kan beschermen. Een galeriehouder zal de kunstenaars die bij hem willen exposeren, selecteren op grond van de door hen genoten opleiding en blijken van waardering die zij hebben ontvangen. Van belang zijn dus de opleiding van de kunstenaar en de door hem ontvangen prijzen en subsidies. Een voorbeeld van een kunstenaarsopleiding, waarbij al selectie aan de poort heeft plaatsgevonden is de Rijksacademie in Amsterdam. Dit is een vervolgopleiding voor kunstenaars die de faciliteiten biedt om daar te kunnen werken aan hun projecten en onderzoek. Een voorbeeld van een prijs die functioneert als kwaliteitskeurmerk is de Prix de Rome.<sup>145</sup> Het is voor een kunstenaar zonder dergelijke vervolgopleiding of huldeblijken moeilijk om bij een goed aangeschreven galerie werk te kunnen verkopen. Wat dat betreft is er niets veranderd op de Nederlandse kunstmarkt sinds de negentiende eeuw. Toen diende een kunstenaar om een succesvolle carrière te kunnen opbouwen eveneens expositiemogelijkheden te benutten, positieve kritieken te ontvangen en huldeblijken te ontvangen om een geregelde verkoop te hebben.<sup>146</sup>

Een galeriehouder zal dus kunstenaars selecteren die al een succesvolle carrière hebben. Uit de erkenning die hij/zij al heeft ontvangen, blijkt dat het werk erkend wordt door de kunstwereld en dus sacraliserend vermogen heeft. De kunstenaar zal dus een zeker oog moeten hebben voor wat gewaardeerd wordt, om deze blijken van waardering te ontvangen. Zodra deze waardering binnen is, krijgt diens werk symbolische waarde. Zonder de juiste kunstenaarsbiografie is er geen winst. Dat een kunstenaar voor zijn gewin zo afhankelijk is van anderen, wordt over het algemeen weggemoffeld. De kunstenaar dient immers volgens de heersende mythe als schepper op eigen

---

144 Velthuis 2005 p. 94,95.

145 [www.rijksacademie.nl](http://www.rijksacademie.nl); [www.prixderome.nl](http://www.prixderome.nl); geraadpleegd 23 juli 2008.

146 Stolwijk 1998, p.32,33.

kracht groot te worden.

De factoren die Velthuis noemt die de prijs van een kunstwerk bepalen zijn dus slechts een deel van de factoren. De status van de galeriehouder – die de kunstenaar verzekert van een goede prijs voor zijn werk – evenals de naam en faam van de kunstenaar dragen weldegelijk bij aan de hoogte van de prijs van een kunstwerk. Kunst is een handelsproduct: er valt geld mee te verdienen. De winstgeving steekt echter geheimzinnig in elkaar. De verhalen die de prijzen van kunstwerken vertellen, gaan niet alleen over geld. Dit geeft al aan dat kunst een bijzondere status heeft in onze maatschappij.

#### **4.2. Zingevende waarde van het kopen van kunst**

Waarom zou men een product kopen als kunst? Wat is de zin van het kopen van kunst? En waarom betaalt men soms zulke extreem hoge prijzen voor een kunstwerk? Kunst heeft een hoge maatschappelijke status. Het is een product dat waarde vast is en zelfs in waarde kan stijgen. Zoals bleek uit de vorige paragraaf, zorgen galeriehouders er zelfs voor, dat een kunstwerk niet in waarde afneemt. Dit doen zij door de biografie van de kunstenaar te beschermen en ervoor te zorgen dat een kunstwerk niet op de veiling terecht komt door het aan betrouwbare verzamelaars te verkopen. Zodoende weten investeerders dat ze grote kans hebben het kunstwerk na verloop van jaren met winst te kunnen verkopen. Mede door deze eigenschap is kunst een hooggewaardeerd goed.

Kunst als waarde vast goed heeft een langere levensduur dan een mens. Verzamelaars die een collectie hebben opgebouwd, weten dat het waarschijnlijk is dat deze collectie hen zal overleven. Door ervoor te zorgen dat hun collectie bij elkaar blijft en hun naam eraan te verbinden, hebben ze de mogelijkheid herinnerd te worden na hun dood. En zo lang een mens niet vergeten is, speelt hij of zij nog een zekere rol in het leven op aarde. Men kan de bekendheid en duurzaamheid van een collectie vergroten door deze in bruikleen te geven aan een museum of te schenken. Zo kunnen zij zeker stellen dat zij herinnerd blijven, ook na hun dood. En wat is er nu beter dan herinnerd te worden dankzij een collectie die niet zal devalueren, maar waarde vast blijft dan wel in waarde zal toenemen?

Wat valt er te zeggen over de zingevende waarde van het bezitten van een kunstwerk tijdens het leven? Kunstwerken zijn uniek: tenzij het werk in oplage is, bestaat er van ieder kunstwerk slechts één exemplaar. Door het breed gedeelde verlangen naar authentieke producten in onze maatschappij is men bereid voor zeldzame producten hoge prijzen te betalen.<sup>147</sup> Zeldzame goederen, zoals kunst en wijn staan boven systematische economische analyses. De hoogte van de prijs wordt namelijk

---

147 Abbing 2008, p. 1.

bepaald door het feit of er een rijke persoon in de buurt is die tot een exorbitant hoog bedrag kan doorbieden.<sup>148</sup> Dat iemand zal doorbieden, komt doordat kunst zich leent voor sociale distinctie, dankzij haar hoogverheven status.<sup>149</sup> De vraag wat de zingevende waarde is van kunst kopen, overlapt dus voor een deel met de vraag naar de zingevende waarde van het verzamelen van zeldzame goederen.

Wat ook meespeelt, is dat kunst een product is dat gemaakt wordt door vrijdenkers. Kunstenaars worden gewaardeerd omdat het vrijdenkers zijn.<sup>150</sup> Een kunstwerk toont figuren en vormen, lijnen, licht en kleuren die kunnen inspireren. Ze vormen een middel tegen de saaiheid van het alledaagse en brengen plezier. Ook daarin geeft kunst een mogelijkheid het alledaagse te ontvluchten of ontstijgen.<sup>151</sup>

Daarnaast kan men kunst aanschaffen die *niet* zeldzaam is, dus minder uniek, maar waarvan iedereen zegt dat het dat wel is. Zo is bekend dat Pablo Picasso zeer veel werken gemaakt heeft en dat van zijn werk bijna niets verloren is gegaan. Op website artprice.com worden veilingresultaten bijgehouden en zijn 23.772 geveilde werken van Picasso bekend die zijn geveild in de periode van 1986 tot nu. Ondanks dit overweldigende aanbod brengt ieder afzonderlijk werk tienduizenden euro's tot miljoenen euro's op.<sup>152</sup> Dit een uiting van het 'kopen met de oren', zoals al genoemd in het eerste hoofdstuk. Men is bereid hoge prijzen te betalen voor werk dat niet zeldzaam is, omdat iedereen het er over heeft en het werk de koper veel sociale status zal opbrengen. Ten tweede is kunst op veilingen, in tegenstelling tot kunst in galleries, wel onderwerp van het economische spel van vraag en aanbod. Doordat iedereen Picasso's werk kent en het mooi vindt, is er veel vraag naar. De prijs wordt mede bepaald door de grote vraag.

---

148 Velthuis 2005, p. 98. Velthuis citeert hier econoom Alfred Marshall (1842-1924) uit diens boek *Principles of Economics* (1890).

149 Abbing 2008, p. 5.

150 Piero Manzoni becommentarieert mede deze ontwikkeling met zijn *Merde d'artista*. Hij houdt zijn kopers een spiegel voor: wie een 'stukje kunstenaar' wil kopen, kan het het krijgen, ingeblikt en al.

151 Wat betreft het verzamelen van zeldzame goederen en van producten die plezier brengen en helpen het alledaagse te ontstijgen, is een documentaire van Monique Nolte (1969) interessant. Zij maakte in 2007 voor Holland Doc een documentaire over mensen die de figuurtjes uit de Kindersurprise-eieren verzamelen. In deze documentaire, die gaat over 'het genot en de zorgen, die het Kindersurprise-ei biedt aan vier miljoen volwassenen wereldwijd' wordt antwoord gegeven op de vraag wat de zingevende waarde is van het verzamelen van zoiets triviaals. Nolte interviewt een onderzoeker, prof.dr. V. Fischer, die stelt dat voor deze figuurtjes geldt dat zij een zekere humor en fantasie hebben, als ook een vervreemdingsniveau dat fascineert. Een verzamelaar legt uit dat zij haar geluk zoekt in steeds weer nieuwe figuurtjes die haar inspireren. Hoewel het het misschien banaal mag lijken Kindersurprise-figuurtjes te vergelijken met kunst, denk ik dat de zingevende waarde ten dele overeenkomt. Enerzijds brengt kunst inspiratie en een mogelijkheid het alledaagse te ontvluchten of ontstijgen. Anderzijds is het een zeldzaam goed waarop gejaagd kan worden. Hoe serieus het verzamelen van figuurtjes uit chocolade-eieren genomen mag worden, blijkt uit de scène waarin Nolte een beurs voor verzamelaars van deze objecten bezoekt. Zij constateert dat de zeldzame figuurtjes tot wel 4000 euro opbrengen. Een handelaar relativeert deze prijs door te stellen dat er postzegels zijn die tot 100.000 euro opbrengen. Zie [www.hollanddoc.nl/programmas/20008070/afleveringen/39366628/](http://www.hollanddoc.nl/programmas/20008070/afleveringen/39366628/) geraadpleegd 2 juni 2008.

152 [www.artprice.com](http://www.artprice.com) geraadpleegd 30 juni 2008.

De prijs die betaald wordt voor een kunstwerk gaat ook over de mensen die het produceren en consumeren. Velthuis geeft aan dat prijzen gelezen worden als indicatie voor kunstzinnige waarde door collectioneers. Hij noemt dit het 'Veblen-effect', vernoemd naar econoom en socioloog Thorstein Veblen (1857-1929) die beschreef hoe de socio-economische elite zich laat leiden door een dure smaak: hoe meer iets kost, hoe beter het is.<sup>153</sup> Kunsthandelaren beseffen dat en maken daar gebruik van. Kunstkopers zien een hoge prijs bij een kunstwerk in een galerie en denken vervolgens dat de achterliggende reden voor de hoogte van die prijs is dat dit werk van grote symbolische waarde is binnen de kunstwereld. Als vervolgens ook nog eens blijkt dat iedereen het heeft over de maker ervan (een proces dat de galeriehouders heel goed kan beïnvloeden), dan kopen mensen graag 'met de oren' en is de hoge prijs voor het kunstwerk snel betaald. Dit terwijl de symbolische waarde niet hoeft overeen te komen met de financiële waarde.

Het kopen van kunst is dus een manier om je te verbinden met iets dat hoger is dan jezelf. In een binnenwereldlijk oriëntatie zal men zich niet zo snel met een godheid verbinden, maar wel met een kunstenaar wiens werk onsterfelijkheid heeft bereikt.<sup>154</sup> Er is, anders gezegd, een maatschappijbreed verlangen naar authentieke producten om zich mee te kunnen onderscheiden van anderen. De kunstenaar als vrijdenker en schepper heeft een haast onschendbare status, zodra hij en zijn werk erkend is door de kunstwereld, koopt men zijn werk graag om iets bijzonders te kunnen bezitten. Kunst is uniek, of iedereen zegt dat het uniek is. Zo geldt kunst van Picasso als hoogverheven kunst en functioneert prima als middel voor sociale distinctie, net als veel andere kunst. En over het algemeen heeft kunst een langer bestaan dan de koper ervan. Men koopt dus kunst en is bereid daar grote bedragen voor neer te leggen, omdat men zich zo verbindt met iets dat hoger is dan zichzelf. Hier toont zich bij uitstek de religieuze dimensie van kunst.

### **4.3. De kunstenaar betaalt de rekening**

Welke winst behaalt de kunstenaar door de hoge status van kunst? De hoge status die kunst heeft, of lijkt te hebben, geldt slechts in het geval dat het kunstwerk erkend is door de kunstwereld. Deze erkenning is slechts weggelegd voor weinigen. Er zijn maar een paar kunstenaars die rijk geworden zijn van hun werk.

Een actueel voorbeeld is de kunstenaar Damien Hirst (1965), die standaard het nieuws haalt als hij nieuw werk presenteert.<sup>155</sup> Een vriend van Hirst wilde een portret van Stalin laten veilen bij

---

<sup>153</sup> Velthuis 2005, p. 104.

<sup>154</sup> Ter Borg, 1991, p. 152.

<sup>155</sup> Hirst maakte in 2007 het duurste kunstwerk ooit: een met diamanten ingelegde menselijke schedel. Dit jaar organiseert Hirst in samenwerking met Sotheby's in Londen een veiling van zijn recente werk, om 'de kunst meer democratisch te maken'. Dirk Limburg, 'Damien Hirst gaat nieuw werk veilen', NRC Kunst & Film, 29 juli 2008; Corine Vloet, 'Erg lang is hij niet, de rij voor Hirsts schedel', NRC 9 juni 2007.

veilinghuis Christie's in Londen. Christie's weigerde het portret te veilen, vanwege de persoon die er op afgebeeld stond. Daarop besloot de eigenaar er een rode stip op te laten schilderen door zijn vriend Hirst (afb. 13). Vervolgens werd het werk bij Sotheby's geveild voor 140.000 Pond op 8 februari 2007, terwijl de eigenaar het in de jaren tachtig zou hebben gekocht voor 300 pond.<sup>156</sup> De naam van Hirst consacreert het kunstwerk.

Deze consacrerende rite kan slechts door al geconsacrede kunstenaars uitgevoerd worden. De meeste kunstenaars verdienen beneden modaal en moeten bijklussen om in hun inkomen te voorzien. Voor hen zou het beter zijn als de leden van de kunstwereld een realistischer kijk zouden hebben op kunst. Zolang het publiek zich door het kopen van kunst kan onderscheiden van anderen, blijft de huidige habitus bestaan en betalen de kunstenaars met hun armoede de rekening voor de uitzonderlijke status van kunst.<sup>157</sup>

Door de hoge status zijn er echter te veel kunstenaars, waardoor er veel te veel aanbod is op de kunstmarkt. 'Gegeven de heiligheid van de kunst worden aspirant kunstenaars in feite de hemel op aarde beloofd', schrijft socioloog Hans Abbing. Dit beroepsprestige is in feite een mythe, maar wel één die deel is gaan uitmaken van de kunstenaarshabitus. Dat betekent dat de kunstenaar zelf ook hier in gelooft en deze mythe in stand houdt.<sup>158</sup> Over deze mythes, welke in het verleden zijn ontstaan en nu in stand gehouden worden, gaat het volgende hoofdstuk.

Kunstenaars zouden tijdens opleiding geschoold moeten worden in professionaliteit, omdat slechts enkelen schepper kunnen zijn. Kunstenaars met enige zakelijke kennis zouden met kunst een goede boterham kunnen verdienen. Er lijkt volgens Abbing weliswaar onder kunstenaars een tegenbeweging op gang te komen waarin men er naar streeft zich te profileren als professional in plaats van schepper, maar vraag is hoe snel de huidige habitus zal veranderen.

Voor degenen zonder zakelijk inzicht en wel een roeping is kunst allesbehalve winstgevend. Met hun verlies betalen ze de rekening van het grote belang dat onze maatschappij hecht aan kunst en cultuur. Zo lang kunst hoog en heilig is en de kunstenaar derhalve een schepper is, zijn er teveel kunstenaars en kan de gemiddelde kunstenaars niet rondkomen van zijn werk. De winst voor kunstenaars is dus niet groot en lijkt eerder verlies te zijn.

## Conclusie

Ondanks dat de waarde van een kunstwerk op ondoorzichtige wijze tot stand komt, is kunst een handelsproduct. Velthuis heeft in zijn onderzoek de *pricing scripts* van de galeriehouder op een

---

<sup>156</sup> [www.artprice.com](http://www.artprice.com) geraadpleegd 2 juli 2008. Pulimood, 12 februari 2007, [http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2007/02/hirst\\_hits\\_the\\_spot\\_the\\_man\\_wi.php](http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2007/02/hirst_hits_the_spot_the_man_wi.php) geraadpleegd 2 juli 2008; 'Jozef Stalin met rode neus geveild voor 200.000 euro', NRC Handelsblad 14 februari 2007, [www.nrc.nl](http://www.nrc.nl) geraadpleegd 2 augustus 2008.

<sup>157</sup> Abbing 2008, p. 5, 6.

<sup>158</sup> Abbing 2008, p. 1,2; Bourdieu 1992, p. 48-50; 1993 p. 65, 71; Bourdieu 1996 (1992), p. 179 (etc.).

rijtje gezet. Dat deze scripts niet altijd even rationeel zijn, laat Velthuis achterwege in zijn conclusie, maar wordt duidelijk uit de rest van zijn betoog. Er valt geld te verdienen aan kunst, maar de winstgeving steekt geheimzinnig in elkaar. Men koopt kunst en is bereid daar grote bedragen voor neer te leggen, omdat men zich graag op deze manier verbindt met de kunst als hogere instantie. Zo lang kunst zo hoog en heilig is, zullen te veel mensen kiezen voor het kunstenaarsvak. Daardoor is er een te groot aanbod van kunstwerken en kunnen de meeste kunstenaars niet kunnen rondkomen van hun werk. Het zou voor kunstenaars dus beter zijn als kunst weer de status van ambacht verkrijgt en wordt ontdaan van zijn sacrale waarde.

## 5. Wanneer is de huidige waarde van kunst ontstaan?

### Inleiding

Om de huidige betekenis en zingevende waarde van kunst te kunnen achterhalen, dienen we de beroepsgeschiedenis van het kunstenaarsvak te bestuderen.<sup>159</sup> Een aantal sociologen heeft dat al gedaan. Socioloog Bram Kempers (1953) deed onderzoek naar de mecenaatverhoudingen tijdens de periode waar schilder en architect Giorgio Vasari (1511-1574) zijn *Vite* over geschreven heeft. Dit is de periode rondom en tijdens de Renaissance, tussen ongeveer 1250 en 1600.<sup>160</sup> Chris Stolwijk (1966) deed onderzoek naar de negentiende eeuwse kunstwereld in Nederland en Hans Abbing (1946) onderzocht de economische status van kunstenaars.<sup>161</sup> Uit deze onderzoeken is veel ontleend voor dit hoofdstuk.

Het beeld dat zij schetsen van de beroepsgeschiedenis wordt samengevat in de eerste paragraaf, zodat de mythen die gedurende deze geschiedenis zijn ontstaan, worden toegelicht in de tweede paragraaf.

### 5.1. De beroepsgeschiedenis van de kunstenaar

Gedurende de Middeleeuwen en de vroege Renaissance waren kunstschilders vaklieden onder de andere vaklieden, zoals beeldhouwers, glazeniers en mozaïekwerkers. De kerk was een belangrijke opdrachtgever voor hen. Zij had de schilderkunst nodig om haar boodschap snel en goedkoop te kunnen overbrengen aan de ongeletterde mensen. Paus Gregorius de Grote (590-604) zei het als volgt: 'Wat het woord is voor de geletterden, is de schilderkunst voor de onwetenden, en voor de gewone mensen neemt het beeld de plaats in van het woord. Op de muren kunnen zij leren wat zij niet kunnen begrijpen in boeken'.<sup>162</sup> In kerkdecoraties werden dezelfde ideeën uitgebeeld die in de dezelfde periode op schrift werden gesteld. Het goed kunnen uitbeelden van een voorgeschreven voorstelling was dus belangrijk voor een kunstschilder. Bovendien was de schilderkunst een verhoudingsgewijs snel en goedkoop medium, in vergelijking met de andere media, waardoor schilders veel opdrachten kregen.<sup>163</sup>

Ook voor stadsbesturen en hofculturen was de schilderkunst een bruikbaar medium om te tonen wie de macht bezat. Het stadsbestuur van Siena begin veertiende eeuw, de Negen, liet via

---

159 Kempers 1987, p. 346, 348.

160 *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Levens van de uitmuntendste Italiaanse architecten, schilders en beeldhouwers, van Cimabue tot onze tijd). Dit boek over de toegenomen vaardigheden van Italiaanse kunstenaars tussen 1250 en 1560, publiceerde Vasari in 1568.

161 Kempers 1987, Abbing 1989, Stolwijk 1998.

162 Kempers 1987, p. 84, noot 109, p. 366. Steensma 1987, p. 11.

163 Kempers 1987, p. 11, 104-107.

schilderkunst de idealen van goed bestuur uitbeelden teneinde hun gezag te rechtvaardigen. Dankzij hen kwamen er nieuwe voorstellingen tot ontwikkeling, zoals de Maesta: een tronende Maria omringd door stadsheiligen als boegbeeld van de stad. Andere hoven en staten, zoals de hofhouding van Federico da Montefeltro (1420-1508) van Urbino en de Medicifamilie in Florence, werden vanaf de vijftiende eeuw belangrijke opdrachtgevers.<sup>164</sup>

Giorgio Vasari was in de zestiende eeuw werkzaam aan het hof van de Medici in Florence. Hij kon als kunstenaar refereren aan een rijke beroepsgeschiedenis. Vasari onderzocht deze beroepsgeschiedenis en keek naar het talent, de creativiteit en kennis van zijn voorgangers en concludeerde dat vakmanschap zeer belangrijk was voor een kunstenaar. Hij zag hoe de kunstschilder zich had kunnen ontwikkelen en dat deze ontwikkeling uitmondde in de haast technische perfectie van zijn tijdgenoot en collega Michelangelo (1475-1564). Wie een bekwaam schilder was, kreeg veel opdrachten, welke garant stonden voor respect en rijkdom. Uit de groeiende groep kunstenaars ontstond een elite die zich de allures van een groot heer konden veroorloven. De meest bekwame schilders werden rijk en beroemd dank zij de opdrachten van de machtigste vorsten, de hoogste geestelijken en de rijkste kooplieden die in onderlinge wedijver de beste schilders probeerden aan te trekken. Vasari zag het belang in van deze gerenommeerde beroepsgeschiedenis, waardoor de kunst voor hem een middel was geworden om zich te kunnen verheffen. Kunst was geworden tot een middel voor opwaartse mobiliteit in een samenleving waar sociale lagen verder gescheiden bleven.<sup>165</sup>

Dit gegeven werd bevestigd door de Academia die in zijn tijd werden opgericht door geleerde en vermogende mensen. Academia waren genootschappen zonder beroepsfunctie voor mensen die op deftige wijze met elkaar over een onderwerp spraken, zoals kunst en cultuur. Zodra ze beelden uit de eigen tijd gingen bestuderen werd het woord academie geïntroduceerd in verband met beeldende kunst. In Florence werd de academie een beroepsorganisatie die de gilden verving. Het *disegno* kwam centraal te staan: het bedenken, ontwerpen en uitbeelden van betekenisvolle voorstellingen. Zo gingen de academies een hoge norm van het vakmanschap verbreiden, werkplaatsopleidingen aanvullen en theorie verspreiden. Zo bevorderden de Academies met hun onderwijsfunctie en representatieve betekenis een intellectuele en elitaire benadering van het vak.<sup>166</sup>

In Nederland waren in de zestiende eeuw de kerken en rijke families eveneens de belangrijkste opdrachtgevers voor kunstenaars. Maar sinds de late zestiende eeuw moest de kunstenaar dankzij de invoering van het voorstellingsloze protestantisme als staatsreligie zich bepalen tot een vrije markt. Deze markt bestond al, maar het is uniek voor Nederland dat de kunstenaar al sinds de late

---

164 Kempers 1987, p. 185, 243-247, 249.

165 Kempers 1987, p. 337, 339.

166 Kempers 1987, p. 327-332.

zestiende eeuw afhankelijk was van marktverhoudingen en niet van opdrachtgeverschap.<sup>167</sup> De kerk was door de invoering van het protestantisme als opdrachtgever weggevallen.<sup>168</sup>

In de eeuw erna groeide het aantal schilderijen dat bedoeld was voor burgerlijke markt.<sup>169</sup> Er was ineens een groot aanbod, waardoor een relatieve prijsdaling plaatsvond. Tegelijkertijd nam de koopkracht toe, waardoor eind zestiende eeuw een groter Nederlands publiek ontstond dat zich kunst kon veroorloven. Door deze bloeiende vrije markt nam het aantal kunstschilders toe en ontwikkelden ze nieuwe schildertechnieken toe, zoals arbeidsdifferentiatie, om de productiekosten te drukken. Op vraag van de markt ontwikkelden zich nieuwe genres en door genrespecialisatie konden men routinematig werken en de kosten van de productie en de verkoopprijzen verlagen. Daardoor hield men de nieuw ontstane markt in stand, want zo kon men een kunstwerk voor een lagere prijs kopen.<sup>170</sup> De kunstenaar was hier een professional, die zijn markt kende en reageerde op de bestaande vraag. Zakelijk inzicht was een vereiste, wilde een kunstenaar van zijn verdienste kunnen leven.

In 1660 stortte deze brede markt in en was de situatie weer als toen de kerk nog een belangrijke opdrachtgever was, want er bleef een selecte markt voor enkel het werk van de beste kunstenaars bestaan. Daarnaast was er belangstelling ontstaan voor kunst van oude meesters. Deze situatie, waarin enerzijds een kleine markt bleef bestaan voor de beste eigentijdse kunstenaars en anderzijds oude kunst, bleef zo tot in de achttiende eeuw.

In de negentiende eeuw werden de prijzen voor oude kunst relatief hoog en de eigentijdse kunst lager. Daardoor herwon de eigentijdse kunst de belangstelling van het publiek en verschenen nieuwe kopers op de markt.<sup>171</sup> Nieuw waren ook de musea, de salons en ook de Tentoonstellingen van Levende Meesters. Het initiatief voor de Tentoonstellingen van Levende Meesters kwam van Lodewijk Napoleon, die tijdens zijn korte regeerperiode talrijke maatregelen nam om het peil van de eigentijdse Nederlandse kunst te verhogen. Onder Willem I werd dit initiatief gecontinueerd en kwam er vervolgens de traditie van salons van de grond, waar geselecteerde kunstenaars werk mochten presenteren. Het publiek kwam op deze tentoonstellingen af, in het spoor van het publiek ontwikkelde zich in de loop van de negentiende eeuw voor het eerst een volwaardige kunstkritiek. Na 1850 organiseerden de kunsthandel en kunstenaarsverenigingen eveneens tentoonstellingen met het werk van levende meesters. Ook richtte de koning de Koninklijke Academie van Beeldende

---

167 Stolwijk, p. 21. Bram Kempers 1987, p. 345. Deze vrije markt komt niet ter sprake in Vasari's betoog over de schilderkunst in Italië, maar heeft daar ook altijd bestaan naast de grote opdrachtgevers. Bram Kempers refereert er soms aan, voornamelijk om te benadrukken dat Vasari een geschiedenis van enkel de elite schetst.

168 Het denken over kunst is in de Nederlandse protestantse kerken bepaald door Calvijn en de Heidelbergse Catechismus. Calvijn vond dat de woordverkondiging voldoende moest zijn voor de gelovigen. Steensma 1987, p. 11, 12.

169 Bok 1994, p. 97.

170 Stolwijk, p. 23,24.

171 Stolwijk, p. 24, p. 187, 188.

Kunsten op, de voorloper van de Rijksacademies, welke mogelijkheden bood om een buiten de werkplaats van leermeesters een degelijke vakopleiding te volgen. Later trok de overheid zich terug, maar bleven opgerichte voorzieningen, behalve de salons, bestaan.<sup>172</sup>

Stolwijk geeft in zijn onderzoek aan dat een kunstenaar een goede boterham kon verdienen met zijn werk. Het populaire beeld van de negentiende eeuwse kunstenaars is sinds de verheerlijking van Van Gogh dat zij allen in armoede leefden. Dat blijkt niet waar te zijn. Kunstschilders konden in het algemeen een welvarend bestaan opbouwen, maar de inkomensverschillen binnen de beroepsgroep waren groot. Er werd behalve talent, ook enig zakelijk inzicht verondersteld bij de kunstenaars, wilden zij van hun werk kunnen leven.<sup>173</sup>

Het schilderberoep was dus een gewaardeerd beroep, waarbij vakmanschap en professionaliteit hoog in het vaandel stonden. Men kon zich beroepen op een gerenommeerde beroepsgeschiedenis, waarvan Vasari verslag heeft gedaan. Zowel ten tijd van de Renaissance als tot in de negentiende eeuw – met voor de Nederlandse markt een onderbreking in de achttiende eeuw – was er een markt met voldoende vraag aanwezig.

## 5.2. Van vakman tot autonoom kunstenaar

Elizabeth Chaplin betoogt in haar boek *Sociology and Visual Representation* dat we de idee van individuele biografieën te danken hebben aan de drie klassieke auteurs Thucydides (460- ca. 395v.C.), Plinius de Oudere (ca 23-79 AD) en Plutarchus (46- ca. 12 AD). De eerste die de individuele biografie op kunstenaars toepaste was de Florentijn Lorenzo Ghiberti (1378-1455) en kort daarna zijn stadsgenoot Vasari. Hun werk luidde dus in feite het ontstaan van de kunstgeschiedenis als wetenschap en als begrip in.<sup>174</sup>

Het gaan beschouwen van kunstgeschiedenis als een apart discipline is een teken van het feit dat de kunst een aparte status had verworven. Het kunstenaarschap was van ambacht veranderd in een beroep met allure. Vasari was een van succesvolle kunstenaars die dankzij zijn opdrachtgever, het hof van de Medici's, kon stijgen op de maatschappelijke ladder. Hij wilde middels zijn publicatie het kunstenaarschap cachet verlenen, omdat hij inzag dat het kunstenaarschap een route bood om op de maatschappelijke ladder te kunnen stijgen.

Hij schetste een beeld van de kunstgeschiedenis als vooruitgang in het vermogen van schilders om steeds grotere en meer ingewikkelde voorstellingen op een overtuigende wijze in beeld te brengen. Er ontstond een elite van schilders die zich gingen gedragen als heren met allure en literaire pretenties. Deze bovenlaag legde de basis voor een nieuw beroepsideaal dat vandaag de dag

---

172 De Nederlandse salons ging in 1914 weer ten onder. Stolwijk, p. 132, 259.

173 Stolwijk, p. 279.

174 Chaplin, p. 20,21.

nog geldt: de kunstenaar als schepper.

Op sociologische wijze keek Kempers naar dezelfde kunstenaars en periode als Vasari destijds had bestudeerd. Kempers beschouwde ze als leden van een beroepsgroep die moesten werken in veranderende machtsrelaties. Hij zet tegenover de schepperstatus van Vasari, dat hun vaardigheden niet enkel individuele eigenschappen, maar ook sociale verworvenheden zijn, afhankelijk van de sociale omgeving waarin ze zich kunnen vormen.<sup>175</sup>

Het kunstenaarsideaal dat zo ontstond gaat over genialiteit, individualiteit en autonomie. Deskundigheid leidde dus tot succes.<sup>176</sup> Aldus ontstond een professionaliseringsproces wat rond 1600 uitmondde in een 'gemeenschappelijke beroepsideaal met de daarbij behorende organisaties, leerboeken, theorieën, gedragscodes en historische visies'.<sup>177</sup> Dit is het ideaal gebleven voor kunstenaars tot vandaag aan toe. Kempers betoogt dus dat de moderne opvattingen over vrije kunst en de eerbied die een kunstenaar verdient, verbonden zijn met de betekenissen die aan de kunstenaars vanaf de Italiaanse Renaissance zijn toegeschreven. Alleen staat het idee nu los van het oorspronkelijke vakmanschap en de opdrachtverhoudingen, waarin de kunstenaar geacht werd van tevoren vastgestelde ideeën uit te beelden.<sup>178</sup>

Dat men kunstenaars beschouwt als vrijdenkers en als scheppers, is ook iets van de moderne tijd. Ten tijde van de Renaissance was een kunstenaar nog een vakman, maar nu geldt het beroep als vertegenwoordiging van creativiteit pur sang. Daarmee heeft het kunstenaarschap een heilige status verworven, waardoor het een veelgehoorde ambitie van mensen is, kunstenaar te willen worden.

Een tweede mythe ontstond in de negentiende eeuw. De *l'art pour l'art* beweging, met als Nederlandse tak de beweging van De Tachtigers ontstond als reactie op de goed lopende sociaaleconomische machine, waarin een kunstenaar – mits deze op de juiste tentoonstelling exposeerde en zich bediende van de geaccepteerde beeldmiddelen – een aardige carrière kon hebben. De kunst was volgens hen niet bedoeld voor enig sociaal-maatschappelijk doel, maar diende enkel zichzelf als doel. Als kunstenaars wilden ze zelf bepalen of iets wel of niet goed was. Autonoom en vrijdenker, dat wilde zij zijn. Als het goed is, bewijst het zich vanzelf, zo stelden de Tachtigers. Dat is de idee dat als je maar hard genoeg werkt en volhoudt, de erkenning vanzelf volgt.

Volgens Abbing heeft Vincent van Gogh met zijn gekte en miskennis aan de vorming van deze mythe bijgedragen. Sinds de romantische kunstenaarsopvatting en de *l'art pour l'art*-gedachte algemeen is geworden, neemt men genoegen met een laag inkomen. De erkenning kan immers altijd

---

175 Kempers 1987, p. 26.

176 Kempers 1987, p. 17, 27,28.

177 Kempers 1987, p. 345.

178 Kempers 1987, p. 18 en 28.

nog later komen, net als bij Van Gogh.<sup>179</sup>

De Tachtigers zetten zich dus af tegen de heersende opvattingen over wat goede kunst was en wat niet. Zij voldeden aan het beeld van de bohemien, dat is de kunstenaar die een ongebonden, onconventioneel en zorgeloos bestaan leidt, en associeerden zich liever met de Parijse l'art pour l'art-beweging. Zij vonden dat zij maar aan één autoriteit verantwoording hadden af te leggen, en dit was de kunst zelf. Zo keerden ze zich tegen heersende kunstenaarsopvatting en wilden niet meer voor de markt werken. Het nieuwe ideaal van de vrije kunst was ontstaan: opdrachtgevers verdwenen uit beeld. Onbewust hebben de Tachtigers echter met hun weerszin tegen de markt vorm gegeven aan een exclusiviteit voor de eigentijdse kunst die nu norm is geworden. Als gevolg daarvan is de eigentijdse kunst een elite aangelegenheid geworden.<sup>180</sup>

Sinds begin twintigste eeuw is de kunst radicaal van vorm veranderd en heeft met het modernisme de vormloosheid haar intrede gedaan. Wie bepaalt nu of iets kunst is of niet? Iets kan sinds het modernisme een kunstwerk zijn terwijl dat op een eerder historisch moment niet mogelijk was.<sup>181</sup> De institutionele theorie van George Dickie geeft als antwoord dat het verschil tussen kunst en niet-kunst weliswaar niet zichtbaar is, maar niettemin toch bestaat. Danto's artikel uit 1964 'De kunstwereld' legt die uit aan de hand van Warhols Brillodoos (afb. 3). Hoe kon dit nagemaakte stuk verpakkingsmateriaal een kunstwerk zijn? Doordat de kunstwereld er om heen het als zodanig heeft verklaard, nadat het in een New Yorkse galerie als zodanig werd gepresenteerd. Kunst is dus kunst omdat het door de kunstwereld tot kunst wordt verklaard. Een kunstenaar is dus afhankelijk van de kunstwereld voor de waardering van zijn werk.<sup>182</sup> De kunstenaar is dus ondanks de mythe van vrijdenkerschap en autonoomheid zo autonoom nog niet.

De Renaissance is dus van beslissende betekenis geweest voor de ontwikkeling van het autonome individu en de daarbij behorende gedragsvormen, gevoelens, verwachtingen, taboes en begrippen. Op het moment dat de kunstenaar gezien ging worden als individu kon deze zijn sterrenstatus verwerven. De individuele prestatie werd van belang. De wortel van deze verandering ligt in de Renaissance. Het individualisme functioneerde sinds de Renaissance als beroepsideologie en droeg bij aan de professionalisering van kunstenaars. Verdergaande professionalisering van schilders trad op door veranderingen in opdrachtverhoudingen en beroepsgroep. En als gevolg daarvan ontstond de idee dat een kunstenaar gelijk een schepper is.<sup>183</sup>

Er is een steeds belangrijk wordende zingevende rol voor kunst weggelegd sinds zij niet meer

---

179 Abbing 2008, p.1, 3, 4, 5.

180 Stolwijk, p. 275.

181 Danto 2002, p. 173.

182 Zoals bijvoorbeeld de Brillo-doos van Andy Warhol, welke al is genoemd in hoofdstuk één. De variant van Warhol is gemaakt van hout en met hulp van een sjabloon beschilderd; een echte Brillo-doos is van bedrukt karton. George Dickies theorie is overigens beter bekend onder de naam *institutional theory of art*. Danto 2002, p. 180, 273.

183 Kempers 1987, p. 16

een dienende rol hoeft te spelen voor de opdrachtgever. Aangezien Nederland als sinds de zestiende eeuw een levendige vrije markt kent, ontwikkelden kunstenaars zich hier al vroeg als specialisten in het herkennen van vraag, om er een passend aanbod bij te bedenken. De autonomie die de Tachtigers claimden, wars als zij waren van marktdenken, wordt in de twintigste eeuw teniet gedaan doordat de kunstwereld bepaalt of werk van kunstenaars kunst is of niet. Daarmee wordt de mythe van de autonomie van de kunstenaar weer deels teniet gedaan.

### **5.3. Een realistische kijk op kunst**

Hans Abbing heeft in zijn onderzoek aangegeven, dat het resultaat van de twee mythen die sinds de Renaissance en de tweede helft van de negentiende eeuw bij het kunstenaarschap horen, is dat er een te grote groep mensen kiest voor het kunstenaarsberoep. Omdat deze allen een roeping hebben, blijven zij te lang doorploeteren. Subsidies overheidswege houdt dit geploeter in stand, evenals de kunstopleidingen, die ieder jaar meer studenten aannemen dan de Nederlandse kunstmarkt kan behappen.

Bovendien houden kunstenaarsopleidingen, de Academies voor Beeldende Kunsten in Nederland, de genoemde mythen in stand. Zoals uiteengezet werd in dit werkstuk, kan een gevierd kunstenaar een object omtoveren in kunst, als hij zijn handtekening plaatst op dit object. Zijn handtekening maakt niets tot iets. Ik geef nog een voorbeeld hiervan.

Op zaterdag 28 juni 2008 werd het kunstwerk *De Vlam* (afb. 14) van Peter Struycken (1939) in werking gesteld aan de gevel van het gebouw van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag. De wens om de academie, gebouwd tussen 1932 en 1937 in de stijl van de Nieuwe Zakelijkheid, aan te passen aan de eigentijdse omgeving kwam van het bestuur van de academie. Struycken mocht invulling geven aan deze wens en ontwierp voor de toren van dit monumentale pand een lichtkunstwerk, dat het gebouw beter zichtbaar moest maken in de veranderende omgeving van het Centraal Station. Het kunstwerk bestaat uit duizenden ledjes, die in wisselende combinaties oplichten en het gebouw bij nacht een bijzondere uitstraling moeten geven.

Peter Struycken heeft voor de uitvoering ervan het projectbureau Eurogenie aangetrokken. Zij ontwikkelden ledjes met de juiste eigenschappen: dimbaar, voldoende lichtopbrengst voor zichtbaarheid op 400 meter afstand en inpasbaar in de bestaande architectuur.

De vraag die tijdens het bijwonen van de inwerkingstelling bij mij opkwam, is in hoeverre de kunstenaar hier nu nog inventor is. Eurogenie ontwikkelde de techniek, de software en was verantwoordelijk voor de uitvoering. In de publicatie staat het als volgt: 'De feitelijke uitvoeringsperiode daarentegen was bijna uitsluitend de taak van (...) Eurogenie' en 'het leek soms

wel of het team een eigen idioom had ontwikkeld'.<sup>184</sup> Als zij echter hetzelfde project hadden gerealiseerd, zonder daaraan de naam van een gevierd kunstenaar als Peter Struycken te kunnen verbinden, had het werk niet de toegevoegde waarde die het nu heeft. Dankzij de naam van Struycken is het een kunstwerk en verheven boven de lichtvervuiling waar een stad als Den Haag wel meer last van heeft.

Minstens zo opvallend was de toespraak van de directeur van de Academie, Jack Verduyn Lunel. Hij vertelde over de ontstaansgeschiedenis van De Vlam van Struycken. Het had de Academie nogal wat moeite gekost om het werk gerealiseerd te krijgen, aangezien tijdsplanning en budget fors overschreden werden. Struycken had daarom zelf eenmaal zijn opdracht teruggegeven. Verduyn Lunel zag hierin een goed voorbeeld voor zijn studenten: als je maar hard genoeg doorwerkt en blijft proberen, dan bewijst de kwaliteit van jouw kunst zich vanzelf.

Eenzijds was deze aanmoediging aan zijn studenten terecht. Hedendaagse kunstenaars hebben een dilemma van individuele autonomie en sociale dwang. Een kunstenaar is afhankelijk van de kunstwereld met zijn kopers, opdrachtgevers en subsidieverleners. Er is sinds lang geen sprake meer van de directe opdrachtverlening, waardoor de kunstenaar wist waaraan hij toe was. Anderzijds bevestigt hij met zijn uitspraak de mythe en droom van de l'art pour l'art, dat een kunstenaar zich los van de markt een eigen weg moet banen en dan vanzelf de erkenning zal krijgen die hij verdient.

Doordat de overheid subsidie verleent aan kunstopleidingen om jaarlijks teveel kunstenaars op te leiden en anderzijds aan kunstenaars, waardoor deze hun beroep en roeping blijven uitoefenen, blijft het hedendaagse overaanbod in stand. Een cursus marktdenken of omscholing zou beter zijn voor veel kunstenaars, tenzij je Damien Hirst of Andy Warhol heet.

## **Conclusie**

De conclusie is duidelijk: er rusten een aantal idealen met mythische status op de schouders van kunstenaars. De sociologen Kempers, Stolwijk en Abbing wijzen alle drie in hun onderzoeken deze idealen aan en deze onderzoeken zijn soms al meer dan twintig jaar oud. Aangezien de hele kunstwereld, inclusief onderwijzend personeel van kunstacademies in deze idealen lijken te geloven, is het moeilijk je hiervan te ontdoen. Daarmee staan de huidige Academies in een eeuwenoude traditie die oorsprong was van de eerste Academies: de besloten gezelschappen waar over kunst en cultuur gesproken werd teneinde zich boven de massa te kunnen verheffen. Deze mythen zijn onschuldig zo lang je niet de kunstenaar bent die er zijn brood mee moet verdienen. Zij geloven in hun roeping als schepper en zullen tijd en energie aan deze roeping offeren. Dat terwijl

---

184 Van der Werff 2008 p. 34, 42.

ze met teveel zijn en teveel aanbod produceren, waardoor lang niet alle kunstenaars de financiële waardering krijgen voor hun werk die ze zouden moeten verdienen.

## 6. Het gebruik van religieuze termen in de kunstwereld

*Art criticism has remained a hazardous combination of subjective judgment and formal analysis*<sup>185</sup>

Als de kunstwereld een religieuze wereld is, welke invloed heeft dit op het taalgebruik dat men er bezigt? Ton Bevers stelt: 'een even opvallend verschijnsel in de kunstwereld van deze eeuw is, naast de radicale veranderingen in de kunstproductie, de discussie over kunst die haar neerslag vindt in de commentaarliteratuur. Die discussie is niet zo maar een bijverschijnsel, maar een onmisbaar bestanddeel van de kunstwereld geworden. De Amerikaanse kunstfilosoof Arthur Danto is zelfs van mening dat 'het kunstwerk in feite door praten tot ontstaan wordt gebracht'. Kunst is praten over kunst geworden.<sup>186</sup>

Rudolf Otto stelt hij dat één van de indirecte uitdrukkingsmiddelen van het numineuze, de andere manier van zeggen, een cultustaal is. De liturgische teksten in Latijn in de katholieke hoogmis doen geen afbreuk aan de vroomheid van de katholiek, maar vergroten haar juist: 'Het gevoel van het mysterie, van het 'gans andere' wordt hierdoor opgewekt en hecht zich hieraan vast.' en even verder: 'Juist uit de overeenkomst van het niet geheel begrepene, ongewone, bijzondere (...) met het mysterieuze zelf, dat ze daardoor als het ware verzinnebeelden en dat ze opwekken door de anamneses (herinnering) van wat er op lijkt'.<sup>187</sup> Er is volgens Otto een overeenkomst tussen het niet geheel begrepene en het mysterieuze. Daardoor verwoordt een cultustaal dat wat door herinnering er op lijkt.

Om dit te onderzoeken heb ik een mini-onderzoekje uitgevoerd door te speuren naar religieuze termen in *Kunstbeeld*, een tijdschrift dat bezig is aan zijn 32ste jaargang en zich omschrijft als 'hét tijdschrift voor beeldende kunst'. Het voorlaatste nummer dat is uitgekomen heb ik doorzocht op religieuze termen als 'bezieling', 'grotesk', 'irrationeel', 'ongrijpbaar', 'sacraal', 'symbolisch' enzovoort. De termen en delen van zinnen welke ik heb als religieus heb geduid, staan vermeld in de bijlage.

Er vallen mij twee dingen op. Ten eerste het omslachtige taalgebruik dat door de recensenten gebruikt wordt op het moment dat ze een kunstwerk aan het omschrijven zijn. Wendingen als 'haast hypnotiserende werking' en 'hij (de kunstenaar – PvdV) hoeft ook niet de gediensigheid van de notulist te hebben' zijn daar voorbeelden van.<sup>188</sup> Tijdens een schrijfcollage van Renate Dorrestein

---

185 Herbert Read, *Art and Alienation*, 1967 Chaplin, p. 19. Opschrift bij H1.

186 Bevers in Zijlmans en Halbertsma, p. 264.

187 Otto 2002 (1928), p. 115.

188 Beide voorbeelden zijn uit recensies van Robber Roos, *Kunstbeeld* 2008 (6), p. 88 en p. 23. Het aantal bijwoorden

leerde ik ooit dat het gebruik van bijwoorden en bijvoeglijk naamwoorden niet het beste stijlmiddel is dat je kunt gebruiken. Het taalgebruik kan dus een teken zijn dat *Kunstbeeld* niet de meest begaafde schrijvers in dienst heeft. Het kan ook een aanwijzing zijn dat de recensenten moeite hebben hetgeen ze zien in en ervaren bij het kunstwerk, te omschrijven. Als deze ervaringen religieus zijn, zou dit taalgebruik kunnen worden omschreven als 'poëtisch' en zou van toepassing kunnen zijn wat Otto schrijft aan het einde van zijn uiteenzetting over het heilige. Hij omschrijft hier het numineuze in poëzie als demonisch: 'In de poëzie is beslist iets demonisch, en wel voornamelijk in het onbewuste, waarbij alle verstand en rede tekort schieten'.<sup>189</sup> Wellicht is dit wat recensenten overkomt en wat zij proberen te verwoorden met omslachtig taalgebruik.

Ten tweede valt mij op dat er inderdaad op religieuze wijze over kunst gesproken wordt. Ik heb drie verschillende manieren hiervan gezien: de eerste is dat de expositie waarover geschreven wordt een levensbeschouwelijk thema heeft. Het is dan vanzelfsprekend en niet te voorkomen dat er religieus te duiden begrippen als 'duistere macht' en 'paradijs' en 'hel' gebruikt worden om deze te beschrijven.<sup>190</sup> De tweede wijze is dat de tentoonstellingsmaker of kunstenaar zelf religieuze beschrijvingen geeft. De recensent rapporteert dan alleen, zonder zelf een religieuze dimensie te geven aan hetgeen verslagen wordt. Dit was zo bij de citaten die recensent Machteld Leij gaf van tentoonstellingsmaker Anna Tilroe. Tilroe sprak over het thema van haar tentoonstelling, grandeur: 'Grandeur is het overkoepelende thema en (...) gaat om het streven naar menselijke grootsheid, het verlangen boven jezelf uit te stijgen'.<sup>191</sup> De derde wijze gebeurt als een recensent schrijft over de werking van de kunst en wat zij ervan ervaren. Er worden dingen geschreven als: 'soms is een werk als een kreet naar de buitenwereld, maar in monumentale zwarte doeken ligt alles verborgen als onder een deken waar, hier een daar, een lichtopening te zien is door de verfkorst als een lichtpunt in een uitzichtloze wereld'.<sup>192</sup> Een ander voorbeeld is de zinsnede 'sculpturen van metaaldraden en plexiglas waarin een kosmische lichtheid van het bestaan' weerklinkt' van recensent Christine Vuegen en 'alsof Friedl zelfs de schijnbaar meest betekenisloze beelden vol betekenis kan proppen' van recensent Esther Darley.<sup>193</sup>

Bram Kempers neemt historische clichés waar in krantenartikelen over kunst. Hij geeft twee voorbeelden: 'In de Middeleeuwen was de kunstenaar nog gewoon ambachtsman, in anonimiteit

---

en bijvoeglijk naamwoorden heb ik niet geturfd en is zodoende niet terug te vinden in de bijlage.

189 Otto 2002 (1928), p. 217.

190 Zoals recensie van Anne Berk over de tentoonstelling 'Locked In' in Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, Luxemburgstad, *Kunstbeeld* 2008 (6), p. 12 en de anonieme recensie over de tentoonstelling 'Verloren Paradijs. Monumentaal Tekenen' in het Stedelijk Museum Schiedam, *Kunstbeeld* 2008 (6), p. 86.

191 Machteld Leij, 'Sonsbeek en Lustwarande. Een vooruitblik op twee kunstmanifestaties in een park', *Kunstbeeld* 2008 (6), p. 42.

192 Ludo Bekkers 'Phillippe Vandenberg. Het gevecht met het leven en de dood' in *Kunstbeeld* 2008 (6), p. 79.

193 Christine Vuegen, 'Georges Vantongerloo' en Esther Darley, 'Peter Friedl' in *Kunstbeeld* 2008 (6), resp. p. 11 en p. 27.

werkend voor God' en 'in de Renaissance bevrijdde de kunstenaar zich van zijn knellende sociale banden'. Hier spelen volgens hem het belang en de verwachtingen van degene die zoiets schrijft een rol, meer dan feitenkennis over de wijze waarop destijds werk vervaardigd werd.<sup>194</sup>

Het lijkt daarom wel alsof de recensenten vinden dat hun oordeel gemystificeerd moet worden. Zelden schrijven ze concrete dingen op over de werken die ze beschrijven. Het lijkt wel of de werken niet goed benaderbaar voor hen zijn, te hoogverheven om concreter te beschrijven. Er zijn dus twee aspecten in kunstrecensies in *Kunstbeeld* die ik waaruit ik opmaak dat de schrijvers op een religieuze wijze omgaan met hun onderwerp: enerzijds het veelvuldig gebruik van bijwoorden en bijvoeglijk naamwoorden en anderzijds het gebruik van religieus te kwalificeren termen.

---

194 Kempers 1987, p.18 en voetnoot 16, p. 354.

## Conclusie

De centrale vraagstelling van dit onderzoek was: Is kunst religie? Als kader hanteerde ik de theorie van Ter Borg, die stelt dat alles wat een mens verheft boven het alledaagse en daarmee een verweer biedt tegen de eindigheid en onbestemdheid, religieus is.

Als kunst religie is, dan is de kunstwereld dus een religieuze wereld. De kunstwereld is een gemeenschap van gelovigen, die met elkaar de gemeenschap en het geloof dat zij met elkaar delen in stand houden.

Net als een religie kent kunst religieuze tochten als processies en pelgrimages. Kunst werd in Arnhem door de stad gedragen teneinde een grote kunsttentoonstelling aldaar enigszins in te passen in het stadsleven. Onderdeel van een vakantie in Italië of Frankrijk van iedere Nederlander is het bezoeken van kerken of een museum. Men bewondert hier vaak de schilderijen die als decoratie werden aangebracht rondom iets anders, dat oorspronkelijk het heilige voorwerp was. De hedendaagse kunstwereld verzamelt zich om de paar jaar rond een aantal kunsttentoonstellingen, die opgenomen zijn in de zogenaamde Grand Tour.

De kunstgemeenschap komt niet alleen tijdens pelgrimages samen, maar veel vaker, bijvoorbeeld in een museum en de bijbehorende vereniging voor vrienden van het museum.

De kunstgemeenschap heeft een eigen vormtaal ontwikkeld in het modernisme. Ze hebben een gezamenlijke geloofsbelijdenis: wij zijn één. We maken geen onderscheid op grond van ras of geloof en staan gezamenlijk tegenover de wereld. We verwijzen veelvuldig naar de realiteit in onze kunstwerken. In een kunstwerk kaderen we de werkelijkheid letterlijk in. We verheffen ons boven die werkelijkheid door middel van vorm, lijn, kleur, licht en donker. Daarnaast zorgen bieden we de wereld een spiegel van de werkelijkheid. Boosheid en geweld schuwen we niet als thema, maar we zorgen dat het ingekaderd blijft en veilig. De curator en kunstcriticus zijn voorganger en schrijven voor wat er gevonden moet worden van de kunst. De kunstenaar wordt vereerd als schepper.

De kunstwereld gedraagt zich dus als een religieuze wereld. Hoe zorgt deze verder voor zingeving? Bourdieu heeft in zijn onderzoek uiteengezet dat de kunstwereld functioneert als een spel. De spelregels van het spel vormen de illusio. Deze illusio bestaat uit de collectieve instemming en zal niet bevroegd worden, aangezien daar een taboe op rust. Voor de spelers is het spel, zolang ze het spel spelen en het niet gaan bevragen, zingend.

Het geloof in de waarde van kunst maakt ook deel uit van de mythen die de samenleving met elkaar deelt. Dit spel van de kunstwereld is voor de maatschappij zingend, omdat er een hele wereld is opgebouwd rondom dit spel: een bureaucratisch apparaat van subsidie en advies van de overheid, een financiële wereld, een journalistieke wereld.

Zoals reeds gezegd in hoofdstuk één, zorgt kunst voor een inkadering van het dagelijks leven. Zij doet dat met hulp van de universele beeldtaal van het modernisme, die inmiddels door kunstenaars van over de hele wereld gebezigd wordt. Zij stelt het individu en diens ervaringen centraal en reflecteert daarmee op een centrale westerse waarde. Doordat het de toeschouwers de wereld door de ogen van de kunstenaar laat bekijken, raakt deze ingekaderd. Het beeld van de werkelijkheid wordt gereduceerd tot een object dat reflecteert op de werkelijkheid

Als kunst religie is, hoe kan dit gegeven ingezet worden door de handelaren binnen de kunstwereld voor winst? De hoge winsten die op kunstwerken verdiend worden, zijn maar één kant van het verhaal. Slechts enkele kunstenaars strijken grote winsten op. De meesten kunnen amper rondkomen. De galleries die de kunst verkopen, maken weliswaar winst, maar hebben verhalen eromheen nodig om het werk te verkopen. Alles wordt door hen gedaan om het handelskarakter van de kunst te verbloemen, ten einde de koper meer dan slechts een artefact te kunnen verkopen. De waarden die erbij verkocht worden, zijn dat het kunstwerk een creatie is van een schepper, dat is de kunstenaar. Deze waarde speelt al sinds de Renaissance een rol. In de negentiende eeuw kwam daar het verhaal bij dat de kunstenaar een vrijdenker is, die verheven boven de maatschappij kan reflecteren op - en onafhankelijk kan denken van die maatschappij. Dat deze kunstenaar ondertussen marktconform moet werken en denken, wil hij van zijn werk kunnen leven, wordt erbij vergeten.

Ja, kunst is een vorm van religie. Er lopen niet slechts veel padjes tussen, maar het is een volwaardige religie waar mensen zich mee boven de alledaagse werkelijkheid kunnen verheffen. De kunst is echter geen jaloerse god, die geen andere goden naast zich verdraagt. Het staat de gelovigen vrij om zich hiernaast op andere wijzen te verheffen. Zolang hij de illusio van de kunstwereld maar niet verbreekt en niet doorvertelt dat de mythen waar zij allen in geloven, slechts mythen zijn.

## Literatuur

### Sociologische literatuur

Hans Abbing, 'De uitzonderlijke economie van de kunst', *De Groene Amsterdammer*, 19 juni 2008.

Hans Abbing, *Een Economie van de Kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid*, Groningen: Historische Uitgeverij, 1989.

Meerten B. ter Borg: *Waarom geestelijke verzorging? Zingeving en geestelijke verzorging in de moderne maatschappij*, Nijmegen, 2000.

Meerten B. ter Borg: *Het geloof der goddelozen*, Baarn, 1996.

Meerten B. ter Borg, *Een uitgewaaierde eeuwigheid. Het menselijk tekort in de moderne cultuur*, Baarn: Ten Have, 1991.

Pierre Bourdieu, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, California: Stanford University Press, 1996. Vertaling door Susan Emanuel van *Les Règles de l'art*, Parijs: Seuil, 1992.

Pierre Bourdieu / Randal Johnson (ed.), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge: Polity Press, 1993.

Pierre Bourdieu, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip. Gekozen door Dick Pels*, Amsterdam: Van Gennep, 1992.

Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, Londen: Routledge, 1994.

Lieven Vandekerckhove, *Emile Durkheim. De elementaire vormen van het religieuze leven*, Leuven: Acco, 1992.

Meredith B. McGuire, *Religion. The Social Context*, Belmont, CA: Wadsworth Thomson Learning, 1997.

W.B.H.J. van de Donk, A.P. Jonkers, G.J. Kronjee en R.J.J. Plum: *Geloven in het publieke domein: verkenningen van een dubbele transformatie, wetenschappelijke raad voor het regeringsbeleid (WRR)*, Den Haag, 2006.

Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1987.

William Outhwaite, *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought*, 2<sup>nd</sup> ed., Oxford: Blackwell, 2002.

Neil J. Smelser en Paul B. Baltes, *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Amsterdam: Elsevier, 2001.

Chris Stolwijk, *Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden: Primavera Pers, 1998.

Lieven Vandekerckhove (red.), *Emile Durkheim. De elementaire vormen van het religieuze leven*,

Leuven: Acco, 1992.

Olav Velthuis, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2005.

### **Kunsthistorische literatuur**

Ludo Bekkers, 'Philippe VandenBerg. Het gevecht met het leven en de dood' in *Kunstbeeld.nl. Hét tijdschrift voor beeldende kunst*, Diemen: Veen magazines, 2008 (6).

Cor Blok, *Beeldvertalen. De werking en interpretatie van visuele beelden*, Amsterdam: University Press, 2003.

Marten Jan Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700*, Utrecht: Universiteit Utrecht, 1994.

Julia Chaplin, *An Artsy Spin on the Grand Tour*, The New York Times, 27 mei 2007.

Han van Crimpen (red.), *De brieven van Vincent van Gogh*, Den Haag: SDU Uitgeverij 1990.

Titus M. Eliëns e.a., *Jaarboek Haags Gemeentemuseum 95 96*, Den Haag, 1997.

Marlite Halbertsma en Kitty Zijlmans: *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen: SUN, 1993.

H.L.C. Jaffé, *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst. Verzamelde opstellen van H.L.C. Jaffé (1915-1984)*, Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1986.

Isabella Marte, *Documenta Kassel 16/06-23/09 2007: 12. Katalog/Catalogue*, Keulen: Taschen, 2007.

Din Pieters, 'Documenta 12: Ogentroost en politiek', *Museumtijdschrift* (5) juli 2007.

Georg Schölhammer, *Documenta Magazine no 1-3 2007 reader*, Cologne: Taschen, 2007.

Robert Storr, *Think with the senses: feel with the mind: art in the present tense. La Biennale di Venezia 52nd International Art Exhibition, vol.I*, Venezia: Marsilio, 2007.

Joost de Wal, *Kunst zonder kerk. Nederlandse beeldende kunst en religie 1945-1990*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

Abe van der Werff, *De Vlam van P. Struycken. De totstandkoming van een lichtkunstwerk 2001-2008, waargenomen door Abe van der Werff en weergegeven aan de hand van talrijke e-mails van de kunstenaar*, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag 2008.

Janneke Wesseling, 'Door een gat in de ruit. Documenta 12 is een vormeloze manifestatie', *NRC Handelsblad*, 22 juni 2007.

### **Overige literatuur**

A.A. van den Braembussche, *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Bussum:

Coutinho, 1994.

Arthur C. Danto, *De komedie van de overeenkomsten. Over kunst, filosofie en geschiedenis*, Groningen: Historische Uitgeverij, 2002.

Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York: The New Press, 1998.

John Gray, *Zwarte mis. Apocalyptische religie en de moderne utopieën, vertaling van Black mass: apocalyptic religion and the death of Utopia*, Londen: Penguin, 2007. Vertaald door Rogier van Kappel en Albert Witteveen, Amsterdam: Ambo, 2007.

David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge: Blackwell, 1990.

Rudolf Otto, *Het heilige. Een beschouwing over het irrationele in de idee van het goddelijke en de verhouding ervan tot het rationele*, Amsterdam: De appelbloesem pers, 2002.

Bernard Smith, *Modernism's History. A study in twentieth-century art and ideas*, New Haven/Londen: Yale University Press, 1998.

Regnerus Steensma, *In de spiegel van het beeld. Kerk en moderne kunst*, Baarn: Ten Have, 1987.

Wessel Stoker, 'god, meester in de kunsten. Over de relatie tussen kunst en religie' in: *Tijdschrift voor Theologie*, 46 (2006) nr. 4, p. 377-395.

Floris van Straaten, 'Jezus zou nu atheïst zijn', interview met Richard Dawkins, *NRC Next*, 23 maart 2008.

### **Geraadpleegde websites**

[www.agendacultuurbeleid.nl](http://www.agendacultuurbeleid.nl), geraadpleegd 19-12-2007.

[www.artprice.com](http://www.artprice.com), " 13-11-2007.

[www.documenta12.de](http://www.documenta12.de), " 10-11-2007.

[www.gemeentemuseum.nl](http://www.gemeentemuseum.nl), " 29-06-2008.

[www.vanderleeuwstichting.nl](http://www.vanderleeuwstichting.nl), " 26-08-2008.

[www.hollanddoc.nl](http://www.hollanddoc.nl) " 02-06-2008.

[www.katholiek nederland.nl](http://www.katholiek nederland.nl), " 25-06-2008.

[www.kunstgeschiedenis.leidenuniv.nl](http://www.kunstgeschiedenis.leidenuniv.nl), " 15-01-2007.

[www.nrc.nl](http://www.nrc.nl), " 20-12-2007.

[www.onderzoekinformatie.nl](http://www.onderzoekinformatie.nl), " 13-12-2007.

[www.sonsbeek2008.nl](http://www.sonsbeek2008.nl), " 25-06-2008.

[www.venganza.org](http://www.venganza.org) " 25-06-2008.

[www.volkskrant.nl](http://www.volkskrant.nl) " 20-12-2007.

[www.youp.nl](http://www.youp.nl) > boeken " 25-06-2008.