

# Onderzoekswerkgroep I: Moderne kunst

## **Artistieke vertwijfeling** Een fenomeen van alle tijden?

Docente: Dr. H. Bavelaar  
Student: Luuk Ottenhof, 3153363  
Datum: 01 – 07 – 2011



# Universiteit Utrecht

## Inhoudsopgave:

Inleiding	p. 3
De functie van kunst: een geschiedenis en een hedendaagse interpretatie	p. 4
Wetenschap en beroepscompetenties: nieuwe impulsen voor het kunstenarschap?	p. 7
De hedendaagse kunstenaar: een asociaal wezen, profeet of goede veinzer?	p. 10
Conclusie	p. 15
Literatuur	p. 20

“All art is quite useless”<sup>1</sup>

In het huidige maatschappelijke en politieke klimaat liggen de kunsten, de kunstenaar en het kunstenaarschap zwaar onder vuur. Het is daarom belangrijk om te onderzoeken hoe deze zaken in verhouding staan tot elkaar en de rest van de samenleving. Vooral bij kunst, en dat blijkt dezer dagen maar eens te meer, lijkt het erop dat eeuwenoude clichés en stereotypen nog altijd van kracht zijn. Hierbij kunnen we bijvoorbeeld denken aan dooddoeners als ‘over smaak valt niet te twisten’ of ‘dat kan mijn kind, neefje of broertje – die vervolgens bij voorkeur zo jong mogelijk is – ook’. Wat betekent kunst voor ons en hoe kunnen we iedereen erbij betrekken? Dit impliceert dat er ook mensen zijn die zich uitgesloten voelen van kunst of bepaalde vormen van kunst. Doen zij dit zichzelf aan en is dit hun eigen verantwoordelijkheid of is dit gevoel terecht?

Het romantische beeld van het kunstenaarsvak is dat het een vrij beroep zou zijn. Dit impliceert niet zozeer dat de kunstenaar geen verplichtingen zou hebben als wel dat de zogenaamde competenties van deze beroepsgroep zich niet eenvoudig vast laten leggen. De kunstenaar heeft hoogstens een verplichting naar zichzelf: zijn leven in dienst van de kunst stellen.<sup>2</sup> Immers, je bent een kunstenaar of je bent het niet. Toch lijkt het er in de huidige maatschappelijke context op dat ook het vak ‘kunstenaar’, ondanks het proces van *deskilling*, onderhevig is aan een keurslijf en bezig te verworden is tot een ‘normaal beroep’.<sup>3</sup> Laat het kunstenaarsvak zich in een ‘normaal’ beroepsprofiel plaatsen? Is het in diezelfde lijn nuttig om kunstonderwijs te geven en zelfs een PhD voor de kunsten in te voeren? Met andere woorden: moet de kunst wedijveren met wetenschappelijke conventies om nog serieus te worden genomen?

En de kunstenaar zelf, hoe verhoudt hij zich tot deze ontwikkelingen?<sup>4</sup> Een kunstwerk dat door een relatief grote groep mensen wordt erkend als zodanig spreekt, zoals de uitdrukking toepasselijk luidt, bij veel mensen tot de verbeelding. Het kunstwerk is een mysterieus ‘ding’ waarvan we willen weten hoe het tot stand is

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde, *the Picture of Dorian Gray*, London 2003<sup>24</sup> (1891), p 4.

<sup>2</sup> Overal waar ‘zijn’ staat, wordt ook ‘haar’ bedoeld.

<sup>3</sup> Camiel van Winkel, *de Mythe van het Kunstenaarschap*, Amsterdam 2007, p. 68.

<sup>4</sup> Overal waar ‘hij’ staat, wordt ook ‘zij’ bedoeld.

gekomen. De ontwikkeling naar een doorgeslagen interesse in de totstandkoming van een kunstwerk gaat gepaard met een hang naar kennis van de processen die zich afspeelden in het hoofd van de kunstenaar tijdens het artistieke proces. Rationaliseren we hiermee niet alleen de kunst, maar ook de kunstenaar dood?

We hebben te maken met drie aspecten: de kunsten, het kunstenaarschap en de kunstenaar. Hoe verhouden zij zich tot elkaar en tot de samenleving?

### De functie van kunst: een geschiedenis en een hedendaagse interpretatie

Omdat kunst een menselijke aangelegenheid is, is het niet ongepast een sociologische benadering te kiezen om kunst te definiëren: *'art is what people call art'*.<sup>5</sup> Uiteraard heeft deze uitleg enige nuancering: in de uitspraak ligt besloten dat kunst geen feit maar een mening is, wat betekent dat als er maar genoeg gezaghebbende mensen van mening zijn dat een bepaald object tot 'kunst' kan worden gerekend, het automatisch die status toegeschreven krijgt. Hieruit volgt dat bijvoorbeeld een schilderij als de *Mona Lisa* of *de Nachtwacht* min of meer vanzelfsprekend als kunst wordt gezien en andere werken als *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* van *Barnett Newman* zacht uitgedrukt tot controversie aanzetten en waarvan de artistieke waarde op zijn minst betwijfeld wordt.<sup>6</sup> Anderzijds kunnen de heftige reacties die zijn werken oproepen ook als een compliment voor de kunstenaar worden gezien.

Uiteraard ligt het niet zo simpel als hierboven gesteld wordt, niet voor niets worden er op het moment van schrijven ongetwijfeld verhitte debatten gehouden, lezingen georganiseerd en zijn er talloze mensen eveneens druk in de weer, trachtend iets zinnigs over kunst op papier te zetten. Als we van de pessimistische stelling van Oscar Wilde uit mogen gaan is dat compleet belachelijk, want wie probeert er nu wat zinnigs te zeggen over iets dat van zichzelf al zinloos is?

Het geloof dat kunst functioneel is en belangrijke doeleinden dient, kent een lange geschiedenis die begint bij Plato en zich heden ten dage nog in verschillende vormen volhardt. Het tegenovergestelde idee, dat authentieke kunst niet-functioneel, autonoom is en voor haar eigen belang wordt gemaakt (*l'art pour l'art*) is een relatief recente uitvinding.<sup>7</sup> Die bijzondere waarde van authenticiteit heeft haar oorsprong in de renaissance. Voorafgaand daaraan werden wat men noemde 'kunstwerken'

---

<sup>5</sup> Hans Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of Arts*, Amsterdam 2002, p. 19.

<sup>6</sup> Sommige werken van Newman werden bespuugd en onder andere bewerkt met een mes.

<sup>7</sup> David Novitz, 'Function of Art', in: David E. Cooper (red.), *A Companion to Aesthetics*, Cambridge 1992, p. 162.

geproduceerd door getrainde ambachtslieden. Dit zijn dezelfde ambachtslieden als uit het Beaux-Arts model van Camiel van Winkel.<sup>8</sup> In de renaissance werd de hand van de kunstenaar relevant. '[...] – the artist 'entered' the work of art.'<sup>9</sup> De artistieke autonomie ontwikkelde zich vervolgens stilaan. In de negentiende eeuw werd een schilder van de academie gezien als authentiek als hij de canonieke regels volgde en daar tegelijkertijd een eigen draai aan gaf. Origineel zijn was dus synoniem aan het individualiseren van de bestaande ideeën over wat mooi was, zonder die grenzen te overschrijden.<sup>10</sup> Daaruit ontwikkelde zich in dezelfde eeuw de bohémien, het genie, een rolmodel dat tot op de dag van vandaag relevant is voor postmodernisten die een referentiepunt nodig hebben om zich tegen dit model te verzetten en door van Winkel getypeerd als de romantische kunstenaar.<sup>11</sup> Niet onbelangrijk in deze context is dat mede door dit rolmodel en de samenleving sinds de romantiek authentieke kunst verheven werd tot iets heiligs.<sup>12</sup>

In deze verheffing past ook het begrip 'symbolische waarde' van Pierre Bourdieu. Deze waarde wordt uitgelegd als iets dat voorbij het materiele aan gebieden raakt die ons menszijn betreffen en de manier waarop wij de wereld zien. Omdat niemand daarvan een exacte duiding klaar heeft liggen, is de waarde van een kunstwerk onpeilbaar en wordt het losgekoppeld van de financiële waarde. Deze mystificatie hoort bij kunst.<sup>13</sup>

Hoewel een begrip als symbolische waarde heel universeel klinkt, heeft moderne kunst tegenwoordig nog steeds de naam 'elitair' te zijn en is daarom slechts toegankelijk voor een kleine bovenlaag van de bevolking. Vanuit de kunstwereld roept men daarom dat de kunst voor iedereen is. De zogenaamde 'Tafel van Zes' liet het opschrijven in de krant en kunstenaars zelf hebben een '*Manifest voor een nieuw kunstbegrip*' geschreven. Het eerste punt luidt: '*Kunst is niet voor een "doelgroep". Alle kunst is altijd voor iedereen. Wie een kunstwerk maakt brengt iets in de wereld dat voor iedereen beschikbaar wordt en de wereld leefbaar maakt.*'<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), p. 25.

<sup>9</sup> Abbing 2002 (zie noot 5), p. 26.

<sup>10</sup> Rudi Laermans, 'Artistic Autonomy as Value and Practice', in: P. Gielen, P. de Bruyne (red.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam 2009, p. 132.

<sup>11</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), p. 24.

<sup>12</sup> Abbing 2002 (zie noot 5), p. 26.

<sup>13</sup> Anna Tilroe, 'De uitstalkast. Over kunstbeurzen en kunst voor iedereen', *De Groene Amsterdammer* 135 (2011) nr. 18 (mei), p. 7.

<sup>14</sup> Peter Adriaansz e.a., 'Manifest voor een nieuw kunstbegrip', website The Ear Reader <http://earreader.nl/archives/280> (14 april 2011).

Dat klinkt ambitieus en hoopvol, maar Anna Tilroe benadert in het artikel dat verwijst naar het manifest de functie van kunst in het huidige maatschappelijke klimaat praktischer, om niet te zeggen realistischer: ‘Kunst is nu in de eerste plaats *business* geworden, een instrument voor investering en speculatie, voor het verdoezelen van amorele kapitalistische praktijken [...]’.<sup>15</sup>

Een ander artikel is evenmin positief over de huidige rol van de kunsten en noemt haar een surrogaat voor maatschappelijke vernieuwing: ‘[...] een lapmiddel voor problemen waarvan een echte oplossing ongewenst is, een zoethoudertje voor aan hun lot overgelaten bevolkingsgroepen, een afleidingsmanoeuvre voor maatschappelijk ongenoegen en tenslotte ook: een kalmeringsmiddel tegen mogelijk politiek verzet.’<sup>16</sup> Het zijn woorden die er niet om liegen en als we de schrijvers mogen geloven is het heden ten dage slecht gesteld met de kunst: ze staat louter in dienst van zakelijke en politieke belangen.

Ook Camiel van Winkel spreekt zijn zorgen uit als hij in het radioprogramma ‘de Avonden’ te gast is. Volgens hem vormen de combinatie van de volgende twee ontwikkelingen een probleem: enerzijds heeft het grote publiek de kunstenaar niet meer nodig om dat de commerciële bedrijven voorzien in de behoefte aan ‘een fraai ogend object voor boven de bank.’ Dit noemt hij ‘het kunstwerk zonder kunstenaar’. Anderzijds lijkt de kunstenaar (die in dit verband de *postartist* wordt genoemd) op zijn beurt helemaal niet geïnteresseerd meer in esthetiek, oftewel het vervaardigen van dat fraaie object.<sup>17</sup> Deze ontwikkeling noemt van Winkel ‘de kunstenaar zonder kunstwerk’ en hij vreest dat als deze twee ontwikkelingen uit elkaar stromen, dat het einde van de mythe van het kunstenaarschap betekent.<sup>18</sup>

Het zijn niet de meest positieve, maar tegelijkertijd ook niet helemaal nieuwe geluiden, getuige een essay over de crisis van het kunstenaarschap uit 1950, waar het doodlopen der ismen-kunst als crisis van het irrationalisme wordt beschreven.<sup>19</sup> Wat toen als een revolutie in de kunstwereld werd gezien, heeft achteraf minder weerslag gehad dan dat men dacht dat het zou hebben. Wat op het moment zelf wellicht wordt ervaren als een crisis, is in het licht van de geschiedenis een minder beduidende

---

<sup>15</sup> Tilroe 2011 (zie noot 13), p. 7.

<sup>16</sup> BAVO, ‘Kunst als surrogaat voor maatschappelijke vernieuwing?’, website Bavo Research <http://www.bavo.biz/texts/view/94?CAKEPHP=8c7f5d7d59c56977bbca4ceb1f938038> (31 mei 2011).

<sup>17</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), p. 84.

<sup>18</sup> Anton de Goede (interview), *De Avonden met Camiel van Winkel*, radiuitzending (VPRO/Radio 6) 2007.

<sup>19</sup> Hans Redeker, *De dagen der artistieke vertwijfeling, een essay over de crisis van het kunstenaarschap*, Amsterdam 1950, p. 208.

gebeurtenis. Hoe zal er bijvoorbeeld over vijftig jaar worden geschreven over de weerslag van het internet op de kunst? ‘Begrip van wat er met de kunst aan de hand is komt pas met de tijd.’<sup>20</sup>

Tot die tijd zullen we moeten leren leven met de artistieke vertwijfeling. Maar doen we dat eigenlijk niet altijd al en is deze vertwijfeling niet analoog aan kunst, sterker nog: vormt zij zelfs een stimulus? ‘[D]e ‘noodzaak der revolutie’ als typering der ‘artistieke vertwijfeling’ [verliest] het paradoxale van een ‘revolutie buiten de kunst om’ [...] maar houdt juist aan de kunst een doel en een zin voor[...] welke als een ‘antwoord’ zijn op de impasse waarin de kunst is geraakt.’<sup>21</sup>

### Wetenschap en beroepscompetenties: nieuwe impulsen voor het kunstenaarschap?

Is die vertwijfeling eveneens een reden waarom de kunst zich niet laat gieten in de gekaderde competenties van een beroepstak? Volgens Camiel van Winkel is in onze postindustriële samenleving het dienstverleningsmodel centraal komen te staan. Dit model wordt ook aan kunstenaars opgedrongen en maakt van de kunstenaar een zogenaamde ‘culturele ondernemer.’ Dit betekent dat hij projectsubsidie krijgt toegekend als hij een begroting heeft gemaakt, dossiers heeft samengesteld, verantwoording over de maatschappelijke inbedding heeft afgelegd en heeft aangegeven met welke partners hij samenwerkt. Kortom: we zijn weer terug bij het Beaux-Arts model. De kunstenaar werkt in opdracht, wordt gedwongen toegepast te denken en moet artistieke concepten op maat en bestelling leveren, waardoor een algemeen niveau van professionaliteit ontstaat.<sup>22</sup>

Kenmerkend hiervoor is het opstellen van competentieprofielen voor kunstenaars en het onderzoek naar kunstenaarsloopbanen.<sup>23</sup> In één artikel wordt een competentieprofiel voor kunstenaars opgezet en in een ander artikel komt Bourdieu ook aan bod, deze keer met het symbolische kapitaal van een kunstenaar als ‘kritische succesfactor’.<sup>24</sup> Weer elders heeft men het over ‘creatieve industrieën’.<sup>25</sup> In een boek

---

<sup>20</sup> Maarten Doorman, *Grensvervaging in de kunst*, Amsterdam 1997, p. 28.

<sup>21</sup> Hans Redeker 1950 (zie noot 19), pp. 222-223.

<sup>22</sup> Anton de Goede 2007 (zie noot 18).

<sup>23</sup> Femke Lakerveld, ‘Ik werk dus ik besta, de beroepsidentiteit van kunstenaars in coaching’, *Tijdschrift voor coaching* (2009) nr. 3 (september), p. 33.

<sup>24</sup> Sofie van den Borne, ‘Succes in kunstenaarsloopbanen, een onderzoek naar kritische succesfactoren en fasen in de artistieke loopbaan van beeldend kunstenaars’, *Loopbaanvisie* (2010) nr. 3 (september), p. 66.

<sup>25</sup> Maarten Regouin, ‘Wie is er bang voor de Creatieve Industrieën?’, website Scienceguide <http://www.scienceguide.nl/200801/wie-is-er-bang-voor-de-creatieve-industrie.aspx> (16 januari 2008).

met de nogal dwingende titel ‘*Art + Science Now*’ waarin een oproep wordt gedaan tot samenwerking tussen de wetenschap, technologie en kunsten mijmert men in de conclusie over een hybride cultuur waarin wetenschappers en kunstenaars geïnspireerd worden door elkaanders werk.<sup>26</sup> Dit soort sciencefiction fantasieën zijn aardig, maar in hoeverre kunnen kunst en wetenschap met elkaar fuseren?

De combinatie van kunst en wetenschap doet bij velen wellicht denken aan de renaissance, maar ook in de romantiek was er sprake van een wisselwerking. Het waren de romantici die veel belangstelling hadden voor natuurwetenschappelijk onderzoek en zelf ook onderzoek verrichtten. Van hen komt de opvatting dat er een eenheid van alle natuurkrachten moest zijn. Deze idee zorgde voor nieuwe opvattingen, die leidden tot nieuwe experimenten en belangrijke ontdekkingen.<sup>27</sup>

Als sprekend voorbeeld kan Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) worden genoemd, die door zijn belangstelling voor de schilderkunst en het zien van de vele kleuren in de natuur ‘warme’ en ‘koude’ kleuren waarnam en daarop de *Kleurenleer* schreef, een natuurwetenschappelijk werk. Zijn gehele natuuronderzoek werd beheerst door het romantische idee van eenheid en totaliteit.<sup>28</sup> Natuurwetenschappelijke vorming was in die tijd dan ook wijdverbreid onder filosofen en dichters. De zogenoemde romantische natuurfilosofen vonden dat er een eenheid moest bestaan tussen natuurwetenschap, beschaving en cultuur.<sup>29</sup>

Ook tegenwoordig ziet men graag een symbiose tussen kunst en wetenschap. Daarvoor wordt geen middel geschuwd en haalt men graag het oude beeld van de *homo universalis* uit de kast, stammende uit de eerder genoemde renaissance.<sup>30</sup> Aan de Academie der Kunsten aan de Universiteit Leiden is het mogelijk om te promoveren op je eigen kunstwerk. PhDArts is een vierjarig traject dat beeldend kunstenaars bij hun promotieonderzoek begeleidt, zodat zij uiteindelijk ‘doctor in de kunsten’ kunnen worden.<sup>31</sup> Deze kruisbestuivingen klinken erg mooi en vinden ook daadwerkelijk plaats. Het idee van deze kruisbestuiving is, zoals gezegd, niet nieuw en we kunnen ons daarom afvragen hoe relevant een samensmelting van kunst en

---

<sup>26</sup> Stephen Wilson, *Art + Science Now*, London 2010, p. 201.

<sup>27</sup> H.A.M. Snelders, *Wetenschap en Intuïtie, het Duitse romantisch-speculatief natuuronderzoek rond 1800*, Baarn 1994, p. 18.

<sup>28</sup> Snelders 1994 (zie noot 27), pp. 34-39.

<sup>29</sup> Snelders 1944 (zie noot 27), pp. 186.

<sup>30</sup> Frans de Ruiter, ‘In de Faculteit der Kunsten herleeft de homo universalis’, *Boekman* (2004) nr. 58/59, p. 206.

<sup>31</sup> Lien Heyting, ‘Kunstenaars promoveren aan Nederlandse universiteiten’, website NRC Handelsblad <http://weblogs.nrc.nl/cultuurblog/2010/02/02/professor-dr-kunstenaar/> (27 juni 2011).



wetenschap binnen de huidige onderwijsstructuur is. Een citaat van George Sarton over de renaissance geeft ons inzicht in deze relevantie: “In een tijd dat de hoofdweg naar de realiteit via kunst liep, is het ondenkbaar dat de kunstenaar zou moeten worden genegeerd.”<sup>32</sup>

Nu is dit geenszins een oproep tot het collectief negeren van de kunstenaar, echter, men moet zich afvragen in hoeverre het romantische clichébeeld van bijvoorbeeld Leonardo da Vinci in deze tijd nog voldoet. De reden dat de *homo universalis* uit de gratie is geraakt, is even simpel als eenvoudig: omdat er door de voortdurende ontwikkeling in de technologie en wetenschap ontelbare gebieden zijn ontstaan waarin men zich kan specialiseren, is er simpelweg te weinig tijd om in één mensenleven al die deskundigheid op te doen.

Bij de vergelijking tussen kunst en wetenschap stuit men, alle mooie woorden ten spijt, op discrepanties. Het succes van een kunstwerk hangt sterk samen met de reacties, gedachten en houdingen die het oproept bij degenen die het aanschouwen. Een wetenschappelijke theorie daarentegen wordt geconfronteerd met een houding die vrij ongevoelig is voor de perceptie of reactie van mensen. Artistieke expressie is gericht op het stimuleren van ervaringen en reacties op menselijk en perceptueel niveau, wetenschap zondert zich af van eigenschappen die met de toeschouwer gerelateerd zijn. Beslissingen die de kunstenaar maakt tijdens het vervaardigen van zijn werk, zullen altijd esthetische besluiten zijn en niet iets dat wordt opgelegd door de aard van de discipline, zoals bij wetenschap. Tenslotte kunnen we bij wetenschap spreken van progressie, gemeten door de toegenomen adequaatheid van opeenvolgende theorieën. Het zou echter vreemd zijn om te zeggen dat poëzie een vooruitgang heeft doorgemaakt sinds Homer en Shakespeare. Een belangrijke reden daarvoor is dat er in de kunst geen extern doel is die van tijd tot tijd hetzelfde blijft zodat men daar het succes of de opeenvolging aan kan afmeten.<sup>33</sup>

Interessant is om het klassieke idee van de kunstenaar als universele mens en geleerde af te zetten tegen de kunstenaarsmodellen van van Winkel. De kunstenaar-onderzoeker, die door van Winkel zelf als renaissancemodel of ‘Leonardomodel’ gedoopt wordt, heeft namelijk ook de romantische elementen van genialiteit en uitzonderlijkheid in zich, maar krijgt in het Beaux-Artsmodel zijn academische

---

<sup>32</sup> Sven Dupré, *De Optica van Galileo Galilei, Interactie tussen kunst en wetenschap*, Brussel 2001, p. 13.

<sup>33</sup> Anthony O’Hear, ‘Science and Art’, in: David E. Cooper (red.), *a Companion to Aesthetics*, Cambridge 1992, pp. 390-394.

variant.<sup>34</sup> Wat is hier aan de hand? Dit voorbeeld toont aan dat de door van Winkel afgebakende modellen geen vaststaande conventies zijn, maar constant door elkaar lopen en zich zelfs in een ongemakkelijke driehoeksverhouding tot elkaar begeven.<sup>35</sup>

Sterker nog, de kunstenaar-onderzoeker zoals die door de voorstanders van artistiek onderzoek wordt gepresenteerd, wordt gevraagd om over zijn eigen schaduw te springen. 'Er wordt van hem geëist dat hij zich volledig met zijn artistieke materiaal vereenzelvigd, maar er tegelijkertijd ook als een soevereine geest boven kan staan.'<sup>36</sup> Dit is precies het dilemma van de moderne kunstenaar zoals van Winkel het beschrijft en waar de kunstenaar al decennialang mee kampt. De moderne kunstenaar moet authenticiteit en doorleefdheid tonen en tegelijk blijk geven van bewustzijn en permanente zelfreflectie. Een probleem dat de kunstenaar oploste door een afstand tot zichzelf te creëren. Deze ontkoppeling tussen het niveau van de bewuste beslissingen en het artistieke resultaat is voor de moderne kunstenaar een belangrijke manier geweest om het geloof in de betekenis van het expressieve gebaar te behouden.<sup>37</sup> Marcel Duchamp schreef erover en noemde het subjectieve mechanisme dat geheel gescheiden is van rationele uitleg van de kunstenaar de 'kunstcoëfficiënt' in zijn manifest met de titel '*the Creative Act*'.<sup>38</sup>

'Maar is er een rol voor dada in de wetenschap? Wetenschap is vaak grensverleggend en nieuwe ideeën worden vaak als 'onnatuurlijk' en 'irrationeel' ervaren. Daarom reageerden de surrealisten zo sterk op de vermenging van tijd en ruimte van de relativiteitstheorie, of op de niet voor te stellen wereld van het atoom. Maar op een dieper niveau liggen de zaken precies omgekeerd. Het zijn onze eigen conventionele ideeën en 'gezond verstand' die in wezen surreëel zijn en niet volledig sporen met de werkelijkheid.'<sup>39</sup>

### De kunstenaar: een asociaal wezen, profet of goede veinzer?

Over welke kunstenaar hebben we het eigenlijk? Blijkbaar kan de hedendaagse kunstenaar die zich bewust is van kunstenaarsmodellen en artistieke stromingen, zich verschillende rollen aanmeten en bewust voor bepaalde stijlen en kunststromingen kiezen. Leidt dit extreme zelfbewustzijn niet tot een existentiële crisis? Net als

---

<sup>34</sup> Camiel van Winkel, 'Flexibele multipliciteiten: Het discours over onderzoek in de kunst', *De Witte Raaf* (2006) nr. 122 (juli-augustus), p. 3.

<sup>35</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), p. 26.

<sup>36</sup> Van Winkel 2006 (zie noot 34), p. 8.

<sup>37</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), pp. 53-57.

<sup>38</sup> Marcel Duchamp, 'the Creative Act', *ArtNews* 56 (1957) nr. 4, pp. 28-29.

<sup>39</sup> Robbert Dijkgraaf, *Blikwisselingen*, Amsterdam 2008, p. 125.

sommige kunstwerken, spreken ook sommige kunstenaars tot de verbeelding. En daarmee wordt het ook interessant wat er tussen die twee gebeurt: de kunstenaar in de eerste plaats en het uiteindelijke kunstwerk. Wat is de rol van de kunstenaar daarin? Wat verbeelding betreft: iemand wiens ideeën erg tot de verbeelding spraken was Sigmund Freud. Ons denken over het onderbewuste is sinds Freud ingrijpend veranderd en heeft veel invloed gehad op de kunst, niet in de laatste plaats omdat een kunststroming zich heeft gebaseerd op de ideeën van Freud: het surrealisme.<sup>40</sup> In feite geven de bevindingen van Freud het startschot voor kunst die door de psychologie en daaruit voortvloeiend de manipulatie van de werking van de menselijke geest beïnvloed is.<sup>41</sup>

Wat betekende en betekent dit voor de kunstenaar en hoe men over hem denkt? Ver voor de bevindingen van Freud, toen kunst nog louter als vakmanschap werd gezien, kon men zich afvragen hoe een bepaald kunstwerk tot stand was gekomen. Maar omdat kunst toen ten enenmale een kwestie was van training, zal men vooral een technische benadering hebben gebruikt. Wanneer zich men steeds meer begon te beseffen dat het vervaardigen van kunst eveneens een geestelijke aangelegenheid is, rees ook de vraag welke processen zich in het hoofd van de kunstenaar hadden afgespeeld tijdens het artistieke proces (of *the Creative Act*). Wanneer men aan deze nieuwsgierigheid de psychoanalyse van Freud aan toe voegt, kan de neiging ontstaan om alle werken terug te voeren op bepaalde ervaringen uit het leven van de kunstenaar of misschien zelfs wel zijn eventuele geestelijke afwijking.

Wat biedt Freud de kunst en de geest van de kunstenaar in retrospectief? Hoewel Freud veel inspiratie heeft opgeleverd voor kunstenaars en ook het denken over kunst, was er ironisch genoeg vooral op zijn meest bekende psychoanalytische werk nogal wat aan te merken.<sup>42</sup> Echter, de kunstenaar buitte het tot de verbeelding sprekende gedachtegoed ten volle uit en vond een manier om zich te distantiëren van zichzelf om zo een antwoord te geven op de nieuwe tendens, het verenigen van het artistieke gebaar met haar intellectuele schaduw. Een dilemma dat ook in de hedendaagse kunst weer actueel is.

Als Freud's ideeën wat betreft bewustzijn en onderbewustzijn niet allemaal blijken kloppen, hoe denkt men er dan tegenwoordig over? Als een scheppend proces

---

<sup>40</sup> Ap Dijksterhuis, *Het slimme onbewuste. Denken met gevoel*, Amsterdam 2007, p. 35.

<sup>41</sup> Mike O'Mahony, 'Introduction', in: Tim Martin, *Surrealisten*, Bath 1999, pp. 7-8.

<sup>42</sup> Dijksterhuis 2007 (zie noot 40), p. 37.

gezien wordt als een samenwerking tussen het onderbewuste en het bewuste, kan de creatie het beste als volgt omschreven worden: als het proces succesvol is, ben je als het ware een doorgeefluik van datgene wat je onderbewuste verzint. In die context is inspiratie een ander woord voor een productief onderbewuste en onderscheiden creatieve mensen zich van minder creatieve door een ‘genialer’ onderbewuste.<sup>43</sup> Maar ook over het algemeen is het onderbewuste creatiever en komt het vaker met ongewone, ongebruikelijke en originele oplossingen.<sup>44</sup>

Dit kan op het eerste gezicht nogal ontnuchterend zijn, maar in feite weten we nog steeds niet wat er precies in het hoofd van de kunstenaar gebeurt of anders gezegd: welke biochemische processen ten grondslag liggen aan onder andere de creatie van kunst, muziek en literatuur. Wellicht kán de kunstenaar het niet uitleggen, maar waarschijnlijk wíl hij dat ook niet. ‘Absoluut zelfinzicht is een fictie. Er bestaat geen artistieke praktijk zonder blinde vlekken.’<sup>45</sup> Laten proberen langs de blinde vlekken heen te beschrijven wat er tussen de intentie en de creatie van kunst gebeurt, het mysterieuze proces van inspiratie waar ideeën simpelweg vanuit iemands onderbewuste in het bewuste verschijnen. Iedereen die de onwillekeurige ‘flow’ van creatieve activiteit heeft meegemaakt, wijst het idee af dat het vervaardigen van kunst puur het product van calculatie en redenering zou zijn.<sup>46</sup> David Hume drukte het uit als volgt: ‘No reasoning can ever give us a new, original simple idea.’<sup>47</sup> Ook moeten we niet aannemen dat een enkel psychologisch proces het maken van alle kunstwerken karakteriseert. Met andere woorden: complexe, grotendeels onbenoembare processen in onze hersenen liggen ten grondslag aan artistieke creatie. En hoe zit het met de intentie? Hoewel in brede zin gezegd kan worden dat kunstwerken niet altijd het product hoeven te zijn van de zelfbewuste intentie om kunst te maken, zijn kunstwerken over het algemeen zelden zónder enige intentie gemaakt.<sup>48</sup> Uiteraard hangt dit sterk af van wat men onder het begrip ‘kunst’ verstaat.

Het waren vooral de surrealisten die deze stelling uitdaagden met een artistieke bezigheid die ze noemden *l’écriture automatique*, het automatisch of intentieloos schrijven. Dit uitte zich soms in een urenlang gekrabbel in een slaapwandelende, gedachteloze trance. Echter, André Breton onderkende dat zelfs in

---

<sup>43</sup> Dijksterhuis 2007 (zie noot 40), pp. 142-143.

<sup>44</sup> Dijksterhuis 2007 (zie noot 40), p. 153.

<sup>45</sup> Van Winkel 2006 (zie noot 34), p. 9.

<sup>46</sup> Paisley Livingston, *Art and Intention. A philosophical study*, Oxford 2005, p. 33.

<sup>47</sup> Dijksterhuis 2007 (zie noot 40), p. 143.

<sup>48</sup> Livingston 2005 (zie noot 45), p. 35.

deze schijnbaar intentieloze daad een minimaal element van sturing zat.<sup>49</sup> Wellicht is de term ‘automatisch’ lichtelijk misleidend, aangezien je eerst hebt moeten leren schrijven voordat je als het ware ‘vanzelf’ of automatisch kan schrijven. Omdat je je het schrijven ‘eigen’ hebt gemaakt, kan je letters, woorden en zinnen opschrijven zonder bewust na te denken hoe je hetgeen je bedenkt op moet schrijven. Op deze wijze geven de surrealistten wellicht zoveel mogelijk ruimte aan hun onderbewuste.

De heersende misvatting over intenties in de esthetiek is dat alleen bewuste intenties het doel kunnen zijn van initiële bijdragen aan het werk, maar intenties vallen aan beide zijden van het contrast tussen bewuste en onderbewuste mentale toestanden en gebeurtenissen. De inhoud van de artistieke intenties, bewustzijn en onderbewustzijn kan worden gekarakteriseerd aan de hand van macro- en microplannen. Het onderscheid tussen deze twee is kort gezegd dat microplannen acties als het schrijven van een letter om een woord te vormen sturen en macroplannen de voornemens behelzen om een boek te gaan schrijven. Ondanks deze plannen en intenties zal de kunstenaar, schrijver of musicus voorafgaand aan een kunstwerk, boek of muzikale compositie nooit precies weten hoe het eindproduct eruit zal gaan zien.<sup>50</sup>

Mede door dit soort eigenschappen is het erg lastig om competentieprofielen voor kunstenaars op te zetten. Sommige competenties die je als kunstenaar blijkbaar moet hebben, zijn ronduit belerend en kunnen zelfs als beledigend worden ervaren. Zo moet je als kunstenaar ‘een eigen gezicht hebben’, ‘kunnen reflecteren’ (kijken met een helikopterview) en ‘in de maatschappij staan.’<sup>51</sup> Echter, men kan zich afvragen wat daar eigenlijk mee bedoeld wordt en wie er eigenlijk wél in de maatschappij staat. Waarom zou een ambtenaar, leraar of verpleger wél in de maatschappij staan en een kunstenaar niet? Is het omdat hij in zijn eentje werkt? Is werken in groepsverband dan synoniem aan ‘in de maatschappij staan’ en heeft de kunstenaar niet een heel andere verhouding tot de maatschappij?<sup>52</sup>

Hoe kunnen kunstenaars voldoen aan een competentieprofiel of een beroepsidentiteit als ze geen beroep, maar een roeping en geen carrière, maar een

---

<sup>49</sup> Livingston 2005 (zie noot 45), pp. 38-39.

<sup>50</sup> Livingston 2005 (zie noot 45), pp. 42-45.

<sup>51</sup> Lakerveld 2009 (zie noot 23), p. 33.

<sup>52</sup> Edzard Mik, ‘Geen God meer. Arnoud Holleman laat de kunstenaar uit elkaar vallen’, *NRC-Handelsblad* 13 juni 2008.

oeuvre hebben?<sup>53</sup> De moderne roeping bij uitstek, een taak zonder opdracht die de onmogelijkheid van de democratie blootlegt en ons een ergerlijke spiegel van onze eigen verwarring voorhoudt.<sup>54</sup> En in tegenstelling tot de eerder genoemde schilder uit de negentiende eeuw, moet hij aan het modernistische ideaal van originaliteit voldoen. Tot op heden wordt de autonome artiest geprezen: de kunstenaar die inventief is en een voorheen niet-bestaande esthetische vocabulaire ontwikkelt. Een autonome kunstenaar is zelfexpressief en een ware, vrije schepper. Echter, imitatie is uit den boze en zijn werk mag geen tastbare sporen van directe artistieke invloed prijsgeven.<sup>55</sup>

Om dit te bereiken moet de kunstenaar zich expliciet buiten de maatschappij of de waan daarvan plaatsen, en dit maakt hem letterlijk een asociaal wezen.<sup>56</sup> Iedereen die begint zichzelf kunstenaar te worden doet alsof en hoopt dat anderen erin trappen, net zolang totdat hij genoeg bewijsmateriaal heeft verzameld om te tonen dat men daadwerkelijk kunstenaar is. ‘Het ‘eerste werk’ fungeert als het vijgenblad dat die oorspronkelijke naaktheid van de kunstenaar bedekt.’<sup>57</sup> Latere werken volgen hun voorgangers en dagen die tegelijkertijd uit.<sup>58</sup> Door te innoveren, breken kunstenaars opzettelijk met de regels, maar tegenwoordig krijgt de kunstenaar altijd gelijk. Dit komt voort uit een postmodernistische tolerantie die neigt naar onverschilligheid.<sup>59</sup> De eerder genoemde *postartist* die hier bij hoort, speelt het avant-gardeproject van de kunst als het ware na. Maatschappelijke verschijnselen als antropologisch onderzoek, gemeenschapswerk en laboratoriumexperimenten beleven hun tweede verschijning in de kunst en dit kunstenaarschap, met zijn neiging tot volledige demystificatie, is daarmee min of meer een karikatuur van de avant-garde.<sup>60</sup> Echter, het kan ook gezien worden als reflectie op zijn roeping. Het fictieve kunstenaarschap van een reële kunstenaar is in

---

<sup>53</sup> Rudi Laermans, ‘De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan. Over de onzekerheden van artistieke carrières’, *De Witte Raaf* (2004) nr. 112 (november).

<sup>54</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), pp. 76-77.

<sup>55</sup> Laermans 2009 (zie noot 10), pp. 132-133.

<sup>56</sup> Laermans 2004 (zie noot 53).

<sup>57</sup> Bart Verschaffel, ‘Kunstenaar zijn is ook een kunst. Over het ‘eerste werk’ en het ‘oeuvre’, *De Witte Raaf* (2009) nr. 140 (juli-augustus).

<sup>58</sup> Abbing 2002 (zie noot 5), p. 28.

<sup>59</sup> Doorman 1997 (zie noot 20), p. 29.

<sup>60</sup> Frank Reijnders, ‘Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe – over Camiel van Winkels *De mythe van het kunstenaarschap*’, *De Witte Raaf* (2008) nr. 131 (januari-februari).

bijna alle gevallen een reflectie op kunstenaarschap, vormgegeven in een individuele mythologie.<sup>61</sup>

Het creëren van een mythologie en daarbij het liefst ook een oeuvre kost tijd, en die tijd wordt opgeslokt als een kunstenaar zich onder toenemende maatschappelijke en politieke druk moet gaan gedragen als een culturele ondernemer die moet voldoen aan een vaststaand profiel. Wellicht is het type 'kunstenaar zonder kunstwerk' wel uit de kunstenaar zelf ontstaan, maar uiteindelijk meer geschikt voor de culturele ondernemer of de creatieve manager. Intussen krijgt de kunstenaar zelf een rol toegeschreven die deze afsplitsing tussen kunstenaar en culturele ondernemer moet stimuleren of in ieder geval een gelijkschakeling tegen moet gaan. Dit bestaat uit het opheffen van klassieke dichotomieën, een rol die de kunstenaar en het kunstenaarschap klaar moet maken voor de eenentwintigste eeuw.<sup>62</sup>

### Conclusie

Kunst heeft een speciale status omdat kunst en de consumptie daarvan boven de alledaagse werkelijkheid en zorgen uitgetild worden. Het is afgesloten van de behoeften van alledag, zoals voedsel. Het enige 'nut' in die zin is de esthetische ervaring, dat een doel op zichzelf is. Deze betrekkelijke nutteloosheid zorgt er enerzijds voor dat men zich met het consumeren van kunst kan onderscheiden: men is vrij van de dagelijkse zorgen van de 'gewone mens'. Met het oog op een breder begrip en acceptatie voor kunst is dit een negatief effect. Men kan echter ook de nadruk leggen op een positiever en meer bindend aspect: in onze moderne, rationele samenleving vult het een leegte die waarschijnlijk door meer mensen wordt gedeeld: kunst biedt een romantisch alternatief voor die leegte.<sup>63</sup>

Het is er voor die 'gewone mens' ook niet eenvoudiger op geworden. Sinds Marcel Duchamp, die verantwoordelijk was voor het bedenken van de kunstcoëfficiënt, is de kunst steeds meer een reflectie op zichzelf geworden, net zoals het kunstenaarschap dat is. Deze poging tot zelfduiding, waarbij de kunst zich in haar eigen staart bijt, heeft er voor gezorgd dat de concrete uiting ervan steeds minder op de voorgrond komt te staan en het conceptuele aspect steeds belangrijker is geworden. Men gaat zo ver om te concluderen dat kunst als het ware is overgegaan in

---

<sup>61</sup> Koen Brams, *Encyclopedie van fictieve kunstenaars*, Maastricht 2006.

<sup>62</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 3), pp. 68-69.

<sup>63</sup> Abbing 2002 (zie noot 5), pp. 27-28.

een ander niveau van abstractie: het is louter filosofie geworden en daarmee is ook de kunstgeschiedenis ten einde.<sup>64</sup>

Die twee eigenschappen die de hedendaagse kunst betreffen, doen de uitspraak 'kunst voor allen' naïef of minstens nogal optimistisch overkomen. Wat betekent 'kunst voor allen' als niemand er iets denkt van te begrijpen? 'Verstand hebben van kunst' is onderdeel van het construct en creëert een ontelijke terughoudendheid, namelijk het effect dat als mensen naar een mening over een werk wordt gevraagd, om nog maar eens een doodoener te noemen, antwoorden met 'ik heb geen verstand van kunst.' Dus wie nu nog het evangelie 'kunst voor allen' wil verkondigen, moet op zijn tellen passen. Het televisieprogramma *De Wereld Draait Door* onderneemt men een dappere poging en Joost Zwagerman lijkt zich een aantal belangrijke punten ter harte te hebben genomen om kunst toegankelijk te maken voor velen.<sup>65</sup> Hij weet van de feitelijke gegevens over een kunstwerk een spannend verhaal te maken en tevens over te brengen waarom het voor hem zoveel betekent. Tegelijkertijd vermijdt hij de indruk dat men het mooi moet vinden of iets absoluut moet weten om betrokken te kunnen raken, waarmee hij de eerder omschreven, bewust gecreëerde barrière slecht. Met de nodige omzichtigheid is het wellicht mogelijk om een breder publiek ontvankelijk te maken voor kunst. Dit dient echter wel op horizontale wijze te gebeuren en niet op een verticale, paternalistische manier.<sup>66</sup> Als er kunst voor allen is, dan willen mensen ook graag horen wat die gemeenschappelijke factor is. Een universitair docente merkte ooit op dat ze een verschil merkte tussen de eerste- en tweedejaars studenten kunstgeschiedenis: de tweede groep durfde veel meer te zeggen over wat ze zagen in een schilderij. Vergelijk dit met iemand die nog nooit wat heeft gezegd over kunst en opeens voor een schilderij staat en de druk voelt dat hij daar wat 'interessants' over moet zeggen. Geen wonder dat sommige mensen daarom een psychologische drempel te overwinnen hebben. Door de 'kunstleek' er van te overtuigen dat kennis van kunstgeschiedenis of vakjargon geen noodzaak is, kan dit worden bereikt. Dan hoeft alleen het kunstwerk zelf nog maar tot de verbeelding te spreken.

Wat ook tot de verbeelding spreekt, is de combinatie van kunst en wetenschap. Sterker nog, wetenschap en kunst kunnen beide niet zonder illusie, want is een

---

<sup>64</sup> Doorman 1997 (zie noot 20), p. 12.

<sup>65</sup> Marjolein Welling, 'Toegewijde fascinatie voor kunst bij duizendpoot Joost Zwagerman', website Zwart Goud <http://zwartgoud.net/2011/03/toegewijde-fascinatie-voor-kunst-bij-duizendpoot-joost-zwagerman/> (30 juni 2011).

<sup>66</sup> Henk Van Os, 'De spraakzame kunstliefhebber', *De Groene Amsterdammer* (2011) nr. 15 (april).



grafiek niet even ver verwijderd van de realiteit dan een tekening ‘naar het leven’?<sup>67</sup> De verbeelding wordt ook veroorzaakt door de associatie met de renaissance en *homo universali* als Leonardo da Vinci en dat men dit concept middels stoffige clichés probeert te verkopen. Die clichés zijn de uitgemolken dichotomieën als ‘de kunstenaar is niet alleen creatief maar ook rationeel, de goede wetenschapper niet alleen rationeel maar ook creatief.’<sup>68</sup> Men wil doen laten blijken alsof het één het ander elkaar voorheen uitsloot, maar tegenwoordig opeens weer heel goed samen gaat. Het wordt gebracht als een revolutionair inzicht. Waarschijnlijk zijn de beste wetenschappers en kunstenaars al eeuwen zowel rationeel als creatief. Bovendien, op een wat minder oppervlakkig niveau blijkt dat methoden, totstandkoming en de plaats in de maatschappij van kunst en wetenschap meer van elkaar verschillen dan de dromers van deze fusie willen doen laten geloven. We kunnen ons bijvoorbeeld afvragen in hoeverre het waar is dat sommige gebouwen of schilderijen ons een visuele bevrediging geven omdat er een wiskundige formule zoals de gulden snede in verwerkt is, waar ons brein van nature op zou reageren. Het is waar dat sommige bouwwerken voorbeelden van de gulden snede herbergen, maar de meerderheid zal nooit van de gulden snede gehoord hebben, dus het is geen onderdeel van een bewuste ervaring. Bovendien voorziet de wiskundige formule op zijn hoogst in het raamwerk van de volledige esthetische ervaring.<sup>69</sup>

Uiteraard zijn kunst en wetenschap geen twee compleet gescheiden werelden, het hier voor genoemde voorbeeld van de gulden snede toont ons dat architectuur bij uitstek de kunstvorm is waarbij wetenschap en wiskunde komt kijken. In dit verband passen ook de klassieke verhoudingen in de architectuur en de wijze waarop Pythagoras dit al in verband bracht met verhoudingen tussen toonhoogten in de muziek.<sup>70</sup> Echter, hier betreffen het concrete uitingen van kunst. Ook heeft de geschiedenis uitgewezen dat dichters heel goed empirisch onderzoek kunnen doen, maar artistiek onderzoek stuit op problemen. Allereerst impliceert de verbintenis van kunst met wetenschap dat kunst als zodanig blijkbaar niet meer serieus genomen wordt en het (de schijn) van intellectuele diepgang moet hebben. Vervolgens blijkt het discours over onderzoek in de kunst verworpen te zijn tot een poging tot legitimering van dit artistieke onderzoek. Men is bezig een niche te creëren waarin

---

<sup>67</sup> Abbing 2002 (zie noot 5), p. 29.

<sup>68</sup> De Ruyter 2004 (zie noot 30), p. 207.

<sup>69</sup> O’Hear 1992 (zie noot 33), p. 393.

<sup>70</sup> Rudolf Wittkower, *Grondslagen van de architectuur in het tijdperk van het Humanisme*, Nijmegen 1996, p. 39.

kunstenaar-onderzoekers hun rechtmatige plaats kunnen opeisen. De vreemde dubbelrol die de opgeleverde kennis van het onderzoek in de kunsten daaruit volgend krijgt toebedeeld, is dat die kennis wordt geassocieerd met wetenschappelijke kennis, maar daar ook direct weer van onderscheiden wordt.<sup>71</sup>

Het openstellen van hogescholen, kunstzinnige opleidingen en universiteiten zodat studenten managementvakken, muzikale scholing en universitaire colleges door elkaar heen kunnen volgen, had men wellicht al veel eerder moeten doen, maar tegelijkertijd is het openstellen van dit soort instituties heel wat anders dan een versmelting tussen kunst en wetenschap. Wellicht is juist de wisselwerking van een coëxistentie vruchtbaar en zijn fuseringsidealen vaak gestoeld op romantisch denken. Dit blijkt uit de graagte waarmee men het soort uitspraken als de volgende citeert: ‘Niels Bohr vroeg het al eens aan [Wolfgang] Pauli, toen deze een nieuwe theorie presenteerde, en Dalí zal zich best in deze woorden hebben kunnen vinden: ‘We zijn het er allemaal over eens dat uw theorie gek is. Maar is ze gek genoeg om waar te kunnen zijn?’<sup>72</sup>

Iets dat kunst en wetenschap wél gemeen hebben, is dat ze drijven op creatieve invallen van de menselijke geest. Het fijne weet men hier nog niet van, maar men gaat er vanuit dat het zogenoemde ‘eureka-moment’ plaatsvindt als een geschikte oplossing voor een wetenschappelijk of artistiek probleem vanuit het onderbewuste het bewuste binnensijpelt. Helaas werkt het onderbewuste niet op commando. Duidelijk in deze context is dat het leven er voor mensen met creatieve beroepen een stuk eenvoudiger op zou worden als het onderbewuste beter mee zou werken. Misschien dat het onderbewuste wel aan het werk is zonder dat we het weten, maar zolang er niets wordt doorgegeven aan het bewustzijn ervaren kunstenaars en wetenschappers een gebrek aan inspiratie en schrijvers het beruchte ‘writer’s block’.<sup>73</sup> Zaken als zelfreflectie, communicatieve vaardigheden, netwerken, adequaat omgaan met stress, mentorschap en ondernemersvaardigheden zijn min of meer vaststaande vaardigheden die goed aan te leren zijn, maar de werking van het creatieve proces is nog te zeer een raadsel om duidelijk te omlijnen. Het verschil tussen deze twee aspecten zou een culturele ondernemer wellicht van een kunstenaar kunnen onderscheiden. Bovendien moet hier aan toegevoegd worden dat ‘spontane’ creatieve momenten vaak op belangrijke wijze zijn beïnvloed door eerdere en opeenvolgende

---

<sup>71</sup> Van Winkel 2006 (zie noot 24), p. 4.

<sup>72</sup> Dijkgraaf 2008 (zie noot 39), p. 126.

<sup>73</sup> Dijksterhuis 2007 (zie noot 40), p. 155.

periodes van plannen en redeneren. Misschien ten overvloede, maar hoe ‘inspiratie’ en het zomaar in iemands hoofd ‘springen’ van een idee werkt, is voor de wetenschap nog grotendeels een mysterie.<sup>74</sup>

Een kunstenaar hoeft dat niet te zijn hoewel er, deels gevoed door de geschiedenis, genoeg clichébeelden van de kunstenaar voor ons geestesoog opdoemen. Die zijn er niet voor niets zou je kunnen zeggen en misschien worden ze zelfs door de kunstenaar in stand gehouden of vindt hij het niet erg dat ze er zijn omdat een oeuvre wellicht des te interessanter wordt als een mythisch persoon ze heeft geproduceerd. De kunstenaar is in de praktijk diegene die erin slaagt de positie van kunstenaar in te nemen en te signeren.<sup>75</sup> De kunstenaar staat niet buiten de maatschappij, hoogstens buiten de collectieve waan die de maatschappij kenmerkt.<sup>76</sup> En terwijl hij rustig zijn gang gaat en leest over de mierenhoop of het moeras waar hij zich blijkbaar in bevindt, zal hij enerzijds lachen in zijn vuistje om zoveel ophef, maar tegelijkertijd hopelijk ook ouderwets blijven geloven dat de wereld zonder zijn werk niet dezelfde is.<sup>77</sup> Hoewel het kunstenaarschap en vooral het mythische aspect daarvan misschien een ‘rol’ of een dun laagje is, het geloof erin heeft een belangrijke bijdrage geleverd aan de kunst en zal dat wellicht in toenemende mate doen, getuige enerzijds de huidige ‘verfilosofering’ en anderzijds het aantal fictieve kunstenaars die we door schrijvers in de wereld zijn geholpen. En dat allemaal dankzij ons creatieve onderbewuste. Hoewel het niet helemaal onwaar is, geeft de stelling van Oscar Wilde kunst niet veel bestaansrecht. Deze huidige benaderde toestand van de kunst behoeft een optimistischer noot, van dezelfde schrijver:

*“There is nothing that Art cannot express [...].”*<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Livingston 2005 (zie noot 45), p. 46.

<sup>75</sup> Verschaffel 2009 (zie noot 57).

<sup>76</sup> Mik 2008 (zie noot 52).

<sup>77</sup> Mischa Andriessen, ‘De mythe dat het altijd allemaal anders moet. Twee nieuwe boeken over het kunstenaarschap’, *Tubelight* (2008) nr. 54 (januari).

<sup>78</sup> Wilde 2003 (zie noot 1), p. 13.

## Literatuur

- Abbing, Hans, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of Arts*, Amsterdam 2002, p. 19.
- Adriaansz, Peter e.a., 'Manifest voor een nieuw kunstbegrip', website The Ear Reader <http://earreader.nl/archives/280> (14 april 2011).
- Andriessen, Mischa, 'De mythe dat het altijd allemaal anders moet. Twee nieuwe boeken over het kunstenaarschap', *Tubelight* (2008) nr. 54 (januari).
- BAVO, 'Kunst als surrogaat voor maatschappelijke vernieuwing?', website <http://www.bavo.biz/texts/view/94?CAKEPHP=8c7f5d7d59c56977bbca4ceb1f938038> (31 mei 2011).
- Borne, Sofie van den, 'Succes in kunstenaarsloopbanen, een onderzoek naar kritische succesfactoren en fasen in de artistieke loopbaan van beeldend kunstenaars', *Loopbaanvisie* (2010) nr. 3 (september), p. 66.
- Brams, Koen, *Encyclopedie van fictieve kunstenaars*, Maastricht 2006.
- Goede, Anton de, (interview), *De Avonden met Camiel van Winkel*, radiouitzending (VPRO/Radio 6) 2007.
- Dijkgraaf, Robbert, *Blikwisselingen*, Amsterdam 2008.
- Dijksterhuis, Ap, *Het slimme onbewuste. Denken met gevoel*, Amsterdam 2007.
- Doorman, Maarten, *Grensvervaging in de kunst*, Amsterdam 1997.
- Duchamp, Marcel, 'the Creative Act', *ArtNews* 56 (1957) nr. 4, pp. 28-29.
- Dupré, Sven, *De Optica van Galileo Galilei, Interactie tussen kunst en wetenschap*, Brussel 2001.
- Hear, Antony O', 'Science and Art', in: David E. Cooper (red.), *a Companion to Aesthetics*, Cambridge 1992, pp. 390-394.
- Heyting, Lien, 'Kunstenaars promoveren aan Nederlandse universiteiten', website NRC Handelsblad <http://weblogs.nrc.nl/cultuurblog/2010/02/02/professor-dr-kunstenaar/> (27 juni 2011).
- Laermans, Rudi, 'Artistic Autonomy as Value and Practice', in: P. Gielen, P. de Bruyne (red.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam 2009, p. 132.
- Laermans, Rudi, 'De draaglijke lichtheid van het kunstenaarsbestaan. Over de onzekerheden van artistieke carrières', *De Witte Raaf* (2004) nr. 112 (november).
- Lakerveld, Femke, 'Ik werk dus ik besta, de beroepsidentiteit van kunstenaars in coaching', *Tijdschrift voor coaching* (2009) nr. 3 (september), p. 33.

- Mahony, Mike O', 'Introduction', in: Tim Martin, *Surrealisten*, Bath 1999, pp. 7-8.
- Livingston, Paisley, *Art and Intention. A philosophical study*, Oxford 2005.
- Mik, Edzard, 'Geen God meer. Arnoud Holleman laat de kunstenaar uit elkaar vallen', *NRC-Handelsblad* 13 juni 2008.
- Novitz, David, 'Function of Art', in: David E. Cooper (red.), *a Companion to Aesthetics*, Cambridge 1992.
- Os, Henk van, 'De spraakzame kunstliefhebber', *De Groene Amsterdammer* (2011) nr. 15 (april).
- Redeker, Hans, *De dagen der artistieke vertwijfeling, een essay over de crisis van het kunstenaarschap*, Amsterdam 1950.
- Regouin, Maarten, 'Wie is er bang voor de Creatieve Industrieën?', website Scienceguide <http://www.scienceguide.nl/200801/wie-is-er-bang-voor-de-creatieve-industrie.aspx> (16 januari 2008).
- Reijnders, Frank, 'Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe – over Camiel van Winkels *De mythe van het kunstenaarschap*', *De Witte Raaf* (2008) nr. 131 (januari-februari).
- Ruiter, Frans de, 'In de Faculteit der Kunsten herleeft de homo universalis', *Boekman* (2004) nr. 58/59, p. 206.
- Snelders, H.A.M., *Wetenschap en Intuïtie, het Duitse romantisch-speculatief natuuronderzoek rond 1800*, Baarn 1994.
- Tilroe, Anna, 'De uitstalkast. Over kunstbeurzen en kunst voor iedereen', *De Groene Amsterdammer* 135 (2011) nr. 18 (mei), p. 7.
- Verschaffel, Bart, 'Kunstenaar zijn is ook een kunst. Over het 'eerste werk' en het 'oeuvre', *De Witte Raaf* (2009) nr. 140 (juli-augustus).
- Welling, Marjolein, 'Toegewijde fascinatie voor kunst bij duizendpoot Joost Zwagerman', website Zwart Goud <http://zwartgoud.net/2011/03/toegewijde-fascinatie-voor-kunst-bij-duizendpoot-joost-zwagerman/> (30 juni 2011).
- Wilde, Oscar, *the Picture of Dorian Gray*, London 2003<sup>24</sup> (1891), p 4.
- Winkel, Camiel van, *de Mythe van het Kunstenaarschap*, Amsterdam 2007.
- Winkel, Camiel van, 'Flexibele multipliciteiten: Het discours over onderzoek in de kunst', *De Witte Raaf* (2006) nr. 122 (juli-augustus), p. 3.
- Wilson, Stephen, *Art + Science Now*, London 2010.
- Wittkower, Rudolf, *Grondslagen van de architectuur in het tijdperk van het Humanisme*, Nijmegen 1996.