

The stuff **ART** is **IS** made of

Wat is kunst? Een simpele vraag waar geen eenduidig antwoord op te formuleren is. De meest effectieve manier om te achterhalen wat kunst *wel* is, is door systematisch te onderzoeken wat kunst *niet* is. Maar ook daar loopt het onderzoek al snel vast.

De afgelopen 100 jaar hebben verschillende avantgardistische bewegingen zich de vraag gesteld wat kunst is en waar het ophoudt kunst te zijn, waar het alledaagse begint. Dat veronderstelt het bestaande onderscheid tussen wat officieel kunst mag heten en wat een naamloze alledaagsheid moet blijven. Kunst is, met andere woorden, niet van alledag. Het is als het onderscheid tussen het vanzelfsprekende en het opmerkelijke.

Marcel Duchamp stelde deze opvatting aan de kaak door in 1913 zijn *roue de bicyclette* (fietswiel) te presenteren als een kunstwerk. Het betekende de geboorte van de *readymade*: een alledaags voorwerp dat door een nieuwe manier van kaderen een kunstwerk wordt. Het overschrijdt de denkbeeldige grens tussen het vanzelfsprekende en het opmerkelijke. De *readymade* betekende “a disavowal of an ontological definition of art.” Kunst kan niet tot kunst verklaard worden op strict ontologische gronden. Kunst is (ook) een bedoeling of een houding. Hiermee maakte Duchamp de weg vrij voor de Dadaïsten, die de conventionele kunstopvattingen verwierpen. Ook na Dada volgden nog verscheidene initiatieven en bewegingen die zich genoodzaakt zagen om bestaande conventies met voeten te treden, omwille van artistieke vrijheid (surrealisme en *fluxus*) en ten behoeve van de overbrugging van het gat tussen kunst en het alledaagse en maatschappelijke kritiek (situationisme en *pop art*).

Kunst zal uiteindelijk samensmelten met het leven van alledag. Dat is alleszins de overtuiging van de Amerikaanse kunstenaar Allan Kaprow (1927 – 2006). De *readymades* van Duchamp hebben een beweging in gang gezet die uiteindelijk leidt tot “art’s dissolution into its life sources. Art shifted away from the specialized object in the gallery to the real urban environment.” Kunst dringt ons leven binnen. Kaprow signaleert in hoog tempo vervagende grenzen tussen de disciplines, waarbij het kunstwerk van de drager lijkt weg te willen lopen:

“Painting [...] has over and over provoked the question, ‘Should the format or field always be the closed, flat rectangle?’ by utilizing gestures, scribbings, large scales with no frame, which suggest to the observer that both the physical and metaphysical substance of the work continue indefinitely in all directions beyond the canvas.”ⁱⁱⁱ

Het kunstwerk laat zich niet vangen in een spatiotemporele instantie, het is “an intrinsically limitless form.”^{iv} *Larger than life* wellicht. Hoe verhoudt het leven zich dan tot kunst, en vice versa? Kaprow kan de twee niet los van elkaar zien. Hij formuleert vuistregels die tot een *art of ‘acts’* moeten leiden:

“The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible. [...] Therefore, the source of themes, materials, actions, and the relationships between them are to be derived from any place or period except from the arts, their derivatives, and their milieu.”^v

Kaprow zoekt het te assembleren kunstwerk in de opmaak van het alledaagse:

“We shall utilize the specific substances of light, sound, movement, people, odors, touch. Objects of every sort are material for the new art: paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog,

movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. [These bold creators] will disclose entirely unheard of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents.^{vi}

Ondanks dat Kaprow deze ideeën op papier zette in de late jaren '50 heeft deze 'nieuwe kunst' zich nog niet gecanoniseerd gezien. Dat is niet verwonderlijk, gezien de beperkte mogelijkheden die het heeft om ontvangen of beoordeeld te worden. De discursieve *readymade* waar Kaprow naar streefde sluit zich, bij gebrek aan een drager, buiten het kunstdiscours. Zodra de kunst uit haar kader breekt is zij efemeer en onzichtbaar. Toch is zij aanwezig in de moderne vaderlandse kunst, als zij goed beschouwd wordt. In het volgende zal ik uiteenzetten hoe deze theoretische symbiose van kunst en leven past op het werk van twee Nederlandse kunstenaars: Bas Jan Ader (1942 – 1975) en Joost Conijn (1972).

“Alles valt.”^{vii}

Het oeuvre van Bas Jan Ader is beperkt—zijn kunst is gemaakt tussen 1970 en 1975—maar daarom niet minder intrigerend. De werken van Ader worden getypeerd door een uitgesproken lichamelijkeheid. Ader lijkt in elk werk zijn lichaam als instrument te gebruiken om het 'intrinsiek grenzeloze' over te brengen (*“the body becomes the ultimate interpretive measure”*),^{viii} bijvoorbeeld in *I'm Too Sad To Tell You* (1971), waarin Ader door intens verdriet verstomd voor de camera zit.^{ix} *“Bas Jan Ader werkt niet met een afbeelding, maar gebruikt zijn eigen lichaam en emoties om persoonlijke ervaringen naar een algemeen geldend niveau te brengen.”*^x Zijn 'val'-films—*Fall 1, Los Angeles* (1970), *Fall 2, Amsterdam* (1970), *Broken Fall (organic)* (1971)—tonen hoe de kunstenaar zich de vaste grond onder de voeten niet gunt. Het lijkt *candid camera*. De koddigheid ervan verdwijnt echter in de context van het werk: Ader lijkt oprecht en gericht op zoek naar een zijnswezen buiten causaliteit. Hij fietst de gracht in alsof hij verwacht dat ruimte en tijd zich gedurende een moment op zullen schorten, alsof de werkelijkheid zich zal openen en haar geheimen zou prijsgeven in een magisch moment van gewichtsloosheid. Maar hij maakt een duik met fiets en al. De resolute manier waarop Ader zich in het diepe werpt is beangstigend vastberaden. Hij maakt van de val een rituele onderneming met grote significantie. Groter dan het leven zelf? Zoekende naar de scheidslijn tussen leven en dood, het alledaagse en het eeuwige.

“Bas Jan Aders ideeën, concepten en gedachten rijgen zich aaneen tot reeksen beelden, waarin hij letterlijk en figuurlijk de zwaartekracht tartte en zich los probeerde te maken van de grenzen van het bestaan.”^{xi}

Ader stelt zijn oeuvre samen uit handelingen in de openbare ruimte waarbij hij zelf keer op keer aan het korte eind lijkt te trekken. *“[F]or Bas Jan Ader to fall was to make a work of art. [N]ot to have fallen would have meant failure.”*^{xii} Zijn ondernemingen zijn vastgelegd op film, maar het eigenlijke werk schuilt in de handeling zelf. Film was in Aders tijd een boeiend nieuw kunstmedium. Het heeft bovendien een sterk verhalend karakter. Zijn korte uitsnedes lijken onderdeel van een groter verhaal, maar het begin en het eind ontbreekt. De beschouwer mag zelf invullen hoe Ader ertoe kwam om in de boom te klimmen en wat er met hem gebeurt na te zijn gevallen. Wat ons rest is verwondering. Heeft hij zich pijn gedaan? We zullen het niet weten, maar normaal gesproken vallen dingen kapot. In zijn installatie/performance *Light Vulnerable Objects Threatened By Eight Cement Bricks* (1970) hangen cementen blokken aan touwen boven breekbare objecten. Ader snijdt één voor één de touwen door en laat de zwaartekracht haar destructieve werk doen. Het lijkt een statement over fragiliteit en causaliteit, bijna een heiliging van vernietiging als resultaat van een beweging die uit zichzelf ontstaat. Aders kunst ontstaat op het moment dat die bewegingen de ruimte krijgen. Het enige dat Ader moet doen is dat toestaan.

De egomane vernielzucht van Ader krijgt extra waarde als het wordt gezien in het licht van Aders laatste werk, *In Search of the Miraculous* (1975). Het is Aders *magnum opus*, want groter dan dit zou het niet worden.^{xiii} In een klein bootje was Ader voornemens van de Amerikaanse oostkust naar Ierland te varen,

een reis die hij eerder maakte als *deckhand* met klasgenoot Ger van Elk. Het is niet verwonderlijk dat Ader zijn reis nooit voltooid heeft. Hij heeft zijn eigen fragiliteit aangeboden aan de elementen en die hebben hem te licht bevonden. In één van zijn notitieboekjes schrijft Ader “*I move about and things fall on me (bricks) while I save a cup of tea from spilling.*”^{xiv} Een analogie voor de manier waarop Ader kunst maakt? Het leven en de elementen vallen op en trekken aan Ader terwijl zijn kunst eraan ontkomt: *creative destruction, destructive creation*? Hij vangt de klappen op en bevrijdt zo de kunst uit een vacuüm dat lekgeprikt wordt door de elementen. Kunst die bestaat in de efemere ruimte waar handelingen worden geboren.

Aders concepten huizen in het fysieke, het lichamelijke, waarmee we het leven *leven*. Leven en kunst zijn voor Ader één en hetzelfde. Zijn werk zit in het valmoment: het moment van overgave. Ader zocht naar de sublieme ervaring in het ‘verliezen’ van de elementen. Zijn experimenten met het leven hebben hem uiteindelijk verleid om de grootst mogelijke risico’s te nemen om de grootst mogelijke kunst te maken. Alsof zijn kunst hem immuniseerde. In naam van die kunst tartte hij het lot. Dat Ader zijn radicale kunstenaarschap met de dood heeft moeten bekopen draagt slechts bij aan zijn mythische levenskunst. Ader kon niet anders dan met zijn bestaan zijn kunstenaarschap vorm te geven. Zijn persoonlijkheid draagt zijn kunst: het is de *dissolution* van kunst en persona.

Bas Jan Ader is van de wereld gevallen. Zijn laatste val is zijn meest formidabele, de quintessens van het vallen. De definitieve, grensoverschrijdende val. *Not to have fallen would have meant failure*. Leven doen we met vallen en opstaan. Bas Jan Ader valt. Hij maakt van een onvolkomenheid, van het falen als vanzelfsprekende primaire aftasting van de elementen, een opmerkelijke, esthetische bezigheid. Als Ader valt is hij een kunstenaar.

“Kunst hoort in de eerste plaats iets te zijn wat je doet.”^{xv}

“Laat de anderen het maar kunst noemen wat hij maakt. Voor hem is het een manier van leven. Joost Conijn maakt machines. Voertuigen van hout en ijzer. En hij filmt hun beweging, op zoek naar het perfecte ogenblik.”^{xvi}

Joost Conijn is zoekt, net als Bas Jan Ader, naar grenzen, zij het minder destructief. Conijn wordt omschreven als een kunstenaar en avonturier. “*Het adagium is doen,*” zo leest de achterkant van zijn boek *IJzer en Video*. Hij knutselde in 2002 (Conijn was toen 30) een houten auto in elkaar die aangedreven wordt door hout. Hiermee reisde hij door Oost-Europa, waar nog veel hout is. Om maar niet zonder brandstof te staan. *Hout-Auto* is niet Conijns eerste internationale kunstproject. In 1997 bouwde hij een automatisch hek in de Marokkaanse woestijn en in 2000 vloog hij met een zelfgebouwd vliegtuig (“*anybody can build an airplane*”)^{xvii} naar Kenia. Tussendoor bouwde hij een fiets die alleen achteruit kan (A.L. Snijders: “*juist, het was kunst*”)^{xviii} en fietste ermee langs de kust. Deze ondernemingen zijn Conijns grensoverschrijdende kunstwerken.

“[K]unst hoort in de eerste plaats iets te zijn wat je doet. Daarna komen de stukken gruis in de staart – galleries, tijdschriften, subsidies, interviews, roem, en soms zelfs macht. Meestal wordt de staart aangezien voor de komeet, en sommige kunstenaars menen zelfs dat er geen komeet is, alleen staart.”^{xix}

Conijns kunst is niet een ding maar een handeling. Om kunst te kunnen doen bouwt hij machines, maar de feitelijke handeling die hij er vervolgens mee uitvoert, daar gaat het om. Joost Conijn is een *hard-core* doe-het-zelver. Van deze handelingen maakt Conijn video-opnames die vervolgens worden geëxposeerd als kunst. Maar als dat zo wordt gezien betekent dat natuurlijk dat we Conijns werk niet hebben begrepen.

In *C'est une Hek* (1997) reist Joost Conijn naar de woestijn van Marokko om er een hek neer te zetten dat automatisch opent voor naderende auto's. Een woestijn is een vreemde plaats voor een hek, want een hek dient doorgaans als grens. Een fysiek obstakel dat het toegankelijke van het ontoegankelijke scheidt. (Of het vanzelfsprekende van het opmerkelijke.) Conijns hek is enkel een gastvrije (want automatisch openende) afgesloten doorgang in een onbegrense ruimte. Het staat los in het landschap, het scheidt slechts een denkbeeldige eerste ruimte (vanzelfsprekendheid) van een tweede (opmerkelijkheid). Om maar te zwijgen van het gebrek aan auto's in de woestijn die het hek kunnen gebruiken. In dat opzicht is de doorgang via het hek een ceremoniële daad, een suggestieve transgressie van woestijn naar woestijn. Er verandert niets in de Marokkaanse zee van zand. Er verandert alleen iets in het hoofd van degene die het hek passeert. Er ontstaat iets opmerkelijks. Het is als een magische poort die de overgang van het alledaagse naar kunst markeert. Een spirituele transgressie in de *code-space* van een eenduidig landschap. Conijn verenigt hiermee zijn onbedwingbare knutseldrang met een haast religieuze visie op de handeling als kunstwerk. Conijn passeert zijn hek, dat zich voor de door hem bestuurde auto opent en hem vergunt voet te zetten op virtuele *terra incognita*. Achter hem sluit het hek zich. De camera zoekt het gezicht van Conijn, die tevreden in de lens kijkt: hij heeft zijn kunst gemaakt.

“Daar staat het hek, als een baken in de woestijn, als een poort naar de vrijheid die totaal onbegrensd is, onbegaanbaar is. Het hek situeert het momentum en opent een ruimte; ruimte als een mogelijkheid, en reizen als een modus om zich ertoe te verhouden.”^{xxx}

Conijn vergelijkt *C'est une Hek* met een religieuze ceremonie van een Braziliaanse inheemse stam. Deze stam werkt maanden aan de perfectionering van een beeld dat vervolgens visueel 'geconsumeerd' wordt door de stam: *“er wordt niet geofferd, niet geplengd, niet gedanst, niet gezongen – er wordt alleen gekeken. Het kijken is zoiets als eten.”^{xxxi}* Vervolgens wordt het beeld voor altijd begraven. Het 'consumeren' van een hek en vervolgens achterlaten in de woestijn is een religieuze daad voor Conijn. Kunst is in de eerste plaats iets wat je doet, om het vervolgens te laten voor wat het is. De kunst schuilt in het efemere, het moment van de handeling. Het instrument dat de handeling heeft mogelijk gemaakt moet vervolgens worden achtergelaten, geladen met de handeling zelf. De fysieke eigenschappen (woestijn, hek) van de handeling waar het kunstwerk uit bestaat zijn als relieken.

A.L. Snijders omschrijft, in zijn fax aan Joost Conijn, kunst als de zin van het leven.^{xxii} Dit leven is een aaneenschakeling van handelingen waar we als menselijke soort belang aan hechten. Ook al zullen we de voeling met onze ritualistische aard wat kwijt zijn, uiteindelijk is de menselijke handeling louterend, straffend of symbolisch. Joost Conijn weet dat en benadrukt dat. Hij bouwt instrumenten om het rituele leven bloot te leggen. Met zijn kunsthandelingen geeft Conijn kleur aan het weerbarstige, overgereguleerde leven, waarin de magie en het ritueel verdwenen lijken. De mensen die Conijn ontmoet tijdens zijn ondernemingen zijn van vertederende eenvoud, een eenvoud die we in ons overgereguleerde Westerse leven kwijt aan het raken zijn. *“Ze roepen existentiële vragen op, vertaald naar de menselijke maat en geworteld in de fysieke realiteit.”^{xxiii}*

Kunst van leven

Het werk van zowel Bas Jan Ader als Joost Conijn laat zich niet vangen in een eenduidig kader. Waar Bas Jan Ader zijn lichaam en levenstijd in dienst stelt van de onbevattelijkheid van het zijn en de rafels van het bestaan onderzoekt, probeert Joost Conijn het leven als handeling te ritualiseren en er de magie in terug te stoppen. Beiden gaan grenzen over, veranderen alledaagse situaties in een opmerkelijke. Aders val markeert een grens tussen twee situaties, zoals Conijns hek dat ook doet. Ader tast de grens van zijn bestaan af, zoekende naar een doorgang. Conijn beweegt zich tussen twee ruimtes: het alledaagse en het opmerkelijke. Ader en Conijn weten de komeet van het gruis te scheiden: ze ervaren hun kunst als onderdeel van het leven. Het leven is niet de inspiratie voor kunst, de kunst is inspiratie voor leven. Een

levenskunst die zich niet laat uitdrukken in twee, drie of vier dimensies, maar moet appelleren aan het diepere zijnswezen. Een onvermoeibare Joost Conijn, die met zijn machines nieuwe werelden verkent, en een onophoudelijk ‘vallende’ Bas Jan Ader die pijn noch moeite schuwt om spirituele transgressie te bewerkstelligen; beiden vinden ze nieuwe gebieden in het rijk van de ervaring. Via hun lichaam zoeken ze een uitdrukking voor hun *Lebensgefühl*. Waar lichaam en geest in overeenstemming proberen te komen ontspringt het *Kunstwollen*.

“Kunst hoort in de eerste plaats iets te zijn wat je doet. Daarna komen de stukken gruis in de staart.” Dat doen is waar Allan Kaprow op uit was met zijn *Happenings*. De staart mag voor hem achterwege gelaten worden. Dat creëert slechts een publiek, en dat dient, zo meent Kaprow, volledig geëlimineerd te worden.^{xxiv} De kunst van het alledaagse leven (*art which can't be art*) is een privé-kunst. Geen podium, geen museum. Hoewel Conijn en Ader hun kunst documenteren voor derden, zijn ze zelf hun voornaamste publiek. Via het document vinden ze ons. Wij kunnen, kijkend naar een vallende Ader of een vliegende Conijn, slechts gissen naar de grensoverschrijdende ervaringen die ze hebben. Ze geven zich over aan een waanzin die afschrikt of amuseert. We zijn getuige van hun ondernemingen, kunsthandelingen, maar zijn nergens deelgenoot van hun transgressies. We vergapen ons aan hun materiaal als aan een Debordiaans spektakel. We zijn geen onderdeel van hun kunst. De triomfantelijke grijns op het gezicht van Conijn bevestigt de afstand tussen hem en zijn publiek. De video's zijn geen kunst. We moeten veel dieper in de ziel van de kunstenaar roeren om hun kunst boven te doen drijven. Ik heb in het voorgaande geprobeerd om dat te doen, om hun privé-kunst zichtbaar te maken. Om werkelijk deelgenoot te worden van die kunst, om de kunsthandeling te bevrijden uit het object, moeten we in hun voetsporen treden. Werp u van het dak of bouw uw eigen vliegtuig. Vind het opmerkelijke in grensoverschrijdende handelingen. Ader en Conijn laten zien hoe dat kan. Zij verstaan de kunst van transgressie. Zij kunnen het werk zien met hun geestesoog in plaats van als *spectator*. De documenten van Ader en Conijn kunnen ons tot soortgelijke daden inspireren, ons eigen publiek te zijn in ons eigen, persoonlijke museum van ervaringen. Als we goed kijken.

Bibliografie

Conijn, Joost. *IJzer en Video*. Amsterdam: Valiz, 2007.

Dean, Tacita. "And he fell into the sea."
<http://www.basjanader.com/dp/Dean.pdf>.

Dezeuze, Anna. "Bas Jan Ader." *Art Monthly* 297 (2006): 29-30.

De Groot, Elbrig. "Beautiful Sea: De verzamelde werken van Bas Jan Ader."
<http://www.basjanader.com/dp/Degroot.pdf>.

Kaprow, Allan. "Art which can't be art." (1986).
<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>.

Kaprow, Allan. "Assemblages, Environments and Happenings." In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison & Paul Wood, 703-709. Oxford: Blackwell, 1992.

Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Molesworth, Helen. "Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades." *Art Journal* 57 (1998): 50-62.

Spence, Brad. "The Case of Bas Jan Ader."
<http://www.basjanader.com/dp/Spence.pdf>.

Noten

ⁱ Helen Molesworth, "Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades." *Art Journal* 57 (1998): 51.

ⁱⁱ Allan Kaprow, "Art which can't be art." (1986)
<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>. (Geraadpleegd op 25 januari 2012)

ⁱⁱⁱ Allan Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings," in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison & Paul Wood. (Oxford: Blackwell, 1992), 704.

^{iv} Ibid.

^v Ibid., 706.

^{vi} Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 1993) 9.

^{vii} Opschrift van Ader's ansichtkaart "Greetings from the Beautiful Ader Falls." <http://andrewberardini.info/greetings-from-beautiful-ader-falls/>. (Geraadpleegd op 28 januari 2012)

^{viii} Brad Spence, "The Case of Bas Jan Ader."
<http://www.basjanader.com/dp/Spence.pdf>. (Geraadpleegd op 27 januari 2012)

^{ix} <http://www.youtube.com/watch?v=vUzBCL6iVoc>

^x Elbrig de Groot, "Beautiful Sea: De verzamelde werken van Bas Jan Ader." <http://www.basjanader.com/dp/Degroot.pdf>. (Geraadpleegd op 27 januari 2012)

^{xi} Ibid.

^{xii} Tacita Dean, "And he fell into the sea."
<http://www.basjanader.com/dp/Dean.pdf>. (Geraadpleegd op 27 januari 2012)

^{xiii} Op basis van het boek *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst* (over een soortgelijke zeereis waarbij de protagonist zijn gezond verstand en leven heeft gegeven) dat gevonden werd in Aders kluisje is er wild gespeculeerd over Aders twijfelachtige motieven tot het ondernemen van de reis. Mijns inziens is Ader willens en wetens zijn dood ingevaren, volledig toegewijd aan zijn kunst.

^{xiv} Anna Dezeuze, "Bas Jan Ader." *Art Monthly* 297 (2006): 29.

^{xv} Joost Conijn, *IJzer en Video* (Amsterdam: Valiz, 2007), 24.

^{xvi} *Bonanza*, VPRO 2001. Onderdeel van tv-documentaire *En nu ik van Wout Conijn* (AIK/NFTA, 2005).

^{xvii} Conijn, *IJzer en Video*, 40. (Videostill.)

^{xviii} Conijn, *IJzer en Video*, 24.

^{xix} Ibid.

^{xx} Conijn, *IJzer en Video*, 149.

^{xxi} Conijn, *IJzer en Video*, 24.

^{xxii} Ibid.

^{xxiii} Conijn, *IJzer en Video*, 151.

^{xxiv} Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings," 708.