deVolkskrant

ESSAY

Laten we weer eens naar de vorm van het kunstwerk kijken, in plaats van naar het verhaal erachter

‘Die Mütter’ van Käthe Kollwitz, 1921-22. Beeld Imageselect

Tijdens een tentoonstelling van Käthe Kollwitz raakt kunstcriticus Wieteke van Zeil bijzonder getroffen door haar materiaalbeheersing, originaliteit en kleurgebruik – technische aspecten die zijn weggeëbd uit onze kunstbeleving, nu het levensverhaal van de kunstenaar dominant is. Zijn we de vormwaardering voorbij?

Wieteke van Zeil 25 juni 2024, 12:13

Het duurde even voor het tot me doordrong, vooral omdat het me eerst niet stoorde: als er over kunst gesproken of geschreven wordt, gaat het vaak over de persoonlijke geschiedenis van de kunstenaar. Niks mis mee, het kan een interessant licht schijnen op het werk. Maar gaandeweg is de aandacht voor het leven van de kunstenaar steeds dominanter geworden in hoe we kijken naar, en praten en schrijven over kunst. Er wordt zo veel waarde aan gehecht, dat het soms een voorwaarde lijkt voor het begrijpen van dat werk.

Advertentie

Een greep uit recente publicaties, van musea en in kranten, waarin de persoonlijke geschiedenis van de kunstenaar als uitleg van diens kunst wordt gebruikt. In een video van het Stedelijk Museum Schiedam beschrijft Narges Mohammadi, de steengoede winnaar van de Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2024, hoe zij zelf geen onbezorgde kindertijd heeft gehad. ‘Het strand vind ik echt helemaal geen prettige plek. Dat heeft ermee te maken dat ik ontzettend bang ben voor het water omdat we gevlucht zijn op een boot.’

Over de auteur

Wieteke van Zeil schrijft voor *de Volkskrant* over kunst, cultuur en moderne mores.

‘The Kite That Never Flew’ van Narges Mohammadi. Beeld Pauline Niks

NRC schreef over kunstenaar Eugenie Boon: ‘Als Curaçaose kunstenaar is haar werk vooral geïnspireerd door haar opvoeding’ (9 januari 2024). En over Tirzo Martha: ‘In de sculptuur waar *Intensive care* mee opent, is zonder veel moeite Martha’s ziekbed terug te zien’ (1 mei 2024). *De Volkskrant* merkte over kunstenaar Laura Hospes op: ‘Rauwe, confronterende zwart-witfoto’s van zichzelf in de kliniek, waarmee ze een uitlaatklep zocht voor overweldigende gevoelens in een tijd dat ze depressief en suïcidaal was en aan automutilatie deed’ (16 april 2024).

‘Second Skin’ van Laura Hospes, 2020. Beeld Laura Hospes

En hoewel die focus op biografie bij vrouwelijke kunstenaars en kunstenaars van kleur het meest opvalt, zie je het ook bij mannelijke en witte kunstenaars. Over Levi van Veluw: ‘Door tekeningen te maken met een duidelijke ordening, een vast grid, zocht hij houvast. ‘Dat was wel symbool van het zoeken naar een veilige omgeving die er op dat moment niet was.’ (*Trouw*, 22 maart 2024). Ja, dus?, kun je nu denken. Dat is toch gewoon zo? Die kunst is toch ook voortgekomen uit persoonlijke ervaringen? Zeker. En we kijken vast anders als we daar iets van weten. Maar wat leren we er nu werkelijk mee over het kunstwerk? Wat zegt het over de kwaliteit, en überhaupt over het werk?

‘Origin of the Beginning’, van Levi van Veluw, 2011. Beeld Levi van Veluw

Advertentie

We leven nog helemaal niet lang in deze tijd van ‘*art in the first person*’, zoals de Amerikaanse criticus Jerry Saltz het in 2016 omschreef. Voor pakweg de jaren tachtig van de 20ste eeuw ging beeldende kunst vaker niet dan wel over het leven van de maker zelf. Het verhaal van een kunstwerk was literair, cultureel, bijbels misschien. Soms alledaags. Of technisch en formeel; kunst om de kunst. En zo werd er ook naar gekeken.

Focus op het persoonlijke

Inmiddels zijn we zo gewend geraakt aan die persoonlijke insteek, dat we vergeten hoe nieuw deze focus eigenlijk is, schreef Saltz in het essay *How Identity Politics Conquered the Art World* in *New York Magazine*. Voor het eerst in de geschiedenis, schrijft Saltz, worden de biografie, de geschiedenis, de antropologie, de context, het privilege en de politieke voorkeur van de kunstenaar als ‘materiaal’ beschouwd in diens kunst.

Deze ingrediënten bepalen soms zelfs de waardering voor een werk. En in het geval van kunstenaars van kleur lijkt werk over persoonlijke pijn en worstelingen soms haast een voorwaarde voor toegang tot de kunstwereld.

Advertentie

Wie interviews met kunstenaars leest of kenners hun werk hoort aanbevelen, hoort meestal waar die kunstenaars vandaan komen en wat hun achtergrond is. Daar is op zichzelf niets raars aan, maar: het is maar één perspectief. Een van meerdere mogelijke manieren om naar kunst te kijken en die kunst op waarde te schatten.

Ook kunst van eeuwen terug zijn we steeds meer als *first person art* gaan zien. Vooral bij vrouwelijke kunstenaars zie je dat hun ervaring – als vrouw – wordt ingezet als toelichting voor hun werk. Bijvoorbeeld de 16de-eeuwse Artemisia Gentileschi, van wie gedocumenteerd is dat ze is verkracht. Een feit dat vaak wordt aangehaald bij uitleg door musea en critici over haar werk. Kijk naar haar personages en je ziet daarin haar eigen woede over het onrecht dat haar is aangedaan, is het idee.

‘Judith onthoofdt Holofernes’ van Artemisia Gentileschi, 1611-1612. Beeld Getty

Het is volkomen normaal geworden om zo te kijken. Maar als je niet oplet, vergeet je dat je kijkt naar kunst. Naar iets wat gemaakt is door iemand die bepaalde technieken beheerst. Die de creativiteit bezit om vorm te geven aan literaire verhalen, fantasieën, emoties, en ja, ook aan identiteit. Als je niet oplet, vergeet je dat het de vórm is waardoor iets überhaupt een kunstwerk wordt. Mooi dat iemand zijn ziel blootlegt, maar hoe ziet het werk eruit?

Als de nadruk steeds meer komt te liggen op de vraag ‘waar gaat het over’ dan op de vraag ‘wat is het?’ dan ebt waardering voor de vorm langzaam weg uit onze kijkervaring. En daarmee bewijzen we onszelf en die kunstenaars geen dienst.

Ik liep hier tegenaan bij de kunst van Käthe Kollwitz, van wie er dit voorjaar twee tentoonstellingen te zien waren, in het Städel Museum Frankfurt en in het Moma in New York (deze loopt nog tot 20 juli). Ik zag haar kunst in Frankfurt pas voor het eerst in het echt, en dat bleek een totaal andere ervaring dan waarop ik was voorbereid.

Nadruk op empathie

Käthe Kollwitz werd geboren in Königsberg (toen in Pruisen) en stierf een paar maanden voor het einde van de Tweede Wereldoorlog. Haar werk is direct, rauw, en gaat veelal over diep menselijk lijden, van mannen en vooral ook van vrouwen. Begrijpelijk als je in het oog van de storm van twee wereldoorlogen leeft en zelf een kind aan het front verloor – kijk, daar heb je het al, zó was ik voorbereid op haar werk.

Door de verhalen over haar zware leven en de nadruk op haar empathie. 'Haar beelden lijken te ontkennen dat een mens enige afstand kan, of zou moeten, hebben van de emotionele impact van traumatische ervaringen', schreef de Amerikaanse criticus Morgan Meis onlangs.

Dat er nu een herwaardering voor haar werk gaande is buiten Duitsland, is misschien niet zo vreemd. Op sociale media worden beelden van menselijk lijden veel gedeeld, ze roepen snel meelevende reacties op. Er is een hypersnelle en hyperdirecte omgang met beelden ontstaan.

De directheid van Kollwitz' werk past daar goed bij. Neem haar hartverscheurende beeld van een moeder die rouwt om haar dode zoon, een werk dat inderdaad gebaseerd zal zijn op haar eigen ervaring. Ze verbeeldde de twee lichamen heel dicht bij elkaar, zodat ze in elkaar lijken te versmelten. Alsof de moeder haar zoon terug in haar lichaam wil duwen, om weer één te zijn.

Kollwitz' techniek

Verbaasd was ik daarom dat ik in de eerste zaal van de tentoonstelling niet zo bezig was met wát ze verbeeldde, maar vooral verwonderd was over haar techniek. Achttien zelfportretten hingen daar, ter introductie. En wat op een scherm vooral om haar persoonlijkheid zou gaan, openbaarde zich hier als een parade van kundigheid in een spectrum zo breed dat ik er van moest bijkomen.

Vijftien verschillende technieken hingen daar in één zaal, van houtdruk op Japans papier tot pen en penseel in sepia (inktvisinkt), van krijtlithografie (steendruk) op Chinees papier tot etsen met droge naald, en kleurkrijt op blauw karton. En brons, ook, twee in brons gegoten beelden.

Elk van die technieken is moeilijk te leren en beheersen. Het was alsof ik een profvoetballer ineens ook zag tennissen en ijshockeyen op topniveau. Deze zaal was een proeve van kundigheid, en ik was gevloerd.

‘Selbstbildnis mit der Hand an der Stirn’ van Käthe Kollwitz, 1910. Beeld Album / Metropolitan Museum of Art

Wie de vorm niet op waarde schat, ziet eigenlijk amper de helft, realiseerde ik me. In het geval van Kollwitz; ja, haar werk dringt zich inderdaad nogal op. Er is weinig subtiels aan en de inhoud is loodzwaar. In eerste instantie. Want wie tijd neemt, en wie het werk in het echt voor zich ziet, gaat vanzelf de balans ervaren tussen inhoud en vakkundigheid.

Hoe de vorm de inhoud draagt, en daarmee draaglijk maakt, omdat het óók een ervaring van schoonheid biedt. Zoals muziek invloed heeft op de tekst van een lied, heeft de materiële gestalte van een kunstwerk een bepalende invloed op het 'verhaal'.

Gelukkig zie je in een museum vaak meer dan alleen de knallers die er in de (sociale) media worden uitgepikt. Een groot hoogtepunt in de tentoonstelling was voor mij een kunstwerk van een vrouw met een sinaasappel in haar hand. Yep, gewoon: vrouw, fruit en schemerlamp. Ze kijkt ons recht aan, neutraal, niet behagend, boos of angstig. Zo gewoon als iemand die je kent, want we zien haar van dichtbij. Ze kan elk moment vragen of je een stukje wilt. Haar ogen vallen in de schaduw van de schemerlamp naast haar, haar ene arm om haar buik geslagen, de andere rustend in de zij met de elleboog, en tussen de vingers losjes die feloranje sinaasappel.

‘Frau mit Orange’ van Käthe Kollwitz, 1901. Beeld Imageselect

Dat dit werk me raakte is deels smaak; ik houd ervan als de emotie in een kunstwerk zich een beetje rustig aan de kijker ontvouwt. Maar het is ook een verdomd vakkundig werk, waarin Kollwitz een combinatie maakte van maar liefst drie verschillende druktechnieken; twee koperplaten, een kleiplaat en een lithografie (steendruk). Ze etste in de koperplaten, drukte die op de kleiplaat en zo op het vellumpapier. Ze bewerkte de steen met roze en oranje verf, en zo ontstond de sinaasappel – als een ondergaande zon aan een donkere hemel. Je moet veel kunnen en experimenteren om tot zo'n werk te komen. Het verhaal doet er nauwelijks toe. Noch de persoonlijkheid van de kunstenaar.

Dat alles kan je makkelijk ontgaan als je het niet krijgt aangereikt, en als daar niet over wordt verteld. In deze tentoonstelling doen de makers dat gelukkig wel, maar dat gebeurt niet overal. Want ook musea reiken kunst soms aan met een grote nadruk op identiteit en persoonlijkheid van de makers. Dat doet het werk niet altijd recht.

Twee jaar geleden hing het werk van Kollwitz bijvoorbeeld in de Royal Academy in Londen naast drie andere vrouwelijke Duitse kunstenaars onder de titel *Making Modernism*, waarbij de onterechte suggestie werd gewekt dat deze vrouwen de basis voor het modernisme hebben gelegd – aan de kant, Malevich en Picasso – en dat zij überhaupt modernist waren. De identiteit van de kunstenaars (Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Marianne Werefkin en Kollwitz) als Duitse vrouwen kreeg voorrang. *The Guardian* fakkelde de expositie af, met name omdat het 'echte genie' Käthe Kollwitz hiermee geen recht werd gedaan. Ik denk dat er ook geen recht gedaan werd aan Münter, Werefkin en Modersohn-Becker.

De handen van Käthe Kollwitz, 1927. Beeld Getty

Na jaren van eerstepersoonsuitleg over kunst, hebben we het nodig dat er vaker gepraat wordt over de originaliteit, de creativiteit, de materiaalbeheersing, de techniek, de kleur en de vorm – onmisbare zaken als je het wilt hebben over de kwaliteit van een kunstwerk. Ik smacht ernaar. Laten we weer proberen woorden te vinden voor de poëtica van kunstwerken. Laten we praten over hoe die kunstwerken gemaakt zijn, óók degenen die gaan over racisme of trauma.

Over hoe mooi het is, bijvoorbeeld, dat Kollwitz zo dicht op de lichamen staat dat die vaak tot één geheel lijken te mengen. Zoals bij de prachtige