

Kunst en ambacht

1. Inleiding

In een korte tekst met de even korte als laconieke titel *Essays* reflecteert de Tjechische filosoof Vilém Flusser over – hoe kan het ook anders – het essay, meer bepaald het essay als denkwijze. Zoals zo vaak in zijn geschriften, die immer prikkelend zijn, ook al zijn ze ongekend helder, roept Flusser een tegenstelling op: hij zet het essay af tegen het tractaat. Het tractaat is wetenschappelijk, onpersoonlijk, academisch, rigoureuus. Het essay daarentegen is een subjectieve, persoonlijke, vrije tekst. In een essay maakt de auteur zonder omwegen gebruik van het persoonlijke voornaamwoord 'ik'. De auteur verschuilt zich niet achter de valse beleefdheidsvorm 'wij' en benadert het thema naar keuze als een aan den lijve beleefd onderwerp. Eigen ervaringen krijgen vrij spel in het essay, terwijl ze uit den boze zijn in het tractaat. "In een essay," schrijft Flusser, "lééf ik mijn onderwerp en heb ik een dialoog met mijn anderen. In een tractaat informeer ik mijn anderen, in een essay probeer ik ze te veranderen. Dat zal afhangen van mijn identiteit. In het essay verlies ik mij in mijn onderwerp en in mijn anderen. In het essay zijn ikzelf en mijn anderen het onderwerp ín mijn onderwerp," aldus Flusser. Aan deze ode aan het essay verbindt de filosoof een bijzondere gedachte. Hij stelt namelijk dat de keuze voor ofwel het tractaat, ofwel het essay verregaande gevolgen heeft. En ik citeer Flusser opnieuw: "De beslissing heeft een diepgaande impact op het werk dat moet worden gedaan. Het is niet alleen een vormelijke beslissing. Het heeft ook te maken met inhoud. Er bestaat geen enkel idee dat op twee wijzen kan worden gearticuleerd. Twee verschillende zinnen zijn twee verschillende gedachten. (...) De aangevoerde argumenten zijn

verschillend, de bereikte conclusies zijn verschillend, terwijl alleen het onderwerp schijnbaar hetzelfde is". Daarna volgt een nog typischer Flusseriaans inzicht: "De stijl zal het werk informeren". Een van de grote verdiensten van Flusser is precies de stelling dat alles – zowel menselijke gedragingen als objecten – vol met informatie zitten. Flusser heeft het deels als zijn opdracht gezien om die soms haast verborgen 'informatie' te achterhalen en te expliciteren.

Op deze eminent eigenzinnige idee van Vilém Flusser hoop ik in de loop van deze lezing terug te komen. Voorlopig wil ik enkel zijn lovende betoog over het essay omarmen – ik gebruik niet toevallig dit laatste woord. Net zoals Flusser wil ik proberen om over het onderwerp van mijn lezing – kunst en ambacht – gedachten te ontwikkelen die persoonlijk, subjectief, ja haast fysiek te noemen zijn. Ik zal proberen mezelf te impliceren bij de benadering van de thematiek van kunst en ambacht. Of ik er daarnaast ook in zal slagen om u – mijn anderen – te veranderen, zou ik een mogelijkheid willen noemen die ik niet alleen graag voor me uitschuif maar waarvan ik tevens de finale overweging graag aan u – mijn anderen – overlaat.

2. De zinnen van Sol LeWitt

Als ik de ideeën van Vilém Flusser over het essay als denkwijze – als manier van denken – ernstig neem en afdaal in mijn eigen leven om op zoek te gaan naar het eerste grote esthetische moment, mijn eerste belangrijke ervaring van schoonheid, dan kom ik uit bij de zinnen van de Amerikaanse kunstenaar Sol LeWitt. Voor een ander publiek dat ik in functie van een ander onderwerp zou proberen te 'veranderen', zou ik kunnen teruggaan op de poëzie van de Nederlandse dichter Hans Faverey, op de voorstellingen van

de Belgische theatermaker Jan Decorte, op de dans van de Belgische choreografe Anne-Teresa De Keersmaeker of de films van de Zwitserse cineast Jean-Luc Godard. Er bestaat niet slechts één oorspronkelijk en ondeelbaar esthetisch moment – dat ene moment maakt deel uit van een amalgaam dat bovendien tamelijk incoherent kan zijn. Is het mengsel dat gevormd wordt door het werk te combineren van LeWitt, Faverey, Decorte, De Keersmaeker en Godard onsamenhangend? Het antwoord op die vraag moet het onderwerp van een andere lezing zijn.

Laat ik eerst terugkeren naar een van de grote esthetische momenten in mijn leven, dat mijn leven bovendien in een beslissende plooi heeft gelegd: de zinnen van Sol LeWitt. Ziehier enkele voorbeelden:

-Wall Drawing #56: A square is divided horizontally and vertically into four equal parts, each with lines in four directions superimposed progressively.

-Wall Drawing #87: A square is divided horizontally and vertically into four equal parts, each with lines and colors in four directions superimposed progressively.

-Wall Drawing #85: A wall is divided into four horizontal parts. In the top row are four equal divisions, each with lines in a different direction. In the second row, six double combinations; in the third row, four triple combinations; in the bottom row, all four combinations superimposed.

-Wall Drawing #65: Lines not short, not straight, crossing and touching, drawn at random using four colors, uniformly dispersed with maximum density covering the entire surface of the wall.

En tenslotte deze zeer leuke zin:

-Wall Drawing #48: Within four adjacent squares, each 120 centimeter, four drafters are employed at four dollar per hour for four days to draw straight lines four centimeter long randomly, using four different colored pencils. Each

drafter uses the same color throughout the four-day period, working on a different square each day.

Wat me in deze zinnen aantrok, was zowel de bezwerende formulering als de intentie tot sluitende beschrijving. De taalkundige manifestatie van deze zinnen bracht ik in verband met wat ik waardeerde in poëzie. Voor mij konden die zinnen dus op zich staan; ik kon die zinnen alleen al omwille van hun formulering waarderen. Ik besloot de zinnen te vertalen naar het Nederlands, zozeer was ik onder de indruk van de taal van LeWitt. Maar uiteraard wist ik ook dat ze naar iets vooruitwezen, naar beelden die deze zinnen haarfijn poogden te beschrijven. Dat een beeldend kunstwerk kon samenvallen met een beschrijving was voor mij een absolute openbaring. Nadat ik tot dat baanbrekende inzicht was gekomen, was niets meer hetzelfde als voorheen. Op dat inzicht wijst in zekere zin ook Flusser als hij stelt dat "twee verschillende zinnen twee verschillende gedachten zijn". Meer aanschouwelijk kan dit niet worden gemaakt door twee zinnen van LeWitt achter elkaar te zetten en te kijken naar de beelden die ze beschrijven:

-Wall Drawing #56: A square is divided horizontally and vertically into four equal parts, each with lines in four directions superimposed progressively.

-Wall Drawing #87: A square is divided horizontally and vertically into four equal parts, each with lines and colors in four directions superimposed.

Bekijk de twee werken waarvan deze zinnen de titels zijn en kom tot de onweerlegbare conclusie waartoe Flusser oproept. Beide zinnen die slechts met twee woorden van elkaar verschillen – in de tweede zin is 'and colors' toegevoegd – geven aanleiding tot van elkaar onderscheiden beelden.

Toen ik kennis had gemaakt met de zinnen van Sol LeWitt, evenzeer titels van werken als nauwkeurige beschrijvingen van die werken, wist ik nog niet dat hij voorafgaand aan die zinnen 'andere' zinnen had geschreven, de zogenaamde

Sentences on conceptual art, en ik wist al helemaal niet dat het manuscript van die zinnen en de begeleidende notities die tot deze zinnen aanleiding hadden gegeven reeds vanaf 1973 deel uitmaakten van de verzameling van het Belgische echtpaar Nicole & Herman Daled met wie ik in de jaren 90 kennis zou maken. Nog meer dan de beschrijvende titels van LeWitts werken luidden zijn *Zinnen over conceptuele kunst* een paradigmawisseling in waarop ik zojuist reeds even alludeerde. Ik citeer enkele zinnen:

10. Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.

13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewers. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.

15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.

17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.

De inhoud van sommige van LeWitts zinnen is min of meer gelijk aan die van de beroemde *Declaration of Intent* van Lawrence Weiner, een collega van Sol LeWitt. In 1968 stelde Weiner:

1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece may not be built

Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

Aan de hand van dit statement wordt de paradigmawisseling die de zogenaamde conceptuele kunst inluidde nog vele malen duidelijker. Dat een beschrijving van een kunstwerk kan samenvallen met het gerealiseerde kunstwerk betekent slechts een kleine cesuur in de geschiedenis van de kunst,

vergeleken met de stelling dat een idee zelf kunst kan zijn en dat die idee niet eens moet worden uitgevoerd om als kunst te worden beschouwd. Om deze redenen moeten de zinnen van Sol LeWitt en het statement van Lawrence Weiner ronduit als revolutionair worden beschouwd – even baanbrekend, wat mij betreft, als de uitvinding van de perspectief. Nadat LeWitt en Weiner met deze ideeën de artistieke scène betraden, is de kunst definitief veranderd. Iedereen die sindsdien met kunst bezig is, moet zich tot dat paradigma verhouden.

Maar daarmee is nog niet de inhoudelijke inzet van het gedachtengoed van de zogenaamde conceptuele kunst voor het voetlicht gebracht. Het gaat in de 'conceptuele kunst' om meer dan de gedachte dat ideeën kunstwerken kunnen zijn, om een van de beroemde *Zinnen over conceptuele kunst* van Sol LeWitt te parafraseren. Wat is dan de inhoudelijke inzet van de kunst van LeWitt en Weiner? De titel van de 48ste muurtekening van Sol LeWitt zet ons op weg om iets van de ideologische component van het artistieke werk van Sol LeWitt te achterhalen. Ik breng de titel even in herinnering:

-Wall Drawing #48: Within four adjacent squares, each 120 centimeter, four drafters are employed at four dollar per hour for four days to draw straight lines four centimeter long randomly, using four different colored pencils. Each drafter uses the same color throughout the four-day period, working on a different square each day.

In deze zin beschrijft LeWitt niet alleen het kunstwerk, hij geeft tevens aan hoeveel de makers van het werk betaald dienen te worden. Opvallend is daarbij dat niet alleen de vierkanten aan elkaar gelijk zijn, maar ook het loon dat de makers krijgen. Gelijk loon voor gelijk werk. Dat is wat LeWitt in de titel van de 48ste muurtekening aangeeft. Aan de tekening ligt dus niet alleen een artistiek programma ten grondslag, maar ook een sociaal. Het is LeWitt niet

alleen te doen om kunst, maar ook om een visie op mens en maatschappij. Dichter bij huis, in België, werkte beeldend kunstenaar Guy Mees aan een gelijkaardig programma waarin kunst en ideeën over mens en wereld op elkaar werden betrokken. In 1970 maakte Mees het werk *Portretten*. In dit werk nemen drie personen een positie in: een eerste staat het hoogst, een tweede in het midden en een derde het laagst. Iedereen neemt achtereenvolgens een andere positie in totdat alle combinaties zijn uitgeput. Wat in het eerste portret op de viering van een hiërarchische verhouding lijkt, blijkt te kantelen in een demonstratie van absolute gelijkwaardigheid als de gehele reeks in ogenschouw wordt genomen. Het werk *Portretten* van 1970 is nog om een andere reden ideologisch geladen: de drie personen betreffen immers de kunstenaar zelf, zijn intellectuele handlanger (Wim Meuwissen) en zijn galerist (Fernand Spillemaeckers). Deze laatste speelde een cruciale rol bij de doorbraak van de 'conceptuele kunst' in België. Spillemaeckers was de galerist die het werk van Sol LeWitt in België aan de man bracht. Hij verkocht de *Zinnen over conceptuele kunst* van Sol LeWitt aan de verzamelaars Nicole & Herman Daled. Mees' *Portretten* gaan terug op tekeningen met streepjes. Net zoals de personen in het werk *Portretten* uiteindelijk alle mogelijke posities ten opzichte van elkaar innemen, omvatten de tekeningen telkens alle combinaties van drie kleuren. In sociaal politieke termen is het werk van Mees erg verwant aan dat van Sol LeWitt. Er zijn echter ook grote verschillen, waarvan ik hier slechts een uittil in functie van het thema 'kunst en ambacht'. Terwijl de kunstenaar Guy Mees zelf gefotografeerd wordt in het werk *Portretten* en terwijl hij uitdrukkelijk zelf de maker is van de tekeningen – die op een gegeven moment de veelzeggende titel 'werktekeningen' kregen – verwijst Sol LeWitt expliciet naar anderen die zijn werk realiseren. Zelfs als LeWitt zou deelnemen aan het productieproces van

de 48ste muurtekening, dan nog zijn er drie andere makers bij het vervaardigen van het werk betrokken. LeWitt verdedigt niet alleen de stelling dat een idee zelf kunst kan zijn en dat die idee niet eens uitgevoerd moet worden om als kunst te worden beschouwd, hij betoogt bovendien dat het idee niet per se door de kunstenaar zelf moet worden uitgevoerd. Anderen kunnen die ideeën ook verwezenlijken, waarbij LeWitt heel expliciet stelt dat die anderen allemaal hetzelfde werk doen en er gelijkelijk voor dienen te worden bezoldigd.

3. Bedenker en uitvoerder

De revolutionaire ideeën van Sol LeWitt, Lawrence Weiner en hun collega's – zich al of niet baserend op dezelfde maatschappijvisie – hebben verregaande consequenties gehad voor de productie, de expositie en de receptie van beeldende kunst. In deze lezing zal ik slechts stilstaan bij een van die consequenties, met name het gevolg dat te maken heeft met de door LeWitt en Weiner gepropageerde scheiding tussen de bedenker van een idee en de maker van een werk dat teruggaat op het bedachte idee. LeWitt mag dan in zijn 48ste muurtekening heel duidelijk de gelijkheid tussen de makers beklemtonen, de indruk wordt tenminste gewekt dat de relatie tussen de bedenker – de kunstenaar – en de uitvoerders – de makers – hiërarchisch is. Het gaat niet enkel om een vooraf en een daarna. Het gaat niet enkel om een temporele orde. Het betreft niet zozeer een eerste moment waarin iets bedacht wordt en een tweede moment waarin iets gemaakt wordt. Eerst is de kunstenaar actief, daarna de uitvoerders die zijn idee verwezenlijken. Zonder kunstenaar, geen ideeën. Zonder de kunstenaar zijn de uitvoerders werkloos. Dat is de aanname als je de logica van Sol LeWitt, Lawrence Weiner en hun collega's volgt.

Deze opvatting is de leidende gedachte geworden bij de inrichting van de kunstwereld. Deze opvatting bepaalt de organisatie van het kunstonderwijs. Dezelfde gedachte ligt aan de basis van de manier waarop kunstenaars werken en tentoonstellingen vorm krijgen in galeries en kunsthallen. Het is dezelfde opvatting die het aankoopbeleid van musea aanstuurt. Deze idee domineert tenslotte ook de blik van de mensen die naar kunst kijken, over kunst schrijven en kunstwerken aanschaffen. Het is hetzelfde denkbeeld dat het fundament vormt van instituten zoals werkplaatsen. Niet zelden zijn deze werkplaatsen immers plekken waar technische specialisten de ideeën uitvoeren die door kunstenaars zijn bedacht. De scheiding tussen concept en uitvoering is de allesbepalende factor in onze omgang met beeldende kunst geworden.

De arbeidsverdeling tussen bedenker en uitvoerder mag dan overal ingang hebben gevonden, dat betekent nog niet dat ze steeds en overal op enthousiasme onthaald wordt. Hoe vaak heb ik een uitvoerder niet horen zeggen dat de bedenker eigenlijk geen concept heeft of dat de bedenker een technisch onbenul is. "De kunstenaar heeft geen idee wat hij wil maken," luidt het dan. "Hij wil die afbeelding zeefdrukken, maar als ik dat zou doen, dan lopen alle kleuren ineem". "Zij komt hier zomaar binnenlopen, stopt me een schetsje in mijn handen en verwacht dat ik alles oplos". "Wat hij wil maken, kan technisch gewoon niet". "Wie denkt zij wel dat zij is, een groot kunstenaar? Dat ze eerst zelf de handen uit de mouwen steekt. Zonder hand- en spandiensten van haar ga ik me niet in het zweet werken". "Ik sta hier mijn nestel af te draaien en hij gaat met alle eer lopen, terwijl hij gewoon met een ideetje is langsgelopen". "Hij kwam hier binnengelopen en weet je wat hij zei toen hij het afgewerkte kunstwerk zag? Kan het niet groter? Dat is wat hij zei". Het is slechts een losse greep van uitspraken die ik af en toe opving in de technische

werkplaatsen van de Jan van Eyck Academie waarvan ik van 2000 tot 2011 directeur was. In andere instituten ving ik overigens dezelfde uitlatingen op. Ook de bedenkers lieten zich niet onbetuigd. Zo hoorde ik een bedenker zeggen dat een uitvoerder helemaal niet wilde meewerken. "Hij weet perfect hoe dat apparaat werkt maar wil zijn kennis niet delen". "Zij is zelf een mislukte kunstenaar en haar frustratie staat de technische begeleiding in de weg". Soms hoorde ik dit soort oprispingen, die overigens de samenwerking en het beoogde eindresultaat nooit in de weg stonden. Hoe goed en vlot de samenwerking tussen kunstenaar en uitvoerder in de meeste gevallen ook was, een zeker ongenoegen over de rolverdeling was nooit ver weg. Zowel bedenker als uitvoerder hebben soms de pest in hun verhouding tot elkaar.

Betekent dat dan dat we het onderscheid tussen kunstenaar en maker, tussen bedenker en uitvoerder moeten opheffen? Moeten we die klachten serieus nemen en terugkeren naar de situatie toen er van die scheiding nog geen sprake was? Sommige reactionaire krachten dromen hier ongetwijfeld van. Tot die categorie hoor ik niet. We kunnen er evenmin voor pleiten om terug te keren naar de tijd toen de perspectief nog niet was uitgevonden! In mijn geval speelt bovendien een biografisch argument waarop ik daarstraks reeds zinspeelde. De ontdekking van LeWitts zinnen was slechts het begin van een intellectueel avontuur dat zal uitmonden in een tentoonstelling en een boek over Fernand Spillemaeckers, de drijvende kracht achter MTL, de legendarische Brusselse galerie die zo goed als alleen de doorbraak van de 'conceptuele kunst' in België forceerde. Hoe zou ik dan de verworvenheden van die 'conceptuele kunst' op de helling kunnen plaatsen?

In plaats van het onderscheid tussen kunstenaar en maker, tussen bedenker en uitvoerder uit te wissen, kunnen we wel nauwkeuriger nagaan wat beide actoren precies doen, waaruit

hun sterkte bestaat en welke kwaliteiten hun werk met zich meebrengen. Laat ik dat hier en nu proberen te doen en focussen op de uitvoerder, de maker, de ambachtsman. De kunstenaar staat centraal in het boek over Fernand Spillemaeckers & MTL dat ik – samen met Dirk Pültau – tot een goed einde zal pogen te brengen. In dat boek is de ambachtsman de grote blinde vlek. Laat ik er om die reden, hier en nu, de schijnwerpers op plaatsen.

4. De ambachtsman

Nauwelijks is die intentie geformuleerd of een eerste groot probleem dient zich aan, namelijk de manier waarop over de activiteiten van de ambachtsman gesproken kan worden. Hoe kan de arbeid van de uitvoerder onder woorden of op begrip worden gebracht? Zie hier het eerste en niet het minste probleem waarmee ik overigens ook als directeur van de Jan van Eyck Academie meermaals te maken kreeg. Als ik in de werkplaatsen dieper probeerde in te gaan op de rolverdeling tussen bedenker en uitvoerder en als ik daarbij een beter inzicht poogde te krijgen over de rol van de uitvoerder, zijn of haar bijdrage, zijn of haar expertise, zijn of haar arbeid, dan gebeurde het niet zelden dat het gesprek reeds na enkele minuten stokte. De discussies met de werkplaatsbegeleiders liepen haast onmiddellijk vast als het ging om het soort werk dat zij verrichtten. Over de kunstenaars die ze begeleidden, konden we lange discussies hebben; over de uiteindelijke uitkomsten, de kunstwerken of ontwerpen, werd met heel veel liefde en plezier toelichting gegeven; over het proces dat zich had voltrokken tussen de verlening van de opdracht door de kunstenaar en het eindresultaat bleef het in de meeste gevallen muisstil. Als er toch iets werd gezegd, ging het over de machines die bij de productie waren gebruikt, over merkwaardige technische

details en over wonderbaarlijke ambachtelijke oplossingen. Deze uitspraken waren weliswaar intiem verbonden met het werk van de werkplaatsbegeleider, maar over het werk zelf werd met geen woord gerept. Hoogstens werd gezegd dat er veel tijd en energie in hun bijdrage was gekropen. De appreciatie van de bedenkers voor de arbeid van de werkplaatsbegeleider loog er echter niet om: de werkplaatsbegeleider had puik werk afgeleverd. En mocht daarover nog enige twijfel bestaan, dan wees het eindresultaat dat mogelijke wantrouwen naar de prullenmand. Het kunstwerk was een pronkstuk; de kunstenaar was tevreden, de uitvoerder trots – zonder evenwel aan te kunnen geven waaruit zijn of haar arbeid precies had bestaan. Groot was het contrast met de kunstenaar die wel eloquent over zijn of haar geesteskind kon spreken. Het ging dan vaak om het idee en het concept van het kunstwerk. Met heel veel passie kon de kunstenaar lange tijd praten over de gedachtenwereld die aan het kunstwerk ten grondslag had gelegen. Waarom kon de werkplaatsbegeleider dat niet over zijn of haar aandeel in de productie? Wat was de reden voor de stilte als het onderwerp van zijn of haar arbeid ter sprake werd gebracht? Als die expertise niet kon worden verwoord, bestond die dan wel? Een volstrekt idiote gedachte, want ik hoefde maar het verwezenlijkte kunstwerk in ogenschouw te nemen om me ervan te vergewissen dat de werkplaatsbegeleider iets had vervaardigd dat zonder zijn of haar tussenkomst nooit ter wereld zou zijn gekomen. Een andere verklaring die ik ooit bedacht, betrof de mondigheid van de werkplaatsbegeleider. Handig in het bedienen van de zeefdrukkers of het lasapparaat, onkundig in het spreken – aan die duale gedachte heb ik me ooit weleens schuldig gemaakt. Maar hoe was dan het vermogen om te spreken over andere zaken te verklaren? Neen, een gebrek aan mondigheid lag zeker niet aan de basis van het stilzwijgen over de inhoud van het vak. In de donkerste momenten tijdens

dewelke ik over die kwestie reflecteerde, durfde ik weleens denken dat het te maken had met een vorm van protectionisme. Als de ambachtsman haarfijn uit de doeken zou doen waaruit zijn of haar arbeid bestond, dan kon eender wie zijn of haar plaats innemen. Een expliciete toelichting over alle aspecten van zijn of haar werk zou betekenen dat de werkplaatsbegeleider zelf overbodig werd. De inwijding in zijn of haar functie zou meteen de opheffing van die functie tot gevolg hebben. Maar dan zou ik ervan uitgaan dat iemand na die toelichting – en enkel op basis van die toelichting – in de voetsporen van de ambachtsman zou kunnen treden. De donkerste reflecties over de expertise, de kennis en de vakinhoud van de werkplaatsbegeleider duurden meestal niet lang omdat ik wel snel tot het inzicht moest komen dat ze lachwekkend waren. Ik moest concluderen dat het eenvoudigweg onmogelijk was om voor de werkplaatsbegeleider een vervanger te vinden. Op pijnlijke wijze werd ik met die kwestie geconfronteerd als het moment gekomen was dat een werkplaatsbegeleider op pensioen ging. In geen enkel geval was ik in staat om een opvolger te vinden die over precies dezelfde capaciteiten beschikte als de persoon die op het punt stond het instituut te verlaten. Op zo'n moment werd het onomstotelijke bewijs geleverd dat met het vertrek van de betrokken werkplaatsbegeleider een schat aan expertise, vaardigheden en contacten verloren ging – hoe goed en op tijd de opvolging ook aangepakt werd. Neen, protectionisme was geen verklaring voor het uitblijven van een diepgaand gesprek over de inhoud van het ambacht van de werkplaatsbegeleider. Wat was dan wel de verklaring? Op een gegeven begon ik te denken dat achter het stilzwijgen een politieke agenda schuilging. Als de werkplaatsbegeleider zijn of haar kennis, kunde en contacten zou expliciteren, dan zouden die kennis, kunde en contacten misschien op een voor hem of haar onwenselijke wijze kunnen worden

geïncorporaliseerd. Het ging wel degelijk om een vorm van bescherming, niet uit angst dat iemand anders zijn of haar plaats zou kunnen innemen, maar om de functie van werkplaatsbegeleider uit te oefenen naar eigen inzichten – zonder de hinderlijke interferentie van anderen die de aan hem of haar toegelichte kennis, kunde en contacten zouden gebruiken. De samenwerking tussen mezelf en de werkplaatsbegeleiders zou ik zeker als positief willen omschrijven, maar de gedachte over de vrees voor de ongewenste instrumentalisering als een verklaring voor de gebrekkige dialoog over hun vakinhoud heeft me nooit losgelaten.

Dat die opvatting slechts zeer ten dele of misschien zelfs helemaal niet correct is, is me pas duidelijk geworden na de lectuur van het boek *De ambachtsman – De mens als maker*, in 2008 gepubliceerd door de Amerikaanse socioloog Richard Sennett. In *De ambachtsman* beschrijft Sennett op weergaloze wijze de geschiedenis van het vakmanschap. Een van de interessante cases die hij bespreekt, betreft het atelier van de beroemdste aller vioolbouwers, Antonio Stradivari. Zoals in alle toenmalige studio's werd het werk verdeeld tussen de meester – Antonio Stradivari – en een klein legertje van mannelijke leerlingen en gezellen. Ook Stradivari's twee zonen werkten in zijn dienst. Toen Stradivari in 1737 in Cremona stierf, namen zijn twee zonen, Omobono en Francesco het bedrijf over. Sennett schrijft hierover – en ik citeer: "Gedurende enkele jaren hadden ze profijt van zijn goede naam, maar uiteindelijk ging de zaak tenonder. Hij had ze niet geleerd (...) hoe je een genie moet zijn", einde citaat. Geen enkele verklaring die ik voor de zwijgzaamheid van de werkplaatsbegeleider totnogtoe gaf, is een valabele uitleg voor het falen van Antonio om zijn kennis, kunde en contacten door te geven aan zijn twee zonen. Stradivari had zijn bedrijf niet aan zijn zonen geschonken in de verwachting dat zij zijn zaak naar de

haaien zouden laten gaan. Toch had hij zijn kunde, vaardigheden en contacten niet genoeg met hen kunnen delen. Sennett staat lange tijd stil bij het probleem van de gebrekkige, falende of onbestaande communicatie van de vakman over zijn of haar ambacht – in feite kan je Sennetts boek lezen als een van de schaarse pogingen om iets over vakmanschap te onthullen wat door vakmensen zelf onvoldoende of nooit is ondernomen. Wat is Sennetts verklaring voor de slechte, mislukte of niet bestaande communicatie van de vakman? Ik citeer Sennett: "Het proces van inslijten is wezenlijk voor elke vaardigheid, het omzetten van informatie en oefening in onbewuste kennis. (...) Als we zeggen dat we iets 'instinctief' doen, hebben we het vaak over verrichtingen die zo'n routine voor ons zijn geworden dat we er niet over hoeven na te denken. We ontwikkelen een ingewikkeld repertoire van zulke verrichtingen als we ons een vaardigheid eigen maken. Op de hogere niveaus van vaardigheid vindt een continue wisselwerking plaats tussen onbewuste kennis en van zichzelf bewust bewustzijn; de onbewuste kennis fungeert als anker, het expliciete bewustzijn fungeert als kritiek en correctief". Het is dus minder een kwestie van intentie, wil of onwil, maar van capaciteit en kunde. Wij – iedereen die een vak uitoefent – kunnen moeilijk of niet onder woorden brengen wat we doen als we onze vaardigheid uitoefenen. Het is Sennetts verdienste dat hij eerst op zeer zorgvuldige wijze tot deze diagnose is gekomen en vervolgens een poging heeft ondernomen om de vinger te krijgen achter de inhoud van de vak- of ambachtsman. Op Flusseriaanse wijze zou gesteld kunnen worden dat Sennett geprobeerd heeft – en er wat mij betreft ook in geslaagd is – om de in de persoon van de ambachtsman opgepropte informatie te achterhalen en te expliciteren. Het boek *De ambachtsman* van Richard Sennett is verplichte literatuur voor iedereen die in werkplaatsen werkzaam is of ermee te

maken heeft. Bij mijn weten heeft niemand met zoveel kennis, nieuwsgierigheid en passie verslag gedaan over de activiteiten van een grote zwijgende meerderheid.

5. Bedenker en de uitvoerder, revisited

Over het probleem van de relatie tussen de bedenker en de uitvoerder heeft Richard Sennett het niet. Zijn liefde gaat vooral uit naar de muziek, meer bepaald de cello, zodat het vanzelfsprekend is dat hij zo diep is ingegaan op het verhaal van Antonio Stradivari en diens zonen Omobono en Francesco. De beeldende kunst komt slechts spaarzaam aan bod in *De ambachtsman*. Van 'conceptuele kunst' had Sennett misschien kennisgenomen, maar de paradigmawisseling die de 'conceptuele kunst' inluidde, komt niet aan bod in *De ambachtsman*.

Desalniettemin levert Sennetts boek inzichten aan om over de relatie tussen kunstenaar en ambachtsman na te denken. Terwijl Sennett uitdrukkelijk niet uitwijdt over de scheiding tussen bedenker en uitvoerder – een scheiding die in de wereld van de beeldende kunst een uitgangspunt is geworden waartoe men zich dient te verhouden – is het toch mogelijk om het boek als een kompas over dat onderwerp te hanteren.

De ambachtsman is immers niet alleen een rijk boek omdat er een onderwerp ter discussie wordt gesteld waarover de praktijkmensen zelf zelden het woord voeren. Het is ook – en vooral – een polemisch geschrift omdat de maker ervan – Richard Sennett – zich heeft willen mengen in een debat over mens en maatschappij. (Om die reden, zou je kunnen stellen, is het een raadsel dat de 'conceptuele kunst' niet aan bod komt in dit boek. Sennett is net als Sol LeWitt en Lawrence Weiner een 'links' georiënteerd denker.) Sennetts project over ambacht en de vakman gaat in de eerste plaats

over wat we van vakmanschap en ambachtslieden op sociaal en maatschappelijk vlak kunnen leren. Alles wat hij op het vlak van het ambachtelijke heeft geleerd tijdens zijn onderzoek, wil hij inzetten op het sociaal-maatschappelijke terrein. Wat is dat dan? Wat heeft hij geleerd? Ik geef slechts enkele aanwijzingen, want *De ambachtsman* staat bol van prikkelende, stimulerende en opwindende gedachten. Dat een ambachtsman nieuwsgierig is, onderzoekt en leert van ambiguïteit, bijvoorbeeld. Dat een vakman handelingen keer op keer herhaalt en op die manier kritiek kan leveren op zichzelf. Dat een ambachtsman problemen oplost en op die manier problemen kan detecteren. Dat een vakman kan bedenken waar moeilijkheden gelokaliseerd zijn. Enzovoort. De sociaal-maatschappelijke vertaling van die vaardigheden is aanwezig vanaf de eerste pagina's van Sennetts boek.

"Hoe kan kwaliteit van kennis samengaan met vrije en gelijkwaardige uitwisseling binnen een gemeenschap," vraagt Sennett zich af bij het begin van zijn boek. Het blijkt de ware agenda van *De ambachtsman*. Het gaat hem net zoals LeWitt en Weiner om de gelijkheid tussen mensen. In de woorden van Richard Sennett zelf: "De huidige samenleving benadrukt meestal de verschillen in talent; de 'vaardighedeneconomie' streeft er voortdurend naar om slimme mensen te scheiden van domme mensen. (...) Wij hebben allemaal en in globaal dezelfde mate de ongepolijste talenten die ons in staat stellen goede vakmensen te worden; net als de motivatie en ambitie om goed werk te leveren die mensen langs diverse wegen in hun leven voeren".

Met deze woorden biedt hij tevens een bijdrage aan het debat over de relatie tussen bedenker en uitvoerder waarover ik het voortdurend had in deze lezing. Sennett staat daarbij niet alleen de gelijkheid tussen beide voor. Hij stelt daarnaast expliciet dat vakkennis bruggen slaat tussen mensen. Ik citeer: "Ik heb in dit boek betoogd dat

de kunst om fysieke dingen te maken inzicht geeft in de ervaringstechnieken die onze omgang met anderen vorm kunnen geven. Zowel de moeilijkheden, als de mogelijkheden om vakkundig dingen te kunnen maken, zijn van toepassing op menselijke relaties". Het geduld dat de uitvoerder op kan brengen om met materialen en machines een object te maken, kan diezelfde uitvoerder hanteren in zijn relatie met anderen. Niet de bedenker maar de uitvoerder beschikt dus over de vaardigheden om te werken aan zijn relatie met anderen, onder wie de bedenker. De uitvoerder kan bogen op 'ervaringstechnieken' om zijn of haar omgang met anderen – onder wie de bedenker – vorm te geven. De uitvoerder heeft de nieuwsgierigheid, de verbeelding, het geduld en de externe gerichtheid om duurzame relaties met anderen uit te bouwen, onder wie de bedenker. Het is een ronduit fascinerende gedachte die een begin kan vormen van een totaal andere benadering (van het werk) van de ambachtsman.

Ik dank u.

Koen Brams

Koen Brams is zelfstandig onderzoeker, curator en publicist. Voormalig directeur van de Jan van Eyck Academie (2000-2011) en voormalig hoofdredacteur van het tweemaandelijks tijdschrift *De Witte Raaf* (1991 tot 2000). Hij is de samensteller van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Nijgh & Van Ditmar, 2000; Eichborn Verlag, 2003; JRP/Ringier, 2011). Recente publicaties (samen met Dirk Pültau): *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (Jan van Eyck Academie/De Witte Raaf/Argos/Marcelum Boxtareos, 2010); *Matt Mullican: Im Gespräch/Conversations* (DuMont, 2011). Recente tentoonstellingen: *De doorbraak van de 'conceptuele kunst' in België. Het geval Fernand Spillemaeckers. Deel 1: Naar een 'marxistisch formalisme'* (in samenwerking met Dirk Pültau), in: Museum M, Leuven, 12 september-11 november 2013; *La morte addosso. De (anonieme) kunstproductie van Alessandro en Schède (1966-1980)* (in samenwerking met Ulrike Lindmayr en Dirk Pültau), in: LLS 387 ruimte voor actuele kunst, Antwerpen, 3 mei-29 juni 2014; *Jef Cornelis - TV works*, in the Liverpool Biennial 2014: *A Needle Walks into a Haystack* (curated by Mai Abu ElDahab and Anthony Huberman), St. Andrews Gardens, Liverpool, 5 juli-26 oktober 2014.