

Een geschiedenis van de kunst laat zich door bijzondere wetten schrijven. Het is een historiografie waarin een nieuwe generatie kunstenaars voorop gaat en de geschiedschrijvers volgen. Kunstenaars zetten de lijnen uit, geschiedschrijvers kleuren ze in. Een kunstgeschiedenis wordt voortdurend gevormd en hervormd door eigentijdse artistieke impulsen. Een kunstgeschiedenis die levend wil zijn, moet het aandurven om haar perspectief voortdurend te laten meanderen. Eerst komt de kunst, dan de theorie. Elke nieuwe generatie kunst stuurt aan op een revisie van het verleden.

Na meer dan 150 jaar hedendaagse kunst wordt het tijd om de termen geschiedenis en traditie opnieuw in het bewustzijn van een eigentijdse kunstpraktijk op te nemen. Men spreekt ondertussen al wel over 'een traditie van de breuk', maar daarin staart men zich vooral blind op 'het breken' en weet men eigenlijk niet goed wat aan te vangen met het begrip 'traditie'. Zo verwordt de 'traditie van de breuk' tot een imperatief van het breken. 'Breek en je maakt hedendaagse, progressieve kunst!'. Dat is de vigerende conventie, het actieve dogma, dat het begrip traditie opnieuw in een slecht daglicht plaatst. De actuele kunst loopt over van de slechte kunst, die op basis van dit avant-gardistische academisme tot stand gekomen is.

Een goed voorbeeld daarvan is een performance van de Chinese kunstenaar en tentoonstellingsmaker Ai Weiwei (1957). Hij liet in 1995 een authentieke antieke Chinese vaas uit de Han Dynastie op de grond vallen, waardoor ze in stukken uiteen sprong. Een ander recent voorbeeld is het werk 'The Devil never sleeps' (2004) van de Zuid-Afrikaanse kunstenaar Kendell Geers (1968), die in het Muhka een muur van het museum met springstof tot ontploffing liet brengen. Een door een museum getolereerde en georganiseerde explosie, waarbij het museum voor de onvoorziene randschade een beroep wil doen op de verzekeringen. Het zijn beide artistieke fenomenen die het constructieve aspect uit een deconstructivistisch artistiek proces wegdenken en enkel nog destructie overhouden. Veel duidelijker kan een academisme van het breken niet zijn. Een kwalitatieve artistieke deconstructie is veeleer een re-constructie dan wel een destructie.

Om uit deze impasse te geraken is het noodzakelijk om een verschil te zien tussen de noodzaak van een individuele kunstenaar om in zijn creatie met een 'tabula rasa' instelling te werken en de historische realiteit. Een modernistisch kunstenaar als Barnett Newman (1905-1970) was inderdaad bezeten van het verlangen naar een kunst zonder historische wortels, maar was, in een historisch perspectief, artistiek op zijn minst al door Malevitch (1878-1935) vooraf gegaan. Het is daarom adequater, zoals Hal Foster suggereert, de geschiedenis van de moderne kunst niet alleen te schrijven aan de hand van verticale assen, die de breuk accentueren, maar ook door middel van horizontale lijnen, die wijzen op een duidelijke continuïteit.

Het is moeilijk, zonet onmogelijk, om op dit moment in de geschiedenis niet van een traditie in de hedendaagse kunst te spreken. Alleen is het tijd om het stigma rond het woord traditie uit de weg te ruimen. De erkenning dat er zoiets bestaat als traditie binnen de hedendaagse kunst, is een eerste stap. Het zoeken naar een vruchtbare omgang met die traditie een tweede. Want het is in de omgang met die traditie dat het verschil gemaakt wordt. Het devies van Martin Buber geldt dan ook voor een hedendaagse kunstpraktijk: "For the generation that assumes it with a clear consciousness of its meaning, tradition is the most noble of liberties, but is the most miserable enslavement for those who inherit it through a simple laziness of spirit." In mijn activiteit als kunstcriticus sprong vanuit dit licht, in het seizoen 2003-2004, het werk van Jan De Cock en Renzo Martens in het oog. Twee jonge kunstenaars die duidelijk schatplichtig zijn aan hun artistieke,

modernistische voorgangers, maar die deze erfenis op een creatieve manier verwerken, en zo de val van de slavernij van de traditie ontwijken.

Een kunstenaar die zijn artistieke genealogie zeer openlijk belijdt, is Jan De Cock (1976). In zijn kunstenaarsboek dat dit jaar, samen met een tentoonstelling van zijn werk, in de Gentse universiteitsbibliotheek gepresenteerd werd, wijst hij zijn artistieke inspiratiebronnen aan. Bij elke module van deze kunstenaar hoort een reeks foto's die - onder meer - zijn artistieke invloeden aangeven. De artistieke voorvaders die hij vermeldt gaan van Donald Judd (1928-1994), Constantin Brancusi (1876-1957), Dan Graham (1942) over Alfred Hitchcock (1899-1980) en Jean-Luc Godard (1930) tot Brunelleschi (1377-1446) en Giotto (1267?-1336/7). Voor het werk 'Denkmal 9' dat Jan De Cock in de universiteitsbibliotheek van Gent realiseerde, en dat te zien was van 23 januari tot 4 april 2004, lichten we er de kunstenaars Donald Judd, Marcel Broodthaers (1924-1976) en Henry Van de Velde (1863-1957) uit. Eerst meer over het werk zelf.

Stilistisch is het werk van Jan De Cock gemaakt in een reeds bestaande modernistische vormtaal. Stilistisch doet De Cock niets nieuw. De Cock maakt rechtlijnige, geometrische structuren in hout. Het is een vorm van abstracte beeldhouwkunst, gemaakt met het soort hout dat ook in de bouw voor betonbekistingen gebruikt wordt. In de Gentse universiteitsbibliotheek, van de modernistische architect Henry Van de Velde, verving hij in de leeszaal de gebruikelijke tafels en kasten, door tafels en kasten gemaakt in - hoofdzakelijk - groen geverniste vezelplaten. Voor een rij kasten met naslagwerken, geplaatst langs de vensters die een zicht bieden op de binnentuin, hernam hij de vorm van de boekentoren van de universiteitsbibliotheek en maakte er op die manier kleine boekentorentjes van. In het midden van de leeszaal, die verder door studenten gebruikt werd, liet hij zijn sculpturale volumes iets hoger stijgen, waardoor deze reeks van kasten als een afzonderlijke ruimte functioneerde.

De minimalistische volumes, in industriële materialen, van Donald Judd die het ruimtelijk besef van een toeschouwer aanscherpen, krijgen onder de handen van Jan De Cock een zeer directe opvolger. In dit werk heeft De Cock aan een gebruiksruimte een museale ruimte toegevoegd. Bezoekers van de tentoonstelling kijken onvermijdelijk niet alleen naar het werk, maar ook naar de gebruikers van de ruimte. Het is een 'Dan Graham' kwaliteit van een werk dat in zijn ervaring verandert door een wisselende frequentie van bezoekers en gebruikers. Het werk van Jan De Cock is opgebouwd uit kijkkaders, die de blik van de toeschouwer regisseren. De toeschouwer krijgt houten diafragma's aangeboden die zijn blik kaderen, maar waarin ook, door andere gebruikers en bezoekers, teruggekeken wordt. In zijn vormtaal is De Cock schatplichtig aan Judd, in het psychologische en ruimtelijk effect op de toeschouwer aan Graham. Dat zijn algemene, steeds terugkerende kenmerken van zijn werk. Specifiek wat 'Denkmal 9' betreft, is vooral de invloed van Marcel Broodthaers beslissend.

Broodthaers staat voor de kunstenaar die met zijn werk een tegengif wou vinden voor het fenomeen van kunst als strategie, zoals Thierry de Duve in 'Voici' schrijft. Kunst die verworden is tot pure strategie van kunstenaars om in een museum binnen te geraken en die voor de bijhorende aberraties verantwoordelijk is: de leegte van de kunst zelf en de machtspositie van de instellingen.

Broodthaers gebruikte daarvoor de allegorie van de lege mosselschelp, waarin de kunst uit de mal ('moule') verdwenen is en er bijgevolg enkel lege omhulsels en structuren overblijven. Als enkel nog het kader (musea, curatoren, critici) beslissen wat kunst is, is de kunst zelf al lang verdwenen. Aldus de weinig opbeurende boodschap van Broodthaers.

Deze erfenis keert op twee manieren terug in het werk van Jan De Cock. Hij herhaalt niet, nog maar eens, de al lang niet meer productieve litanie tegen de macht van de tentoonstellingsmakers, maar zet hen, op tijd en stond buiten

spel. Hij zoekt niet, nog maar eens, een museum op om binnen de muren van het museum de macht van de instelling aan te klagen, maar geeft een klaar antwoord op de impasse van de kunst als institutionele kritiek door zelf zijn eigen tentoonstelling te organiseren. 'Denkmal 9' was een tentoonstelling die Jan De Cock op eigen initiatief - dus zonder museum, galerie of onafhankelijke curator -opgezet heeft. Op de afhankelijkheidsrelatie van de kunstenaar ten opzichte van een museumdirecteur, antwoordt hij door zich, in de voetsporen van Broodthaers, zelf tot tentoonstellingsmaker te kronen. Een tijdgenoot met minder verbeelding en visie zou de kunst van Broodthaers nog eens kopiëren door gewoon letterlijk het pak van de museumdirecteur van Broodthaers aan te trekken en, in een museum, te verkondigen dat hij tegen de macht van museumdirecteurs is. Wat natuurlijk de impasse enkel zou bevestigen. Een kunstenaar die op een creatieve manier met artistieke erfenissen omspringt, neemt niet gewoon over, maar voegt er ook iets aan toe. De artistieke leegte die Broodthaers met zijn kaders aanwees, wordt bij De Cock opnieuw gevuld. De kijkkaders van Jan De Cock zijn denkkaders. De mal ('moule') in de mossels van Broodthaers keert terug in de mallen voor het denken ('Denk-mal') van Jan De Cock. Het zijn structuren die vorm geven aan gedachten. Het denken dat door de ervaring van het kunstwerk ontstaat (een somatisch-cognitief proces) neemt een beslissende plaats in binnen het werk van Jan De Cock. Het is het belang van de omgang met dit denken dat 'Denkmal 9' verbindt met de 'Geist' in de universiteitsbibliotheek van Henry Van de Velde.

Toen Henry Van de Velde, in de jaren '30, aan de bouw van de universiteitsbibliotheek begon, wou hij een gebouw maken met een grote boekentoren. Een toren op het hoogste punt van Gent die als symbool van de wereldlijke rede kon concurreren met de torens van de Gentse katholieke kerken en het burgerlijke belfort. De modernistische architect voorzag het gebouw op een studentpopulatie die nog zou kunnen vertienvoudigen en wou met zijn gebouw een structurele en permanente plaats geven aan het wetenschappelijke denken. De politieke boodschap in 'Denkmal 9' is sterk verbonden met de symboolfunctie die Van de Velde aan de boekentoren gaf. Het is een boodschap die maatschappelijk nog scherper geformuleerd werd door wat, net voor de opening van de tentoonstelling van Jan De Cock, over de bibliotheek van Van de Velde in een aantal Vlaamse kranten verscheen.

Een week voor de opening van de tentoonstelling verschenen in de kranten *De Morgen* en *De Standaard* alarmerende berichten over de slechte staat waarin het gebouw van Henry Van de Velde zich bevond. 'Red de boekentoren', was de titel van een artikel van Karel Verhoeven dat in *De Standaard* op 17 januari verscheen en waarin de privé-mecenas, André Singer, van het architectenbureau Project², door middel van een bouwtechnische studie, de kat de bel aanbond. De rector van de universiteit van Gent komt in het artikel uitgebreid aan het woord om verantwoording af te leggen over de verantwoordelijkheid van de universiteit voor het gebouw. De volgende passage is, op zijn minst, opmerkelijk: "Monumentenzorg is bovendien niet meteen een kerntaak van een universiteit, zegt rector De Leenheer. De universiteit wil eerst zorgen voor haar aangroeiend studentencorps en voor wetenschappelijk onderzoek. Een hedendaagse wetenschappelijke bibliotheek is bovendien geen opslagplaats meer voor papier, maar een elektronisch netwerk. De boekentoren zit vol. Hij heeft vooral een museale functie." Het zijn uitspraken die recht tegenover de inhoudelijke boodschap van 'Denkmal 9' staan.

Het is duidelijk geen toeval dat dit artikel, een week voor de opening van de tentoonstelling van Jan De Cock, in een belangrijk Vlaamse dagblad verscheen. De Cock mag dan al met zijn kunst een antwoord bieden op het inhoudsloze 'kunst als strategie', dat betekent niet dat hij elke vorm van strategie uit de weg gaat. De Cock heeft dit ogenschijnlijke toeval mee in scène gezet. Alle tekens wijzen dezelfde richting uit. 'Denkmal 9' had niet enkel de onschuldige

bedoeling om de door Van de Velde voorziene, maar nooit gerealiseerde, beeldende kunsten te integreren in de bibliotheek. Het was ook een duidelijk politiek statement, gericht aan de Gentse universiteit. Maar net zoals het geval was met de in ham verpakte zuilen van de Gentse universiteitsaula van Jan Fabre, is die laag van betekenis in 'Denkmal 9' ternauwernood onderwerp van publiek debat geworden. In vergelijking met schijnbare verwante fenomenen binnen de actuele kunst wordt de politieke betekenis duidelijk. In de afgelopen jaren zijn in tentoonstellingen voor actuele kunst meermaals bibliotheken opgedoken. Een goed voorbeeld daarvan was terug te vinden in Frankfurt, op de vierde Manifesta, de Europese biënnale voor hedendaagse kunst. Daar stelde het curatorenteam zijn bibliotheek op in de tentoonstellingsruimte, zodat het publiek die bibliotheek kon consulteren. Hand in hand met dergelijke fenomenen, doken ook bij kunstenaars projecten op waarbij zij een onderzoekruimte installeerden binnen een tentoonstellingsruimte. Zo bijvoorbeeld het project van Sanja Ivekovic (1949) die op Documenta 11 een beroep deed op het publiek om, via archiefwerking, een onderzoek te voeren.

Het zijn tendensen die theoretisch ondersteund worden door een 'esthétique relationnelle' van Nicolas Bourriaud, waarin elke vorm van ontmoeting binnen de muren van een museum, en geïnitieerd door iemand die zichzelf kunstenaar noemt, tot kunstwerk verheven wordt. Mensen die elkaar in een museum ontmoeten wordt kunst, mensen die voor elkaar in een museum koken wordt kunst en mensen die met behulp van een bibliotheek in een museum aan onderzoek doen wordt natuurlijk ook kunst. In die zin is de foto op de omslag van het boek 'Une esthétique relationnelle' van Bourriaud typerend. Op de omslag van het boek staat een foto met werk van Rikrit Tiravanija (1961) waarin een vrouw binnen een geïmproviseerde leefruimte met kook- en eetgelegenheid achter een stapel catalogi een boek zit te lezen. Lezen in een bibliotheekruimte, opgezet als kunstwerk in een museum, wordt kunst! Het musealiseren van bibliotheek- en onderzoekswerk is een domme zet. Dat is enkel koren op de molen van de personen die deze vorm van intellectuele arbeid het liefst definitief zouden zien verdwijnen.

Opnieuw: het zijn de verschillen die belangrijk zijn. Jan De Cock brengt het onderzoek dat in een bibliotheek thuishoort niet naar een museum, maar doet het omgekeerde. Hij koos een plaats uit waar aan onderzoek zou moeten gedaan worden en plaatste er, bij wijze van ondersteuning, een voetstuk onder. De Cock weet wat Van de Velde wist, en wat de rector al lang vergeten is: het denken heeft een structurele en stimulerende ruimte nodig. Het gaat bij de universiteitsbibliotheek niet enkel om haar esthetische waarde als monument, maar om een ruimte waarin gedachten vorm kunnen krijgen. Dat De Cock nog eens zo sterk de gebruiksfunctie van de bibliotheek in de verf zet, botst met de uitspraken van de rector dat papieren boeken passé zijn en dus ook de universiteitsbibliotheek eigenlijk overbodig is. De Cock heeft geen monument gemaakt voor een medium, en bijhorende activiteit, die op het punt staat te verdwijnen. Hij maakt een monument om het modernistische geloof in het kritisch potentieel van kunst te behouden.

Het werk van Jan De Cock is een duidelijk voorbeeld van een hedendaags oeuvre waarin de nadruk meer op artistieke continuïteit ligt, dan op discontinuïteit. Het wil af van een beeld van de hedendaagse kunst waarin vooral het breken als fetisj opgevoerd wordt en gaat op zoek naar een positieve waardering van het begrip traditie. In een kunstpraktijk die de 'traditie van de breuk' misvormd heeft tot een 'imperatief van het breken', wordt het verleden vaak als een retorische vorm van intimidatie gebruikt. Wanneer een kunstenaar zich rept naar de 'marchand du sel' en deze Franse zoutverkoper tot zijn artistieke voorvader uitroept, wil hij meestal de argwanende of kritische toeschouwer diets maken dat hij noch de progressieve kunst uit het verleden noch de progressieve kunst uit het heden begrepen heeft. Het zet het verleden

schaamteloos in om zichzelf tot drager en hoeder van de 'ware kunst' te kronen. Een traditie van de breuk die de traditie niet als dwangargument misbruikt, zal minder doorzichtig het verleden voor zijn persoonlijke kar spannen. De intrinsieke waarde die een kunstenaar als De Cock aan zijn artistieke voorvaders toekent, komt tot uiting in een kunstvorm die, uit respect voor dat verleden, complex en rijk wil zijn. Het is een weerspannige vorm van kunst die geen 'shortcuts' naar sloganeske vertalingen van het werk toelaat, maar een modernistisch sleutelbegrip als 'uitstel van appreciatie' verder in de praktijk omzet.

Wanneer veel hedendaagse kunst zo in de ban is van het breken, dan is dat omdat zij gelooft in het revelerend karakter van kunst. In de bijhorende commentaren klinkt het steevast 'de kunstenaar wil ons laten zien', 'de kunstenaar toont ons', 'de kunstenaar maakt ons duidelijk'. Niet alleen de commentatoren zijn in de ban van een ouderwetse bekeringsdrang, ook de kunstenaars zelf nemen vaak een dergelijke moraliserende positie in. Dat is nergens beter merkbaar dan in de documentaires die op 'Documenta 11' en 'Manifesta 5' zo'n centrale plaats ingenomen hebben. De kunstenaar verschijnt in dit format als de kunstenaar-reporter of de kunstenaar-rapporteur die, en dat is de achterliggende gedachte, nu de massamedia zich afgekeerd hebben van hun opdracht om een politiek bewustzijn te creëren, zelf die rol, als nieuwe kruisvaarders, op zich nemen. In een praktijk waarin het breken bevolen wordt, gaat altijd een vorm van pedanterie schuil. Men 'breekt' om ons, de door burgerlijkheid in slaap gedommelde mens, wakker te schudden. Het beeld van de kunstenaar dat hierdoor ontstaat is dat van de waarheidsdrager die het licht gezien heeft en het onder de blinden komt verspreiden. Men is zo bezeten van een revelerende nieuwheidsdrang dat het een schaamteloos verlangen naar nieuwe profeten openbaart. Wijsneuzige parasieten, zedenprekers en moraalridders wacht dan ook meestal een warm welkom aan de poorten van de musea voor hedendaagse kunst. Een goede kunstenaar is echter veeleer iemand die niets nieuws vertelt, maar die er in slaagt om wat we intuïtief reeds weten, maar waarover we enkel kunnen stamelen, in een overtuigende vorm om te zetten. De naïviteit, van de kunstenaar als rapporteur en waarheidsdrager, is stuitend. Op 'Manifesta 5' was het werk 'Tedi' te zien van de Engelse kunstenaar Gillian Wearing (1963). Zij voert een Albanese jongen op die, voor patriottistische monumenten, vaderlandslievende gedichten en liederen voordraagt en zingt. De jongen in ouderwets kostuum, en bijhorende bril en kopsel, kwijt zich goed van zijn taak en voert in volle ernst zijn opdracht uit. De vergissingen, het stotteren en herbeginnen, zijn niet uit beeld geknipt, omdat Wearing de constructie van een nationalistisch gevoel wil deconstrueren. Nationalisme is een artificiële vorm van identiteit en dus verwerpelijk, zeker in een hypernationalistisch land als Albanië. De vooringenomenheid van Wearing staat een kritische benadering van haar onderwerp in de weg. Zo komt ze tot een werk met een tendentieuze, moraliserende boodschap. De grens tussen de maker, behept met een kritisch politiek bewustzijn, en het onderwerp, gevangen in zijn achterlijke vorm van nationalisme, is onoverschrijdbaar scherp getrokken. De stilistische conventie van deze vorm van documentaire, gepresenteerd binnen een artistiek kader, is al even frappant. De regie en montage zijn tot een absoluut minimum beperkt. Het geloof in de presentatiemogelijkheden van de camera is bij deze kunstenaars onaangetast. Voorzien zijn van een politiek correcte intentie is blijkbaar voldoende om complexe, maatschappelijke problemen in beeld te brengen. In een tweeledig videowerk, eveneens op 'Manifesta 5', interviewt Laura Horelli (1976) in het ene deel de opdrachtgevers en makers van grote cruiseschepen en in het andere deel de werknemers actief op een cruiseschip. De interviews, waaruit de vragen grotendeels zijn weggeknipt, worden simpelweg na elkaar geplaatst, enkel

onderbroken door een aantal tekstschermen die basisinformatie meegeven. Het gemak waarmee dit werk zich moraliserend en sloganesk laat lezen, is stuitend. De brochure debiteert het als volgt: "Horelli emphasizes that the very strategies of this expanding global industry transform spaces of leisure and freedom into illusory realities that are highly centralized, organized, and programmed". Wie anders dan deze kunstenaars had kunnen bedenken dat het luxeleven op een cruiseschip vooraf geprogrammeerd is?

Een 'imperatief van het breken' die het begrip van 'de breuk' een tendentieuze en revelerende invulling geeft, blijft steken in een onvruchtbare en onverdraagzame vorm van moraal. Het 'breken' in 'de traditie van de breuk' mag echter niet op het niveau van de moraal blijven steken, maar zou de toeschouwer een mogelijkheid moeten kunnen bieden tot ontwikkeling van een eigen ethiek. Door op een creatieve manier met een sleutelbegrip uit het modernisme als 'auto-referentieel' om te gaan, herstelt Renzo Martens het kritisch potentieel van dit begrip.

'Episode 1', gemaakt tussen 2000-2003, is een video van de Nederlandse kunstenaar Renzo Martens (1973) die in België voor het eerst te zien was op de tentoonstelling 'Urban Dramas - narratieve aspecten in de stedelijke omgeving' die liep van 11 september tot 30 november 2003 in het Antwerpse kunstencentrum 'De Singel'. 'Episode I' is een ongeveer 45 minuten durende documentaire waarin de jonge, Russisch sprekende kunstenaar het oorlogsgebied van Tsjetsjenië opzoekt. De documentaire opent met een beeld van de kunstenaar die ijdel en angstig om zich heen kijkt en die zich nadien in een auto naar een, door Russische militairen bewaakte, grenspost begeeft. Wanneer een militair de Westerling en zijn camera ontdekt en zegt "Get over here or I'll shoot you", is Martens meteen bereid om, met de staart tussen de benen, terug te trekken: "I can always leave". Dit eerste fragment eindigt met een antwoord op de vraag van Martens aan de militair wat hij van hem vindt: "You are just an idiot looking for adventure."

In 'Episode 1' geeft Martens het begrip 'auto-referentieel' een hernieuwde invulling. Op het moment dat de videokunst in de jaren 60 en 70 ontstond, erfde zij van de modernistische schilderkunst het zelfverwijzende karakter. Zelfverwijzend in die zin dat de middelen waarmee het werk gemaakt is in beeld worden gebracht. De materiële eigenschappen van de verf en het doek, ruimen, in de pionierfase van de videokunst, de plaats in voor een structuralistische aandacht voor de camera. Een kunstenaar die dit op een droge, humoristisch manier deed, was Vito Acconci (1940), die in 'Centers' (1971) de strijd aanging door, met een beschuldigende vinger, naar het oog van de camera te wijzen. Na 22 minuten en 28 seconden won de camera de strijd en liet Acconci vermoeid zijn arm hangen. Martens zet de traditie waarin de vraag naar de plaats van de camera beslissend is verder. De camera komt niet letterlijk in beeld, maar zij wordt voortdurend in het gesprek met de Russen en Tsjetsjenen betrokken. Hij geeft aan een vrouw in een vluchtelingenkamp zijn camera en stelt haar voor hem te filmen en te interviewen. In een gesprek met een medewerker van de VN laat hij de volgende uitspraak optekenen: "Humanitarian need goes to where there are cameras" (sic).

De meest opmerkelijke bewerking van het begrip 'auto-referentieel' in 'Episode 1' is de letterlijke vertaling ervan. In deze film verwijst Martens voortdurend naar zichzelf, de maker van de film. Het is een inversie van de klassieke journalistenrol. Een rol die er in bestaat om zichzelf als persoon helemaal weg te cijferen. Martens plaatst zich in het middelpunt van de belangstelling door iedereen te vragen wat zij van hem vinden. Dat levert een aantal opmerkelijke scènes op. Terwijl hij in een vluchtelingenkamp een man zijn verhaal laat doen, over zijn verbrand gezicht en hand, vraagt Martens hem of hij hem mooi vindt. Ook wanneer Martens een stralende, lokale schone ostentatief zit te versieren, schrikt hij er niet voor terug om zijn eigen egoïstische drijfveren bloot te leggen. Voor een deel ontleedt Martens de

sociale mechanismen van vele jonge Westerse mensen die aan ontwikkelingssamenwerking doen, om het gebrek aan eigen identiteit en persoonlijk verhaal te compenseren met een avontuurlijke en exotische zoektocht naar verhalen van mensen die het slachtoffer zijn van tragische levensomstandigheden. Door zichzelf zo expliciet deel te laten uitmaken van die generatie, vermijdt hij een moraliserende zwart-wit positie. De term narcisme zal zeker opduiken in de besprekingen van dit werk. Martens zal ongetwijfeld het verwijt 'narcist' naar zijn hoofd geslingerd krijgen. Narcisme is een openstaande val wanneer kunst een autoreferentieel karakter krijgt. Narcisme in kunst bestaat in zijn creatieproces uit een gesloten, zelfbevestigend systeem. Als eindresultaat levert narcisme in kunst een autistisch kunstwerk op, dat opgesloten zit in de steriele tautologie 'kunst over kunst'. Een goed autoreferentieel kunstwerk spreekt niet enkel over zichzelf. De kunst van bijvoorbeeld Barnett Newman reduceren tot 'kunst over kunst', is haar dramatisch tekort doen. De term van Thierry de Duve die spreekt over 'kunst in de tweede persoon' is dan ook gelukkiger gekozen, omdat zij de nadruk legt op het directe, persoonlijke, fysieke en dialogerende contact tussen 'kunst in tweede persoon' en de toeschouwer. De term 'autoreferentieel' blijft echter bruikbaar. Het zilverwijzende karakter in autoreferentiële kunst brengt een breuk aan in het gebruikelijke referentiesysteem. De intrinsieke kwaliteit van autoreferentiële kunst bestaat hierin dat ze wig drijft tussen realiteit en beeld. Het referentiesysteem wordt in vraag gesteld door te verwijzen naar de middelen waarmee het beeld gemaakt is. Wat heeft een groenbruin vlak met een zwarte, horizontale streep te maken met Abraham in het gelijknamige werk van Newman? Wat heeft de persoon Martens te maken met het Russisch-Tsjetsjeens conflict? De breuk die door autoreferentiële kunst aan een conventioneel referentiesysteem wordt aangebracht biedt de toeschouwer de vrijheid en de vreugde om te interpreteren. Autoreferentiële kunst vraagt om een individuele interpretatie. In het werk van Martens is er geen sprake van een in zichzelf gesloten vorm van narcisme. Een waar narcist zou het niet toelaten dat hij in zijn eigen kunstwerk versleten wordt voor een idioot op zoek naar avontuur. Martens speelt een rol, met als doel de morele conventies van het medium documentaire overhoop te gooien. Hij verbreekt - jawel! - de vaste en veilige positie van de filmer en gefilmde, van ondervrager en bevroagde, door de rollen om te draaien. Hij legt de rol van de Westerse redder af, zowel actief als hulpverlener, als objectief als reporter, en creëert een rol van de anti-redder. Niet door tegen alle vormen van hulpverlening te zijn, maar door zichzelf medeplichtig te maken aan de ranzige kantjes van een geïnstitutionaliseerd altruïsme. Martens heeft geen morele imperatief klaar, maar trekt de toeschouwer mee in het bad van de realiteit waar enkel morele schemerzones bestaan. De breuk die hij aanbrengt in de conventies van het medium documentaire, sturen aan op de constructie van een ethiek waarvoor elke afzonderlijke toeschouwer zijn eigen verantwoordelijkheid dient op te nemen.

Jeroen Laureyns

Geraadpleegde, geciteerde en geparafraseerde literatuur:

Hans Belting, *Bild-Antropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.

Peter de Bolla, *Art Matters*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2001.

Jan De Cock, *Denkmal isbn 9080842419*, Tielt, Lannoo, 2004.

Thierry de Duve, *Kijk, 100 jaar hedendaagse kunst*, Gent, Ludion, 2000.

Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge-London, MIT Press, 2002.

Charles Merewether, *Ai Weiwei, Works: Beijing 1993-2003*, China, Timezone 8 Ltd, 2003.

Marc-Alain Ouaknin, *Symbols of judaism*, New York, Assouline Publishing, 2000.

Marc-Alain Ouaknin, *Bibliothérapie, Lire, c'est guérir*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

Ann Temkin (ed.), *Barnett Newman*, Philadelphia, Museum of Art, March 24 to July 7, 2002 en London, Tate Modern, September 19, 2002 - January 5, 2003

Karel Verhoeven, Red de boekentoren, *De Standaard*, 17 januari 2004.

Catalogus van de tentoonstelling *Vidéo Topiques - Tours et retours de l'art vidéo* in Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strassbourg, 18 oktober 2002 - 2 februari 2003.

Catalogus van *Manifesta 4*, Europäische Biennale für zeitgenössischer Kunst, 25. Mai bis 25. August 2002, Frankfurt am Main.

Folder van *Manifesta 5*, European Biennial of Contemporary Art, Donastia/San Sebastian, Spain, 11 june 2004 - 30 september 2004.