

Cross-arts; conceptual framework

Leo Delfgaauw

Het onderzoek naar de relevantie en de mogelijkheden van een interdisciplinaire, 'cross-arts' praktijk, veronderstelt impliciet een meerwaarde in de resultaten van artistieke samenwerking en van een samengaan van verschillende media. Hiervoor geldt echter niet een toverformule waarmee één plus één plotsklaps drie wordt. De meerwaarde van een cross-arts praktijk ligt verscholen achter de mogelijkheden die door samenwerking, uitwisseling en wederzijdse stimulans geboden kunnen worden. Een cross-arts praktijk is een experimenteel laboratorium voor artistiek onderzoek. De resultaten van dit onderzoek kunnen liggen binnen het artistieke concept en product of bij de vorm van presentatie en het publieke bereik.

Artistieke samenwerking, zowel binnen één medium als interdisciplinair, is feitelijk niet nieuw. Kunstwerken ontstonden in het verleden vaak in een samenwerking waarbij ambachtelijke vaardigheden of specifieke kwaliteiten werden gecombineerd om tot een eindresultaat te komen. Dit kon in een hiërarchische verhouding van meester en gezel zijn of in een meer collegiale evenwichtigheid. Maar de individuele bijdrage was meestal ondergeschikt aan het gezamenlijk resultaat. Individualiteit, en als afgeleide daarvan ook originaliteit, hebben in de kunstgeschiedenis zeker niet altijd het primaat gehad. Het is genoegzaam bekend dat de individualisering van het kunstenaarschap vooral een Romantisch concept is waarmee kunstenaars in de negentiende eeuw roem en aanzien wisten te verwerven. Met name in Duitsland bracht dit sommige schilders op basis van veronderstelde geniale importantie tot de status van 'Malerfürst' en zij leidden hun atelierpraktijk als ware het een hofhouding. Maar om deze positie ook tot uitdrukking te brengen in een alomvattend kunstwerk was het nodig om te komen tot een totale zintuiglijke ervaring. De grootsheid van de kunstenaar kon alleen in de monumentaliteit en zintuiglijke intensiteit van het kunstwerk tot expressie worden gebracht. Om dit te bereiken moesten disciplines worden gecombineerd in het concept van het 'Gesamtkunstwerk' zoals dat door Richard Wagner rond het midden van de negentiende eeuw was geformuleerd:

*'Jede Einzelkunst kann heutzutage nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die bildende Kunst allein, sondern die Tanzkunst, Instrumentalmusik und Dichtkunst nicht minder. Nun haben sie alle ihre Fähigkeit entwickelt, um im Gesamtkunstwerk, im Drama, stets neu wider erfinden zu können, d.h. aber nicht einzeln an sich allein, sondern eben nur in der Darstellung des Lebens, des immer neuen Gegenstandes.'*ⁱ

Alleen zo kon de kunst werkelijk verder worden gebracht in een totale beleving waarin kunstenaar, kunstwerk én publiek tot boven zichzelf verheven zouden worden. In deze nieuwe kunst openbaarde zich tegelijk een nieuwe tijd; een toekomst met daarin het *Drama* als hoogste kunstvorm en een vreugdevolle beleving van de esthetiek. Een esthetiek met een religieus-ethische dimensie en met de kunstenaar als richtinggever:

*'Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; -nur einer aber kann dies: - der Künstler.'*ⁱⁱ

En met de kunstenaar als richtinggever werd de realisatie van de nieuwe tijd een collectieve krachtsinspanning;

*'das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, -dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürliche mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.'*ⁱⁱⁱ

Met Wagner ongetwijfeld als meest 'dramatische' spreekbuis van de nieuwe kunst, waren er ook talrijke anderen in wier werk de totale ervaring en collectieve beleving werd gerepresenteerd of althans nagestreefd. Beeldend kunstenaars refereerden hierbij dikwijls aan de muziek. Zo schreef de schilder Philip Otto Runge over zijn serie *Tageszeiten*: '(...) *ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie.*'^{iv} En de filosoof Arthur Schopenhauer legde eveneens een relatie tussen een 'Komposition' en een 'anschauliche Darstellung' en noemde deze 'nur ganz verschiedene Ausdrücke des selben inneren Wesens der Welt'.^v

De schilder-architect Karl Friedrich Schinkel neemt de middeleeuwse kathedraal als symbool van de eenheid der kunsten en ontwerpt 'Architekturphantasien' als decor voor *Die Zauberflöte* van Mozart. De abstractie van de muziek vertegenwoordigde voor veel kunstenaars de hoogste vorm van esthetische en emotionele beleving. Er werd naar parallele ervaringen gezocht in kleurensymboliek en harmonie van vormen. Talrijk zijn de pogingen om muziek en beeld vanuit de kleurenleer te vergelijken of te verbinden. Toch zou pas in het begin van de twintigste de eeuw de stap gezet worden van de abstractie van de muziek naar de abstractie van het beeld. Eén van de wonderlijkste vertolkers hiervan was de Litouwse schilder en musicus Konstantinas Ciurlionis die sprookjesachtige abstracties schilderde gebaseerd op zijn synesthetische beleving van klanken en kleuren. Theorieën over synesthesie inspireerden zowel componisten als schilders in hun streven naar een auditieve en visuele 'totaal-ervaring'. Het waren met name de verschillende avant-garde bewegingen die de link legden tussen de concepten van 'synesthesie' en 'Gesamtkunstwerk' en die dit experimenteel en theoretisch verder ontwikkelden. Bekendste naam in dit verband is ongetwijfeld die van Wassily Kandinsky; de Russische voorman van de Duitse expressionistische beweging *Der Blaue Reiter* en prominent theoreticus van de abstracte kunst. In zijn belangrijkste geschrift 'Über das Geistige in der Kunst' uit 1911, schrijft hij over 'die tiefe Verwandtschaft der Künste überhaupt und der Musik und Malerei insbesondere.'^{vi} Vormen en kleuren hebben volgens hem een zuivere 'innere Klang'.

Kandinsky was zeker niet de enige kunstenaar die een samengaan van muziek en beeldende kunst voorstond; talrijke experimenten met beeld, klank, kleur en beweging werden uitgevoerd door uiteenlopende artistieke groeperingen. Dadaïstische soirees, futuristische 'lawaaimachines', constructivistisch theater en cubofuturistische opera zijn nog maar enkele van de vele voorbeelden. Veel van deze experimentele kunstvormen én van hun voormannen (en in mindere aantallen –vrouwen) troffen elkaar in en rondom het in 1919 opgerichte Bauhaus. Dit fameuze instituut was al snel een spil voor de internationale avant-garde en het vertegenwoordigde het nieuwe denken over de kunst in een revolutionair onderwijsprogramma. Binnen het Bauhaus kon Kandinsky zijn ideeën over een synthese van de kunsten verder ontwikkelen. Hij trof hierbij een omgeving van weliswaar zeer uiteenlopende persoonlijkheden, maar met een gedeelde interesse in een 'nieuwe kunst'. Een kunstbegrip waarin verschillende disciplines vorm gaven aan het concept van een

'Einheitskunstwerk'. In dit samengaan bestond er echter wel een zekere hiërarchie; oprichter Walter Gropius zag de architectuur als hoogste kunstvorm. '*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!*' schreef hij in het oprichtingsmanifest.^{vii} En dit manifest ging vergezeld van een houtsnede van een kathedraal door Lyonel Feininger. Net als eerder Schinkel had gedaan, greep Gropius dus terug op de verheven symboliek van het middeleeuwse *Gesamtkunstwerk*. Maar nu was het niet bedoeld om romantisch terug te kijken op voorbije grootsheid, maar om vol optimisme de zegeningen van de vooruitgang na te streven. In de combinatie van traditie en utopie toont het Bauhaus in opzet verwantschap met de Engelse *Arts and Crafts* beweging van William Morris c.s. uit de laatste decennia van de negentiende eeuw. Maar waar de *Arts and Crafts* de moderniteit afwees, daar werd deze door het Bauhaus juist verwelkomd.

Tot de opmerkelijkste vernieuwingen in het onderwijsprogramma van het Bauhaus behoort ongetwijfeld de aanwezigheid van afdelingen voor muziek, dans en theater. Studenten namen deel aan verschillende producties en maakten hiervoor decors, kostuums of maskers. De theatrale experimenten van het Bauhaus vormen net als de Dada-optredens en de acties van de Futuristen de basis van wat we later leren kennen als 'happenings' en 'performances'; acties en presentaties van kunstenaars buiten de gangbare disciplines en instituten. Hugo Ball's gedicht *Karawane*, Kurt Schwitters' *Ursonate* en Oskar Schlemmer's *Triadisches Ballett* zijn slechts drie van vele voorbeelden. Overall in Europa beginnen kunstenaars op nieuwe manieren samen te werken, zich te presenteren en het publiek te bereiken. Alhoewel deze ontwikkelingen van grote invloed zijn op de twintigste eeuwse kunstgeschiedenis, zijn zij slechts in beperkte mate in het kunstonderwijs geïntegreerd. Het Bauhaus-concept is weliswaar van zeer grote betekenis geweest voor ideeën over de opleiding van kunstenaars (ondanks het feit dat dikwijls is geconstateerd dat de docenten beroemder waren dan de studenten), maar over het algemeen is het latere kunstonderwijs toch discipline-gescheiden gebleven. In dit opzicht is er een zekere discrepantie zichtbaar tussen de ontwikkeling van de artistieke praktijk en van de artistieke opleiding.

De invloed van de historische avant-garde bewegingen, met name ten aanzien van interdisciplinariteit en samenwerkingsverbanden, is vanaf de jaren veertig, mede door de vele exil-kunstenaars, ook zichtbaar in de Verenigde Staten. Zo begonnen componist John Cage en danser Merce Cunningham een lange samenwerking. Later sloten daar beeldend kunstenaars bij aan zoals Willem de Kooning en Robert Rauschenberg.^{viii} Op hun beurt beïnvloedden Cage en Rauschenberg weer talloze andere kunstenaars en ontstonden vanuit hun optredens nieuwe kunstvormen als *happenings*, *assemblages* en *performances*. In al deze nieuwe uitingen speelde het publiek een belangrijke rol bij de realisatie en presentatie van het werk. Vaak waren de werken interdisciplinair en werden ze gemaakt in een samenwerking van verschillende kunstenaars. In de jaren zestig vormde *The Factory* van Andy Warhol het beroemdste centrum van samenkomst van beeldend kunstenaars, musici, filmmakers en acteurs. *The Factory* was een cross-mediaal laboratorium voor de New Yorkse avant-garde onder strikte regie van Warhol.

In het na-oorlogse Europa vonden verwante ontwikkelingen plaats. De 'Internationale Situationisten' onder leiding van Guy Debord ontwikkelden concepten voor de beleving van de openbare ruimte zoals de *Dérive*; een speelse dwaaltocht en verkenning van de stedelijke omgeving. Onder het motto '*Sous les pavés, la plage!*' werd een ruimer bewustzijn van de directe omgeving gepropageerd. De mogelijkheden voor een creatieve omgang met de omgeving liggen binnen handbereik, je moet ze alleen nog maar weten te traceren en te ontginnen. Verwant aan dit gedachtengoed was ook

Constant met zijn utopisch project *New Babylon*; een sociaal-architectonisch model voor een omgeving waarin de mens werkelijk vrij en creatief kan leven. Een leefomgeving voor de *homo ludens* zoals Constant deze spelende mens, onder verwijzing naar Johan Huizinga, noemde.

Spel als kernbegrip voor creativiteit en vrijheid stond ook centraal in de 'ludieke' acties van Fluxus. Deze internationale beweging representeerde de rebelsheid van de jaren zestig met tal van plaagstoten naar de gevestigde (artistieke) orde. Fluxus festivals en happenings waren wonderlijke bijeenkomsten van musici en beeldend kunstenaars met absurdistische acties en uitvoeringen. Fluxus ademde onmiskenbaar de geest van Dada en wilde traditionele grenzen en normen op allerlei gebied doorbreken om zo te komen tot een kunst die recht doet aan de volle realiteit en dynamiek van het leven. Hierbij werden ook de grenzen tussen de kunsten onderling ontregeld. Beeldend kunstenaar Wim T. Schippers goot in 1963 op het strand van Petten, bij wijze van 'manifestatie', een flesje limonade leeg in zee en componist Misha Mengelberg deelde snoepjes uit 'met de mededeling dat iedereen die er één eet een werkstuk van hem uitvoert.'^{ix} Voor deze acties gold dat het kunstwerk uit de handeling bestond en daarmee in tijd begrensd was. Dit gold feitelijk ook voor de rol van het publiek dat bij een actie aanwezig was of daarin participeerde.

Het is niet mogelijk en niet noodzakelijk om hier volledig te zijn in een inventarisatie van kunstenaars en kunstbewegingen die hebben bijgedragen aan een verruiming van het kunstbegrip. Hopelijk voldoet het om aan de hand van een aantal voorbeelden te kunnen constateren dat vanaf de negentiende eeuw de kunst bij voortduring is bevraagd én verruimd. Hedendaagse kunstenaars tonen zich schatplichtig aan deze ontwikkeling en zijn over het algemeen vertrouwd met interdisciplinair en projectmatig werken, met artistieke samenwerking en met sociale interactie. Des te verwonderlijker is het, dat het kunstonderwijs in haar ontwikkeling hierin niet in dezelfde mate lijkt te zijn meegegaan. Nog niet lang geleden schreef Frans de Ruiter zelfs over '*de vaak negentiende-eeuwse curriculumopbouw en onderwijsmethodiek*' van het Nederlandse kunstonderwijs.^x De Ruiter is van mening dat de opleidingen niet aansluiten bij '*de beroepspraktijk*' die zich kenmerkt door '*een vrij verkeer tussen de disciplines, die in het uiterste geval vervagen of in elkaar overgaan*'.^{xi} Overigens moet gezegd dat in dezelfde publicatie Alex de Vries zich aanzienlijk positiever opstelt ten aanzien van het kunstonderwijs.^{xii} Wel ziet hij de noodzaak tot '*herijking van het theorieonderwijs aan kunstacademies*'.^{xiii}

Vraag blijft waarom in het huidige kunstonderwijs de disciplines zo gescheiden blijven en er voor studenten zo weinig mogelijkheid is om tot interdisciplinaire samenwerking te komen in projectonderwijs en gezamenlijke presentaties. Al zo'n 25 jaar geleden werd dit gesignaleerd door verschillende prominente kunstenaars en docenten in een toenmalige inventarisatie van het kunstonderwijs.^{xiv} Paul Panhuysen schetste hierin zijn ideaal van het kunstonderwijs en schreef: '*Naast elkaar worden verschillende kunstvormen, literatuur, zang, dans, beeldende kunst, beweging en muziek beoefend en aan elkaar gesmeed. De presentatie aan het publiek is een vitaal deel van de activiteiten*'.^{xv} Deze mening werd gedeeld door kunstenaar Ansuya Blom die schreef: '*Een samenwerkingsverband met componisten, architecten of ontwerpers is logischer, omdat hun creatieve proces veel dichterbij dat van de beeldend kunstenaar ligt. Een school waar alle muzische bezigheden, als dans, toneel en muziek gegeven worden, lijkt me ook wel aantrekkelijk. Een nieuw soort Bauhaus*'.^{xvi}

'Cross-arts' projecten zijn binnen het reguliere kunstonderwijs nog altijd meer uitzondering dan regel. Binnen de beroepspraktijk is het echter vaak omgekeerd. Nu de kunst van de eenentwintigste eeuw nog jong is, is het wachten nog op de vernieuwing in het kunstonderwijs. De vraag is hierbij vooral wat het kunstonderwijs van de kunstenaars kan leren. 'Cross-arts' projecten spelen hierbij een essentiële rol.

ⁱ Uit: *Das Künstlertum der Zukunft*, 1849, geciteerd in: cat. tent. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Kunsthaus Zürich 1983, red. Harald Szeemann, pp.166-168

ⁱⁱ Uit: *Oper und Drama*, 1851, geciteerd in: cat. tent. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, p.174

ⁱⁱⁱ Uit: *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850, geciteerd in: cat. tent. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, p.170

^{iv} Uit: cat.tent. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, p.144

^v Kunstschrift, *Geestverwanten: Muziek – Beeldende Kunst*, 4-1985, p.117

^{vi} Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage, Bern z.j., p.66

^{vii} Magdalena Droste, *Bauhaus*, Köln 1998, p.22

^{viii} Zie o.a.: RoseLee Goldberg, *Performance; Live Art 1909 to the Present*, Londen 1979, pp.80-82

^{ix} Cat. tent. *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*, museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1980, p.91

^x Frans de Ruiter, 'Somber, maar ook hoopvol; gedachten over het kunstonderwijs', in: *Boekman tijdschrift 73 (Kunst en opleiding)*, Amsterdam 2007, p. 11

^{xi} De Ruiter, p.10

^{xii} Alex de Vries, 'Wat je ver haalt, is lekker', in: *Boekman tijdschrift 73 (Kunst en opleiding)*, Amsterdam 2007, pp.71-75

^{xiii} De Vries, p.75

^{xiv} *De Lucaskrater, Historie en analyse van en meningen over het beeldende-kunstonderwijs aan de kunstacademies in Nederland*, Academie Minerva Pers / Van Gorcum, Assen 1984

^{xv} Paul Panhuysen, 'Mei 1984', in: *De Lucaskrater*, p.273

^{xvi} Ansuya Blom, 'Voor kunstenaar bestaat er geen diploma', in: *De Lucaskrater*, p. 282