

Tiende Jongeren-Biënnale van Parijs

Van narcissisme tot sociologische enquête

PARIJS, september

De biënnale van Parijs is voorbehouden aan kunstenaars jonger dan 35: zij beoogt dus geen internationale bevestiging van erkende waarden maar een prospectie van nieuwe talenten en nieuwe strekkingen. Zijn er die tijdens de voorbije twee jaren eens niet opgedoken — of zijn ze onopgemerkt gebleven — dan biedt zo'n biënnale al gauw een indruk van stagnatie. Met deze tiende uitgave is dat duidelijk het geval.

Vergeleken met vroegere biënnales, die voor Parijs achtereenvolgens de Engelse pop art en het Franse nouveau réalisme reveleerden, waarop de kinetische experimenten en de monumentale realisaties van groepsarbeid te zien waren, waarop zowel Daniël Buren en Toroni als de lettristen en de schilders van «Supports-Surfaces» het voortbestaan van de kunst in vraag stelden — vergeleken met die bewogen en omstreden biënnales is het ditmaal een saaie bedoening. Dat zal wel niet aan de organisatie liggen, maar eenvoudig aan het feit dat er momenteel geen opvallende nieuwe impulsen te signaleren zijn. Hetzelfde verschijnsel drukt dit jaar duidelijk op de Documenta te Kassel.

Is dit echt wel zo erg? Als er eens twee jaar verlopen zonder sensationele nieuwe trends, wordt er gejammerd dat de kunst vermoeid is, maar als er voortdurend vernieuwd wordt gaat het voor diezelfde critici weer te vlug, kan het resultaat alleen maar oppervlakkig en modieus zijn. Het liefst zouden zij misschien zelf bepalen in welk tempo de kunst zich moet ontwikkelen, en in welke richting. Maar in de huidige windstijlt blijft intussen zowat alles mogelijk; alles kan en alles mag; de creatieve vrijheid, niet gekanaliseerd binnen een paar toonaangevende, leidende maar ook dwingende ismen, is totaal. Het feit dat er ook eens een adempauze optreedt is niet per se negatief. Op die manier is er even tijd voor bezinning. Misschien kunnen de aangeboorde vernieuwingen nu wat verder verdiept worden.

FORMALISME

De Parijse biënnales, ondergebracht in de akelige, aan elkaar palende gebouwen van het Musée d'Art Moderne en

het Palais de Tokio, zijn traditioneel onoverzichtelijk. Met het werk van 150 kunstenaars uit 25 landen en uit vier werelddelen is dat ook ditmaal weer het geval. Een poging om in het geheel enige orde te scheppen kan volgende hoofdstukken opleveren:

1. schilderkunst
2. post-konceptuele arbeid
3. sociale en politieke actie
4. fotokunst
5. video
6. objecten.

Waarbij sommige indelingen elkaar overlappen of doorkruisen, vermits bv. heel wat fotokunst in dienst kan staan van sociale of politieke actie, of opgenomen wordt in post-konceptuele documenten. Een andere indeling zou de biënnale kunnen opsplitsen in «kunst als formalisme» en «kunst als expressie», maar dit zou in feite deze bespreking nog maar moeilijker maken: zij zou de oude tegenstelling vorm - inhoud alleen maar nog eens kunnen oprakelen. Echt zuiver formalistisch is trouwens alleen nog de schilderkunst, in Parijs haast uitsluitend vertegenwoordigd met de zogenaamde «fundamentele» of «analytische» toepassingen die, liefst op enorme afmetingen, de eigenschappen van een pigment, van een vlak, van een drager onderzoeken.

Zo'n vijftien jaar geleden werd, door velen met een zekere voldoening, het einde van de abstracte kunst aangekondigd; zij hebben gelijk gekregen maar niet in de zin die zij bedoelden. Naast de doorbraak van al de vormen van nieuwe figuratie is de abstracte kunst alleen maar nog radicaler en extremer geworden. Schilders als Olivier Mosset, Marc Devade, Christian Bonnefoix, Stephen Cox, Andrzej Salamon gaan elke referentie en

naar niets buiten zichzelf verwijst. De uiterste konsekventies van deze houding toont Keith Milow, die zijn panelen niet plat, maar met een zijkant tegen de muur hangt, zodat voor- en achterzijde zichtbaar zijn: het schilderij als object.

Deze zakelijke benadering van het schilderij sluit in een aantal gevallen niet elk esthetisme uit. Zij kan wel eens teruggebracht worden tot de matière-kunst uit de jaren vijftig, al hadden kunstenaars als Tapiès en Wagemaker bv. wel meer romantische vertrekpunten. Ergens tussenin is het werk van iemand als Dorothea Von Windheim te situeren, die de muurbezetting van oude te slopen huizen recupereert. Het «ding-karakter» van de panelen wordt onderlijnd, maar meteen wordt geïmpliceerd dat de werkelijkheid de kunst — dit soort kunst — overtreft. De stap buiten het museum als kunstgetto is hiermede gezet, het dokumenteren van elementen uit het maatschappelijk leven kan beginnen. Heel veel jonge kunstenaars zijn daarmee bezig en de vraag, waar de sociologische enquête ophoudt en waar de artistieke creatie begint schijnt hen niet bezig te houden. In elk geval doet een bijdrage zoals die van de groep «Untel» veel andere inzendingen op de biënnale steriel en academisch lijken.

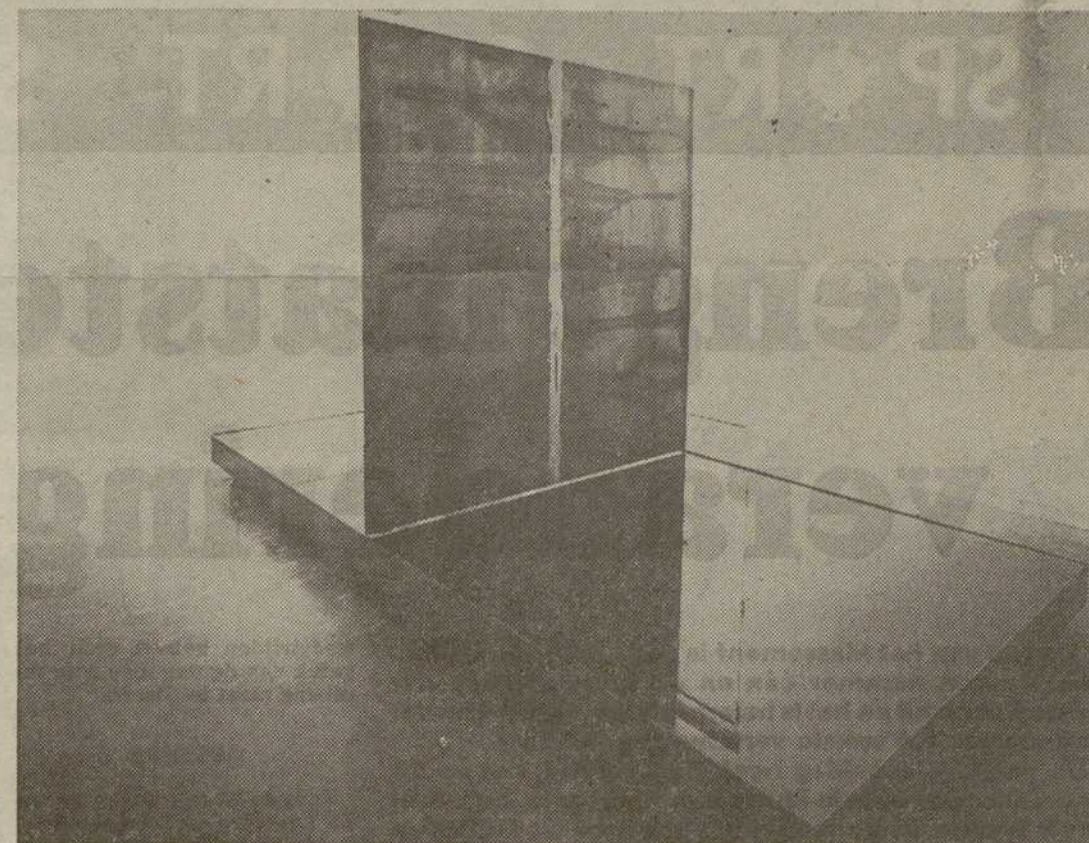
REPORTAGE

Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal en Alain Snyers, die in 1974 «Untel» stichtten, presenteren een soort «stand» in de rommelige stijl van een supermarkt. Op molentjes zoals die waarop de toeristen hun prentkaarten uitkiezen presenteren zij, ook op postkaartformaat, de honderden foto's die zij van Parijs maakten, en die heel wat minder optimistische, heel wat minder konventioneel - schilderachtige aspecten van de stad tonen: «Ça, c'est Paris». In doorschijnende plastic-hoezen hangen de ongelooflijke dingen die zij overal in de straten van de grond hebben opgeraapt, met vermelding van plaats en datum: «Récupérations urbaines». Andere documentatie behandelt de stations, de kroegen, de banken, het wonen, de seks, de televisie, de kieskampanje. Een geluids-

elke emotie bewust uit de weg om zich uitsluitend met het materieel verschijnsel «schilderen» als dusdanig bezig te houden. Hun abstract werk is in feite zeer concreet, vermits het band laat continu een mixing van straatgeluiden, nieuwsberichten en muziek horen. Het geheel komt over als een kritische assemblage van ons dagelijks levensdecor. Als enige commentaar draagt het een titel van Boris Vian: «L'écume des jours».

Een ander voorbeeld van sociologische kunst bestaat uit een verzameling van foto's en gesprekken met Turkse gastarbeiders. Ook Albrecht D en Renate en Hilmar Liptow tonen zich intens betrokken bij de maatschappelijke actualiteit: de eerste met een verzameling schokkende beelden van de wredeheden en het geweld overal in de wereld, de andere twee met «Images d'espoir», collages waarin zij de naïeve behoefte aan dromen en het escafisme van de moderne samenleving in beeld brengen rond thema's als bloemen, kinde-

ren, stranden, exotische reizen. De fotografie, die door al deze kunstenaars gehanteerd wordt als dokument van gebeurtenissen en toestanden, als «reportage», is ook in andere toepassingen op de biënnale aanwezig: voor het vastleggen van «performances» en van body art (Yakov Rozenblatt), of als autonoom kunstwerk dat alleen maar mooi wil zijn (P.L. Mol). Nog een andere benadering is die van Dieter Hacker, die de vloer van een vertrek bezaait met duizenden amateursfoto's om te wijzen op de stortvloed van beelden waarmee de wereld wordt overstroomd, zonder dat nog iemand bij het verschijnsel stilstaat. En Edmund Kuppel monteert een achteruitkijkspiegel op zijn camera, zodat niet alleen het objectief maar ook de fotograaf of de kamer waarin hij zich bevindt in beeld komt. Andere manipulaties leveren reeksen verschuivende beelden op als van een «statische» film. Uit al die verschillende manieren om met de fotografie om te gaan blijkt duidelijk dat nu ook dit



Noriyuki Haraguchi: relatie horizontaal - vertikaal.

medium, net zoals al eerder de schilderkunst, aan een kritische analyse van zijn mogelijkheden toe is.

VIDEO

De videokunst is nog maar goed begonnen met haar mogelijkheden te exploreren. In Kassel waren daar heel wat meer overtuigende voorbeelden van te zien dan in Parijs, wat natuurlijk verklaarbaar is

doordat op de Duitse manifestatie al gechevonneerde beoefenaars als Nam June Paik aanwezig waren en op de Franse uitsluitend jongeren. Sluit men de filmpjes van happenings uit, die immers video alleen maar gebruiken om een gebeurtenis te reproduceren die buiten het eigenlijke medium ligt, dan blijft er niet zo veel over. Creatief video betekent het scheppen van een nieuwe visuele taal die noch fotografie, noch film, noch televisie in gesloten circuit is en die op geen enkele andere manier dan met video kan gemaakt worden.

Van een ware elektronische computerkunst kan hoogstens nog maar in een experimenteel stadium sprake zijn, tenminste als je moet afgaan op wat in de jongeren-biënnale getoond wordt. De meest geslaagde experimenten spitsen zich niet toe op een verdiepen, maar op een verbreden van het medium in de ruimte. Men spreekt dan van «video-skulpturen». Monitors worden op diverse plaatsen in een ruimte geplaatst, of in reeksen naast elkaar, en daarop zijn simultaan verschillende, of identieke maar lichtjes verschuivende, projecties te zien. Nog afgezien van het zenuwlopende en vermoeiende effect van zulke aanvallen op het netvlies staan de resultaten nauwelijks in enige verhouding tot de gebruikte middelen. Het ziet er naar uit dat dit voorlopig nog wel even zo zal blijven — tenzij er een genie opduikt om met de voorhanden zijnde middelen echt iets belangrijks te doen.

Marc CALLEWAERT

Museum Moderne Kunst en Palais de Tokio, Parijs, tot 1 november.



Bjorn Norgaard (Denemarken): toestand met beelden, planten, objecten, water en muziek.