

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

2008

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

DE PRIJS VOOR DE
JONGE KUNSTKRITIEK

De tweejaarlijkse *Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* is een initiatief van de Appel, Witte de With en het Fonds BKVB.

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten die schrijft over hedendaagse beeldende kunst en gericht op de algemene pers.

Deze bundel bevat de genomineerde en winnende artikelen van de eerste editie van de prijs in 2008.

JURY

Camiel van Winkel
publicist, lector
kunstacademie
Den Bosch

Maria Barnas
schrijver,
beeldend kunstenaar

Bernard Dewulf
journalist, kunstkriticus
De Morgen

Edo Dijksterhuis
journalist, kunstkriticus
het Financieele
Dagblad

Barbara Visser
beeldend kunstenaar

onder
voorzitterschap van
**Oscar van den
Boogaard**
schrijver

PARTNERS

In 2008 waren NRC Handelsblad en Knack mediapartners voor *de Prijs van de Jonge Kunstkritiek*. NRC Handelsblad publiceerde het winnende essay *De toekomst is die berg* en Knack de recensie *Negeren is de grootste luxe* van *Christophe Van Gerrewey*.

De organisatie van de Prix de Rome selecteerde anoniem een auteur voor haar juryrapport uit de genomineerde artikelen. In 2008 was dit *Moosje Goosen*.

INHOUD

voorwoord
pagina 3

juryrapport
pagina 7

essay
pagina 17

De toekomst
is die berg
Christophe
Van Gerrewey
pagina 19

Een hele reeks
vermeende
eigenschappen
Bart Groenendaal
pagina 27

recensie
pagina 33

Negeren is de
grootste luxe
Christophe
Van Gerrewey
pagina 35

Ruïne met uitzicht
Moosje Goosen
pagina 41

biografieën
pagina 45

VOORWOORD

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is in 2008 door de Appel arts centre, het Fonds BKVB en Witte de With, Center for Contemporary Art ingesteld om het terrein van de kunstkritiek te voorzien van een nieuwe impuls en te investeren in de toekomst van een hoogstaand kunstdiscours. *De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. De prijs beoogt de beste schrijvers van een jonge generatie in de schijnwerpers te plaatsen, en hun daarmee de kans te bieden zich op een breder platform te profileren.

Als directeuren van hedendaagse kunstinstellingen en een fonds voor de beeldende kunsten gaat de kunstkritiek ons aan het hart. Niet omdat berichtgeving onze activiteiten rechtvaardigt, niet omdat een artikel met een fijne kop de bezoekcijfers omhoog trekt, maar omdat kunst ontstaat in een dialoog tussen de kunstenaar en zijn omgeving, en voortleeft in het discours dat daarop volgt.

De kunstkritiek moet daarom niet besloten blijven binnen de vakbladen en de kring van kunstprofessionals. Juist de aanwezigheid van scherpe, intelligente, maar ook meeslepende en enthousiasmerende kritieken in de algemene pers, de dag- en weekbladen, zijn van belang om het potentieel van de kunst voor de maatschappij te verduidelijken en te benutten.

Voor elke tentoonstelling of elk werk waar wij als producent of medefinancierder bij betrokken zijn, hopen we natuurlijk op een positieve ontvangst en jubelende kritieken. Maar ongenoegen is minstens even interessant. Een goed beargumenteerd tegengeluid verbreedt immers de eigen kijk- en denkkaders. Al jarenlang snijdt de algemene pers in de ruimte voor kunstkritiek. De voorkeur gaat uit naar verbreding in plaats van verdieping, waardoor het gesprek over

de kunst noodgedwongen in een keurslijf van oppervlakkige reportages of snelle vooruitblikken wordt geperst. Hiermee wordt geen recht gedaan aan de kunstenaar of kunstinstelling en het publiek wordt slecht bediend. Wij waren en blijven ervan overtuigd dat de breed in cultuur geïnteresseerde lezer nieuwsgieriger en kritischer is dan dat het cultuurnieuws-als-nieuwsflits doet geloven.

De initiatiefnemers riepen in 2008 op tot bijdragen die getuigen van het vermogen om op een genuanceerde en goed geïnformeerde manier een kritische mening uit te dragen. Er werd gezocht naar teksten waarin de kunstbeschouwing niet geïsoleerd is van de maatschappelijke actualiteit. Het was dan ook opmerkelijk, maar niet verwonderlijk, dat de drie auteurs die een nominatie ontvingen uiteenlopende profielen hadden.

Met de bundel die u nu in handen heeft, willen wij de bekroonde artikelen en hun auteurs extra onder uw aandacht brengen vanuit de overtuiging dat, om de voorzitter van de jury te citeren: Goede kunstkritiek kan de tijd overstijgen. Ook recensies, deze zouden ook over tien jaar nog interessant moeten zijn om te lezen 'als een stem die je hoort'.

citaat
Oscar van
den Boogaard
juryvoorzitter
2008

Wij wensen u veel plezier met het lezen of herlezen van de genomineerde en prijswinnende artikelen van de eerste editie van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek*. Als organisatoren van de prijs blijven wij deze veelbelovende auteurs volgen in hun ontwikkeling en zijn er trots op dat zij, met hun bekroonde inzending, de spits van een nieuwe stimuleringsprijs hebben afgebeten.

Lex ter Braak
directeur *Fonds BKVB*
Ann Demeester
directeur *de Appel arts centre*
Nicolaus Schafhausen
directeur *Witte de With,*
Center for Contemporary Art

JURYRAPPORT

Oscar van
den Boogaard
oktober 2008

Toen mij een half jaar geleden werd gevraagd om juryvoorzitter van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* te worden heb ik geen moment getwijfeld. Hoewel ik nooit in mijn leven ergens een voorzitter van heb willen zijn en jury's en prijzen van nature wantrouw, vond ik dat ik voor kunstkritiek in ons taalgebied een uitzondering moet maken. Goede essayisten en critici zijn namelijk even noodzakelijk als schaars en moeten daarom op handen gedragen worden.

Beeldende kunst dringt steeds verder door in de samenleving, vult de openbare ruimte, musea en galeries en kunstbeurzen zijn the place to be, Jan met de pet wil er zich mee omringen, er zelfs in investeren, omdat er geld mee te verdienen valt of omdat een verzameling aanzien geeft, maar wat als de kritische reflectie over kunst verdwijnt? De bedenkers van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* constateerden dat er niet genoeg en niet goed genoeg over beeldende kunst geschreven wordt. Het tij moet gekeerd.

De kunstcriticus heeft een te belangrijke rol te spelen, hij kan de brug zijn tussen kunstwerk en toeschouwer, de kunst ontsluiten voor de rest van de wereld. Hij kan opvoeden, enthousiasmeren, verbazen. Kunst in een wereld die ophoudt te denken en kijken is louter nog decor. Een beeldentuin waarin de mens zich gedachteloos rondwentelt.

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek wil de beste jonge schrijvers over beeldende kunst zichtbaar maken en stimuleren.

Wat is een goed stuk? In het wedstrijdreglement werd een aantal criteria geformuleerd. Een duidelijke vraagstelling, een eigen invalshoek en nieuwe inzichten. Helder en toegankelijk geschreven voor een ruim publiek maar tegelijkertijd voldoende inspirerend voor kunstkenners. Een gedegen kritische reflectie en een diepgaande analyse die leidt tot een beter begrip. Een kunsthistorische en theoretische reflectie verbonden met de actualiteit. Maar bovenop deze criteria wilde de jury geraakt worden door een geweldig stuk, goed geschreven, intelligent, persoonlijk en noodzakelijk. Een stuk waardoor je als een mens een beetje verandert. Omdat je iets met nieuwe ogen hebt gezien. Waren dit al te hoge verwachtingen?

De oogst was niet overweldigend. Niet in aantal en niet in kwaliteit. Op 24 september kwam de jury bijeen om uit de 72 inzendingen, waarvan 32 in de categorie essay en 40 in de categorie recensie, anoniem te beoordelen en een definitieve selectie te maken.

De teleurstelling overheerste. Veel stukken waren simpelweg slecht geschreven, lelijke zinnen, clichés. Maar slecht geschreven betekent ook slecht gedacht. De blogcultuur overheerste waarin alles draait om het ik van de schrijver en zijn performatieve meningsuitingen die schreeuwen maar niets vertellen. In een aantal gevallen was het onderwerp niet eens beschreven en vroeg je je als lezer af wat de aanleiding was van het stuk.

Opvallend was vaak ook de negatieve houding ten opzichte van de kunstwereld: veel antistukken, tegen curatoren, tegen musea, tegen galeries. Alsof kritisch zijn betekent 'tegen iets zijn' en kunstkritiek alleen maar dient om kunst te ontmantelen. De essays waren vaak kunstgeschiedenislesjes, veelal ontbrak de persoonlijke invalshoek.

De jury was het snel eens over de beste stukken en besloot tot een beknopte shortlist met twee kandidaten in beide categorieën. Toen de namen bekend werden gemaakt, bleek er sprake te zijn van een verrassende dubbele nominatie.

Voor de categorie essay kozen we voor de stukken van CHRISTOPHE VAN GERREWEY en BART GROENENDAAL. Voor de categorie recensie nomineerden we CHRISTOPHE VAN GERREWEY en MOOSJE GOOSEN.

Toen we hun biografieën te zien kregen, waren we verbaasd. Opvallend was dat er geen kunsthistorici bijzaten. BART GROENENDAAL is een beeldend kunstenaar die zich in culturele antropologie en filosofie heeft verdiept. MOOSJE GOOSEN heeft in eerste instantie Spaans gestudeerd en de interesse van CHRISTOPHE VAN GERREWEY bestrijkt een breed gebied van architectuur tot literatuur, filosofie en beeldende kunst.

Duidelijk voor ons is dat schrijven over kunst moet gebeuren vanuit een brede context en interessegebied. De typische kunsthistorische inzendingen beoordeelde de jury als schools en gesloten.

**Ruïne
met uitzicht**
Moosje Goosen
pagina 41

In de categorie recensie kozen we twee stukken. **RUÏNE MET UITZICHT** behandelt op een originele manier *These Ruins you see*, een publicatie van de Mexicaanse kunstenaar *Mariana Castillo Deball* die zij maakte in navolging van een gelijknamige door haar samengestelde onzichtbare collectie van materiaal uit verschillende bestaande archeologische collecties en archieven in Mexico. Een complex en gelaagd project waarin de kunstenaar als een ‘archeoloog van het hedendaags verleden’ dook in de materie van de archeologie om zodoende een laag bloot te leggen die iedere vondst en iedere ontdekking uit een ver verleden met nieuwe lagen ontdekt.

Het uitgangspunt van de recensie is een persoonlijke herinnering van de schrijfster: een opletende schooljuf die ze op een doordeweekse ochtend in het museum tegen haar schoolkinderen hoorde zeggen: ‘Kijken doe je met je ogen’. Dit verbindt ze met een herinnering aan een novelle van *Stefan Zweig* waarin een oude blinde kunstverzamelaar ieder detail van zijn verzameling kan beschrijven. Dit beeld linkt ze behendig aan het gedachtegoed van de filosoof *George Didi-Huberman*

voor wie de meest nobele vorm van esthetiek een esthetiek is 'die ons, in een poging tot volledige overgave aan de dimensie van het visuele, vraagt om onze ogen te sluiten voor het beeld'. Analytisch en helder weet MOOSJE GOOSEN het ingewikkelde archeologische project van de Mexicaanse kunstenaar laagje voor laagje bloot te leggen en het onzichtbare voor de lezer zichtbaar te maken.

Negeren is de grootste luxe
Christophe
Van Gerrewey
pagina 35

In de recensie **NEGEREN IS DE GROOTSTE LUXE** behandelt CHRISTOPHE VAN GERREWEY het kunstenaarsboek *Sonne, Mond und Sterne* van Peter Fischli & David Weiss. Beeldend en treffend beschrijft de schrijver het omvangrijke boek vol kleurige advertenties – die het Zwitserse kunstenaarsduo uit West-Europese tijdschriften heeft gescheurd – waardoor je het voor je ziet liggen. Hij beschrijft lyrisch wat voor effect de beelden zwembaden en mooie vrouwen op hem hebben, op de mens van vandaag en constateert: 'Als het dan zo is dat we in het waterdichte kapitalisme nagenoeg allemaal hetzelfde leven moeten leven, dan is het toch mogelijk op een gerichte wijze niet helemaal geleefd te worden – dankzij details, kleine subversies en bewuste ironie.' De titel van het kunstenaarsboek weet de schrijver op verschillende manieren te duiden en verwijst uitgebreid naar Duitstalige kinderliedjes die worden gezongen op de feestdag van Sint-Maarten.

In een laatste paragraaf beschrijft de schrijver ook de positie van het kunstenaarsboek ten opzichte van de commerciële pers en geeft het stuk daardoor een verrassende maatschappelijke dimensie. Zonder de lezer in een hoek te dwingen besluit hij dat tegelijkertijd in hoge mate apocalyptisch én feestelijk als *Sonne, Mond und Sterne*, het gelukkige leven in het Westen nog niet eerder is voorgesteld.

De jury was het er unaniem over eens dat deze prachtig helder en filosofisch geschreven recensie *de Prijs van de Jonge Kunstkritiek* moest winnen.

Namens de Jury, de Appel, het Fonds BKVB en Witte de With heb ik dan ook de eer deze prijs uit te delen aan CHRISTOPHE VAN GERREWEY.

De Belgische socioloog *Rudi Laermans* noemt het genre essay een proeftuin zonder identiteit. ‘Soms primeert de argumentatie, soms de formulering, soms komt het op scherpe ideeën aan, soms valt het gezegde niet los te weken van de wijze waarop het is neergeschreven. Soms dit, soms dat: een essayist vindt in het beste geval een eigen toon of – om met *Paul Valéry* te spreken – ‘een Stem’. Een essay is een gedachte-experiment, een avontuur, dat moet het zijn, het is een van die weinige plaatsen waar vrij gedacht kan worden.

Het thema van de essays was het volgende: Hedendaagse Kunst staat continu onder de druk van vernieuwing. Innovatie en verfrissendheid lijken een must te zijn. Jong en nieuw lijken de grote mode- en codewoorden. Wat betekent dat accent op ‘het nieuwe’ voor de actuele beeldende kunst? De jury nomineerde twee stukken.

**Een hele reeks
vermeende
eigenschappen**
Bart
Groenendaal
pagina 27

In een stuk zonder titel dat we ‘**EEN HELE REEKS VERMEENDE EIGENSCHAPPEN**’ noemden, naar de eerste woorden van de eerste zin, beschrijft BART GROENENDAAL de kunstenaarsfiguur in onze wereld waarvan de jonge kunstenaar de mythische held is die de waarden van non-conformisme, rebellie en verzet tegen de gevestigde orde representeert.

Hij beschrijft het fenomeen dat naarmate de kunst zich verder ontwikkelde ze steeds onbegrijpelijker werd voor het gewone publiek en interessanter voor de theoretici. De kunstenaar als revolutionair beoefent filosofisch onderzoek in de praktijk. Volgens de schrijver is de kunstenaar een revolutionair met de air van een mysticus die verdomd goed weet wat hij waard is. De theorie rond kunst werkt samen met de handel in de kunst om de waarde van kunst te bepalen. Goed lobbywerk is van doorslaggevend belang. Op de markt brengt kunst geld op en voor de theorie levert ze inhoud op voor het de-

bat. GROENENDAAL onderscheidt binnen de kunstwereld de gevestigde kunstenaars en hun context en jonge kunstenaars en hun context. Hij neemt het op voor de kunstenaars die niet jong meer zijn en ook niet echt bekend en vaak niet erg handig zijn in lobbyen en contact houden met curatoren.

We vinden het knap dat de schrijver zijn ideeën over kunstenaarschap met de situatie van de hedendaagse kunst in Nederland en aldus theorie met praktijk weet te verbinden. GROENENDAAL toont engagement als kunstenaar maar roept ook de tentoonstellingsmaker op zijn verantwoordelijkheid te nemen. Hij stelt dat in een tijd waarin alles kan en mag beiden wel een visie moeten hebben: omtrent het belang en de mogelijkheden van de kunst zelf die een kans vertegenwoordigt in onze overgeorganiseerde maatschappij het onverwachte te ontmoeten: schoonheid, verwondering en vooral ontregeling.

**De toekomst
is die berg**
Christophe
Van Gerrewey
pagina 19

In het essay **DE TOEKOMST IS DIE BERG** beschrijft CHRISTOPHE VAN GERREWEY dat het nieuwe vooral een ruimtelijk begrip is en niet op een horloge afleesbaar. Met de intrigerende zin 'Iets kan pas nieuw zijn als het zich op een andere plaats bevindt' begint hij zijn stuk. Via uitspraken van de Russisch-Duitse kunsttheoreticus *Boris Groys* begint de lezer aan de hand van de schrijver een fascinerende zoektocht. VAN GERREWEY beschrijft het interessante fenomeen dat toeschouwers van kunst het werk soms nooit in het echt hebben gezien en vraagt zich af wat het betekent om slechts in een mentale ruimte met kunst bezig te zijn, om het over kunst te hebben, van kunst te genieten, 'terwijl de enige echte materiële, drie-dimensionale ruimte door mijn schedelpan wordt gevormd'.

Hij koppelt dit aan een ongelooflijke anekdote van een man die hij in een reality-show op de televisie zag. Het was een oud leraar-priester die hem vroeger op een provinciaal college had onderwezen – die zijn vrouw voordroeg als kandidaat voor een esthetische opknappbeurt. De schrijver stelt

hem model voor de veranderde houding van de wereld ten opzichte van de kunst. ‘Kunnen de verlangens die hij projetteert op zijn echtgenote niet vergeleken worden met wat wij gemeenzaam van de kunst zijn gaan verlangen?’

In een meesterlijk opgebouwd stuk vol prachtige zinnen en beelden waarin een link wordt gelegd naar het apoteotisch slot van een van de grote werken van de hedendaagse literatuur, *Glamorama* van Brett Easton Ellis, verbindt VAN GERREWEY als een volleerd acrobaat beelden met gedachten en persoonlijke ervaringen en concludeert dat ieder mens slechts op eigen kracht en na een eigen verleden aansluiting kan vinden tot de nieuwheid van de kunst.

De jury kan niet anders dan de schrijver van dit persoonlijke, intelligente en bevlogen stuk met de prijs voor het beste essay te belonen, ook al is hij tevens de winnaar van de prijs voor de beste recensie. Wij vonden het niet eerlijk om na afloop de doelpalen te verschuiven om een ‘aardigere’ keuze te maken en er is door ons bewust gekozen het oorspronkelijke kwaliteitsoordeel te handhaven.

Wat wij op dit moment over CHRISTOPHE VAN GERREWEY weten is dat hij een jongeman met zo’n heldere en overtuigende stem is dat we uitkijken naar alles wat hij gaat schrijven. We kunnen ook de andere genomineerden niet genoeg danken en feliciteren.

De kunstcriticus heeft een te belangrijke rol te spelen, hij kan de brug zijn tussen kunstwerk en toeschouwer, de kunst ontsluiten voor de rest van de wereld. Hij kan opvoeden, enthousiasmeren, verbazen. Kunst moet gespiegeld worden, zonder u verliest de kunst haar glans.

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
essay

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
recensie

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

ESSAY

hoofdprijs

**De toekomst
is die berg**

Christophe Van Gerrewey

eervolle vermelding

**Een hele reeks
vermeende
eigenschappen**

Bart Groenendaal

De toekomst is die berg

Christophe Van Gerrewey

“The sun shone, having no alternative, on the nothing new.”
Samuel Beckett

Iets kan pas nieuw zijn als het zich op een andere plaats bevindt. Iets is niet nieuw omdat het uit een ander tijdperk stamt of omdat het iets anders naar het verleden duwt en oud maakt. Het grootste misverstand over het begrip vernieuwing, bestaat erin te denken dat het innoverende karakter van een kunstwerk op een horloge afleesbaar is, terwijl het eerder een grondplan nodig heeft om herkend te worden. Het nieuwe is bovenal een *ruimte-lijk* begrip.

Wie dat goed heeft begrepen, is de Russisch-Duitse kunsttheoreticus *Boris Groys*. Zoals in nagenoeg al zijn teksten (zopas deels verzameld in *Art Power*), benadrukt *Groys* het belang van het museum voor de macht van kunst. Kunst kan pas functioneren en weldadig zijn als bepaalde instituties hun aloude ruimtelijke autonomie behouden of terugwinnen. Het is, wat dat betreft, niet verwonderlijk dat *Groys* in de jaren tachtig en negentig zelf de neergang van de laatste communistische staten als ooggetuige heeft meegemaakt. Zijn theorie is er duidelijk een van een extreem-links gecorrigeerd kapitalisme, en de voornaamste van die correcties komen vooral de kunst ten goede.

In zijn essay *On the New* ontwikkelt *Groys* zijn vertoog met als voorbeeld de ‘gesimuleerde readymades’ van het Zwitserse kunstenaarsduo *Fischli & Weiss*. Zij maakten objecten (zoals een pot verf of een pak hondenbrokken) met Zwitserse precisie na in polyurethaan en plaatsten deze artefacten in het museum. Het effect en het mysterie van deze kunstwerken – de eigenlijke reden waarom de voorwerpen kunst worden – is, zo betoogt *Groys*, te danken aan de context van het museum.

“Als je deze objecten, laten we zeggen, in het atelier van *Fischli & Weiss* zag, zou je ze ter hand kunnen nemen en wege – een ervaring die onmogelijk zou zijn in een museum omdat het verboden is om tentoongestelde objecten aan te raken. Zoiets toch doen zou onmiddellijk het alarmsysteem in werking stellen en het museum personeel verwittigen, dat er vervolgens de politie zou bij roepen.

Op die manier”, schrijft *Groys* met enige ironie maar toch ook niet zonder gemeente nostalgie, “kunnen we zeggen dat het de politie is die, op het laatste moment, de tegenstelling tussen kunst en niet-kunst garandeert – de politie die nog niet op de hoogte is van het einde van de kunstgeschiedenis”.

Dat de gesimuleerde readymades van *Fischli & Weiss* dus functioneren als iets dat we nog niet eerder gezien hebben, en dat we ze kunnen blijven zien omdat ze een hertekende positie innemen ten opzichte van de kunstgeschiedenis (*Duchamp, Warhol, Roth*, enzovoorts), komt niet doordat het werken zijn die in 1992 of in 1999 of in 1968 zijn gemaakt en daarvoor niet bestonden – maar omdat het werken zijn die hun mysterieuze, ‘overdenkbare’ en innoverende karakter te danken hebben aan hun positie in het museum.

Zelfs – historisch gezien – eeuwenoude werken kunnen dankzij accrochages, combinaties, theorieën of tentoonstellingstechnieken, in de ruimte van het museum ‘nieuw’ worden op de manier waarop alleen de kunst dat kan. (Het is zelfs mogelijk om in die benadering een benadering van de definitie van een ‘klassiek’ werk terug te vinden.)

“In de Bijbel,” beëindigt *Groys* zijn essay, “kunnen we het beroemde statement terugvinden dat er niets nieuw is onder de zon. Dat is, natuurlijk, waar. Maar er is geen zon in het museum. En dat is waarschijnlijk waarom het museum de enig mogelijke plek voor vernieuwing was – en altijd zal blijven.”

Het kan dat *Groys* zijn begrip van het ‘museum’ bijna als een pars pro toto heeft opgevat voor de gehele autonomie van de kunst. Toch blijft het zo dat zijn ruimte-begrip, zeker in het essay *On the New* en zeker ook in vele van zijn andere teksten, op een klassieke manier *architecturaal* blijft. Het valt niet te ontkennen dat het misschien net die verdamping is van de ruimte, die virtualisering of globalisering, die de kunst in problemen heeft gebracht en in problemen blijft brengen. Het hele vraagstuk van het ‘nieuwe’ en de

licht hysterische nadruk op het ‘innoverende’ is een schijnprobleem dat voortkomt uit het feit dat kunst *overall* is – en niet langer, zoals *Groys* betoogt of eerder wil, is terug te brengen en te bewonderen en te overdenken binnen de verzekerende grenzen van het museum.

De vraag moet echter gesteld: is het mogelijk om een begrensde ‘ruimte’ te bedenken waarin kunst kan bestaan (en dus, vooruit dan maar, ‘nieuw’ kan zijn) die niet samenvalt met de klassieke plaats van het museum?

De pragmatische, dagdagelijkse werkelijkheid biedt, zoals wel vaker, een zeer goed antwoord – of althans iets wat op een antwoord kan doen hopen. Ik, bijvoorbeeld, heb de gesimuleerde *readymades* van *Fischli & Weiss* nooit ‘in het echt’ gezien.

Ik noem mezelf of ik beschouw mezelf als een fan van het werk van *Fischli & Weiss*, en ik meen ook min of meer te mogen weten waar hun werk om draait, maar om eerlijk te zijn heb ik nog *niets* van hun werk in het museum gezien. Is dat wel mogelijk? Ben ik geen bedrieger? Ben ik wel met kunst bezig en niet eerder met afbeeldingen van kunst, publicaties over kunst, kunstkritiek? Kan ik de gesimuleerde *readymades* als kunst ervaren (als ‘nieuw’, als ‘brekend’ met de traditie, als ontregelend of interessant) als ik ze bekijk in *Flowers & Questions*, de overzichtspublicatie over het werk van *Fischli & Weiss* die naar aanleiding van een grote reizende tentoonstelling in 2007 verscheen – of als ik het werk ‘googlel’ en het dan op een computerscherm bekijk?

Hetzelfde geldt voor, pakweg, *Der Lauf der Dinge*, de beroemde film van de Zwitsers. Nooit ‘echt’ gezien. Wel gedownload op het internet, op een DVD gebrand, met vrienden bekeken op een klein computerscherm (en gedacht: ik zou me een ‘beamer’ moeten aanschaffen, desnoods tweedehands, *Der Lauf der Dinge* zal nog indrukwekkender zijn).

Met andere woorden: wat betekent het om slechts in een mentale ruimte met kunst bezig te zijn, om het over kunst te hebben, van kunst te genieten, terwijl de enige echte materiële, driedimensionale ruimte door mijn schedelpan wordt gevormd?

En in de woorden van *Walter Benjamin*: hoe kan kunst eenzaam en in de private of zelfs totaal publieke sfeer beschouwd worden in het tijdperk van de technologische onreducerbaarheid?

Het antwoord op die vragen is te benaderen langs de omweg van een hedendaagse, veelzijdig schaamtelijke maar intrigerende anekdote. Enkele jaren terug zag ik op televisie, op een verloren zondagnamiddag in familiale kring, een van de vele *reality-shows* die de hedendaagse wereld rijk is, in steeds scabreuzer en uitzinniger vormen.

In dit programma was het echtgenoten of echtgenotes toegestaan hun wederhelft voor te dragen als kandidaat voor een opknapbeurt. Het ging weliswaar om ‘gelukkige’ huwelijken waarin echter een van de partners (zo werd het eufemistisch of zelfs ronduit leugenachtig uitgedrukt) het gevoel had dat de ander zijn of haar potentieel niet ‘ten volle’ uitspeelde, dat de ander, mits ‘enige ingrepen’ en ‘hulp van buitenaf’ pas echt zou kunnen ontplooiën tot de schitterende diamant die hij of zij in de ogen van zijn of haar partner, altijd al was geweest. Het moet gezegd: de in de bewuste episode kritisch vooruitgeschoven vrouw beantwoordde op geen enkele manier aan de hedendaagse schoonheidsidealen. Met de termen en gebruiken (*cleavage*, *eye-liner*, *lip gloss*, *peeling*, zelfs *panty*) waarmee de schoonheidsspecialistes van dienst haar confronteerden – vrouwen die ze, zonder twijfel, even voordien, nog als *indecent* had beschouwd – was ze nooit eerder in aanraking gekomen.

De behandeling resulteerde in een verbeterde, frissere en *nieuwere* versie van de vrouw. Dat vond ook haar echtgenoot, die haar kalm en zonder uitzinnig enthousiasme weer in ontvangst nam. Wat bleek? Ik herkende de echtgenoot: hij was een van de leraar-priesters die mij jaren terug op een provinciaal college had onderwezen.

Kan (zoals destijds Settembrini voor het humanisme en Naphtha voor het nihilisme in *De Toverberg* van *Thomas Mann*) deze man niet model staan voor de veranderende houding van de wereld ten opzichte van de kunst?

Kunnen de verlangens die hij projecteert op zijn echtgenote niet vergeleken worden met wat wij gemeenzaam van de kunst zijn gaan verlangen?

Aanvankelijk was ‘de vrouw’ voor deze man als een ‘onvoorstelbaar’ object – nooit gekend, nooit verlangd; de druk van de buitenwereld in de richting van de werkelijkheid heeft hem ook daadwerkelijk en letterlijk naar *buiten* gedreven, in de armen van een aan hem gelijkwaardige, gelijkwaardige vrouw – misschien was ook zij wel uit het klooster gevlucht.

Maar omdat de wereld bleef drukken en ook de huiskamer en de werkcomputer en het televisietoestel binnentrad, besepte de ex-priester dat zijn vrouw niet was zoals wat in de wereld blijkbaar werd verwacht – en dus ook niet zoals wat onstuitbaar werd getoond.

En het bescheiden enthousiasme van de man na de televisionele en publiek gemaakte *make-over* is dan ook niets minder dan de uiting van een grootse teleurstelling: zijn vrouw is dan wel nieuw, maar dan alleen zo omdat ze noch op zichzelf noch op de vrouwen in de buitenwereld lijkt. Een aanvankelijk evenwichtig huwelijk waarin de een de ander spiegelt en relatief vast houdt, maar waarin toch iets dergelijks voorvalt, is ten dode opgeschreven.

Zo is het ook met de hedendaagse kunst. In een premoderne wereld, (in het regime van de representatie, om met *Rancière* te spreken), hadden wij geen kunst van doen – of liever: was de kunst ons eigen want vond de kunst haar oorsprong in een vatbaar en goed geregeld religieus contract. Industrie, technologie, de rijkdom van alleman, de dood van God, maakten ‘moderne kunst’ noodzakelijk. De modernistische avant-garde heeft zich vervolgens, zij aan zij, maar dan eerder zoals een hond in de *sidecar* van de bromfiets van het kapitalisme, mee ingezet voor de injectie van de kunst in het echte leven, en van het echte leven, van de werkelijkheid, in de kunst.

Dat kunst ruimtelijk gezien overal is of wil zijn, dat de werkelijkheid wordt geësthetiseerd, hoeft niet noodzakelijk een probleem te zijn – het is slechts wanneer het denken en de ruimte van het denken mee wordt overspoeld en overstroomt door de druk naar het nieuwe, het veranderende en het eenduidig winstgevende, dat de kunstgeschiedenis onbereikbaar wordt, het artistieke mysterie doorbroken en de kunstpraktijk onhoudbaar en inwisselbaar.

Het probleem is dus niet dat het onmogelijk is om buiten het museum op een zinnige manier met kunst bezig te zijn, zoals het ook niet het probleem is van de ex-priester om met zijn vrouw het publieke domein te betreden.

Zijn probleem bestaat erin de verlangens van die buitenwereld (naar snelheid, nieuwigheid, schoonheid, oppervlakkigheid, doorzichtigheid en inwisselbaarheid) niet tot de zijne te maken en niet te betrekken op zijn vrouw – ook al staat hij middenin diezelfde buitenwereld.

“Musea zouden”, zoals *Groys* betoogt, “plekken kunnen zijn waarin die wereldse en actuele verlangens smelten als de vleugels van Icaros die te dicht bij de zon komt – en die de kunst dus niet langer beletten om zichzelf te zijn en op haar hoogst eigen onwereldse manier *nieuw* te zijn.” Maar hoe kan dat soort museale ‘staat’, die hoogst bijzondere sfeer, ruimtelijk getransporteerd worden?

Eigenlijk kunnen we nog verder gaan, en de stelling van *Groys* niet enkel nuanceren of uitbreiden maar zelfs tegenspreken. Het museum heeft niks te maken met esthetische appreciatie of vormen van artistieke nieuwigheid! Het gaat om een denkruimte, en wat wordt er eigenlijk wel niet van de architectuur verwacht als zij verantwoordelijk wordt gesteld voor het instellen van dat soort intellectuele sfeer?

Glamorama, een voor het overige zonder meer ‘hedendaagse’ roman uit 1999, waarin niet zozeer het weerstaan aan actuele verlangens wordt beschreven als wel het onledig zwelgen in dat soort objectieven, is door de Amerikaanse auteur *Bret Easton Ellis* beëindigd met een merkwaardige scène. Het hoofdpersonage heeft een rol gespeeld in een scherpgericht tussen alle speerpunten van deze tijd: terrorisme, emotionele decadentie, druggebruik, beroemdheden, reclame, film en modellenverkeer.

“Ik,” vertelt hij na afloop, “drink een glas water in een lege hotelbar in het Principe di Savoia en staar naar de muurschildering achter de bar en op de muurschildering staat een reusachtige berg aan de voet waarvan zich een grote wei uitstrekt waar dorpelingen feestvieren in het hoge, met lange witte bloemen bespikkelde gras waarmee de berg bedekt is, en in de lucht boven de berg is het ochtend en de zon bestrijkt het hele kader van de muurschildering, brandt boven de kleine kliffen en de laaghangende wolken die de bergtop omkringen, en een brug die over een pas door de berg is gespannen brengt je aan de overzijde tot het punt waar je moet wezen, want achter die berg is een snelweg en langs die snelweg staan aanplakborden met antwoorden erop – wie,

wat, waar, wanneer, waarom – en ik val voorover maar ga ook omhoog de berg op, mijn schaduw tekent zich af tegen zijn puntige pieken, en ik word voortgestuwd, stijg op, zeil door donkere wolken, steeds hoger, voortgedreven door een straffe wind, en even later is het nacht en staan er sterren aan de hemel boven de berg die al brandend rondwentelen. De sterren zijn echt. De toekomst is die berg.”

Het eerste echte moment van rust, contemplatie en eenzaamheid – en van een mogelijk contact met de werkelijkheid – vindt het hoofdpersonage (dat ook voor het eerst in de roman water drinkt) zittend voor een muurschildering, openstaand voor de specifieke nieuwheid van de afbeelding voor hem, met zicht op een toekomst die verankerd is in een specifiek verleden. Dat soort geestestoestand – de enige waarin kunst kan gedijen en echt en ook nieuw kan zijn – is niet op te leggen. Een *Thought Police* voor de kunst is niet denkbaar.

De projectie van *Der Lauf der Dinge* in mijn woonkamer kan niet middels een eenvoudig bericht – zoals de vraag om gsm's uit te schakelen – tot kunst worden verheven. De ex-priester had niet van te voren wijzer kunnen worden over de vrouw, zoals bijvoorbeeld na het herhaaldelijk lezen van Proust. Zoals bij alle weldaden, kan men slechts op eigen kracht en na een eigen verleden, aansluiting vinden tot de nieuwheid van de kunst.

Een hele reeks vermeende eigenschappen

Bart Groenendaal

Een hele reeks vermeende eigenschappen die de kunstenaarsfiguur aankleven worden ook de stereotype jongere toegeschreven: rebelseheid, non-conformisme, authenticiteit en het vermogen de tijdgeest te verstaan bijvoorbeeld. Zowel de kunstenaar als de jongere zijn buitenmaatschappelijke figuren met een bepaald soort status wier eigenschappen geïdealiseerd worden – zij het altijd in figuurlijke zin. Want hoewel eigenzinnigheid en creativiteit aanzien hebben is er in het dagelijks leven weinig ruimte voor: de complexe samenleving werkt op voorwaarde dat men zich er naar voegt. Binnen de kunstwereld is de kunstenaar niet mythisch. Daar is hij een *professional* die juist het middelpunt vormt van de gevestigde orde.

Maar hoewel de kunstwereld een min of meer realistische kijk heeft op de kunstenaar is ze niet immuun voor de aanstekelijke mythe rond jeugdigheid. Te meer omdat die aansluit bij een juist in de kunstwereld sterk levende fantasie over fundamentele vernieuwing en revolutie, die de kunst teweeg zou kunnen brengen.

De mythische figuur in de kunstwereld is de jonge kunstenaar. De jonge kunstenaar doet wat de kunstenaar in zijn algemeenheid in de kunstwereld niet kan: hij vertegenwoordigt de waarden van non-conformisme, rebellie en verzet tegen de gevestigde orde. De jonge kunstenaar is de archetypische kunstenaar. Diens oervorm.

De fantasie over de mogelijkheid van kunst om de maatschappij te veranderen en revolutie teweeg te brengen gaat niet heel ver terug. Pas aan het begin van de twintigste eeuw gingen kunstenaarsbewegingen als Dada en het futurisme zich identificeren met verandering en een revolte tegen de burgerlijke waarden propageren. Het beroemde fietswiel van *Marcel Duchamp* dat in 1913 omgekeerd gemonteerd op een kruk de positie van het kunstwerk onderuit wilde halen luidde een periode in waarin kunstenaars alle zekerheden rond kunst probeerden te ondermijnen. Behalve hun eigen positie, overigens.

Waar eerder onderzoek in de kunst altijd de *waarneming* centraal had gesteld – van de renaissance, waarin kunst de wetenschap was van geïdealiseerd afbeelden, tot aan het kubisme dat de bevrijding van het weergeven van de werkelijkheid forceerde – werd nu begonnen met de ontleding van het fenomeen beeldende kunst in haar totaliteit.

De kunstenaar die dat project aanging was een andere dan de kunstenaar van voorheen. Non-conformisme was niet langer een gevolg van het kunstenaarsschap – denk aan de baardige schilders in de negentiende eeuw die als halve zwervers leefden uit armoede en niet uit vrije wil – maar werd er een voorwaarde voor. De kunstenaar was geen bijzonder soort ambachtsman meer maar had een politieke taak: de samenleving voorbereiden op revolutie, van wat voor aard dan ook.

Hoewel twee wereldoorlogen, de voortdenderende technologische ontwikkeling en andere evenementen zoals de geslaagde culturele omwentelingen in de jaren zestig bijvoorbeeld de revolutionaire agenda van de kunst wat bijgesteld hebben is die nooit helemaal verdwenen.

De onlangs in het Van Abbemuseum geopende tentoonstelling *Be (com)ing Dutch* illustreert de politieke ambities van de kunst van het moment. Lezingen, publicaties en door kunstenaars uitgevoerde onderzoeken betrekken zich op politieke en sociale kwesties waarin de vraag gesteld wordt hoe de wereld kan worden verbeterd. Of de kunst daar überhaupt wel een rol in te spelen heeft wordt niet in twijfel getrokken. De kunst wordt geacht zich met alles te bemoeien en alle middelen zijn daarvoor legitiem. Kunstenaars trekken de wijken in en schrijven evengoed teksten als dat ze onderzoek doen naar architectuur of een film maken.

Waar andere kunstrichtingen zich beperken tot het gebruik van een medium – denk aan literatuur of theater – en het experiment slechts marginaal onderdeel is van hun totaliteit strekt de beeldende kunst zich uit over een oeverloos scala aan activiteiten waarin in experiment het uitgangspunt is.

Het is vooral in de jaren zestig geweest dat in de kunst het idee van het *beeld* zo werd opgerekt dat uiteindelijk alles een beeld kon zijn. *Seth Siegelaub*, die in die jaren een galerie had in New York en daar met de lokale avant-garde werkte zei daarover onlangs dat het gewoon goedkoper was kunstenaars ter plekke een werk te laten maken dan kunstwerken te transporteren voor tentoonstellingen. Het loslaten van het object als een laatste fysieke voorwaarde voor het kunstwerk had vooral ook economische voordelen.

Tekst werd een beeld en een idee werd een beeld. Naarmate de kunst zich verder ontwikkelde werd ze onbegrijpelijker voor het gewone publiek en interessanter voor theoretici.

De kunstenaar als revolutionair die zowel zijn revolutie als de middelen waarmee hij revolutie gaat maken – of het nu in de samenleving zelf is of gewoon binnen de perken van de kunst – telkens weer binnenstebuiten keert levert een dankbaar object voor studie. Hij beoefent filosofisch onderzoek in de praktijk. De filosofie heeft zich altijd bezig gehouden met denken en schrijven over kunst, maar het is pas sinds kort dat de kunst zich ook bezighoudt met filosofie: filosofische ideeën worden in de kunst verbeeld, onderzocht en toegepast. Daarmee is een brug geslagen tussen twee werelden die voorheen gescheiden waren: die van de taal en die van het beeld. De wereld van de taal die zich bezighoudt met kunst word bevolkt door kunsthistorici, critici en cultuurfilosofen. De almaar uitdijende en efemeerder wordende beeldende kunst is onderwerp van een uitgebreid discours dat interpreteert, analyseert en theorieën ontwikkelt.

Het revolutionaire elan waarmee kunstenaars de moderniteit ingingen heeft langzaam plaats gemaakt voor de serieuze houding van de mysticus. Er staat dan ook veel op het spel. Kunst is niet alleen onderwerp van debat op het hoogste niveau in de culturele kringen, het is ook handelswaar dat veel geld kan opbrengen.

De kunstenaar is een revolutionair met de air van een mysticus die verdomd goed weet wat hij waard is. Van twee kanten komt het geld: van de handelsmarkt door verkoop, van overheden en particuliere fondsen voor productie en vertoning. Hoewel er nog steeds voldoende overeenstemming bestaat over wat goede kunst is en wat slechte om aan te ne-

men dat objectief oordelen mogelijk is, is de moeilijkheid daarvan een handig te *marketen* factor. Zoals de theoreticus *Camiel van Winkel* laatst zei: “de slechte aspecten aan een werk zijn op een vreemde manier ook juist weer de goede aspecten van een werk.”

Op een bepaald theoretisch niveau is alles verdedigbaar, omdat alles betekenis genereert en dus van waarde is. De veelheid aan verschillende soorten kunst die op de markt komen – zowel de handelsmarkt als de ‘markt’ van subsidiënten – en het gebrek aan stromingen met heldere doelstellingen en opvattingen heeft een situatie in de hand gewerkt waarin slechts weinigen absolute autoriteit hebben. Museumdirecteuren, grote tentoonstellingsmakers (curatoren) en critici zijn het vaak eens, maar even vaak *oneens*. Dat werkt onzekerheid in de hand.

De kunstwereld groeit. Wie zich abonneert op e-flux, een op internet opererende distributeur van aankondigingen van wat er in de kunstwereld gebeurt krijgt per dag een stuk of tien mailtjes die allemaal aandacht vragen voor een hedendaags kunstevenement ergens op aarde. Van Brazilië tot in de Arabische Emiraten worden biënnales georganiseerd naar het oude Venetiaanse voorbeeld. Overal zijn beurzen en veilingen. Er zijn belangen mee gemoeid. Handelaars in kunst willen waardevastheid suggereren van producten die dat niet zijn. Materiaalgebruik, doorwerktheid en techniekbeheersing spelen daarbij wel een rol, maar niet de doorslaggevende.

De waardebeoordeling van een kunstwerk is slechts de overeenstemming die bereikt kan worden over haar kwaliteit – op wat voor grond dan ook. De theorie rond de kunst werkt samen met de handel in kunst om de waarde van kunst te bepalen. Goed lobbywerk is van doorslaggevend belang.

Op de markt brengt kunst geld op en voor de theorie levert ze inhoud voor het debat. In beide gevallen is kunst een uiterst serieuze aangelegenheid. Alle partijen in de kunstwereld hebben er belang bij de kunst in haar totaliteit te verdedigen, maar haar op deelgebieden aan te vallen. Want kunst is geld en kunst is oorlog: de competitie is enorm. Succes en geld zijn alleen weggelegd voor degenen bij wie het allemaal klopt: kunstenaars die werk maken dat critici prijzen, theoretici interpreteren en handelaars verkopen; galeriehouders die niet alleen de smaak van hun klanten bedienen maar ook weten vorm te geven en curatoren wier tentoonstellingen opgenomen worden in de canon van de kunst. Iedereen wil geschiedenis schrijven. Maar omdat de kunstwereld gebouwd is op illusies – letterlijk en figuurlijk – zijn ook de zwakheden groot.

Wie een reputatie breken wil kan zich bedienen van verschillende beschuldigingen. ‘Oplichterij!’ bijvoorbeeld wordt veel door buitenstaanders gebruikt, maar de beschuldiger wordt binnen de kunstwereld al gauw als niet-ingewijde aan de kant gezet. ‘Kitsch!’ is een hele gemene maar niet zonder risico: de ander kan zijn of haar autoriteit etaleren door de beschuldiging met argumenten te weerleggen. Het minst vatbaar voor wat voor beschuldiging dan ook is dat wat *nieuw* is. De verbondenheid van het nieuwe met de kunstenaar als revolutionair en diens agenda van revolutie-door-experiment suggereert dat het nieuwe per definitie belangwekkend is. Het nieuwe draagt alle beloften van de kunst in zich. Het nieuwe is nog niet geïnterpreteerd, geduid of beoordeeld. En het kan enorme waarde krijgen op de markt als er slim in gehandeld wordt.

De grote hypes rond kunst zoals in de jaren tachtig, toen kunstenaars in *no time* een sterstatus konden verwerven en (niet zonder risico) al cocaïne snuivend en

sigaren rokend rondtoerden in Mercedesen, maar ook de door reclame-tycoon *Charles Saatchi* georkestreerde Brit Art van de jaren negentig ('Komt dat zien: Nu Nog Schokkender!') waren het resultaat van slim gebruik van de aantrekkingskracht van het nieuwe.

Temidden van de veelheid aan kunst is het moeilijk op te vallen en in een kunstwereld zonder absolute waarden is 'goed' zijn alleen een kwetsbare zaak die men niet makkelijk bewijst. Duzenden aspirant kunstenaars verlaten jaarlijks de academies overal ter wereld en willen samen met honderden jonge curatoren aan de bak. In Nederland leert een generatie docenten, die op haar vroegst begonnen is in de jaren zeventig, haar studenten dat in principe alle middelen geoorloofd zijn en men goed moet kunnen praten over het werk. Niet zozeer om het uit te leggen, alswel om uit te kunnen leggen waarom het er toe doet.

Zonder tussenkomst van derden kunnen kunstenaars niet exposeren voor publiek. De laagdrempelige 'kunstenaarsinitiatieven' zijn meestal klein en krijgen niet veel geld los. In de grotere plekken zonder direct commercieel belang (verkoop van kunst) maken curatoren de tentoonstellingen en in de galeries is er de galeriehouder. Hoewel voor galeries verkoopbaarheid van werk zwaar meetelt zijn andere argumenten nodig om het werk breed onder de aandacht te brengen.

Ook beginnende curatoren hebben het niet makkelijk: ze moeten opvallen en hun handelen verantwoorden binnen het onoverzichtelijke kader van de kunsttheorie. Nieuw lijken is zowel voor kunstenaars als voor curatoren dus een voordeel.

Het gevolg is dat de aanwas van kunst zich afficheert als nieuw en – bij wijze van waarborg daarvan – als 'jong'. Naast de kunstenaars die doorgebroken zijn en de musea, belangrijke biënnales en gepubliceerde beschouwingen bevolken – een deel van de kunstwereld dat haar bestaan minder luidruchtig kenbaar hoeft te maken omdat ze gewoon lekker functioneert – probeert een stoet kleinere spelers in het veld aandacht te trekken met jonge en nieuwe kunst. Het voordeel is dat jonge kunst de mogelijkheid krijgt zich te bewijzen. Jonge kunstenaars kunnen na de academie meestal rekenen op een aantal tentoonstellingen. Ze kunnen ervaring opdoen en een netwerk opbouwen dat kan leiden tot een succesvolle carrière.

Voor sommigen werkt dat, voor anderen niet. Het probleem met veel 'jonge' kunst is dat ze eigenlijk helemaal niet op een interessante manier echt nieuw is. Want om met zo een hectische periode in de kunstgeschiedenis – als de afgelopen decennia waren – in de rug iets nieuws te doen, dat ook nog belangwekkend is, is veel gevraagd.

Een goed kunstwerk is gelaagd, verhoudt zich tot een context – kunsthistorisch, maatschappelijk – en is resultaat van een combinatie van talent en oefening. Hoewel sommigen zo talentvol zijn dat hun werk al heel vroeg die kwaliteiten heeft geldt dat voor de meeste kunstenaars niet. Die worden beter met de jaren. Veel jonge kunst die wordt getoond komt niet verder dan ideetjes.

Zogenaamd politieke kunst neemt de vorm aan van geëxtrapoleerde politieke cartoons, bijvoorbeeld. Videokunst houdt het bij het soort grappige beelden dat op zijn best een verwonderde glimlach oproept waar de 'een-minuten' filmpjes in grossieren, en in navolging van de tien jaar geleden door de theoreticus *Nicolas Bourriaud* gemunte hype rond *relational aesthetics* – kunst die zich afspeelt in contacten tussen

echte mensen – zetten talloze jonge kunstenaars ‘projecten’ op waarbij ze activiteiten organiseren voor een publiek dat hetzelfde buiten de kunst beter krijgen kan. Door de verbinding met een stroming die actueel geacht wordt en de schijnbare complexiteit van dergelijke projecten krijgen ze al gauw het voordeel van de twijfel – en ook dat levert vaak matige kunst op.

Jonge, matige kunst die getoond wordt ontwikkelt zich niet verder en verlaagt uiteindelijk de standaard. De jonge kunstenaars hebben het te druk met produceren en voelen daar de noodzaak van, want ze moeten gezien worden – benauwd als ze zijn dat de aandacht wegvalt en hun carrière voortijdig stopt. Kunstenaars die zo een redelijk cv opbouwen kunnen een eind komen in een bepaald circuit – de mindere galleries, de kleinere tentoonstellingsplekken – maar vallen door de mand als ze een trapje hoger willen.

Wanneer een nieuw leger (internationale) critici en curatoren zich buigt over dergelijk werk, dat tot het bastion van de gevestigde reputaties wil toetreden, is een waslijst aan kleine tentoonstellingen op het cv eerder een bezwaar dan een voordeel. De meeste carrières breken af wanneer een kunstenaar die jong gehyped is niet door kan stoten naar een hoger plan omdat het werk in dat circuit niet goed genoeg bevonden wordt. Een gebrek aan ontwikkeling in een vroeg stadium van de loopbaan is daar vaak debet aan.

De kunstwereld valt zo uiteen in twee delen: gevestigde kunstenaars en hun context en jonge kunstenaars en hun context. De dupe zijn kunstenaars die niet jong meer zijn en ook niet echt bekend. Zij worden weinig getoond en er wordt weinig over ze geschreven. Omdat het Nederlandse systeem van beurzen een carrière zonder verkoop lang kan rekken blijven ze werk produceren. Ze nemen opdrachten aan voor werken in de openbare ruimte en geven les. De volhouders zijn serieuze kunstenaars die meestal niet erg handig zijn in lobbyen en het contact met curatoren buiten hun directe netwerk maar moeilijk weten te onderhouden. Maar vaak zijn het juist deze kunstenaars die aan een oevre werken dat interessanter wordt met de jaren.

De gemakzucht, onzekerheid en het opportunisme waarin de kunstwereld haar slechte eigenschappen heeft onthoudt velen van hen aan het publiek. Het is daarom belangrijk dat de verschillende instellingen in Nederland verschillende groepen kunstenaars laten zien. Jonge kunst vindt zijn weg makkelijk naar de galleries en de altijd weer met enthousiasme opgerichte kunstenaarsinitiatieven. De grotere, door de overheid gefinancierde instellingen kunnen terughoudend zijn in het willen ‘ontdekken’ van jonge kunst.

De verantwoordelijkheid ligt vooral bij curatoren, die de zware taak hebben uit het gigantische aanbod de beste kunst te selecteren voor het publiek. Modieus willen zijn of bang zijn verkeerd begrepen te worden levert een brave praktijk op die haar opwinding gaat zoeken in ‘jong’ en ‘nieuw’. Het zijn slechts stoplappen voor gebrek aan visie. Zoals een kunstenaar een positie moet kiezen en een manier van werken moet uitbouwen om kwaliteit te bereiken, zo geldt dat ook voor de tentoonstellingsmaker.

Een duidelijke positie draagt bij aan consistentie en vergemakkelijkt het overzicht over de kunstenaars waarmee men werken wil. Zo een positie moet ingebed zijn in een helder theoretisch kader, dat keuzes kan verantwoorden. Want in een tijd waarin alles kan en alles mag is er behoefte aan visie: omtrent het belang en de mogelijkheden van de kunst zelf. Die vertegenwoordigt in onze overgeorganiseerde maatschappij tenslotte een kans het onverwachte te ontmoeten: schoonheid, verwondering en vooral ontregeling.

RECENSIE

hoofdprijs

**Negeren is de
grootste luxe**

Christophe Van Gerrewey

eervolle vermelding

**Ruïne met
uitzicht**

Moosje Goosen

Negeren is de grootste luxe

Christophe Van Gerrewey

Sonne, Mond und Sterne
Peter Fischli & David Weiss
JRP Ringier, Zürich
2008

Het nieuwe werk van het Zwitserse kunstenaarsduo *Peter Fischli & David Weiss* is een omvangrijk boek. Het bestaat uit achthonderd kleurige advertenties op evenveel grote bladzijden. *Fischli & Weiss* knipten of scheurden de reclamepagina's voorzichtig uit West-Europese tijdschriften en brachten ze samen in de nieuwe gebonden schikking van *Sonne, Mond und Sterne*. Tekst of toelichting wordt er niet gegeven. Na een typografische, donkere cover volgt een witte pagina, en dan de eerste advertentie, voor 'Mallorca's first private residence resort': een glimlachende vrouw in een witte jurk zweeft boven het blauwe wateroppervlak, een glas wijn in haar rechterhand. Een lichte zon – of is het de maan? – gaat nog net niet onder in een donkerblauwe hemel. De begeleidende tekst kan als motto dienst doen bij *Sonne, Mond und Sterne* – en bij het probleem van de Westerse wereld: "I've been privileged to have tasted the finest food and wines in the world. Now, my biggest luxury is ignoring all this if I choose."

Wat alleszins niet genegeerd kan worden, is het auteurswerk dat *Fischli & Weiss* verricht hebben bij het samenstellen van dit boek. Van willekeur in de volgorde van de advertenties is er nergens sprake.

Uit de zacht suizende *white noise* die het doorbladeren van magazines veroorzaakt, stellen zich hier al snel melodieën samen; die melodieën zijn de thema's van *Sonne, Mond und Sterne*, en het zijn de doelwitten van het leven in de eenentwintigste eeuw.

Nagenoeg overal staat de vrouw en haar lichaam centraal, maar wat zo'n vrouw kan teweegbrengen is opmerkelijk divers, hoewel het sinds Madame Bovary misschien niet eens is veranderd. Al op de vijfde advertentie, prijkt een jonge bruid, en de huwelijksstaferelen blijven volgen.

De start van *Sonne, Mond und Sterne* is dus de productie van een koppel. De rest van het boek maakt het aannemelijk dat de verbinding tussen man en vrouw nog steeds de motor vormt van alles wat er in onze Westerse wereld gebeurt – of althans: van wat er geld zou kunnen opbrengen en waarvoor dus reclame gemaakt moet worden. Zwangerschap, babyproducten, speelgoed, tienerspelletjes, sport, snelheid, lichaamsverzorging, juwelen, kledij, accessoires en meubelstukken, reizen, vliegtuigen, auto's, computerspelletjes, pistolen, jachtgerei, voedsel, delicatessen en drank. *Fischli & Weiss* hebben geen nieuwe productcategorieën bedacht, en ze hebben die categorieën ook niet in een revolutionaire volgorde geplaatst.

Ontsnappen aan de verhalen die onze verlangens vertellen – of die ons worden ingefluisterd door de verlangens van de commercie – lijkt niet mogelijk.

Want wie kan met recht en reden zeggen dat hij of zij niet graag een koppel zou vormen, of geen baby wil, of niet houdt van een mooi lichaam, of geen lange tweeloop wil hanteren, of niet graag lekker eet? Wie bezit werkelijk de luxe om die objectieven te negeren? En is het erg om in de eerste plaats gelukkig te zijn omdat men in de eerste plaats een succesvolle consument is?

De thematische categorieën van *Sonne, Mond und Sterne* werken dus nagenoeg documentair. Een kritische narrativiteit lijkt onmogelijk, tenminste als advertenties en wat ze aanprijzen de bouwstoffen vormen. De stijl die *Fischli & Weiss* hanteren, zeg maar op het niveau van de pagina, als romanciers op het niveau van de zin, werkt echter wel degelijk ironiserend of bekritiserend.

Dat blijkt bijvoorbeeld als twee advertenties, links en rechts in het boek, een enigszins pervers huwelijk met elkaar aangaan, door vormelijk of inhoudelijk naar elkaar te verwijzen. Een advertentie voor het nieuwe album van *Britney Spears*... voorafgegaan door een knalgele papegaai. Een biefstuk met dauphin gratinoise... gevolgd door een bikini-babe langs het zwembad. Een flatscreen-televisie... met ernaast een vlakke, flinterdunne open haard. Een man in maatpak kijkt vooruit naar de vol-

gende pagina... waarop een vrouw in zwart négligé op een loopband net niet in slaap valt. De donkere huid van een vrouwelijke mannequin... weerspiegeld in het ebbenhout van een keukenensemble. Enzovoorts, enzoverder – als het dan zo is dat we in het waterdichte kapitalisme allemaal hetzelfde leven moeten leven, dan is het toch mogelijk om op gerichte wijze niet helemaal geleefd te worden – dankzij details, kleine subversies en bewuste ironie.

Toch is er in *Sonne, Mond und Sterne* meer aan de hand dan de zoveelste vorm van bescheiden verzet – of van de apologie van het kapitalisme door het kritiserend of ironiserend tonen van de deugden en ondeugden ervan. Er is vooreerst die mysterieuze titel – de zon, de maan en de sterren. Dat verwijst natuurlijk naar het inrichten en het navigeren van een mensenleven op basis van kunstmanen of satellieten. Als wij willen weten hoe laat het is, kijken we in de Flair of de Cosmopolitan. Er is echter meer: *Sonne, Mond und Sterne* is een gekende frase die opduikt in vele Duitstalige kinderliedjes die worden gezongen op de feestdag van Sint-Maarten.

Op Martinstag wordt de heilige herdacht die zijn mantel aan de armen gaf. Kinderen lopen in processie met lantaarntjes en snoepgoed rond, terwijl ze zingen van “Laterne, Laterne/Sonne, Mond und Sterne/brenne auf mein Licht/brenne auf mein Licht/ aber nur meine liebe Laterne nicht.” Hun ouders geven ‘einige Krümel vom reichgedeckten Tisch’ aan de armen en de arbeiders.

Zo was het althans vroeger – sinds een dertigtal jaar is Martinstag het officiële begin van het eindejaarsshoppen. Vele kruimels vallen er daarbij niet meer van tafel. De eindeloze parade van kunstmatige lichtjes die de duisternis van de wereld verhinderen, blijft eeuwig aan de gang.

Tot slot is er de verschijningsvorm van dit wonderlijke kunstenaarsboek. *Sonne, Mond und Sterne* is in twee vormen beschikbaar – en dat is essentieel voor een werk waarin alles als een boek naar twee kanten openvalt. Als kunstenaarspublicatie is het uitgegeven bij de kleine uitgeverij JRP Ringier, die het omvangrijke werk distribueert aan 50 euro het stuk.

Het volle pakket, 800 bladzijden, zit echter ook in het gratis te verkrijgen jaarverslag van 2007 van het Zwitserse mediaconcern Ringier (dat JRP Ringier overvleugelt). Dit familiebedrijf probeert al jaren een monopolie te verwerven op alle tijdschriften en kranten in de Duitstalige wereld. Voorheen werden de financiële verslagen van Ringier uitgegeven met bijgevoegde kunst van bijvoorbeeld *Richard Prince*, *Matt Mullican* of *Liam Gillick*.

Fischli & Weiss schuiven zichzelf met *Sonne, Mond und Sterne* als een paard van Troje, beladen met splinterbommen, naar binnen in de bedrijfslogica van Ringier – of van de commerciële pers in het algemeen.

Zoals ze dat eerder deden met hun gesimuleerde readymades in het museum, zoals ze vorig jaar met *Flowers & Questions* een revolutionair concept van de oevrecatalogus presenteerden, zo zetten ze met dit werk de logica van het artistieke kijkboek op scherp. Maar tegelijkertijd in hoge mate apocalyptisch én feestelijk als *Sonne, Mond und Sterne*, is het gelukkige leven in het Westen nog niet eerder voorgesteld.

Ruïne met uitzicht

Moosje Goosen

*These Ruins You See –
Estas Ruinas Que Ves*
Mariana Castillo Deball
Sternberg Press
2008

Onlangs werd ik er door een opletende schooljuf nogmaals op gewezen: “Kijken doe je met je ogen!” Ze zei het in een museum waar ik op een doordeweekse ochtend temidden van een groep schoolkinderen een tentoonstelling bezocht. Terwijl ik stond voor een klein portret van *Rembrandt* dwaalden mijn gedachten af naar een bijzondere gravure van dezelfde kunstenaar: in de novelle *The Invisible Collection* vertelt *Stefan Zweig* het verhaal van een Berlijnse kunsthandelaar die naar de provincie afreist om een van zijn voormalige klanten, een verzamelaar van bijzondere prenten, te bezoeken.

De collectioneur, een oude man, is inmiddels blind maar dat hindert hem niet om zijn gravures van *Rembrandt*, een serie houtsneden van *Dürer* en een complete verzameling *Mantegna's* te tonen. Hij kan zijn collectie dromen en ieder detail ervan staat in zijn geheugen gegrift. Stuk voor stuk laat hij ze zien, voorzien van kundig commentaar. Wat hij niet weet, is dat de prenten op zorgvuldige (en liefdevolle) wijze zijn vervangen door blanke vellen papier: vanwege de zware economische crisis die Duitsland treft in de nadagen van de Eerste Wereldoorlog is zijn echtgenote gedwongen geweest om de werken te verkopen.

Tijdens het lezen van *Stefan Zweig's* verhaal vormden zich in mijn verbeelding de lijnen van een ets van *Rembrandt* die tot op heden in elk museum, in iedere collectie, schittert in afwezigheid. De meest nobele vorm van esthetiek is dan ook, zoals de filosoof *George Didi-Huberman* omschrijft, een esthetiek die ons, in een poging tot volledige overgave aan de dimensie van het visuele, vraagt om onze ogen te sluiten voor het beeld.

These Ruins You See is de publicatie die de Mexicaanse kunstenaar *Mariana Castillo Deball* maakte in navolging van een gelijknamige door haar samengestelde onzichtbare collectie, van materiaal uit verschillende bestaande archeologische collecties en archieven in Mexico, en tentoongesteld in het *Museo de Arte Carrillo Gil* (november 2006 – februari 2007). Als een ‘archeoloog van het hedendaags verleden’ – een term die de kunstenaar leent van de antropoloog *Victor Buchli* – dook *Castillo Deball* voor dit project in de materie van de archeologie om zodoende een laag bloot te leggen die iedere vondst, iedere ontdekking over een ver verleden met nieuwe lagen bedekt: de context en geschiedenis, de paradigma's, de ideologie, kortom, de archeologie van het archeologisch disciplinair veld zelf.

De tentoonstelling *Estas Ruinas Que Ves – These Ruins You See* is te beschouwen als een opgraving van dit doorgaans onzichtbaar meta-archeologisch object, en bestaat uit een ‘lege’ museale omgeving van vitrines, sokkels, tentoonstellingsmodellen en reproductiemallen waarin de daadwerkelijke archeologische vondsten schitteren in afwezigheid. In deze context die ogenschijnlijk ontdaan is van iedere inhoud refereren sier-

lijke zilveren getallen naar het serienummer van de objecten die er niet zijn, en die middels een door de kunstenaars geproduceerde audioguide – de meest recente uitvinding van het tentoonstellingsambacht – van verhalen en repliek worden voorzien.

In de afwezigheid van het te tentoonstellen object, wordt de context die het omgeeft zichtbaar gemaakt: het museum waar, zo zou je kunnen stellen, de eigenlijke archeologische vondst wordt gedaan én tenietgedaan.

Als zodanig ontstaat met *Castillo Deballs* onzichtbare collectie een museologische ruïne: een gefragmenteerd geheel dat reflecteert op het 'ontstaan' van het archeologisch object, en een visuele manifestatie van het onvervuld melancholisch verlangen naar de oorsprong, dat met de 'disciplinaire vondst' gepaard lijkt te gaan.

In het boek *These Ruins You See*, dat in mei 2008 verscheen, vormt de documentatie van deze tentoonstelling slechts een klein onderdeel. Als de expositie de opgraving van de ruïne toont, dan is het boek het (bijzonder goed verzorgd en vormgegeven) logboek van de expeditie. Het boek geeft ruimte aan alle aspecten van het omvangrijke onderzoek dat voorafging aan *Castillo Deballs* onzichtbare collectie en vormt een manifestatie van beelden en vertellingen die in de schaduw van het archeologisch object hun intrede doen.

Zo toont een verzameling afbeeldingen (ruim honderd in totaal) het lot van archeologische objecten dat, met de vondst ervan, bezegeld lijkt. In willekeurige volgorde brengt het boek foto's samen van ontdekkingen van archeologische schatten; van het transport van dergelijke kunstschaten naar verschillende musea (zoals dat van de kolossale, 167 ton wegende monoliet van de regengod Tlaloc, die in 1964 van Coatlinchan naar Chapultepec Park in Mexico Stad werd verplaatst waar het sindsdien de entree van het Museo Nacional de Antropología siert); van de nieuwe verblijfplaats van archeologische vondsten in museumdepots; van de vervaardiging in ambachtelijke werkplaatsen van replica's en modelreconstructies voor educatieve doeleinden en ten slotte, van de huldiging van een dergelijk replica in Coatlinchan, waar sinds 2006 een kopie van de monoliet van Tlaloc de plaats van zijn spookachtige voorganger – het origineel – inneemt.

Deze afbeeldingen zijn van minimaal commentaar voorzien, en komen tot leven in de verschillende verhalen, interviews, essays en krantenartikelen die in het boek zijn opgenomen. Het boek is rijk aan informatie, maar nog rijker aan verbeelding (geheel in de traditie van het expeditieverslag).

Wat te denken van het verhaal van een archeoloog die zijn vondst van Precolumbiaanse voorwerpen in de ruïnes van Uxmal beschermt met dynamiet? Of van het wonderlijke relaas van de stortbui die neerdaalde over Mexico Stad toen de monoliet van de regengod Tlaloc in de stad arriveerde? De ironische blik op de culturele- en toeristenindustrie in de verhalen van de Mexicaanse schrijver *Jorge Ibarguengoitia*, en een studie naar een archeologie en typologie van afval dat uit de meren van het Chapultepec Park werd opgediept, biedt tegenwicht aan deze romantiek.

Veruit het meest bijzondere verhaal in het boek is echter dat van Brígido Lara, een man die in 1974 werd opgepakt voor de illegale handel in Precolumbiaans keramische beelden, en die in zijn cel om een stuk klei vroeg om zijn onschuld te bewijzen en

aan te tonen dat hij de vervaardiger was van de vermeende authentieke archeologische schatten: schatten die door kunsthistorici voor 'echt' werden aangezien en als zodanig binnen de internationale kunsthandel en in vooraanstaande museumcollecties circuleren als representanten van de klassieke Totonac stijl.

Aangezien Lara geen kopieën maakt en zijn beelden naar eigen inzicht vervaardigt – hij noemt zijn objecten 'originale interpretaties' – heeft hij persoonlijk bijgedragen aan desbetreffende 'klassieke' stijl.

Daarmee zijn ook Lara's beelden in zekere mate onzichtbaar, onderworpen aan de blinde passie van de conservator/verzamelaar die weigert te geloven dat zijn meest waardevolle bezit wellicht het werk is van een ambachtsman zonder enige kunsthistorische opleiding.

Waar *Castillo Deball* zich in haar eerdere projecten (zowel individueel als voor de Uqbar Foundation, haar samenwerkingsverband met de Argentijnse kunstenares *Irene Kopelman*) al begaf in de letterlijke en conceptuele ruimte van de collectie en het archief, is *These Ruins You See* een onderzoek in het 'Archief der archieven', de archeologie.

In dit boek weet *Castillo Deball* het archeologisch veld en haar blinde vlekken bloot te leggen, zonder daarbij te vervallen in een morele les in de geschiedenis van een discipline. Maar dit project is bovenal een project van een kunstenaar die, middels een esthetiek van het afwezige en onzichtbare, het archeologisch object, de monoliet, de ruïne, de levensloze steen tot leven wekt.

In het boek staat, tussen alle historische en documentaire foto's, een litho afgebeeld die *Castillo Deball* in 2005 maakte, en die een droomachtig tafereel laat zien van twee kinderen, zusjes misschien, die zich op de ruïne van een kolossale steen bevinden. Iets van hen verwijderd kijkt een wolf de verte in, de verte waar ik me als kijker bevind. Ik sluit mijn ogen en verbeeld me het uitzicht van de twee kinderen op deze steen. Kijken doe je soms dus met je ogen dicht.

BIOGRAFIEËN

Christophe Van Gerrewey

1982, België

Christophe studeerde architectuur- en literatuurwetenschappen. Hij is als wetenschappelijk medewerker (FWO) aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw verbonden, waar hij een doctoraat voorbereidt over naoorlogse architectuurkritiek en -theorie. In het kader daarvan is hij redacteur van het verzameld werk van Geert Bekaert. Hij publiceert kritieken en essays over architectuur, beeldende kunst en theater, in tijdschriften zoals *Metropolis M*, *De Witte Raaf*, *OASE* en *Frieze*. Hij werkte mee aan monografieën over anderen *Office Kersten Geers David Van Severen*, *Bas Princen*, *Antony Gormley* en *Giny Vos*, en aan catalogi van tentoonstellingen in onder andere *Bozar*, *Wiels* (Brussel), *Extra City* (Antwerpen) en de *Kunsthal* (Rotterdam). Verhalen en essays van zijn hand verschenen in tijdschriften als *DWB* en *De Gids*.

Moosje Goosen

1980, Nederland

Moosje Goosen is schrijver, criticus en onderzoeker. In 2009 studeerde ze cum laude af aan de Universiteit van Amsterdam, binnen de onderzoeksmaster Cultural Analysis. Naar aanleiding van de nominatie voor **de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek** werd ze uitgenodigd om het juryrapport te schrijven voor de Prix de Rome (2009). Sindsdien heeft zij teksten geschreven voor onder andere *Metropolis M*, *Kaleidoscope*, de *Caldic Collectie* en *SMBA*. Voor de kunstenaarspublicatie *Paradis* van de fotograaf Charlotte Dumas schreef zij het essay *Paradise Revisited*, en sinds kort is ze recensent voor *Frieze*. Samen met de kunstenaars *Irene Kopelman* en *Mariana Castillo Deball* (wiens boek zij recenseerde voor haar inzending voor **de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek**) werkt zij momenteel aan de boekenreeks *A Certain Chinese Encyclopedia* - een irrationele cultuurgeschiedenis van fantoomledematen.
www.uqbarfoundation.org

Bart Groenendaal

1975, Nederland

Bart Groenendaal is een kunstenaar en filmmaker. In zijn werk houdt hij zich bezig met het analyseren van interculturele sociale systemen en vormen van kennisoverdracht en representatie daarin. In 2008 voltooide hij een residency aan de Rijksakademie in Amsterdam. Hij woont en werkt afwisselend in Amsterdam, Sana'a en Vilnius.

UITREIKING

*De Prijs voor de Jonge Kunst-
kritiek* 2008 werd uitgereikt op
9 oktober in Zaal de Unie (Rotter-
dam), parallel aan het symposium
Critics van Witte de With.

Naast de voordracht van het jury-
rapport door voorzitter *Oscar van
den Boogaard*, kwam *Hans den
Hartog Jager* (kunstcriticus voor
onder meer NRC Handelsblad)
aan het woord met een gesproken
column en interviewde *Anna
Luyten* (Knack) de winnaar
Christophe Van Gerrewey.

een initiatief van



WITTE DE WITH
GEESTD. FOC. Eindhoven/Becky Act



coördinatie 2008
Nathalie Hartjes
Witte de With
Steven van Teeseling
Fonds BKVB
Hiske Zomer
de Appel arts centre

eindredactie
Nathalie Hartjes
Eveline Mulckhuysen

logo ontwerp
huisstijl 2008
Joris Kritis

ontwerp publicatie
Daphne Heemskerk

papier
Munken Lynx (70 gr/m²)
Munken Lynx Rough (120 gr/m²)
Munken Lynx (300 gr/m²)
lettertype
Agendatype
Neuzeit
drukker
de Maasstad drukkers
boekbinderij
Epping

website
www.jongekunstkritiek.net
Nick Koning
Sauli Warmershoven

met dank aan
**Het Domein voor
Kunstkritiek**, NL
Tubelight, NL
Zaal de Unie, NL

ISBN
978 - 90 - 76936 - 29 - 1