

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

2012

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
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 arts centre, Mondriaan Fonds en Witte de With Center for Contemporary Art in samenwerking met Vlaams-Nederlands Huis deBuren.

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

Deze bundel bevat de winnende en genomineerde artikelen van de derde editie van de prijs in 2012.

JURY

Alie van Arragon
lezer
De Groene
Amsterdammer
Ingrid Commandeur
kunstcriticus,
bestuurslid
AICA Nederland
Ward Daenen
coördinator opinie-
en lezersrubriek
De Morgen
Arnoud Holleman
beeldend kunstenaar,
schrijver
Jan Postma
hoofdredacteur
hard//hoofd
Xandra Schutte
hoofdredacteur
De Groene
Amsterdammer

onder voorzitterschap
van **Peter Verhelst**
dichter, theater-
en romanschrijver

PARTNERS

In 2012 waren De Groene Amsterdammer, Knack en hard//hoofd mediapartners van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek*.

De mediapartners publiceerden het winnende *essay* en/of de winnende *internetkritiek*. De winnaar in de categorie *recensie* ontving de opdracht een nieuwe recensie te schrijven.

De organisatie van de Prix de Rome selecteerde anoniem een auteur voor haar juryrapport uit de genomineerde artikelen.

INHOUD

voorwoord
pagina 3

juryrapport
pagina 7

essay
pagina 17

**Kunst als
kookwekker**
Waarom tijd
in de kunst
soms stilstaat
Roos van der Lint
pagina 19

Post-kunst
Van Balinees
hanengevecht naar
toegepaste radicaliteit
Floris Solleveld
pagina 27

Werk in uitvoering
Betekenis in de
beeldende kunst
Lieke Wijnia
pagina 35

recensie
pagina 43

Natuurgeweld
Joke de Wolf
pagina 45

De Kapellekenskerk
Beeldende kunst op
straat heet straatbeeld
Bob Vanden Broeck
pagina 49

**Op zoek naar de
waarheid in
de schilderkunst**
Lilian Bense
pagina 57

**Landschappen als
spiegels van de ziel**
Stefan Kuiper
pagina 53

internetkritiek
pagina 61

Geleefde tijd
Marieke Ladru
pagina 63

**Hoe je met liefde de
kunst beschermt**
Suzanne van Rossenberg
pagina 67

**Van wie is een idee:
van de bedenker of
van iedereen?**
Door internet veranderen
bezitsverhoudingen in
kunst en wetenschap
Eva de Valk
pagina 71

**noten en
bronnen**
pagina 77

VOORWOORD

In 2012 wordt de tweejaarlijkse *Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* voor de derde keer uitgereikt.

De prijs werd in 2008 gelanceerd door de Appel arts centre, het Mondriaan Fonds en Witte de With Center for Contemporary Art. Sinds 2010 is ook Vlaams-Nederlands Huis deBuren officieel partner.

De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. De organisatoren willen hiermee investeren in de toekomst van een hoogstaand kunstdiscours dat ook toegankelijk is voor niet-specialisten. Dit is van belang om het potentieel van de beeldende kunst voor de samenleving te verduidelijken en te benutten. Met de prijs houden de initiatiefnemers een pleidooi voor rijkge vulde cultuurpagina's en kwalitatief goede kunstcritiek en -journalistiek in de breder georiënteerde pers in Nederland en Vlaanderen.

Wij zijn dan ook zeer verheugd De Groene Amsterdammer en Knack deze editie wederom als mediapartners te mogen begroeten.

De kunstcritiek verplaatst zich de afgelopen jaren meer en meer naar internet en de *blogosphere*. Digitaal publiceren biedt de bestaande dag- en weekbladen veel mogelijkheden, zoals snelle interacties met de lezer, makkelijke verwijzingen naar andere artikelen door hyperlinks en visueel rijkere verslaglegging door het toevoegen van bewegend beeld. Digitale platforms kunnen ruimte bieden aan langere artikelen of juist die extra informatie geven waarvoor op papier geen ruimte is. De relatie tussen papier en digitaal is hechter geworden.

Daarbij groeit ook de rol van blogs waarop professionals van de vakbladen maar ook kunstenaars en liefhebbers hun stem laten horen en discussiëren over beeldende kunst en tentoonstellingen. Deze ontwikkeling is een verrijking van een kunstdiscours dat signaleert, context levert en reflecteert op actuele ontwikkelingen. Het is misschien wel de voorbode van een andere, meerstemmige en meer gezamenlijke, papieren en digitale, aanpak in de toekomst.

In samenwerking met hard//hoofd, dagelijks online tijdschrift voor kunst en journalistiek, is daarom voor deze editie van de prijs een nieuwe categorie ontwikkeld die inspeelt op de veranderingen van de platformen voor kunstkritiek. Door het aanpassen van de opzet van de Prijs hopen we dat diens stimulerende werking steeds verder reikt. Deze derde editie van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* bestaat daarmee uit drie categorieën: recensie, essay en internetkritiek.

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is verheugd dat ook deze editie de organisatie van de Prix de Rome, vanaf 2013 in handen van het Mondriaan Fonds, de auteur voor het schrijven van haar juryrapport uit de winnende artikelen zal kiezen.

De organisatie van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* is ook enthousiast over de verdere samenwerking met instellingen als AICA en Domein voor Kunstkritiek. In overleg met Domein is bekeken hoe de zichtbaarheid van de Prijs en de talentontwikkeling van jonge auteurs kunnen worden bevorderd. Dit leidde tot het samenstellen van een masterclass kunstkritiek die, als basisprijs, wordt aangeboden aan alle genomineerden. AICA Nederland (International Association of Art Critics) stelt voor de winnaars een jaarlidmaatschap beschikbaar om de auteurs te steunen bij hun professionele ontwikkeling, met een accent op internationale uitwisseling. Ook veel andere verwante organisaties zoals BAM, Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst, steunden de Prijs door onder meer in hun netwerk aandacht te vragen voor de mogelijkheid om artikelen in te zenden.

Met het opiniestuk *Een vloek van verbazing. De criticus als bemiddelaar tussen kunst en geïnteresseerde burger* (31 – 05 – 2012) van Birgit Donker in De Groene Amsterdammer werd het startschot gegeven voor de oproep voor inzendingen voor **de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek**. Om betrokkenheid bij de Prijs te vergroten, werd bij het stuk een oproep gedaan aan lezers van het weekblad De Groene zich aan te melden voor deelname aan de jury. Hieraan werd goed gehoor gegeven, waarna een geschikte kandidaat geselecteerd kon worden.

De jurering vond net als voorgaande edities anoniem plaats. Van de bijna vijftig inzendingen werden drie teksten per categorie genomineerd. Daarnaast gaf de breed samengestelde jury nog een inzending een eervolle vermelding. De auteurs kenmerkten zich door uiteenlopende interesses. Net als in andere jaren hebben meerdere essays directe literaire en filosofische aanknopingspunten. De jury prijst de enorme intellectuele arbeid die alom was verricht, vaak in combinatie met een haast voelbare liefde voor het gekozen onderwerp.

Wij hopen dat u, net als wij, deze veelbelovende auteurs zult volgen in hun ontwikkeling en hun toekomstige stimulerende bijdragen aan de belangstelling, duiding en waardering voor kunst. We wensen de prijswinnaars en genomineerden een schrijvende toekomst en een breed lezerspubliek in Nederland en Vlaanderen. En wij wensen u veel plezier met het lezen of herlezen van de genomineerde en prijswinnende artikelen van deze derde editie van **de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek**.

Defne Ayas
directeur *Witte de With*
Center for Contemporary Art
Dorian van der Brempt
directeur *Vlaams-Nederlands*
Huis deBuren
Ann Demeester
directeur *de Appel arts centre*
Birgit Donker
directeur *Mondriaan Fonds*

JURYRAPPORT

Peter Verhelst
oktober 2012

We hebben het geluk te leven in boeiende tijden, tijden waarin de enige zekerheid lijkt dat er geen zekerheden meer zijn, (politiek, economisch, financieel, ideologisch, klimatologisch, enz ...). Er is iets op til, maar we weten nog niet wat. De wereld staat op het punt fundamenteel te veranderen, maar we weten nog niet hoe. En onze oude zekerheden? Die brokkelen af.

Uit cijfers van het Sociaal Cultureel Planbureau blijkt dat de Nederlandse kiezer vindt dat er 20 miljard mag worden bezuinigd op ontwikkelingssamenwerking en cultuur. Niet de onvatbare grootte van het bedrag (20 miljard) of de onmogelijkheid van wat de kiezers willen (20 miljard is drie keer zoveel als wat er aan ontwikkelingssamenwerking en cultuur samen wordt betaald), maar de intentie is belangrijk: solidariteit en cultuur (of beter gezegd: kunst) worden niet langer als vanzelfsprekend ervaren. Dagelijks walmen blogs op waarin de enige creativiteit van de schrijvers erin bestaat om nieuwe woorden uit te vinden voor de graad van afkeer en haat tegenover kunstenaars (de 'subsidieslurpers'). En als klap op de vuurpijl legitimeerde en versterkte de politieke wereld dat algemene onbehagen door in Nederland niet te bezuinigen, maar te hakken, structureel en met voorbedachten rade de pijlers van kunstinstellingen te vernielen.

Boeiende tijden dus. Wie nu bezig is met kunst moet zich verantwoorden. Waarom maak ik kunst? Wat is kunst? Hoe verhoudt mijn werk zich tot de wereld?

Nu de kunstenaar telkens opnieuw het verwijt krijgt dat hij de kijker schoonheid en geld heeft ontstolen, kan de kunstenaar zich niet langer veroorloven niet over het begrippen als schoonheid en relevantie na te denken.

Wat – los van alle emoties – een geschenk is. Het minste wat je van een kunstenaar kunt verwachten is dat hij relevante kunst maakt. Ik zeg niet: nuttige kunst, maar wel relevante kunst. Urgente kunst. Het is dan ook meer dan ooit nodig dat de kunstenaar daarover kan discussiëren. Met mensen. Die ook bereid zijn te discussiëren, na te denken, in vraag te stellen. Voor *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* bleken 44 jonge mensen daartoe bereid (jong betekent: jonger dan 35).

Birgit Donker, directeur van het Mondriaan Fonds, deed in mei in De Groene Amsterdammer een hartverwarmende oproep tot deelname aan *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek*.

Die prijs wil jonge kunstcritici aanmoedigen die een eigen oordeel hebben; die nog verbazing kennen en verbazing kunnen oproepen; die zich persoonlijk betrokken voelen met hun onderwerp; die die persoonlijke betrokkenheid aan de lezer kunnen doorgeven; die hun onderwerp in een maatschappelijke en kunst-historische context willen plaatsen.

Kortom, critici, die in staat zijn om de lezer een geschenk aan te bieden: die manier van kijken die onze blik die ene millimeter verandert. Goeie kunstkritiek selecteert, signaleert, enthousiasmeert en duidt. De criticus is een bemiddelaar tussen kunst en geïnteresseerde burger. Dat is nogal wat, zoveel verwachten van jonge critici, maar zo hoort het.

In de (nieuwe) categorie internetkritiek waren er tien inzendingen. (Mag de jury een oproep doen om de creatieve mogelijkheden van het medium meer te gebruiken, zodat de stukken niet langer op papieren teksten lijken, maar een eigen universum vormen? Want daar dient dit medium toch voor? Mag de jury ook wijzen op het bestaan van de spelling- en grammatica-controletoeets?)

Drie teksten werden genomineerd: **VAN WIE IS EEN IDEE: VAN DE BEDENKER OF VAN IEDEEREEN?** van EVA DE VALK. **HOE JE MET LIEFDE DE KUNST BESCHERMT** van SUZANNE VAN ROSSENBERG. **GELEEFDE TIJD** van MARIEKE LADRU.

Van wie is een idee: van de bedenker of van iedereen?
Door internet veranderen bezitsverhoudingen in kunst en wetenschap
[Eva de Valk](#)
pagina 71

VAN WIE IS EEN IDEE: VAN DE BEDENKER OF VAN IEDEEREEN? is een strategisch onderbouwde, analytische, goed geschreven tekst over de veranderde bezitsverhoudingen in wetenschap en kunst. Een actueel onderwerp, maar het werd iets te abstract en te algemeen behandeld om bekroond te worden.

Hoe je met liefde de kunst beschermt
[Suzanne van Rossenberg](#)
pagina 67

In **HOE JE MET LIEFDE DE KUNST BESCHERMT** onderneemt SUZANNE VAN ROSSENBERG op een twijfelende, persoonlijke manier een poging om de *happening* Understanding van *Rory Pilgrim* te evoceren. Ze contextualiseert met veel diepgang. Bij de beoordeling viel het woord ‘amateur’, maar dan wel als compliment: hier is iemand aan het werk die haar onderwerp liefheeft. De twijfel en het aftasten, voelbaar in elke zin, zijn zowel de sterkte als de achilleshiel van deze tekst.

Geleefde tijd
[Marieke Ladru](#)
pagina 63

Eén tekst was origineel, oversteeg de actualiteit en was verrassend ondanks het al vele keren besproken onderwerp. Op een opvallend zorgvuldige, begeesterende manier verleidt de auteur de lezer. Met **GELEEFDE TIJD** geeft MARIEKE LADRU niet alleen een goed geschreven, fascinerende inkijk in het werk van *On Kawara*, maar begeestert ze ons ook om dat werk opnieuw en met nieuwe ogen te bekijken. Tegelijk slaagt ze erin om ook iets over het leven te vertellen. Daarom reiken we *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* categorie internetkritiek aan haar uit.

In de categorie recensie lazen we 13 heel diverse teksten. Het bleek niet evident iets begrijpelijk te maken voor mensen die een tentoonstelling niet hebben gezien. Zoals het niet gemakkelijk is een onderwerp boven abstractie en duisterheid uit te tillen. Maar er bleef genoeg lekkers over. Na lang wikken en wegen kozen we één eervolle vermelding en drie genomineerden.

**Op zoek naar de
waarheid in
de schilderkunst**
Lilian Bense
pagina 57

LILIAN BENSE leverde met **OP ZOEK NAAR DE WAARHEID IN DE SCHILDERKUNST**, over *Robert Zandvliet*, een erg zorgvuldige, geëngageerde tekst af die alle regels van een recensie respecteert. Misschien klopt haar recensie te veel en mist die daardoor overtuigingskracht. Uit waardering voor de zorgvuldigheid kennen we aan LILIAN BENSE een eervolle vermelding toe.

**Landschappen
als spiegels
van de ziel**
Stefan Kuiper
pagina 53

STEFAN KUIPER schreef met **LANDSCHAPPEN ALS SPIEGELS VAN DE ZIEL** op een opvallend zwierige, losse wijze, een volgens sommige juryleden enthousiasmerende en volgens andere juryleden een bijwijlen hilarische tekst die volledig uit de bocht vliegt. Volgens de ene groep vergaloppeerde de auteur zich en fladderden de losse eindjes in het rond, volgens de andere slaagde hij erin prachtige beschrijvingen te formuleren. Serieus, over *the top*, bravoure, populistisch, wel heel erg creatief omgaand met de kunsthistorie, denken en schrijven in disbalans. Een bijdrage die de juryleden behoorlijk tegen elkaar opzette. Waarvoor felicitaties. En een nominatie.

**De Kapelle-
kenskerk**
Beeldende kunst
op straat heet
straatbeeld
Bob Vanden
Broeck
pagina 49

BOB VANDEN BROECK liet met **DE KAPELLEKENSKERK. BEELDENE KUNST OP STRAAT HEET STRAATBEELD** kunst en leven in elkaar opgaan. Charmante, directe stijl, persoonlijk, drijvend op het trucje van de omkering, beetje cliché, origineel, vol zelfvertrouwen, soms heel goed geschreven, soms krakkemikkig en puberaal. Ook over deze tekst waren de oordelen uiteenlopend. Maar de verfrissende toon en het hartstochtelijke pleidooi voor Street Art leverden wel een nominatie op.

Natuurgeweld
Joke de Wolf
pagina 45

Eén tekst stak er met kop en schouders bovenuit. Heel knap is het om één kunstwerk uit de DOCUMENTA te selecteren en dat met kennis van zaken zo plastisch te beschrijven dat je het als lezer voor je ogen ziet. Hoewel er licht voorbehoud was voor de opbouw die iets scherper had gekund, was de jury unaniem van oordeel dat **NATUURGEWELD** van JOKE DE WOLF de lezer niet alleen het werk van *Tacita Dean* binnenleidt, maar dat werk ook nog eens helder en hartstochtelijk aan ons presenteert. Als een geschenk. Daarom kennen we haar dan ook met gelijkaardig enthousiasme *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* voor recensie toe.

Na het lezen van de essays was de jury getroffen door de harts-tocht en door de gedrevenheid waarmee de auteurs nagedacht hebben. Hartelijk dank voor uw overgave. U hebt gekeken, nagedacht, gekeken, nog eens gekeken, en daarna hebt u geprobeerd woorden te vinden voor dat kijken. Hoewel taalfouten en *weirde* gedachtesprongen de jury af en toe de adem benamen, hoewel de jury met de beste wil van de wereld niet begreep waarom citaten niet werden vertaald, hoewel decibels soms met kritische zin werden verward, hoewel er een vrij diffuse middencategorie was met taaie teksten die niet aan een algemeen publiek waren gericht, was de jury onder de indruk van uw intellectuele arbeid, waarbij u niet naliet kunst met filosofie en werkelijkheid te confronteren.

Wel verbaasde de jury zich erover dat er zo weinig of zo onscherp over het huidige conflict tussen wereld en kunst werd geschreven, maar misschien heeft dat te maken met de te korte reflectietijd, misschien moeten de ‘gebeurtenissen’ nog indalen, moeten de emoties nog worden verwerkt.

De jury koos voor drie genomineerden in de categorie essay.

Werk in uitvoering

Betekenis in de beeldende kunst
Lieke Wijnia
pagina 35

LIEKE WIJNIA schreef een heldere, sociologische tekst over de betekenis van kunst, met een heldere, sprankelende eerste teksthelft, die helaas een beetje uitdooft naar het einde toe, waar de auteur te veel leunt op de teksten van *Allard Schröder* en *Jhim Lamoree* die in Vrij Nederland verschenen. Titel van de tekst: **WERK IN UITVOERING. BETEKENIS VAN BEELDENDE KUNST.**

Post-kunst

Van Balinees hanengevecht naar toegepaste radicaliteit
Floris Solleveld
pagina 27

Met **POST-KUNST. VAN BALINEES HANENGEVECHT NAAR TOEGEPASTE RADICALITEIT** signaleert FLORIS SOLLEVELD op een (ik citeer de opmerkingen van de jury) “gefragmenteerde, flamboyante, polemische, slimme, performatieve, oeverloze, tegelijk vlotte en duistere wijze belangwekkende ontwikkelingen in de hedendaagse kunst”. Met vuurwerk sleurt SOLLEVELD de lezer de tekst in, maar de tekst knalt, na een prikkelend begin, net iets te veel kanten uit, om op het einde net iets te onbevredigend te zijn.

Kunst als kookwekker

Waarom tijd in de kunst soms stilstaat
Roos van der Lint
pagina 19

Het is uitzonderlijk als iemand erin slaagt complexe zaken op een heldere manier te beschrijven. Als een auteur er na stevig denkwerk in slaagt met uitstekende argumenten een goed gekozen onderwerp op glasheldere wijze te behandelen, als de referenties op natuurlijke wijze met de tekst zijn verweven, als de auteur erin slaagt de lezer halfweg het essay mee te nemen in een gedachtesprong, als de hele jury een zucht van opluchting slaakt en opveert, zoals dat het geval was bij **KUNST ALS KOOKWEKKER. WAAROM DE TIJD IN DE KUNST SOMS STILSTAAT**, wil de jury niet anders dan unaniem en enthousiast *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* categorie essay toekennen aan ROOS VAN DER LINT.

In naam van de jury wil ik elke deelnemer van harte danken omdat elke tekst ons ertoe heeft gedwongen om onze overtuigingen opnieuw af te stoffen, om soms met nieuwe ogen naar oude dingen te kijken, en met grote ogen naar onbekende dingen. We hopen ..., nee, we zijn ervan overtuigd dat u vragen aan de kunstenaars zult blijven stellen, zodat jullie elkaar ofwel met antwoorden, of met nieuwe vragen kunnen blijven bestoken.

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek
essay

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek
recensie

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek
internet-
kritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

ESSAY

hoofdprijs

Kunst als kookwekker
Waarom tijd in de
kunst soms stilstaat

Roos van der Lint
1985, NL

basisprijs

Post-kunst
Van Balinees hanen-
gevecht naar toegepaste
radicaliteit

Floris Solleveld
1982, NL

Werk in uitvoering
Betekenis in de
beeldende kunst

Lieke Wijnia
1985, NL

Kunst als kookwekker

Waarom tijd in de kunst soms stilstaat

Roos van der Lint

“Bonjour, *Christian Boltanski* vient d’envoyer une nouvelle vidéo.”

De e-mail in mijn inbox verkondigt dat *Christian Boltanski* zojuist een nieuwe video heeft geüpload. Een bericht van *Boltanski* is voor mij niets bijzonders: ik heb een abonnement op de Parijse kunstenaar. Onder de titel *Storage Memory* houdt hij met filmpjes van exact één minuut een online dagboek bij, een kunstwerk “which only death will put an end to”.^[1] Voor het bedrag van \$ 120 per jaar ontvangen geïnteresseerden van over de hele wereld tien minuten uit *Boltanski’s* leven per maand. Een ‘zelfportret’ van ‘visuele herinneringen’ zo noemt *Boltanski Storage Memory*. Het is een zelfportret dat ontstaat met het verstrijken van de tijd, een geschiedenis die wordt geschreven met filmpjes met een tijdslimiet.

Christian Boltanski (1944) is een internationaal gerenommeerd kunstenaar met kunstwerken die altijd gaan over de dood. *Boltanski* vocht tegen de vergetelheid door op het Japanse eiland Teshima een archief van opgenomen hartslagen te openen (*Les Archives du Coeur*, 2008). Ook wordt hij zelf permanent op video opgenomen door de Australische zakenman *David Walsch*. *Walsch* betaalt de kunstenaar hier maandelijks een fikse bedrag voor, maar als fervent gokker vertrouwt de Australiër erop dat *Boltanski* binnen zeven jaar zal sterven. Dat zal precies lang genoeg zijn om op ‘voordelige’ wijze in het bezit van de filmbeelden, ‘het kunstwerk’, te komen. *Boltanski* heeft de smaak van videocamera’s duidelijk te pakken, en nam voor zijn minutendagboek zelf een camera in de hand.

Nee, de e-mail van *Boltanski* is niets bijzonders. Verontrustend is alleen dat dit al het zesde bericht binnen een week is. En dat het overweldigende aanbod van filmpjes nogal wat tijd en aandacht opeist. Een wachtende minuut uit iemands leven weegt zwaarder dan een onbeantwoorde e-mail.

Het is opvallend hoeveel kunstwerken met klokken de laatste jaren in musea en op beurzen verschijnen. Het zijn vaak jonge kunstenaars die tijd en plaats, hun persoonlijke 'coördinaten', presenteren als kunstwerk. Ze registreren het passeren van tijd met documentaire-achtige video's en fotografie. Willekeur lijkt daarbij het ultieme selectie criterium.

Draai *Boltanski's* camera bijvoorbeeld een kwartslag en een ander portret ontstaat, van een heel ander leven. De registrerende kunstenaar schotelt ons op die manier een leven met ogenschijnlijk onbegrensde mogelijkheden in elastische perspectieven voor. Dat is precies waarom ik, en de hedendaagse kunstwereld met mij, zo van deze kunst houd.

Maar er kleeft een keerzijde aan deze inspirerende willekeur. De kunstenaar denkt: "Als iedere registratie de moeite waard is, waarom zou ik zelf als onderwerp onderdoen?"

Na inmiddels tachtig videominuten van visuele herinneringen – denk aan straatstenen, gordijnen en televisieprogramma's – ben ik nog altijd niets over de Parijse kunstenaar, noch over zijn inspiratie, te weten gekomen. Rechvaardigt een demonstratie van het verstrijken van tijd een megalomaan project als *Storage Memory* eigenlijk wel? Niet in alles huist artistieke potentie. Niet iedere observatie is een kunstwerk in vermomming. Zeven van *Boltanski's* filmpjes en je hebt een hardgekookt ei, niet meer en niet minder.

Green Spot-limonade

De mogelijkheid van het goochelen met tijd werd opgeworpen in het postmodernisme. Filosoof *Jean-François Lyotard* plaatste in *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (1979) het bestaan van het verlopen van tijd op losse schroeven door de teloorgang van het *grand narrative* te verkondigen. Het hek was van de dam, in de literatuur, in de filosofie, in de beeldende kunst. Een nieuw blik inspiratie is opengetrokken, te weten de wereld. Iedere waarde van authenticiteit, waarheid, betekenis en de scheiding tussen hoge en lage cultuur wordt vanaf nu ondermijnd. Kunst vormt de spiegel van het eind der tijden, waarin uitgerekend tijd een cruciale rol gaat spelen. Versnipperde foto's, fragmentarische videoclips en toevalligheden creëren een eigen waarheid en sturen een 'logisch' tijdsverloop het bos in, niet zelden met terugwerkende kracht.

Er worden bijvoorbeeld alternatieve geschiedenissen geconstrueerd die net zoveel bestaansrecht lijken te hebben als de officiële varianten. In tentoonstellingen als *Unfixed* in het CBK Dordrecht en *The Unwanted Land* in Museum Beelden aan Zee krijgt het kolonialisme alsnog een sneer. Als een sneeuw globe schudden kunstenaars zo de wereld door elkaar, tot zij past in het beeld dat zij wensen.

Het zijn de nieuwe media die als gereedschap voor het versmelten van verleden en heden op de voorgrond treden. Een schilderij kan je bij het verstrijken van tijd doen stilstaan door een overdonderende schoonheid of met gruwelijke details. Verdragende schildersymbolen zijn schedels, zandlopers, uitgedroogde bloemen, rottende vissen, enzovoorts. Maar een schilderij eet geen tijd. Hoe anders is dat bij videokunst.

Rond 1950 wordt in Nederland de televisie geïntroduceerd. Fluxuskunstenaar *Wim T. Schippers* (1942) giet in 1962 ten overstaande van televisiecamera's een flesje Green Spot-limonade in de Noordzee bij Petten. Wanneer de Koreaan *Nam June Paik* (1932 – 2006) een aantal jaar later in een taxi vastraakt in een file, veroorzaakt door een optocht van paus *Paulus VI*, legt hij de stoet op camera vast. Diezelfde avond nog vertoont hij de opname in kunstenaarscafé The Cafe au Go Go en het eerste videokunstwerk was geboren.

De pure registratie van de werkelijkheid had op video plotseling een absurdistisch sausje gekregen. De video zelf dient nu nog als drager van een gebeurtenis in tijd, exemplarisch voor de eerste videokunst. Nieuwe media eten tijd. En de nieuwe kunst dus ook. Niet voor niets zou de vereniging voor videokunstenaars, geïnitieerd door de Appel in de jaren tachtig, Time Based Arts gaan heten.

Richard Gere

Het is *Andy Warhol* die een tegenbeweging op deze functionele kant van de video lanceert, met het meest tijdvetende werk uit de vroege filmjaren.

Op 25 juli 1964 filmt hij het Empire State Building gedurende zes uur en 36 minuten (*Empire*). Alsof dat niet lang genoeg was, filmdoet hij met een vertraging, waardoor de totale lengte van het 'kunstwerk' 8 uur en 5 minuten bedraagt.

Het Museum of Modern Art (MoMA) citeert *Warhol* als hij zijn doel van de film verklaart: “To see time go by”. *Warhols* belangrijkste motivatie voor de korrelige nachtopname zou zelfs de totale *unwatchability* zijn geweest.

Voor het eerst is het de tijd zelf die wordt vastgelegd, en niet een gedenkwaardige gebeurtenis. Veel kunstenaars van vandaag doen iets soortgelijks. Voor zijn *Ring Road*-project legde de omstreden Chinese kunstenaar *Ai Weiwei* het voortrazen van het verkeer in Peking op camera vast. Hij stelde zich op op de vele viaducten die de stad rijk is en filmde de eindeloze stroom voornamelijk grijze auto's. Soms gaat het regenen, soms schijnt de zon. Soms steekt er ineens een voetganger de drukke driebaansweg over, soms trekt een gele auto de aandacht.

In een interview met het architectenplatform Archinect uit 2006 vertelt *Weiwei* over het filmen: “It’s very boring and not an exciting thing to do, but nevertheless it records the condition at the time, it’s very much like a witness passing through: what he would see, his eye, anybody’s eye. There is no artistic or aesthetic value, not much judgment there”.^[2]

Geen artistieke waarde dus, dat mag dan wel zo wezen, maar tijdens *Weiwei's* tentoonstelling in Museum De Pont eerder dit jaar was de *Ring Road*-serie prominent vertegenwoordigd.

De obsessie met tijdsregistratie bereikt een hoogtepunt met een kunstwerk dat daadwerkelijk als klok fungeert. *Christian Marclays The Clock* (2010) is een 24-uur durende compilatie van meer dan duizend filmscènes waarin een beeld van de tijd verschijnt. Digitale klokken, kerktorens en zakhorloges in films werden geknipt en verzameld om synchroon te lopen met de ‘echte’ tijd.

The Clock, onder meer vertoond op de Biënnale van Venetië in 2011, laat rond het middaguur zien dat ook karakters in films lunchen rond 12:00 uur. Hoewel er ook een halfnaakte *Richard Gere* te zien is, net wakker en zich klaarmakend voor een dag als *American Gigolo* (1980) terwijl hij terloops een blik werpt op zijn wekker: het is 12:05 uur.

Bezigheidstherapie

Het is duidelijk dat de opkomst van de video de tijdsregistratie in de kunst heeft uitgelokt. Maar de trend is niet tot de nieuwe media beperkt gebleven.

De IJslandse kunstenaar *Ragnar Kjartansson* (1976) verbleef de hele looptijd van de Biënnale van Venetië van 2009 in de stad, samen met een vriend. Iedere dag van deze biënnale maakte hij een portret van zijn vriend. Uit de reeks van 144 schilderijen die dit oplevert – onder de melodramatische titel *The End-Venezia* – is af te leiden dat de mannen zich bevonden in een *palazzo* aan het Canal Grande, maar bovenal dat de vriend zich schijnbaar te pletter verveelde.

We zien hem in zwembroek tegen een muur met bierflesjes leunen, slapen op een bankje met een opengeslagen boek, zichtbaar zuchtend tegen een deur met uitzicht op het Canal hangen, zitten, liggen, roken.

De serie van *Kjartansson* is exemplarisch voor de nieuwe trend in tijds-kunst: de megalomane variant. De vraag of het observeren van je eigen handelingen ook interessant voor anderen is, wordt door deze kunstenaars volmondig met “ja” beantwoord.

Het is een tendens die zich ook buiten de beeldende kunst manifesteert, in de literatuur bijvoorbeeld. Het veelgeprezen debuut van de Amerikaanse *Teju Cole*, *Open City*, is een registratie van ontmoetingen op straat.

Protagonist Julius, een jonge psychiater met naar het lijkt zeeën van tijd, wandelt door New York en benoemt wat hij ziet.

Bezigheidstherapie in mijn optiek, gelijk aan die van *Kjartansson*, die resulteert in navelstaarderij in plaats van dat deze verrassende perspectieven toont. En zo word ik van alle kanten geplaagd door kunst met een urgentie die mij ontgaat. De laatste tijd wel met zes filmpjes per week.

Wie is *Christian Boltanski*, afgaande op zijn ‘dagboek’?

In elk geval geen cameraman: de camera schokt en *Boltanski* heeft een voorkeur voor te donkere ruimtes. Ik bekijk zijn herinneringen op mijn laptop, in de trein of in bed, speurend naar een been, een hand, een stem van de kunstenaar. Ik kijk naar een minuut gefilmde televisie en denk een knie in beeld te zien. Soms duurt zelfs een minuut lang.

Het bombardement aan filmpjes van de laatste tijd werd afgetrapt met een film met veel herrie en beelden van gele en blauwe pijlen op een betonnen vloer, omkaderd door een ovaal vliegtuigraampje. Er volgde een minuut met het uitzicht vanuit een kamer op een weg met palmbomen. Geen Parijs. Een tapijt met een hysterisch patroon deed denken aan de lobby van een hotel. Er was een minuut in een operagebouw. Een taxirit door een Russisch uitzierende stad. Een bezoek aan galmende grotten waarbij ik hakken naast de camera hoorde lopen. Dat moet *Boltanski's* vrouw en gevierd kunstenaar *Annette Messager* wel zijn. *Christian Boltanski* is op vakantie. Ik kijk naar een homevideo.

Privédetective

Voor zowel *Boltanski* als *Warhol* geldt dat er geen script aan hun films vooraf ging. Er is geen narratief, er zijn geen gecasten karakters. In *Empire* is het de werkelijkheid zelf die als ongeoefende toneelspeler op het podium wordt geplaatst. Het tijdsverloop wordt vastgelegd waarmee de verwondering en niet zelden de verveeldheid van ons bestaan wordt waargenomen. Maar het is geen zelfportret.

Hoe anders geldt dit voor *Boltanski* en *Kjartansson*, die in tijdrovende kunstwerken zichzelf ten tonele brengen als moderne vanitasstukken. Noem het herinneringen, noem het registraties, het zijn uiteindelijk weinigzeggende egodocumenten. *Boltanski* presenteert zichzelf als een aaneengeregen diashow van alledaagsheid, leidend naar niets anders dan inderdaad zijn dood.

Navelstaarderij kan echter ook gepaard gaan met meer diepgang. De eveneens Parijse kunstenaar *Sophie Calle* gaf haar moeder de opdracht een privédetective te huren om zichzelf een dag lang door de stad te laten volgen.

De detective nam foto's van *Calle* (1953) op straat en noteerde iedere beweging in een notitieboekje. *Calle* vroeg een vriend om haar óók te volgen met de opdracht om foto's te nemen van iedere persoon van wie hij vermoedde dat hij of zij *Calle* volgde. De resultaten voegde *Calle* samen in het boekje *The Shadow* (1981), een dubbelportret van *Calle* en de detective.

Ondanks het feit dat we *Sophie Calle* de hele tijd in beeld zien, in tegenstelling tot *Boltanski* in zijn zelfportret, gaat *The Shadow* niet echt over haar. Zij vertelde met fragmenten een verhaal, in plaats van een verhaal in fragmenten op te knippen.

Dr. Marissa Quie, werkzaam aan het Department of Sociology aan Cambridge University, wijst in haar essay *Postmodernist theories and the question of time* op het gevaar van het fragment.^[3] Niet alleen heeft het postmodernisme onze perceptie van heden, verleden en toekomst overhoop gegoooid, het negeren van ontwikkeling ontnemt ons tevens de mogelijkheid tot verandering. De tendens zou volgens *Quie* zelfs als vrijwaring van een verantwoordelijkheidsgevoel kunnen gelden. Vanzelfsprekend mag kunst zich vergrijpen aan de chaos en zich verliezen in een staat van paranoia.

Maar door te blijven hangen in observaties en deze tot kunst te verheffen zoals bij *Ai Weiwei* gebeurde, wordt iedere waarde van betekenis getrivialiseerd. En dat is nu net iets wat de reputatie van de beeldende kunst in deze hachelijke tijden niet kan gebruiken. Kunstcritici en museumdirecteuren zullen een onderscheid moeten maken: kunst of klok. De toekomst lonkt, de wekker is gezet.

“Bonjour, *Christian Boltanski* vient d'envoyer une nouvelle vidéo.”

Het is drie weken later en de video's zijn blijven binnenstromen. Ik klik op *Voir la video*. De camera is naar beneden gericht, op een lopende band, ofwel een *tapis roulant*. Er klinken geluiden van pratende mensen, gezeul met koffers en een omroepbericht. Het is een Frans vliegveld. Toch nog iets geleerd. *Christian Boltanski* is weer thuis.

Post-kunst

Van Balinees hanengevecht naar toegepaste radicaliteit

Floris Solleveld

De beeldende kunst van de eenentwintigste eeuw is veelzijdiger en indrukwekkender dan ooit, en tegelijk gaat het nergens meer over. Dat klinkt als een paradox, maar het is wel de situatie waar we sinds het einde van de avant-garde in leven. Wie leeft in een tijd waarin *Anish Kapoor Leviathan* in het Grand Palais maakt, en *Olafur Eliasson The Weather Project* in de Turbinehal van Tate Modern, moet wel medelijden voelen voor generaties die de toekomst verwachtten van een zwart vierkant op een linnen doek, een zuil in de vorm van een vogel in de ruimte, of in het geval van *Les Nabis* zelfs van de achterkant van een sigarenkistje. Een medelijden, vanzelfsprekend, dat druipt van valse nostalgie. Konden we het allemaal maar opnieuw ontdekken, dat zou zoveel eenvoudiger zijn!

Drie dingen dragen bij aan dit gevoel. De technische mogelijkheden zijn immens toegenomen sinds *Pevsner*, *Gabo* en *Moholy-Nagy* de eerste kinetische sculpturen maakten. Waar *Duchamp* nog een *pissoir* op een sokkel moest zetten, is design nu zo algemeen verbreid in onze leefomgeving dat de *pissoirs* zelf modernistische kunstwerken zijn. Maar vooral: doordat het kunstbegrip zo ver is opgerekt dat in principe alles kunst kan zijn, zijn kunstenaars ook niet meer gebonden aan de beperkingen van 'schilderkunst' en 'sculptuur'.

Honderd miljoen handbeschilderde porseleinen zonnepitten?
Een haai op sterk water? Een schedel bezet met diamanten?
Welja, waarom niet? Waarom niet?
Dat is precies het probleem. Alles kan. Wat nu?

Big Art

De laatste avant-gardes, eind jaren zestig, beloofden een 'Blurring of Art and Life' (*Allan Kaprow*) en 'iedereen kunstenaar!' (*Joseph Beuys*). *Arthur Danto* beschreef in 1984 de *Brillo Box*, waarmee *Warhol* zelfs verpakkingen tot kunst had verheven en daarmee het onderscheid tussen kunst en niet-kunst had opgeheven, triomfantelijk als 'The End of Art'.

Danto concludeerde: "The institutions of the artworld – galleries, collectors, exhibitions, journalism – will slowly wither away".

De realiteit is anders. Drie jaar later werden *Van Goghs Zonnebloemen* voor £ 25 miljoen verkocht: een verdrievoudiging van het record, en het begin van een bizarre prijzenslag die nog steeds voortduurt. Nog vier jaar later gaf verzamelaar *Charles Saatchi* de toen nog onbekende kunstacademiestudent *Damien Hirst* een blanco cheque voor een nieuw kunstwerk. *The rest is history*.

Juist het oprekken van het kunstbegrip heeft bijgedragen aan de opkomst van Big Art. Een schilderij kun je nog op zolder maken. Installaties voor de Turbinehal of de DOCUMENTA vergen aanzienlijk meer materiaal en kapitaal. Zelfs de eindexamen-expo's zijn nu gevuld met spektakelstukken, noodzakelijk om 'gespot' te worden. Er is naast de musea en galeries een infrastructuur van kunstcentra, projectruimtes en biënnales ontstaan, bevolkt door curatoren, waar wordt gepresenteerd wat 'hedendaags' is.

Het kwalijkste is dat ook de kritiek door deze infrastructuur is ingekapseld. Tentoonstellingen gaan in toenemende gepaard met symposia, publicaties en *artist talks*; *Irit Rogoff* noemt dit de "educational turn". De conceptuele kunst is geïnstitutionaliseerd in doctoraalprogramma's voor *artistic research*, waarbinnen ondertussen circa 3000 kunstenaars studeren en werken. Ergens tussen kunstfilosofie, kunstgeschiedenis en kunstkritiek in is een subgenre van Art Theory ontstaan, dat met veel *radical chic* de symposia en catalogi vult en zo vooral een decoratieve en statusverlenende functie vervult; zoals *Jonas Staal* stelt in *Post-propaganda*, fungeert juist kritiek op de instituties van de kunstwereld ter legitimatie van diezelfde instituties. *Anna Tilroe* spreekt in *De Ja-Sprong* smalend van een "rijstebrijberg".

Kunst als Balinees hanengevecht

In zijn briljante essay *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight, opgenomen in The Interpretation of Cultures* (1973), beschrijft *Clifford Geertz* de merkwaardige obsessie van Balinezen met hanengevechten.

Wat de Balinezen doen is irrationeel: ze zetten onverantwoord hoge bedragen in, de gevechten zijn illegaal en worden soms hardhandig onderdrukt. Tegelijk weten de Balinezen verdomd goed waar ze mee bezig zijn: het wedsysteem is buitengewoon doordacht, ze omschrijven zichzelf welbewust als *cock crazy*, en maken seksueel beladen grappen over hun uit de hand gelopen hobby.

Volgens *Geertz* reflecteren de Balinese hanengevechten daarmee de cultuur als symbolisch systeem: mensen kunnen dat systeem manipuleren en doorzien, maar zonder zouden ze niet weten wat te doen. *Geertz* vergelijkt dat systeem met een (fictieve) Indiase kosmologie, waarin de aarde ligt op

een schaal, die rust op de rug van een olifant, die staat op een schildpad. En daaronder? Nog een schildpad. En daaronder? “Ah, sahib, after that it is turtles all the way down!”

De vergelijking met kunst ligt voor de hand, en *Geertz* maakt die dan ook zelf. “Like any art form – for that, finally, is what we are dealing with – the cockfight renders ordinary, everyday experience comprehensible by presenting it in terms of acts and objects which have had their practical consequences removed and been reduced (or, if you prefer, raised) to the level of sheer appearances, where their meaning can be more powerfully articulated and more exactly perceived.”

Op die ‘symbolische antropologie’ is de nodige kritiek gekomen. *Ernest Gellner* bijvoorbeeld stelt dat er helemaal geen ‘symbolische systemen’ bestaan: er zijn alleen situaties waarin mensen hun weg zoeken, of ze nu *insiders* of *outsiders* zijn. In de nasleep van de dekolonisatie zijn de bestudeerde volkeren ook terug gaan praten: *Edward Said* betoogt in *Orientalism* (1978) dat de oriëntalistiek het Oosten vooral heeft gemystificeerd, en *Talal Asad* traceert in *Genealogies of Religion* (1993) met een antropologische blik de herkomst van het Westerse begrip van religie, dat later is aangewend om andere culturen te duiden.

Een vergelijkbare ontwikkeling is in de kunst te zien. Wie *Post-propaganda* leest of naar de meest recente DOCUMENTA en Manifesta gaat, ziet geëngageerde kunstenaars die niet alleen geduid willen worden maar zelf ook willen duiden. Met de kunstenaarscultus is uitvoerig de draak gestoken: tekenend zijn titels als *Ushering in Banality* (Jeff Koons), *Höhere Wesen befahlen: obere Ecke Schwarz malen!* (Sigmar Polke) en *Ich kann mich nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden* (Martin Kippenberger). Maar die tegendraadsheid en die relativering zijn zelf ook deel van het hanengevecht. Ze kunnen alleen bestaan binnen een kunstcontext.

Het denken over kunst lijkt nog steeds het meest op beschrijvingen van primitieve culturen in de vooroorlogse antropologie: als een set exotische rituelen die op het eerste oog irrationeel lijken, maar waar ‘normale mensen’ toch inspiratie uit kunnen putten.

Kunstenaars als *Bas Jan Ader*, *Marina Abramovic* en *Joseph Beuys* worden als halve heiligen vereerd omdat ze zo ver gaan en zo compromisloos zijn in hun kunstenaarschap – en tegelijkertijd denkt iedereen: waarom zou je in ‘vredesnaam’ de gracht in fietsen, drie uur lang naakt tegen je vriend op lopen, of jezelf opsluiten met een coyote? Aan *Warhol* wordt een magische ‘Midas Touch’ toegeschreven – en tegelijk denk je: oplichter! *Joseph Beuys*, van ‘jeder Mensch ein Künstler’, was de grootste sjamaan van allemaal.

Dat Geertz het hanengevecht kunst kan noemen, getuigt al van een opgerekt kunstbegrip: in wezen stelt hij de kunstwereld op één lijn met de tuinencultuur van de Trobrianders, de symbolische economie van de Polynesiërs, de religie van de Nuer, en de *potlatch* van de Kwakiutl.

Kunst als *potlatch*

Tien jaar geleden schreef kunstenaar en econoom *Hans Abbing* *Why are Artists Poor: The exceptional economy of the arts*. Kunstenaars zijn arm, volgens *Abbing*, omdat er teveel kunst gemaakt wordt: het is een vrij beroep en het kunstenaarschap wordt als een doel op zich gezien, dus is er geen rem op. (*Klaus Jung*, de rector van de Kunsthochschule für Medien Köln, heeft ironisch opgemerkt dat we dan maar de gilden opnieuw moeten invoeren en alleen een nieuwe kunstenaar moeten toelaten als een oude doodgaat.)

De *gift economy* die *Abbing* beschrijft gaat verder dan een Balinees hanengevecht, wat in wezen een *zero-sum-game* is; het heeft meer van een *potlatch*, een ritueel waarin status verworven wordt door waardevolle dingen weg te geven of zelfs te vernietigen. Of het nou de staat, de mecenas, de koper of de bezoeker is, er is altijd iemand aan het *potlatchen* – en vooral de kunstenaar zelf.

Nou weten kunstenaars waar ze aan beginnen. Wie minder *rücksichtslos* is, studeert kunstgeschiedenis of wordt ontwerper. Wat verklaart die onverminderde aantrekkingskracht van het kunstenaarschap? Ten dele is dat heel banaal: alles mag, in de kunst. Omdat het kan. Wat is er nou mooier dan dat? Maar dat verklaart niet waarom het nog steeds als ‘kunst’ waargenomen wordt. Gewoon iets leuks doen is niet genoeg: het wordt pas serieus genomen als het *deep play* is.

Als er schuldigen moeten worden aangewezen waarom een kunstmythe ons nog steeds gevangen houdt, krijgt meestal de romantiek de schuld. (Zie naast *Abbing* bijvoorbeeld *Maarten Doorman*, *De Romantische Orde* en *Hans den Hartog Jager*, *Het Sublieme*.) Standaard wordt daar bij gezegd dat de romantiek een reactie was op de oprukkende wetenschap. Wat er niet bij gezegd wordt, is dat sinds die tijd ook ons beeld van mens, cultuur en kunst is verwetenschappelijkt.

‘Cultuur’ is sinds begin negentiende eeuw een verzamelterm voor menselijke gedragingen, die onderwerp van onderzoek kunnen zijn. ‘Kunst’ is pas sinds *Winckelmann* onderwerp van kunstgeschiedenis. De dogma’s waarmee die wetenschap twee eeuwen geleden begon, zijn al lang geleden verworpen. De beeldende kunst heeft zijn eigen traject van doelbewuste experimentatie en emancipatie doorgemaakt – deels in interactie met die ontwikkelingen. Dat alles maakt het moeilijk te geloven in een ‘kunstmythe’ die nog altijd standhoudt.

Het is geen 'doctrine': kunstenaars zijn in die zin niet te vergelijken met creationisten. Maar is kunst dan – net als een Balinees hanengevecht – een 'culturele praktijk'?

Dat is geen verklaring. 'Alles' is een culturele praktijk, en wie zijn eigen handelen als een culturele praktijk beschrijft gelooft er al niet meer in. De zaak daarmee afdoen, is juist een neerbuigend en achterhaald soort antropologie bedrijven. Gekke inlanders.

Kunst als zelfonderzoek

We kunnen het blijkbaar niet laten om kunst te maken. Tot op zekere hoogte heeft dat een cognitieve basis. De menselijke cognitie namelijk

1 is hypothese-vormend en experimenterend, dus creatief; 2 is constructief en zelfcorrigerend; 3 opereert met representaties, waarin iets staat voor iets anders; 4 werkt niet alleen met begrippen maar ook met beelden, geluiden en andere *non-conceptual content*; 5 is beladen met emotionele prikkels; 6 inclusief het vermogen om positieve prikkels te verbinden aan het doorstaan van negatieve prikkels; 7 is verankerd in een lichaam dat met de wereld interageert; en bovendien, 8 is doordrongen van narcisme.

Dat alles levert al een aardige artistieke gereedschapskist op. Maar dan nog gaan er 2000 jaar kunstgeschiedenis en 100 jaar avant-garde overheen om uit te komen op de *Brillo Box*. Er is niks in de menselijke genen geprogrammeerd dat zegt: kom, laten we een haai op sterk water zetten.

Er is wel degelijk een goede reden voor *deep play*. Die reden is: waarom zou je iets doen wat iemand anders net zo goed kan doen?

Hedendaagse kunst, hoe post-romantisch ook, draait nog altijd om de belofte van radicale authenticiteit: als jij het niet doet, gebeurt het niet. Niet-inwisselbaarheid wordt zo het belangrijkste criterium. En wel een extreem streng criterium: de meeste schoonheid is immers tamelijk inwisselbaar, zelfs virtuositeit is meestal maar show, en originaliteit is zelden echt origineel. Blijft over *deep play*, verder gaan dan verantwoord is, extreem veel werk steken in een uitzinnig object dat niet eens pretendeert nuttig te zijn.

Maarten Doorman en *Hans Abbing* vinden die radicale authenticiteit maar een romantische mythe. Hoezo? Is het niet uiterst rationeel om *agency* na te streven, om 'de auteur van je eigen daden' te willen zijn?

Dat is immers wat een vrij en rationeel mens onderscheidt van iemand 'die gedrag vertoont'. Zo drijven valide redenen de hedendaagse kunst in het extreme, en is *deep play* de paradoxale uitkomst.

Turtles all the way down. Is er een uitweg uit deze krankzinnige logica? De vraag is vooral hoe deze radicaliteit zinvol toegepast kan worden, en niet ontaardt in leeg spektakel en holle pretenties. Als de keizer geen kleren aanheeft, wees dan liever functioneel naakt. Nu alles kunst kan zijn, lijkt ieder compromisloos kunstwerk ook een zelfonderzoek: wie ben ik? Het antwoord zou moeten zijn: het is maar kunst.

Post-kunst

De meeste antropologen houden zich allang niet meer met geïsoleerde stammen bezig. Zoals *Ernest Gellner* het uitdrukt: "The good old days of man-eating and widow-burning are over". In plaats daarvan beschrijven ze nu samenlevingen in verandering, culturele vermenging en frictie, het voortleven van oude rituelen in een modern jasje.

Dat zou de kunstkritiek ook moeten doen. In plaats van een statisch beeld te geven van een kunstwerk of tentoonstelling, zouden critici zich moeten richten op veranderingen in de kunsten. 'Kunsten', meervoud, wel te verstaan. De *fine art bias* die aan de beeldende kunst een geprivilegieerde positie toekent ten opzichte van andere kunstvormen, kan overboord.

Het idee van 'kunst' *an sich* zit een gelijkwaardige uitwisseling tussen kunst, kritiek en publiek in de weg. Ondanks alle goede bedoelingen. Juist kunst in de publieke ruimte en *community art*, die toch bedoeld zijn om kunst dichterbij de mensen te brengen, houden iets geforceerds: het blijft, om met *Jonas Staal* te spreken, propaganda.

Pijnlijkste voorbeeld is het Land Art traject *De Verbeelding* in Zeewolde, dat de Flevopolder door middel van landschapskunst van een identiteit moest voorzien. De bewoners was niks gevraagd; zij zaten niet op die identiteit te wachten. Het vandalisme nam al snel de overhand, waarbij zelfs een shovel werd ingezet om de goede artistieke bedoelingen van kritische kanttekeningen te voorzien.

Twee van de belangrijkste ontwikkelingen in de kunsten van het afgelopen decennium zijn van boven opgelegd: 'artistic research' en het 'cultureel ondernemerschap'. Het resultaat daarvan zijn twee nieuwe modellen van kunstenaarschap: de (experimentele, conceptuele) kunstenaar als onderzoeker, en de kunstenaar als ondernemer – wat meestal betekent: toegepaste kunst of Big Art.

Beide modellen 'lijken' een demystificatie van het kunstenaarschap, maar in feite plaatsen ze vooral de kunst verder op afstand, in een laboratorium of op de kunstmarkt, of in het beste geval als luxeobject. Het is nog steeds fetisj en rijstebrij. Het gaat nog steeds nergens over.

De vraag zou niet moeten zijn, of iets 'kunst' is, maar of het interessant is. Minder radicaliteit is de oplossing niet: een compromisloze *Marina Abramovic* en zelfs een schaamteloze *Jeff Koons* zijn interessanter dan goede bedoelingen. Maar 'interessant' is een tamelijk ruim en vaag begrip. De excentrieke componist *Karlheinz Stockhausen* noemde de aanslagen van 9/11 "het grootste kunstwerk van de kosmos".

Puur esthetisch beschouwd zijn dat inderdaad onvoorstelbare en onvergetelijke beelden, des te indrukwekkender omdat het zo echt en gruwelijk is. Er gaan 2996 mensen dood in *real time*. Radicaler kan het niet, en oninteressant kun je het onmogelijk noemen. Toch is er iets mis als je dat als kunst ziet.

Waar we vanaf moeten, is de *status aparte* van 'kunst'. Dan pas kunnen we onomwonden een gesprek aan over wat de maker wil doen en hoe het werk daartoe dient, in plaats van alleen een kunstwerk te bekijken en te *liken* of *disliken*. Echt interessant wordt het pas, als de radicaliteit een doel heeft. Het lijkt alweer een tegenstrijdigheid, maar waar ik dus voor pleit is 'toegepaste radicaliteit'. Zodat we niet alleen maar toeschouwer zijn bij het hanengevecht en de grote *potlatch*. De haaien op sterk water en de *Weather Projects* moeten ondertussen gewoon gemaakt blijven worden. We kunnen het nou eenmaal niet laten, dus moeten we er maar het beste van maken. *After that it is turtles all the way down.*

Werk in uitvoering

Betekenis in de beeldende kunst

Lieke Wijnia

In tijden van crisis viert twijfel hoogtij en komen de meer fundamentele levensvragen vaak boven tafel. Vragen waarop de antwoorden in betere tijden als vanzelfsprekend waren. Toen de politieke campagnes voor de Tweede Kamerverkiezingen half augustus begonnen, kwam in de discussies rondom de gezondheidszorg de vraag “wat is een mensenleven waard?” meer voorbij dan mij lief was. Ook in, maar vooral over, de kunstwereld wordt dit type vragen weer gesteld. Wanneer er getwijfeld wordt aan de waarde van een mensenleven, dan is de kunst het hare al helemaal niet meer zeker.

De vraag wat de waarde van kunst is, kan op vele manieren benaderd worden. Maar het kijken naar artistieke inhoud, het prijskaartje, museale aantrekkingskracht of bezoekersaantallen, resulteert niet in een sluitend antwoord. Al deze elementen liggen aan het oppervlak, terwijl een diepgaandere analyse nodig is.

De waarde van kunst ligt in haar betekenis en wat daarmee gedaan wordt: wat zijn de betekenis en de functie van kunst? Fundamenteler dan dit wordt het niet, maar gezien de huidige stand van zaken lijken het legitieme vragen.

De vanzelfsprekendheid die de kunstwereld kenmerkte voor de economische crisis is niet meer. Het nut van kunst is niet langer algemeen bekend, maar moet weer volledig onderbouwd worden. Een sculptuur op een rotonde, wandkunst in stadscentra of een levendig museaal klimaat werden alle gedacht bij te dragen aan het welzijn van de mensen die er door omringd worden, maar leverden geen concrete resultaten op.

In deze tijd waarin alles gemeten moet kunnen worden voordat er waardering aan wordt gegeven, is deze benadering van kunst moeilijk vol te houden. Maar betekenis en functie zijn nu eenmaal niet altijd uit te drukken in cijfers of winstgetallen, dus moet er met ziel en zaligheid voor gepleit worden. En dat is nou precies waardoor in die vanzelfsprekendheid de voorgaande jaren de sleet is gekomen.

Relaties van betekenis

Toen in 2008 het Rijksmuseum aankondigde dat het *For the Love of God* van de Britse kunstenaar *Damien Hirst* tijdelijk zou tentoonstellen, zat directeur *Wim Pijbes* bij het televisieprogramma *De Wereld Draait Door* aan tafel. Op de vraag van presentator *Matthijs van Nieuwkerk* waarom de met diamanten belegde menschedel onder de noemer kunst viel, reageerde *Pijbes* geagiteerd. Het antwoord dat volgde was lang en gaf geen uitsluitsel. Na de uitzending liet hij weten dat die vraag voor hem helemaal niet relevant was.

Om het anders te zeggen, hij was de definitie van kunst voorbij. Maar dat de vraag waarom iets kunst is kan overkomen als een overbodig pesterijtje, maakt haar niet minder relevant. Waarom maakte *Hirst* dit object, vindt hij dat er mensen naar moeten komen kijken, vinden zowel de tentoonstellersmakers van het Rijksmuseum als de redactie van één van de best bekeken televisieprogramma's dat met hem en wordt het object collectief als kunst geïdentificeerd?

Dat een object als *For the Love of God* interesse wekt, is niet moeilijk te begrijpen. Het wordt omringd door een zweem van curiositeit, met een goed verhaal over de ingewikkelde financiële totstandkoming en het in alles *over-the-top* resultaat. Het mooi of lelijk vinden is een niveau onder interessant terecht gekomen. *Joost Zwagerman* duidde dit als "in de ban van het ding". Maar als de vraag wordt gesteld waarom zovelen – musea, verzamelaars, media en grote bezoekersaantallen – zich in deze ban bevinden, wordt het pas echt interessant. Vooral omdat elk van deze groepen een eigen aandeel en motief in het antwoord heeft. De betekenis van *For the Love of God* bestaat uit net zoveel lagen als er diamanten op de schedel zitten.

Een poging tot theorievorming van deze benadering is te vinden in de bestudering van muziek. De term 'muziek', net als 'kunst', draagt een impliciet waarderingskader in zich. Zowel recensies in populaire media als academische verhandelingen bewegen zich in dat kader, waar muziek, mits expliciet vermeld, westerse klassieke muziek betekent. En dan het liefst de grote namen uit barok en romantiek of hedendaagse composities. Dit waarderingskader bestaat uit ongeschreven regels en wordt door veel muziekprofessionals, zij het musici, critici of academici, gedragen. Dit is mede van invloed op hoe luisteraars muziek ervaren.

In het jaar dat kunsthistoricus en curator *Nicolas Bourriaud* de kunst van de jaren negentig als 'relational' typeerde, muntte musicoloog *Christopher Small* het werkwoord 'to music'. Beide termen zetten het relationele karakter van de culturele praktijk centraal.

Bourriaud doet dit voornamelijk vanuit het referentiekader van de kunstenaars, *Small* trekt het nog een stap verder – een stap die van waarde is wanneer het gaat over betekenis in beeldende kunst.

Small ziet muziek niet als object gemaakt door een componist, maar als activiteit. In het spreken over muziek spelen allen die deelnemen aan deze activiteit een rol van betekenis. Met de terminologie ‘to music’ en ‘musicking’ probeert hij dit duidelijk te maken. Dit werkwoord beslaat de volle breedte van het idee van de componist dat hij vertaalt naar een partituur, een of meerdere uitvoerenden al dan niet geleid door een dirigent, technici, de uitbater van schouwburg of concerthal en niet te vergeten het aanwezige publiek. In het vaststellen van de betekenis van zowel de culturele praktijk als een bepaald muzikaal werk spelen al deze factoren een rol. *Small's* benadering is een instrumentarium voor zowel een beter begrip als emancipatie van wat verstaan wordt onder de noemer muziek.

Een vertaalslag naar de beeldende kunsten kan niet één op één plaatsvinden, aangezien een muzikaal werk iets anders is dan een schilderij of een sculptuur. Dit gezegd hebbende, kan gesteld worden dat de grenzen zowel binnen de beeldende kunsten als tussen verschillende kunstdisciplines vervaagd zijn. Concept en object zijn sinds een aantal decennia niet meer intrinsiek met elkaar verbonden. Toen het belang van het concept de overhand kreeg, zijn de bestaande referentiekaders maar mondjesmaat mee veranderd. Zo is de toeschouwer een steeds wezenlijker onderdeel gaan uitmaken in het functioneren van een kunstwerk. Waar *Small* het vluchtige karakter van muziek in een werkwoord probeerde te vangen, moet ook de tijdelijkheid van kunst onderkend worden: kunst is continue werk in uitvoering, plaats-, tijd- en publieksgebonden.

En niet alleen hedendaagse kunstwerken kunnen het best geduid worden door het relationele netwerk waarin ze zich bevinden. Objecten die de tand van de kunst-historische tijd hebben doorstaan, bevinden zich simpelweg langer in dergelijke netwerken, maar zijn er nog steeds onderdeel van. Het object is niet langer vertrekpunt en eindstation tegelijk, maar een knooppunt langs de route waarop verschillende wegen aangesloten zijn.

Het belangrijkste gevolg van deze benadering is dat betekenissen niet vaststaan. Zoals onze *lifestyle society* continue aan verandering onderhevig is, zo is de betekenis van kunst dat ook. Dit filosofisch gegeven kan wellicht extreem overkomen. Maar feit is dat kunst van betekenis is. Het verlegt de focus van een definitieve, autoritaire waardering van een kunstwerk naar het daadwerkelijke functioneren van het werk in de context waarvoor het gemaakt is. En dat maakt het direct een stuk minder lastig om uit te leggen waarom iets van waarde is.

Dichtbij op afstand

In Vrij Nederland verschenen onlangs twee essays over de staat van de hedendaagse kunst. Onder de titels *De kunst is decadent* en *De wereld is decadent* reageerden respectievelijk schrijver en dichter *Allard Schröder* en kunsthistoricus en curator *Jhim Lamoree* op de vraag of de kunst nog wel iets nieuws te melden heeft.

Schröder betoogt dat decennia van verplichte vernieuwing, ontdekking en experiment tot niets nieuws hebben geleid. Na het besluit dat alles mocht en alles kon, nam de stuurloosheid alleen maar toe, met als resultaat dat de kunsten decadent zijn geworden. Ook de kunstkritiek kon er nog weinig van maken en verloor zichzelf uit het oog. *Schröder* doet de ontluisterende constatering dat wie van kunst wil genieten prima af kan zonder de hedendaagse praktijk. De reactie van *Lamoree* houdt in dat niet de kunsten decadent zijn geworden, maar de wereld waarin zij zich bevinden en waar zij op reageren dat is. In een tijd waarin banaliteit tot maatschappelijke norm is verheven, is het niet vreemd dat de kunsten in reactie hierop vragen stellen. Dat niet iedereen in deze vragen een passend antwoord vindt, moet niet de kunsten worden aangerekend.

Beide essays zetten de kunsten in een breed maatschappelijk kader, maar komen tot uiteenlopende conclusies. Waar *Lamoree* concludeert dat de kunst zowel vroeger als nu de samenleving de maat meet, stelt *Schröder* dat het publiek zich niet meer herkent in de vragen die de kunst daarmee wil oproepen en daarom niets met de resulterende kunst kan. Willen de kunsten de door deze decadente houding ontstane afstand overbruggen, zo bereidt *Schröder* de lezer voor, dan zal het geaccepteerd moeten worden dat niet langer de kunstenaar centraal staat, maar dat het publiek die centrale positie heeft overgenomen. Hoewel dit niet een strikte keuze tussen het een of het ander hoeft te zijn, pleit een relationele benadering zoals hierboven uiteengezet voor aandacht voor het betekenisvolle aandeel dat het publiek speelt in de beeldende kunsten.

Op de cover van Vrij Nederland waarin de essays gepubliceerd zijn, staat de *Orvillecopter* (2012) van kunstenaar *Bart Jansen*. *Jansen* heeft zijn overleden kat opgezet met gespreide poten, die elk voorzien zijn van een kleine propeller en motor. *Orvillecopter* is bestuurbaar als een radiografisch vliegtuigje.

Jansen stuurde dit werk in voor de *ZomerExpo* 2012 in het Gemeentemuseum Den Haag. De wedstrijd had als thema *de liefde* en *Jansen* stelde dat hij veel van zijn kat had gehouden, hetgeen hij had willen vereeuwigen in een kunstwerk.

Tussen de selectierondes en de tentoonstelling van de *ZomerExpo* werd het werk ook getoond tijdens de Kunstraï. Het gevolg was een verhit publiek debat over ethiek en betekenis in de beeldende kunst. Dat het werk voor discussie zou zorgen, moet *Jansen* van te voren hebben kunnen inschatten en is precies de vragende functie van de kunst waar *Lamoree* op doelt.

Daarnaast komt in het format van de *ZomerExpo* het democratiserende ideaal van *Schröder* terug. Geïnspireerd door de jaarlijkse *Summer Exhibition* van de Londense Royal Academy of Arts, werd in 2011 de eerste editie van de *ZomerExpo* georganiseerd door Stichting ArtWorlds en het Gemeentemuseum.

Iedereen kan een kunstwerk insturen, dat anoniem en zonder enige achtergrondinformatie in enkele seconden wordt beoordeeld door een dagjury, wiens selectie vervolgens wordt beoordeeld door een avondjury. In drie selectiedagen wordt zo een tentoonstelling samengesteld. In de catalogus krijgen kunstenaars de ruimte om hun werk uit te leggen. Er wordt een platform geboden dat voor alle betrokken groepen nieuw is: het museum, de kunstenaars, het publiek en de critici. Er is media-aandacht in de vorm van Avro's Kunstuur, waarin zowel juryleden als kunstenaars aan het woord komen om hun keuzes toe te lichten. Aan het eind van de tentoonstellingsperiode worden er drie prijzen uitgereikt, een derde en tweede prijs gekozen door een vakjury en de eerste prijs door het tentoonstellingspubliek.

De *ZomerExpo* is hét moment in het museale jaar dat het Gemeentemuseum haar tentoonstellingspraktijk van de gevestigde kaders loshaalt en alle netwerken op het gebied van beeldende kunst bij elkaar laat komen.

Kunst werkt

Zonder dat ze het zelf expliciteren, leggen de twee essayisten in Vrij Nederland gezamenlijk de belangrijkste paradox bloot die de huidige discussies over waarde en betekenis van kunst kenmerkt. De afstand tussen kunst en publiek, die *Schröder* als een obstakel definieert en *Lamoree* als een ruimte voor kritiek ziet, is een voorwaarde voor kunst om optimaal te kunnen functioneren.

Want hoe democratisch de principes waarop een initiatief als de *ZomerExpo* is gestoeld ook mogen zijn, zowel de kunstenaars als het museum en de juryleden bewegen zich in die veronderstelde ruimte.

En diezelfde, geheel gepaste, afstand is geen kenmerk van decadentie of elitisme, maar maakt het juist mogelijk dat er een diversiteit aan manieren ontstaat om het kunstwerk te benaderen.

De afstand, die vaak te eenvoudig als elitair wordt geduid, wordt gekenmerkt door haar rituele karakter. Het wandelen door een museum of bezoeken van een concert kent vele vaste gebruiken, die verre van popularisering moeten blijven. Het rituele kader biedt juist ruimte voor bewondering, afschuw, verstilling, beroering, verwarring – door een klein beetje afstand zijn er legio mogelijkheden om het vertoonde dichterbij te brengen. Zou alles binnen handbereik zijn, letterlijk en figuurlijk, dan doet het afbreuk aan de betekenis. Doordat er ruimte is om te ervaren, is er ruimte om het een plek te geven in het individuele, en vervolgens het collectieve referentiekader. Dan gaat kunst pas echt werken.

In aanvulling op het rituele kader, waardoor kunst door die afstand juist heel dichtbij kan komen, moet de inhoud niet vergeten worden. Kunst die te letterlijk een verhaal vertelt, zwakt de ervaring ervan af. Het klakkeloos centraal stellen van de publieke wens en smaak is niet afdoende voor de functie die kunst vervult. Maar kunstenaars die de kijker de maat willen meten en vragen willen oproepen, moeten er wel voor zorgen dat de kijker deze vragen gesteld hoort worden.

“Er wordt teveel bewaard”, zei een mevrouw een aantal jaar geleden tijdens een cultuuronderzoek van de NRC. *Rembrandt*, dat begreep ze nog wel. Maar *Mondriaan* bijvoorbeeld, dat hoefde voor haar niet. In hetzelfde onderzoek komt een meneer aan het woord die stelt dat voorwerpen uit museale collecties net zo goed op internet ontsloten kunnen worden. Volgens hem zijn er geen musea meer nodig om kunstwerken te bekijken. Ik vind de *Orvillecopter* een smakeloos object, dat gemaakt is om te choqueren en een rel te veroorzaken. Maar daarmee zeg ik niet dat het werk wel weggegooid kan worden.

De tijdelijke, heftige impact die de kunstenaar heeft gehad op maatschappelijk gebied is daarmee de eigenlijke waarde van het kunstwerk en hiermee is de kunstenaar op een bepaalde wijze geslaagd in zijn opzet. Dat het werk wordt gepresenteerd op museaal niveau biedt ruimte voor zowel de discussies over het werk, als voor mijn ervaring ervan. Mensen die vinden dat schilderijen van *Mondriaan* wel weg kunnen, bewegen zich in dezelfde ruimte en zijn net zoveel onderdeel van de betekenis van zijn werk. Anders gezegd, *Mondriaan* levert middels zijn schilderijen een eeuw later nog steeds een bijdrage aan het publieke debat over de waarde van kunst. Zijn schilderijen zijn niet slechts verfstreken op een linnen doek – het is kunst die werkt. En zijn werken mee.

hoofdprijs

Natuurgeweld

Joke de Wolf

1978, NL

basisprijs

De Kapellekenskerk Beeldende kunst op straat heet straatbeeld

Bob Vanden Broeck

1988, BE

Landschappen als spiegels van de ziel

Stefan Kuiper

1979, NL

eervolle vermelding

Op zoek naar de waarheid in de schilderkunst

Lilian Bense

1985, NL

RECENSIE

Natuurgeweld

Joke de Wolf

Fatigues
Tacita Dean
Ehemalige Finanzamt
DOCUMENTA 13
Kassel, DE
6 juni – 16 september 2012
d13.documenta.de

Met één natte vinger kan je ze wegvegen. De ijzige pieken tegen de donkere achtergrond, de kolkende golven in de diepte. Voor DOCUMENTA 13 maakte Tacita Dean *Fatigues*, zes fragiele tekeningen met wit krijt op schoolbord. Ze hangen aan de muren van een voormalig belastingkantoor in Kassel. Drie keer bergen, op de bovenste verdieping, drie keer een rivier, daaronder. De drieluiken zijn het draaiboek voor een verfrissend avontuur.

Tacita Dean (1965, Canterbury) is vooral bekend door haar films. Échte films, op 16 millimeter, met aandacht voor het medium, vaak melancholisch, altijd zorgvuldig. Vorig jaar, in de Turbine Hall van het Tate Modern, bracht ze met de film *Film* een ode aan het celluloid. Soms maakte ze ook tekeningen op schoolbord, zoals eind jaren negentig, zoals *Seven boards in Seven Days* en *Sea Inventory Drawings*. Steeds was de zee daarbij het onderwerp.

De zee, zei ze in een interview, was het enige onderwerp dat zich leende voor de krijttekeningen. Omdat je krijttekeningen niet kunt fixeren, zijn ze vluchtig, en gebonden aan de plaats waar ze ontstaan. Dean veegt de golven uit, en tekent er een nieuwe laag overheen. Het krijttekenen is als een eenmalige performance.

In deze nieuwe installatie heeft Dean niet alleen water, maar ook bergen tot leven gebracht. De besneeuwde pieken die ze in Kassel laat zien, zó levensecht, trekken de toeschouwer mee naar tijdloze hoogtes, nog voordat die rustig rond heeft kunnen kijken. Mee naar de berglandschappen van Caspar David Friedrich bijvoorbeeld. Zijn verbeelding van het sublieme, van de mens zo nietig tegenover de natuur, zit diep in het collectieve geheugen gegrift. Toen Friedrich zijn 'uitzichten' schilderde, begin negentiende eeuw, waren de bergen net overmeesterd: in 1786 was de hoogste Europese berg, de Mont Blanc, voor het eerst beklommen.

Maar hoewel wetenschappers al een jaar later dezelfde top bereikten, en geologie steeds meer belangstelling trok, verspreidde kennis over de grillige hoogtes zich langzaam. In *Friedrichs* schilderijen bekijkt de mens de bergen van een afstand.

In *Deans* werk zitten we dichtbij de rotsen, met de nauwkeurigheid van een foto. Maar ze heeft niet alleen maar getekend, er staan ook woorden, opmerkingen, krabbels. De staccato opmerkingen bij de tekening werken als regieaanwijzingen. Niet voor de kunstenaar zelf, maar voor de toeschouwer, die als een vliegende camera door het landschap zweeft. Had *Friedrich* zich ook zulke spectaculaire perspectieven kunnen voorstellen?

Ook na de uitvinding van de fotografie zou het meer dan twintig jaar duren voordat de techniek het natuurgeweld van de hoogste toppen aan kon. Op 24 juli 1861 beklom fotograaf *Auguste Rosalie Bisson* de Mont Blanc, de “temple of sublimity” in de woorden van *Simon Schama*. Vijfentwintig dragers sleepten camera, glasplaten en chemicaliën mee. *August Balmat* was de gids, een kleinzoon van de man die vijfenzeventig jaar eerder de top had bereikt. Alsof *Bisson* al wist dat zo’n detail de geschiedenis nog indrukwekkender zou maken.

De foto’s die *Bisson* daar maakte, van de top van de hoogste berg die op dat moment bekend was, waren niet alleen een overwinning voor het medium fotografie en een financiële meevaller voor *Bisson Frères*. Kunstcriticus *Théophile Gautier* zou de foto’s enkele maanden later bejubelen als een mijlpaal voor de mensheid. “Tot nu toe waren de Alpen sterker dan de kunst”, schreef hij. Kunst kwam slechts tot de boomgrens – precies wat *Ruskin* altijd had beweerd, daarna was het volgens *Ruskin* aan de verbeelding.

De bergen waren een abstract gegeven, een witte massa zonder nuance. Slechts op de achtergrond zichtbaar, met pittoreske bomen als stoffage, of op mislukte afdrucken vanwege de barre omstandigheden. De Alpen waren een natuurverschijnsel dat niet te vangen was op het platte vlak, noch in de menselijke geest. Met de beelden van *Bisson* had de wetenschap de natuur overmeesterd, schreef de enthousiaste *Gautier*. Een grote stap. Eindelijk kon iedereen deze uithoeken van de aarde bestuderen vanuit zijn studeerkamer.

Tacita Dean gaat nog een stap verder. Natuurlijk kunnen we al lang vanuit een helikopter naar de aarde kijken en foto's maken. Vraag het Yann Arthus-Bertrand maar. Honderdvijftig jaar na *Bisson* is het nog steeds niet eenvoudig om hoge bergen in beeld te brengen. *Dean* was eerst van plan een film te maken over de bergen rond Kabul, de zusterstad van deze DOCUMENTA. Maar de gemaakte videobeelden bleken onbruikbaar. *Dean* stapte over op het schoolbordkrijt. Ze gebruikte de videobeelden als voorbeeld bij haar tekeningen. De camerabeweging zelf liet ze over aan de toeschouwer. En daarmee is *Fatigues* een wel heel spannende ervaring geworden.

Het langste paneel, beneden, lijkt in eerste instantie gebruikt voor aantekeningen, opmerkingen die relevant zijn voor het uiteindelijke beeld. "Kabul river, every year, 16:48, Thursday". Naarmate je verder komt, wordt duidelijk dat het maar een uithoek is van een groots panorama. *Number 5*. Waar is nummer 1? *Narrative direction*.

En daar stroomt de rivier. "Darkness, rain", staat er boven de watermassa. Haast ten overvloede, want de rivier kolkt en bruist, slagregens komen naar beneden. Wat een geluk dat die video mislukt is.

Verderop, in het rechterpaneel, doemt een grote rots op. "Snow melting – tension rising – close up gorge". Zijn we wel in de goede scène? Hadden we niet beter naar links, naar rechts, toch van boven ... We scannen het oppervlak, op zoek naar aanwijzingen. Rechts bovenin, als in een voetnoot, staat het, onopvallend. Dat woord dat zich zo graag opdringt bij zoveel natuurgeweld. Waarvan je blij bent als je weet wat het betekent, alsof het je leven kan redden. *Antediluvian*. Van voor de zondvloed. Niets meer dan wit schoolkrijt op een zwart bord trekt je mee naar een onschuldige wereld.

De DOCUMENTA komt voort uit het idee van de schuld, boete, en berouw. Vanuit het platgebombardeerde Kassel moest in 1955 een tegengeluid klinken, een manier om de kunst van vóór de oorlog te laten zien, te documenteren voor de mensheid. En de wereld vanuit de puinhopen te tonen hoe kunst kon overleven.

De prachtige bergen die we zien zijn hun onschuld inmiddels kwijt. Het zijn de bergen waarlangs het Amerikaanse leger Afghanistan binnen-marcheerde – was ‘oorlog’ niet de eerste associatie, na het lezen van het woord “Kabul”?

Sinds 11 september 2001 was het vanuit westers perspectief een oorlogsgebied, in de as van het kwaad. De zondvloed is al lang geweest. *Jean Baudrillard* schreef twee maanden na de aanslagen dat de werkelijke aanval gepleegd was met de beelden van de instortende torens, die live de hele wereld over gingen. De rampenfilm had zich tegen de westerse wereld gekeerd. Vanaf dat moment had het beeld definitief haar onschuld verloren.

Een paar maanden eerder, in juli 2001, had zoekmachine Google een nieuwe functie geïntroduceerd: er kon gezocht worden naar beeld. *Fatigues* van *Tacita Dean* stelt ons in staat te vertrouwen op onze eigen beeldbank, onze eigen verbeelding. Ver van virtuele werkelijkheden en beamers, maar zonder een moment ouderwets te zijn.

Integendeel: de fragiele krijttekening van tijdloze landschappen werkt als een orkaan, zo kwetsbaar en indringend zijn de tekeningen. Als een antithese in zwart-wit, als een ode aan de analoge media, in de geborgenheid van een leeg belastingkantoor uit 1908, laat ze de regie aan de toeschouwer.

Wat we in de beelden zien, is in de eerste plaats afhankelijk van onze eigen associaties, vooroordelen, intuïtie. Zo worden we heen en weer geslingerd tussen onschuld en oorlog, hoog en laag, orde en chaos. Totdat we uitgeput de ruimte verlaten en hopen dat de kunst nog veel meer van dit soort ervaringen in petto heeft. Laat die zondvloed maar komen.

De Kapellekenskerk Beeldende kunst op straat heet straatbeeld

Kapellekenskerk

De tentoonstelling loopt
vanaf vandaag dag en
nacht, (eigenlijk overal)
Geen inkom. Geen uitgang
Brussel, BE

Bob Vanden Broeck

“Een museum is geen gebouw, geen instituut. Het maakt het leven van de kunst mogelijk.” Dat schrijft de Franse cultuurfilosoof *Jacques Rancière* in zijn boek *Dissensus* (2010). *Rancière* pleit voor een opheffing van de grenzen tussen kunst en realiteit. De laatste tijd zie je dat vele kunstprojecten deze manier van denken willen omzetten naar de praktijk. Denk aan de met regen overspoelde openbaringen tijdens Manifesta 9, Track, Beaufort04 of DOCUMENTA 13. Nu, mijn recensie behandelt geen van deze grote kunstmanifestaties. Ik zoek het dichterbij huis.

In de tweede week van juli kwam ik buiten in mijn stad Brussel, ergens aan Kapellenkerk, kocht een broodje met veel te weinig groenten en zette me neer op een bank. Het was goed weer. Voor mij hingen tientallen kunstwerken, ik had het niet eens door. De tentoonstelling is zo oud als de straat. Ze loopt nu nog en volgend jaar ook en nog veel langer dan ik leven zal. Maar ik bekeek de werken pas bewust nadat ik mijn broodje opgepeuzeld had. Ik was al aanwezig in de expo nog voor ik haar bezocht. Nochtans, ik zat wel vaker op die bank – sigaretten roken, lezen en met vrienden blikjes bier leegdrinken. Je kent dat wel of ergert je er aan. Bij het eten van mijn broodje lette ik niet op die verf.

Ze stond er al op toen ik er kwam wonen. Had ik er ooit bij stil gestaan? De witte verf was al wat zwarter geworden, de rode bleekte af, sommige zaken werden stelselmatig overschilderd. Nu ja, zoals alles in de stad: een huis wordt gerenoveerd, een andere woning wordt gekraakt. Een krantenwinkel wordt een nachtwinkel, nieuwe naamkaartjes onder de deurbel.

Wat ik wel jammer vond en wat me opviel – na het doorslikken van de laatste kruimel – waren de dikke roze letters “I LOVE YOU FOREVER” die iemand had gespoten over een tekening die ik mooi vond. Die tekening verbeeldde een naakte vrouw. Ik hield van de ruwe stenen die haar huid zo kwetsbaar maakten. Alsof de voegen in de muur als een net over haar heen lagen. Een vlinder. Je voelde dat de muur, waarop treinen zich voortsleepten en geluiden uitstootten als gemartelde violen, elk moment kon gaan barsten. “I LOVE YOU FOREVER” werd die avond nog beantwoord met “DON’T BELIEVE EVERYTHING YOU READ”, in gele verf. En de vrouw verdween, voor altijd onder een luid geschreeuw.

Verder hing er nog een *paste up* van een pelikaan die een kikker opat. De kikker kreeg hij niet doorgeglukt. Dat kwam omdat de kikker wel met zijn hoofd in de bek zat, zijn poten hingen echter nog uit de bek en knepen de keel van de pelikaan dicht. Ook had iemand enorme ogen geschilderd links op de muur. De tekening leek om de hoek verder te gaan, maar dat kon ik niet zien vanop de bank. Het was speels en ik vroeg me af hoe ik over de inhoud van die beelden in hemelsnaam iets zou kunnen schrijven.

En ik dacht aan *Jimmy Durham* die naar aanleiding van zijn tentoonstelling deze zomer in het МНКА een publiek gesprek gaf, in Cinema Zuid te Antwerpen. Hij zei dit: “Ik blijf ontkennen dat beeldende kunst gelezen moet worden als een visuele metafoor. Jammer genoeg is dit de manier waarop wij denken. Wanneer we niet langer apen waren maar mensen werden, werd zien ook plots denken. Sindsdien doet alles wat we zien ons ook meteen aan iets denken. Zo ontwikkelde de taal, bijvoorbeeld, als een symbolisch systeem. Maar dit is niet waar beeldende kunst vandaan komt. Alleen in Europese kunst kreeg kunst een gelijkaardige linguïstische dimensie, wat zich heel slecht heeft getoond voor de kunst, bij het beluisteren van muziek wat het betekent. Muziek is gewoon muziek. En dat is ook hoe beeldende kunst zou moeten zijn”.

Street Art slaagt erin die westerse blik te doorboren. Het is voor de ogen, wat muziek is voor de oren. Dat komt omdat ze zich afspeelt in het moment. Net zoals een live optreden, waarbij het geluid uitsterft en nooit meer terug komt in die vorm, zo is ook Street Art onderhevig aan alles wat op haar inspeelt vanaf dat ze ontstaat. Van conservatie is op straat geen sprake. Het gaat net om de interactie met de locatie.

En dan waren er nog die *tags* op die muur. Ik vond ze irritanter dan ‘duivenstront’. Voor kladderaars, voor idioten, ... Na een tijdje stond de muur vol van mooie tekeningen en minder lelijke, lelijke en heel lelijke krabbels. De meeste mensen linken graffiti nog altijd met jeugdige rebelseid.

Deze beweging is al lang niet meer zo eenduidig ‘anti’ of ‘anarchie’ als de beweging die zich verzette tegen het inpalmen van de publieke ruimte door de reclame-industrie, The New York School. Gelukkig maar. Het interessante aan het uitzicht van de straten vandaag is de mengeling van *tags* en andere ingrepen, de spanning tussen intentie en receptie ervan. We zien enerzijds nog steeds het verzet tegen, anderzijds is de uitgestoken hand naar de publieke ruimte al langer ingeburgerd dan vandaag.

Street Art is vandaag de kunstvorm die het woord ‘protest’ belichaamt. Een protest is ergens tegen – tegen de stad en de door bedrijven ingepalmde publieke ruimtes die het individu anonimiseren – maar tegelijk ergens voor.

Denk aan de site van Street Art Belgium: *Street Art Belgium, making Belgium beautiful one piece at a time*. Het is niet omdat deze kunstenaars zich niet volgens de wet gedragen of handelen dat ze daarom ook tegen de samenleving of apolitiek zijn. Illegaal is geen synoniem voor crimineel.

Wie deze beweging analyseert, moet niet alleen oog hebben voor nieuwe ingrepen maar voor de interactie van die ingrepen doorheen de tijd met de omgeving. Dan zie je over, tussen, onder de kunstzinnige ingrepen vaak ook *tags* staan. De toeganke-lijkheid van de straat maakt natuurlijk dat je veel lelijke, niet interessante zaken ziet. Maar ze horen er evenzeer bij. Het gaat om het straatbeeld, niet om een beeld in de straat.

In augustus zette ik me terug neer op die bank. Bij het schrijven van deze recensie had ik door dat ik helemaal geen kunst gezien had. Ik wandelde terug. Inderdaad geen tekeningen meer, geen plakkers. Niets meer. Bakstenen muur. Een week later, het was een warme week geweest, leek het wel alsof die muur de hitte had uitgezweet in kleur, dat ze haar brandwonden had willen stelpen met lijm, posters en stickers.

En laat net dat zijn wat ik wil zeggen in deze tekst: Street Art slaagt al jaren in wat vele musea, curators vandaag trachten te proberen. Als een kunstwerk, dat vanuit een officiële instantie – bijvoorbeeld een museum – gedeeltelijk of helemaal wordt vernield dan zie je dat het wordt gerestaureerd of dat het tijdelijk wordt onttrokken aan de publieke ruimte. Er wordt ingegrepen, het leven van de kunst kan zijn gang niet gaan. Ook zie je dat het kunstwerk met bijhorende toeschouwers altijd infiltreert in de publieke ruimte, dat ze die ruimte tijdens de begin- en einddatum verstoort. Pas als het museum of de instelling zich onttrekt, als het *event* oplost tussen de kasseien, dan pas kan het kunstwerk met de bewoners van zijn eigen stad spontaan interageren. Dan pas kan ze haar lokale – haar uiteindelijke en enige functie – spontaan volbrengen. Dan pas. Het voelt aan als een corrupte bankier die zijn spaarders trakteert op een pint; de macht mooi verpakt. En na een tijdje vergeten we dat.

Bij Street Art gaat het anders. Ze ondergaat onmiddellijk de ruimte, de tijd. Na een kwartiertje is een poster soms al verwijderd. Haar continue openbaring doorheen eeuwen heeft een gewenning doen ontstaan. Haar illegale karakter is ingeburgerd en mensen vereenzelvigen zich er mee. Want zo vergaat het ook – hoe hard we ook ons best doen met monumenten en paleizen – met het lot van de meeste mensen. Onze sporen worden uitgewist. Wat zien we nog van onze geschiedenis? Ze bestaat in boeken, maar daarbuiten meestal niet. Street Art is een hype omwille van een artistiek discours van de musea. Maar we ervaren ze ook als de realiteit, onze realiteit. Street Art is geen kunstwerk, het is een kunstwerkelijkheid die met ons meeleeft. En dat in mijn straat.

Landschappen als spiegels van de ziel

Stefan Kuiper

*Gedroomde landschappen:
Symbolisme van
Van Gogh tot Kandinsky*
Van Gogh Museum
Amsterdam, NL
24 februari – 17 juni 2012
vangoghmuseum.nl
Scottish National Gallery
Edinburgh, sc
14 juli – 14 oktober 2012
nationalgalleries.org

De kracht van de verbeelding: loop rond op *Gedroomde landschappen*, een tentoonstelling met symbolistische natuurgezichten in het Van Gogh Museum, en zie hoe ieder geschilderd object lijkt op iets anders. Een hooiberg: een toetje. Een wolk: een broedende kip. *Böcklins Dodeneiland*: een badende vrouw. Ze ligt achterover, de knieën opgetrokken, de benen licht gespreid; een bootje koerst af op het donker tussen haar dijen. Je kijkt naar zo'n schilderij en je denkt aan Freud en fallus-symbolen en aan allerlei dingen die je niet zonder te blozen op kunt schrijven. Wanneer je nog eens kijkt, zie je weer gewoon een landschap.

Metaforen tellen hier. Het was tenslotte een verlangen naar het mystieke dat symbolistische schilders eind negentiende eeuw de natuur in dreef. Voor hen was een landschap meer dan een stuk grond met wat bergen en bomen.

Het was óók een utopie, een arcadisch paradijs, een balsem voor de ziel, bron van openbaringen en visioenen, vluchthaven uit de stad met zijn stank en lawaai en paardentrams waarvan de wielen zo irritant lawaai maakten. Bovenal was het een “hoekje van de schepping aanschouwd via een temperament” (*Zola*). Zoveel zielen, zoveel vergezichten. Toon me uw landschap en ik zeg u wie u bent.

Het Van Gogh in Amsterdam toont op een prachtige tentoonstelling zeventig van zulke werken, vergezeld door muziek van componisten als *Sibelius* en *Schönberg*. De selectie bestaat uit Nederlanders, Fransen, Finnen, Duisters, Polen, hier en daar een verdwaalde Brit. De diversiteit aan stijlen is groot, de artistieke kwaliteit wisselend. Kijk naar een zonsopkomst van *Frederic Lord Leighton* en je ziet *William Turner* op een zwakke dag; kijk naar een zonsopkomst van *George Frederic Watts* en je ziet diezelfde *William Turner* na vier kopjes espresso teveel; kijk naar *Jens Ferdinand Willumsens Zon op de bergen in het zuiden* en je ziet, ja, wat eigenlijk? Een parodie op een landschap, waarschijnlijk. Het doek zou het goed doen op een plek waar ze pado's en smartdrinks verkopen.

Het mooist zijn de Scandinavische naturalisten. Eind negentiende eeuw legden schilders als *Hugo Simberg*, *Vilhelm Hammershøi*, *Albert Edelfelt* en *Akseli Gallen-Kalela* (wiens *Meer van Keitele* het affiche illustreert) de Finse en Zweedse natuur vast: spiegelende wateroppervlakten, priemende boomkruinen, een stam verbogen als een vangrail na een auto-ongeluk.

Ze ogen tijdloos, deze landschappen, een wereld waarin menselijke aanwezigheid slechts bij hoge uitzondering valt te herkennen. In een bootje, bijvoorbeeld. Of in een brug. Of in een bankje waar een visser vaak heeft zitten mijmeren over zijn mooie, vroeg gestorven vrouw. Iedere vorm van bedrijvigheid is afwezig. De enige verandering hier, vermoed je, weet je, is die van de seizoenen.

Mooi voorbeeld: *Albert Edelfelts Landrug van Kaukola bij zonsondergang* (1889 – 1890). *Edelfelt* was een Finse schilder, opgeleid in Antwerpen, Parijs en Sint-Petersburg, geroemd om zijn portretten, onder andere van *Nicolaas II*, en werkend in een stijl die herinnert aan *John Singer Sargent*: trefzeker, achteloos briljant, vol fonkelende details. *Landrug van Kaukola* is zijn *pièce de résistance*, een Fins icoon.

We zien donkere sparren onder een gele hemel met een kreek en een eilandje. De dag loopt op zijn eind. De lucht koelt af. De grond begint te dampen. Tussen de bomen schroeit het gebladerte langzaam dicht.

Het oogt vanzelfsprekend, zo'n landschap, maar dat is het niet. Achter het masker van nonchalance gaan jaren van training schuil. Neem alleen al die nevel aan de einder: een strook loodwit, kronkelend als een waterslang, uitdunnend naar de voorgrond toe. Je kijkt naar zo'n effect, en stelt je de kunstenaar voor op het moment dat hij het schilderde: tong tussen de lippen, de vrije hand gebald onder zijn kiel, de spieren van zijn schildershand aanspannend en ontspannend bij iedere bocht die zijn kwast maakt. Wanneer het penseel loskomt van het canvas klinkt er een zucht van verlichting door het atelier. Missie volbracht.

Eén manier om *Landrug van Kaukola bij zonsondergang* te zien is als nationalistisch symbool. *Edelfelt* schilderde het doek als stil protest tegen de bezetting van Finland door tsaristisch Rusland, een episode die meer dan een eeuw duurde en waaraan pas met de Eerste Wereldoorlog een eind kwam. Het werk is een brevet van vaderlandsliefde.

Een andere manier om *Landrug van Kaukola bij zonsondergang* te zien is als weergave van het sublieme. Deze fijne, romantische stoplap werd tweeduizend jaar geleden gemunt door de Griekse filosoof *Longinus*, en heeft sindsdien nog altijd geen vastomlijnde betekenis. Het is ook niet eenvoudig te definiëren.

Een subliem landschap is mooi, maar nooit alleen maar mooi; het is óók overweldigend, angstaanjagend, bedreigend, er moet iets te vrezen en te huiveren zijn, iets dat je knieën doet knikken en je hoofd licht maakt. Ter illustratie: een Zwitserse bergketen is subliem, een Hollands heidelandschapje niet.

We associëren het sublieme in de eerste plaats met negentiende-eeuwers, maar het landschap heeft onverminderd een balsemend effect. Zet mensen in een overweldigend landschap als de Gobiwoestijn of op het eiland Rügen en zie hoe ze verlost raken van zorgen en statusangst, de besognes in de kantoortuin, die vurig begeerde promotie. Weinig dingen zijn meer relativerend dan een weerbarstig bergmassief of een uitgestrekte woestijn. Als remedie tegen de koorts van het leven valt de natuur niet te overtreffen.

Voor geschilderde landschappen geldt iets soortgelijks. Ook zij bieden een ticket naar verre, onbestemde oorden. Ook zij hebben het vermogen om je je problemen te doen vergeten en je zinnen te verzetten; om je geest vrij te maken en je ogen te laten dwalen: over paden, langs bomen en meren, helemaal tot aan de lijst van het schilderij.

Landschapschilders als *Edelfelt*, maar ook *Eugen* en *Gallen-Kalela*, hebben het vermogen om de kijker, wat New Yorker-criticus *Peter Schjeldahl* ooit noemde: “vakantie van zichzelf, te geven. Ze laten hem opgaan in iets groots en exotisch – al is het maar voor een paar minuten”.

Tot 1910. Toen kwam de traditie ten einde. Schilders werkten minder naar de waarneming, het landschap verloor zijn herkenbaarheid. In Domburg maakte *Mondriaan* zeegezichten waarin strand en branding slechts met grote moeite zijn te herkennen, één en al spikkels en strepen. In Murnau deed *Kandinsky* zijn eerste stap richting abstractie, in Moskou: *Malevitsj*.

Voor hen was de natuur niet langer een leidend motief, eerder een springplank naar bovenwereldse noties: de kosmische orde, de ziel van het universum – onnodig om die hele riedel te herhalen. Het landschap had afgedaan als imaginair toevluchtsoord én als psychologisch canvas. Voortaan was een rotsig eiland weer gewoon een rotsig eiland.

Op zoek naar de waarheid in de schilderkunst

Lilian Bense

Robert Zandvliet
I owe you the truth
in painting
19 mei – 9 september 2012
GEM, museum voor
actuele kunst
Den Haag, NL
gem-online.nl

Dit oogt vertrouwd. Dat is eigenlijk het allereerste wat in me opkomt als ik de bovenzaal van het GEM in Den Haag binnen loop. Die ovale vorm, opgebouwd uit dunne zwarte lijntjes: heb ik die niet al eens eerder gezien? De titelbordjes ontbreken, waardoor ik geheel op mijn eigen gevoel dien af te gaan. *Robert Zandvliet*, wie was dat ook alweer?

Ooit schilderde hij voornamelijk alledaagse objecten: een haarclip, een fototoestel, of een achteruitkijkspiegel. In de jaren negentig maakte hij er grote furor mee. Daarna is hij vooral landschappen gaan schilderen, tot 2005 hadden ze eigenlijk nooit een titel. Uiteindelijk waren ze in 2001 dan toch in groten getale te zien op de solotentoonstelling *Brushwood* in het Stedelijk Museum Amsterdam, nadat de jonge schilder herhaaldelijk de belangstelling van toenmalig directeur *Rudi Fuchs* had afgewezen: hij was er nog niet aan toe.

Het is hommage, noch parodie. Maar wat is de nieuwe weg die *Robert Zandvliet* (Terband, 1970) de laatste jaren is ingeslagen dan wel? Veel van zijn recente schilderijen zijn een directe reactie op een schilderij dat jaren, soms zelfs eeuwen geleden al gemaakt is, door een ander. En dan niet zomaar een ander. *Mondriaan*, *Picasso*, en *Van Gogh* komen in het rijtje voor, maar ook de zeventiende-eeuwse Chinese schilder *Bada Shanren*. De kunstgeschiedenis van 1650 tot heden heeft hij benut. Maar, zo benadrukt hij zelf: nooit vanuit een kunsthistorisch perspectief, puur vanuit het beeld.

“Ik neem het beeld als vertrekpunt voor mijn eigen werk omdat ik een vraag heb.” In de catalogus van zijn nieuwe tentoonstelling in het GEM in Den Haag verwoordt *Robert Zandvliet* hoe hij door een specifiek werk werd gegrepen en waarom hij er voor zijn gevoel nog iets mee moest. Zo wordt duidelijk waar de kwaliteiten én de onvermogens van anderen liggen, maar ook die van hem zelf.

De eerste foto van *Joseph Nicéphore Niépce* uit 1826 is zo'n werk. Wie de foto kent – een wazig aanzicht van ‘de buitenwereld’, geschoten vanuit een huiskamerraam – zal dat vrij makkelijk herkennen in het schilderij. Maar er zijn ook voorbeelden waarbij de inspiratiebron minder letterlijk is genomen. De ontstaansgeschiedenis van het schilderij *Lavender mist* (2010) – naar *Jackson Pollock* – ligt gecompliceerder. Uiteindelijk heeft het naturalistische schilderij *White Plum Blossoms and Moon* van de Japanse schilder *Itō Jakuchū* tot het uiteindelijke beeld geleid.

“Bij *Pollock* lijkt het misschien om het toeval te gaan. Maar dat is alleen de oppervlakte. Ik vermoed dat er een figuratief beeld achter zijn expressieve geste zit”, vertelt hij in de catalogus. “In de pruimenbloesems van *Jakuchū* vond ik een equivalent dat een beeldende oplossing bood. Door de twee beelden over elkaar heen te leggen, ontstond een mogelijkheid om beide opnieuw te schilderen.”

Het resulteerde in een wat brave versie – noem het een precieze reconstructie – van *Pollocks* chaos, die je gek genoeg wel direct als een echte *Zanduliet* zou bestempelen. Want hoe simpel ze ook in elkaar lijken te zitten, meestal bestaan ze slechts uit een paar rake verfstreken, je herkent ze gelijk. Ook al ligt de basis in dit geval bij een ander werk, de primaire ingeving bij een ander persoon. Dat is knap, heel knap zelfs.

Bij het werken met temperaverf is het niet mogelijk delen over te schilderen omdat de verf zo transparant is dat onderliggende lagen zichtbaar blijven. De fikske, trefzekere streken dienen dus in een keer op papier gezet te worden. Wat dat betreft is en blijft *Zanduliet* zonder twijfel een van de besten. Een mooi voorbeeld daarvan is het schilderij *Pier & Oceaan (zee en sterrenlucht)*, dat is gebaseerd op de abstracte compositie uit 1915 van *Piet Mondriaan*. *Mondriaans* ovale vorm, bestaande uit horizontale en verticale lijntjes, is vervangen door zwierige lijnen in zwart oliekrijt die worden benadrukt door woeste, witte kwaststreken alsof het strand van *Mondriaan* opnieuw door een wervelwind tot leven is gekomen.

Zo nu en dan zoomt hij in op een detail uit een bestaand schilderij, maar veel vaker wordt de gehele compositie gebruikt als basis. Schilders als *Daan van Golden* gingen hem wat dat eerste betreft voor. Ook voor hem gold *Pollock* als een inspiratiebron: een minuscule detail uit een van zijn *drippings* vergrootte hij uit tot een vrijwel abstracte compositie in rood ontstond.

En zo kan ik uiteraard veel meer voorbeelden noemen van kunstenaars die zich in hun werk lieten inspireren door vroegere genieën. *Picasso* schilderde tot vlak voor zijn dood achtevenvijftig versies van *Velázquez's* beroemde schilderij *Las Meninas*. Door zoveel variaties te maken van eenzelfde werk gunde hij de kijker een blik in zijn werkwijze, in de psyche van een schilder en de manier waarop hij het schilderij interpreteerde: hij leek vooral geobsedeerd door de jeugdige, onschuldige *Infanta Marguerita* die het middelpunt van het schilderij vormt. In de jaren tachtig was het onder meer de Amerikaanse *Sherrie Levine* die foto's in de tentoonstellingscatalogus van fotograaf *Walker Evans* – beelden van de arme Amerikaanse plattelandsbevolking – opnieuw fotografeerde, deze zonder ze te veranderen opnieuw presenteerde als haar eigen kunstwerk en zo vragen stelde met betrekking tot originaliteit en kopie.

Het Gemeentemuseum in Den Haag refereerde met de tentoonstelling *De Grote Ontdekking* letterlijk aan het moment dat *Alexander Calder* het atelier van *Mondriaan* binnenstapte en tot de conclusie kwam dat hij een andere weg in moest slaan. Later zou hij in zijn memoires schrijven: “It was the visit to *Mondriaan's* studio that made me abstract”. De dieren, acrobaten en het straatleven verdwenen voorgoed uit *Calders* werk, zijn wereldberoemde abstracte mobiles van cirkels, en ongelijkmatige plakken staal kwamen ervoor in de plaats.

Toch is het 'appropriëren', zoals *Zandvliet* dat doet, van een ander kaliber. Hij gebruikt immers geen bestaande beelden uit de media of consumptiecultuur. Ook doet hij dit niet om kritiek te uiten, of vraagtekens te zetten bij het huidige culturele klimaat waarin we leven. Bovendien heeft het bij hem niet tot een formele ommekeer geleid, zoals bij *Calder* het geval was, noch is het voor hem een studie van vergeten vormen die het voor *Van Golden* betekende. *Zandvliet* doet het puur en alleen voor zichzelf, en om de motivatie die schuilgaat achter het schilderij te achterhalen. Bij hem gaat de schilderkunst over schilderen, en over kijken, en over het waarom achter het schilderen. Het was dan ook vooral de emotionele lading van de kraaien in *Van Gogh's Korenveld met kraaien*, die voor hem als een interessant vertrekpunt gold.

Zandvliet lijkt bovendien zijn eigen veelzijdigheid te willen testen, om nieuwe facetten in zijn manier van werken te ontdekken. Nu is het natuurlijk de vraag of hij juist op dat punt nog een stap verder is gegaan. Of dat dat überhaupt iets is wat hij zou moeten kunnen, of willen. Waarom je eigen stijl verder willen ontwikkelen – lees: veranderen –, als deze al zo vreselijk goed is? Wat dat betreft vind ik het moeilijk deze tentoonstelling naar waarde te schatten. Zijn eigen handtekening blijft heel herkenbaar, en dus zou je kunnen constateren dat er niet echt sprake is van een baanbrekende ontwikkeling. Zo zie je maar weer hoe moeilijk het is om de eigen patronen te doorbreken, ook als schilder.

Op zoek naar de waarheid in de schilderkunst dus, in de wetenschap dat deze onvindbaar is. De ene keer levert het prachtige interpretaties op, de andere keer iets minder grote successen. *Zandvliet's* versie van *Paul Cezannes Pyramide de Cranes* – drie doods- hoofden die hij reduceerde tot een vormeloze massa in zwart-wit – behoort zeker niet tot zijn beste. De manier waarop hij de schubben van *Het Schelpje*, een ets uit 1650 gemaakt door *Rembrandt*, weet te verbeelden in een bijna futuristisch geheel is daarentegen wel weer verbluffend.

Als we even teruggaan in de tijd dan zijn er eigenlijk niet zo heel veel kunstenaars die hun 'oefeningen' in het openbaar ten toon stelden. Er is dan ook behoorlijk wat lef voor nodig om jezelf op deze manier bloot te geven. Mooi is dat deze tentoonstelling ook de strubbeling van een schilder laat zien, waarbinnen de mindere werken tevens een prominente plek krijgen. Wat hij doet zullen veel kunstenaars in hun atelier ook doen, maar nooit in een museum tonen. *Zandvliet* doet dat wel, en dat alleen al is heel wat waard.

hoofdprijs

Geleefde tijd

Marieke Ladru

1983, NL

basisprijs

Hoe je met liefde de kunst beschermt

Suzanne van Rossenberg

1977, NL

INTERNETKRITIEK

Van wie is een idee: van de bedenker of van iedereen?

Door internet
veranderen bezits-
verhoudingen in
kunst en wetenschap

Eva de Valk

1984, NL

Geleefde tijd

Marieke Ladru

"All time is all time. It does not change. It does not lend itself to warnings or explanations. It simply is. Take it moment by moment, and you will find that we are all, as I've said before, bugs in amber."

Kurt Vonnegut

Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death (1969)

Het is 10 augustus 2012. Gisteren schreef *Usain Bolt* geschiedenis door als eerste atleet op twee achtereenvolgende Olympische Spelen de snelste te zijn op zowel de 100 als de 200 meter sprint. Zijn tijd: 9,36 seconden. Hiermee liep de Jamaicaanse hardloper de 100 meter 2,64 seconden harder dan de Engelsman *Thomas Burke*, de gouden medaillewinnaar van 1896. Honderdzesentwintig jaar later, slechts 20 meter achter *Bolt* op de sintelbaan, weet bijna niemand meer wie *Burke* was, laat staan wie de andere 24 winnaars waren. In het informatietijdperk zijn obscure feiten echter maar een muisklik van ons blikveld verwijderd.

Zo toont de *New York Times* in een animatiefilmpje hoeveel sneller 'de mens' in de loop van de tijd is geworden en brengt zij Amerikaanse triomfen uit het verleden opnieuw onder de aandacht.

Er wordt geschreven over vergeten helden als *Archie Hahn*, ofwel de 'Milwaukee meteor' die twee keer een gouden plak won (in 1904 en 1906) of *Carl Lewis* die in 1988 tweede werd op de 100 meter sprint, maar uiteindelijk toch zegevierde omdat de eigenlijke nummer één doping had gebruikt. Voor even waren deze mannen (en Amerika met hen), net als *Bolt*, de beste ter wereld – enkel en alleen omdat ze eerder gefinisht waren dan de rest.

Vrijwel niets geeft de absurditeit van de menselijke drang tot controle weer als een olympische hardloophwedstrijd. In een zo kort mogelijke tijd trachten de uitverkoren atleten van punt A naar punt B te komen.

Voor ‘eeuwige’ roem worden natuurkrachten weerstaan en het eigen lichaam tot het uiterste gedreven; om het proces vier jaar later opnieuw te herhalen. *Tempus fugit*. Tijd vliegt, maar ons bestaan is eindig.

Dit bewustzijn van beperkte tijd heeft de Japans-Amerikaanse *On Kawara* (1933) tot onderwerp van zijn kunst gemaakt. Sinds 4 januari 1966 werkt hij aan zijn *magnum opus*: een serie schilderijen met daarop de datum van de dag waarop hij het doek heeft gemaakt. Sommige dagen schildert hij er twee, andere dagen geen enkele. Mocht het werk niet afkomen binnen zijn zelf opgelegde deadline (een etmaal), dan wordt het vernietigd.

Meer dan 2000 *Date Paintings* heeft *Kawara* inmiddels op zijn naam staan. En hij schildert ze nog steeds, iedere dag opnieuw. Als een hedendaagse Sisyphus sleept hij zich elke ochtend uit bed om aan zijn voor velen betekenisloze registratie van tijd te werken. “*On Kawara*, ik weet nooit zo goed wat ik ermee moet”, zei een vriendin tegen mij naar aanleiding van zijn expositie in Museum Boijmans Van Beuningen. Het werk is dan ook vrij saai. Er worden geen grote onthullingen gedaan, geen waarheden verkondigd of politieke statements gemaakt. Het is wat het is, bescheiden in zijn eenvoud doch rigoureuus en overweldigend in zijn veelheid.

Een tijdlang gingen de *Date Paintings* gepaard met een fragment uit de krant van de dag waarop ze waren gemaakt, uit het land waarin *Kawara* op dat moment verbleef. Samen werden ze opgeborgen in een doos gemaakt door zijn vrouw. Tegenwoordig doet hij dat niet meer. Misschien omdat wij het werk dan teveel in de context van de gebeurtenissen van die dag gaan lezen. Desondanks ontkom je niet aan associaties en speculaties. Het werk is als een springplank voor herinneringen en bespiegelingen.

Zo hangt er in Boijmans een schilderij met daarop “4MARS1973”; een werk dat precies tien jaar voor mijn geboorte is gecreëerd. In de Franse krant van die dag gaat het onder andere over de problemen in het Midden-Oosten. Mij bekruipt een beklemmend gevoel. In 39 jaar tijd lijkt er weinig te zijn veranderd. Ernaast hangt een werk dat *Kawara* heeft geschilderd op 30 juli 1968, de zomer van de revolutie. Hij was toen 35 jaar. Waar droomde hij toen van?

Terwijl ik langs de werken loop, hoor ik data door de lege ruimte klinken. In een paar minuten trekt een mensenleven aan je voorbij. Het werk genaamd *One Million Years* is een lijst met data bestaande uit twee delen: een ‘verleden’ dat terugtelt vanaf 1969 en een ‘toekomst’ die optelt vanaf 1980.

In 1993 werd de lijst voor het eerst live voorgelezen in het DIA Center for the Arts in New York. Sindsdien zijn er talloze performance geweest, elk beginnend waar de vorige is geëindigd. Gefragmenteerde tijd, een aaneenschakeling van momenten wordt in de vorm van data over je heen gestort. Tezamen structureren ze ons verleden, heden en onze toekomst.

Even lijkt de tijd stil te staan. Op een van de kaarten rijzen de torens van het World Trade centrum als twee geestverschijningen boven de skyline uit. De kaart is verstuurd op 12 februari 1978. Die dag stond *Kawara* op om 9.47. Toen wist hij nog niet wat er 23 jaar later zou gaan gebeuren.

Ik vraag me af of er een *Date Painting* bestaat met SEPT.9,2001. Waarschijnlijk niet. Het zou zonder twijfel zijn beroemdste werk worden en daarmee de gelijkmatigheid van zijn opus ondermijnen. Maar misschien ligt het wel ergens in zijn doos in een kluis te wachten op de dag dat ook wij deze datum zijn vergeten.

Zeker is, dat eens de toevloed van *Date Painting* zal stoppen. De eindigheid van zijn kunst is onlosmakelijk verbonden met de eindigheid van zijn leven. *Kawara* is wat hij doet. Elke dag creëert hij opnieuw een bewijs van zijn eigen bestaan en elke dag is er een dichterbij het einde.

In zijn telegrammen naar vrienden en collega's (en tegenwoordig via Twitter) verwijst hij hier naar door te schrijven: "I am still alive", of "I am not going to commit suicide, don't worry".

Deze kleine monumenten, de sporen van *Kawara's* geleefde dagen zijn inmiddels over de hele wereld verspreid geraakt. Ze verwijzen naar een bepaalde dag, doorgebracht op een bepaalde plek, uit het leven van *On Kawara*.

Op zichzelf, afgezet tegen de oneindigheid van het universum en de tijd, hebben de werken net zoveel betekenis als een insect dat vastzit in een *presse-papier* van barnsteen.

Alleen de beschouwers van zijn oeuvre kunnen ze door hun vragen, associaties en herinneringen betekenis geven. Ondanks of misschien wel dankzij hun rationele voorkomen worden wij door de werken meegevoerd, langs willekeurige momenten die ons en *On Kawara* doen ontsnappen aan een betekenisloos bestaan.

Hoe je met liefde de kunst beschermt

Suzanne van Rossenberg

Understanding
Rory Pilgrim
kapel van het Stedelijk
Museum Schiedam
Schiedam, NL
17 juni 2012
stedelijkmuseumschiedam.nl

Houten banken staan in een cirkelvorm opgesteld in de kapel van het Stedelijk Museum van Schiedam als ik binnenkom. Er staan ook mensen wijn te drinken en borrelnootjes te eten. Het zijn de bezoekers van de Volkskrantdag die zojuist een rondleiding hebben gehad door de tentoonstelling van genomineerden voor de Volkskrant Beeldende Kunst Prijs 2012. Men is in afwachting van de *happening* *Understanding* van Rory Pilgrim, een van de genomineerde kunstenaars.

De *happening* is een dialoog tussen mensenrechten- en religieuze organisaties naar aanleiding van de op handen zijnde wet in Oeganda die lesbische, homo-seksuele, biseksuele en *transgender* (LHBT) personen criminaliseert en de doodstraf oplegt. In de binnenste ring van houten banken zitten vertegenwoordigers van Amnesty International, Movisie, COC Nederland, LKP (de koepelorganisatie van de christelijke LHBT-beweging), Church of England en Rory Pilgrim zelf. Toeschouwers nemen plaats tussen hen in of op de banken daarachter. Er klinkt orgelmuziek die de *happening* inleidt.

Hiermee brengt *Pilgrim* niet alleen de kapel terug naar haar originele functie, maar laat deze ruimte ook een kruispunt zijn van kunst, religie en politiek – een historische, maar ook gevaarlijke combinatie.

“Waar zit ik eigenlijk naar te kijken?”, vraag ik me in gedachten af.

In 2010 maakte *Pilgrim* het werk *Love in Uganda* in reactie op de anti-homoseksuele wet in Oeganda, een land waar 35% van de bevolking gelieerd is aan de Anglicaanse Kerk. Hij componeerde een muziekstuk voor acht stemmen die gezamenlijk de boodschap “We must protect all Love” verkondigen. Het muziekstuk werd naar een groot aantal Anglicaanse kerken in de wereld gestuurd met de vraag of het kon worden opgevoerd aldaar. Geen van de kerken reageerde positief.

In 2010 is het stuk wel opgevoerd in de Arminius Kerk (Podium voor Kunst, Cultuur en Debat) in Rotterdam. Het muziekstuk *Love in Uganda* en een aantal brieven liggen tentoongesteld in een vitrine in het Stedelijk Museum Schiedam.

In een andere ruimte staat een bankje en hangt een poster met de vijfkleurige tekst “You have – to speak – and you – have to – Speak – Out”. Met de *happening* van vandaag staat *Pilgrim* zelf stil bij zijn eerdere stellingname: “We moeten alle liefde beschermen, maar ‘hoe’?”

De orgelmuziek zorgt ervoor dat de aanwezigen stil worden. *Pilgrim* opent de dialoog met een korte inleiding over zijn werk *Love in Uganda*. Daarna stelt hij de vertegenwoordigers van de organisaties voor en nodigt hij ook de toeschouwer uit voor de dialoog. Voordat *Pilgrim* de microfoon aan een van de sprekers geeft, vat hij de opdracht waar wij voor staan, nog even kernachtig samen: “Hoe kunnen wij ervoor zorgen dat de rechten van lesbische, homoseksuele, biseksuele en *transgender* personen als ‘mensenrechten’ worden gezien?”

Uit eigen ervaring, maar ook uit de literatuur weet ik dat daar geen makkelijk antwoord op is. De Amerikaanse filosofe *Judith Butler* legt uit in *Undoing Gender* (2004): “[...] we are not simply struggling for rights that attach to my person, but we are struggling to be conceived as persons”. LHBT-activisten vechten voor een omslag in een cultuur, waar zij in eerste instantie buiten staan. Dat is héél hard werken, en ook veel falen, voordat verandering daadwerkelijk inzet.

Het rondgaan van de microfoon onder de genodigde sprekers levert informatieve, professionele en persoonlijke verhalen op. *Pilgrims* vervolg op zijn muziekstuk dat uiteindelijk geen bereik vond in de Anglicaanse Kerk, is een experiment en wij, toeschouwers, kijken ernaar.

De vrijwilliger van Amnesty International geeft ons feitenkennis over de Oegandese wet en de situatie van LHBT-persoon in Oeganda. De medewerker van Movisie legt uit hoe Nederlandse gemeenten door de overheid worden gesteund om beleid te maken voor LHBT-persoon. De vrijwilliger van COC Rotterdam komt met een persoonlijk verhaal waaruit haar eigen gevecht voor gelijke rechten blijkt. De vertegenwoordiger van de Church of England, de vader van *Pilgrim*, vertelt over de uitwisseling tussen zijn kerk in Engeland en een kerk in Oeganda.

De sprekers wachten netjes op elkaar en *Rory* geeft minimale aanwijzingen om de dialoog te sturen. Er is geen spanning tussen de religieuzen en niet-religieuzen onder de sprekers, die duidelijk in staat zijn tot een dialoog. Ook over het feit dat het jammer is dat er geen tegenstanders aanwezig zijn, zijn ze het eens. Het begint bijna saai te worden – zoals het een zondagsdienst betaamt, denk ik maar.

Maar dan opeens staat er iemand op die de collectieve bezinning doorbreekt en *Rory* op de man af de vraag stelt wat nu eigenlijk zijn positie (als kunstenaar) is in dit geheel. Het is kunstcritica *Sacha Bronwasser*, die ons eraan herinnert dat we met kunst bezig zijn. Ja, wat 'betekent' deze dialoog tussen maatschappelijke organisaties nu eigenlijk in een kunstcontext?

Nadat de vraag is gesteld, moet ik denken aan wat de Amerikaanse kunstcritica *Lucy R. Lippard* in 1976 zei: "The entrance of more art by women is certainly good for the establishment. But it is, perhaps, less of a good thing for feminist art".

Wat mij betreft staat *Pilgrim* met zijn kunst in deze traditie. In navolging van feministische kunst, zoekt hij als *queer* kunstenaar – nog één keer – de grenzen op van wat kunst is om daarmee een betekenis te creëren die waardevol is 'buiten' de muren van kunst. Hij doet een poging om 'verschil' te maken voor lesbische, homoseksuele, biseksuele en *transgender* mensen in Oeganda vanuit zijn betrokkenheid, die niet losstaat van zijn eigen identiteit. De vraag van *Bronwasser* is volkomen terecht, in een 'kunstcontext'; in een strijd voor gelijke behandeling van LHBT-personen hebben we er helemaal niets aan. En dat hebben de Volkskrantdagbezoekers ook door.

Pilgrim pareert de vraag van *Bronwasser* op kalme wijze. Hij antwoordt dat hij een kunstenaar is en kunst maakt. Hij zal de informatie die hij opdoet, meenemen in een volgend kunstwerk. De dialoog wordt vervolgd en even later afgesloten met orgelmuziek. Het napraten en nadenken kunnen beginnen.

Als doorgewinterde atheïst en niet zelden anti-theïst had ik de rol van kerken in de strijd voor LHBT-rechten nog nooit op waarde geschat. Na de dialoog concludeer ik dat het ongelooflijk belangrijk is dat progressieve religieuzen fundamentalisten ervan overtuigen dat lesbische, homoseksuele, biseksuele en *transgender* personen 'mensen' zijn en dat hun rechten niet mogen worden geschonden – niet volgens van de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens en ook niet volgens God. Kerken zijn betere bondgenoten dan ik dacht, onder de voorwaarde natuurlijk dat niet 'geloof in God' opeens verkondigd wordt als hetgeen wat een mens tot mens maakt. Dat zou dan weer een nieuwe dialoog nodig hebben.

Tot mijn eigen grote teleurstelling was *Understanding* niet de opvoering van het achtstemmige muziekstuk *Love in Uganda*. Ik heb het *Rory Pilgrim* vergeven. Later vernam ik dat er nauwelijks budget was voor de *happening*. Desalniettemin heb ik genoten van het gemis, de stilte, de soms langdradige verhalen, de mislukte dialoog, mijn ergernis over de vraag naar kunst.

Anno 2012 worden er dus nog altijd kunstmuren afgebroken en weer opgebouwd. En héél soms, op een onbewaakt moment, kun je zelfs even de uitgang nemen uit deze dominante fictie, totdat je, terecht of onterecht (daarover verschillen de meningen), wordt teruggefloten. Dit zijn de momenten waarop we collectief falen in kunst.

De *queer* kunst van *Rory Pilgrim* geeft stof tot nadenken, over de strijd voor de rechten van lesbische, homoseksuele, biseksuele en *transgender* personen, over kunst, en over het falen in beide. Dat falen baart me geenszins zorgen. In *The Queer Art of Failure* (2011) toont de Amerikaanse *gender* en *queer* theoreticus *Judith/Jack Halberstam* aan dat ‘falende’ strategieën kennis opleveren die we anders nooit zouden hebben gehad.

“Rather than resisting endings and limits, let us instead revel in and cleave to all of our own inevitable fantastic failures”, schrijft hij dan ook aan het einde van zijn boek. Bedoelt *Rory Pilgrim* dat, als hij zegt “You have to speak and you have to speak out”? Dan voer ik dat adagium met liefde uit.

Van wie is een idee: van de bedenker of van iedereen?

Door internet veranderen bezitsverhoudingen in kunst en wetenschap

Eva de Valk

Het was een merkwaardig bericht afgelopen zomer: *Aaron Swartz*, een 25-jarige computerprogrammeur verbonden aan de universiteit van Harvard, was opgepakt omdat hij te veel academische artikelen had gedownload. 4,8 miljoen artikelen om precies te zijn, uit de academische database JSTOR. Een poging tot diefstal, concludeerde het Amerikaanse Openbaar Ministerie. *Swartz* wordt beschuldigd van fraude en computervredesbreuk; hij riskeert een celstraf van 35 jaar en een boete van 1 miljoen dollar.

Swartz kopieerde de JSTOR-database niet omdat hij de artikelen zelf wilde hebben of de informatie wilde doorverkopen. Het idee was juist de artikelen te 'bevrijden' uit de afgeschermdde JSTOR-omgeving en ze via *file sharing*-programma's publiek toegankelijk te maken. Wetenschappelijke kennis wordt doorgaans gepresenteerd in vakbladen, die geraadpleegd kunnen worden via afgeschermdde databases. Deze zijn moeilijk toegankelijk voor het grote publiek: losse artikelen kosten 19 dollar per stuk en gebruikers moeten zich registreren.

Dat is onterecht, vindt *Swartz*. *Swartz* is de belichaming van *open access*, een beweging die informatie via internet wil ontsluiten voor een groot publiek. Op zijn veertiende werkte *Swartz* al mee aan de ontwikkeling van RSS, software waarmee je op de hoogte gehouden kunt worden van updates op websites. Later was hij onder meer betrokken bij Wikipedia, het Open Library-project en de *creative commons*-licenties, waarmee auteurs hun artikelen vrij ter beschikking kunnen stellen. Ook richtte hij de non-profit organisatie Demand Progress op, een liberale actiegroep "gerund door gewone mensen in plaats van *corporate fat cats*", aldus de website.

Vanuit het *open access*-perspectief is *Swartz* een soort Robin Hood: hij 'steelt' van de rijken voor het algemeen belang, hij zet zich in voor de emancipatie van het individu door informatie vrij toegankelijk te maken. Zijn manier van redeneren heeft vergaande gevolgen voor wetenschap en kunst. Het gaat om een heroriëntatie van een principiële kwestie: van wie is een idee? En wie mag er toegang tot krijgen, onder welke voorwaarden?

Het klassieke antwoord is: een idee is van de bedenker, het is zijn 'intellectueel eigendom'. Als een idee is vastgelegd in een werk, wordt dit beschermd met auteursrechten, de zogeheten *copyrights*. *Copyrights* zijn gebaseerd op de aanname dat iemand die iets nieuws creëert de rechtmatige eigenaar is van zijn of haar creatie en dat anderen daar alleen tegen bepaalde voorwaarden gebruik van mogen maken – het 'recht' verkrijgen op een 'kopie'.

Voor het gebruik van *copyrights* bestaan goede redenen. Wie jarenlang heeft gewerkt aan een artikel, boek of kunstwerk wil immers niet dat anderen daar zonder meer gebruik van kunnen maken. Auteursrechten zijn een manier om degene die tijd en moeite steekt in het creëren van iets nieuws de vruchten van zijn werk te laten plukken. Maar is dit terecht? Is het in het internettijdperk nog wel mogelijk om vast te houden aan het traditionele model van *copyrights*? En hoe zinvol is het om informatie af te schermen?

Sommige kennis lijkt van iedereen. *Antonio Hardt* en *Michael Negri*, een Italiaanse filosoof en Amerikaanse literatuurwetenschapper, schrijven hierover in hun boek *Commonwealth* (2009). Centraal staat het begrip *the common*, het 'gemeenschappelijke'. Met 'het gemeenschappelijke' bedoelen ze datgene wat noch in privébezit is, noch in bezit van de overheid: het is van iedereen.

Zij onderscheiden hierin twee soorten. De eerste zijn natuurlijke bronnen: lucht, water en grondstoffen. De tweede categorie noemen zij *the human common*, het 'menselijk gemeenschappelijke', zoals taal, beelden, codes, kennis, en ideeën. Ook deze zijn voor iedereen beschikbaar. Kort: voor niets komt de zon op en we hoeven niet iedere dag opnieuw het wiel uit te vinden.

In de traditie van *Marx* zien *Hardt* en *Negri* het kapitalisme als een vorm van het 'onteigenen van het gemeenschappelijke'. Dat begon ermee toen boeren grond gingen bewerken en die grond vervolgens beschouwden als hun rechtmatige eigendom. Maar ook het 'menselijk gemeenschappelijke' zou door het kapitaal worden onteigend. De strijd om auteursrechten op internet is daar een voorbeeld van.

Vroeger zongen mensen samen liedjes (*Hilversum 3 bestond nog niet*); met het kapitalisme is muziek een product geworden waar je alleen tegen betaling kennis van kunt nemen. Maar door internet verandert dat weer: internet maakt het mogelijk om muziek, tekst of afbeeldingen eenvoudig te delen met oneindig veel mensen. Uitgevers en de entertainmentindustrie zien dit als onrechtvaardig en proberen dit tegen te gaan met grote rechtszaken tegen partijen als YouTube en Pirate Bay. *Hardt* en *Negri* zien delen op internet daarentegen als een poging het 'gemeenschappelijke' terug te winnen van het kapitaal.

Ook zonder Marx-adept te zijn valt er iets te zeggen over de auteursrechtenkwestie. *Lawrence Lessig*, hoogleraar rechten aan Harvard, gaat niet zozeer uit van de vraag van wie kennis en kunst zouden moeten zijn, maar welke omstandigheden creativiteit het meest bevorderen.

De *copyright*-wetgeving is ontstaan in de achttiende eeuw, in een tijd met andere productiewijzen dan nu. Volgens *Lessig* zijn *copyrights* in het digitale tijdperk maar beperkt toepasbaar. Hij omschrijft ze als een “olifant in de kamer”: een groot, log, vreemd ding dat niet in de omgeving past – en, misschien niet eens uit kwade wil, schade aanricht. *Copyrights* waren bedoeld om creativiteit te beschermen, maar vormen volgens *Lessig* nu vooral een obstakel van creativiteit. Ze leiden tot wat *Lessig* “*permission culture*” noemt, een cultuur waarin steeds om toestemming moet worden gevraagd om iets te mogen gebruiken. Deze situatie zou vooral advocaten verder helpen en niet zozeer mensen die iets nieuws proberen te maken, aldus *Lessig*.

Bovendien is het maar de vraag hoe ‘eigen’ de creatie waar *copyrights* op berusten daadwerkelijk is. “Creativiteit vindt niet plaats in een vacuüm”, zegt *Lessig* terecht. Het uitwisselen van ideeën wakkert creativiteit juist aan. Inspiratie is een ongrijpbaar proces, en hoe meer informatie een zo groot mogelijk publiek vrij ter beschikking staat, des te meer er uit zal voortkomen. Zo opent internet de weg tot nieuwe kunst, nieuwe kennis, nieuwe ontdekkingen, nieuwe genres. Kijk naar de *samplecultuur* op internet: fragmenten uit bestaande kunst worden moeiteloos toegeëigend, opnieuw gerangschikt, eventueel gemixt met zelfgeproduceerd materiaal en krijgen uiteindelijk toch een nieuwe, eigen vorm.

Maar dit is niet het hele verhaal. Want we kunnen weliswaar overtuigd zijn dat intellectuele creaties van ons allemaal zijn, en dat een kunstwerk niet kan worden toegeschreven aan één persoon; dat is niet hoe onze samenleving is ingericht. We leven niet in een wereld waarin iedereen zich belangeloos kan inzetten voor het algemeen belang. We leven in een wereld waarin het verbinden van je naam aan een bepaalde innovatie geld en eer oplevert, en van groot belang is om in het leven vooruit te komen. *Copyrights* hebben een belangrijke functie in het rendabel maken en daarmee stimuleren van creativiteit. In de huidige vorm zijn *copyrights* wellicht achterhaald, maar dat betekent niet dat ze geen functie meer hebben. Want er staan niet alleen belangen van uitgeverij op het spel, maar ook belangen van kunstenaars zelf.

Zo bezien is het slim van *Swartz* dat hij zijn pijlen in eerste instantie richt op academische artikelen en niet op artistieke uitingen. Wetenschappelijk onderzoek wordt doorgaans betaald met gemeenschapsgeld, argumenteert hij, dus de resultaten van dat onderzoek moeten voor iedereen toegankelijk zijn.

Hij heeft overigens intussen al een succes geboekt met zijn actie: twee maanden na zijn 'inbraak' ging JSTOR ertoe over om een half miljoen artikelen gratis toegankelijk te maken. Het gaat om artikelen waarvan de auteursrechten zijn verlopen: werken uit de VS die zijn gepubliceerd voor 1923 en werken van buiten de VS van voor 1870.

Maar dat gaat de *open access*-beweging niet ver genoeg: ál het bestaande materiaal dient te worden bevrijd uit de klauwen van uitgevers en vrij ter beschikking te worden gesteld voor het algemeen belang. En daarbij gaat het niet alleen wetenschappelijke artikelen, maar om álle uitingen die op internet te vinden zijn: tekst, film, video, fotografie.

Zoals in het aan Swartz toegeschreven *Open Acces Manifesto* staat dat op internet circuleert: "Zelfs met de beste scenario's zullen de inspanningen van de *open access*-beweging alleen effect hebben op dat wat in de toekomst wordt gepubliceerd. Alles tot die tijd is verloren. Die prijs is te hoog. [...] Er is geen rechtvaardigheid in het volgen van onrechtvaardige wetten. Het is tijd dat we ons verzetten tegen de private diefstal van publieke cultuur."

NOTEN

pagina 19 – 25

Kunst als kookwrekker

Waarom tijd in de kunst soms stilstaat

1

christian-boltanski.com

2

archinect.com

3

Quie, Marissa

Postmodernist theories and the question of time

pagina 269 – 295

in: Baert, Patrick (ed.)

Time in Contemporary Intellectual Thought

Elsevier Science

BV, 2000

Amsterdam

BRONNEN

pagina 27 – 33

Post-kunst

Van Balinees hanengevecht naar toegepaste radicaliteit

Abbing, Hans

Why are Artists Poor:

The exceptional economy of the arts

Amsterdam University

Press, 2002

Amsterdam

Asad, Talal

Genealogies of Religion: Discipline and reasons of power in Christianity and Islam

Johns Hopkins

University Press, 1993

Baltimore

Danto, Arthur

The End of Art (1984)

in: *The Philosophical*

Disenfranchisement of Art

Columbia University

Press, 1986

New York

Doorman, Maarten

De Romantische Orde

Bert Bakker, 2004

Amsterdam

Geertz, Clifford

Deep Play: Notes on the

Balinese Cockfight (1972)

in: *The Interpretation*

of Cultures

Basic Books, 1973

New York

Gellner, Ernest

The Legitimation

of Belief

Cambridge University

Press, 1975

Cambridge

Hartog Jager, Hans den

Het Sublieme. Het einde

van de schoonheid en

een nieuw begin

Athenaeum-Polak &

Van Genneep, 2012

Amsterdam

Kaprow, Allan

Essays on the Blurring of Art and Life

University of California

Press, 1993

Berkeley

Jung, Klaus

Was fördert Kunsthochschulen heraus

in: *annette hollywood*

& Barbara Wille (red.),

Reality Check – who is

afraid of master of arts?

IGBK, 2007

Berlijn

Rogoff, Irit

Turning

E-flux journal #0,

11/2008

New York

Said, Edward

Orientalism

Random House, 1978

New York

Staal, Jonas

Post-Propaganda

Fonds BKVB, 2009

Amsterdam

Tilroe, Anna

De Ja-Sprong. Naar

een nieuwe vitaliteit

in de kunst

Querido, 2010

Amsterdam

pagina 67 – 70

Hoe je met liefde

de kunst beschermt

Butler, Judith

Undoing Gender

pagina 32

Routledge, 2004

Oxford, New York

Lippard, Lucy R.

The Pink Glass Swan

pagina 39

The New Press, 1995

New York

Halberstam, Judith

The Queer Art of Failure

pagina 187

Duke University

Press, 2011

Durham, Londen

UITREIKING

**De Prijs voor de Jonge Kunst-
kritiek** 2010 werd uitgereikt op 18
november in de Beursschouwburg
(Brussel, BE).

De prijsuitreiking werd vooraf-
gegaan door een rondetafel-
gesprek onder de titel *Tegen de
stroom in, of eenzelfde koers?* over
de wisselwerking tussen doe-
het-zelf kritiek, de vakbladen
en de kunstkritiek in de dag-
en weekpers.

deelnemers aan het gesprek

Karl van den Broeck

hoofdedacteur

Knack

mediapartner

de Prijs voor de Jonge

Kunstkritiek

Melle Kromhout

adjunct-hoofdedacteur

www.hardhoofd.com

Danielle deRegt

redacteur

Etcetera

oud-journalist

de Standaard, Klara

Sandra Smets

redacteur

NRC Handelsblad

moderator

Luc Devoldere

hoofdedacteur

Ons Erfdeel

een initiatief van



VISTA 400 W&A
Vernieuwingsimpuls



in samenwerking met



coördinatie 2010

Nathalie Hartjes

eindredactie

Nathalie Hartjes

Eveline Mulckhuysen

hernieuwde huisstijl 2010

Daphne Heemskerck

ontwerp publicatie

Daphne Heemskerck

papier

Munken Lynx (80 gr/m²)

Munken Lynx Rough (120 gr/m²)

Munken Lynx Rough (300 gr/m²)

lettertype

Agendatype

Neuzeit

drukker

de Maasstad drukkers

boekbinder

Epping

website

www.jongekunstkritiek.net

Nick Koning

Sauli Warmershoven

met dank aan

Art Amsterdam, NL

BAM, Instituut voor

beeldende, audiovisuele

en mediakunst, BE

de Beursschouwburg, BE

Culturele en Literaire

Tijdschriften, BE

Het Domein voor

Kunstkritiek, NL

ISBN

978 - 90 - 76936 - 30 - 7