

A large, bold, black letter 'P' is positioned on the left side of the page, partially overlapping the text. The background is a solid light blue color.

**de Prijs  
voor de  
Jonge  
Kunstkritiek**

**2014**

**de Prijs  
voor de  
Jonge  
Kunstkritiek**

**De tweejaarlijkse Prijs voor de Jonge Kunst-  
kritiek is een initiatief van: de Appel arts centre,  
Mondriaan Fonds en Witte de With Center  
for Contemporary Art in samenwerking met  
Stedelijk Museum Amsterdam, STUK Kunsten-  
centrum en Vlaams-Nederlands Huis deBuren.  
In 2014 waren De Groene Amsterdammer,  
Hard//hoofd en H ART Magazine mediapartner.**

**Deze editie werd bovendien mogelijk gemaakt  
door de medewerking van: AICA Nederland,  
Domein voor Kunstkritiek, Laboratorium Actuele  
Kunstkritiek, Metropolis M en Prix de Rome.**

**Jury: Hilde Van Gelder, docent moderne en  
hedendaagse kunst aan de Katholieke Univer-  
siteit Leuven, Petra Heck, freelance curator,  
Roos van der Lint, kunstcriticus en kunstredac-  
teur van De Groene Amsterdammer, Valérie  
Mannaerts, beeldend kunstenaar, Alexander  
Mayhew, docent aan de Koninklijke Academie  
van Beeldende Kunsten en bestuurslid AICA  
Nederland. Onder voorzitterschap van:  
Sandra Smalenburg, kunstredacteur bij  
NRC Handelsblad.**

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek  
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek  
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

<b>voorwoord</b>	<b>4</b>
<b>juryrapport</b>	<b>8</b>
<b>essay</b>	<b>17</b>
<b>Een afwijkende gemeenschap: 'something soft?'</b>	<b>18</b>
Sarah Késenne	
<b>Wat is hier zonder gemis</b>	<b>26</b>
Laure van den Hout	
<b>Men kan niet kijken!</b>	<b>33</b>
<b>Beelden van oorlog en conflict in de hedendaagse kunst</b>	
Fabiënne Rachmadiëv	
<b>recensie</b>	<b>41</b>
<b>Flamme Éternelle</b>	<b>42</b>
Laurens Otto	
<b>Het ontzielde atelier</b>	<b>47</b>
Richtje Reinsma	
<b>Paper – Scissors – Stone</b>	<b>53</b>
Sam De Wilde	
<b>over de auteurs</b>	<b>58</b>
<b>colofon</b>	<b>61</b>

# voorwoord

Voor de vierde keer op rij wordt in 2014 de tweejaarlijkse 'Prijs voor de Jonge Kunstcritiek' uitgereikt. In 2008 lanceerde Witte de With Center for Contemporary Art, het Mondriaan Fonds en de Appel arts centre de prijs. In de loop der jaren zijn hier ook Vlaams-Nederlands Huis deBuren, het Stedelijk Museum Amsterdam en STUK Kunstencentrum bijgekomen als officiële partners. Dankzij onze media-partners De Groene Amsterdammer, Hard//hoofd en H ART Magazine zijn wij met deze editie weer iets dichterbij ons doel gekomen.

'De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek' is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. Op deze manier willen de organisatoren investeren in de toekomst van een hoogstaand kunstdiscours dat, zonder verlies van kwaliteit, ook toegankelijk is voor lezers met minder expertise op dit gebied. Dit is van belang om het potentieel van de beeldende kunst voor de samenleving te verduidelijken en te benutten. Met de prijs willen de initiatiefnemers dit pleidooi voor goede kunstcritiek en -journalistiek in de Nederlandse en Vlaamse pers kracht bijzetten.

In 2012 lag de nadruk van de prijs al op de verhoudingen tussen kunstcritiek en de 'blogosphere'. Digitale platforms bieden oneindig veel mogelijkheden die de teksten toegankelijker kunnen maken, maar tegelijkertijd ook makkelijk meer verdieping kunnen geven aan hen die hiernaar zoeken. Het is met het oog op deze vernieuwingen en veranderingen dat ook 'de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek' veranderde en de categorie Internetkritiek in het leven geroepen werd. Tijdens het symposium 'I am for an art criticism that...' bij het Stedelijk Museum Amsterdam en Witte de With Center for Contemporary Art ter gelegenheid van 'de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek' werden critici uit heel de wereld – waaronder Nederland, de Verenigde Staten, China en Turkije – samengebracht. Met deze editie willen we graag een stapje verdergaan en de nieuwe vormen van kunstcritiek nader onderzoeken.

Een belangrijke partner in deze zoektocht is het Laboratorium Actuele Kunstcritiek (LAK), dat in maart 2014 officieel gelanceerd werd. LAK wil de vernieuwingen in de kunstcritiek stimuleren en aan de hand van verschillende onderzoeksthema's (De nieuwe criticus?, co-creatie en meerstemmigheid, interactiviteit, intertekstualiteit, beeld en geluid, print en online). Het doel is helder, want, zoals Edo Dijksterhuis zijn manifest treffend afsluit: 'Er is een publiek te winnen, een publiek dat misschien wel veel groter is dan de groep dagbladlezers ooit geweest is. Mits we bereid zijn mee te gaan in de informatierevolutie, staan we aan het begin van een gouden eeuw voor kunstcritiek.'

In samenwerking met LAK is voor 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2014' een derde categorie tot stand gekomen, namelijk de Visuele Kritiek. Deelnemers werden uitgenodigd de klassieke vorm van kunstkritiek te verrijken door gebruik te maken van andere media dan geschreven tekst. Wouter Hillaert (redactiecoördinator bij rekto:verso en initiatiefnemer van het LAK) pleitte met zijn artikel 'De toekomst van kritiek ligt in de vorm', dat in De Groene gepubliceerd werd tijdens de lancering van de prijs, voor vernieuwing en modernisering. Maar, zoals Roos van der Lint (kunstcriticus en kunstredacteur van De Groene Amsterdammer en bovendien winnaar van 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2012' in de categorie Essay) opmerkte in haar reactie 'Een monster van mogelijkheden', blijft het toch de inhoud van de kritiek die het belangrijkste is. En, zoals zij terecht stelt: 'Die uitdaging is binnen alle categorieën van 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek' gelijk.'

Niet alleen de categorieën, maar ook de prijzen zijn deze editie in een iets ander jasje gestoken. Omdat 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek' jonge kunstcritici een extra duwtje wil geven in de richting van een professionele carrière, zullen de winnaars van de hoofdprijs dit keer, naast een geldprijs van 2.500 euro per categorie, ook een persoonlijke mentor aangeboden krijgen. Deze mentor zal hen een jaar lang intensief begeleiden bij het maken van keuzes en het realiseren van nieuwe kritieken.

In de categorie Essay zal dit mentorschap worden vervuld door Oscar van den Boogaard. Sandra Smalenburg zal de winnaar van de categorie Recensie begeleiden en Inge Willems de beste maker van een Visuele Kritiek. Bovendien zal het winnende essay worden gepubliceerd in de Groene Amsterdammer en ontvangen alle winnaars van AICA Nederland (International Association of Art Critics) een jaarlidmaatschap.

'De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek' is verheugd dat ook deze editie, naast bovengenoemde hoofdprijzen, verschillende basisprijzen zullen worden uitgereikt. Zo zal de organisatie van de Prix de Rome een van de genomineerden belonen met een schrijfpodracht. Ook zal een van de genomineerden, op uitnodiging van Vlaams-Nederlands Huis deBuren, worden uitgenodigd deel te nemen aan een schrijversresidentie in Parijs. Daarnaast zal Metropolis M een auteur kiezen die namens het tijdschrift een bezoek zal brengen aan, en een recensie zal schrijven over, een tentoonstelling in een Europees museum.

Ook worden alle genomineerden wederom lid van Club Witte de With en de Appel Club. De organisatie van 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek' is al deze partijen zeer dankbaar. Zonder deze gulle medewerking zou dit niet mogelijk zijn geweest.

Net als de voorgaande edities vond de jurering anoniem plaats. De jury ontving in totaal 29 Essays, 26 Recensies en 5 Visuele Kritieken. Per categorie werden drie inzendingen genomineerd, met uitzondering van de Visuele Kritiek. Hoe de jury tot hun besluit kwam en wat hun algemene bevindingen waren, heeft voorzitter Sandra Smalenburg duidelijk beschreven in het juryrapport, dat in deze publicatie is opgenomen.

Wij hopen dat de veelbelovende winnaars en genomineerden een geweldige carrière tegemoet zullen gaan, waar wij als initiatiefnemers van de prijs een kleine rol in hebben mogen spelen. We zullen hen blijven volgen en hopelijk, zowel in Nederland als Vlaanderen, nog vaak stuiten op teksten van hun hand. Veel plezier met het lezen van de genomineerde en prijswinnende artikelen van deze vierde editie van 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek'.

Defne Ayas, directeur Witte de With Center for Contemporary Art, Lorenzo Benedetti, directeur de Appel arts centre, Dorian van der Brempt, directeur Vlaams-Nederlands Huis deBuren, Birgit Donker, directeur Mondriaan Fonds, Beatrix Ruf, directeur Stedelijk Museum Amsterdam, Steven Vandervelden, directeur STUK Kunstencentrum



# juryrapport

'Ieder mens is een kunstenaar', zei Joseph Beuys. Hij had ook kunnen zeggen: in ieder mens schuilt een kunstcriticus. Want het lijkt wel of iedereen tegenwoordig een mening heeft over hedendaagse kunst. Je zag het in de discussie rondom de tentoonstelling 'The Image as Burden' van Marlene Dumas in het Stedelijk Museum. Terwijl in de kranten lyrische recensies verschenen – Hans den Hartog Jager gaf vier ballen in NRC Handelsblad, Rutger Pontzen zelfs vijf sterren in de Volkskrant – buitelden columnisten en opiniestukschrijvers over elkaar heen om dat oordeel aan te vechten. In de Volkskrant kreeg commentator Sander van Walsem, zelf overigens geen onwaardig amateurschilder, flink de ruimte om daags na Pontzens recensie zijn afschuw over de schilderij van Dumas te spuien. Zijn belangrijkste bezwaar was dat ze het menselijk lichaam niet anatomisch correct had weergegeven – een criterium dat nog stamt uit de vooroorlogse kunstkritiek, als je het mij vraagt. Waarna de discussie op de brievenpagina onttaarde in een ordinaire smaakkwestie. Ik vind het wel/niet mooi.

Je ziet het ook in televisieprogramma's als De Wereld Draait Door, waar een enthousiaste leek als Joost Zwagerman fanatiek mag vertellen over zijn helden Mark Rothko en Marlene Dumas. Je ziet het in musea, die bekende dichters, zangers, politici of schrijvers inhuren om audiotours in te spreken of als gastconservator op te treden. Je ziet het in het Rijksmuseum, waar filosoof Alain de Botton de meesterwerken van grappige teksten op grote gele Post-its mocht voorzien. Alles om maar te laten zien dat beeldende kunst niet moeilijk, hermetisch of hoogdrempelig hoeft te zijn. Blijkbaar is er een breed gedragen behoefte om kunst zo leuk en toegankelijk mogelijk te maken voor een groot publiek.

Maar kunstkritiek is ook een vak. Je wordt er beter in als je veel tentoonstellingen hebt gezien, veel kunstenaars hebt gesproken, veel catalogi hebt gelezen. Natuurlijk, soms is het prettig om de frisse blik van de buitenstaander te horen. Maar soms ook kun je tussen alle lollige, signalerende krantenstukjes over kunstrelletjes en recordbrekende veilingresultaten snakken naar een goed gefundeerde recensie over een serieuze kunstenaar of een mooie tentoonstelling. Soms wil je gewoon lekker pagina na pagina kunnen doorlezen in een doordacht essay.

Dat is de reden dat 'de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek' in 2008 in het leven geroepen is. Er moet meer en beter over beeldende kunst geschreven worden. Daarom moet jong talent gestimuleerd worden om te gaan schrijven.

De kloof tussen de kenner en de leek is een thema dat dit jaar ook in veel van de ingezonden stukken terugkwam. Er was iemand die haar jonge zusje meenam naar een tentoonstelling om zo de stem van de geïnteresseerde leek in haar recensie op te voeren. 'Omdat het verfrissend is.' Een auteur begon haar essay met een transcriptie van een telefoongesprek met haar vriend, om aan te geven wat voor domme dingen hij beweerde over kunst. Anderen kleedden hun verslag van hun museumbezoek aan met nutteloze maar gezellige, reportage-achtige elementen als het kopje koffie dat zij bij aanvang genuttigd hadden of het onderonsje dat ze hadden met een mede-museumbezoeker. De inzenders hebben er, kortom, alles aan gedaan om die gapende kloof tussen de kunstelite en het gepeupel te slechten.

Een van de manieren om kunst toegankelijk te maken voor een breed publiek is door gebruik te maken van bewegend beeld. Deze vierde editie van 'de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek' kent naast de bestaande categorieën Essay en Recensie ook een nieuwe categorie: Visuele Kritiek. In zijn openingsartikel voor de prijs, op 18 juni jongstleden in De Groene Amsterdammer, riep Wouter Hillaert op tot vernieuwing van de kunstcritiek. 'Dat medium is twee eeuwen lang nauwelijks veranderd', schreef hij. 'Over zowat alle kunst blijven critici zich per definitie uiten in zwarte lettertjes op een witte achtergrond. Die traditie lijkt vanzelfsprekend, maar is ze dat wel? In een cultuur die steeds meer visueel communiceert, waarin we opstaan en gaan slapen met de illusie van interactiviteit, waarin alles streeft naar co-creatie en coöperatie en nieuwe media zoveel meer mogelijkheden hebben gedemocratiseerd, blijft de kunstcritiek in de ban van de monoloog van één zendende criticus. Reportages en interviews over kunst worden bijvoorbeeld wel met gemak gefilmd, maar diezelfde camera wordt zelden gebruikt voor kritiek. Critici blijven eenzame pen-nelkickers met een muisarm.'

Het aantal inzendingen in de categorie Visuele Kritiek bleef helaas beperkt tot vijf. Het werd de jury al snel duidelijk dat het hier om een nog onontgonnen terrein gaat. Want voor welk medium maak je zo'n filmpje van maximaal acht minuten? Voor televisie of internet? En wie is je publiek? Het was ook duidelijk dat de inzenders hadden geworsteld met deze vorm. Er zaten aardige pogingen tussen, maar over het algemeen waren de visuele kritieken te pril, te lollig, te particulier. Er moet, zo constateerde de jury, toch meer mogelijk zijn dan met een camera door een museum te rennen. Ook een visuele kritiek moet een sterk verhaal vertellen, zo'n filmpje moet meer zijn dan een paar minuten entertainment.

Omdat de kwaliteit van de inzendingen in deze nieuwe categorie niet aansloot bij de ambities van de jury, is besloten geen prijs uit te reiken in deze categorie. Uiteraard willen we dit initiatief wel verder stimuleren en blijven we investeren in deze nieuwe vorm. Daarom zal er een masterclass worden georganiseerd door filmmaakster Inge Willems, waar alle vijf de inzenders voor zullen worden uitgenodigd.

Bij de geschreven inzendingen vielen vooral de originele onderwerpen op. Er werd niet alleen geschreven over tentoonstellingen, maar ook over een beeldenroute, een website, internetrends, een online magazine en een teletekst festival. De jury kreeg het gevoel dat de meeste inzenders erg goed op de hoogte waren van de actuele discussies in de kunstwereld. We lazen veel inspirerende teksten over zaken waar we zelf nog niet veel van afwisten. Waarvoor dank.

Typerend voor deze blog-, Twitter- en Facebookgeneratie is dat te pas en te onpas de ik-vorm wordt gebruikt. Soms werkt het, bijvoorbeeld als beschreven wordt wat het effect van het kunstwerk op de beschouwer is. Maar veel vaker leidt het gebruik van de ik-vorm tot particuliere ontboezemingen en persoonlijke anekdotes waar de lezer niet op zit te wachten. De jury heeft zich door heel wat egodocumenten moeten worstelen.

Er zaten stukken bij die heerlijk geschreven waren, maar waarin een mening ontbrak. Soms leek het wel of je een ronkend persbericht van een museum las, zo kritiekloos werd een tentoonstelling aangeprezen. Anderen gingen er juist zo keihard in, of scheurden zo kort door de bocht, dat hun woede ongeloofwaardig werd. Als je iemand afkraakt, dien je ook wel goed beslagen ten ijs te komen. Als je actuele ontwikkelingen afbrandt, moet je wel met goede alternatieven komen.

Omdat veel van de teksten stilistisch toch wel wat te wensen overlieten, voorzie ik de jonge auteurs hierbij graag van wat ongevraagde adviezen:

Kill your darlings.

Veel teksten waren nodeloos lang en veel te uitgesponnen. Zinnen gingen eindeloos door, alinea's wisten niet van ophouden. Hak ze in stukken, kort ze in. Het zal je verhaal ten goede komen.

Kies voor een pakkende titel.

Als je de kloof met je lezerspubliek wilt slechten moet je die lezer eerst voor je zien te winnen met een goed gekozen, prikkelende kop. Een titel is een teaser, geen doodoener.

Breng lucht in je stuk.

Over het algemeen waren de artikelen wel erg serieus, academisch en verantwoord. De jury had ernstig behoefte aan wat intelligente humor. Probeer eens iets gek: een afwijkende vorm, een uitdagende stelling, een prikkelende ranglijst.

Maak niet te grote gedachtesprongen.

Sla niet opeens een nieuwe weg in zonder eerst richting aan te geven. De jury las veel stukken waarin onduidelijk was welke kant de auteur op wilde. Of waarin opeens een rare, onbegrijpelijke zijsprong gemaakt werd. Sommige auteurs kwamen met de deur in huis vallen, anderen kwamen maar niet ter zake.

Veronderstel niet te veel bekend.

Er waren stukken waarin al in de eerste zin met afkortingen of namen gestrooid werd zonder dat die werden uitgelegd. Dan mag je het de lezer niet kwalijk nemen dat hij afhaakt.

In de categorie Recensie waren er dit jaar 28 inzendingen. Het viel de jury op dat veel auteurs heel vrij met dit genre zijn omgesprongen. We zagen nogal wat hybride vormen voorbijkomen. Soms werden zelfs hele alinea's interviewtekst door de bespreking heen gegeven. Maar een recensie dient toch vooral de stem van de criticus te laten klinken, niet die van de kunstenaar. Te vaak ook namen de auteurs de lezer aan de hand mee door de zalen van een tentoonstelling, en werd er haast chronologisch beschreven wat er te zien was. Maar kunstkritiek is meer dan alleen kunstwerken opsommen en uitleggen. Hoe meer teksten de jury tot zich had genomen, hoe luider de roep werd om context, om duiding en vooral ook om een goed gefundeerde mening. Maar weinig auteurs plaatsten het werk van de kunstenaar in zijn oeuvre, en het oeuvre van de kunstenaar in zijn tijd. Maar weinigen zoomden uit naar het grotere geheel.

De jury heeft in de categorie Recensie drie auteurs genomineerd voor 'de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek': in alfabetische volgorde zijn dat Laurens Otto, Richtje Reinsma en Sam De Wilde. Zij krijgen sowieso allemaal een lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club. Daarnaast zijn er in deze categorie behalve de hoofdprijs ook diverse schrijfpoddrachten te winnen.

### **Sam De Wilde**

schreef met zijn tekst 'Paper – Scissors – Stone' een heerlijk enthousiasmerende recensie van de tentoonstelling van Leon Vranken in Z33, Huis voor actuele kunst in Hasselt. Ook hij maakte gebruik van de ik-vorm, maar omdat hij je zo bevoegen meeneemt en beschrijft wat de beelden fysiek met hem doen, werkt dat hier heel prikkelend. Het oeuvre van de kunstenaar wordt kort neergezet, er wordt een duidelijke mening geponeerd, de taal is helder en toegankelijk. De jury vroeg zich hoogstens af of de auteur zich niet iets té gemakkelijk mee liet voeren met de intenties van de kunstenaar. Was er wel genoeg kritische distantie? Vanwege zijn fijne, vlotte pen, wil de jury Sam De Wilde belonen met een schrijfpdracht voor het tijdschrift Metropolis M. De auteur krijgt een verzorgde reis naar een tentoonstelling in een Europees museum, zijn recensie zal worden gepubliceerd in Metropolis M.

### **Richtje Reinsma**

bezocht voor haar artikel 'Het ontzielde atelier' de tentoonstelling 'Studio Practice' van Jonas Lund in galerie Boetzelaer|Nispen. Haar recensie leest meer als een reportage, maar is zo goed geschreven dat het stuk wat de jury betreft zo de krant in kan. Het werk van Jonas Lund wordt breder getrokken en in een maatschappelijke context geplaatst. Er wordt een interessante trend in de kunstmarkt gesignaleerd. Wel blijft het stuk hangen in de beschrijvingen en mist het een duidelijk oordeel. De ik-vorm had net zo goed vermeden kunnen worden. Ook Richtje Reinsma wordt beloond met een schrijfpdracht. Zij wordt uitgenodigd tot het schrijven van een tekst voor de Prix de Rome 2015.

### **Laurens Otto**

stak met zijn tekst 'Flamme Éternelle', over de tentoonstelling van Thomas Hirschhorn in Palais de Tokyo, met kop en schouders boven de rest uit. Zijn recensie is kritisch, inhoudelijk en toegankelijk tegelijk. Het is duidelijk dat Otto goed is ingevoerd in het werk van Hirschhorn en meer van diens werken heeft gezien. De taal is mooi en soms grappig, de tekst zit vol rake observaties.

De jury heeft daarom unaniem besloten dat de hoofdprijs naar Laurens Otto gaat. Hij krijgt 2.500 euro, een jaarlidmaatschap van AICA Nederland en een jaar lang begeleiding van een mentor, in de persoon van ondergetekende.

In de categorie Essay waren er 31 inzendingen. De jury was in deze categorie meer te spreken over het niveau van de inzendingen, al zaten ook hier behoorlijk wat schoolse, taai teksten tussen. Er kwamen nogal wat filosofen en denkers voorbij. Maar ook zonder te verwijzen naar Kant, Rancière of Heidegger moet je toch een diepzinnige gedachte op papier kunnen krijgen. Ook in deze categorie nomineerde de jury drie auteurs: Laure van den Hout, Sarah Késenne en Fabienne Rachmadiév. Ook zij krijgen een lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club.



### **Laure van den Hout**

schreef met 'Wat is hier zonder gemis' een filosofisch stuk over het wezen van het zelfportret. Op originele wijze vervaagt ze passages uit romans van Milan Kundera en Haruki Murakami in haar verhaal. Het is best een ingewikkelde tekst, maar omdat hij vlot geschreven is en vol rake observaties zit, blijf je toch doorlezen. Jammer is dat de tekst een beetje blijft zweven en dat een echt duidelijk punt uiteindelijk niet gemaakt wordt. De jury heeft besloten om Laure van den Hout te belonen met een schrijfpdracht voor de Prix de Rome 2015.

### **Fabiënne Rachmadiëv**

schreef met 'Men kan niet kijken! Beelden van oorlog en conflict in de hedendaagse kunst' een prikkelend essay over oorlogskunst. Aan de hand van goed gekozen voorbeelden, van Goya tot Renzo Martens en Ronald Ophuis, vraagt zij zich af wat deze heftige beelden met ons als kijker doen. Het essay heeft een iets te lange aanloop en iets te weinig eigen visie. Desalniettemin geeft haar stuk interessante stof tot nadenken. De jury heeft daarom besloten om aan Fabiënne Rachmadiëv een schrijversresidentie in Parijs aan te bieden, op uitnodiging van Vlaams-Nederlands Huis deBuren.

### **Sarah Késenne**

verdiepte zich in haar essay 'Een afwijkende gemeenschap, something soft?' in de film 'The Joycean Society' van Dora García. De jury was unaniem lovend over deze tekst, die intelligent, menselijk en doordacht is. Het is knap hoe de auteur deze film met woorden tot leven heeft weten te wekken. In haar essay koppelt Késenne de onleesbaarheid van Joyce's 'Finnegans Wake' aan het ontoegankelijke karakter van García's werk. Daarmee is haar tekst een pleidooi voor onbegrijpelijkheid, in een tijd dat kunst het liefst in hapklare brokken wordt geconsumeerd. Tegelijkertijd maakt ze korte metten met het idee dat kunst alleen voor de elite zou zijn.

De jury was er snel over uit dat Sarah Késenne de winnaar van de hoofdprijs moest zijn. Haar essay zal worden gepubliceerd in De Groene Amsterdammer. Zij krijgt een bedrag van 2.500 euro, een jaarlidmaatschap van AICA Nederland en een jaar lang begeleiding van Oscar van den Boogaard.

# essay

**Een afwijkende  
gemeenschap:  
'something soft?'**  
The Joycean  
Society van  
Dora García

**Sarah Késenne**

**Dora García's film The Joycean Society, te zien buiten circuit op de jongste Biënnale van Venetië, toont een leesgroep in Zürich die al dertig jaar over één boek gebogen zit: Finnegans Wake (1939) van James Joyce.**

**Bij de première in Brussel (13 – 14 december 2013) zei de Spaanse kunstenares echter dat ze geen film heeft gemaakt over het boek of zijn auteur, maar over 'communal reading'.**

**En inderdaad, The Joycean Society werpt vooral een ander licht op de gemeenschapsvormende functie van kunst.**

Zeventien jaar schreef Joyce aan *Finnegans Wake* – aan de Nederlandstalige vertaling uit 2002 werd zeven jaar gewerkt. De leesgroep in Zürich deed er elf jaar over om een eerste leescyclus af te ronden, leest het ‘Book of Books’ nu al voor de derde maal en is intussen dertig jaar bezig. Het zijn vooral de monnikengezichten van oude mannen die bijblijven, de warme sfeer tussen oude bekenden in het bibliotheek-kamertje. De film van een klein uur is hoofdzakelijk opgebouwd als montage van één van de acht leesavonden die *Dora García* zelf bijwoonde. De documentairebeelden tonen de discussie binnen de leesgroep, en natuurlijk de boeken zelf: platgelezen kopieën vol aantekeningen en losse bladeren, secundaire literatuur, uitgaves van de originele manuscripten en notities van Joyce. Beelden van het donderdagavondritueel worden afgewisseld met interviews van oprichter *Fritz Senn* en Joyce-kenner *Geert Lernout*, die *García* op het spoor zette van de leeskring in Zürich. We zien ook de besneeuwde grafsite van Joyce in Zürich met zijn standbeeld, dat peinzend lijkt mee te luisteren. *García* toonde de film in Venetië als een video-installatie, waarbij op een tafel een boek vol aantekeningen en bijschriften tentoongesteld lag. Samen met de film, verscheen ook een publicatie waar letterlijk een hoek af is.

Het is niet de eerste keer dat *García* het boek als een sculptuur opvat, als een driedimensionale interpretatieruimte, ‘writing on writing about writing’. Ook in haar performatieve installatie *Steal this Book* (2009) gebeurde dat, waarbij ze de bezoeker uitdaagde om een exemplaar uit een tentoongestelde stapel boeken te stelen. *García’s* projecten zijn dan ook altijd open performances die elementen van institutionele kritiek, ‘relational aesthetics’ en (post)conceptuele kunst bevatten. Ze gebruikt hybride formats uit theater, televisie, het internet en de literatuur – zoals de stand-up comedy of talkshow – om vragen te stellen rond de plaats van het publiek binnen de kunst, vaak vanuit politiek geladen onderwerpen. De vele conceptuele lagen maken haar performances niet altijd even toegankelijk, waardoor ze eerder een ‘artist’s artist’ is dan dat ze bekend is bij het grote publiek. *The Inadequate* (2011) was bijvoorbeeld een performance en tentoonstelling die vier maanden duurde, waarbij het Spaanse paviljoen in Venetië een platform werd voor uiteenlopende performers en gastsprekers.

Ook *The Joycean Society* maakt deel uit van een lang onderzoeksproces dat over meerdere projecten loopt: een trilogie rond dissidentie, 'deviant language and communities', begonnen bij de antipsychiatrie van *Basaglia*. Het moeizame en trage lezen dat uitgelokt wordt door de ontregelde syntaxis, meertalige woordbouw en ronduit hybride taalvormen van *Finnegans Wake* – alsof *Joyce* de taal wou uitputten, zoals *Lernout* in de film zegt – paste perfect in dat kader. 'A book that destroys language, that is the perfect subject for me', zegt *García* zelf.

Onleesbaarheid was in *Dora García's* oeuvre al prominent aanwezig. Toch zet zich in *The Joycean Society* ook een evolutie door die te maken heeft met *García's* veranderende relatie tot het publiek en haar kijk op de gemeenschapsvormende functie van kunst. Het meticuleuze onderzoek naar de positie van de kijker had vooral in haar vroege werk vaak een autoritaire provocatieve en soms militante ondertoon. Publieksparticipatie leidt in *García's* werk tot twijfel, confrontatie en ongemak, niet de zachte omkadering en begeleiding die zo vaak participatie in de kunst omringen. 'I still haven't really understood what they mean by relational aesthetics. I understand it as something 'soft', like drinking coffee together or getting a foot massage', zei ze ooit. Bepalend voor de kunstenaar is het onderzoek naar een kunstpraktijk die volgens andere criteria functioneert dan het succes of falen bij het publiek. Visuele aantrekkelijkheid lijkt dus niet echt *García's* grote zorg. Integendeel, de bezoeker moet tijd en concentratie opbrengen om toegang te krijgen tot haar werk. Naast de kunstenaar moet dus ook de toeschouwer een engagement opnemen om de voorwaarden voor emancipatie te creëren. *What a Fucking Wonderful Audience* (2011), een titel van een van haar oudere werken (naar een stand-up comedy show van *Lenny Bruce*) vat deze spanning goed samen.

Na het erg ontoegankelijke *The Inadequate* lijkt haar werk nu echter minder antagonistisch te worden. Bij *The Klau Mich Show* op Documenta 2012 was de toon milder, al was het maar omdat ze hier koos voor het gastvrije spektakel van de tv-show. Daarvan blijft me bijvoorbeeld het beeld bij van de kunstenaar die tijdens het slotlied lachend het publiek aanmaant om het podium op te stappen.

*The Joycean Society* gaat op dat elan verder. Het onbegrijpelijke, de onleesbaarheid van *Finnigans Wake* wordt hier niet opgevoerd als een provocatie. Integendeel, *García's* film en boek tonen dat dit aspect van kunst juist een motor kan zijn voor het sociale leven van de lezer.

## Een boek over alles en iedereen

Het is *le plaisir du texte* die Dora García in *The Joycean Society* centraal zet, en die ligt vooral in het voorlezen. De woorden van *Finnegans Wake* zijn pre-talige, kinderlijke, primitieve jingles met het ritme van een lied of 'slang'. Als iemand in de leesgroep een alinea begint voor te lezen, wordt dat door opperhoofd Fritz Senn met plezier onthaald: 'Je leest als een paus!' De stem krijgt een cognitieve, interpreterende functie die we niet gewoon zijn, zei *Emiliano Battista* daarover, die een tekst schreef voor de publicatie. Bovendien voegt het spreken ook altijd iets toe aan de interpretatie. Via het voorlezen verdwijnt de geschreven tekst van de auteur naar de achtergrond ten voordele van het interpreteren door de lezer. *García* vergelijkt dit plezier van het luisteren met de 'glossolalie' van schizofrene spraak, of het spreken van vreemde talen in extase. En daarmee komen we op de scherpte van *The Joycean Society*, namelijk het 'interpretatieve exces' van de tekst, die een vorm van co-auteurschap impliceert.

'The easiest way to answer the question, "what is *Finnegans Wake* about?" is to say "everything". And this is no metaphor, it really is about everything', aldus *García*. Het boek heeft zo'n open structuur dat het een oneindig aantal interpretaties mogelijk maakt, eigenlijk zoveel als er lezers bestaan. De op zich al cyclische tekst krijgt daardoor een performatief en repetitief karakter, als een boek zonder einde, een open tentoonstelling of een religieuze tekst. Wanneer het gesprek over een woord in de leesgroep op een stilte uitloopt, zucht men na dertig jaar voorlezen, uitweiden, vertalen en bekritisieren toch nog altijd 'You can't prove it', alsof men verlangt naar uitsluitel vanwege de dode schrijver *Joyce*. Maar de volgekriebelde schriftjes tonen hoezeer het manuscript uitnodigt tot persoonlijke, associatieve exegese. De tekst roept in die zin meer vragen op dan antwoorden, en heeft volgens *García* meer te maken met verhalen vertellen dan met het kraken van een code.

De onleesbaarheid van *Joyce's* tekst staat dus tegelijk voor een open, democratisch karakter. Zo is elke lezer een vertaler, een auteur. En die interpretatievrijheid is politiek omdat iedereen ertoe in staat is. 'The poet that creates a community of equals when he speaks, offers simply one translation of the experience-poem everyone shares', zegt de Franse filosoof *Rancière*. Het boek van *Joyce* en de film van *García* zijn daarbij slechts een aanleiding voor de exegese, maar ze maken het mogelijk om te ontsnappen aan de logica van kunstwerken die je

hetzelfde willen laten voelen en denken als de kunstenaar. '*Finnegans Wake* is geen ideologie, je moet gewoon zien hoe ver je er mee geraakt', benadrukt Geert Lernout. García zelf zwakt een didactische verhouding met het publiek in *The Joycean Society* af, omdat ze beseft dat die in de weg zou staan van het democratische of emancipatorische karakter van haar werk.

*The Joycean Society* toont dan ook de rek op het begrip van intellectuele arbeid. Lezen en interpreteren zijn hier ondanks de moeilijke status van de tekst niet uitsluitend. Integendeel, ze worden inclusief en breed opgevat, als activiteiten die je leven kunnen verbeteren. De oneindige interpretatieve horizon van *Finnegans Wake* suggereert bovendien dat deze handelingen in ieders bereik liggen.

Of zoals Rancière pleegt te zeggen, met Gramsci 'Iedere mens denkt en spreekt en is dus intellectueel.' In García's woorden wordt dat: '*Finnegans Wake* is not a book that touches everyone, but a book for people who want to understand the world absolutely. So it's an elitist book, but not for the rich or the beautiful, but for the brave.' Daarmee ironiseert ze uiteindelijk ook de conventie om als kunstenaar samen te werken met laagopgeleide, kansarme groepen. Of omgekeerd, omdat hier niet enkel de kunstenaar intellectueel is, wordt de kritiek van elitarisme en exegetisme ongeldig. Niet toevallig komt de leeskring van intellectuelen in Zürich nogal vaak uit op verwijzingen naar prostituees, testikels, scheten of varkensblazen.

### **Samen leven, samen lezen**

Manon De Boer vertelde bij de Belgische première van *The Joycean Society* dat de film haar het gevoel gaf ergens bij te horen, *a sense of belonging*. Een belangrijke vraag die García inderdaad opwerpt in de film is of kunst gemeenschapsvormend kan zijn, bijvoorbeeld door mensen samen te brengen zoals in het geval van de Joyce-leesgroep. In *The Joycean Society* gaat het nadrukkelijk over het 'samenleven' van het 'samen lezen'. Vooraleer men de boeken boven haalt, wordt er gegrap, vertrouwelijk gebabbeld, over kunst en het weer gepraat. García besteedt veel film aan de gezichten van de deelnemers en aan anekdotische details zoals boterhammen die uit de boekentas gehaald worden. Het 'begrepen worden' lijkt belangrijker dan het begrijpen van de tekst. Als collectief kan een leeskring uiteraard de moeilijkheidsgraad van het boek beter aan.



Maar het samen lezen bewijst ook dat een kunstwerk altijd uitgaat van co-auteurschap tussen toeschouwer en kunstenaar, zonder dat er daarom letterlijk sprake moet zijn van publieksparticipatie. In *The Joycean Society* maken James Joyce, Dora García, de leesgroep en wij als tweede publiek allen deel uit van het creatieve, dynamische betekenisproces rond de tekst. García is zelf ook 'lezer van Joyce', waardoor ze op gelijke voet komt te staan met haar publiek, en een antagonistische pedagogie minder aan de orde is. Zelf zegt ze: 'I'm far from a specialist in *Finnegans Wake* or James Joyce, I'm just amazed by it.'

Op zich geeft *The Joycean Society* daarmee al een minder eenduidig antwoord op de gemeenschapsvormende waarde van kunst dan gewoonlijk, waarbij men het individu tegenover de gemeenschap plaatst. Maar Dora García stelt de vraag naar het gemeenschappelijke ook op een andere manier door de leeskring te benaderen als een *deviant community* die zich buiten de samenleving zet. De groep in Zürich maakt deel uit van een internationale subcultuur van Joyce-leeskringen, fanclubs, online nieuwsgroepen en nieuwsbrieven. Het zijn fanatici met andere woorden, met een eigen taal en gedrag, opgeborgen in de microkosmos van een kleine bibliotheekkamer vol boeken over Joyce en kaarten van Dublin. In de publicatie verwijst men naar hoe Lacan dit soort verborgen groepen als intrinsiek kritisch ziet ten aanzien van de bestaande autoriteit, omdat ze in staat zijn complotten uit te lokken.

Door daarop in te zoomen raakt García ook aan de conventie van de lokale gemeenschap binnen het participatiediscours vandaag. Ook García vindt het interessanter om over een langere periode samen te werken met een lokale gemeenschap dan met het internationale Biënnalepubliek. Over de theatergroep van psychiatrische patiënten die participeerden in *The Klau Mich Show*, zei ze: 'I want to work with these theatre groups because they go beyond the idea of success, of looking good, of getting praised. They are more about a strategy of survival.'

Belangrijk is daarbij dat García lokale gemeenschappen niet als socio-economische kansarme groepen benadert, zoals wel vaker gebeurt bij publieksparticipatie, en waarbij men de deelnemers in feite 'op zijn plaats houdt'. Bij *The Joycean Society* staat eerder het omgekeerde op het spel: de leesgroep biedt een vlucht uit de socio-economische realiteit. Oprichter Fritz Senn vertelt in de film dat de leeskring niet verbonden wordt doordat de leden niet in staat zijn in het leven te slagen in de conventionele betekenis van het woord. 'At least you can interact

with a text.' *Finnegans Wake* biedt hen een substituuat voor een plezier dat ze elders niet vinden.

In *The Joycean Society* worden er dan ook veel grappen gemaakt over de ouderdom van de leden, het leven dat ze samen met Joyce achter de rug hebben. Men deelt daarmee ook de frustratie: 'What a terrible book this is!', roept iemand. Kunst en leven blijken in *The Joycean Society* dus hartstochtelijk vervlochten, maar anders dan gewoonlijk gaat dat niet gepaard met een drang naar realisme. García vertelt zelf dat de lezers haar doen denken aan de personages uit *Finnegans Wake*: fictieve, cartoonachtige karakters dus. Het escapisme van deze *deviant community* strookt misschien wel met wat Rancière de 'sensus communis' noemt, namelijk 'a new idea of a community where people are equal as sensible creatures and not as citizens'.

### Delegated performance

Uiteraard roept *The Joycean Society*, film en boek, vanuit de reflectie over co-auteurschap ook vragen op. Wat is uitiem Dora García's eigen verdienste, bijvoorbeeld? Zat in Joyce's taalspelletjes niet al de belofte van deze collectieve, open leeservaring? Ja, maar García heeft ze verder uitgewerkt, getoetst aan een hedendaags kader. Als een soort wetenschapper diept ze daarmee ruwe kennisvelden op uit de marges van de geschiedenis en de samenleving. Maar verbreedt de leeskring uit *The Joycean Society*, als *deviant community*, onze definitie van het politieke niet te veel? Kan je het politieke wel uitbreiden tot dit soort intieme discussies binnen gesloten gemeenschappen, zoals de hedendaagse kunstwereld er ook één is, waar García's werk vooral getoond wordt? En hechten we in die actuele kunstwereld de laatste tijd net niet te veel waarde aan een bepaalde pedagogische relatie met het publiek?

Claire Bishop noemde het werk Dora García onlangs in *Artificial Hells* (2012) een voorbeeld van 'delegated performance', waarbij kunstenaars andere (groepen) performers uitnodigen om situaties op te zetten. Anders dan vroeger voelen deze kunstenaars daarbij geen schroom om te werken binnen de institutionele kunstwereld. Autonomie en co-auteurschap gaan daarbij gewoon samen. Het zijn waarschijnlijk net deze paradoxale kwesties in *The Joycean Society* (en in García's andere werk) die een breuk in het denken teweeg kunnen brengen, niet het minst ook over de gemeenschapvormende waarde van onbegrijpelijke kunst.

# **Wat is hier zonder gemis?**

**Laure van den Hout**

Het helpt niet altijd, maar soms verlicht een onderonsje met een andere museumbezoeker je ontredderde kunstziel. In dit geval was het een man van middelbare leeftijd, die mij al eerder had aangesproken toen ik aantekeningen zat te maken op een bankje ten overstaan van Zandvliets Seven Stones.

‘Ben je het aan het natekenen?’, vroeg hij. Zijn stem verraadde iets van het genot te denken mij betrappt te hebben. ‘Nee’ zei ik, ‘er schiet me iets te binnen en dat schrijf ik op.’

Bij Baselitz’ Straßenbild zette hij zijn gesprek met mij voort toen hij zich, waarschijnlijk erg trots op zijn vindingrijkheid, ‘Tja, hier kun je hele boeken over volschrijven’ liet ontvallen.

‘Wist deze man veel van het leven van *Baselitz*, bijvoorbeeld over zijn beginjaren in de DDR of zijn provocerende eerste werken?’, ging er door mijn hoofd. Of was het een algemene uitspraak die getuigde van het feit dat de man in kwestie sowieso vond dat er veel geschreven moet worden over kunst? Miste hij duiding bij het werk in *De Pont*?

Gezeten op het bankje deed ik de eerstvolgende minuten niets anders dan me afvragen waarom ‘Tja, hier kun je hele boeken over vol-schrijven’ op mij overkwam als een imperatief. ‘Het kan niet alleen, het moet ook!’ en ‘Dit werk heeft iets te vertellen!’, zo klonk het. De man van het imperatief verdacht ik er tevens van de mening toegedaan te zijn dat kunst zich moet kunnen legitimeren.

In *Het gezicht*, het eerste deel van *Milan Kundera’s* roman *Onsterfelijkheid* uit 1990, beschrijft hij een scène waarin Agnes (de protagonist) een bezoek brengt aan de sauna. We kennen Agnes dan nog niet zo goed want we zijn pas een paar pagina’s met haar op reis. Een onbekende jonge vrouw komt de sauna binnen en begint al op de drempel alles te regelen; ze dwingt iedereen om dichter bij elkaar te gaan zitten, buigt zich naar de kan, giet water op de kachel en verkondigt vervolgens, als de hete damp sissend optrekt: ‘Ik houd van hete stoom; zo weet ik tenminste dat ik in de sauna ben.’ Dit type vrouw, zo analyseert Agnes, kwam binnen om alle aanwezige vrouwen te verkondigen waar ze van hield. Ze gebruikte vurige termen – ‘ik houd van’ – en deed dit om haar zelfportret te schetsen. Het toeval dat we zien wanneer we naar ons ik in de spiegel kijken, het ongeorganiseerde toeval op deze wereld uitgespuwd te zijn, moeten we zo snel mogelijk identificeren met dingen buiten onszelf. Omdat we alleen zo onszelf niet hoeven te beschouwen als slechts een van de variaties op het prototype mens, maar als een wezen dat zijn eigen onverwisselbare essentie heeft. De vrouw in de sauna deed dat door te spreken in passionele termen (eerder had ze al verkondigd dol te zijn op trots, bescheidenheid niet uit te kunnen staan, verzot te zijn op een koude douche en een warme douche te haten).

Agnes veronderstelt dat we een gezicht *krijgen* (natuur) en een zelfportret *maken* (cultuur). *Kundera’s* keuze voor het gebruik van het woord zelfportret en de analogie met de (schilder)kunst is vast geen toevalligheid. In Agnes’ analyse is het de angst samen te vallen met dat pure toeval, de vorm die je nu eenmaal hebt – een variant op het prototype – die het verlangen in het leven roept om je te willen onderscheiden,

te duiden middels taal en verhaal – ‘Ik houd van hete stoom!’.  
Om betekenis te geven. Maakbaarheid in optima forma. Zie hier de blauwdruk voor elk scheppingsproces. Je (ver)wordt door betekenis (be-tekenen) te geven.

Kunstenaars maken sinds jaar en dag zelfportretten om invloed te hebben op hoe dat ‘ik’ gezien wordt of om dat andere ik te duiden, om niet samen te hoeven vallen met dat ene. Om het verschil te laten spreken. Hiervoor hebben ze alle kleuren tot hun beschikking. Huid hoeft niet langer geschilderd te worden met zalm, de naam die aan huidskleur is blijven plakken sinds de kleurpotloden uit je kindertijd. Huid is nu bijvoorbeeld groen of blauw of gestippeld. Met het maken van het *medium* zelfportret roep je de *metafoor* zelfportret zijnde tegenstelling natuur – cultuur in het leven. Om niet slechts samen te hoeven vallen met de natuur, maar om te kunnen cultiveren, om naar binnen te kunnen kijken. De schilder *Philip Akkerman*, wiens totale oeuvre bestaat uit zelfportretten en die verwachtte er tegen zijn vijftigste zo’n 2.500 te hebben geschilderd – dat is nu zeven jaar geleden dus dat aantal zal inmiddels zeker wel bereikt zijn – vangt de kern van dat laatste wanneer hij zegt: ‘Een zelfportret kan niet liegen. Zelfs als het liegt, zegt het de waarheid.’ Je kiest voor je eigen fictie.

We kunnen de analogie die voortkomt uit *Kundera’s* passage toepassen en zeggen: het is dus de natuur (ik) van de kunstenaar die de cultuur (zelfportret) schept. De letterlijke betekenisgeving aan het ding – dus het af bewegen van zijn ontologie – is waar het woord zelfportret zoals *Kundera* dat gebruikt van toepassing op is. Het hoeft dus niet letterlijk het ‘zelf’ te zijn waar het een afbeelding van is. Ik spreek dan ook niet langer slechts van zelfportret als een medium, maar van zelfportret als een metafoor. Een beeldspraak, ook in letterlijke zin: de vrouw in de sauna bij *Agnes spreekt* en schept zo een *beeld* van zichzelf. Zelfportret is datgene wat gecreëerd wordt ter ontsnapping aan de primaire vorm – zijnde ‘ik’ of ‘het ding’. Het gaat niet om het zelf, maar om het *portret* van het zelf. Dit is een meta, een verworden. Deze portretten van het zelf zijn dus ‘verwordingen’, stolsels van wat het ding kan zijn, en dat zijn uiteindelijk de kunstwerken waar wij als bezoeker van tentoonstellingen mee van doen krijgen. Het moge duidelijk zijn dat zowel het ik van de kunstenaar als het ik van het ding niet samenvallen met het zelfportret dat het kunstwerk is. Waarom is dan, terwijl we weten dat het paspoort

bij het ik hoort, een van de meest terugkerende vragen in het huidige kunstdebat de vraag naar legitimatie van dat zelfportret? De verborgen veronderstelling lijkt te zijn: laat mij eens in je paspoort kijken, dan kan ik het plaatje kloppend maken.

Waar *Plato* in zijn *Politeia* kunst afwees omdat het te ver afstaat van de oorspronkelijke ideeën (eeuwig en tijdloos) kan de drang en het verlangen naar scheppen juist daar, in die kloof, gezocht worden. In het af bewegen van het ene, op zoek naar het andere. Voor *Plato* is het maken van kunst het schenden van het oorspronkelijke, het goddelijke, het 'Ene'. Kunst kan dat 'Ene' nooit in zijn volledigheid omvatten en daarmee doet het er afbreuk aan. In elke vorm is er altijd dat gemis. Maar stel dat het ik (prototype) in het voorbeeld van *Kundera* symbool staat voor de idee van *Plato*, is het dan niet juist het gemis van het niet samen kunnen vallen met de idee van jezelf dat maakt dat de vrouw die bij Agnes in de sauna zit overgaat tot het schetsen van haar eigen zelfportret? De onmogelijkheid volledig samen te vallen met de idee stimuleert tot het maken van een eigen werkelijkheid, waarin het gemis juist voedingsbodem is om keer op keer op zoek te gaan, te duiden, te (her)scheppen.

Het schenden is hier juist de manier om dichterbij een essentie te komen. Misschien is het wel dat gegeven waar *Plato* bang voor was en de reden waarom hij kunst wilde verbannen. Want zei hij niet dat het gevaar erin schuilde dat men zich met de kunst ging vereenzelvigen terwijl zij niet de zuivere waarheid was? Wat bij *Plato* het prevaleren van het gevoel en sentiment heet, het verkiezen van (mede)lijden boven de ratio, is bij *Kundera* het masker dat begrippelijk moet maken.

Met andere woorden, willen wij komen tot een beter begrip van de kunst, dan stellen we de verkeerde vraag. Waarom zou kunst zich moeten legitimeren? Dat zou namelijk betekenen dat wij stilzwijgend onderschrijven te maken te hebben met iets als de idee kunst. De bevrijding, of de mogelijkheid bevrijding na te kunnen streven, dát is waar ze uit ontstaat – en dus waarom ik en zelfportret niet samenvallen.

In *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld* (1985) schetst *Haruki Murakami* een plek aan het einde van de wereld waar mensen gescheiden leven van hun eigen schaduw. Deze is hen ontnomen, bevindt zich op een andere plek en mag sporadisch bezocht worden, maar over het hoe en wanneer daarvan hebben de mensen niks te zeggen. In *Murakami's* wereld vallen mens en schaduw niet langer samen.

Immers, ze bevinden zich niet op een en dezelfde plek. Zo niet causaal als in *Murakami's* wereld het verband tussen mens en schaduw is – terwijl de mens staat kan de schaduw zitten – moet ook de relatie tussen ik en zelfportret begrepen worden. Het is niet langer een afspiegeling. Sterker nog: het is nooit een afspiegeling geweest.

*Zelfportret als gebouw* is de noemer waaronder beeldend kunstenaar *Mark Manders* zijn werk schaaft. In het interview *It is disappointing that we seem to observe the world as through a membrane* (2001) vertelt hij over de constructie die 'zijn' zelfportret is. '[...] de kunstenaar *Mark Manders* is een overgeconcentreerd, neurotisch, poëtisch persoon. [...] Het is een constructie die door zichzelf gemaakt en ontwikkeld wordt. Ikzelf sta in dienst van dat zelfportret.' Met andere woorden, hij is niet het zelfportret, maar in de meta-wereld van het gebouw (als zelfportret) laat hij zijn fictieve ik *Mark Manders* samen vallen met de constructie van dit zelfportret. Even later: 'De *Mark Manders* uit het gebouw wordt door de kijker pas in elkaar gezet, ik ben niet verantwoordelijk voor het beeld dat de kijker van die *Mark Manders* heeft. Het is een beeld dat net zoveel zegt over de beschouwer zelf.'

Terug naar het bankje bij *Baselitz' Straßenbild*. Het zelfportret dat de man zojuist van zichzelf geschetst heeft, bestaat uit wat hij tussen de regels door te kennen geeft – dit doet hij op een ietwat eufemistische manier – namelijk dat hij genoeg weet van *Baselitz* om te zinspelen op het feit dat er veel over te schrijven valt. Wanneer ik bevestigend antwoord op zijn semi-vraag beaam ik zijn kennis en inschatting, wanneer ik ontken zal het voor hem klinken alsof ik niet afdoende kennis heb om te beoordelen of er wel of niet boeken over *Baselitz* volgeschreven kunnen worden. De man weet dit. Ik weet dit. Daarom geef ik geen antwoord. Iets in zijn ik roept de gedachte op het zelfportret te creëren van een man die beschouwing nodig heeft om *Baselitz'* werk te duiden.

Ik blijf zitten op het bankje met in mijn blikveld de achttien doeken waar *Straßenbild* uit bestaat. *Baselitz* zelf heeft een ambivalente houding ten opzichte van het duiden van zijn werk. 'Het kunstwerk ontstaat in het hoofd van de kunstenaar en blijft daar ook', zegt hij in *Vier Wände und Oberlicht*, een lezing uit 1979. Waarmee hij laat doorschemeren dat het schilderij in zijn optiek geen standpunt probeert in te nemen. Wat niet wil zeggen dat het werk geen standpunt heeft, maar het is een standpunt of idee dat door de beschouwer geïdentificeerd wordt.



Niet de legitimatie van het ik in het zelfportret is waar we als kijker naar op zoek moeten, maar de relatie tussen het 'zelfportret' – het kunstwerk dat we aanschouwen – en ons eigen ik en zelfportret. Immers, je houdt van iets omdat het met jezelf te maken heeft, daarom ook wil je je ermee verbinden – 'het is een beeld dat net zoveel zegt over de beschouwer zelf'.

Laten we terugkeren naar Agnes' ontmoeting met de vrouw in de sauna. Die laat zich passioneel uit over de dingen waar ze van houdt (hete stoom, trots en een koude douche) en waar ze een afkeer van heeft (bescheidenheid en een warme douche). Daarmee geeft ze, zij het vrij theateraal, iets van haar zelfgemaakte blauwdruk vrij. Door de dingen die ze noemt zien we haar meest intieme motieven daar haar keuze haar interpretaties van het beeld dat het ding is, en de metafoor waar deze voor staat, weerspiegelt. Dat wil zeggen, met de interpretatie zien we onszelf en laten we onszelf zien. Het zijn onze eigen gedachten, als beschouwer, waarmee we het verschil maken, waarmee we van ons ik af kunnen bewegen en waarmee we be-tekenen: voorzichtige potloodlijnen op zoek naar een zelfportret.

Akkerman, Philip, *Zelfportret* detail, Extaze literair tijdschrift nr. 2, januari 2012.  
Baselitz, Georg, *Vier Wände und Oberlicht* lezing, 1979. Kundera, Milan, *Onsterfelijkheid*, Amsterdam: Ambo Anthos, 1990. Manders, Mark, *It is disappointing that we seem to observe the world as through a membrane*, 2001. Murakami, Haruki, *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld*, Amsterdam: Uitgeverij Atlas-Contact, 2009. Plato, *De ideale staat*, Amsterdam: Athenaeum, 2005.

# **Men kan niet kijken!**

## Beelden van oorlog en conflict in de hedendaagse kunst

**Fabiënne Rachmadiëv**

Erop klikken of niet, dat was kennelijk de vraag, wel of niet kijken naar de onthoofding van de Amerikaanse journalist James Foley door een aanhanger van IS. Ik heb de video niet opgezocht en wilde de video ook niet bekijken; het beeld van de knielende man in feloranje pak (in combinatie met oudere foto's van de levende persoon Foley) was voor mij – en ik denk met mij veel anderen – genoeg om zich van de gruwelijke gebeurtenissen, gewild of ongewild, een verdere voorstelling te maken.

Of is dit niet willen kijken ingegeven door lafheid, opvoeding ('sta niet zo te staren!'), zelfbeheersing, dan wel door de culturele afkeuring van voyeurisme?

Over mijn morele afwegingen de video wel of niet te zien, ben ik niet geheel uit, maar naast zelfbescherming tegen een beeld van dergelijke gewelddadigheid was er met name de onwil om de boodschap van de moordenaars in ontvangst te nemen. Door dit wel te doen, voltooi je als beschouwer wellicht het laatste deel van de misdaad van de terrorist – je bent getuige geworden. Aan de andere kant, getuige zijn impliceert dat je iets moet doen, je bent immers geen onwetende of onschuldige getuige – je hebt de misdaad opgezocht. Geldt dit dan ook voor kunstbeelden?

De video staat niet op zichzelf, het is er één uit een niet aflatende beeldenstroom over oorlog en conflict, van geweld en menselijk lijden. Conflicten lijken, zeker na '9/11', steeds diffuser te zijn geworden. Het zijn geen oorlogen meer tussen helder definieerbare partijen, natiestaten met eigen legers. Enerzijds worden deze conflicten zorgvuldig in beeld gebracht, anderzijds juist verhuld, afhankelijk van allerlei politieke en economische belangen. Hoe we een conflict ervaren dat zich niet in onze fysieke nabijheid bevindt, wordt grotendeels bepaald door welke beelden we ervan te zien krijgen.

Deze ontwikkelingen zijn aan de beeldende kunst niet voorbijgegaan; wat doen kunstenaars met dergelijke beelden en watvoor een beelden zetten zij hier tegenover? Hoe moeten we als beschouwer naar deze beelden kijken? Heb ik een verantwoordelijkheid als beschouwer, omdat ik het proces van kijken ben aangegaan?

'Vind je mij knap?' vraagt kunstenaar en filmmaker *Renzo Martens* in *Episode I* (2003), zijn film over zijn illegale bezoek aan Tsjetsjenië, aan mensen aldaar. Het absurde voorbij het ongemakkelijke en grenzend aan het pijnlijke. Ongebruikelijk voor de meeste oorlogsdokumentaires, filmt *Martens* ook zichzelf met zijn handcamera. Rode draad in de film is het constante stellen van vragen door de kunstenaar aan de Tsjetsjenen die hij tegenkomt over wat ze van hem vinden. Weg is mijn vertrouwde positie, die van toeschouwer van ellende op veilige afstand, het geweten sussend met de sympathie die je voelt voor slachtoffers elders. Maar dit is een kunstwerk (toch?) en ik ben een vrijwillige beschouwer, hoe zit het dan? Door de kennis die ik heb van dit specifieke conflict lijkt mijn positie als niet-medeplichtige kunstliefhebber niet langer houdbaar. *Martens* impliceert bovendien zichzelf in het kunstwerk, en daarmee ook mij, als beschouwer.

Dit is hoe het in zijn werk gaat: ik weet niet waar ik naar kijk. Ik kijk naar iets, zoveel weet ik wel, tot nu toe zijn hier geen consequenties aan verbonden. Laat ik preciezer zijn: ik, beschouwer, weet nog niet hoe te kijken naar het beeld dat ik zie. Soms vergeet ik het weleens, maar altijd is er eerst de waarneming dankzij de esthetische kwaliteit (als in eigenschap) van het kunstwerk. Vervolgens is er het zich bewust worden van de eigen waarneming, en daarna – het cruciale moment – het besef van de activiteit van het kijken en het begrip van hetgeen je ziet eigenlijk impliceert. Het is dit basale proces van kijken, dat bij kunst-

beelden die gaan over conflicten, over oorlog en geweld, tot het uiterste wordt gedreven.

In *Regarding the Pain of Others* (2003) onderzoekt Susan Sontag de rol van de beschouwer in het kijken naar oorlogsbeelden en de morele implicaties daarvan. Hoewel haar essay met name over (journalistische) foto's van oorlog en menselijk lijden gaat, wendt Sontag zich opvallend genoeg tot de kunst om tot de kern van haar analyse te komen. Over Francisco Goya en zijn etsen *Los Desastres de la Guerra* (1810 – 1820) over de Spaanse onafhankelijkheidsoorlog (1808 – 1814), schrijft Sontag: 'Met Goya doet een nieuwe standaard voor de opmerksaamheid van lijden zijn intrede in de kunst. [...] Het verslag doen van de wreedheden van oorlog vormt vanaf nu een aanslag op de sensibiliteit van de kijker.'

In zijn etsen contrasteert Goya scènes van executies, gevechten en doden met onderschriften als: 'Dit is de waarheid', 'Ik heb het gezien' en, veelzeggend, 'Men kan niet kijken!' Over deze onderschriften zegt Sontag: 'Hoewel het beeld, zoals elke afbeelding, een uitnodiging tot kijken is, benadrukt het onderschrift, vaker wel dan niet, de moeilijkheid juist dit te doen.' Het beeld, wijst Sontag ons er nog maar eens op, is iets om naar te kijken. In zichzelf doet het een beroep op onze zintuigen, op ons zicht. Het je vervolgens bewust worden van waar je eigenlijk naar kijkt – door Goya benadrukt met zijn onderschriften – of wat de implicaties zijn van datgene wat je ziet, zet aan tot ethische overwegingen. Kunst maakt juist deze ingewikkelde relatie tussen esthetiek en ethiek in beelden van oorlog en conflict expliciet: de zintuigelijke ervaring van het kijken naar een beeld en tegelijkertijd het besef van de ethische implicaties door de kennis die de beschouwer opdoet. Waar kijk ik eigenlijk naar? En wat betekent dat, dat ik ernaar kijk?

Kunstenaar Ronald Ophuis wekt met zijn schilderijen van oorlogsgruwelikheden vaak morele verontwaardiging op. De wetenschap dat Ophuis niet alleen werkt met foto's, maar ook situaties opnieuw laat insceneren en die vervolgens nauwgezet naschildert, maakt het er niet makkelijker op voor de beschouwer om te blijven kijken. Op het zeer grote doek (3,5 bij 5,4 meter) *Srebrenica I* (2004) is de verf dik aangebracht met een enigszins grove toets.

We zien een desolaat landschap, het lijkt een dal, in sobere kleuren, op een kleine strook lichtblauwe lucht met vale wolken na. Het dal zelf is zanderig, op de achtergrond zijn wat kleine heuvels bedekt

met donkergroen gewas en bomen. De fictieve positie van de beschouwer is in een donkere houten barak, die het landschap van de bovenkant geheel afbakt en ongeveer een derde van het schilderij aan de linkerkant. De zanderige grond loopt onderaan het schilderij door tot in de barak. Het hoofdafereel bevindt zich iets links van het midden: een groep van zeven mannen zit geknield, hun kleding is alledaags, in eveneens sobere kleuren. De groep is verdeeld in twee rijen, drie vooraan, vier daarachter. De figuur het dichtst bij onze positie is tegelijkertijd enigszins van ons afgewend, zodat we meer van zijn rug dan van zijn gezicht zien. Alle mannen hebben hun handen in hun nek, alsof in afwachting van hun executie, maar de omgeving is verlaten. Als we als beschouwer zelf het narratief gaan invullen – we weten wat er heeft plaatsgevonden in Srebrenica in 1995 – is de compositie zó, dat ook de beul vanuit de barak moet komen. Om de visuele balans van het schilderij te herstellen, stellen we ons voor dat een nog niet aanwezige figuur of figuren op de nu nog lege plek tegenover de knielende groep mannen plaats zullen nemen en zo de compositie zullen voltooien. Voordat we het in de gaten hebben, zijn we als beschouwer al betrokken geraakt bij de beelden van *Martens* en *Ophuis*.

Er lijkt dus een inherent verschil te zijn tussen hoe in de kunst een beeld van conflict werkt, en hoe in de media. Filosoof en kunsttheoreticus *Boris Groys* maakt het volgende onderscheid: mediabeelden presenteren zichzelf als zijnde ‘waar’, kunst daarentegen stelt altijd vragen aan het eigen beeld als beeld. In een essay met zowel de titel *Art at War* als *The Fate of Art in the Age of Terror*, een allusie naar het bekende essay van *Walter Benjamin*, schetst *Groys* de verbintenis tussen kunst en oorlog. Waar vroeger de krijger, *warrior*, afhankelijk was van de kunstenaar om zijn heroïek te verbeelden, is dit al lang niet meer het geval. Beelden van conflicten worden verspreid via de media en dienen óf als propaganda voor de ene of de andere partij in een conflict, óf om morele betrokkenheid dan wel verontwaardiging op te roepen. De terrorist stuurt zelf een beeld de wereld in, maar is op zijn beurt afhankelijk van dezelfde media voor de voltooiing en distributie van dat beeld.

Is er dan eigenlijk nog een rol voor kunst als het gaat om beelden van conflicten? *Groys* stelt ons gerust, hij ‘gelooft niet dat de terrorist een succesvolle rivaal is voor de moderne kunstenaar.’ Zijn argument daarvoor noemt hij een kritiek, *critique*, van representatie. Een kunstbeeld, ‘iconoclastisch’ van aard, wantrouwt zichzelf als beeld en eveneens

het het begrip representatie, een mediabeeld daarentegen, wordt door *Groys* 'iconofiel' genoemd, omdat het in dienst staat van een eigen narratief van waarheid.

*Martens*, in een interview in de *Groene Amsterdammer* uit 2008: 'Ik heb niet zoveel verstand van cacao-productie of hulpverlening, maar wel het nodige van kunst, dat wil zeggen van de problematische relatie tussen wat wordt afgebeeld en dat wat afbeeldt, van hoe die twee zich tot elkaar verhouden. Een serieus kunstwerk is zich altijd bewust van die relatie [...] Een serieus kunstwerk is zelf referentieel. Een serieus kunstwerk gaat altijd in de eerste plaats over zichzelf, en pas in tweede instantie over iets anders.'

Wat ontbreekt in *Groys*' kritiek is opvallend genoeg de ethische dimensie van dergelijke beelden, die zouden volgens hem slechts betrekking hebben op de 'empirische gebeurtenis', dus bijvoorbeeld wat er feitelijk gebeurd is in Srebrenica. Maar zoals duidelijk wordt in het werk van *Ophuis*, kan dat helemaal niet, want de ethische problematiek openbaart zich juist door de esthetiek van het beeld, dat het proces van kijken in de eerste plaats in gang heeft gezet. Meer dan ergens een representatie van te zijn, bevraagt het kunstbeeld zichzelf als beeld. Wat betekent het een beeld te zijn, hoe werkt het beeld? Vragen die aan de beulen van *Foley* niet besteed zijn, waarom zouden ze ook; dit is de waarheid, zeggen ze, en vrees ons bovendien.

De eigen scheppende kracht van het beeld is, wat *Joseph Beuys* 'das positives Gegenbild' noemt, de onmogelijkheid om de 'gruwelijkheden van oorlog' direct te representeren. Het moet geraffineerder dan dat, zich eenmaal bewust van de kloof tussen de middelen van representatie en dat wat het beeld poogt te representeren, en in de kunst is er bij uitstek plaats voor deze zoektocht.

Ook in het werk van de onlangs overleden filmmaker en kunstenaar *Harun Farocki* (1944 - 2014) wordt het begrip representatie geproblematiseerd, niet door het maken van eigen beelden, maar door het strategisch in te zetten van beelden uit een andere context. *Serious Games* (2009 - 2010) bestaat uit vier video-installaties, elk met opnamen van activiteiten van het Amerikaanse leger. Geen van de beelden laat de daadwerkelijke oorlog of 'echt' geweld zien. In *Watson is Down*, zien we op het ene scherm een zaal vol militairen achter computers, op het andere scherm het videospel waar ze mee bezig zijn. Het spel dient ter voorbereiding op de echte missie in Afghanistan, maar na het virtueel

neerschieten van grofkorrelige Taliban-poppetjes en de lauwe reactie op het omkomen van de eigen man in het veld 'Watson' bekruipt je het akelige gevoel dat eenmaal onder de Afghaanse zon, de ervaring ter plaatse geen enkele relatie zal blijken te hebben met de 'voorbereidende' beelden uit het videospel.

In een andere installatie uit de serie zien we de steriele omgeving van een militair oefenterrein in de Californische woestijn – dit moet een willekeurig dorp in Afghanistan dan wel Irak voorstellen, maar waar het vooral aan doet denken is aan het videospel en virtuele realiteit uit de andere installaties in de zaal. Dit alles las ik achteraf. Er gebeurt niet veel in de video, mensen zitten te kletsen aan tafels, er is catering. 'Nee, één is genoeg' zegt een vrouw als de man die het eten uitdeelt haar een tweede broodje aanreikt. Vreemd, denk ik, in een oorlogsgebied zou je wat extra voedsel toch niet afwijzen? Heel even schrik ik toch op – er klinken schoten – maar sommige van de figuranten blijven gewoon staan. Het blijkt allemaal nep, maar in de video zelf wordt dit niet aangekondigd. De titel is *Three Dead*.

*Farocki* schotelt de beschouwer een dubbele vervreemding voor. Het is niet meteen duidelijk dat alles wat we zien slechts een oefening is, daar eenmaal van doordrongen, daagt het besef dat ook de militairen zelf zich slechts in een geabstraheerde en virtuele realiteit van wat hun te wachten staat bevinden. Het beeld zal nooit samenvallen met hetgeen het wil representeren, en dat geldt zeker, herinnert *Farocki* ons eraan, voor beelden die zelf geloven in het doel dat ze hebben. Het zit allemaal in de titel: het mag dan pretenderen serieus te zijn, het blijft een spel – of is het toch andersom?

Ik loop de zaal uit, door het lichte en grote Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, waar de installatie te zien was. Ik kijk of er nog wat interessants te koop is in de museumwinkel, check mijn telefoon of ik niets gemist heb en loop daarna het zonnige en vredige Berlijn weer in maar vraag me tegelijkertijd af of ik eigenlijk nog wel rustig wat kan gaan drinken. Ik heb me geëngageerd met het beeld – in hoeverre ben ik verantwoordelijk voor de betekenissen die het impliceert? Hopelijk heb ik toch enige verantwoordelijkheid getoond, in mijn actieve kijken. Bovendien, ik *wilde* ernaar kijken, in tegenstelling tot naar de video waarin de journalist wordt vermoord. Het iconofiele beeld van *Groys*, maar meer dan dat, een beeld dat als waarheid wordt gepresenteerd en vervolgens datgene wat het laat zien, in het echt, vernietigt.



Wellicht zijn er geen directe consequenties verbonden aan het kijken naar kunst – kunst zal ons niet beschermen noch redden – maar, door haar eigen beelden te bevragen, door het begrip van wat representatie is steeds opnieuw te problematiseren, ontstaat er een ruimte, door kunsttheoreticus *Georges Didi-Huberman* een *tear-image* genoemd, waarin ‘een fragment van de waarheid kan ontsnappen’. Hieraan zou ik willen toevoegen dat ook de beschouwer wordt aangezet tot nadenken over het beeld, over de betekenissen van het conflict waartoe het zich verhoudt, en over zijn of haar eigen rol daarin.

‘Geschiedenis vervalt tot beelden, niet tot verhalen’, schreef *Walter Benjamin* – als dat waar is, dan moeten we bij de kunst zijn en haar beelden met onze volle aandacht bekijken.

# recensie

# Flamme Éternelle: een vlammend pleidooi voor openheid

Laurens Otto

Flamme Éternelle, Thomas Hirschhorn  
Palais de Tokyo, Parijs, FR  
24 april – 23 juni 2014  
[palaisdetokyo.com](http://palaisdetokyo.com)

**Uitgezakt zit ik op een sofa met bier en een hotdog in mijn handen. Naast me draait iemand een jointje. De vlieger 'dit lijkt niet op kunst' gaat hier niet op – dit lijkt zelfs niet op een expositie, ik vergeet zelfs even dat ik me in het Palais de Tokyo bevind. In deze ruimte van tweeduizend vierkante meter wordt er geknutseld, is er een bar, kan er een dvd opgezet worden, is er een bibliotheek ingericht en wordt er constant wel ergens een lezing gehouden.**

**Temidden van de stapels autobanden branden er twee vuren. Dit is Flamme Éternelle, de Eeuwige Vlam, een grootschalig project van Thomas Hirschhorn.**

Een fan van *Hirschhorn* kan hier zijn hart ophalen, de kenmerkende elementen van zijn werk zijn aanwezig: knullige constructies – ditmaal autobanden in plaats van spaanplaat – en slogans in kapitalen op de muren. Zoals vaker in het werk van *Hirschhorn* is het fundament van deze installatie een bijna militaire toewijding van de kunstenaar. *Hirschhorn* is zelf, gedurende de volle 52 dagen dat *Flamme Éternelle* plaatsvindt, van 10 uur 's ochtends tot middernacht aanwezig. Een bijbehorend krantje, dagelijks scheef gedrukt op A3 papier, mist geen editie. Het tempo van de programmering is moordend, honderden schrijvers, filosofen en dichters zorgen dat er op elk moment twee à drie voordrachten worden gehouden.

Het adagium is: vóórwaarts. Het werk is nog groter en nog excessiever dan bij eerdere projecten het geval was. Er is simpelweg meer van alles. Tien jaar jaar nadat *Hirschhorn* op deze plek met het project *24H FOUCAULT* een etmaal lang een *Foucault*-lofzang organiseerde, wordt die *tour de force* met deze processie overtroffen. Alles volgens de kenmerkende eenvormige chaos; het lijkt alsof *Hirschhorn* bij elk werk zijn zetten herhaalt, waarbij de schaal steeds groter wordt.

Een *Spinoza*-festival in de Bijlmer, een *Spinoza*-monument op de Amsterdamse Wallen, een expositie met werken van *Duchamp*, *Malevitsj* en *Warhol* in een rauwe wijk buiten Parijs. Een lezing over *Gramsci* in The Bronx of een uitvoering van kinderen die à la *Beuys* met een haas in de arm over kunst spreken. De strategie is vaak dezelfde: kunst en filosofie worden onversneden in een achtergestelde wijk geplaatst.

Ditmaal is er echter één groot verschil met eerder werk: de exercitie is omgekeerd. Waar *Hirschhorn* meestal de kunst naar 'de straat' brengt, krijgt nu het ordinaire in het gratis toegankelijke *Flamme Éternelle* een plaats midden in het chique Palais de Tokyo. Ik zeg chique omdat dit het rijke xvi<sup>de</sup> arrondissement van Parijs is en het kunstcentrum met *Le Tokyo Eat* en *Monsieur Bleu* twee zeer exclusieve restaurants huist. Tegen die achtergrond is middenin het instituut een apocalyptische setting geschapen, met de brandende vuren, duizenden autobanden en het bekende bruine tape.

Het ordinaire krijgt door *Hirschhorn's* excessieve en apocalyptische prisma letterlijk de ruimte in een kunstinstelling. Deze openheid voelt wat lullig aan. Waar televisieschermen staan wordt uit de dvd-

collectie *The Matrix* gekozen, waar met piepschuim geknutseld kan worden, worden fanatiek piemels gezaagd. Wie plaatsneemt achter een van de opgestelde computers gaat in eerste instantie even op Facebook kijken. Wie dit verveelt, kan een shot wodka aan de bar halen.

Er zitten wat haken en ogen aan het creëren van een enorme vrijplaats midden in een kunstcentrum. Wie strijdt voor de openheid van een openbare ruimte romantiseert al snel het gewone leven. Alsof de volkse klasse, die van de meeste expositie is uitgesloten, nog een diep oerbegrip van kunst heeft die de gecultiveerde mens verloren is. Is zo'n gedateerde romantiek serieus te nemen? Zelfs opgevat als provocatie klinkt het een beetje flauw.

Daarnaast komt de vraag naar voren in hoeverre *Hirschhorn's* invulling van een tentoonstellingsruimte een uitzondering op de normale gang van zaken vormt. Van een kunstwerk kan men niet verwachten dat het een *werkelijk* alternatief biedt voor mechanismen van uitsluiting, maar absorbeert dit instituut niet al te makkelijk het werk van *Hirschhorn*? Wat is het kritische potentieel van deze vrijplaats als de chique restaurants in Palais de Tokyo juist hun exclusiviteit ontlenen aan het feit dat ze omgeven worden door dit soort 'spannende' artistieke projecten?

In dit mijnenveld van problemen is het goed te begrijpen dat *Hirschhorn* er alles aan doet niet in de val van 'participatiekunst' te vallen. Werk dat er vooral op voorstaat iets met achtergestelde groepen te doen is namelijk gemakkelijk artistiek af te schrijven. Participatiekunst strijkt met kleine gestes als het bouwen van een buurthuis de barstjes glad die uit ongelijkheid voortkomen terwijl de diepere processen die marginalisering veroorzaken onbesproken blijven. Contra *Theo van Doesburg* zou men dan kunnen zeggen dat men met kunst wél *die Zähne kann putzen*. Waar met kunst een concreet effect wordt beoogd, verliest ze met deze knieval voor snelle praktische oplossingen een grotere problematiek uit het oog. Dan is zo'n project te reduceren tot de probleemjongere die hier even op de computer kan spelen die hij thuis niet heeft.

*Hirschhorn* stelt duidelijk dat zijn werk 'participatiekunst' ontstijgt – 'Participation is only another word for *Consumption*!' – maar hiermee is de kous niet af. Hoezo dan, is dan de vraag. *Hirschhorn* overschreeuwt heel effectief de verdenking simpele 'participatiekunst' te maken met uitbundige liefdesverklaringen voor de kunst. Hij is dag en

nacht bij het project aanwezig, en het werk kent geen enkele scrupules in de behandeling van de meest ondoorgrondelijke filosofen – maar verheft deze excessiviteit en uitbundigheid het werk tot kunst? Nee, het is kunst omdat hij alle vragen die hij opwerpt laat bestaan, en zelfs omarmt. De banaliteit die met het werk gepaard gaat, de radicale openheid die het ademt, de nonsens die met het werk gepaard gaan, het wordt hier allemaal uitgezweet. De manco's die zich openbaren zijn niet relevant, want ze zijn deel van het werk. *Flamme Éternelle* is een werk waar gebreken kunnen bestaan. Dat is een groot goed.

Hoe artistiek gelaagd het werk ook is, de vraag rest of dit project van *Hirschhorn* nodig is om aan te tonen dat de witgekalkte tl-verlichte expositieruimte *geen* neutrale plek is. Is het nieuws dat een kunstinstantie normaal gesproken bevolkingsgroepen uitsluit, dat het altijd afhankelijk is van politieke en economische afwegingen – dat het niet autonoom is? Bloedt dit soort institutionele kritiek niet heel snel dood? Is aantonen dat ook achter artistieke projecten mechanismen van uitsluiting steken niet iets te voorspelbaar? Dat weten we nu toch wel?

Nee, helaas niet. *Flamme Éternelle* liet mij zien dat een radicale openheid van de openbare ruimte steeds moet worden bevochten en steeds moet worden bevraagd. Zo gaf de expositie de ruimte aan een groep Roma om mensen te informeren over manifestaties van zigeuners. Dat ging goed tot een van de activisten buiten de grenzen van de expositie ging flyereren. De man werd direct met zachte hand door suppoosten naar buiten gewerkt. Schreeuwen dat hij door 'Thomas' was uitgenodigd, hielp niet. Zo'n interventie van een suppoost blijft geheel binnen de lijnen van de beleefde Franse omgangsvormen, maar laat wel duidelijk de condities van deze instelling zien. Duidelijker in ieder geval dan ik eerder heb mogen waarnemen. In alle banaliteit die dit werk oproept staat dit op het spel: de openheid van de openbaarheid waarin kunst wordt getoond. Dit blijft relevant zolang kunstinstanties vooral proberen *young professionals* aan zich te binden, zolang musea denken dat publieksbereik bestaat uit het vullen van een kelder van een exclusieve nachtclub met hedendaagse kunst.

Ik geloof in de strijd die *Thomas Hirschhorn* 52 dagen lang in Palais de Tokyo heeft gevoerd. Een strijd met piepschuim, tape en autobanden, in alle banaliteit, in naam van de kunst.

# Het ontzielde atelier

Richtje Reinsma

Studio Practice, Jonas Lund  
Boetzelaer|Nispen, Amsterdam, NL  
6 september – 11 oktober 2014  
[boetzelaernispen.com](http://boetzelaernispen.com)



Een enorm met verf besmeurd zeil ligt op de grond. Er staat een afwasteiltje op, en een ventilator. Schilderdoeken leunen tegen de muur. Er komen een paar mensen tevoorschijn, ze maken zich op om te gaan schilderen.

De solotentoonstelling Studio Practice van Jonas Lund (1985) in galerie Boetzelaer|Nispen blijkt geen tentoonstelling te zijn, maar een 'art production line'. Een werkplaats waar aan de lopende band schilderijen gemaakt worden door een team assistenten. De kersverse kunstwerken worden meteen online gezet, waar zij de beoordeling afwachten van een adviesraad van internationale kunstkeners. Behalve commentaar geven, dienen de raadsleden ook over ieder werk een vonnis te vellen. Slecht werk moet vernietigd worden, goed werk wordt gesigneerd en ter verkoop aangeboden. Gesigneerd door Lund welteverstaan, al is het moment waarop de in Amsterdam gevestigde Zweedse kunstenaar er zijn handtekening op plaatst ook de eerste keer dat hij het betreffende doek aanraakt.

Hij is dan ook geen schilder, maar een 'digital native' conceptuele kunstenaar. Zijn ideeën ontstaan doorgaans in reactie op internetcultuur en kunnen in allerlei vormen uitmonden; digitale en materiële.

*Jonas Lund* is aanwezig in de galerie als ik kom kijken. Hij legt uit dat bovenbeschreven procedure niet ongewoon is in de kunstwereld. Athans, in de jetset van de kunstwereld, waar het grote geld verdiend wordt. Talloze succesvolle kunstenaars hebben assistenten die 'hun' werk maken. Zijzelf hebben geen tijd om aan de vraag ernaar te voldoen, of ze willen zich niet laten beperken door de onvermijdelijke praktische grenzen aan hun individuele productievermogen. Zo heeft de beroemde beeldhouwer en installatiekunstenaar *Olafur Eliasson* zo'n veertig assistenten in dienst, vertelt hij, die *Eliassons* werken niet alleen uitvoeren maar ook grotendeels bedenken.

In galerie Boetzelaer|Nispen besloot *Lund* een eigen studio op te zetten naar dit model, maar dan in publiek toegankelijke vorm. De studio of het atelier, traditioneel het heiligdom van de kunstenaar waar inspiratie in kunst wordt vertaald, is een fabriekje geworden waar de markt de arbeid dicteert. Precies zoals de Nederlandse overheid het graag zou zien: de kunstenaar als gewiekste zakenman of *brand*. Elk aspect van zijn bedrijfsvoering heeft *Lund* transparant gemaakt. Zelfs het contract dat hij opstelde met zijn galerist en assistenten is online in te zien. 'Gedurende de werkperiode zal assistent tewerk gesteld worden om kunstwerken voor kunstenaar te produceren, geïnspireerd door de richtlijnen zoals uiteengezet in een driehonderd pagina's tellend boek dat kunstenaar zal verstrekken. Al het werk zal plaatsvinden in de galerie en het is assistent strict verboden enig auteursrecht te doen gelden met betrekking tot de geproduceerde kunstwerken.'

*Lund* heeft het in *Studio Practice* in het bijzonder gemunt op hedendaagse Process Art, ook wel New Abstraction genoemd. Proceskunst draait, zoals de naam al doet vermoeden, om het maakproces. Enkel de methode waarmee het tot stand kwam telt, en de manier waarop die methode zich formeel verhoudt tot het medium schilderkunsten de schilderkunstige geschiedenis. Proceskunstwerken – met als grondlegger *Jackson Pollock* – zijn doorgaans woeste, rauwe werken, meestal niet van een kinderachtig formaat. Vaak komt er geen verf, penseel of traditioneel canvas meer aan te pas. Zo bewerkt *Ryan Estep* zijn doeken met vuil, weeft *Ethan Cook* zijn 'schilderijen', schildert *Gabriele de Santis* op marmer en bezemt *Oscar Murillo* zijn verf over het doek. Cool, nonchalant en imponerend zijn hun werken. En onpersoonlijk.

In de handleiding die hij voor zijn assistenten maakte, legt *Lund* de werkmethode van de hedendaagse proceskunstenaars als volgt uit: 'Ieder van deze kunstenaars heeft een half-originele 'nieuwe' manier uitgevonden om werk te maken, en maakt die grootschalig te gelde door er series van 200+ exemplaren van te maken die er min of meer hetzelfde uitzien.' Verzamelaars houden namelijk van werk waarvan de maker in een oogopslag te identificeren is. Als zij hun nieuwste aanwinsten op Instagram posten, moet hun netwerk ogenblikkelijk kunnen zien wat ze gescoord hebben.

Proceskunst sluit naadloos op deze behoefte aan. Wat *Lund* betreft is er geen kunst aan deze kunst van zijn collega's en generatiegenoten, en staat het genre enkel in bloei omdat het zo lucratief is. *Lund* is niet de enige die de artistieke betekenis van proceskunst niet hoog aanslaat. De invloedrijke Amerikaanse criticus *Jerry Saltz* heeft er om precies dezelfde reden geen goed woord voor over in een artikel voor *New York Magazine* van afgelopen juni. Hij beoordeelt het genre als 'esthetische monocultuur' en 'Ersatz-Kunst', en citeert instemmend zijn collega-criticus *Walter Robinson* die er de term 'zombieformalisme' voor uitvond.

In *Studio Practice* hoopt *Lund* te bewijzen dat hij deze proceskunst feilloos kan imiteren. Of liever: dat zijn assistenten dat kunnen. Zij hebben de opdracht om voor 10 euro per uur (en 5 procent van de opbrengst bij verkoop) deze 'Ersatz-Kunst' na te bootsen. De eerste week leverde zijn kwartet assistenten maar liefst 55 kunstwerken af. Helaas blijkt de kwaliteit tegen te vallen. Naar verwachting zal zo'n 95 procent ervan vernietigd moeten worden. De reacties van de adviesraad logen er niet om. 'Houd op met kunst maken met een blender!', 'Imitatie van imitatiekunst.', 'Dit werk is onhandig, onprettig en grof.' Het lijkt wel een *Idols*-slachting.

Toevallig ben ik getuige van het eerste definitieve oordeel over een werk. Een ongetiteld beige-grijs doek met harkigerige blauwe verfstrepen wordt afgeserveerd. Raadslid *Alain Servais*, investeringsbankier en kunstverzamelaar, is het kortst geweest in zijn reactie: 'geen ziel'. De assistenten krijgen de kritiek live te horen in de galerie. 'Vreselijk, om zo beoordeeld te worden terwijl je aan het werk bent', verzucht een assistent als *Jonas Lund* haar een recent commentaar in herinnering brengt: 'Je bent toch niet weer een douchegordijn aan het maken?' Maar echt pijnlijk is het niet. Tenminste, nog niet.

Ingewikkelder zou het worden als de assistent er wèl in zou slagen een prachtig kunstwerk te maken, dat *Lund* zich vervolgens zou toeëigenen zoals hij contractueel heeft vastgelegd.

De verzamelaars die tot dusver zijn benaderd blijken weinig kooplustig bij de aanblik van de eerste lading schilderijen. Maar al weet het werk hen nog niet te bekoren, ze zijn wel enthousiast. 'Ik heb nog geen interessant werk gezien, maar ik vind het project fantastisch', zei een van hen tegen *Van Boetzelaer*. Ook de adviesraad is van mening dat het een geslaagd project is, terwijl zij ondertussen geen goed woord over heeft voor de schilderijen die eruit voortkomen. *Lund* zet zichzelf, zijn galerist, de kunst én de kritiek in zijn hemd en samen amuseren ze zich kostelijk.

Kortom, *Lund* bijt de hand die hem voedt. Maar die hand vindt het blijkbaar heerlijk om gebeten te worden. Wat een wonderlijke kermis, dit netwerk van zogenaamd kritische kunstenaars, kunsthandelaars en critici. Wat voor rol wil *Lund* spelen? Bouwt hij net zo sluw aan zijn carrière als de kunstenaars die hij bekritiseert, of denkt hij dat hij als een soort nar of *embedded rebel* in de commerciële kunstwereld kan meedraaien en toch schone handen houden, door ondertussen ook alles en iedereen bespottelijk te maken?

Het gesprek dat ik voerde met een van de assistenten, een jonge kunstenaar, blijft in mijn hoofd hangen. Ze blijkt gewoonlijk figuratief werk te maken. Ik vraag haar of het werken in *Lunds* project anders is dan het maken van haar eigen werk. Ze antwoordt bevestigend; haar eigen beelden komen voort uit een inhoudelijke zoektocht, waarbij ze niet bezig is met de vraag of het werk wel spectaculair, lekker of cool belooft te worden. Voor *Studio Practice* mikt ze daarentegen louter op visueel effect, zoals de opdracht is. Ze vertelt dat er wel degelijk beloftevolle vondsten voortkomen uit dit effectbejag, maar die zouden in haar ogen pas echt interessant worden in een inhoudelijker context.

Als we verder willen praten over wat dan het geheim is van een echt goed kunstwerk, komt de stagiair van de galerie ons onderbreken. Ze herinnert de assistent aan haar contractuele verplichting om in het kader van *Studio Practice* niet met derden te discussiëren of informatie met hen te delen. Verschrikt breken we ons gesprek af.

Misschien hadden we het mysterie van goede kunst op de staart kunnen trappen, maar dat is niet de bedoeling. Met een gespleten gevoel en een hoofd vol vragen kom ik thuis. *Jonas Lund* heeft niet alleen de kunstwereld te grazen genomen, maar ook mij als bezoeker.

# Paper - Scissors - Stone

Een nulsomspel  
zonder verliezers

**Sam De Wilde**

Paper - Scissors - Stone, Leon Vrancken  
Z33, Huis voor actuele kunst, Hasselt, BE  
11 mei – 31 augustus 2014  
z33.be

**Gelieve de werken niet aan te raken.  
Gelieve de werken niet aan te raken.  
Gelieve de werken niet aan te raken.**

**Ik lees het overal maar doe het toch. Het is  
zondagmiddag in Hasselt. Ik sta in Z33, Huis  
voor actuele kunst bij een fontein. Binnen.  
Het spettert. Ik word een beetje nat en heb zin  
om boven het geklater uit naar de suppoosten  
te roepen dat de werken 'mij' aanraken.**

Ik ben geen kunstterrorist. Ik ga niet met kleine scherpe mes-  
sen naar tentoonstellingen om in doeken te snijden of met verfbommen  
naar openluchtmusea om beeldhouwwerken te bekladden. Bij bordjes  
die vragen om het gras niet te betreden neem ik netjes het pad en waar  
het licht op rood staat wacht ik netjes tot het weer groen wordt. Ik betaal  
altijd de toiletjuffrouw en ga niet verder waar 'verboden toegang' staat.  
Wanneer gevraagd wordt om de werken niet aan te raken blijf ik er door-  
gaans af maar in de tentoonstelling *Paper-Scissors-Stone* van *Leon*  
*Vranken* heb ik het moeilijk. Niet omdat de sculpturen smeken om een  
schof of de kaders om een agressieve herpositionering maar omdat ik  
niet anders kan. Het is geen onweerstaanbare drang; ik weet simpelweg  
niet waar de werken eindigen en ik begin. Ik sta er middenin.

*Leon Vranken* is een *in situ* kunstenaar. *In situ* is Latijn voor  
'in plaats' of 'op zijn plaats'. In de bouw betekent *in situ* ter plekke bou-  
wen. In de biologie betekent *in situ* fenomenen bestuderen op de plek  
waar ze plaatsvinden. Voor *Leon Vranken* betekent *in situ* dat hij werkt  
op maat van de ruimte. Hij vertrekt vanuit de locatie en zo ontstaan  
installaties, sculpturen of soms video's. Voor Cultuurcentrum Mechelen  
maakte hij in 2013 met *Every End Has a Beginning* een leuning die de  
contouren van de ruimte volgt. Voor zijn eerste solotentoonstelling in  
Antwerpen bouwde hij een gang waarin de bezoekers tegen de achter-  
wand moesten duwen om de galerie, en op die manier ook het kunst-  
werk, te kunnen betreden. In Z33, Huis voor actuele kunst maakt  
*Leon Vranken* een overzichtstentoonstelling.

Ik ben geen kunstterrorist. Wel een kunstsepticus. Hoe maakt  
een *in situ* kunstenaar, wiens werken nauw verbonden zijn met de plek-  
ken waarin ze tot stand kwamen, een overzichtstentoonstelling op een  
nieuwe plek die niks met de oorspronkelijke werken te maken heeft?  
Voor *Paper-Scissors-Stone* bedacht *Leon Vranken* een even eenvoudige als  
briljante oplossing. Hij maakte van de tentoonstelling zelf een kunstwerk.  
In zijn vroegere werk werden sokkels, vitrines en kaders al tot kunst-  
werk verheven en zijn installaties hebben in hun speelse interactie met  
het publiek steeds de tentoonstellingsruimte in vraag gesteld maar  
in Z33 gaat *Vranken* een stap verder. De hele tentoonstellingsruimte, en  
daarmee ook het hele concept 'tentoonstelling', wordt een kunstwerk.  
Het effect is op een eigenaardig kalme manier overweldigend.



*Paper-Scissors-Stone* past zo goed in het gebouw dat je gaat twijfelen tussen wat deel is van het bouwwerk en wat deel is van de tentoonstelling. Tussen wat deel is van de tentoonstelling en wat deel is van het oeuvre. Want als de kaders en de kasten deel zijn van het werk, dan toch ook de muren? En het gebouw? Stond die spiegelwand daar altijd al? Is die leuning leuning? Is die muur muur en is die vloer gewoon vloer? Het gat in het plafond waar het puntje van de fontein de tweede verdieping door binnendringt is zeker voor de gelegenheid gemaakt. Dat weet je. Maar van de cirkels in de vloerbekleding ben je plots heel wat minder zeker. En aan die perfect symmetrisch gehangen brandblussers begin je ook te twijfelen. Waarom twee? Waarom vlak naast elkaar?

*Leon Vranken* wil je doen kijken naar de ruimte om je heen en wil je die ruimte anders doen ervaren. Hij doet dit door kleine dingen te veranderen. Minimale ingrepen met een ontregelend effect. Marmer blijkt papier te zijn. Een lijn op een blad blijkt een snee in een glasplaat. Papier weegt zwaarder dan steen en muren beginnen aan het plafond maar stoppen halverwege. De meeste ingrepen geven zichzelf prijs op het moment dat je dichterbij komt maar worden er alleen maar interessanter van. Het verrassingseffect maakt plaats voor bewondering voor het vernuft en het vakmanschap van de constructie. De ontregeling slaat nooit om in existentiële bevreemding waardoor het werk veeleer speels dan zwaar op de hand is. 'Nadat men even twijfelt over wat men juist ziet, volgen opluchting en vreugde. Het oeuvre van *Vranken* maakt goed gezind. Een gevoel dat hij met zijn kunst graag bewerkstelligt', schrijft *Stella Lohaus* in de brochure. 'Ik beschouw de tentoonstelling als een spel waar de bezoeker aan kan deelnemen. Ik speel met het verwachtingspatroon van de toeschouwer en ik probeer in te schatten hoe hij naar het werk zal kijken', zegt *Vranken* zelf.

Hij nodigt je uit voor een spelletje blad-steen-schaar. Volgens de speltheorie is dat een nulsomspel. Wat een speler wint, moeten de andere spelers verliezen. Niet hier. Zoals hij de fysieke kenmerken van zijn werkmateriaal vaak tart, zo zet *Vranken* ook hier de regels naar zijn hand. In zijn wereld haalt de schaar het soms van de steen en de steen soms van het papier maar verliezers zijn er niet. Hoewel *Vranken* elke keer lijkt te weten wat je achter je rug houdt, blijf je spelen. Voor het plezier van het spel.

Ik ben geen kunstterrorist. Wel een kunstscepticus. Maar het werk van *Leon Vranken* doet wat kunst voor mij hoort te doen. Het tilt je uit je zondag in Hasselt. Verrast je. Maakt je onzeker. Verwondert je. Brengt je aan het lachen. Doet je nadenken over waar je staat, wat je positie in de wereld is en wat zich rondom je bevindt. Het doet je kijken. Het spettert. Maakt je een beetje nat. Doet je twijfelen of je niet grofweg door het werk aan het lopen bent maar fluistert dat het oké is.

Gelieve de werken niet aan te raken.  
Gelieve de werken niet aan te raken.  
Gelieve de werken niet aan te raken.

Ik lees het overal maar doe het toch.

# over de auteurs

## **Laure van den Hout**

Laure (1986) studeerde in 2008 af aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) te Den Haag in de richting grafisch en typografisch ontwerpen. Met haar afstudeerproject over leegte in de taal en de kunst won ze de afdelingsprijs en werd ze door ArtOlive genomineerd als Jong Talent. Tijdens haar studie aan de kunstacademie volgde ze keuzevakken aan de filosofiefaculteit van de Universiteit Leiden. In 2009 begon zij aan de tweejarige Master Artistic Research, een samenwerking tussen de KABK en het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, welke ze in 2011 afrondde met een onderzoek naar de lege (kunst)ruimte.

Ze schrijft onder meer over kunst voor 8weekly en Tubelight. Voor 8weekly is ze tevens werkzaam als eindredacteur. Ook is ze als museumdocent en rondleider verbonden aan het Dordrechts Museum. Daarnaast ontwierp ze publicaties voor diverse beeldend kunstenaars, de Master Artistic Research en Stroom Den Haag. In 2014 was ze betrokken bij de ontwikkeling van het educatieprogramma voor het voortgezet onderwijs bij de tentoonstelling WII – Kunstkoning in het Dordrechts Museum.

## **Sarah Késenne**

Sarah (1980) studeerde kunst- en filmwetenschappen aan de Universiteiten van Gent, Antwerpen en Bologna en werkt sinds een aantal jaar aan een doctoraatsonderzoek aan LUCA School of Arts – Katholieke Universiteit Leuven (Sint Lucas Beeldende Kunst Gent) over de emancipatorische rol van de auteur binnen relationele kunst, in het werk van kunstenaars als Dora García, Paul Chan, Sarah Vanhee, Jerome Bel en Mario García Torres. Daarnaast houdt ze zich bezig met de onderzoeksgroep Art, space & context – ‘Liberty inviting artists to take part’, waarin kunstenaars en kunstcritici samenkomen en kwesties rondom kunst in de publieke ruimte, kunst en het maatschappelijke en het publieke onderzoeken.

Voordien was ze actief bij een aantal artistieke organisaties zoals Happy New Ears, STUK Kunstencentrum, KunstenfestivalDesarts en het documentaire platform Sound Image Culture. Ze woont en werkt in Gent.

## **Laurens Otto**

Laurens (1988) studeerde filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Dit combineerde hij met het verzorgen van de randprogrammering voor Filmtheater De Uitkijk, een bioscoop die door twaalf studenten wordt gerund. Na een stage bij Witte de With Center for Contemporary Art op de afdeling communicatie is zijn benadering van kunst zich steeds meer op een inhoudelijk vlak gaan afspelen. Na het eerste jaar van de master Esthetiek aan de Sorbonne in Parijs heeft hij stage gelopen bij het Institute of Human Activities, een initiatief van Renzo Martens om een economie in Congo op te zetten vanuit een kunstcentrum. Een belangrijk deel van het werk bestond uit een onderzoek naar de diffusie van kunst van de Pendestam door Belgische missionarissen.

In 2014 begon hij de master L'art contemporain et son exposition, een studie die een overzicht geeft van verschillende vakgebieden binnen de hedendaagse kunst. Deze Master wordt afgerond met een expositie met alumni van de École nationale supérieure des Beaux-Arts. Naast deze studie houdt hij zich bezig met de organisatie van een conferentie over de documentaire in de kunst en met het organiseren van de expositie Zône Grise over camerasurveillance tijdens de komende Biennale van Parijs.

## **Fabiënne Rachmadiëv**

Fabiënne (1985) studeerde kunstgeschiedenis en filosofie aan de Universiteit Leiden. Na verblijven in New York en Rome woont ze nu in Berlijn, waar ze werkt als freelance schrijver. Opgegroeid met twee culturen, drie talen (Nederlands, Russisch en Engels) en in drie landen (Nederland, Kazachstan

en Rusland), voelt ze zich overal thuis. Hoofdthema's zijn kunsttheorie, beeldtheorie en het begrip representatie, ethiek en esthetiek, en maatschappelijke kwesties zoals conflicten en migratie. Haar interesses zijn breed: van reizen, vertaalproblemen en triptieken bij Francis Bacon tot Walter Benjamins taaltheorie en de ontwikkeling van Italiaans ijs. Naast samenwerking met kunstenaars voor verschillende projecten, waarbij zij het tekstuele gedeelte verzorgt, schrijft ze fictie en non-fictie en werkt ze aan een dichtbundel. Eerdere gedichten werden gepubliceerd in het tijdschrift *Het Liegend Konijn*.

Op dit moment richt haar onderzoek zich met name op de relatie tussen ethiek en esthetiek in kunst en fotografie over oorlog en conflict. Het was het thema van haar afstudeerscriptie en ze wil dit verder uitwerken in de vorm van een proefschrift of boekpublicatie.

### **Richtje Reinsma**

Richtje (1979) is autonoom kunstenaar en schrijft. Ze woont en werkt in Amsterdam, waar ze ook studeerde aan de Rietveld Academie (BA) en het Sandberg Instituut (MA). Richtje's beeldende werk was onder anderen te zien in *Mediamatic*, *Onomatopée*, *Nieuwe Vide*, *Museum Jan Cunen* en *21roendaal*. Haar stukken verschenen onder anderen in *Skrien*, *Raster* en *Mister Motley*, en recentelijk in *Terras*, *Kunstbeeld* en de *VPRO-gids*.

Richtje is oprichter, en maakt deel uit van de kunstenaarscollectieven *Het Harde Potlood* en *De Parasiet*, en werkte tot vorig jaar mee aan het prijswinnende documentaire radioprogramma *Plots* (VPRO).

### **Sam De Wilde**

Sam (1982) studeerde Film-, Theater-, en Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Antwerpen en werkte nadien enkele jaren voor het Koninklijk Belgisch Filmarchief.

Momenteel is hij labman en fotoretoucheur bij een fotografe en werkt hij mee aan de opbouw en afbraak van tentoonstellingen. Hij schrijft graag over cultuur omdat schrijven hem verplicht om harder na te denken over wat hij ziet, voelt en – vaak onterecht – denkt te begrijpen. In 2001 werd hij gestoken door een pijlstaartrog. Hij houdt er een heel klein litteken en angst om te zwemmen in open water aan over.

De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek  
werd op 11 december 2014 uitgereikt  
in het Stedelijk Museum Amsterdam.

Een initiatief van: het Mondriaan Fonds,  
de Appel arts centre en Witte de With  
Center for Contemporary Art. In samen-  
werking met: Vlaams-Nederlands Huis  
deBuren, Stedelijk Museum Amsterdam  
en STUK Kunstencentrum.

Met dank aan: AICA Nederland,  
De Groene Amsterdammer, Domein voor  
Kunstcritiek, Hard//hoofd, H ART Maga-  
zine, Laboratorium Actuele Kunstcritiek,  
Metropolis M, Prix de Rome en Tijdschrift  
Kunstlicht.

Coördinatie 2014 en eindredactie:  
Dorine de Bruijne, ontwerp publicatie  
en eindredactie: Daphne Heemskerck,  
motion graphics: Olivier Otten,  
video: Xena Maria Evers, website:  
Nick Koning, Sauli Warmenhoven.

Copyright 2014  
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek  
[www.jongekunstcritiek.net](http://www.jongekunstcritiek.net)

eerste druk, december 2014  
tweede druk, april 2015

ISBN  
978-90-76936-42-0



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