

2016

de Jonge Kunstcritiek de Prijs voor

De tweejaarlijkse Prijs voor de Jonge Kunstcritiek 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 - Huis voor Dans, Beeld en Geluid, M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen en Van Abbemuseum.

In 2016 waren De Groene Amsterdammer, H ART, Metropolis M, Knack, Rekto:Verso, Tubelight en tijdschrift Kunstlicht media-partner. Deze editie werd bovendien mogelijk gemaakt door de medewerking van: AICA Nederland, Domein voor Kunstcritiek, De Nieuwe Garde en Prix de Rome.

Jury: Max Bruinsma, onafhankelijk design- en kunstcriticus, Wouter Hillaert, freelance criticus en podiumredacteur bij Rekto:Verso, Dave Mestdach, filmcriticus bij Knack Focus, Jan Postma, kunstcriticus en -redacteur bij De Groene Amsterdammer en Anne Ruygt, freelance kunsthistoricus en curator. Onder voorzitterschap van: Sandra Smalenburg, kunstredacteur bij NRC Handelsblad.

4	voorwoord
9	juryrapport
18	essay
19	De mogelijkheid van een tuin Laurie Cluitmans
27	De belofte van groeiende populieren Sophia Zürcher
34	Verbeeldingen van de werkelijkheid Nele Wynants
43	recensie
44	Een verschil dat je niet kunt zien Brenda Tempelaar
49	Tasten in het duister Julia Mullié
54	Regimekunst Sébastien Hendrickx
60	over de auteurs

voorwoord

Op 16 december 2016 wordt de vijfde editie van de tweejaarlijkse Prijs voor de Jonge Kunstkritiek uitgereikt.

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten uit het Nederlands taalgebied die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. Met deze prijs 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 en het gesprek over kunst te voeren. Met de prijs willen de initiatiefnemers dit pleidooi voor goede kunstkritiek en -journalistiek in de Nederlandse en Vlaamse pers kracht bijzetten.

De prijs werd in 2008 gelanceerd door de Appel arts centre, Witte de With Center for Contemporary Art en het Mondriaan Fonds. Toen de prijs in het leven werd geroepen, was dit vanuit de gedeeld gevoelde noodzaak van het behoud van een kwalitatieve en breedgedragen kunstbeschouwing en gemotiveerd door de alsmaar afkalvende ruimte voor kunstkritiek in de algemene media. Inmiddels hebben het Stedelijk Museum Amsterdam, STUK - Huis voor Dans, Beeld en Geluid, M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen en Van Abbemuseum zich hierbij aangesloten.

De prijs kon ook dit jaar weer rekenen op veel steun en betrokkenheid uit het veld. Door de jaren heen is een steeds bestendiger contact opgebouwd met onze (media)partners uit het veld. We zijn dan ook verheugd om opnieuw De Groene Amsterdammer, Knack, H ART magazine, Metropolis M en Domein voor Kunstkritiek als partner te mogen begroeten.

In verschillende vormen – van promotioneel en inhoudelijk tot het prijsaanbod voor de genomineerden – konden we daarnaast rekenen op steun van partners Rekto:Verso, Tubelight, tijdschrift Kunstlicht, De Nieuwe Garde en Exhibitionist.

In 2012 lag de nadruk van de prijs al op de verhoudingen tussen kunstkritiek en de 'blogosphere', waarvoor een derde categorie voor Internetkritiek in het leven werd geroepen. De mogelijkheden die nieuwe digitale middelen en technieken bieden werden in 2014 specifiek benaderd, met een categorie voor Visuele Kritiek. De ontwikkelingen op dit vlak zijn groot, zoals ook blijkt uit de verschuiving van kritiek vanuit de algemene gedrukte media naar het internet en de aanvullende mogelijkheden die dit biedt voor de pers. Al blijken experimenten buiten de geschreven kritiek – gedrukt danwel online – nog steeds in de kinderschoenen te staan. Met een derde categorie voor Innovatieve Kritiek werd dit jaar dan ook een plek gecreëerd voor een breder scala aan vormelijke experimenten, ter stimulering van allerlei soorten verkenningen om nieuwe vormen en media productief te maken voor de kunstkritiek.

Het startschot voor de oproep voor inzendingen werd dit jaar gegeven met een Essay van Thijs Lijster, oud-winnaar van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek in 2010. Gepubliceerd in De Groene Amsterdammer, verkende Lijster wat voor hem de belangrijkste ingrediënten zijn voor goede kunstkritiek: van vaktechnische aspecten, schetsend hoe een goede criticus de blik stuurt, tot de stellingname dat geslaagde kunstkritiek ook een vorm van cultuur- dan wel maatschappijkritiek moet zijn. In reactie hierop volgde Birgit Donker, directeur van het Mondriaan Fonds, met een pleidooi voor kunstkritiek met lef en aandacht voor de grote lijnen achter de afzonderlijke duidingen, in het artikel 'Leve de grote greep'.

In de aanloop naar de deadline voor inzendingen voor de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2016 grepen we deze vijfde editie nog verder aan als kans om terug blikken op voorgaande jaren, met een aantal interviews met oud-winnaars van de prijs: Marieke Ladru (2012, categorie Internetkritiek), Lynne van Rhijn (2010, categorie Recensie) en Christophe Van Gerwey (in 2008 winnaar van zowel de categorie Essay als Recensie). De interviews zijn te vinden op onze splinternieuwe website, die is ontworpen als het open archief van alle winnende en genomineerde teksten en andere activiteiten van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek. Om alle kritieken van voorgaande en de huidige winnaars online te lezen, zie www.jongekunstkritiek.net.

Het is voor de organisatie van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek erg belangrijk dat niet alleen een erkenning van verdiensten wordt gegeven in de vorm van een geldprijs, maar dat de winnaars en genomineerden ook andere mogelijkheden worden gepresenteerd. Wij hopen hun verder op weg te helpen in het vak dat zij beoefenen, en de media in contact te brengen met nieuw schrijvend talent.

Sinds vorige editie is een toevoeging aan de hoofdprijs geïntroduceerd. Naast een geldbedrag van 2.500 euro, krijgen winnaars bovendien opnieuw een jaar lang persoonlijk mentorschap aangeboden. Deze mentor zal hen een jaar lang intensief begeleiden bij het maken van keuzes tot het realiseren van nieuwe kritieken. Zo hopen we de kunstcritici een extra duwtje te geven in de richting van een professionele carrière. Dit mentorschap zal worden vervuld door Sven Lütticken (kunstcriticus en -historicus) in de categorie Essay, en Sandra Smalenburg (kunstredacteur NRC Handelsblad) zal de winnaar van de categorie Recensie begeleiden.

Bovendien worden dit jaar aan zoveel mogelijk van de winnaars publicatiemogelijkheden geboden, waarvoor het enthousiasme en de steun van onze samenwerkende partners van grote waarde is.

Net als voorheen wordt het winnende essay opnieuw gepubliceerd in De Groene Amsterdammer. Knack verzorgt de publicatie van een van de twee basisprijs essays, waarvan de auteur bovendien een begeleidingstraject ontvangt van De Nieuwe Garde, stimuleringsplatform voor essayisten. Tenslotte verzorgt AICA een vertaling van het derde essay, om deze ook buiten het Nederlandse taalgebied uit te dragen door publicatie op de website van AICA International.

In de categorie Recensie krijgt een van de auteurs een schrijfpdracht voor Metropolis M aangeboden, voor een recensie over een tentoonstelling of ander soort kunstuiting in het buitenland, inclusief reis en verblijf. Nog een basisprijs behelst een schrijfpdracht namens de organisatie van de Prix de Rome.

De hoofdprijswinnaars ontvangen verder nog een jaarabonnement van H ART magazine en van AICA Nederland een jaarlidmaatschap. Tenslotte krijgen alle genomineerden een gratis lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club, en Metropolis M biedt hen allen een abonnement aan.

Zoals sinds de oprichting van de prijs is opgeroepen tot bijdragen die genuanceerd, geïnformeerd en kritisch een mening uitdragen, die zich niet isoleren van de maatschappelijke actualiteit waarvan zij onderdeel zijn en die zich hierin ook tot een breed lezerspubliek richten. De jurering vond zoals altijd anoniem plaats. Van de vijftig inzendingen werden in de vaste categorieën voor Recensies en Essays elk drie genomineerden geselecteerd. In de categorie Innovatieve Kritiek is gekozen voor het uitreiken van twee stimuleringsprijzen. De bevindingen van de jury zijn in de deze publicatie na te lezen in het juryrapport door juryvoorzitter Sandra Smalenburg. Graag bedanken wij haar en de andere juryleden: Max Bruinsma, Wouter Hillaert, Dave Mestdach, Jan Postma en Anne Ruygt. Tenslotte willen wij Docus van der Made bedanken, de coördinator van deze editie van de prijs.

Verheugd presenteren wij u nu deze publicatie. Wij wensen de veelbelovende critici een prachtige schrijvende toekomst toe en een groot lezerspubliek, waaronder wij onszelf zullen blijven rekenen. Wij hopen dat de reflecties en beschouwingen van de winnaars en genomineerden ons blijven verrijken in de komende jaren. En u wensen wij veel plezier met het lezen van alle genomineerde en prijswinnende artikelen voor de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2016.

Defne Ayas, directeur Witte de With Center for Contemporary Art, Niels Van Tomme, directeur de Appel arts centre, Birgit Donker, directeur Mondriaan Fonds, Beatrix Ruf, directeur Stedelijk Museum Amsterdam, Steven Vandervelden, directeur STUK - Huis voor Dans, Beeld en Geluid, Bart De Baere, directeur M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Charles Esche, directeur Van Abbemuseum.

juryrapport

Het is vaker gezegd in de afgelopen decennia en het zal nog vaker gezegd worden in de komende jaren: het gaat slecht met de kunstkritiek in Nederland. Platforms verdwijnen, tijdschriften gaan failliet, kranten worden dunner. Kort na elkaar gingen de afgelopen jaren bladen als Kunstbeeld, Oog, Open, Mr. Motley, Jong Holland en Hollands Diep ter ziele. In de dagbladen neemt de ruimte op papier steeds verder af en mogen recensenten steeds minder woorden per tentoonstelling leveren. In kunstbijlages – als de kranten die überhaupt nog hebben – worden besprekingen van uitingen van hoge cultuur steeds vaker afgewisseld met lifestylethema's als yoga of koken. En als de clicklijsten maatgevend worden, zoals de kijkcijfers dat zijn in de televisiewereld, dan zullen recensies van kleine galleries of kunstenaarsinitiatieven snel het onderspit delven.

Zo alarmerend als de situatie in de traditionele, papieren media is, zo hoopgevend is de opkomst van de online kunstkritiek. Op internet is een grote variëteit te vinden aan meningen en beschouwingen, van vlog en blog tot podcast en tweet. Daar is nog plek voor longreads, en hoeven teksten niet te worden ingekort omdat er op het laatste moment nog een advertentie op de pagina moet worden gezet. Maar er kleven ook nadelen aan die anarchistische vrijheid op internet. Meningen van amateurs en kenners staan door elkaar heen. Iedere subcultuur heeft er zijn eigen niche, waardoor versnippering ontstaat. Dat was nu juist het fijne van een ouderwetse krant: dat daarin een recensie van een klassiek concert naast een interview met een videokunstenaar kon staan, zodat je nog wel eens iets opstak van de ontwikkelingen in een andere tak van sport.

En dan is er nog de kwestie van het zogenaamde verdienmodel. Wie betaalt de schrijver van de vlog of de maker van de podcast? In vele gevallen doet de online kunstjournalist het toch nog altijd voor het spreekwoordelijke 'liefdewerk en oud papier'. Voor veel jonge kunstcritici is het onmogelijk om van hun schrijverij alleen te leven. De tijden dat kranten nog specialistische kunstrecensenten in vaste dienst namen, liggen ver achter ons. Het gevolg is dat de jonge kunstcriticus elders aan inkomsten moet zien te komen. Daardoor zie je interessante hybride beroepen ontstaan, zoals de curator-criticus, de kunstenaar-criticus of de docent-criticus. Grenzen vervagen, maar hoe zit het met de onafhankelijkheid van deze auteurs?

Terwijl de ruimte voor kunstkritiek op papier afneemt, wordt het culturele aanbod alleen maar groter. Want met de kunstsector zelf gaat het helemaal niet zo slecht. Vooral de grote musea weten ieder jaar weer meer bezoekers te trekken. Op veilingen wordt record na record verbroken. En privémusea schieten als paddenstoelen uit de grond. Het publiek dat in beeldende kunst is geïnteresseerd, wordt steeds groter. Er zijn dus potentiële lezers genoeg. De vraag is alleen: hoe informeren zij zich? En hoe kunnen wij hen als kunstcritici bereiken en bedienen? Dat is de reden dat de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek er dit jaar voor heeft gekozen om naast de categorieën Recensie en Essay een derde, open categorie aan te wijzen: de Innovatieve Kritiek. Want er moet toch meer mogelijk zijn op dit gebied dan alleen de aloude geschreven tekst?

Doordat het aanbod aan exposities almaar groter wordt en het aantal krantenkolommen juist krimpt, kan vaak alleen nog maar het topje van de ijsberg besproken worden. Ik merk dat op de kunstredactie van NRC Handelsblad dagelijks aan den lijve. Postzakken vol persberichten komen daar binnen, zowel digitaal als op ouderwets papier. Het merendeel daarvan verdwijnt direct weer in de prullenmand. Doordat de keuzes die je moet maken zo scherp zijn, ga je als kunstcriticus

vooral naar de tentoonstellingen waar je veel van verwacht. En als het toch tegenvalt, wordt er steeds vaker besloten om er dan maar niet over te schrijven, omdat dat zonde is van de schaarse ruimte. Dit heeft een opvallende trend tot gevolg: recensies worden steeds positiever. Er staan tegenwoordig meer 5-ballen stukken in de kranten dan 1-sterrenrecensies. Azijn pissen zal zo steeds meer tot een oud ambacht verworden. We merkten het als jury dit jaar ook aan de inzendingen van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek. De toon van veruit de meeste stukken was vrolijk, informatief, positief, enthousiasmerend.

De steeds professionelere marketingafdelingen van musea weten de kunstjournalist intussen steeds beter te vinden. Er worden persreizen aangeboden, exclusieve scoops weggegeven, mediapartnerschappen aangegaan. Probeer dan als criticus nog maar eens objectief en onafhankelijk te blijven. Zo'n persreis leidt vaak tot een jubelend voorverhaal of een interview met de curator, niet tot een scherpe recensie. Het zijn misschien kleine verschuivingen, maar ze zijn wel zichtbaar. We moeten, als kunstcritici, oppassen dat we niet te veel worden verleid door de ronkende pr-machines van de musea. Wij zijn geen onderdeel van hun marketing-beleid, maar juist de commentatoren ervan. Wij hoeven geen reclame te maken.

Thijs Lijster, winnaar van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek in 2010, schreef afgelopen mei in zijn artikel 'Spetters zijn niet zomaar spetters. Een recept voor kunstcritiek' in De Groene Amsterdammer, het essay dat als aftrap diende voor deze vijfde editie: 'De criticus moet serieus genomen worden, en moet zichzelf serieus nemen, als publieke intellectueel. Dat betekent dat hij positie moet kiezen en zich ook moet durven uitspreken over de actuele vragen die in de kunst gethematiseerd worden, over identiteit en cultuur, technologie en ecologie, politiek en kapitaal. Hoe meer de kunst in dienst gesteld wordt van citymarketing en de toerisme-industrie, hoe meer ze dient als schaamlap van het

grootkapitaal, hoe groter de noodzaak van een dergelijke kunstkritiek.' Juist de onafhankelijke, specialistische kunstkritiek is cruciaal voor een gezond kunstklimaat. Het houdt kunstenaars scherp, houdt de vinger aan de pols bij bestuurlijke kwesties, introduceert jonge talenten, signaleert nieuwe ontwikkelingen en plaatst die in een kunsthistorische of maatschappelijke context.

In dat kader wil ik iedereen graag nog even wijzen op de fantastische, elfdelige serie bloemlezingen die het afgelopen jaar bij NAI010 Uitgevers is verschenen, onder redactie van Peter de Ruiter en Jonneke Jobse. Deze reeks, getiteld 'Kunstkritiek in Nederland 1885 - 2015', blikkt door middel van een groot aantal toonaangevende kunstkritieken terug op belangrijke kunststromingen uit de voorbije eeuw, zoals de opkomst van de videokunst in de jaren zeventig en de terugkeer van de schilderkunst in de jaren tachtig. De geselecteerde essays en interviews bieden prachtige inkijkjes in de tijdgeest van die jaren. De auteurs hadden het zelf wellicht niet eens door toen ze hun stukken schreven, maar als kunstcriticus lever je wel degelijk een belangrijke bijdrage aan de geschiedschrijving. Laat dat dus voor alle jonge kunstcritici het streven zijn: om opgenomen te worden in zo'n toekomstige bloemlezing.

De tientallen inzendingen aan de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek stemmen wat dat betreft hoopvol. Er is in Nederland en Vlaanderen een grote groep jonge talenten te vinden, zo blijkt. Wat de jury dit jaar in positieve zin opviel, was dat veel teksten zeer geëngageerd waren. Onderwerpen als racisme, feminisme, nationalisme, klimaatverandering, migratie en oorlog werden niet geschuwd. De persoonlijke betrokkenheid van de auteurs werd nog eens benadrukt door een veelvuldig gebruik van de ik-vorm. Twee jaar geleden werd die trend ook al gesignaleerd in het toenmalige juryrapport, deze editie heeft die zich duidelijk voortgezet. Alleen heeft die ik-vorm maar zelden een nut. In columns is het gepast, maar in een recensie of essay moet je er spaarzaam mee omspringen. Hetzelfde

geldt trouwens voor citaten, die nogal eens te pas en te onpas door de teksten werden verweven.

In de nieuwe categorie Innovatieve Kritiek waren er dit jaar 8 inzendingen, zowel van individuele makers als duo's. Deze nieuwe categorie zou zich overigens uitstekend lenen voor teams. Die tip wil de jury graag meegeven voor een volgende editie. De inzendingen waren in deze categorie, zoals te verwachten, extreem uiteenlopend. We zagen opvallend veel bijdragen die dreven op ironie, lolligheden en karikaturen. We zagen werkelijk innovatieve vormen en ideeën, maar de uitwerking liet nogal eens te wensen over. Vorm alleen is niet genoeg, ook bij innovatieve kunstkritiek zou de inhoud centraal moeten staan. Een kritiek moet meer zijn dan een slim foefje. Vaak vroeg de jury zich af voor wie het filmpje of de website bedoeld was: voor kooplustige verzamelaars, voor middelbare scholieren? Soms was het te saai of te langdradig, soms juist te chaotisch of te amateuristisch. Het bleef in deze categorie helaas bij interessante aanzetten. Maar in een tijd dat de nieuwe media allang het domein van de kunstkritiek zijn binnengedrongen, mag de lat wel iets hoger liggen. Omdat uiteindelijk geen van de inzendingen voldeed aan de kwaliteitseisen van de jury, is besloten om in deze categorie geen hoofdprijs toe te kennen. Wel zijn er twee bijzondere vermeldingen die een stimuleringsprijs verdienen. De video 'Camille Henrot. Monday', waarbij maakster Evelyn Simons haar schrijfproces op heldere wijze inzichtelijk maakt, inclusief alle zoekopdrachten op Google, had volgens de jury zeker potentie. Ook het duo Stefan Ruitenbeek en Kate Sinha, dat met hun YouTube-filmpje 'Verontwaardiging in de Appel' de juryleden prikkelde met hun betweterige toon, heeft een vorm gevonden waar toekomst in zit. De jury wil hen graag aanmoedigen hun innovatieve praktijk verder te ontwikkelen, waarvoor in overleg een bijdrage aan hun praktijk wordt aangeboden in de vorm van bijvoorbeeld een mentor, werk-bijdrage en/of masterclass naar keuze.

In de categorie Recensie waren er dit jaar 17 inzendingen, aanzienlijk minder dan de 28 van de vorige editie. Deze categorie viel op door zijn degelijkheid. De jury las veel iets te brave recensies, die net wat te netjes beschreven wat er op de tentoonstelling te zien was. In recensies ligt vaak het gevaar op de loer dat zo'n verslag te veel blijft hangen in opsommingen en beschrijvingen van kunstwerken. Dat was ook dit jaar regelmatig het geval. Veel teksten kabbelden net iets te rustig en voorspelbaar voort. We lazen ook veel clichés over kunstenaars die we al zo vaak eerder hadden gehoord. Soms meenden we passages uit persberichten te herkennen. Houd daarom in gedachten: recensies schrijf je voor je lezers, niet voor de kunstenaar of het museum. Je mag best tegen schenen schoppen, als dat nodig is. Het was echt opvallend hoe lovend bijna iedereen was over wat ze gezien hadden, soms op het ongeloofwaardige af. En, ook opvallend: bijna niemand had ballen of sterren toegekend. Op één auteur na, die zijn recensie besloot met een statement van 0 ballen.

De jury heeft in de categorie Recensie drie auteurs genomineerd: Sébastien Hendrickx, Julie Mullié en Brenda Tempelaar. Zij krijgen alle drie een lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club en een abonnement aangeboden door Metropolis M. Daarnaast zijn er in deze categorie verschillende schrijfofdrachten te winnen.

Julia Mullié schreef met 'Tasten in het duister', een verslag van de eindpresentatie van Adriano Amaral op De Ateliers, een intelligente en ambachtelijke recensie. Met haar heldere stijl is Mullié een prettige explicateur van Amarals efemere kunstuitingen. Met veel kennis van zaken plaatst zij het oeuvre bovendien in een historische en maatschappelijke context. De jury kent Julia Mullié voor haar gedegen recensie een basisprijs toe, die uit een prestigieuze opdracht van het Mondriaan Fonds bestaat: het schrijven van een tekst voor de Prix de Rome 2017.

Sébastien Hendrickx verraste de jury met zijn recensie 'Regimekunst', een artikel over de marathonvoorstelling Mount Olympus van Jan Fabre. Met een vlotte, scherpe pen beschrijft Hendrickx de waanzin van Fabre's universum. Haast terloops beschuldigt hij de kunstenaar daarbij van fascistische ideeën, een beschuldiging die wel wat meer onderbouwing behoeft. Het vernietigende eindoordeel – hij was het die 0 sterren toekeende – komt hier wel heel abrupt uit de lucht vallen. Hendrickx' argumentatie mag op sommige plaatsen gewaagd zijn, zijn engagement is overduidelijk en overtuigend. Vanwege zijn stilistische talent ontvangt Sébastien Hendrickx een basisprijs, die bestaat uit een schrijfpdracht voor het tijdschrift Metropolis M. Dit betekent dat de auteur een volledig bekostigde reis kan maken naar een buitenlandse biënnale, tentoonstelling of manifestatie en dat zijn recensie daarvan zal verschijnen in Metropolis M.

Brenda Tempelaar schreef met 'Een verschil dat je niet kunt zien' een uiterst origineel stuk, dat op slimme wijze een aantal recente ontwikkelingen met elkaar verweeft: het ontslag van Lorenzo Benedetti bij de Appel, zijn samenwerking met het kunstenaarsduo Gerlach en koop en de tentoonstelling van Gerlach en koop in het Bonnefantenmuseum. Het is een tekst die de jury meerdere keren wilde teruglezen omdat hij hier en daar wat cryptisch was, maar ook een tekst die bij iedere lezing een stukje beter werd. Dat zegt iets over de gelaagdheid van deze recensie, die vol mooie observaties zit. De jury kent Brenda Tempelaar daarom de hoofdprijs van 2.500 euro toe. Ook zal zij een jaar lang begeleiding van een mentor krijgen, in de persoon van ondergetekende, krijgt zij een lidmaatschap van AICA en een jaarabonnement van H ART magazine aangeboden.

In de categorie Essay waren er dit jaar 24 inzendingen, iets minder dan de 31 inzendingen in 2014. Wat de jury opviel, was dat het begrip essay vaak erg ruim werd opgevat. Soms waren het meer recensies of reportages, soms leken het wel academische opstellen. Vaak ook duurde het vrij lang voordat duidelijk werd waar de tekst naartoe ging. Intro's meanderden vele alinea's lang door. Wijdlopiegheid was in veel teksten een storend probleem. De jury merkte dat er in de essays veel vragen werden opgeworpen en veel abstracte gedachten geformuleerd, maar dat er niet altijd heldere antwoorden volgden of stevige uitspraken werden gedaan. Heb iets meer lef, durf stellig te zijn, dat zal zo'n essay ten goede komen.

De jury nomineerde in de categorie Essay drie auteurs: Laurie Cluitmans, Nele Wynants en Sophia Zürcher. Zij krijgen alle drie een lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club en een abonnement aangeboden door Metropolis M.

Sophia Zürcher verdiepte zich in haar essay 'De belofte van groeiende populieren' in het oeuvre van Marinus Boezem en specifiek in zijn Groene Kathedraal. Ze legt aan de hand van goed gekozen voorbeelden het verband met andere kunst die groeit of beweegt in de tijd. In haar leerzame tekst toont ze aan waarom Boezems werk nog steeds onverminderd actueel is en lanceert ze en passant een nieuwe term: 'promise-based arts'. De jury kent Sophia Zürcher een basisprijs toe. Om haar talent verder te ontplooiën, ontvangt zij een begeleidingstraject van De Nieuwe Garde, en haar winnende essay wordt op Knack.be gepubliceerd.

Nele Wynants vertelde ons met haar essay 'Verbeelding van de werkelijkheid' over een recent project van kunstenaar Thomas Bellinck dat in Brussel veel stof heeft doen opwaaien – een fictief museum over leven in de voormalige Europese Unie. Zij plaatste hem vervolgens in een bredere trend van jonge geëngageerde kunstenaars in België. Haar tekst is zeer actueel en

goed geïnformeerd. Nele Wynants ontvangt daarvoor een basisprijs. Haar essay zal worden vertaald en gepubliceerd op de internationale AICA website.

Laurie Cluitmans schreef met 'De mogelijkheid van een tuin' een lyrische reportage over de tuin van de overleden cineast Derek Jarman. Ze verweeft haar eigen observaties soepel met passages uit Jarmans leven en met achtergronden over zijn films, maar ook met verwijzingen naar maatschappelijke ontwikkelingen. Voor haar prachtige, liefdevolle essay beloont de jury Laurie Cluitmans met de hoofdprijs. Zij ontvangt een bedrag van 2.500 euro en een jaar lang begeleiding van mentor Sven Lütticken. Van AICA krijgt zij een lidmaatschap aangeboden, van H ART magazine krijgt zij een abonnement en haar essay zal worden gepubliceerd in De Groene Amsterdammer.

Sandra Smalenburg

essay

De mogelijkheid van een tuin

Laurie Cluitmans

[...] for all of us have some notion of what it is to have lost somebody. Loss has made a tenuous 'we' of us all. And if we have lost, then it follows that we have had, that we have desired and loved, that we have struggled to find the conditions for our desire.

Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, 2004, p. 20.

The word paradise is derived from the ancient Persian – a green place. Paradise haunts gardens, and some gardens are paradises. Mine is one of them.

Derek Jarman, *Derek Jarman's Garden*, 2012, p. 40.

Het is augustus 2016. Samen met drie bevriende kunstenaars ben ik aangekomen bij *Prospect Cottage*, de tuin en het buitenhuis van de Engelse cineast, dichter en kunstenaar *Derek Jarman* (1942 –1994). Na een niet al te lange reis, via de tunnel bij Calais naar Dungeness in de zuidelijke kuststreek van Engeland, wachten we nu iets vertwijfeld in de auto. Wat belet ons uit te stappen? Wellicht voelen we ons betrappt: ik voel me als iets dat het midden houdt tussen een cultuurtoerist, voyeur en bedevaartganger. In mijn gedachten heeft de tuin mythische proporties aangenomen, is het landschap bij voorbaat uitgestrekt en verlaten. Bij aankomst sijpelt de alledaagse werkelijkheid binnen. Waarschijnlijk komt het door de jonge tuinman die met toewijding het onkruid wiedt en niet in dit plaatje der verwachtingen past.

Dungeness is een klein vissersdorp in een woestijn van kiezelstenen. Hier wint de woestijn land van de zee en verplaatst haar steeds verder weg naar de horizon. Elders zal de strijd ongetwijfeld door de zee worden gewonnen. In dit desolate landschap, waar alleen een enkele struik sterk genoeg is om wortel te schieten, doet de wind een constante aanslag op je lichaam. Het is alsof de windvlagen zich door je lichaam heen proberen te slaan, je uit evenwicht willen brengen en zo lawaaierig mogelijk de pastorale stilte doorbreken. *Howard Sooley*, een van de bekendste fotografen van deze tuin en goede vriend van *Jarman*, beschrijft zijn eerste bezoek aan Dungeness 'like landing on the moon'. Het is een vrij onwaar-

schijnlijke locatie voor een tuin. De gedachte dat hier überhaupt iets kan groeien, doet je geloven in wonderen.

In de lente van 1986, op zoek naar een locatie voor de film *The Garden*, kocht *Jarman*, samen met zijn partner Keith Collins, het zwart geteerde vissershuisje met omringende tuin dat nu wereldwijd bekend staat als *Prospect Cottage*. Hier kon de kunstenaar zijn interesse in tuinieren, kennis van horticultuur en zijn ecologische overtuiging tot bloei laten komen. Nog geen half jaar later werd hiv bij *Jarman* gediagnosticeerd. De tuin en het eind van zijn leven raakten al snel met elkaar verweven, in vorm en inhoud.

Het versmelten van kunst en leven is *Jarman* niet vreemd. Bekend geworden als cineast van films als *Jubilee* (1977), *Caravaggio* (1986), *The Last of England* (1989) en *Wittgenstein* (1993) worden zijn films geroemd om de experimentele omgang met camera en verhaalstructuur en getuigen ze van een diep persoonlijk engagement met maatschappelijke ontwikkelingen, (homo)seksualiteit en geweld. Waar in *Caravaggio* kunsthistorische referenties worden gecombineerd met een homo-erotische esthetiek, is *Jubilee* een document van de punkbeweging en verhaalt *The Last of England* over *Thatcherism* en de sociale desintegratie in Groot-Brittannië in de jaren tachtig. In *Blue*, de film die *Jarman* aan het eind van zijn leven maakte, staat zijn dagelijkse ervaring van leven met aids centraal. Drie stemmen vertellen het gefragmenteerde verhaal tegen de achtergrond van een blauw scherm. Het blauw is niet alleen een referentie aan *Yves Kleins* blauw, dat door Klein werd geïnterpreteerd als ‘open window to freedom’, maar ook een referentie naar zijn afnemende zicht en de blauwe waas die als bijwerking van het medicijngebruik opeens over zijn werkelijkheid was komen te liggen.

The gardener digs in another time, without past or future, beginning or end. A time that does not cleave the day with rush hours. Lunch breaks, the last bus home. As you walk in the garden you pass into this time – the moment of entering can never be remembered. Around you the landscape lies transfigured. Here is the Amen beyond the prayer.

Derek Jarman, *Modern Nature*, 1994, p. 30.

De tuin van *Prospect Cottage* heeft geen grenzen, 'de horizon is haar grens', schreef *Jarman* in zijn dagboek *Modern Nature* op 1 januari 1989. In dit desolate landschap trof hij destijds slechts enkele vissershuisjes, in de verte twee vuurtorens en een imposante kerncentrale. Dertig jaar later is het landschap net zo desolaat, al is het nu gevuld met verlaten en half afgebrande boten, een toeristische herberg, en rijden auto's af en aan. *Prospect Cottage* staat er als een opvallende verschijning, met haar zwarte houten muren en de contrasterende felgele kozijnen. Aan de voorkant van het huis is de tuin min of meer formeel van opzet, met een grote vierkante plantenbak en twee stenen cirkels, links en rechts gespiegeld, met weelderige begroeiing. Een houten vervallen vissersboot ligt er achteloos bij. Aan de achterkant is de tuin wilder, zonder duidelijk opgezette structuur.

Struinend langs de stranden verzamelde *Jarman* stenen, wrakstukken en roestend ijzer. In zijn tuin komt al dit afgedankte restmateriaal samen in de vorm van kleine geïmproviseerde sculpturen. De eerste associatie bij deze beelden is dat ze gemaakt werden door een amateur of outsider-kunstenaar. Schrootijzer rondom een kleine vuursteen. Een ketting van grijze stenen rondom een driehoekig stuk wrakhout dat bekleed is met een inmiddels dieprood gekleurd stuk ijzer. Een ketting, gereedschap en kleine ijzeren objecten, alle verroest, vormen een precieze formatie in de kiezels. Achterin de tuin plaatste hij een soort totempalen van wrakhout, deels verrot en vergaan, naast cirkels gevormd uit roestend metaal. Sommige van deze beelden doen denken aan de langwerpige 'personages' van *Louise Bourgeois*; uitgestrekt en animistisch. Andere verzamelingen doen juist denken aan bezwerende ritualistische objecten, als kleine talismannen verspreid door de tuin.

De sculpturen en begroeiing gaan organisch in elkaar over. De planten werden op hun beurt met een grote zorgvuldigheid uitgekozen op hun overlevingsdrang om goed te gedijen in deze droge omgeving van stenen, waar bovendien de wind de groei bemoeilijkt. *Jarman* maakte ruimte tussen de kiezels en creëerde afbakeningen van steen en hout waarin planten konden groeien. Hij selecteerde

deels inheemse planten, zoals de onverwoestbare zeekool, die overal in Dungeness terugkeert. Distels, venkel, kamille, zijn geplaatst naast – voor het eerst in India – gecultiveerde rozen en klapprozen. De begroeiing, cirkels van stenen, afbakening en beelden komen samen in één monumentale, even organische als minimalistische collage van bezwering.

Terwijl ik de *British Common Wild Flower Guide* (2015) er op na sla om de uiteenlopende planten in deze tuin te determineren, valt mijn oog op de categorisering die de gids aanbrengt in ‘native’, ‘archaeophyte’ of ‘introduced (neophytes)’. De drie categorieën verwijzen naar de herkomst van de flora en de lengte van aanwezigheid op het Britse eiland: criteria die bepalen of de plant al dan niet wordt opgenomen in de gids. De typeringen zijn gebaseerd op het argument: ‘only those that have become well-established and are able to reproduce and maintain themselves in the wild and have become relatively common or widespread have been considered for inclusion.’ Alleen zij die zichzelf hebben gevestigd, zichzelf kunnen onderhouden en voortplanten worden in deze gids opgenomen.

Het zijn woorden die wrang naklinken in mijn gedachten. Ik kan deze argumentatie niet lezen zonder de associatie met onze huidige samenleving en de dagelijkse werkelijkheid van vluchtelingen, immigranten en *sans papiers*. Zonder het te verbinden aan de verhouding tussen kolonisering en het idee van het inheemse.

Naming is control. It establishes, if not ownership, at least a relationship of some intimacy as well as a chain of bizarre equivalences: a set of wiggles in the muscles of the mouth and larynx = a set of phonemes = a constellation of letters = a star. It’s a pretty arbitrary chain, but it’s all that allows us to talk about the world. But what does it mean to name something that cannot hear you, in a world that doesn’t care?

Susan Tallman, *The Collections of Barbara Bloom*, 2007, p. 45.

Prospect Cottage werd een toevluchtsoord voor de kunstenaar. In een tijd waarin homoseksualiteit en aids taboe waren, kon hij hier van tijd tot tijd op adem komen van zijn groeiende publieke rol als activist. Een toevluchtsoord in een desolaat landschap waar hij kon reflecteren en mediteren als in een Japanse zen-tuin. Maar tuinieren

vergt ook fysieke arbeid. Het verplaatsen van de kiezelstenen, het aandragen van grond, het planten, zaaien, laten groeien en onderhouden vergt een directe en actieve relatie tot de natuur. De tuin en het tuinieren gaf *Jarman* de mogelijkheid dagelijkse beslommingen te vergeten, en te rouwen om de vrienden die hij steeds vaker verloor aan hetzelfde virus, dat toen nog altijd geen officiële status mocht hebben. Deze tuin, in dit onwaarschijnlijk stukje aarde, werd een hoopvolle omgeving, een plek van strijd en groei door actie en zorg. *Prospect Cottage* werd zo *Jarmans* levenswerk over leven en dood.

De natuur, evenals de werkelijkheid, is meedogenlozer. Langzaam nam de tuin een andere betekenis aan, beschrijft zijn partner Keith Collins: 'the plants struggling against biting winds and Death Valley sun merged with *Derek's* struggle with illness, then contrasted with it, as the flowers blossomed while *Derek* faded.' (*Derek Jarman's Garden*, 2012)

Certain gardens are described as retreats when they are really attacks.

Ian Hamilton Finlay, 'Unconnected Sentences on Gardening', 1980.

Tuinen roepen lieflijke associaties op, maar *Jarmans* tuin, in dat onwaarschijnlijke landschap, ontkent de idylle. De strijd die hij voerde doet me denken aan een andere beroemde kunstenaarstuin, 700 kilometer ten noorden van Dungeness, vlakbij Edinburgh: *Little Sparta* van Ian Hamilton Finlay (1925 – 2006). *Little Sparta* is, net als de tuin van *Jarman*, een levenswerk en kunstwerk ineen. Hier, in een ander bar landschap, cultiveerde de aan agorafobie leidende *Finlay* een parallelle werkelijkheid, zorgvuldig verdeeld over acht verschillende typen tuinen: van de 'Roman Garden', 'Wild Garden' en 'English Parkland' tot een ommuurde 'hortus conclusus'. Als dichter graveerde hij stenen met tekst, die hij als visuele gedichten en commentaren intrinsiek verbond aan de bouw en indeling van de afzonderlijke tuinen. Een goed voorbeeld van de thematiek van *Little Sparta* is een stenen plantenbak. Op de voorkant is in laagrelief 'Et In Arcadia Ego' gebeiteld. De titel is ontleend aan het beroemde schilderij van *Nicolas Poussin* (1594 – 1665) uit 1637 – 1638, waarop hij twee herders verbeeldde die verbaasd een tombe ontdekken. Dit pastorale uitgangspunt wordt door *Finlay* vervangen met een tafereel

van een dreigende tank. Het is tekenend voor deze tuin, waarin het pastorale en pittoreske terugkeren, maar dan telkens van directe kritiek voorzien. Die utopie is niet langer mogelijk, lijkt hij te zeggen. Dat *Finlay* zijn tuin in 1980 naar Sparta vernoemde, was een bewust afzetten tegen de stad Edinburgh, die zichzelf het 'Athene van het noorden' noemt. Maar het is ook een eerbetoon aan de ascetische, onbuigzame en vechtlustige bevolking van de klassieke stad Sparta. Waar volgens *Finlay* de indeling van tuinen een directe weerspiegeling is van de indeling van de samenleving (van cultuur en politiek), verkiest hij juist de *underdog* positie van Sparta, en daarmee het anti-establishment. *Little Sparta* was zijn kritiek op de moderne samenleving, op het geloof in vooruitgang en op de verwijdering tussen mens en natuur. Voor *Finlay* was de tuin geen vlucht of verdediging, maar een aanval.

Stel je een klassieke Engelse tuin voor. De planten, bloemen, het groen, alles lijkt als vanzelf moeiteloos te groeien te midden van orde en rust. Het groene gazon is gladgestreken, er is geen vuiltje aan de lucht. Het is een beeld dat in schrill contrast staat met *Prospect Cottage* en *Little Sparta*. Waar *Little Sparta* een meer direct politiek statement maakt, vormt *Prospect Cottage* een ruimte voor hoop en strijd. In stilte getuigen de tuinen van conflict en trauma, persoonlijk en historisch. Hier staat het individu niet centraal, maar is hij of zij slechts een nietig element in de grotere kosmologie van de wereld.

Place for me is the locus of desire.

Lucy Lippard, *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentred Society*, 1997.

In zijn essay 'The Radicant' (2009) beschrijft de Franse curator Nicolas Bourriaud de hedendaagse kunstenaar als een 'radicant'. De radicant is een plant of organisme dat telkens verplaatst en bij elke nieuwe verplaatsing opnieuw wortel schiet. Oppervlakkige wortels. De hedendaagse kunstenaar zou er een zijn die zijn identiteit niet laat bepalen door zijn wortels, in tegenstelling tot de modernisten. De hedendaagse kunstenaar, maar ook de hedendaagse mens, kent alleen de weg als thuis, zo pleit Bourriaud. In tegenstelling tot de radicaal, wiens ontwikkeling juist verankerd ligt in zijn diepliggende wortels.

Op de terugreis passeren we wederom de grenspost in Calais. We zwaaien met ons Nederlandse paspoort. De grensbewakers zijn niet onder de indruk, de speurhond kijkt ongeduldig verder. We bereikten Dungeness zonder enige moeite en kunnen deze woestijn verlaten wanneer we willen.

Het is een, op zijn zachtst gezegd, maatschappelijk turbulente tijd. Terwijl miljoenen mensen op de vlucht zijn voor oorlogen en economisch barre omstandigheden, sluiten grenzen zich vlak voor hun neus. Aanslagen over de hele wereld behoren tot het standaardrepertoire van de dagelijkse werkelijkheid. Discriminatie en geweld tegen 'andere' religies, kleuren en geaardheid zijn aan de orde van de dag. Om een tuin als uitgangspunt van een reis, en vervolgens een essay te nemen lijkt in eerste instantie misschien een irrelevante en escapistische oefening. Ruil ik de wereld die in brand staat in voor een esthetische of contemplatieve ervaring? Was *Prospect Cottage* "slechts" een toevluchtsoord voor *Jarman* aan het einde van zijn leven? Of kunnen we de tuin ook begrijpen als juist een poging tot engagement met die wereld? Kan de tuin een tijdelijke autonome zone zijn – die ons juist helpt de wereld beter te doorgronden?

I am 25 years old so it would seem it's time to begin to walk more firmly, to live. But it all looks like first steps.

Jonas Mekas, *I Had Nowhere to Go*, December 1947.

De belofte van groeiende populieren

Sophia Zürcher

In 1987 werden 176 Italiaanse populieren geplant in Almere en daarmee startte een uniek meerjarig kunstproject van *Marinus Boezem* (1934). *Boezems Gotische Groei Project*, door de bewoners van Almere omgedoopt tot ‘De Groene Kathedraal’, wordt volgend jaar dertig – overigens net als ik. Naar verwachting groeien de populieren in 2017 tot hun hoogste punt; is *Boezems* kunstwerk dan eindelijk af?

Laten we het eerst hebben over de chronologie van het kunstwerk. Het is eigenlijk niet juist om te zeggen dat het project in 1987 begon, want *Marinus Boezem* dacht het concept al uit in 1978. De eerste Italiaanse populieren (*Populus nigra ‘Italica’*) werden vervolgens op 16 april 1987 geplant op uitnodiging van de Rijksdienst IJsselmeerpolders. Het kunstwerk volgt de plattegrond van de Cathédrale Notre-Dame de Reims, maar dan zonder dak of vloer, en met bomen in plaats van zuilen en steunberen. Een foto uit die tijd toont *Boezem* in een geruite broek met een voet op een spade. Om hem heen steken al wat jonge, nog bladlose scheuten uit de grond, maar het is dan nog moeilijk voor te stellen dat er een kathedraal uit het veld zal verrijzen.

Vervolgens werd in 1990 gestart met de aanleg van een tweede kathedraal, of eigenlijk: contra-kathedraal, want het is een uitsparing in het bos dat een paar meter verderop ligt. Deze kathedraal heeft dezelfde plattegrond als *De Groene Kathedraal*, maar ziet eruit als een open veld, met eromheen rijen beukenbomen die de omtrek van de kathedraal van Reims aangeven. Omdat beuken minder snel groeien dan populieren, wordt de kathedraal hier veel langzamer ‘omhoog getrokken’ dan even verderop bij *De Groene Kathedraal*.

In 1996, nu dus twintig jaar geleden, zijn de populieren hoog genoeg om het kunstwerk open te stellen voor het publiek. Het kunstwerk is toen ‘opgeleverd’ zoals dat heet, maar de bomen zijn dan nog lang niet uitgegroeid. De meningen zijn verdeeld over wanneer de bomen precies hun hoogste punt bereiken. Voorlopig wortelen ze prima in de polder. Ik vergaap me aan de hoge bomen die naar de hemel reiken. Volgens de laatste schatting komen de populieren volgend jaar, in 2017, tot volle wasdom. Vervolgens zullen de bomen op natuurlijke wijze langzaam afsterven en blijft in de verre toekomst slechts een ruïne over.

Groei in de polder

‘Soms wilde ik ze wel omhoog kijken, zo ongeduldig was ik. Maar dat langzame hoort bij het project. Het maakt je bewust van het verstrijken van de tijd’, vertelde *Boezem* NRC Handelsblad in 1996, negen jaar na het planten van de bomen. Hij wilde een langzaam groeiend kunstwerk plaatsen op een kersvers stuk land, omdat juist op een dergelijke locatie het fenomeen ‘tijd’, hier zichtbaar in de vorm van groei en verandering, een grote rol speelt.

Almere is gebouwd op een stuk artificieel land dat door de mens gewonnen is op het water. ‘Toen dacht ik: een stad zonder geschiedenis heeft een kathedraal nodig’, aldus de kunstenaar in NRC. Maar in tegenstelling tot middeleeuwse kathedralen waarvan de bouw wel honderd jaar kon duren, verwachtte *Boezem* dat zijn kathedraal van populieren binnen dertig jaar zijn hoogste punt had bereikt. Dat past bij een stad als Almere die ook betrekkelijk snel is ontstaan.

Boezem is geen kerkelijk man. Hij vindt het fenomeen van de gotische kathedraal vooral interessant omdat hij het ziet als het hoogtepunt van ‘een door menselijk vernuft gestructureerde ruimte’. De kathedraal van Reims is het schoolvoorbeeld van de gotiek. *Boezem* maakte dus niet zomaar een kerk van bomen, maar maakte met zijn groeiende plattegrond een mijlpaal in de cultuur van Almere, verwijzend naar de hele Westerse cultuurgeschiedenis. Het kunstwerk gaat echter niet alleen over geschiedenis, maar over het hele tijdsproces.

Tijd in de kunst

Beeldende kunstenaars kunnen tijd zichtbaar maken door het gelijk te stellen aan beweging of verandering. In *Themes of Contemporary Art. Visual arts after 1980* (2010) onderscheiden Jean Robertson en Craig McDaniel (beiden hoogleraar aan de Herron School of Art and Design van Indiana University) drie categorieën van kunstwerken met tijd als ingrediënt. Ten eerste kan een kunstenaar het kunstwerk zelf laten bewegen voor de ogen van de toeschouwers, zoals bij kinetische kunst of performances.

Ten tweede kan een kunstenaar in zijn werk de illusie van beweging creëren. Met de zogenoemde ‘time-based media’ (nieuwe media, zoals video en film) kunnen kunstenaars de voorbijtrekkende tijd vangen, maar belangrijker in deze context: de tijd manipuleren. Terwijl je naar een statisch beeldscherm of projectie kijkt, kan de afgebeelde tijd vertragen door *slow motion*, oneindig herhalen door een *loop*, of versnellen door een strakke montage. Ten derde zijn er kunstwerken waarin het maakproces centraal staat en waarvan de materialen in een staat van verandering blijven gedurende de levensspanne van het kunstwerk.

De Groene Kathedraal is echter zo bijzonder dat het binnen geen van deze categorieën past. Het kunstwerk hoort niet in die eerste categorie, want staand voor de populieren zal je de bomen niet zien groeien – hoogstens zie je de takken wuiven in de wind. Daarmee vervalt ook de tweede categorie, die van de illusie van beweging.

Dan blijft de derde categorie over, die Robertson en McDaniel vatten onder de noemer ‘process art’, en waar het werk van *Boezem* op het eerste gezicht goed bij lijkt te horen. Eerst een korte toelichting op process art. De term wordt voornamelijk gebruikt voor kunst uit de jaren zestig en zeventig waarin het proces centraal staat. Deze kunstwerken zijn gemaakt van materialen die van vorm veranderen (denk aan: ijs, vuur, was en planten) door toedoen van bijvoorbeeld opwarming, oxidatie of groei. Belangrijk is dat het middel gelijk wordt geschakeld aan het doel. *Robert Morris* (1931) werd met zijn essays, waaronder ‘Anti-form’ (in: *Artforum*, april 1968) een van de pleitbezorgers van deze process art. In zijn kunstwerken, en die van geestverwanten als *Eva Hesse* (1936 – 1970) en *Richard Serra* (1939), lag de nadruk op vergankelijke of veranderlijke materialen, toeval en tijdverloop. *Morris* zelf bevestigde bijvoorbeeld vilt aan de muur en liet vervolgens de zwaartekracht het materiaal uitrekken. Het ging *Morris* om onvoorspelbare kunstwerken gemaakt van veranderende materialen, in plaats van vormvaste, immobiele sculpturen.

Het grootste verschil met deze proceskunstenaars is dat *Boezem* niet het onvoorspelbare karakter van zijn materialen bezingt. *Boezem* maakte schetsen en maquettes en kon voorspellen hoe zijn volgroeide kathedraal eruit zou zien. Het belang daarvan blijkt beter

uit een vergelijking met kunstwerken die veranderen of groeien en dat blijven doen. Een mooi voorbeeld is *Condensation Cube* (1965) van *Hans Haacke* (1936). Het is een doos van plexiglas met daarin water dat verdampt en tegen de binnenkant van de kubus condenseert door de wisselende temperaturen in de tentoonstellingsruimte. Een recenter voorbeeld is *E-Voluer* (2006) van *Driessens & Verstappen* (1963 en 1964), een zogenoemd 'generatief kunstwerk' waarin een soort digitale organismen zich blijven ontwikkelen; ze evolueren door een algoritme. Als je naar zo'n werk kijkt, maakt het niet uit of je vandaag of volgend jaar kijkt. Het beeld is anders, maar de kunstzinnige ervaring is hetzelfde, en verschilt dan eigenlijk niet eens zoveel van een statisch kunstwerk.

Boezem heeft net als *Morris*, *Haacke* en *Driessens & Verstappen* iets in gang gezet, maar een wezenlijk onderdeel van *De Groene Kathedraal* is dat er mijlpalen in het verschiep liggen. Onwillekeurig dringt een idee van Aristoteles zich op: de eikel heeft een inherente potentie om uit te groeien tot eik. Er ligt ook een verwachting besloten in de populieren in Almere. De bomen groeiden eerst naar het moment van 'oplevering', groeien nu naar hun hoogste punt toe, evenaren dan de hoogte van de kathedraal van Reims, en sterven vervolgens af. We weten niet precies hoe hoog de bomen worden, wanneer ze dat punt bereiken en hoe lang ze erover doen om volledig af te sterven. Maar of het nou over dertig, vijftig of zeventig jaar is; de ontwikkeling van *De Groene Kathedraal* zal een eindstation bereiken. Die kennis zorgt voor een andere tijdsbeleving van het kunstwerk.

Uitstellen

Boezem heeft die mijlpalen enorm uitgesteld. De kunstenaar moest al jaren wachten tot de bomen hoog genoeg waren om er überhaupt zuilen bij voor te kunnen stellen. Er zijn weinig voorbeelden binnen de beeldende kunst van werken die in dezelfde mate uitgesteld zijn als *De Groene Kathedraal*. In de muziek gebeurt wel iets vergelijkbaars. In de Duitse plaats Halberstadt speelt een orgel in de St.-Burchardi-Kirche het muziekstuk *Organ²/ASLSP (As Slow as Possible)* van *John Cage* (1912 - 1992) 'zo langzaam mogelijk'.

De klanken die je nu hoort startten in 2013 en de volgende klankwissel vindt plaats op 5 september 2020. In het jaar 2640 is de uitvoering pas voltooid. Sta je daarbij stil, dan word je je bewust van de kruipende tijd. Maar bij *Cage* wordt de tijd tot het uiterste opgerekt. *Boezems* kunstwerk duurt ook lang, maar we hebben het hier over de reële tijd die een boom nodig heeft om tot wasdom te komen en te vervallen.

En die bewustwording van *real time* is net wat we nodig hebben, omdat het een tegenwicht biedt aan de artificiële tijd die bijvoorbeeld tot ons komt via het beeldscherm. In een speelfilm kan een heel mensenleven worden samengevat in twee uur. ‘Television and movies have trained modern viewers to expect life in condensed narratives, with scenes of heightened action and sound accompaniments that echo our emotions’, waarschuwt curator Amy Cappellazzo in de tentoonstellingscatalogus *Making Time: considering time as a material in contemporary video & film* uit 2000. Sindsdien zijn daar ook vlogs bij gekomen die een dag samenvatten in tien minuten. *De Groene Kathedraal* blijft onverminderd actueel, want het kunstwerk trekt de haast uit het nu.

Belangrijker nog; dit kunstwerk is een motie van vertrouwen in de toekomst. Dit werk legt niet de nadruk op de eindigheid van het kunstwerk, maar juist op de alsmaar doorlopende tijd. Ik vind het een geruststellende gedachte dat het werk over elf jaar, als we allebei veertig zijn, nog steeds bezig is met zijn ontwikkeling. Het is een hoopvol werk over de staat van het kunstwerk en haar context over een paar jaar of een paar decennia. *De Groene Kathedraal* is zwanger van de toekomst.

De belofte

De Groene Kathedraal van *Boezem* vraagt om een nieuwe categorie van tijds kunst. Eentje die ik ‘promise-based arts’ wil noemen. In die nieuwe categorie van uitgestelde kunst zou *De Groene Kathedraal* gezelschap kunnen krijgen van *Future Library* (2014 – 2114) van *Katie Paterson* (1981). Ook in dit werk spelen groeiende bomen een belangrijke rol. Het project, dat van start ging in 2014, bestaat deels uit duizend bomen die nu in Noorwegen groeien. Intussen nodigt een commissie ieder jaar een auteur uit om een tekst

te schrijven, dat vervolgens ongelezen in een speciale ruimte in de nieuwe Deichmanske bibliotheek in Oslo geplaatst wordt. Pas in 2114 worden alle teksten uit de kluis gehaald en gedrukt op het papier dat de volgroeide fijnsparren dan leveren.

De eerste twee teksten zijn geschreven door Margaret Atwood (1939) en David Mitchell (1969), en alleen zij kennen de inhoud van hun bijdragen. Zelfs de kunstenaar weet niet wat er ligt te wachten op de toekomstige lezers. Wel verklapte Mitchell in augustus in De Volkskrant dat hij veel songteksten van The Beatles heeft gebruikt in zijn manuscript, want vandaag zou dat veel geld kosten, maar in 2114 is het auteursrecht van de popgroep verlopen.

De bibliotheek is dus voor volgende generaties gemaakt. Is dat het toppunt van het menselijk kunnen, om voorbij je eigen tijd te kijken? Om iets te maken dat je niet direct met een publiek kunt delen, nee sterker nog, om het moment van ‘oplevering’ voorbij je eigen levensspanne te plannen? De kunstenaar, de auteurs en ik zullen het moment dat de kluis wordt geopend niet meemaken. De inmiddels 82-jarige *Boezem* zal niet weten wanneer *De Groene Kathedraal* er niet meer is. Terwijl de sparren en populieren buiten langzaam doorgroeien, volgroeien de kunstwerken in onze hoofden.

Deze kunstwerken ademen een en al vertrouwen. Vertrouwen dat de auteurs lezenswaardige teksten schreven, dat het Noorse bos blijft bestaan, dat iemand de boeken drukt. Vertrouwen dat de populieren onbelemmerd kunnen groeien, dat zich geen natuurrampen voltrekken, dat het land niet wordt verkocht aan een projectontwikkelaar. De toekomst is onkenbaar, maar wordt een beetje voorspelbaarder als ik bedenk dat *Future Library* dan is gedrukt en alleen de uitsparing in het beukenbos, de contra-kathedraal, nog herinnert aan *De Groene Kathedraal*.

Die belofte draagt *De Groene Kathedraal* altijd al in zich, terwijl het groeit in de polder. Het werk is nu al af, en het was 29 jaar geleden ook al af. En straks, als de takken afvallen, de bomen afsterven en er alleen nog een ruïne te zien is, ook dan is het kunstwerk af.

**Verbeeldingen
van de werkelijkheid**
Verleden, heden
en toekomst in een
fictioneel kader

Nele Wynants

Fictief museum

‘Vandaag de fantastische expo bezocht van *Thomas Bellinck* – een aanrader !!’ twitterde Guy Verhofstadt op 29 mei 2013. Met zijn lofbetuigingen verzekerde de liberale fractieleider in het Europees Parlement het project van de jonge kunstenaar van een ruime media-aandacht. *Bellincks* tentoonstelling *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo* plaatst de bezoeker meer dan een halve eeuw vooruit in de toekomst, om vanuit het perspectief van het jaar 2063 terug te kijken naar het begin van de eenentwintigste eeuw. In opeenvolgende etappes schetst de tentoonstelling de opgang, het hoogtepunt en het verval van de Europese Unie en biedt zo een ontwrichtende terugblik op het Europa van vandaag. De expositie werd voor het eerst opgebouwd in een leegstaand pand in de Brusselse Europawijk, op een boogscheut van waar binnenkort het ‘echte’ House of European History de deuren zal openen – een grootschalig museum rond de geschiedenis van de Europese Unie. *Bellinck* maakte alvast zijn eigenzinnige versie van de denkoefening.

Domo de Eüropa Historio en Ekzilo (‘Huis van de Europese Geschiedenis in Ballingschap’) is een bureaucratisch labyrint. De vorm herinnert aan een ouderwets herdenkingsmuseum. Op zijn eentje dwaalt de bezoeker langsheen gedateerde vitrines met stoffige poppen, oude landkaarten, maquettes en gadgets zoals een vergeeld charter van de Nobelprijs voor de Vrede en ingekaderde richtlijnen over de minimumlengte van bananen, tomaten en preistengels. In Esperanto, Engels, Frans en Nederlands kan de bezoeker lezen hoe de EU-periode van ‘Lange Vrede’ gedomineerd werd door corruptie, commerciële lobby en eigenbelang. Ondanks de verwoede pogingen van de Europese politici om de unie bij elkaar te houden via handelsakkoorden, wetgevingen en richtlijnen – die dan in dertig verschillende talen vertaald dienden te worden – kwamen er scheuren in de Unie die in *Bellincks* ‘museum van de toekomst’ uiteindelijk ergens in de jaren 2060 barst. Het museum is opgezet door de ‘Vrienden van een Herverenigd Europa’ ter herdenking van dit utopisch Europees project.

De ‘internationale expo over het leven in de voormalige Europese unie’ stond sindsdien nog in Rotterdam, Wenen en Athene, en is momenteel te zien in Wiesbaden. *Bellinck's* museum kreeg veel weerklank in de internationale pers. ‘Een intelligent pleidooi tegen het opkomende nationalisme en de eurosceptis zonder in euro-propaganda te vallen’ schreef de Volkskrant. ‘[A] clever attempt to document the EU’s current woes by constructing a fake museum of the future to examine what went wrong’ opinieerde The Guardian. *Bellinck* laat in zijn tentoonstelling zien hoe Europa vandaag in transitie is door de ontstaansgeschiedenis te tonen. Hij begint in het verleden, belandt in het heden en eindigt met een niet ondenkbaar toekomstscenario. Hij herinnert ons aan de oude idealen, maar laat ook zien hoe die idealen zijn uitgegroeid tot groteske realiteiten, soms met verwoestende gevolgen, zoals bijvoorbeeld ons Europese consumptiegedrag. Daarnaast biedt hij een kritische reflectie op de onmenselijkheid van het huidige Europese migratiebeleid. De tentoonstelling is dus geen onversneden propaganda.

Bellinck toont op een intelligente manier hoe Europa zich momenteel op een keerpunt bevindt. De bezoeker dient zelf een aantal conclusies te trekken. In weerwil van de uitgesproken kritiek op het huidige Europese beleid, spreekt uit de expositie wel een sterke urgentie om het te verdedigen. Willen we vechten voor een eengemaakt Europa of laten we het failliet gaan?

Bellinck is met deze tentoonstelling niet aan zijn proefstuk toe. De rode draad in zijn jonge oeuvre is het gebruik van historisch bronnenmateriaal. Deze bronnen worden in een fictief kader gezet en uitgelicht. Zo nam de voorstelling *Lethal inc.* (2011) de geschiedenis van executiemethodes als uitgangspunt. Voor de theaterproductie *Memento Park* (2015) hield hij de herdenkingsindustrie rond de Eerste Wereldoorlog tegen het licht. In al zijn projecten legt *Bellinck* bloot hoe het verleden in het heden haakt. De inhoud bepaalt daarbij de vorm: theater, film of tentoonstelling. Voor *Domo de Eüropa Historio en Ekzilo* koos hij een fictief museum als kader. Het biedt de bezoeker een futuristische kijk op een realiteit vandaag. We kunnen het werk van *Bellinck* situeren in een bredere tendens van jonge Belgische kunstenaars die expliciet de dialoog opzoeken tussen realiteit en fictie, tussen verleden, heden en toekomst.

Ook *Elly Van Eeghem* en de broers *Chokri* en *Zouzou Ben Chikha* gaan met hun projecten een uitgesproken relatie aan met een historische, sociale en politieke werkelijkheid. Maar evengoed makers als *Benjamin Verdonck*, *Jozef Wouters* en *Simon Allemeersch* kunnen we aan dat lijstje toevoegen, om slechts enkele namen te noemen. Niet zelden verlaten zij de binnenruimtes van de bestaande kunstinstututen om hun werkplek te bouwen in de openbare ruimte of in een andere sociale context. *Elly Van Eeghem* is bijvoorbeeld gefascineerd door stadsontwikkeling. Ze trekt parallellen tussen stadswijken in Parijs, Berlijn en Montreal met wijken uit haar eigen geboortestad Gent. Samen met buurtbewoners en architecten neemt ze bestaande stedenbouwkundige plannen en ontwerpen onder de loep, en werkt ze aan alternatieve woonmodellen voor de toekomst. *Chokri* en *Zouzou Ben Chikha* namen de Gentse Wereldtentoonstelling van 1913 als uitgangspunt. Exact honderd jaar later richtten de broers *Ben Chikha* een Waarheidscommissie op om er de impact van ons koloniaal verleden op het heden aan te klagen. Binnenkort doen ze het experiment nog eens over in Antwerpen. De Waarheidscommissie zal deze keer bijeenkomen in het oude gerechtsgebouw van Antwerpen.

Ondanks de diversiteit aan projecten hebben deze kunstenaars toch enkele raakvlakken. In hun werk zetten ze allen de verhouding fictie en realiteit onder spanning. Ze nemen daarbij afstand van de geijkte kunstformats: het is geen theater, installatie of tentoonstelling in strikte zin van het woord. In plaats daarvan ontwikkelen *Bellinck*, *Van Eeghem* en de broers *Ben Chikha* artistieke vormen die ze ontleenen aan de sociale context waarbinnen ze plaatsnemen: het model van het museum, het model van het stedelijk ontwikkelingsproject, het model van de rechtbank. Doordat die historische, sociale en politieke werkelijkheid als oorspronkelijk bronnenmateriaal aan de basis van deze projecten ligt, tonen ze een uitgesproken documentair karakter. Toch is dit geen documentaire kunst. Deze kunstenaars vertalen de gebruikte archiefbronnen, mondelinge getuigenissen of historische plannen naar een artistiek universum. Ze zetten hun historische bronnen in een fictioneel kader en vertroebelen zo moedwillig de grenzen tussen fictie en werkelijkheid. Die vertaalslag heeft een uitgesproken kritisch potentieel, maar streeft geen

objectieve waarheid na, noch een historisch correcte representatie van het verleden. Wel zetten de makers aan tot andere verbeeldingen van de realiteit waarbinnen ze plaatsnemen.

Stad van de toekomst

Het is veelzeggend dat deze lichte jonge kunstenaars de stad – en bij uitbreiding de publieke ruimte – als hun werkplaats kiezen. Ze zoeken een plek waar ze in interactie met de omgeving begrippen als stedelijkheid, publieke ruimte en activisme kunnen bevragen en in de praktijk brengen. Want centraal in hun werk staat de vraag hoe ze kunnen nadenken over de wereld waarin ze willen leven. Met hun artistieke praktijk trachten ze zich expliciet maatschappelijk te verankeren. Het werken in de publieke ruimte is in die zin een logische keuze. Niet zozeer omdat ze willen ontsnappen aan de institutionele grenzen van de gevestigde instituten, zoals de avant-garde kunstenaars van de jaren 1920 en 1960. De huidige generatie kunstenaars maakt handig gebruik van de productionele en inhoudelijke omkadering die ze aangeboden krijgt. Niet zelden wordt het maatschappijkritisch kader zelfs mee ontwikkeld door de grote gesubsidieerde cultuurhuizen.

Elly Van Eeghem is bijvoorbeeld één van de vijf zogenoemde Stadsresidenten die sinds augustus 2012 ondersteund worden door het Gentse Kunstencentrum Vooruit. Door verschillende artistieke parcours van een groep jonge kunstenaars in de publieke ruimte met elkaar in dialoog te brengen, willen de Stadsresidenten een gezamenlijk discours ontwikkelen rond kunst en samenleving. In dat kader onderzoekt *Van Eeghem* in haar langlopend project *(DIS) PLACED INTERVENTIONS* verbeeldingen van stadsontwikkeling. Ze focust op plekken in binnen- en buitenland die een ingrijpende fysieke of sociale verandering doormaken en vertaalt haar inzichten in nieuwe urbane en sociale modellen. Ze verdiept zich in de geschiedenis en praat met bewoners. Met die verschillende bronnen maakt de jonge kunstenaar een voorstelling, een film, een installatie of een tentoonstelling waarin ze steeds een verband legt met het heden.

Recent werkte *Van Eeghem* in de Gentse tuinvijk Malem. Samen met een groep bewoners ontwikkelde ze alternatieve woonvormen voor de wijk die bedreigd wordt door opstijgend water.

Zo mengt *Van Eeghem* een reële bedreiging voor het eiland (vocht met een fictief worst case scenario (binnen afzienbare tijd zal het eiland overstromen). Samen met een team architecten bundelden ze de krachten in een Laboratorium voor de Ontwikkeling van het nieuwe Wonen, kortweg LOW. Daarin ontwierpen de buurtbewoners innovatieve woonmodellen voor de stad van morgen. De bewoners traden op als bouwheer en gingen op zoek naar potentiële investeerders voor de ontwikkeling en uitvoering van een eerste kijkmodel.

Tijdens *Pfan Malem (Topografie van de eilandstaat)* kregen geïnteresseerden een rondleiding en werden nadien uitgenodigd het project financieel te steunen en zo als aandeelhouder de eigen toekomst veilig te stellen. Wat begon als een utopisch laboratorium voor het nieuwe wonen, evolueerde tot een reële denkoefening over actuele thema's als privatisering, stadsontwikkeling en de toekomst van de sociale woonwijk. Momenteel werkt *Van Eeghem* aan een derde etappe van dit project in Nieuw Gent, een sociale woonwijk ten zuiden van het centrum, vooral bekend omwille van de hoogbouw.

Deze geëngageerde projecten kunnen natuurlijk gesitueerd worden in een lange traditie van kunstbewegingen die met artistieke ingrepen in de openbare ruimte de grens tussen spel en werkelijkheid aftastten en zo expliciet de band tussen kunst en leven aanscherpten. De straat is altijd al een geliefd actieterrein en onderwerp geweest van kunstenaars. *Guy Debord* en zijn Situationistische Internationale beoogden in de jaren zestig al niet minder dan een kritische ondervraging van bestaande sociale condities. Hun dwaaltochten door Parijs langs braakliggende terreinen, buitenwijken en kroegen moesten een ander gezicht van de stad openbaren: chaotisch, poëtisch en onvoorspelbaar. De agenda van *Debord* was uitgesproken politiek. Dat geldt ook voor het *invisible theatre* van de Braziliaanse theatermaker *Augusto Boal* in de jaren 70. Met 'onzichtbare' acties in de publieke ruimte wilde *Boal* zijn onbewuste publiek emanciperen. Anders dan hun radicale voorgangers is de impuls van *Elly Van Eeghem* en *Thomas Bellinck* minder didactisch. Hun doel is niet zozeer een sociale revolutie of de emancipatie van de arbeidersklasse. Wel zoeken ze naar uitdrukkingsvormen die het huidige systeem bevragen door alternatieve verbeeldingen naar voren te schuiven. Ze schuiven een theateraal kader voor een

maatschappelijke realiteit. Tegelijk nemen ze de vrijheid om die sociale, historische en politieke realiteit te fictionaliseren (in dit geval het museum, het stedelijk ontwikkelingsproject, de rechtbank). Zo nemen de makers een loopje met de sociale kaders, en spelen een spel met de verwachtingen van de toeschouwer.

Rechtbank van het verleden

Dat deze kunstpraktijken een directe impact kunnen hebben op de werkelijkheid en de geschiedenis waartoe ze zich verhouden, wil ik demonstreren aan de hand van een derde voorbeeld. Op 10 april 2013 bood de Gentse burgemeester Daniël Termont in een opvallende videoboodschap zijn verontschuldigen aan voor het te kijk zetten van Senegalezen en Filipijnen op de Gentse Wereldtentoonstelling van 1903. Niet minder dan 128 Senegalezen en 60 Filipijnen werden toen als exotisch curiosum tentoongesteld in nagebootste Afrikaanse dorpen in Gent. De Senegalezen en Filipijnen maakten deel uit van een rondreizend circus ter vermaak van de blanke westerling. Na afloop zwierven de tentoongestelde mensen nog een maand rond in Gent. Voor hun bewezen diensten kregen ze 10 Belgische frank, zowat een derde van een arbeidersmaandloon van toen. De geroemde Vlaamse schrijver Cyriel Buysse omschreef hen destijds als ‘een mengselproduct van apen en Mongolen’.

Aanleiding voor de verontschuldigen van de burgemeester aan het adres van de nabestaanden van de slachtoffers, was de Waarheidscommissie. Die werd precies honderd jaar na de feiten opgericht door *Action Zoo Humaine*, het theatergezelschap van *Chokri* en *Zouzou Ben Chikha*. De commissie onderzoekt de impact van dit koloniaal verleden op ons heden. In samenwerking met de nabestaanden van Madi Diali, een Senegalees die de ‘menselijke zoo’ niet overleefde, werd nagegaan wat er precies gebeurd was door de feiten in de rechtszaal te reconstrueren in aanwezigheid van een commissie van experts. De werkzaamheden van de commissie konden gevolgd worden in het oude rechtsgebouw in Gent. Het project kreeg zo de vorm van een gerechtelijke zitting onder voorzitterschap van gewezen gouverneur Herman Balthazar.

De troebele verhouding realiteit en encenering van het project werd door dramaturg *Ivo Kuyf* haarscherp geanalyseerd.

Hij benadrukte het ‘realistisch effect’ van de setting van het justitiepaleis en het feit dat er ‘echte politici’ meedoen, ‘echte Senegalezen en echte experts’. Alles werd in het werk gesteld opdat je zou ‘vergeten’ dat het hier om fictie gaat, aldus *Kuyl*. Tegelijkertijd werd de toeschouwer er voortdurend aan herinnerd dat alles geënceneerd is. Allereerst door de broers *Ben Chikha* die als zaalwachters optreden. Vervolgens door acteur *Mourade Zeguendi* die vanuit het publiek zijn verontwaardiging uitroept over het feit dat de pauze opgeleukt wordt door een *entr’acte* waarin Senegalezen een spectaculaire dans uitvoeren. Actrice *Marijke Pinoy* bekritiseert op haar beurt de keuze om de Afrikaanse danseres *Chantal Loial* achter een glazen wand te laten dansen; ze wordt zo opnieuw in een koloniaal perspectief te kijk gezet.

Meervoudige perspectieven op de werkelijkheid

Action Zoo Humaine zet met deze artistieke ingrepen op een intelligente manier aan tot reflectie over de manier waarop de realiteit in en door haar encenering aan ons verschijnt. De toeschouwer krijgt voortdurend verschillende perspectieven op de situatie en wordt in dat spel ook actief uitgedaagd. Want net zoals bij de projecten van *Elly Van Eeghem* en *Thomas Bellinck* is de grens tussen realiteit en fictie, tussen werkelijkheid en encenering, heel erg dun. De *Ben Chikha’s* mikken zelfs op een moedwillige vervaging van deze grens en maken de verwarring die daardoor ontstaat tot zelfbewust onderwerp van hun project. Het spel met stereotypen en de voortdurende ondermijning van het verwachtingskader van de toeschouwer openen een meervoudig perspectief op het koloniaal verleden en hoe dat doorwerkt in het heden. Het resultaat is niet zozeer een moraliserende politieke aanklacht. Het legt veeleer de complexiteit van het postkoloniale debat bloot.

Elly Van Eeghem, *Thomas Bellinck* en de broers *Ben Chikha* focussen inderdaad expliciet op de impact van het verleden op de sociale of politieke werkelijkheid vandaag. De kunstenaars streven geen objectieve realiteit na, het gaat niet om het blootleggen van een vergeten geschiedenis, een plek, of een gemeenschap. Ze claimen geen waarheid, waarschijnlijkheid of antwoord, maar zetten daaren-

tegen in op verbeeldingen van de werkelijkheid. Deze kunstenaars vertalen flarden herinneringen, momenten uit het collectieve geheugen, maar ook nieuwe mogelijkheden voor de toekomst naar een artistiek universum. Zo bieden ze andere, meervoudige perspectieven op de werkelijkheid. Doorheen verbeeldingen van de werkelijkheid voeden ze een genuanceerde reflectie op het verleden. Tegelijk stimuleren hun interventies een kritische omgang met het heden en openen alternatieve mogelijkheden voor de toekomst.

Deze tekst is een ingekorte versie van een artikel dat in maart 2016 reeds werd gepubliceerd in FORUM+ voor Onderzoek en Kunsten (uitgegeven door het Koninklijk Conservatorium Antwerpen).

recensie

Een verschil dat je niet kunt zien : en de broekzak van een collectie

Brenda Tempelaar

:
gerlach en koop

Bonnefantenmuseum, Maastricht
15 april – 27 november 2016
bonnefanten.nl

Als Lorenzo Benedetti de collectieve kunstenaar *gerlach en koop* uitnodigt voor een tentoonstelling in de Appel, naaien zij de rechterzak van zijn spijkerbroek dicht. Het is september 2015 als de broekzak *Untitled* wordt genoemd en wordt opgenomen in de titellijst van de tentoonstelling *Choses tuées*, net als *Verminderde ruimte*; een werk bestaand uit een spijkerbroek waarvan één pijp binnenstebuiten in de ander is gekeerd. In de maanden die volgen schudt de Appel na een bestuurlijk conflict op zijn grondvesten en staat Benedetti met een dichtgenaaide broekzak op straat.

De vleugelvullende collectieopstelling die nu te zien is in het Bonnefantenmuseum in Maastricht omvat ook *Verminderde ruimte*. Het werk ligt midden in een zaal, op de houten museumvloer. Tijdens de opening schuifelt de Maastrichtse kunstscène er omheen, terwijl *gerlach en koop* de felicitaties in ontvangst nemen. Bij wijze van uitzondering richtten zij de tentoonstelling in met collectiestukken, werken in bruikleen en werken die zij zelf maakten. Ook Lorenzo Benedetti reisde voor de gelegenheid af naar de Maasstad en hij heeft mijn onverdeelde aandacht. Zou hij *Untitled* dragen? Ik zie hem niet zoeken naar een verdwaald muntje voor de garderobe, of onopvallend een inkomend telefoongesprek wegdrukken. Zijn broekzak blijft leeg, wat ook toeval kan zijn.

Tussen de twee spijkerbroeken van *gerlach en koop* zit een groot verschil dat je er niet meteen aan af ziet. De broek van Benedetti was zijn getuige, toen het directeurschap van de Appel hem ontglipte. Ondertussen ontsnapte *Verminderde ruimte* aan de commotie – na de tentoonstelling weer omwikkeld met bubbelpastic, zo stel ik me voor. De spijkerbroek werd door de Appel verpakt alsof het een kwetsbaar en waardevol voorwerp is, terwijl de afgestikte broekzak van Benedetti ruw werd blootgesteld aan de grillen van de tijd.

Tijdens de opening van de tentoonstelling herbergt het museum ze allebei, maar de één als kledingstuk en de ander als kunst. De titel van de tentoonstelling – een dubbelpunt – beschrijft woordloos het verschil tussen de collectie en haar randgebied.

Jeremiade

Verminderde ruimte ligt naast een langwerpige, witte blok waarvan de hoeken een kleine uitsparing hebben. Het ontwerp lijkt op een sokkel en werd in de jaren zestig gemaakt door *William Graatsma*. Ze hebben iets van elkaar weg, het blok en die spijkerbroek: aan allebei ontbreekt een stukje en toch kunnen we ze in gedachte makkelijk afmaken. Want sokkel of spijkerbroek; ons collectieve geheugen biedt ze puntgaaf aan.

Een museumcollectie brengt zulke voorwerpen samen, maar ook daar worden er hoekjes uitgespaard, of excessen aanvaard. Wie daar net als *gerlach en koop* op let zal de banaliteit zien van de dingen die in het museum tot kunst worden verheven. Het gaapt je aan vanaf een lange witte muur, waar *Lily van der Stokker* een paar blauwe strepen trok – dik en dun, verticaal, horizontaal en allemaal even recht – om zich in twee hoeken van het museum in een klein, handgeschreven commentaar over de hele kunstgeschiedenis te buigen: ‘we hebben het niet gemakkelijk’, staat er.

Niet gemakkelijk (1993) was een onuitgevoerde schets voor een muurschildering op kantoor, maar werd de roep van een maker in een tentoonstelling over het kunstwerk als publiek bezit. In een doodlopende zaal van het museum wordt de jeremiade opgevoerd die het kunstenaarschap met zich meebrengt. *Van der Stokker* heeft het net gehaald.

Toonkast

Bestaat *Niet gemakkelijk* pas echt als *gerlach en koop* de schets vertalen naar een muurschildering? Bestaat kunst pas als iemand het je aanwijst? : wijst telkens iets aan en vraagt dan of er kunst aanwezig is, zoals bij een werk van *Marcel Broodthaers*. De gastcuratoren beweren dat er een tank te zien is in een brok mergel, dat in een geleende toonkast van het Gemeentehuis Sint-Gillis ligt. En als ik me over het glas buig zie ik hoeveel de rechthoekige uitsnede bovenop lijkt op het mangat in het dak van een tank.

Hoewel *Tank* (1967 – 1970) aan *Marcel Broodthaers* wordt toegeschreven werd het mergel bewerkt door een kind tot het op een tank leek. *Broodthaers* ruilde het met het kind voor een foto.

Het stokje dat als een loop in het mergel is gestoken wordt door *gerlach en koop* vergeleken met een foto van *Broodthaers*, waarop te zien is hoe een kind een stokje van de grond raapt. *Tank* (1967 – 1970) werd geplaatst in de negentiende-eeuwse vitrinekast uit de geboorteplaats van *Broodthaers*, waarvan het toonvlak bekleed is met groen vilt. De toonkast vestigt museale aandacht op een stukje mergel, maar neemt de appropriatie van *Broodthaers* ook decennia mee terug in de tijd.

De curator van het museum, Paula van den Bosch, zou hiermee haar hand hebben overspeeld, maar geldt dat ook voor een appropriatie door een collectieve kunstenaar? Liever beschouw ik hun ingrepen als onderdeel van een kunstenaarspraktijk. Het excessieve curatorschap van *gerlach en koop* pakt de collectie juist samen als een losbladig systeem waar je denken in verstrikt raakt, door Van den Bosch als volgt beschreven op één van de muren: ‘ieder kunstwerk is als een zich vertakkende rivier zelf een beginpunt van allerlei denkbeeldige verbindingen.’

Bruikleencarrousel

Een verbinding in de kunst leek mij iets onomstotelijks; iets dat wel of niet bestaat. Maar in de achterste zaal van het museum, bij *Winterlandschap met vogelval* (1631) van *Pieter Brueghel de Jonge*, maak ik kennis met een denkbeeldige variant. Volgens de tekst betreft het een kopie, toegeschreven aan de zoon van *Bruegel de Oude*, zijn atelier of zijn navolgers. Het oubollige doek lijkt verdwaald in een tentoonstelling over conceptuele kunst. Zou het weer om een appropriatie gaan, zoals bij *Tank*? Een kopie was in de tijd van *Brueghel* lang niet de auteurscrisis die het was voor iemand als *Broodthaers*. Nee, de crisis zit in mij, en dat blijkt uit een vraag die mijn conceptuele voorstellingsvermogen doet exploderen: wat zou er gebeuren als alle eigenaren van zo'n 127 kopieën zouden besluiten tot een bruikleencarrousel, zodat je, als je na een jaar weer terugkomt in het museum, voor een ander schilderij staat?

De carrousel komt onmiddellijk in beweging. Rechts onderin het ijstafereel van *Brueghel* is een vogelval afgebeeld. Vogels pikken met hun snavels in de sneeuw, naar wat gestrooid graan. Boven hen staat een schuine plank op scherp. Een kind speelt vlakbij een wak

in het ijs en op de voorgrond voorspellen raven de willekeur van de naderende dood. Ik ben net zo nietsvermoedend als de vogels, maar ook als kijker kun je ieder moment het deksel op je neus krijgen.

Een leven lang val je ten prooi aan willekeur, overgeleverd aan keuzes van anderen die het leven vormgeven. Een onbemiddeld bestaan is een utopie die zich hooguit ophoudt in een broekzak. Daar vind je nog een vrijplaats voor de alleenheerser. Daar kunnen dingen nog bewaard of kwijtgemaakt worden zonder opgaaf van redenen.

Iedere collectieopstelling heeft zo'n broekzak, een depot waarin dingen achterblijven. Maar : stelt daar tegenover dat een stang van de parkeerplaats juist wel op zaal terecht kwam. Net als Niet gemakkelijk bevindt het zich in de zaal waarachter de Maas onophoudelijk stroomt. Het vormt er een overgang tussen de verstilling van een collectie en de beweeglijkheid van de buitenwereld.

Na : zal de stang niet plotseling worden toegevoegd aan de collectie, maar worden teruggezet op de parkeerplaats. Bezoekers zullen hun fietsen er hardhandig aan vastketenen. Benedetti zal naar huis gaan en spijkerbroeken dragen met zakken waar hij iets in kan stoppen. Het museum zal terug in het gareel komen, maar tussen de collectie voor en na : zit een verschil dat je niet kunt zien.

In de weggewerkte broekspijp van Verminderde ruimte schuilt een stukje Appel, dat niet vervliegt als je het stiksel lostrekt. De muur van het museum wordt straks weer wit gemaakt, maar er is meer nodig om de jammerklacht van *Van der Stokker* er onder te krijgen. Want ook als denkbeeld is : een goedgeplaatste vinger, op de zere plek van een land dat van *Brueghel* tot *Benedetti* is vergeven van willekeur en teleurstelling.

Tasten in het duister

Adriano Amarals
eindpresentatie bij
De Ateliers

Julia Mullié

Offspring 2016. Potlatch
Adriano Amaral

De Ateliers, Amsterdam
18 mei – 29 mei 2016
de-ateliers.nl

Rondwalend door *Adriano Amaral's* atelier laten je voetstappen er sporen achter. Ook buiten zijn studio zijn de resten van grafietpoeder tot ver in het gebouw van De Ateliers te vinden in een installatie die zich steeds verder uitbreidt. Door zijn manipulaties blijkt *Amaral* als geen ander in staat te maken van de ruimte waarin je je bevindt en hoe je je hiertoe kunt verhouden. Dat geldt niet alleen voor de studioruimte zelf, maar ook voor de grotere structuur waar deze studio deel van uitmaakt.

Vertrekkend vanuit een scherpe en gevoelige observatie maakt *Amaral* nieuwe omgevingen die herkenbaar lijken, maar het niet zijn. Voor zijn eindpresentatie bij De Ateliers maakte hij een *site specific* installatie, speciaal gemaakt voor de ruimte waarin hij twee jaar doorbracht. Je bewegend door deze installatie, wordt je aandacht gericht op de kleinste details van deze omgeving. *Amaral* maakt objecten na die je in het dagelijks leven veelvuldig tegenkomt, maar altijd op een vervreemdende manier, want hoe bepaalt onze kennis wat we zien? En valt er aan die vanzelfsprekende kennis van dingen überhaupt nog te twijfelen?

De gelaagdheid van deze manipulaties maakt ze sterk want niet alle karaktereigenschappen van objecten verliezen hun kenmerken. *Amaral* weet ze zo te ontleden en ze vervolgens zo vorm te geven dat er altijd een vage herkenning schuilt in de objecten, die niet direct is thuis te brengen. Oordopjes van kalk lijken exact dezelfde structuur te hebben als de oorspronkelijke dopjes van traagschuim. Ze liggen achteloos verspreid door de ruimte en sommige bezoekers gaan er per ongeluk op staan. De oordopjes nemen niet meer hun oorspronkelijke vorm aan maar liggen platgestampt als kapotte krijtjes op de grond. Hoe de bezoeker zich voortbeweegt door de installatie is bepalend: delen van de installatie veranderen en verraden de onechte aard van de objecten.

Hierdoor wordt de bezoeker haast terloops in staat gesteld de oorsprong van deze objecten en materialen te bevragen: hoe komt het dat we een bepaalde notie hebben van de dingen om ons heen? Zijn materiaal en vorm essentieel om dingen om ons heen te begrijpen? Of speelt ook de context waarin objecten zich bevinden hierbij een belangrijke of zelfs bepalende rol?

Door zeer verschillende materialen – van textielsoorten, cement, gepoedercoat metaal, chloorverbindingen en turf tot siliconen – in combinaties te gebruiken, ontstaan er nieuwe stoffen met eigen, zeer specifieke eigenschappen. Voordat hij met het experimenteren met materialen aan de slag gaat, heeft *Amaral* exact in zijn hoofd wat hij wil. Bedachtzaam en met uiterste precisie probeert hij met verschillende materialen het beoogde resultaat te krijgen. Zijn interesse lijkt zich te bewegen tussen empirisch onderzoek naar de aard van dingen en een meer intuïtieve assemblage van deze elementen die een nieuw geheel gaan vormen. Zo ontstaat een zintuigprikkelende installatie.

Dat de presentatie in *Amaral's* oude atelier te zien is, is erg belangrijk: *Amaral* werkt heel nauwgezet naar een bepaalde ruimte toe. De hoge mate van concentratie is voelbaar wanneer je door *Amaral's* installaties loopt. Alles in de installatie lijkt te kloppen, maar je perceptie wordt tegelijkertijd volledig uit balans gebracht door de vervreemding van objecten die je aanvankelijk dacht te herkennen. Daarnaast wordt de vergankelijkheid van de materialen en de dingen door *Amaral* benadrukt: de bezoeker die een kalken oordopje verplettert, of iemand die uit nieuwsgierigheid zijn vinger heeft gestoken door een laag olie met daarop aluminiumpoeder, waardoor het oppervlak is veranderd. Je ervaart het letterlijke verval van sommige materialen die niet tegen de tand des tijds bestand zijn. De broosheid van de materialen wordt gereflecteerd in de breekbare kleuren, of meer nog in het grotendeels ontbreken van kleur. Soms probeert het lichtroze door het grauwe epoxy heen te dringen, of is er een zweem blauw waar te nemen in de siliconen objecten, maar nooit willen ze echt doordringen. Het breekbare voorkomen van de objecten doet vermoeden dat de objecten al een heel leven achter zich hebben. Tegelijkertijd realiseer je je dat dit onmogelijk is: elk object is onbruikbaar en het materiaal te zwak om het functionaliteit te verlenen. Hiermee komt er een geweldige rust in *Amaral's* installatie, welhaast een passiviteit van objecten die niet eens gebruikt willen worden.

Terry Smith introduceerde de term 'the exhibition setting', waarmee hij bedoelt dat de betekenis van iets niet bepaald wordt door een onderdeel, maar tegelijkertijd ontstaat in dialoog met

andere dingen die zich in dezelfde ruimte bevinden. Dat zou je als een verwijzing kunnen zien naar de klassieke esthetica waarbij het in de eerste plaats om schoonheid gaat: een kunstwerk bestaat uit verschillende elementen die samenvloeien tot een ondeelbaar geheel.

De consequentie is dat wanneer er iets verandert in de samenstelling van de delen, de betekenis van het geheel verandert. *Amaral* weet deze noties op een zeer interessante, precieze manier toe te passen, waardoor zijn presentatie als een geheel wordt ervaren: hij biedt een nieuwe structuur aan om de objecten in zijn installatie van een (schijn)betekenis te voorzien. Dit doet hij impliciet zonder dat je er echt je vinger op kunt leggen. Het doet denken aan de installatiefoto's van de belangrijke tentoonstelling *When Attitudes Become Form*, die in 1969 door Harald Szeemann werd georganiseerd in de Kunsthalle Bern. Hier werd een groot aantal kunstenaars uitgenodigd om eveneens *site specific* werk te maken. Maar ook het materiaalgebruik en dezelfde soort gevoeligheid en vergankelijkheid die bijvoorbeeld *Barry Flanagan*, *Bruce Nauman*, *Gilberto Zorio*, *Mario Merz* en *Michael Heizer* hier toonden doet denken aan het werk van *Amaral*.

De grote aandacht voor efemere installaties zoals die van *Heizer*, *Merz*, *Zorio* en die van *Amaral* houden naar mijn idee nauw verband met twee ontwikkelingen in de samenleving. De virtuele wereld waarin wij ons begeven veroorzaakt dat mensen zich weer bewust willen worden van het specifieke moment waarin ze zich bevinden. De ervaring van tijdelijkheid bij een dergelijke presentatie stelt je hiertoe in staat. Daarnaast zijn er de problemen veroorzaakt door het pankapitalisme waarin individuen zich onderwerpen aan rationele factoren als productie, consumptie en efficiëntie. Deze twee ontwikkelingen maken ons bewust van het belang van efemere installaties: we worden wederom met onze neus op de notie van de instabiliteit van het bestaan gedrukt.

De context die in het dagelijks leven als een vaststaand feit wordt gepresenteerd en ervaren wordt door *Amaral* uit zijn verband getrokken. Het soort ritme waarin we zitten wordt even uit balans gebracht, waardoor je opeens weer kritisch kunt kijken naar de dingen om je heen. Wat we in het werk herkennen is in de eerste plaats afhankelijk van onze eigen kennis.

Wat we zien wordt vormgegeven door ons associatievermogen. Dit is geweldig, want de bezoeker moet proberen een weg te vinden door de installatie aan de hand van diens eigen referentiekader. Tegelijkertijd passen die dingen in *Amaral's* werk net niet binnen dat kader, waardoor je steeds weer in het duister tast.

Regimekunst

Sébastien Hendrickx

Mount Olympus – to glorify the cult of tragedy –
(a 24H performance)

Jan Fabre

Bourla Schouwburg, Antwerpen

30 – 31 januari 2016

mountolympus.be

‘Breathe, just breathe. And imagine something new.’ Na een afmattende zit van 24h hoor je eindelijk de slotwoorden van *Mount Olympus*. Een kwartier eerder veerde het publiek al massaal recht om *Jan Fabre’s* ‘krijgers van de schoonheid’ toe te juichen, die bedekt onder verf en glitterstof, hun achterwerk op en neer stonden te schudden in de richting van het auditorium. *Twerken* heet zoiets. De dansstijl werd wereldberoemd dankzij de superster Miley Cyrus, die binnen de mainstream popcultuur de grenzen van de pornificatie van het menselijke lichaam nog verder heeft opgerekt.

Wat stelt *Fabre* zich eigenlijk zelf voor bij ‘something new’? Rond zijn met superlatieven overladen ‘meesterwerk’ hangt het aura van een heroïsch maatschappelijk verzet, terwijl de voorstelling gewoon de dominante ideologie van onze tijd reproduceert in een verhevigde vorm.

Mount Olympus is een synthese van *Fabre’s* loopbaan als kunstenaar. Hij drijft enkele beproefde artistieke strategieën op de spits en nodigde een paar fetisj-acteurs van de voorbije dertig jaar uit, ijzersterke performers als *Els Deceukelier*, *Mark Moon Van Overmeir* en *Renée Copraij*. Tegelijk is de voorstelling één grote odyssee kriskras doorheen de Griekse mythologie. In een etmaal passeren twee dozijn helden en heldinnen de revue, met alle gruwel, wraakgevoelens en intriges van dien. De liters bloed en stukken rauw vlees vliegen – letterlijk – in het rond. Meester van dit bonte gezelschap is de god van wijn, roes en waanzin, Dionysus, die om de haverklap naar het podium terugkeert om er breed grijnzend keet te schoppen. Zijn tegenhanger Apollo, de bedachtzame god van het licht en de rede, valt nergens te bespeuren.

Zoals *Fabre’s* befaamde *durational performances* uit de jaren 1980 is *Mount Olympus* grotendeels opgetrokken uit taken die de performers tientallen keren herhalen: het reciteren van enkele regels, het uitvoeren van een handeling of dansen van een korte frase,.... Soms leiden de repetitie en duur tot de aanwas van interpretaties, en soms tot het ‘zich ledigen’ van het getoonde (alsof betekenis er uit weglekt). Bijna altijd resulteren ze in de uitputting van de performers. Clytemnestra en Iphigenia cirkelen op een bepaald moment ruim een kwartier rond oorlogsheld Agamemnon, terwijl ze als planeten rond de zon tegelijkertijd ook rond hun

eigen as draaien. Gaandeweg haperen hun sierlijke bewegingen. Eén van hen struikelt, maar staat direct weer op om verder te dansen, aangemoedigd door een wild applaus dat zich uitstrekt van de parterre tot in de nok van de Bourla Schouwburg in Antwerpen. Welke backstage praktijken ondersteunen zoveel lichamelijk uithoudingsvermogen? Hopelijk enkel wat massages en *power naps*.

Anders dan bij de Amerikaanse dansmarathons tijdens de Grote Depressie van de jaren 1930, waar koppels soms meer dan honderd uur lang rondjes draaiden om een geldprijs te winnen, spreekt uit het uithoudingsvermogen in *Mount Olympus* geen wanhoop maar de heroïek van de subversie. *Fabre's* performers blinken uit in fysieke durf en transgressie. Maar wat is het morele appel dat onmiskenbaar van deze voorstelling uitgaat? Tegen wie of wat verzetten zijn 'krijgers' zich eigenlijk?

De ziedende Ajax roept iedereen op een bepaald moment op om te revolteren tegen de 'dictatuur van de slaap'. Wanneer aan het eind van de marathonvoorstelling de cast dit gevecht vaak 'schijnt' te verliezen (we zien een merkwaardige mengeling van 'echte' vermoeidheid en een ongeloofwaardig geacteerde slaperigheid), tracht de krijger de geeuwers te wekken door hen steeds opnieuw tegen de kont te trappen of aan de haren te trekken. Ajax representeert de vandaag veel dominantere 'dictatuur van het waken'. Speurend naar nieuwe wingebieden, boekt het laatkapitalisme namelijk grote terreinwinsten op het vlak van de tijd. In een 24/7 samenleving eten de dagen de nachten op. Iedereen kan (moet) er doorlopend consumeren, productief, communicatief en performatief zijn. 'Je veux une vie sans interruptions', zo klinkt het in *Mount Olympus*.

Onder de dictatuur van het waken schuilt de ontkenning van ziekte, ouderdom en dood. Ouder worden, er ouder uitzien, tijdens het leven de dood onder ogen leren zien, proberen te leven met de lichamelijke aftakeling door ziekte,.... Dat alles lijkt vandaag wel een vloek. Er wordt nochtans druk gestorven in *Mount Olympus*. De Griekse mythologie telt immers vele *casualties*. Maar de doden mengen zich op scène tussen de levenden en blijven dwangmatig doorademen, doorpraten en doorrennen. Echt sterven wordt hen niet toegestaan.

Nota bene één van de oudere actrices, *Anny Czupper*, noemt slaap op een bepaald moment ‘een inspiratieloze repetitie van de dood’. Zelfs als ze dood zal zijn, zal ze trouwens niet echt slapen: ‘ik zal eeuwig slapen met mijn ogen open’. Hoe heten zulke doden ook alweer? Zombies.

Gaat het hier om een platte affirmatie van het 24/7-regime of om een subtiele kritische mime? Mijn twijfels verdwijnen tijdens één van de orgastische slotscènes. De jongere performers teren er op hun laatste energierestjes om zich de ziel uit het lijf te lopen (zonder vooruit te gaan), terwijl ze verf en glitterstof over zich heen gekieperd krijgen. Pas nadat mijn ogen wennen aan alle drukte, merk ik het eenzame koppeltje op dat vooraan vredig slaapt. Dàt is pas verzet, denk ik opgelucht bij mezelf. Even later staan de twee echter op om vrolijk mee te rennen en mee te *twerken*.

Wacht. Misschien zit ik ernaast en is het waken eigenlijk een metafoor voor het autonome denken? Is de plicht om wakker te blijven in essentie een oproep om de schone schijn te bekampen die onze kritische zin in slaap dreigt te sussen? De manier waarop *Mount Olympus* intellectuelen portretteert, spreekt die lezing tegen. Ergens voorbij het midden van de voorstelling mogen in een komisch bedoelde scène enkele Griekse filosofen komen opdraven. Het blijken totale losers. Net wanneer ze iets heel belangrijks lijken te gaan zeggen, nemen ze een trekje van hun pijp, waar vervolgens geen woorden uit komen maar rookpluimpjes die machteloos vervliegen in de lucht. Het is een huizenhoog cliché: filosofen turen naar de sterrenhemel en zien daardoor het putje van Milete niet.

Wat vertelt deze ridiculisering van de intellectueel, na al die vieringen van de fysieke transgressie en daadkracht van de strijder? *Just do it*. Gewoon doen, in plaats van denken. ‘Make America Great Again!’, roept Donald Trump aan de overkant van de Oceaan. Onze wereld is alleen maar complexer geworden. We hebben meer dan ooit aandacht en reflectie nodig. *Vita contemplativa*. Aan het einde van zijn voorstelling gaat *Fabre* nog een stapje verder. Vol minachting spreekt Dionysus over die marginale ‘poëten’ die geloven dat er niet één maar meerdere waarheden bestaan. *Bullshit*, zegt de drankgod, er is natuurlijk maar één waarheid. En die heet: waanzin.

Is dat allemaal niet een beetje fascistisch?, vraag ik me af. Kan je iets überhaupt 'een beetje fascistisch' noemen? Ik ben niet de eerste die dat hoge woord in verband brengt met *Fabre's* werk. En het blijft uiteraard 'maar theater'. Desondanks spreekt uit *Mount Olympus* een mens- en wereldbeeld die niet onschuldig zijn – zeker in de penibele tijden waarin we leven. Daags nadien ga ik te rade bij de wijze Susan Sontag, die in haar essay 'Fascinating Fascism' uit 1974 de fascistische wensdroom als volgt kenschetste: '(Fascism) stands for an ideal, and one that is also persistent today, under other banners: the ideal of life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feelings of community; the repudiation of the intellect; the family of man (under the parenthood of leaders).' De meeste van deze kenmerken vind ik terug in *Mount Olympus*. De voorstelling wordt getekend door het fascisme in een van zijn hedendaagse gedaantes, die van het 24/7-regime.

Ook de fysieke toestand waar dit evenement de toeschouwer toe voert, is betekenisvol in het licht van dit alles. Niet alleen dreigt het slaapgebrek de kritische zin uit te wissen, ook de dwingende publieksdramaturgie, die aanstuurt op een Dionysische deelname, kan de geesten bedwelmen. Als de ploeg aan het eind in één lang-gerekte orgastische ontlading meer dan tien keer 'give us all the love you got!' roept, dan joelt het publiek in koor. Ik wil jullie helemaal niet al mijn liefde geven, denk ik bij mezelf. We lijken ons niet in de Bourla Schouwburg maar op de festivalweide van Tomorrowland te bevinden.

Ook daar kan je je laven aan repetitieve extase en vrijheidsdwang. Ook daar wordt gedweept met de toekomst. Ook daar gaat onder het delirium van het nieuwe een hyperbolische bevestiging van het bestaande schuil. 'Imagine something new.' Die opdracht kunnen we terugkaatsen naar *Fabre* zelf. Regimekunst krijgt van mij nul sterretjes.

over de auteurs

Laurie Cluitmans

Curator en criticus Laurie Cluitmans (1984) studeerde Communicatie Wetenschap en Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Als onafhankelijk curator, stelde zij o.a. de volgende tentoonstellingen en programma's samen: He Disappeared into Complete Silence; Rereading a Single Artwork by Louise Bourgeois, De Hallen Haarlem (2011); Tribute to an Avenue, Sculpture International Rotterdam (2014); Nachthutje in de Komkommerhof, De Vleeshal in Middelburg (2015) en een serie van bijeenkomsten Things you do not learn in school in Rongwong, Amsterdam. Als criticus schrijft zij o.a. voor Metropolis M en individuele kunstenaars. Tot voor kort was Cluitmans daarnaast werkzaam als gallery director bij Galerie Fons Welter.

Momenteel werkt zij aan een groter onderzoeksproject over de hedendaagse betekenis van de kunstenaarstuin, dat zich zal uiteten in een serie tentoonstellingen, bijeenkomsten en publicatie.

Sébastien Hendrickx

Sébastien Hendrickx (1983) studeerde Theaterwetenschappen (UGent) en Beeldhouwkunst (LUCA School of arts). In 2010 en 2011 was hij artistiek leider van het Bâtard Festival. Van 2010 tot en met 2014 was hij in KVS Brussel aan de slag als huisdramaturg. Als productie-dramaturg werkt(e) hij voor podiumkunstenaars als Benjamin Verdonck, Thomas Bellinck, Jozef Wouters, Simon Allemeersch, Heike Langsdorf, Ula Sickle en Piet Arfeuille. In 2014 won hij de Marie-Kleine Gartman pen voor zijn essay 'Kunst die zich voordoeft alsof ze iets anders is als kunst', dat werd gepubliceerd in Rekto:Verso. Sinds juni 2014

maakt hij deel uit van de redactie van het podiumkunstenijdschrift Etcetera, waarvoor hij regelmatig recensies en essays schrijft. Op dit ogenblik voert hij in a.pass Brussel een artistiek onderzoek naar complexiteit, narrativiteit en de figuur van de detective.

Julia Mullié

Julia Mullié (1994) studeert kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, waar zij tevens onderzoeksassistent is van Dr. Marga van Mechelen. Daarnaast werkt zij sinds 2015 als assistent curator bij de Vleeshal in Middelburg. Haar academische onderzoek richt zich voornamelijk op de conceptuele kunst uit de jaren zestig en zeventig. Hierbij ligt de nadruk op de Nederlandse conceptuele kunst en de relatie tot Nul en Fluxus. Julia vindt het geweldig kunsthistorisch onderzoek te verrichten, maar tegelijkertijd de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst op de voet te volgen zoals bij de Vleeshal en door verschillende publicaties en tentoonstellingen waaraan zij werkte. De persoonlijke band met kunstenaars geeft een extra dimensie aan de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis en is voor haar zeer belangrijk.

Brenda Tempelaar

Brenda Tempelaar (Dordrecht, 1990) is kunstenaar en schrijver. Zij studeerde Beeldende kunst aan de AKV|St. Joost Breda en volgde de onderzoeksmaster Artistic Research aan de Universiteit van Amsterdam. Daarna was zij een jaar lang resident aan de Van Eyck Academie in Maastricht. Tijdens deze residentie maakte zij meerdere nieuwe werken waarbij sculpturen, video's en scenario's werden samengebracht in installaties. Haar werk als kunstenaar is onderdeel

van een doorlopend onderzoek naar internationale ontwikkelingen op het gebied van tentoonstellingsarchitectuur. Haar interesse in de handeling van het tentoonstellen komt ook regelmatig terug in de recensies die zij schrijft over het werk van andere kunstenaars. Naast recensies schrijft zij essays en schreef zij voor o.a. Tubelight, Kunsthuis Syb en P/////AKT.

Nele Wynants

Nele Wynants (1981) is postdoctoraal onderzoeker aan de Universiteit libre de Bruxelles (THEA Joint Research Group) en de Universiteit Antwerpen (Research Centre for Visual Poetics). Ze behaalde een master kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent en een doctoraat in theaterwetenschap en intermedialiteit aan de Universiteit Antwerpen. In 2015 was ze visiting scholar aan de Université Paris 3 (LIRA, Laboratoire International de Recherches en Arts) waar ze archiefonderzoek verrichtte naar wetenschappelijk theater in de negentiende eeuw. In haar huidig onderzoek focust ze op de geschiedenis van optische media en de manier waarop hedendaagse kunstenaars deze instrumenten inzetten om de kennis omtrent mediageschiedenis, optica en visualiteit te verkennen. Recent werd ze hoofdredactrice van het tijdschrift FORUM+, het tijdschrift voor onderzoek en kunsten in de Lage Landen. Ze publiceert vooral over kunstenaars die werken op de grens van theater, film en mediakunst. Binnenkort verschijnt haar boek 'De binnenkant van het beeld. Immersie en theatraliteit in de kunsten' (2017).

Sophia Zürcher

Sophia Zürcher (1987) is zelfstandig kunsthistoricus. Ze studeerde Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht, met Moderne en Hedendaagse Kunst als hoofdrichting. Ze werkte nadien enkele jaren als webredacteur bij Kunstbeeld. Sinds februari 2016 recenseert ze wekelijks tentoonstellingen voor Het Parool. Haar stukken verschenen ook in Boekman, Atelier en Tubelight. Ze schrijft graag over schilderkunst, conceptuele kunst en fotografie, en ze blogt over kunstwerken in televisieseries. Daarnaast is ze werkzaam als communicatiecoördinator bij coöperatie TAAK en als programmamaker bij Sinopia Art Consultancy. Ze woont in Utrecht en werkt voornamelijk in Amsterdam.

De vijfde editie van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek werd op 16 december 2016 uitgereikt in het M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen.

Een initiatief van: de Appel arts centre, Witte de With Center for Contemporary Art en het Mondriaan Fonds.

In samenwerking met: Stedelijk Museum Amsterdam, STUK - Huis voor Dans, Beeld en Geluid Leuven, M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen en Van Abbemuseum.

Met dank aan: AICA Nederland, Domein voor Kunstcritiek, Exhibitionist, De Nieuwe Garde, De Groene Amsterdammer, KNACK, Metropolis M, H ART, Rekto:Verso, Tubelight, Tijdschrift Kunstlicht en Prix de Rome.

Namens de organisatoren: Jos Van den Bergh, Marieke Isthia, Yoeni Meessen, Philip Montnor, Britte Sloothaak, Steven van Teeseling, Steven ten Thije, Niels Van Tomme, Karen Verschooren.

Coördinatie 2016 en eindredactie: Docus van der Made, ontwerp en eindredactie: High Rise.

Copyright 2016
de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek
www.jongekunstcritiek.net

isbn
978-90-76936-48-2

december 2016



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

essay

**Laurie Cluitmans: De mogelijkheid van
een tuin, Sophia Zürcher: De belofte
van groeiende populieren, Nele Wynants:
Verbeeldingen van de werkelijkheid.**

recensie

**Brenda Tempelaar: Een verschil dat je niet
kunt zien, Julia Mullié: Tasten in het duister,
Sébastien Hendrickx: Regimekunst.**

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