

de
Prijs
voor
de
Jonge
Kunst
kritiek

De Prijs voor de Jonge Kunstcritiek is een initiatief van: de Appel Amsterdam, Mondriaan Fonds, Formerly known as Witte de With Center for Contemporary Art, Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum, Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond, M Leuven, Mu.ZEE en Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design & Architectuur

De (media)partners zijn: AICA Nederland, Domein voor Kunstcritiek, De Nieuwe Garde, Prix de Rome, De Groene Amsterdammer, HART, Knack Focus, Metropolis M, Het Parool, rektoverso en Tubelight

Initiatiefnemers

Sofía Hernández Chong Cuy, directeur Formerly known as Witte de With Center for Contemporary Art; Monika Szewczyk, directeur de Appel Amsterdam; Eelco van der Lingen, directeur Mondriaan Fonds; Rein Wolfs, directeur Stedelijk Museum Amsterdam; Charles Esche, directeur Van Abbemuseum; Peter Bary, directeur M Leuven; Bart Govaert, directeur Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond; Dominique Savelkoul, waarnemend directeur Mu.ZEE; Adinda Van Geystelen, directeur Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design & Architectuur.

Voorwoord

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten uit het Nederlandse taalgebied, die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. 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 blijven voeren. De prijs is een initiatief van de Appel Amsterdam, Formerly known as Witte de With Center for Contemporary Art, Mondriaan Fonds, Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum, M Leuven, Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond, Mu.ZEE en Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design & Architectuur.

Betrokkenheid en steun vanuit het veld is essentieel voor de inzet en impact van de prijs. Er is langdurig contact met onze (media)partners. We zijn dan ook verheugd met de steun van De Groene Amsterdammer, Metropolis M, Het Parool, Knack Focus, HART, rekt:verso, Tubelight, Domein voor Kunstkritiek, De Nieuwe Garde, AICA Nederland en Prix de Rome. Deze steun neemt verschillende vormen aan – van promotioneel en inhoudelijk tot het aanbieden van een prijs voor de genomineerden. Dit is voor de prijs van grote waarde en blijkt in de praktijk ook langdurig: de namen van oud-winnaars blijven opduiken in diverse media.

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek bestaat inmiddels ruim tien jaar. Dit lustrum is aangegrepen om een effectmeting uit te voeren. Hiervoor zijn alle winnaars en genomineerden van alle edities benaderd met een enquête. Uit de antwoorden bleek dat een nominatie van de prijs voor vrijwel iedereen een belangrijke stimulans is geweest in zijn carrière. Zo leidde het voor de meesten tot een betere zichtbaarheid als schrijver, tot nieuwe opdrachtgevers en betere betaling van schrijfp opdrachten. Bovendien gaven veel winnaars aan dat het op een bepalende manier hun zelfvertrouwen heeft vergroot in het werk als kunstcriticus.

Naast de vaste categorieën Essay en Recensie, werd in de edities van 2012 tot en met 2018 een derde categorie gewijd aan Internetkritiek, Visuele Kritiek, Innovatieve Kritiek of Innovatieve Kunstkritische Praktijken. Ook voor de huidige editie ambiëerden de initiatiefnemers van de prijs een derde categorie, ditmaal de Oeuvreprijs voor redacteur. Deze prijs is gericht op het zichtbaar maken van het werk van de redacteur. Hiermee willen de initiatiefnemers individuen signaleren en stimuleren die op constructieve wijze een essentiële bijdrage leveren aan de Nederlandstalige reflectie op beeldende kunst door middel van hun redactiewerk.

Helaas zijn we in de uitvoering niet geslaagd; er kwamen onvoldoende nominaties binnen. Dit is een bevestiging van de noodzaak van deze derde categorie: nog meer dan al vermoed werd, is het tijd om redacteurs uit de schaduw te halen en het werk dat zij verrichten zichtbaar te maken voor het grotere publiek. Met een andere aanpak zal deze Oeuvreprijs in 2022 alsnog worden uitgereikt.

Als startschot voor de oproep voor inzendingen verscheen dit jaar een artikel van hoogleraar cultuur-sociologie Pascal Gielen op de website van De Groene Amsterdammer en Knack Focus. Gielen stond stil bij kunst en cultuur in tijden van de coronacrisis en wat deze blootlegt. Ook grepen we de kans om terug te blikken op de vorige editie en werden hoofdprijswinnaars Noortje de Leij en Jorne Vriens geïnterviewd.

Met het prijzengeld maakte Jorne Vriens een kunstreis naar 'het mekka van de hedendaagse kunst', New York. Momenteel schrijft Jorne voor verschillende tijdschriften zoals Metropolis M en tentoonstellingen, zoals recentelijk een tentoonstelling over Bob Ross. Noortje de Leij won met haar essay 'Sigarettenpeuken op doek. Over de zin en onzin van afval in de kunst'. Naast het afronden van haar dissertatie werkt ze momenteel als redacteur van De Witte Raaf. Deze aanstelling is direct voortgekomen uit haar deelname aan de prijs, doordat Christophe Van Gerrewey, jurylid in 2018, haar benaderde om voor dit tijdschrift te schrijven.

De interviews zijn terug te vinden op de website, die is ontworpen als het archief van alle winnende en genomineerde teksten en andere activiteiten van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek. Wie alle kritieken van de voorgaande en huidige winnaars online wil lezen, kan hiervoor terecht op: www.jongekunstkritiek.net.

Het is voor de organisatie van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek belangrijk dat niet alleen een geldprijs wordt aangeboden – hoe belangrijk een financiële ondersteuning voor veel beginnende schrijvers ook is – maar dat de winnaars en genomineerden ook andere mogelijkheden worden gepresenteerd. Wij hopen hen verder op weg te helpen in het vak dat zij beoefenen en de media in contact te brengen met nieuw schrijvend talent. Naast een geldbedrag van 3.000 euro, krijgen de hoofdprijswinnaars daarom een persoonlijke mentor naar keuze aangeboden. Deze mentor zal hen begeleiden bij het maken van keuzes tot het realiseren van nieuwe kritieken. Zo hopen we de kunstcritici extra ondersteuning te geven in de ontwikkeling van hun professionele carrière.

Bovendien worden dit jaar aan alle genomineerden publicatiemogelijkheden geboden, waarvoor het enthousiasme en de steun van onze samenwerkende partners van grote waarde is. Traditiegetrouw wordt het winnende essay gepubliceerd in De Groene Amsterdammer en voor het eerst ook HART. rekto:verso verzorgt de publicatie van een van de twee essays die de basisprijs heeft ontvangen, waarvan de auteur bovendien een begeleidingstraject ontvangt van De Nieuwe Garde, stimuleringsplatform voor essayisten. AICA verzorgt een vertaling van het derde essay, om deze ook buiten het Nederlandse taalgebied te kunnen delen door publicatie op de website van AICA International.

In de categorie Recensie krijgt een van de auteurs een schrijfopdracht voor Metropolis M aangeboden, voor een artikel over een tentoonstelling of ander soort kunstuiting in het buitenland, inclusief reis en verblijf. Ook biedt Metropolis M alle genomineerden een jaarabonnement aan op hun toonaangevende tijdschrift voor hedendaagse kunst. De andere basisprijs behelst

een schrijfpdracht voor de aankomende editie van de Prix de Rome. Het Parool ondersteunt alle genomineerden uit de categorie Recensie met schrijfpdrachten voor de krant, à 1.000 euro voor de hoofdprijswinnaar en 500 euro voor beide basisprijswinnaars.

Zoals al gebeurt sinds de oprichting van de prijs, is ook voor deze editie opgeroepen tot bijdragen die genuanceerd en geïnformeerd een kritische 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 plaats op basis van geanonimiseerde teksten. Uit alle inzendingen in de categorieën Essay en Recensie werden elk drie genomineerden geselecteerd. De bevindingen van de jury leest u verderop in het rapport door juryvoorzitter Sarah van Binsbergen. Graag bedanken wij haar en juryleden Heleen Debeuckelaere, Moosje M. Goosen, Jessica Gysel en Koen Kleijn.

Met trots presenteren wij u deze publicatie, waarin de teksten van alle zes de genomineerden zijn opgenomen. Wij wensen hen een vruchtbare schrijvende toekomst toe, en kijken uit naar de stukken waarmee zij het Nederlandstalige kunstkritische landschap zonder twijfel zullen blijven verrijken. En u, de lezer van deze publicatie, wensen wij veel plezier toe met het lezen van alle essays en recensies van deze editie van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek.

Jury

Heleen Debeuckelaere (historicus, schrijver en freelancejournalist), Moosje M. Goosen (schrijver, criticus en onderzoeker), Jessica Gysel (schrijver, kunstenaar en oprichter van Girls Like Us) en Koen Kleijn (medewerker De Groene Amsterdammer en bestuurslid AICA Nederland). Onder voorzitterschap van Sarah van Binsbergen (kunstrecensent voor de Volkskrant en winnaar de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2018).

Over de zevende editie van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

De juryrapporten bij de vorige twee edities van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek, in 2016 en 2018, begonnen met de constatering dat het slecht gaat met de kunstcritiek. De afkalvende ruimte voor recensies en besprekingen in online en papieren kranten, de opkomst van online influencers die het vooral positief en gezellig willen houden, de vele kunsttijdschriften en andere platforms die het loodje leggen. Het is allemaal al eerder benoemd. Wat juryvoorzitter Sacha Bronwasser in 2018 in het juryrapport constateerde klopt nog steeds: wie nu een serieuze inhoudelijke kunstcriticus wil zijn moet over een flinke dosis optimisme, zo niet liefde voor het vak beschikken.

Tegelijkertijd zou je kunnen zeggen: het is ook een ontzettend spannende en uitdagende tijd om kunstcriticus te zijn. De ruimte die beschikbaar is om kunstcritiek te bedrijven mag dan beperkt zijn, de behoefte aan mensen die die ruimte kunnen vullen met diepgravende

analyses is onverminderd groot. Niet alleen binnen de kunstkritiek, ook daarbuiten wordt er op dit moment heftig gediscussieerd over kunst en de kunstwereld. Denk aan de manier waarop de Black Lives Matter-beweging de systematische uitsluiting van mensen van kleur binnen kunstinstututen heeft aangekaart. Of aan de manier waarop via online petitie bezwaar wordt gemaakt tegen racistische of seksistische inhoud van kunstwerken.

Het is verheugend dat de kunst zodanig serieus genomen wordt dat deze onderwerp is van maatschappelijke discussies. En dat het niet langer alleen kunstcritici zijn die zich uitspreken over kunst. Tegelijkertijd roept deze tijd ook om schrijvers die deze wisselwerking tussen wereldzaken en de kunst kunnen doorgronden, daarop reflecteren, en ontwikkelingen in een bredere context kunnen plaatsen. Schrijvers die aandachtig kijken en analyseren; die de maatschappelijke context waarin de kunst tot stand komt serieus nemen, maar die ook de kunst zelf, en wat die te zeggen heeft, in alle complexiteit, niet uit het oog verliezen.

Dit jaar, bij de zevende editie van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek, kreeg de jury 13 recensies en 19 essays toegestuurd om te beoordelen. In totaal dus 31 teksten, ruim de helft minder dan bij de vorige editie in 2018. Het zou voorbarig zijn om daaruit te concluderen dat het enthousiasme om over kunst te schrijven onder jonge auteurs afneemt. Het is inmiddels cliché om te zeggen, maar het was een uitzonderlijk jaar, waarin een pandemie niet alleen de kunstwereld maar ook het alledaagse leven overhoopgooide. Gezien de uitdagingen die dat met zich meebracht stemt het vrolijk dat zo'n dertig jonge schrijvers de zin, tijd en concentratie hebben gevonden om zich te wagen aan teksten over kunstwerken en vraagstukken rondom kunst.

Wat opviel bij zowel de recensies als de essays was de gretigheid van schrijvers om zich niet alleen met kunst, maar ook met de wereldonderwerpen die in die kunst gereflecteerd worden, uiteen te zetten. De jury was positief over dit engagement en signaleert tegelijkertijd ook de valkuilen daarvan. Schrijven over kunst betekent woorden vinden voor beelden en ervaringen die zich niet laten reduceren tot eenduidige argumenten of morele standpunten. Ook in een cultureel klimaat dat kunst en maatschappij als onlosmakelijk verbonden ziet, is het de taak van de kunstcriticus om de kunst in al haar complexiteit te beschrijven en te analyseren.

De recensies die de jury ontving gaven blijk van een opvallende degelijkheid. De jury las veel brave recensies, die netjes beschreven wat er in een tentoonstelling te zien was (of, in enkele gevallen, wat er in een gerecenseerd boek te lezen viel). Veel recensies waren beschouwend van aard en gingen vooral in op het thema van de tentoonstelling, zonder daarbij een stevig oordeel te geven. Dit pakte soms positief uit, als de auteur erin slaagde om een kunstwerk of expositie op een verrassende manier te belichten, door het in een bredere kunsthistorische of maatschappelijke context te plaatsen. Vaak bleef het echter bij opsommingen zonder duidelijke pointe. De jury had graag wat meer echt kritische recensies gezien, de meeste auteurs waren opvallend positief over hun onderwerp, of lieten hun mening in het midden. Experimenten met het genre gebeurde weinig dit jaar, ook daar had de jury graag meer van gezien. Maar bedenk daarbij wel: je schrijft een recensie voor het publiek. De lezer moet zonder al te veel voorkennis kunnen begrijpen waar je het over hebt.

Ook bij de essays viel de grote interesse in maatschappelijke vraagstukken op. Urgente thema's als klimaatverandering, de wankelende status van het publieke monument, en inclusiviteit en diversiteit passeerden meermaals de revue. In het beste geval leidde die betrokkenheid tot scherpe analyses van kunstwerken waarin de auteurs deze thema's gereflecteerd zien. Ook zag de jury een aantal essays die, soms heel overtuigend, soms meer zoekend, bredere kwesties in de kunstwereld aankaarten, zoals de Code Diversiteit & Inclusie, de toekomst van musea, en de economie van het kunstenaarschap. Minder positief was de jury over het grote aantal essays waarin auteurs kunstwerken inzetten om een maatschappelijk of filosofisch punt te illustreren, zonder dat zij werkelijk in de kunst zelf geïnteresseerd lijken. Van een kunstkritisch essay mag je verwachten dat het leidt tot diepere inzichten in de thema's waar een kunstwerk of oeuvre over gaat, maar zeker ook in wat het kunstwerk daar zelf, als kunstwerk, over te zeggen heeft. Wellicht dat de opdracht om in de essays de link te leggen met de actualiteit, soms wat te letterlijk werd genomen.

Sarah van Binsbergen
Oktober 2020

Juryrapport

Categorie Recensie

In de categorie Recensie nomineert de jury **Dagmar Dirx, Nadia de Vries en Esmee Postma**. Deze auteurs onderscheiden zich door de genuanceerde manier waarop ze presentaties en kunstwerken kunnen doorgronden, door verschillende dimensies ervan te belichten en daar originele gedachten aan te koppelen. Alle drie de besproken tentoonstellingen hebben een duidelijke maatschappelijke basis, ze gaan respectievelijk over queeractivisme, de economie van zorg en ziekte en migratie. De genomineerden geven blijk van het vermogen om in hun recensies zulke maatschappelijke kwesties op genuanceerde wijze aan te kaarten, zonder dat ze daarmee de poëtische, esthetische en gelaagde dimensies van de kunstwerken uit het oog te verliezen.

Dagmar Dirx neemt ons in 'We dansen onverminderd door' mee door de tentoonstelling 'TOGETHER.', de allereerste LHBTQIA+-tentoonstelling in het Antwerpse museum M HKA. Terecht vraagt Dirx zich af hoe de activistische geest die uit veel van deze werken spreekt zich verhoudt tot de institutionele logica van het museum. Het is een goede vraag, die pas in de conclusie wordt aangehaald, en die van de jury centraler had mogen staan in het stuk. Enthousiast is de jury over de manier waarop de auteur complexe thema's rondom gender, seksualiteit en queeractivisme beschrijft aan de hand van de verschillende kunstwerken. Het zijn onderwerpen waar lang niet iedere leek in thuis is en het is een kunst om daar een tekst over te schrijven die de kwesties niet platslaat, maar die ook niet bol staat van het jargon. Dirx slaagt daarin, waarvoor hulde. En een nominatie.

Dagmar Dirx ontvangt een basisprijs, die bestaat uit een betaalde commissie van Het Parool ter waarde van 500 euro en een betaalde schrijfp opdracht voor de Prix de Rome 2021 via het Mondriaan Fonds.

Nadia de Vries krijgt het in 'Een archief dat niet hoort te bestaan' voor elkaar om het digitale kunstwerk 'Get Well Soon' van Sam Lavigne en Tega Brain zo te beschrijven dat de lezer geprikkeld wordt om het kunstwerk zelf te gaan bekijken. Dat is knap, vooral omdat het werk visueel weinig opwindend en vooral heel talig is. 'Get Well Soon' is een verzameling van ruim 20.000 beterschapswensen afkomstig van het digitale platform GoFundMe.com, dat met name in de Verenigde Staten gebruikt wordt door mensen om hun niet verzekerde, dure medische behandelingen te crowdfunden. De Vries weet dit complexe werk overtuigend tot leven te wekken door het in een bredere context te plaatsen. Ze refereert daarbij zowel aan ouder werk van de kunstenaars als aan literatuur over ziekte, zorg en taal.

Schijnbaar moeiteloos schakelt ze tussen analyse van het kunstwerk en maatschappijkritische observaties. Door de tekst heen zijn enkele van de beterschapswensen uit het kunstwerk verweven, een effectieve vorm van 'show, don't tell'. Ze onderstrepen het prettige ritme van deze tekst, die niet zozeer het kunstwerk zelf, als wel de wereld waarin het tot stand gekomen is, kritisch beschrijft.

Nadia de Vries ontvangt een basisprijs, bestaande uit een betaalde commissie ter waarde van 500 euro van Het Parool en een volledig bekostigd bezoek aan een (buitenlandse) biënnale, manifestatie of tentoonstelling, ten behoeve van een betaalde schrijfopdracht voor Metropolis M.

Esmee Postma wint de hoofdprijs in deze categorie met haar recensie 'Van wie is de stad?'. In deze bespreking reflecteert Postma in luchtige maar krachtige taal op 'De Migrant' van Anaïs López, een multimediale tentoonstelling in het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam. 'De Migrant' bestaat uit een podcast, webserie, live performance en een publicatie. Alleen al het uitleggen hoe alle onderdelen in elkaar grijpen is een behoorlijke exercitie. Postma slaagt daar in. Ze schrijft met aanstekelijk enthousiasme, heeft oog voor detail en geeft de lezer het gevoel zelf bij de tentoonstelling te zijn. Ook werkt ze de thematiek van het kunstwerk, de tragiek van de nieuwkomer, overtuigend uit. Extra fijn is dat Postma er, ondanks haar overwegend positieve oordeel, niet voor terugdeinst om ook kritiek te uiten op de overdadige elementen in de tentoonstelling.

Esmee Postma wint de hoofdprijs in de categorie Recensie, die bestaat uit een bedrag van 3.000 euro en een persoonlijke mentor die haar een jaar lang zal begeleiden bij het schrijven en realiseren van nieuwe kritieken. Daarnaast krijgt ze betaalde commissies van Het Parool ter waarde van 1.000 euro en stelt tijdschrift Tubelight een speciaal katern beschikbaar waarin de winnende recensie gepubliceerd wordt.

Categorie Essay

In de categorie Essay nomineert de jury Claire van der Mee, Zippora Elders en Luuk Vulkers. Deze auteurs kiezen elk een eigen vorm: persoonlijke en sociologische reflectie, polemiek, en persoonlijke en kunsthistorische zoektocht, om een relevant actueel thema uit te diepen. Hun essays onderscheiden zich van andere inzendingen in de wijze waarop ze een heldere, afgebakende vraagstelling weten te formuleren en deze op originele en goed gestructureerde manier weten uit te werken.

Claire van der Mee geeft een overtuigend voorbeeld van hoe het ik-perspectief van toegevoegde waarde kan zijn. In 'De kunstmatige gemeenschap' beschrijft ze de tegenstrijdigheden in het Amsterdamse broedplaats-beleid, waar zij zelf als bewoner van een broedplaats ervaring mee heeft. Tegenover de ideale theorie van de broedplaats als kunstenaarsgemeenschap die de buurt moet opleuken en de sociale cohesie moet versterken, plaatst zij de eigen geleefde realiteit van kunstenaars die worstelen om het hoofd boven water te houden en slechts binnen de nauwgezette kaders van woningcorporaties verbonden en creatief mogen zijn. Het essay verdeelde de jury enigszins: waar sommigen in de openhartige anekdotes het vermogen tot kritische (zelf)reflectie lazen, vroegen anderen zich af of de auteur zichzelf en medekunstenaars niet te veel in het beklagdenbankje zet. Desalniettemin was de jury

positief over de prettige vertelstijl, de heldere opbouw en de trefzekere manier waarop Van der Mee de theorie en praktijk van het broedplaatsbeleid tegen elkaar afzet.

Claire van der Mee ontvangt een basisprijs in de categorie Essay, die bestaat uit vertaling en publicatie van het essay op de internationale website van AICA.

Zippora Elders schreef het essay waar de jury inhoudelijk verreweg het langste over heeft gediscussieerd en verdient alleen daarom al lof, en een nominatie. In het polemische essay 'Worstelen met taal' bespreekt Elders de kwetsbare positie van de kunstcriticus in een kunstwereld die diversiteit probeert te omarmen. Aan de hand van een casus laat Elders zien in welke valkuilen een recensent kan vallen wanneer deze de biografie van een (niet-westerse, vrouwelijke) kunstenaar als lens gebruikt om het door te zien en te duiden. 'De kunstcriticus ziet veel', schrijft Elders, 'maar hij ziet misschien niet hoe oneerlijk zijn wereld is.' Sommige juryleden vonden het jammer dat in een essay dat betoogt dat kunst nooit te reduceren is tot informatie, de kunstwerken zelf ondersneeuwen. Unaniem positief was de jury echter over de durf van deze tekst, de heldere vraagstelling en de poëtische, subtiele uitwerking daarvan. Dat Elders niet alleen een probleem aankaart maar impliciet ook, oplossingen aandraagt konden veel juryleden waarderen.

Zippora Elders ontvangt een basisprijs in de categorie Essay, die bestaat uit een begeleidingstraject van De Nieuwe Garde (stimuleringsplatform voor essayisten) en publicatie van haar essay op de site van rekto:verso.

Luuk Vulkers wint de hoofdprijs in de categorie Essay met 'Beschermengel incognito'. In een kalme en weloverwogen stijl neemt Vulkers de lezer in dit stuk mee op zijn pelgrimage naar de 'Frankfurter Engel' van de hedendaagse kunstenaar Rosemarie Trockel. Deze sculptuur, geplaatst op een plein in Frankfurt am Main, is een monument dat de vervolging en veroordeling van homoseksuele mannen en vrouwen onder het nazibewind en de periode daarna herdenkt. Het reisverslag als vorm voor dit essay is mooi gekozen, niet alleen vanwege de persoonlijke noot die dit toevoegt, maar vooral omdat Vulkers' reis ook een theoretische zoektocht is. Is er nog wel een toekomst voor het fysieke, statische monument-als-symbool, vraagt de auteur zich af. Het is een actuele vraag, waar veel andere inzenders zich op stukbeten omdat ze te veel in een tekst wilden bespreken. Vulkers hangt zijn vraag op aan een casus, die hij met leesbare gretigheid doorgrondt. Zijn essay overtuigt, niet alleen omdat hij de juiste theorie en kunst-historische kennis paraat heeft en soepel toepast, maar ook, en dat is misschien wel het belangrijkste voor een kunstcriticus, omdat hij goed kan kijken.

Luuk Vulkers wint de hoofdprijs in de categorie Essay. Daarmee wint hij 3.000 euro en krijgt hij een persoonlijke mentor aangeboden die hem een jaar lang zal begeleiden bij het schrijven en realiseren van nieuwe artikelen. Bovendien wordt zijn essay gepubliceerd in de Groene Amsterdammer en op de site van HART.

Noot: alle 31 geschikte (aan de criteria voldaan) recensies en essays werden geanonimiseerd voordat de jury ze ontving. De namen van de genomineerden werden pas na sluiting van het beraad bekendgemaakt.

Alle inzendingen werden geschreven vóór 1 september 2020, de sluitingsdatum van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek 2020.

Essay



Luuk Vulkers



Zippora Elders



Claire van der Mee

Beschermengel incognito

Luuk Vulkers

Als afstudeercadeau kreeg ik van mijn moeder een roze sjaal. Het was destijds, en is nu nog steeds, de mooiste sjaal die ik ooit heb gezien. Gesierd door dit pronkstuk, dat mij in één klap weet te transformeren tot een flamboyante verschijning, loop ik afgelopen winter naar het treinstation van mijn woonplaats Middelburg. Een dame die me op straat passeert roept met opgetogen stem: ‘Wat ben jij mooi vrouwelijk!’. Ik knik haar vriendelijk toe en loop door, maar merk dat de opmerking mij van mijn stuk brengt. Eenmaal in de trein vraag ik me af waar deze weifeling vandaan komt: is het om reden of juist in weerwil van het feit dat ik mezelf beschouw als homoman? Geeft het blijk van de afkeer van ‘hokjesdenken’ die ik mezelf graag toedicht, of verraadt het juist dat ik me wel degelijk conformeer aan betegelende genderrollen? Ik besluit – voor zover zo iets besloten kan worden – de opmerking op te vatten als een compliment voor mijn sjaal en mij, waarna ik me richt op de bestemming van mijn reis: de *Frankfurter Engel* (1994).

Deze sculptuur, een monument, staat op het Klaus-Mann-Platz, een klein plein in het centrum van het Duitse Frankfurt am Main. De bronzen engel is in 1994 gemaakt door kunstenaar Rosemarie Trockel. Het monument herdenkt de strafrechtelijke veroordeling en vervolging van tienduizenden homoseksuele mannen en vrouwen onder het nazibewind en in een lange periode die daarop volgde, tot in 1969. De grondslag voor deze veroordelingen vormde paragraaf 175 van het Duitse wetboek, een artikel dat wonderbaarlijk genoeg pas in het maakjaar van de *Frankfurter Engel* volledig uit het wetboek is verwijderd, terwijl er al in de negentiende eeuw tegen werd geprotesteerd. De sculptuur is het eerste monument in Duitsland dat deze geschiedenis herdenkt.

Mijn reis kan wellicht het best worden omschreven als pelgrimage – des te toepasselijker dat mijn object van devotie een engel is. Sinds ik het werk van Trockel jaren geleden heb leren kennen tijdens een archiefonderzoek heeft het me nooit meer losgelaten. Daarnaast staat het werk als gedenkmontument stil bij het collectieve trauma van de gemeenschap waar ik me onderdeel van voel.

Mijn hoop is echter dat deze reis ook buiten de persoonlijke dimensie betekenis heeft. In een tijd waarin de zekerheid van de historische canon sterk onder druk is komen te staan in het publieke domein, een tijd waarin standbeelden van onderdrukkers van hun sokkels worden gestoten, wordt ook het monument ontmanteld. Het wordt blootgelegd als een symbool van repressieve structuren, maar ook als een krachtig instrument waarmee het collectieve geheugen en identiteiten van natiestaten, volken of groepen geconstrueerd worden. Is er nog wel een toekomst voor het fysieke, statische monument-als-symbool, gebouwd voor de eeuwigheid, nu zowel de geschiedenis die het herdenkt als de methoden van herdenken veranderlijker dan ooit blijken te zijn? Bewust van mijn onvermijdelijk gekleurde blik maar

met een open vizier zoek ik mijn toevlucht bij de *Frankfurter Engel*. Parallel aan deze zoektocht staat nog een andere vraag: wat is de hedendaagse relevantie en urgentie van de kunstenaarspraktijk van Rosemarie Trockel, die zich weliswaar nog steeds aan het ontvouwen is in de tegenwoordige tijd, maar ook sterk verankerd lijkt te zijn in postmodern gedachtengoed van rond het eind van de twintigste eeuw?

Zowel op esthetisch als thematisch vlak is de kunstenaarspraktijk van Rosemarie Trockel extreem veelomvattend en veelzijdig te noemen. Een willekeurige greep uit haar oeuvre behelst keramiek, minimalistische installaties, natuurgetrouwe sculpturen, kinetische wanden, gebreide schilderijen, een schildermachine, kunstenaarsboeken, kinderboeken, non-fictie, een fontein, tijdschriften, raceauto's, *readymades*, collages, videowerken, huizen voor dieren, objecten gemaakt door of met dieren, opgeblazen huizen, kinderspeelgoed, meubilair, interieurs, maskers, een schaatsbaan, advertenties, edities, fotografie, ansichtkaarten, *earth works*, tuinen, zoölogische specimen, kleding, kostuums, prijskaartjes en mannequins, om nog maar te zwijgen over de ontelbare hoeveelheid werken op papier. Ook wat betreft thematiek zou een vergelijkbare opsomming gemaakt kunnen worden, waar veelbesproken en uitvoerig geïnterpreteerde thema's als het dier, consumentisme, het huis en vrouwelijkheid in voorkomen, maar ook onderbelichte thema's als slaap, psychoanalyse en evolutie. Trockels oeuvre lijkt wat betreft esthetiek en onderwerpkeuze een overweldigende chaos te zijn, waarin geen enkele rode draad te ontdekken valt.

Het is dan ook niet heel verwonderlijk dat auteurs die over dit oeuvre schrijven het over het algemeen met elkaar eens zijn: Trockel dient te worden gekarakteriseerd als een kunstenaar 'zonder stijl', die met haar werk eenduidige kunsthistorische categorisering tart. Als conceptueel

kunstenaar zou Trockel, zo concluderen de auteurs, diverse visuele motieven en tekensystemen uit de Westerse maatschappij nabootsen, uitvergrooten, combineren en muteren. Op die manier kan de kunstenaar culturele codes en epistemologische fundamenteen waarop ze gestoeld zijn op humoristische wijze deconstrueren. Curator en kunsthistoricus Gudrun Inboden beschrijft deze artistieke strategie als volgt: 'Rosemarie Trockel takes apart the meanings that everyday things hold for us. But it would be wrong to describe her as an analyst. In her case, taking things apart means laying out before us the semantic multiplicity that as a rule goes to make up a concept or an image in our mind's eye.'^[1] Vanuit deze artistieke strategie gezien houden de uiteenlopende werken, dwars door de chronologie heen, dus wel degelijk verband met elkaar, maar binnen een soort anti-structuur, die tegelijkertijd vraagtekens plaatst bij de notie van structuur.

Het werk van Trockel lijkt dan ook zeer schatplichtig te zijn aan een specifiek soort postmodern gedachtegoed. In de introductie van de anthologie *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) maakt kunstcriticus Hal Foster onderscheid tussen twee soorten postmodernisme: aan de ene kant een affirmatieve variant, die de status quo viert en bekrachtigt door inzet van ironie, relativisme en nihilisme, en aan de andere kant een postmodernisme van verzet, dat zich bezighoudt met 'critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo-historical forms' en streeft naar een 'critique of origins, not a return to them'.^[2] In lijn met de tweede variant van het postmodernisme die Foster beschrijft, bestempelen auteurs complexiteit steevast als kern en kracht van Trockels oeuvre. Kunsttheoreticus Wilfried Dickhoff typeert het oeuvre bijvoorbeeld als een 'incomplete polylogue of references, lines of flight, traces, and formations of difference'.^[3] Zoals uit deze beschrijving blijkt, vindt deze overheersende

lezing van Trockels werk haar weerklank in de literatuur die het probeert te duiden: deze is vaak extreem ingewikkeld en staat bol van verwijzingen naar denkers als Jacques Derrida, Julia Kristeva, Gilles Deleuze en Félix Guattari.

Na een lange treinreis en een korte wandeling door de winkelstraten van Frankfurt arriveer ik bij het Klaus-Mann-Platz. De bronzen, zwart gepatineerde engel is een stuk kleiner dan ikzelf, maar prijkt door een sokkel met opschrift een paar koppen boven mij uit. Toch maakt het beeld een bescheiden indruk. Het is een figuratieve beeltenis van een engel zoals je die vaker tegenkomt in de openbare ruimte; in of rond kerken, als monument of op oude begraafplaatsen. De engel draagt een gewaad vol plooiën en houdt met beide handen een onbeschreven banderol vast. Een aankondiger? De vleugels van het wezen zijn voor een deel afgebroken. Het bronzen gezicht, dat omlijst wordt door een krans van halfang, krullend haar, heeft een sterk androgyn uitstraling. De engel is zowel man als vrouw. Hij en zij wenden hun blik af, alsof ze oogcontact met de toeschouwer ontwijken. Hun gezichtsuitdrukking is ambigu en drukt een emotie uit die het midden houdt tussen intens verdriet en contemplatieve sereniteit. Een beschermengel?

Op het plein, dat de vorm heeft van een onregelmatige driehoek, creëerde Trockel met buxushagen en ronde bankjes een cirkel waar de engel het middelpunt van vormt. Terwijl dit volgens de initiatiefnemers van het monument tot een *Bedeutungshof* had moeten leiden, een betekenisvolle rustplaats voor introspectie middenin het centrum van de stad, wordt de symmetrische cirkel in werkelijkheid moeiteloos opgeslokt door het stedelijke landschap van Frankfurt – een logge kolos opgebouwd uit ontelbare stukjes spiegelend glas en staal, afkomstig van non-descripte kantoorgebouwen. De *Frankfurter Engel* neemt in dit geheel moeiteloos plaats als generieke markering van ruimtelijke ordening.

Hoewel ik geroerd ben door het opschrift dat in de sokkel gegraveerd is, moet ik aan mezelf toegeven dat mijn ontmoeting met de *Frankfurter Engel* niet de sacrale ervaring oplevert waar bedevaartgangers mee worden beloofd. Hier had ik me echter op voorbereid. Net als veel van Trockels werken is ook dit namelijk een conceptueel kunstwerk 'incognito'. De gedaante waarin het zich aan de toeschouwers lijkt te presenteren zet hen op het verkeerde been – ook hier is een spel van nabootsen, uitvergroten, combineren, muteren en uiteindelijk deconstrueren aan de gang.

Wie het *Bedeutungshof* betreedt en dichterbij de engel komt ziet dat er een grillige breuklijn over de nek van de engel loopt. Uitgangspunt voor de *Frankfurter Engel* is een neogotische sculptuur uit de negentiende eeuw van Peter Fuchs, die oorspronkelijk het westportaal van de Dom van Keulen sierde. Van de originele sculptuur is niets meer over, er is enkel nog een gipsmodel waarvan de vleugels beschadigd zijn. Een kopie zonder origineel. Trockel maakte een reproductie van dit gipsmodel in was, sloeg vervolgens het hoofd eraf en plaatste het daarna licht gedraaid terug op zijn plaats, waardoor de breuklijn als open wond zichtbaar zou blijven nadat de sculptuur in brons gegoten was.

Een aankondiger die monddood is gemaakt. Een beschermengel die zelf beschermd moet worden. Het is zo droevig dat ik overweeg mijn sjaal op te offeren om de breuklijn te bedekken en de nek van de engel te beschermen.

Met zijn open wond spreekt deze sculptuur over zwijgen, verzwijgen en het zwijgen toeleggen. De zichtbare verminking van de engel toont dat stil blijven bij misstanden nooit neutraal is, maar een daad van agressie. Tegelijkertijd geeft de engel ook uitdrukking aan de ervaring van systematische onderdrukking: hoe hoog je ook op je sokkel staat, midden op een plein waar iedereen je ziet; als je monddood gemaakt bent luistert niemand naar wat je te zeggen hebt.

‘The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.’

Samuel Beckett, *Three Dialogues*, 1949

Door dit meerduidige zwijgen, de onmogelijkheid te ‘spreken’ als kunstwerk, geeft de sculptuur ook gestalte aan het idee dat het kritische potentieel van beeldende kunst ledig is; een nutteloze aangelegenheid die gedoemd is tot falen. Hoewel dit niet per se maakt dat het werk geschaard dient te worden onder de regressieve variant van het postmodernisme die Foster beschrijft, drukt het wel een diepgeworteld pessimisme uit, dat ook uit andere werken van Trockel – met titels als *Art is Depression* (2017) – naar voren komt. Het doet denken aan de fatalistischere opvatting over het postmoderne tijdperk van de late Jean Baudrillard, die de kunstwereld van de jaren tachtig en negentig in zijn greep hield. De filosoof betoogde dat ‘de werkelijkheid’ in de kapitalistische spektakel- en consumptiemaatschappij steeds verder aan het verdampen was om plaats te maken voor ‘simulaties’; tekenen, motieven en symbolen zonder origineel of betekenis die enkel naar elkaar verwijzen.

Is het spreken over de onmogelijkheid van spreken, hoe poëtisch en complex het ook gedaan wordt, wel genoeg in de huidige tijd? Kunstcriticus Jörg Scheller vraagt zich hetzelfde af in de recensie die hij schreef over een tentoonstelling van Trockel bij Kunsthau Bregenz in 2015. De tentoonstelling maakt volgens de criticus duidelijk ‘how indebted [Trockel’s] work is to the Postmodern spirit, with its penchant for endless semantics and fetishization of a lost urtext, and to the rhizomatic structures of openness, incompleteness, linkability and process’.^[4] Vanuit het idee dat het postmodernisme inmiddels ook een historisch te benaderen periode is concludeert Scheller in zijn recensie:

‘What was once conceived as an ethical aesthetic of non-identity and progressive formlessness has paradoxically congealed into a form – precisely because it’s now identifiable as a historically locatable type.’⁽⁵⁾ Ironisch genoeg is het voor Scheller dus precies de – vanuit artistiek oogpunt bewonderenswaardige – complexiteit van Trockels werk die het minder relevant maakt in het heden. Vraagt de huidige tijd, waarin ongekende sociale, economische en klimatologische vraagstukken zich op een mondiaal niveau aandringen en waarin het politieke debat steeds verder polariseert en verhardt, niet om een luider en eenduidiger geluid? En is dit niet bij uitstek het geval voor een *monument*, een gedenkplaats in de openbare ruimte?

Terwijl ik in een innerlijk conflict verkeer kijk ik naar de gebroken vleugels en bedenk ik me dat deze niet zozeer verhalen over een mutilatie van de *Frankfurter Engel*, als meer over het gebroken gipsmodel van Peter Fuchs dat eraan voorafging. Opeens besef ik dat dit monument over meer spreekt dan zwijgen alleen. Het stelt een historische benadering voor.

Peter Fuchs’ gipsmodel is niet de enige kopie zonder origineel. Zijn oorspronkelijke sculptuur zal dat in zekere zin ook geweest zijn. Nationalisme en het ontstaan van een lineair historisch besef zorgden in het Duitsland van de negentiende eeuw en elders op de wereld voor een hernieuwde interesse in erfgoed dat uitdrukking kon geven aan de volksaard. In deze context ontstond de neogotiek als romantische herinterpretatie van de middeleeuwen: de evocatie van een verleden dat er nooit is geweest. Op eenzelfde manier als de neogotiek de gotiek opnieuw uitvond, herdefinieerde Trockel het historische gipsmodel weer vanuit haar heden, en wel door het te mutileren. Bij een (re)constructie van het verleden komt noodzakelijkerwijs destructie kijken, lijkt de engel ons te willen vertellen.

Trockel citeert met het gebruik van Fuchs' neogotische gipsmodel niet alleen een tijd waarin nationalisme een historisch besef aanwakkerde en monumenten als paddenstoelen uit de grond schoten, maar ook een tijd waarin de 'moderne', lineaire opvatting van geschiedschrijving als aaneenschakeling van gebeurtenissen ontstond. Deze negentiende-eeuwse notie van historiciteit, het veroordelen en vervolgen van homoseksuele mannen en vrouwen tussen 1933 en 1969 en het heden waarin de *Frankfurter Engel* zich aan ons presenteert komen ineens naast elkaar te staan. De bindende factor is destructie. Het doet sterk denken aan de fragmentarische historiografie die de twintigste-eeuwse filosofen Walter Benjamin en Hannah Arendt voorstaan. Vanuit een kritiek op de moderniteit betogen zij dat de historicus te werk zou moeten gaan als een parelvisser: het is niet de bedoeling om de zeebodem in zijn geheel te ontginnen, maar parels, betekenisvolle fragmenten, moeten worden gevonden en aan het licht worden gebracht. Op deze manier zou niet een sequentie van gebeurtenissen maar juist de momenten van breuk, verplaatsing en ontwrichting in de geschiedenis geïdentificeerd moeten worden.^[6]

Net als Trockels chaotische oeuvre zelf knipt de *Frankfurter Engel* lineaire geschiedschrijving op tot ontelbare fragmenten van herinnering, die onderling sterk verband houden – als onderdeel van een complexe kosmos die het idee van lineaire geschiedschrijving ter discussie stelt. Dit laatste is zeker niet uniek: naast Benjamin en Arendt hebben talloze denkers zich hiermee beziggehouden. Wel uniek is dat dit werk, door middel van een complex postmodern spel van visuele motieven en tekensystemen, het monument-als-symbool weet te deconstrueren, om het vervolgens nieuw leven in te blazen. De *Frankfurter Engel* is onmiskenbaar een monument voor het herdenken en herdenken van geschiedenis, maar kan, door zich te verzetten tegen een lineair historisch kader, tegelijkertijd nooit toegeëigend

worden als instrument om het collectieve geheugen te institutionaliseren of te politiseren. Dit maakt het monument tot een relevante en urgente stem in het hedendaagse culturele debat, ondanks (of juist omdat?) de sculptuur misschien niet zo luid schreeuwt over de eigen betekenis als Scheller zou willen zien.

Sinds mijn pelgrimage word ik iedere keer als ik mijn roze sjaal draag herinnerd aan het belang dat Trockels post-moderne deconstructie, het bevragen en herdefiniëren van culturele codes en epistemologische fundamenteën, voor mij heeft. Met trots blijf ik de sjaal-als-symbool dragen, hopen op een toekomst waarin anders-zijn niet meer bestaat.

¹
Gudrun Inboden, 'Presence Seen as Difference,' in Rosemarie Trockel: La Biennale di Venezia 1999, red. Rosemarie Trockel (New York: Nabe Press 1999), 9. Tentoonstellingscatalogus.

²
Hal Foster, red. *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press, 1983, xii.

³
Wilfried Dickhoff, 'An Oblique Encounter with Ovulation,' in Rosemarie Trockel: Bodies of Work 1986-1998, red. Britte Frenssen (Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1998) 33.

⁴
Jörg Scheller, 'Rosemarie Trockel,' *Frieze* 19 (2015), <https://frieze.com/article/rosemarie-trockel-0>.

⁵
Ibid.

⁶
Hannah Arendt, 'Introduction. Walter Benjamin, 1892-1940,' in Benjamin, *Illuminations*, 1999, red. Hannah Arendt (London: Pimlico) 54-55.

Worstelen met taal
De kwetsbare kunstcriticus
Zippora Elders

Menig kunstenaar en kunsthistoricus heeft tijdens de studie het essay *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (1935) van de filosoof Walter Benjamin gelezen. In het kort: mechanische reproductie, bijvoorbeeld door print, fotografie, radio en andere massamedia, schaadt 'de aura' en de uniciteit van het kunstwerk. Hierdoor, voorspelde Benjamin in nazi-Duitsland, zal kunstproductie toenemend worden ingezet voor politieke doeleinden: de schoonheid van ambacht en verbeelding wordt gereduceerd tot middel en drager van informatie.

Het woord 'aura' dook 29 augustus jl. op in een kunstrecensie. In het artikel 'Oliebollen in Mondriaankleuren: de 9de winnaar van de ABN AMRO Kunstprijs in de Hermitage' in Het Parool schreef kunstcriticus Edo Dijksterhuis: 'Wat vrouwelijkheid voor haar [...] betekent, merkte Wang [Evelyn Taocheng Wang, kunstenaar] pas goed toen ze tijdens haar tijd aan De Ateliers vier maanden in een Chinese

massagesalon werkte. Voor veel collega's was zo'n baantje niet meer dan het voorportaal naar een verblijfsvergunning en een voorspoedige toekomst. Ze keuvelden erop los, lieten zich niet van de wijs brengen door het erotiserende aura van hun werk.'

Waar Benjamin spreekt over de aura als de intrinsieke waarde van een kunstobject gerelateerd aan ambacht, tradities en rituelen, beschrijft Dijksterhuis de aura als iets dat om een beroep kan hangen. In een vervolgzin lijkt hij Wangs kunst als verwerking te interpreteren: 'Maar Wang ging door het contact met al die vreemde lichamen twifelen aan haar eigen seksualiteit, zeker als een klant plots haar arm likte of iets te losse handen had. Ze liet zich echter niet in een slachtofferrol duwen en neutraliseerde de ongemakkelijke scènes door ze vast te leggen in een serie tekeningen getiteld *Unintended Experience*.'

Esoterische stromingen gebruiken het woord aura ook, om een energieveld dat om levende wezens hangt aan te duiden. Zowel in deze als Benjamins uitleg is de aura iets dat mensen of kunstwerken omgeeft, er inherent aan is: niet iets wat door het subject of object, de toeschouwer of het ding, zelf wordt gekozen. Door het woord aura te gebruiken, suggereert Dijksterhuis dat het werk – massages geven in een Chinese salon – inherent erotiserend is. (Al bedoelt hij waarschijnlijk erotisch.) Erotiseren betekent: het toekennen van erotische fantasieën aan personen of dingen terwijl dat verband niet bestaat. Een aura kan geen erotische fantasieën hebben of opwekken. Een mens wel.

De titel van Evelyn Taocheng Wangs werk, *Unintended Experience* (2017), is een contradictio in terminis: een combinatie van woorden waarvan de betekenissen in tegenspraak met elkaar zijn. Een ervaring kan niet actief (on)bedoeld zijn, want een ervaring wordt ondervonden door, of overkomt een persoon – zonder volledige controle.

Heeft men het bijvoorbeeld over ongewenste intimiteiten, zoals likken aan een arm of met ‘losse handen’ een lichaam vastgrijpen, dan is er geen sprake geweest van *consent*: wederzijdse instemming ontbreekt. De aanranding is de persoon overkomen en wordt onderdeel van diens persoonlijke ervaring. Als een *contradictio in terminis* bedoeld is, kortom *intended*, dan spreekt men van een zogenaamd oxymoron: zoals vaak gebruikt wordt in poëzie. Wang doet dat. Ze maakt kunst en de titels van haar werken zijn poëtisch. Maar wanneer Dijksterhuis het heeft over ‘het erotiserende aura’ in een recensie in een krant, dan is dat helaas wel degelijk een *contradictio in terminis*: een (stijl)fout. Ironisch genoeg gaat het in de inleiding van het stuk inderdaad over worstelingen met taal, maar worden ze toegeschreven aan Wang. De lezer zal hier waarschijnlijk niet over struikelen: een aanname is eerder dat het de ‘inburgerende’ kunstenaar uit China is die worstelt met de Nederlandse taal, in plaats van de kunstcriticus uit eigen land.

Poëzie, kunst, is een manier om zaken of gevoelens te communiceren zonder ze letterlijk te benoemen: zaken of gevoelens die niet benoemd kunnen worden of die iemand niet wil benoemen. Het is een manier om bijvoorbeeld een schrijver, onderwijzer, antropoloog, fotograaf of andere toeschouwer te laten beseffen dat subjectieve ervaring iets anders is dan objectieve informatie. Een lading die met poëzie overgebracht werd, laat zich ontdaan van die poëzie niet een-op-een doorvertellen. Wang is niet de eerste kunstenaar over wiens biografie eendimensionaal geschreven wordt, naar aanleiding van wat de kunstenaar er zelf over laat doorvoelen in gelaagder werk.

In en na de Tweede Wereldoorlog vluchtten veel Europeanen naar de Verenigde Staten. Tijdens de Koude Oorlog werd abstracte kunst uitgelegd als ‘progressieve kunst’, ‘vrij van politiek en propaganda’, zagezegd in tegenstelling tot de figuratieve en verhalende sociaalrealistische kunst in communistische landen zoals China en Rusland. De ware avant-gardes zouden van Europa naar de Verenigde Staten zijn verplaatst. De kunstcriticus Clement Greenberg had een bepalende rol in die politiek opportune beeldvorming. Hij preeks kunstenaars als Jackson Pollock en Mark Rothko, wier werk de platheid van het vlak – kortom het medium van de schilder – benadrukt: volgens hem een kwaliteit van ‘gevoerde’, modernistische kunst. De kunst die hij voorstond, werd in de jaren vijftig en zestig het voorbeeld van ultieme Amerikaanse vrijheid, het land waar de kunstenaar alles kan doen wat hij wil. De prijs van het werk van zijn favorieten steeg door zijn kunsthistorische analyses tot grote hoogten en de westerse kunstwereld werd toenemend gedomineerd door de mening van invloedrijke kunstcritici als Greenberg en zijn modieuze fans. De Franse filosoof Pierre Bourdieu, eveneens populair in het curriculum van kunstopleidingen in het Westen, omschrijft dit eind jaren zeventig als ‘cultureel kapitaal’: kennis van kunst en cultuur levert sociaal aanzien en bevestiging op bij de gevestigde orde.

Zoals de Verenigde Staten zich op de borst kloppen als bestemming voor vrijheid en toonaangevende vooruitgang, ziet Nederland zichzelf graag als tolerant en open. Op 1 november 2017 zegt minister-president Mark Rutte in de regeringsverklaring: ‘dit kabinet [heeft] de overtuiging dat als een land trots is op zichzelf en pal staat voor zijn kernwaarden, het internationaal sterker kan opereren. Dat herkenbare Nederland is niet eenvormig. Het is een samenleving waarin niet je geloof of je afkomst, maar je toekomst telt. Tolerantie, gelijkwaardigheid en geloofsvrijheid zijn kernwaarden van ons land’. Die nationale

kernwaarden worden er met de paplepel ingegoten. Zo schrijft het Rijksmuseum in de *Tijddlijn Nederlandse geschiedenis* onder het kopje '1670-1680 Tolerantie': 'Van de vele immigranten die vanaf het einde van de zestiende eeuw naar de Republiek kwamen, waren de Spaans-Portugese en de Hoogduitse Joden de opvallendste groepen. Zij kregen hier de vrijheid hun leven naar eigen goeddunken in te richten.' De immigranten werden 'getolereerd', wat eerder verdragen dan accepteren betekent, omdat ze bijvoorbeeld lucratieve handel bevorderden in een voor Nederland bloeiend tijdperk. Hoewel een positief bijgevolg, was tolerantie dus niet enkel uitgangspunt of doel, maar vooral ook een middel.

Het werk van Wang werd de afgelopen jaren omarmd door Nederlandse kunstcritici, curatoren en galeristen. En veronderstelde Dijksterhuis tolerant en open te kunnen schrijven over wie Wang volgens hem is. Waarom navraag doen bij de kunstenaar zelf als het werk het levensverhaal al onthult? zou hij gedacht kunnen hebben. Hier vergeet de kunstcriticus echter dat kunst verbeelding is, en niet informatie: het is het domein van de kunstenaar. Wat poëtisch is, kan niet letterlijk doorverteld worden. Wordt het gereproduceerd, dan verliest het aura en kan het geannexeerd worden als cultureel kapitaal, als politiek middel, als valuta. (Een spanningsveld, overigens, dat veel kunstenaars opzoeken en onderzoeken – het linke spel met privé en publiek: daar had de recensie ook over kunnen gaan.)

De Fair Practice Code, een gedragscode in de sector, noemt diversiteit als een van de vijf kernwaarden: 'De culturele en creatieve sector wil inclusief zijn. Hij moet meer ruimte en kansen bieden en is gebaat bij een betere afspiegeling van de samenleving in alle organisatiegebieden en -niveaus. Het gaat hierbij niet alleen over culturele of etnische achtergrond, maar ook over gender, seksuele

geaardheid, leeftijd, kennis en vaardigheden en sociaal-economische achtergrond.' Het Mondriaan Fonds, een Nederlands stimuleringsfonds voor beeldende kunst en cultureel erfgoed gefinancierd door het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap, moedigt subsidieaanvragers aan de code toe te passen. Hoewel dit een hoopgevende prikkel is, brengt het expliciteren van de hiaten ook het gevaar mee dat zo'n kernwaarde cultureel kapitaal en zelfs monetair kapitaal wordt: geld, applaus en schouderklopjes voor wie divers programmeert, al dan niet met kennis van gevoeligheden en herkomsten. Een bijkomend risico is dat kunstenaars en bemiddelaars met de in de opsomming genoemde 'achtergronden' vervolgens gebruikt worden.

De kernwaarden van de Fair Practice Code doen het daarom beter als intrinsieke waarden. In de bestaande machtsstructuren zijn er mensen die meer en minder macht hebben. Dat is maatschappelijke ongelijkheid. De gevestigde orde heeft macht, en wie buiten de norm valt heeft (veel) minder macht. Nu heel langzaam die macht wordt uitgespreid door de norm te ontmantelen, schijnt de gevestigde orde bang te worden de macht te verliezen. De oplossing lijkt simpel: laten zien dat je de nieuwe opkomende groepen begrijpt, hun bondgenoot bent – en dat ook oprecht willen zijn. Het Stedelijk Museum schreef op 11 juni jl. in een nieuwsbericht: 'Het Stedelijk Museum Amsterdam kijkt, luistert en leert van de wereldwijde protesten in het kader van de Black Lives Matter beweging en wil een bondgenoot zijn in de strijd tegen racisme.' De bedoelingen moeten wel goed zijn. Toch dringt zich bij dergelijke statements de vraag op in hoeverre en op welke manier men de ander kan begrijpen, er zelfs naast beweren te kunnen staan, als men diens ervaring niet deelt?

Ook Dijksterhuis dook waarschijnlijk vol goede moed in het werk van Wang en poogde het te communiceren aan een breed publiek. Hij kwam een heel eind, maar het lukte hem toch niet de aura van het werk in woorden te vatten. Hij ging zich beroepen op letterlijkheden en benoemde wat Wang precies niet wilde zeggen. Wordt ze gevangen in zijn val, of trapt hij juist in die van haar?

Of zitten ze in hetzelfde schuitje?

Evelyn Taocheng Wang werkt in een werkelijkheid die niet voor haar gemaakt lijkt. Elk aspect ervan is een instituut: een door velen geaccepteerd maatschappelijk verschijnsel – de taal, de maatschappij, de sector, het eigen lichaam, Nederland, de kunstcritiek. Edo Dijksterhuis, daarentegen, schijnt zo thuis in deze instituten dat hij ze misschien niet eens als instituten kan herkennen. Hij stelt het leven in Nederland bijvoorbeeld gelijk aan ‘een voorspoedige toekomst’ en kan zich niet voorstellen dat een geboren Nederlander oliebollen in Mondriaankleuren zou schilderen. Vanuit zijn veilige milieu bestudeerde hij het werk van Wang. In Hermitage Amsterdam oogde het vervreemd van de realiteit die hij kent. Het Parool beschreef het als ‘worstelingen met de taal’. Maar wie weet creëert Wang expres verstoring om de heersende normen vloeibaar te maken. Het verwarren van binaire modellen kan de grenzen vervagen tussen hoog en laag, dader en slachtoffer, kunstenaar en kunstijker.

De kunstcriticus, op de voet gevolgd door de curator, werd door kunsthistorici als Greenberg een vitaal onderdeel van de kunstwereld en wordt een kenmerkende verschijning. Varianten op dit stereotype zijn vandaag de dag overal te vinden. Zo ook in de satirische film *The Square* (2017) van de Zweedse regisseur Ruben Östlund: een witte man van

middelbare leeftijd, gescheiden met kinderen, leidt een populair leven van aanzien vol openingen, diners en flirts. Totdat de marketingafdeling van het museum een absurde fout maakt die onder zijn verantwoordelijkheid valt. De fout heeft tot overmaat van ramp te maken met een sociaal-maatschappelijke gevoeligheid: een promotiefilmpje waarin een blond meisje wordt opgeblazen. Van de ene op de andere dag is zijn wereld, de kunstwereld, niet meer de zijne. Hij wordt meedogenloos *gecanceled*. (En krijgt bijna gretig iets in de schoenen geschoven waar een groter weefsel mede debet aan is.) De protagonist wordt nu pas geconfronteerd met zijn eigen beperkingen: net als ieder ander mens blijkt ook hij niet voldoende kennis, ervaring en verhalen in petto te hebben om over elk onderwerp een gewaardeerde mening uit te spreken. Hij krijgt eindelijk door: niet elk domein is zijn domein.

Op 16 juli jl. verscheen in NRC Handelsblad een open brief getekend door zo'n negentig opiniemakers, politici en academici over de opkomst van de zogenaamde afreken-cultuur: de *cancel culture* waarin burgers, organisaties en bedrijven er toenemend voor kiezen geen platform te bieden aan bijvoorbeeld racistische of seksistische ideeën. De brief eindigde met een zin die de onoplettende lezer het akelige gevoel kan geven dat we met één been in een dictatuur staan: 'Wij roepen eenieder op om pal te staan voor het vrije debat.' Historicus René Koekkoek reageerde in dezelfde krant enkele dagen later met een geruststellende analyse: 'Het recht van vrije meningsuiting wordt [...] vaak verward met het 'recht' op een platform in het publieke debat.' Want burgers mogen platform weigeren aan wie ze willen, dat is precies wat vrijheid is. Het recht op vrije meningsuiting wordt pas geschaad wanneer de staat vrije meningsuiting zou inperken.

De briefschrijvers maakten een denkfout: ze projecteerden hun angst, gevoed door het eigen perspectief vanuit gevestigde

ordes wier macht aan het wankelen wordt gebracht door veranderende mores in de samenleving, op die aanzwellende tegengeluiden. Zo projecteert misschien ook de kunstcriticus, net als Greenberg decennia geleden, een beeld van Nederland als tolerante bestemming waar alles gezegd kan worden en diversiteit meer welkom is dan elders, op het werk en de levensloop van Wang. De poëzie wordt gekopieerd als informatie, de aura van ritueel en verbeelding raakt kwijt, en de kunst wordt onderdeel van de politieke praktijk. Zonder toestemming, *consent*, worden werk, levenservaring en zelfs lichaam van de kunstenaar tot het cultureel kapitaal van de gevestigde instituten gemaakt.

De kunstcriticus ziet veel, maar hij ziet misschien niet hoe oneerlijk zijn wereld is. 'Losse handen' het gevolg noemen van een 'erotiserende aura' is geen verantwoordelijkheid verbinden aan het gedrag van hen die in machtsposities verkeren. Het herkennen en erkennen van zo'n daad als 'aanranding samenhangend met een bevooroordeelde en bevoorrechte blik' zou dat wel zijn. Zo vraagt ook Benjamin de massamedia verantwoordelijkheid te nemen voor het verlies van aura en betekenis; maakt Bourdieu duidelijk hoe kunst en kunstenaars vaak gebruikt worden als cultureel kapitaal ten behoeve van sociale status van kunstkenner en kunstkijkers; en laat ook Greenbergs werk zien dat de macht van de kunstcriticus veel verder reikt dan het domein van de kunst, en – al dan niet *intended* – gerelateerd kan zijn aan politieke agenda's.

Net als bij de protagonist van *The Square* is het nuttig als de kunstcriticus zich bewuster wordt van zijn eigen beperkingen in een kunstwereld die inclusiever probeert te worden. Wil hij over elk onderwerp uitspraken doen? Op vaardige, poëtische en soms obsessieve of humoristische wijze laat Wang met haar werk invoelen hoe haar ervaring van de werkelijkheid en ons bestaan verschilt van die van de

witte, in Nederland geboren en getogen, cisgender, heteroman. Als de kunstcriticus toch over haar werk en persoon wil schrijven, dan is inclusiviteit ook dit: diens eigen positie met evenveel zelfkritiek onder de loep nemen. Zogenaamde erotische aspecten konden enkel door de eigen blik toegekend worden aan het beroep van de masseur in de Chinese salon. Een intrinsiek 'erotiserende aura' bestaat immers niet. Een eeuwenlange geschiedenis van uitbuiting van de lichamen van Aziatische vrouwen bestaat wel – ook vaak (mogelijk gemaakt) door witte, in Nederland geboren en getogen, cisgender heteromannen.

Terug naar de samenleving van vandaag: dat velen uit die laatste groep medemensen zich in meer en mindere mate in 'de slachtofferrol' van de zogenaamde afrekencultuur 'laten duwen' nu ze te maken krijgen met 'onbedoelde ervaringen', is een opmerkelijke strategie van verantwoordelijkheid vermijden. Individueel afrekenen is zeker niet in alle gevallen constructief, maar herkennen wie onopgemerkt of onbedoeld een beetje onachtzaam is geweest en zich comfortabel de geboren Nederlandse privileges kon laten welgevallen en zo onwetend bleef – is dat eigenlijk wel. Immers, ondanks de verschuivingen in de gedragsregels van de samenleving wordt er in de *Trump era* nog steeds serieuzer geluisterd naar degenen die er zoals genoemde medemensen uitzien dan naar hen die – noem eens iets – zelf jong, migrant, vrouw, queer, van kleur en/of kunstenaar zijn. Die ervaringen deelt iemand, of niet. In het verlengde is er een verschil tussen 'op professionele afstand' belichten, en eventueel toejuichen, of ons op persoonlijk niveau engageren met passies, strubbelingen en risico's – en zo de nuances en gevoelens vanuit gelijker perspectief begrijpen. Het excuus 'wie leert het me dan?' gaat in ieder geval niet op: in Nederland zijn Benjamin, Bourdieu en Greenberg al decennia onderdeel van bijna elk kunstcurriculum. Gelukkig is het nooit te laat om kennis bij te spijkeren – en zelfs te transformeren.

De kunstmatige gemeenschap

Claire van der Mee

Vlak voordat de intelligente lockdown als gevolg van de coronapandemie werd afgekondigd, heb ik mijn scriptie over de kunstenaarsgemeenschap waar ik onderdeel van ben, ingeleverd. Dat deze afkondiging juist toen plaatsvond was niet alleen ironisch omdat wat mij weerhield van sociaal contact (namelijk het afschrijven van mijn scriptie) ingewisseld werd voor de lockdown, maar ook omdat de gevolgen van het coronavirus veel van wat ik in mijn scriptie bekritiseerde in totaal ander daglicht bracht. Ik beargumenteerde dat de kunstenaarsgemeenschap in Broedplaats Lely in Amsterdam kunstmatig is, en stelde de vraag of deze wel een gemeenschap, of populairder gezegd, een *community* mag worden genoemd.

De veranderingen die met crises gepaard gaan zorgen voor instabiliteit. In dit geval betekende dat het einde van veel organisaties die zich al in wankele posities bevonden, zo ook binnen Broedplaats Lely. Maar grote veranderingen kunnen ook mogelijkheden zichtbaar maken die binnen een

vastgeroest systeem eerder onmogelijk leken. Mijn scriptie handelde over de verwachtingen van kunstgemeenschappen zoals Broedplaats Lely, de valse voorwendselen waaronder dit soort gemeenschappen worden opgericht, en de problematische kaders waarbinnen kunstenaars geacht worden te manoeuvreren. Door de gevolgen van de coronacrisis ben ik op een andere manier gaan inzien wat de waarde van een van onderaf ontstane gemeenschap is, hoe deze functioneert en waarom het juist nu belangrijk is om ruimte te waarborgen waarin gemeenschappen tot stand kunnen komen.

Een gevoel van saamhorigheid is belangrijk: dat werd nog eens bevestigd in recente reclames die ons geruststelden dat we met de gedwongen isolatie toch echt *samen* naar iets toewerkten. In de supermarkt werden de radionummers onderbroken door emotionele verzoeken waarin zoetsappige, filmische muziek de toon zette. Het was een verzoek om *samen* afstand te bewaren – we doen het immers voor elkaar. Het verlangen naar verbondenheid wordt door instanties al langere tijd als middel ingezet, en het belang van de gemeenschap wordt steeds vaker als reden aangehaald om sociale projecten van start te laten gaan.

Als eindtwilliger met een inkomen onder modaal ben ik tijdens mijn zoektocht naar een woning vaak gemeenschapsprojecten tegengekomen. Het is in Amsterdam moeilijk om aan betaalbare woonplekken te komen. Er bestaan plekken waar je in ruil voor het verzorgen van de omgeving een woning kunt krijgen voor een sociale huurprijs. Misschien dat deze tendens een reactie is op het groeiende individualisme in onze samenleving of een antwoord op de verdwijnende verzorgingsstaat. Ook tijdens de coronacrisis bleek weer hoeveel mensen in eenzaamheid en isolatie leven. Leden van een gemeenschap zorgen voor en komen op voor elkaar en laten mensen zich ergens onderdeel van voelen. Maar net zoals de supermarkt die mij emotioneel probeert te verbinden

aan mijn medeconsument die (hopelijk) op anderhalve meter van mij verwijderd staat in het gangpad, vraag ik me af wat de achterliggende intentie is als een woningcorporatie of -organisatie een gemeenschap wil stichten.

Dat kunstenaars ingezet worden als gentrificatiemiddel is een bekend fenomeen. Zoals Ronald Mauer, lid van de Amsterdamse gemeenteraad in 2017 verwoordde in Trouw: 'Eerst komen er kunstenaars en dergelijke. Hun komst trekt horeca en andere voorzieningen. En dat maakt een buurt aantrekkelijk voor een nieuw soort bewoner. Zo kan een hele buurt een boost krijgen.' Stadsgeografen Jon Coaffee en Stuart Cameron schrijven zelfs over een derde gentrificatiegolf. In de eerste golf verhuisde de kunstenaar op eigen initiatief naar de rand van de stad omdat daar grotere en goedkopere ruimtes waren, in de tweede golf werden kunst en omgeving tot private handelswaren gemaakt, en in de derde wordt door expliciet beleid de kunstenaar op bepaalde plekken geplaatst om de omgeving door middel van publieke programma's en kunst een boost te geven.

Als kunstenaar ben ik blij dat de gemeente Amsterdam het belang van kunst inziet. Ook ben ik blij dat er broedplaatsen bestaan. Zo kunnen kunstenaars als ik in deze stad blijven. Het probleem van het huidige systeem is dat het te weinig bewegingsvrijheid biedt. De kunstenaar mag leven en werken binnen kaders die opgelegd worden door instituties zoals de gemeente, woningcorporaties en broedplaatsbeheerders. Een voorbeeld van dit problematische beleid is Broedplaats Lely, waar ik samen met ruim vijftig andere kunstenaars woon.

In 2017 mochten kunstenaars na een selectieprocedure in het voormalige Calvin College intrekken nabij station Amsterdam Lelylaan. De selectieprocedure van de broedplaatsbeheerders van Urban Resort bestond onder andere uit het insturen van een portfolio en het schrijven van een

voorstel voor een publiek programma voor in de grote aula van het oude schoolgebouw. We kregen een contract van drie jaar aangeboden en binnen die tijd zou het plan moeten worden uitgevoerd. Op het moment dat de verbouwing van de omgeving af zal zijn moeten de kunstenaars wijken voor een nieuw soort bewoner, in dit geval huiseigenaren en vrije sector-huurders. Ondanks dat de kunstenaars geselecteerd waren op basis van hun veelbelovende plannen zijn deze in de praktijk amper uitgevoerd. Hier en daar wordt de aula benut, maar voornamelijk door de kunstinstellingen die ook huurders zijn in het gebouw, zoals de Appel Amsterdam en STEIM. Voor individuele kunstenaars blijkt de drempel te hoog.

Het Amsterdamse broedplaatsenbeleid kwam in 2000 tot stand: in het snelgroeiende Amsterdam merkten beleidsmakers dat ruimte voor experiment in rap tempo verdween. Het broedplaatsenbeleid werd in het leven geroepen als een vorm waarin 'vrije geesten' nog een plek zouden hebben. Deze vorm kwam op veel kritiek te staan: de regelgeving zou te gecompliceerd zijn en het opzetten van een broedplaats was voor veel creatievelingen te ingewikkeld. Als antwoord daarop werd broedplaatsorganisatie Urban Resort gevormd. Deze organisatie heeft haar wortels in de kraakbeweging maar ook de benodigde bureaucratische kennis om een broedplaats te starten. Daarmee was het in staat om de schakel te vormen tussen kunstenaars en beleid. Zo kon, ondanks verdwijnende vrijplaatsen, toch ruimte voor experiment worden gewaarborgd.

De belangrijkste voorwaarde om te kunnen experimenteren is de mogelijkheid tot falen. In Broedplaats Lely is daar weinig ruimte voor. Voor Amsterdamse begrippen is de huur per vierkante meter hier laag; voor de meeste huurders in de broedplaats komt de huurprijs uit op ruim 600 euro per kamer.

Om een indruk te geven van wat veel kunstenaars verdienen; de Tozo (de acute overbruggingsregeling die tijdens de coronacrisis werd opgezet voor zelfstandige ondernemers) van 1.050 euro was voor velen een verademing ten opzichte van hun gebruikelijke inkomen. Hoewel sprake is van een relatief goedkope woning, kan de kunstenaar eigenlijk niet falen. Er zijn meestal meerdere bijbanen nodig om de vaste lasten te kunnen bekostigen. Het financieren van kunstprojecten is dan niet eens mogelijk. Wij als groep individuele kunstenaars werden samen in een gebouw geplaatst en omgedoopt tot gemeenschap. Er is geen ruimte om voor elkaar te zorgen als je moeite hebt je eigen hoofd boven water te houden.

Verrassend genoeg bracht de coronacrisis hierin verandering. De maatregelen mochten er dan voor zorgen dat bijna iedereen in één klap werkloos was, de onzekerheid die dat veroorzaakte ons juist dichterbij elkaar. Broedplaats Lely voelde voor mij (excuses voor de wellicht ongepaste vergelijking in dit verband) als een cruiseschip met een variëteit aan dagactiviteiten. We gaven elkaar yogalessen, keken films en speelden spelletjes, er was tijd om kunst te maken, nieuwe ideeën uit te proberen, en te tuinieren. Er kwam zelfs een composthoop. Een medebewoner verwoordde wat velen voelden: even konden we zonder schuldgevoel tijd nemen voor onszelf en het maken van kunst.

Een autonoom kunstenaar is altijd op zoek naar een volgend project. Dat maakt het beroep uitdagend en kleurrijk. Maar wanneer er sprake is van financiële schaarste dan is deze zoektocht stressvol. De bal ligt altijd bij de kunstenaar: je kunt altijd meer doen, harder werken, verder zoeken. Maar aan de coronacrisis konden we niets veranderen. De Tozo was, zoals eerder gezegd, een verademing voor velen maar niet iedereen kwam hiervoor in aanmerking.

De huurders namen met elkaar contact op. Er werd gesproken over een huurstaking uit solidariteit met de huurders die het financieel zwaarder hadden. De meningen over de huurstaking waren verdeeld maar er ontstond voor het eerst een collectieve beweging.

Er kwam een mailadres namens de huurders, er werd een brief opgesteld over de huurstaking en van elke woongroep binnen het gebouw was een vertegenwoordiger die hielp met het schrijven hiervan. Bij de vergaderingen was de opkomst hoog, in tegenstelling tot de bijeenkomsten die de afgelopen jaren door onze broedplaatsbeheerders werden georganiseerd. Maar ik wil het niet mooier laten klinken dan het is. Het gevoel van collectiviteit kwam en ging. Na een paar maanden brokkelde de groep uit elkaar. Velen gingen weer aan het werk, de rekeningen moesten weer worden betaald en de opkomst bij de vergaderingen werd lager. We waren weer de individuele kunstenaars die naast elkaar leefden.

Dit essay gaat niet om de voorgestelde staking van de huurders van Broedplaats Lely en of die is gelukt of niet. Voor de nieuwsgierigen: het antwoord daarop is nee. Er kwam geen langdurige huurstaking maar wel een betalingsregeling voor de zwaarst getroffen. Waar het wel om gaat is wat dit ons duidelijk maakt. Niet eerder heb ik me zo verbonden gevoeld met de medehuurlers. Tijdens de lockdown waren er twee aspecten die tot collectieve actie leidde: er was een gemeenschappelijk doel en er was tijd. Maar aan deze formule ontbreken stabiliteit en ruimte waardoor het collectief net zo snel uit elkaar brokkelde als dat het tot stand kwam.

Leden van een gemeenschap komen voor elkaar op. Maar het is belangrijk dat een gemeenschap zichzelf creëert en definieert. De huurders in Broedplaats Lely waren al bestempeld tot gemeenschap. Ironisch genoeg werd de gemeenschapszin pas verwezenlijkt toen de leden zich tegen

de organisatie afzetten die hen zo hadden benoemd. Een gemeenschap komt niet tot stand omdat een organisatie van bovenaf de vorm bepaald of de structuur bedenkt waarbinnen ze zich mag bewegen. Gemeenschappen ontstaan uit vertrouwen. Om vertrouwensbanden te creëren zijn tijd en stabiliteit nodig. Op locaties die tijdelijk mogen worden bewoond, zoals Broedplaats Lely, krijgen de bewoners nauwelijks de kans om te aarden. Tegen de tijd dat de kunstenaars elkaar hebben leren kennen en weten wat ze voor elkaar en hun omgeving kunnen betekenen, wordt het tijd om het gebouw te verlaten.

We lijken vast te zitten in een vicieuze cirkel. De gemeente geeft aan welke projecten waar mogen komen en hoe lang deze mogen duren; de broedplaatsbeheerders krijgen ruimte toegekend op basis van hun beloftes dat er mooie projecten komen en dat kunstgemeenschappen goed zullen zijn voor de omgeving; de kunstenaars nemen deel aan de wedstrijd en formuleren wat er van hen verwacht wordt om aan een ruimte te komen in het steeds competitiever wordende Amsterdam. Om duurzame verbindingen te ontwikkelen met de stad heeft men duurzame woon- en werkgelegenheden nodig. In een broedplaats waarin vooraf is bepaald hoe lang ze mag bestaan, onder welke voorwaarden, en wie er mag deelnemen, blijft weinig ruimte over voor eigen invulling, eigen verantwoordelijkheid en autonomie.

Gemeenschappen zijn legitieme antwoorden op het groeiende individualisme in onze samenleving en ruimte bewaren voor experiment is een fantastische manier om een stad divers en creatief te houden. Maar een door hogerehand bepaalde gemeenschap is een kunstmatige gemeenschap en van experimenteren zonder falen krijg je hooguit matige kunst.

Recensie



Esmee Postma



Nadia de Vries



Dagmar Dirx

Van wie is de stad?

Esmee Postma

De Migrant

Anaïs López

Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

22 februari-22 december 2020

Het begon met een vogel op een vensterbank. Klein en zwart, met een oranje snaveltje en een markant kuifje, keek hij op een dag de hotelkamer van de Nederlandse kunstenaar Anaïs López in Singapore binnen. Een alledaagse stadse ervaring die poëtisch maar vluchtig zou zijn geweest als de vogel niet op dat moment zijn keel had opengezet en een gekrijs voortbracht dat de schoonheid van het moment snel deed vervliegen. Geïntrigeerd door de lelijkheid van het geluid besloot López het vogeltje te volgen. Het mondde uit in een urenlange wandeling door de metropool Singapore én in een nieuw onderzoeksproject.

López is een kunstenaar van de lange adem. Begonnen in 2012, heeft ze zich vijf jaar verdiept in wat de Javaanse mynah bleek te zijn, familie van de spreeuw. Het resultaat, *De Migrant*, is een podcast, webserie, live performance en veelbekroonde publicatie ineen. De apotheose is een museale installatie waarin al deze media als een gesamtkunstwerk

samenkomen. Deze is dit jaar te zien in het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam, dat het werk ook heeft aangekocht. *De Migrant* vertelt de geschiedenis van de mynah, een zangvogel en voor Javanen geliefd huisdier, die begin vorige eeuw door de Engelsen in Singapore is geïntroduceerd. Uniek aan deze vogel is zijn aanpassingsvermogen, maar dit talent werd zijn val. Want Singapore is Java niet, en in de snel uitdijende stadsstaat waarin de herrie van hijskranen constant aanwezig was, ging zijn oorspronkelijke zang verloren in het stadslawaai. Om daarbovenuit te komen veranderde zijn stemgeluid. Ondertussen was de vogel al lang niet meer alleen: de bomen en daken zaten er vol mee. Door zich tot het uiterste aan te passen aan zijn omgeving veranderde de mynah van een gewild statussymbool in een plaag. 'A new terrorist in town', kopte de lokale krant. Gestimuleerd door het stadsbestuur openen bewoners de jacht en sindsdien worden de mynahs bij bosjes uit de lucht geschoten in een vergeefse poging de populatie, die inmiddels in de honderdduizenden loopt, terug te dringen.

Maar dat is niet het hele verhaal. Al na de eerste zaal van het lineaire coronaproof parcours wordt duidelijk, *De Migrant* gaat niet over vogeltrek, maar over de universele tragedie van de nieuwkomer. Over de vreemdeling die na gedwongen migratie zowel zijn identiteit moet heruitvinden als een plek in het nieuwe landschap zoekt. Toevallig is hij ditmaal gevleugeld.

De tentoonstelling leest als een moderne fabel. Listig heeft López het lidwoord voor mynah achterwege gelaten, waardoor de soortnaam in een eigennaam verandert en de vogel in een personage. Bovendien doet Mynah zijn verhaal zelf – in staccato zinnen op de muren naast blow-ups van straatbeelden, vogel- en straatgeluiden, planten en warme kleuren die de bezoeker moeiteloos transporteren van een kelderruimte in de Rotterdamse haven naar een tropische

stad aan de andere kant van de wereld. Is dit waargebeurd?, vraag je je onderwijl af. De bevestiging volgt in het hart van de tentoonstelling waar Mynah ten slotte een menselijke, Indonesisch sprekende stem krijgt. In een magisch-realistisch aandoende film, die tot stand kwam in samenwerking met journalist en filmmaker Eefje Blankevoort, doet de vogel zijn verhaal. Straatbeelden, historische fragmenten, stills en stop-motion – zowel in kleur als zwart-wit – buitelen ondertussen over elkaar heen, terwijl suggestieve filmmuziek de sfeer extra aanzet. Dit wordt afgewisseld met optredens van de kunstenaar zelf, die, gezeten tegen een neutrale achtergrond, met gevoel voor dramatiek context verschaft.

Anaïs López verstaat de kunst van het vertellen van verhalen. Afgestudeerd aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) in Den Haag is ze fotograaf en documentairemaker, al gebruikt ze deze termen zelf liever niet. Het verhaal is haar medium. Haar doorgaans multimediale projecten komen altijd in samenwerking tot stand en *De Migrant* is met een uitgebreid colofon geen uitzondering. Maar terwijl de diverse vertelvormen afzonderlijk overtuigend zijn neergezet, dreigt in de gezamenlijke museale opvoering een overvloed te ontstaan. Zo slaat na fotografie, tekst en film een hervertelling in de vorm van een stripverhaal door de Singaporese cartoonist Sonny Liew dood op de muren van een zijruimte in de tentoonstelling. De strip heeft een centrale rol in de publicatie, maar is hier een overbodige toegift. Ook de historische foto's uit de collectie van het Nederlands Fotomuseum, die de presentatie omlijsten aan het begin en einde van het parcours, komen over als een zwaktebod. Een fabel is geloofwaardig binnen de regels van zijn eigen genre. Door het verhaal al te direct met feiten te staven wordt de betovering verbroken.

Maar binnen de fabel is López heer en meester. Als een beeldhouwer boetseert ze Mynahs geschiedenis met gevoel voor de lichtheid van de vertelvorm en het volume van de materie. Laag voor laag ontvouwt de vertelling zich, van het persoonlijke naar het universele en weer terug, en neemt je mee op een even visuele als filosofische reis die leidt langs maatschappelijke vraagstukken over integratie – wie is welkom en onder welke voorwaarden? Tegelijkertijd zet ze kanttekeningen bij de maakbaarheid van het stedelijke landschap en de menselijke arrogantie om te denken dat we de natuur naar onze hand kunnen zetten. De torenhoge ambities van Singapore om hoofdstad van Azië te worden op het gebied van finance, tech en duurzaamheid stroken niet met de meerstemmige realiteit. Wat voor de een beschaving is, is voor de ander barbarij, vrij naar de woorden van Walter Benjamin. Hoe kan dezelfde gemeenschap die ooit gekoloniseerd werd door de Britten zo doof zijn voor de stem van de ander in haar streven naar de ideale stad? Is hoe je omgaat met je naasten niet de meetlat voor je eigen beschaving? Maar López confronteert me ook met mijn eigen aannames. Door de wijze waarop het verhaal is ingericht sympathiseer ik automatisch met Mynah. Toch hekel ook ik soms de nieuwkomer, de duiven die elk voorjaar proberen te nesten op mijn balkon, evengoed als de Airbnb'ers die mijn favoriete buurtcafé 'koloniseren'. Ben ik eigenlijk niet die Singaporees?

Twee verdiepingen hoger is een parallelle tentoonstelling te zien. De Rotterdamse fotograaf Marwan Magroun is gevraagd een keuze te maken uit de archieven van het Nederlands Fotomuseum. Zijn persoonlijke selectie schetst een beeld van het Rotterdamse migrantenbestaan van de afgelopen halve eeuw: straatbeelden van wijken waar de eerste generatie gastarbeiders woonden, eerst met veel omhaal onthaald tot ze niet langer te gast waren en het land

volgens sommigen opeens te klein was voor nieuwkomers. De straat werd een strijdtoneel, maar ook een vrijplaats voor spelende kinderen van alle nationaliteiten, en een bron van nieuwe verhalen. Een toevallige, profetische foto gemaakt door Ed van der Elsen toont Magrouns opa en vormt zo een schakel naar het heden. Magroun voegde eigen werk aan de collectiepresentatie toe – trotse portretten van jonge mensen, de stad is van hen – en vult daarmee ontbrekende verhalen aan.

Wie heeft de vrijheid om te leven, en wie moet overleven? Wat te doen als zelfs overmatige assimilatie niet genoeg is? López' fabel loopt goed af: Mynah wacht verlossing in Myanmar, waar hem de rol van boodschapper naar het hemelrijk wordt toegekend. In werkelijkheid is de strijd tussen stad en dier, mens en natuur, gevestigde orde en niet zo nieuwe nieuwkomer nog niet beslecht. De vogel leeft voort en ook de tentoonstelling reist door, volgend jaar naar Singapore, Jakarta en Myanmar. Zit er dan geen moraal in dit verhaal? Dit voorjaar bracht de natuur een flinke deuk aan in de menselijke maakbaarheidsutopie. Ook Singapore ging in lockdown. Ik vraag me af of de mynah, al was het maar heel even, zijn zangstem terugvond.

Een archief dat niet hoort te bestaan

Nadia de Vries

Get Well Soon

Sam Lavigne en Tega Brain

Onderdeel van de online tentoonstelling 'We=Link: Ten Easy Pieces' van Chronus Art Center (CAC), Shanghai i.s.m. Art Center Nabi, Seoul en Rhizome, New York. Gelanceerd op 18 juli 2020.

Begin 2020 nodigde Chronus Art Center (CAC) in Shanghai tien jonge kunstenaars uit om een online werk te maken in het kader van de uitbraak van het coronavirus. Dit resulteerde in de groeiende tentoonstelling *We=Link: Ten Easy Pieces*. Sinds maart 2020 werd hier tien maanden lang maandelijks een werk aan toegevoegd. Een van de opvallendste bijdragen aan de tentoonstelling is *Get Well Soon* van web art-duo Sam Lavigne en Tega Brain, die in juli verscheen. Voor dit werk verzamelden Lavigne en Brain duizenden beterschapswensen op GoFundMe, een online crowdfundingplatform waarop regelmatig geld wordt geworven voor medische kosten. Deze brachten ze samen als een dystopische bloemlezing over empathie.

Sinds 2010 kunnen mensen die zelf geen ziektekostenverzekering hebben – of die een behandeling moeten ondergaan die niet door hun verzekering wordt gedekt – op GoFundMe een eigen crowdfundingcampagne beginnen om zo het bedrag van hun medische behandeling in

te zamelen. Vooral mensen uit de Verenigde Staten (waar zorgverzekeringen al jarenlang onbetaalbaar zijn) maken gebruik van het platform.

Met *Get Well Soon* benadrukken Lavigne en Brain de verontrustende realiteit die aan de basis ligt van GoFundMe. Het platform draait immers op de economische tekortkomingen van kwetsbare mensen, die met de juiste online zelfprofilering (namelijk die van 'waardig slachtoffer') welvarende mensen moeten overtuigen hen financiële steun te verlenen. De beterschapswensen gebundeld in *Get Well Soon* illustreren de specifieke liefdadigheidsdynamiek tussen vrager en gever die GoFundMe in het leven heeft geroepen, en die het midden houdt tussen afhankelijkheid en solidariteit. In de omschrijving van het werk noemen Lavigne en Brain *Get Well Soon* 'een archief dat niet hoort te bestaan'.

All the best on your recovery!

All the best on your surgery!

All the best to your family!

Lavigne en Brain zijn al langere tijd geïnteresseerd in de manier waarop sociale interacties in digitale sferen – zoals likes op Facebook of volgers op Instagram – een vorm van wisselkoers zijn geworden. Voor hun projecten richten ze zich echter niet op de populaire platforms, maar op de minder aantrekkelijke spelers uit de internetgeschiedenis. Zo gebruikten ze voor hun eerste samenwerking *The Good Life* (2016) het kolossale e-mailarchief van Enron, een Amerikaans softwarebedrijf dat in 2001 failliet ging, als basis voor een dagelijkse nieuwsbrief. Het archief was zo groot dat Lavigne en Brain genoeg materiaal hadden om zeven jaar lang bijna tweehonderd unieke e-mails per dag te versturen. En voor het project *New York Apartment* (2020), dat ze eerder dit jaar in opdracht van Whitney Museum of

American Art maakten, smolten Lavigne en Brain duizenden woningadvertenties voor appartementen in New York samen tot een advertentie voor een enkel appartement met meer dan 60.000 kamers (vraagprijs: 43 miljard dollar).

De ludieke, ietwat potsierlijke werken van Lavigne en Brain benadrukken het duizelingwekkende volume van onze online interacties en, belangrijker nog, in hoeverre we afhankelijk zijn geworden van deze interacties om in onze basisbehoeften te kunnen voorzien. Het internet helpt ons aan werkgelegenheid, een woonplek en – zoals het jongste project van Lavigne en Brain laat zien – het bekostigen van onze gezondheid. Met deze laatste toevoeging slaat de samenwerking tussen Lavigne en Brain een beduidend sinistere weg in. In de beterschapswensen die ze voor *Get Well Soon* samenbrachten komt de ludieke noot uit hun eerdere werk nog wel naar voren ('Can't wait for this peanut!') maar de hoofdtoon die het werk aanslaat is er een van wanhoop en angst. Hoewel de precariteit van zieke mensen op zichzelf al een aangrijpend thema is, heeft het werk van Lavigne en Brain door de rap stijgende sterftcijfers ten gevolge van de coronapandemie (meer dan 800.000 ten tijde van schrijven, volgens Worldometer) een bijzonder wrange bijklank gekregen.

Get Well Soon wordt vergezeld door een essay van de Koreaans-Amerikaanse criticus Johanna Hedva, die eerder *Sick Woman Theory* (2016) schreef. In dit inmiddels beroemde manifest oppert Hedva dat zorgdragen voor anderen de meest radicale, antikapitalistische daad is die een mens kan verrichten. In een maatschappij die gericht is op productie – een feit dat de ophef over de economie na de het afkondigen van de lockdown eerder dit jaar ook duidelijk maakte – is stilstaan bij de pijn van een ander een vorm van verzet: het prioriteren van het welzijn van de kwetsbaren, boven de winst van de machtigen.

Bij binnenkomst in de online tentoonstelling ontvouwt het essay van Hedva als een wenskaart over de homepage – een duidelijke verwijzing naar de typische Hallmark-wenskaart en dier dooddoeners (zoals ‘Een opkikkertje voor jou’). In de flanken van de browser wordt de bezoeker begroet door duizenden beterschapswensen, gearrangeerd op alfabetische volgorde. Wanneer de kijker het essay wegklikt blijven alleen de tientallen rijen met bemoedigende zinnen over om doorheen te scrollen. Het grote volume van de beterschapswensen heeft een vervreemdende werking op de kijker, die zonder verdere context moeilijk een voorstelling kan maken bij de individuele situaties van degenen aan wie ze gericht zijn. De visuele presentatie van het werk draagt verder bij aan deze vervreemding. De warmte van de beterschapswensen staat in contrast met de kille omgeving waarin Lavigne en Brain ze plaatsten: eindeloze rijen tekst (lettertype Helvetica) tegen een witte achtergrond.

I hope a cure can be found.

I hope a good lawyer sees this and volunteers to help you.

I hope your situation will improve significantly very soon.

In het boek *The Body in Pain* (1985) schrijft de Amerikaanse filosoof Elaine Scarry dat pijn als fysieke sensatie machtig kan zijn doordat het niet in taal te vatten is. We worden onderworpen aan pijn omdat het onze woorden doet wegkleden. Hierdoor rest een lijf dat pijn heeft weinig anders dan kreunen (‘Ahhh...’) of het uitschreeuwen (‘Ahhh!’).

Get Well Soon lijkt een zusterschap aan te gaan met de stelling van Scarry, omdat het op een soortgelijke wijze verkent hoe fysiek lijden onze communicatievormen beperkt. Alleen kijken Lavigne en Brain niet naar hoe over pijn wordt gesproken, maar hoe er op pijn wordt gereageerd. Veel sterkte, rust lekker uit of, inderdaad: *get well soon*. Met hun project plaatsen Lavigne en Brain vraagtekens bij het

gebreekte register van onze zorgtaal, en dwingen ze de kijker kritisch te zijn op de mate waarin platitudes kunnen worden vertaald naar praktische vormen van zorg. In het geval van het GoFundMe-platform, dat *Get Well Soon* onder de loep neemt, worden deze platitudes echter verbonden aan een expliciet zorgdragende praktijk: het doneren van geld aan vreemden in nood. Hiermee belichten Lavigne en Brain hoe de taal van zorg en de *handeling* van zorg, die in een kapitalistisch zorgsysteem ver van elkaar lijken te zijn verwijderd, op een productieve manier kunnen worden samengebracht.

Het is daarmee geen toeval dat Lavigne en Brain uitgerekend Hedva vroegen het begeleidende essay voor hun project te schrijven, omdat Hedva in het eerdergenoemde *Sick Woman Theory* (2016) al de ontoereikendheid van taal als kapitalistisch zorgmiddel bezong. 'Vroeger dacht ik dat de meest antikapitalistische handeling die een mens kon verrichten het schrijven van een liefdesgedicht was,' schrijft Hedva. 'Nu weet ik dat er geen radicalere vorm van protest is dan zorg te dragen voor anderen: door een groep te vormen en voor elkaars lichamen te zorgen.'

Dit wil uiteraard niet zeggen dat er geen activistische potentie in taal schuilt. In de slotlinea van het essay voor *Get Well Soon* beschrijft Hedva de schoonheid van de woorden *caregiver* (zorggever) en *caretaker* (zorgdrager), omdat beide termen hetzelfde betekenen. Volgens Hedva houdt dit in dat zorg – op zowel semantisch als praktisch niveau – een geschenk is dat iemand tegelijkertijd kan bezitten én geven. En hierin zit precies de kracht van zorg: het is een machtsvorm die oneindig te verspreiden is. Een beetje, merkt Hedva op, zoals een virus.

Please let me know how things are going.

Please let me know if I can help in any way.

Please let me know if there is anything at all you need.

Ondanks de bittere premisse van *Get Well Soon* als een databank van gebrek, geeft het werk van Lavigne en Brain een hoopgevende kijk op online platforms en de nieuwe vormen van zorg die zij mogelijk maken. De twee kunstenaars laten zich niet verleiden tot cyber-idealisme of de utopische interpretatie van het internet als een sociaalhistorisch ongerepte plek. De kale, enigszins vervreemdende omgeving van *Get Well Soon* benadrukt de beperkingen van het internet als empathisch zorgplatform, en ook de kritische blik op GoFundMe – als liefdadigheidsorganisatie en winstmakend bedrijf in één – blijft voelbaar.

Met hun project maken Lavigne en Brain zichtbaar dat zorg, in zowel de digitale als niet-digitale wereld, vaak op taalniveau begint, maar dat het daar niet altijd hoeft te eindigen.

We dansen onverminderd door Dagmar Dirkx

TOGETHER.

M HKA, Antwerpen
6 augustus-6 september 2020

Op de affiche van Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA) pronkte *TOGETHER.* als allereerste LHBTQIA+-tentoonstelling in België. Hoewel de tentoonstelling uitblinkt in het tonen van verzet, blijft de vraag: kun je *queerness* rijmen met de institutionele logica van het museum?

‘U heeft de danser net gemist. Elke dag komt hij geheel onverwacht en onaangekondigd vijf minuutjes dansen, maar u bent net te laat,’ vertelt de receptiemedewerker me. Ik vermoed dat ze doelt op Félix González-Torres’ beroemde *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (1991). Het lichtblauwe platform, waarop de kunstenaar het verlies van een hele gemeenschap tijdens de aids crisis verbeeldt, oogt inderdaad verlaten. Wie het werk in volle actie kan bewonderen, ziet een performer in niet veel meer dan een zilverkleurige slip, opgetrokken sportkousen en hoofdtelefoon losgaan op voor de toeschouwer onhoorbare muziek. ‘I keep dancing

on my own', zingt de Zweedse popster Robyn in m'n hoofd. Het is het perfecte lijflied tijdens eenzame lockdowndagen.

González-Torres' *Untitled* verbeeldt de onophoudelijke strijd van de LHBTQIA+-gemeenschap. Ook in coronatijden danst die onverminderd door. Als antwoord op de door het coronavirus geannuleerde Pride Parade, sloegen Antwerp Pride, People of Colour Pride Belgium en M HKA de handen ineen. Deze drie organisaties vroegen kunstenaars om een inclusieve tentoonstelling samen te stellen over de relatie tussen hun kunstwereld en de queergemeenschap. Onder meer Philip Huyghe als hoofdcurator, maar ook Stef Van Looveren, het duo Carla Arocha en Stéphane Schraenen alsook Marijke De Roover namen die uitdaging aan. Zij hesen op hun beurt kunstenaars als Kasper Bosmans, Megan-Leigh Heilig en Jack Davey aan boord. Samen vieren ze collectief verzet als grootste gemene deler van lesbiënnes, homo-seksuelen, biseksuelen, transgenders, queers, intersekse personen, aseksuelen en meer.

Sommige kunstwerken zetten dat verzet politiek in de verf, zoals Aay Liparoto's *Not Yet Proud* (2020). Het drieliuk toont schotelachtige vlekken op de vloer, elk bedrukt met een bonte mix van collages en citaten, waaronder: 'I was born on the eve of the first anti-gay law in the UK for 100 years.' Of: 'The government has made it clear that any teaching about homosexuality must never, in any sense, advocate or encourage it as a normal form of relationship. [...] (1987-2005)'. De jaartallen – Liparoto werd geboren in 1987 – demonstreren hoe recent en dus fragiel bepaalde verworven rechten zijn. 'It is true to say that progress is not linear and that I'm not yet proud', redeneert Liparoto. Hoe zit het bijvoorbeeld met het anders zo verlichte Europa, dat het harde discours rond onder meer 'holebivrije zones' in Polen met lede ogen aanschouwt?

Voor de kunstenaars in *TOGETHER*. schuilt in *queerness* zelf al een politieke houding. In de ogen van curator Philip Huyghe zet de LHBTQIA+-gemeenschap de tegenaanval in op de manier van denken die vandaag de dag tot polarisering en uitsluiting leidt. Voornamelijk dier afwijzing van dominante (lees: heteronormatieve) vormen van genderidentiteit, -expressie of seksuele voorkeur betekent een strategie van verzet. In die zin is de keuze voor het werk van kunstenaar Victoria Sin logisch. *A Strong Female Figure* (2016) en *Maybe Once You Were A Planet* (2019) tonen elk een wit reinigingsdoekje waarop de resten make-up van de dag hun sporen nalaten. De aangezette rode lippenstift en sterk geaccentueerde wenkbrauwen uit het eerste werk contrasteren fel met de groene baard en de geelrode wangen van de tweede. Make-up hoeft geen heersend schoonheidsideaal te markeren, maar opent deuren naar radicaal vrije (gender) expressie. Óók als je een planeet bent.

Waar begint en eindigt de 'performance' van jezelf? Judith Butler sloeg de spijker op de kop toen ze in haar boek *Gender Trouble* (1990) de performativiteit van gender aan het licht bracht. Dat gedachtegoed resoneert ook met het werk van iconen als Nan Goldin of Cindy Sherman. Shermans *Untitled N°120A* (1983) is onderdeel van M HKA's collectie. Het werk blijkt in de lange reeks van zelfportretten, waarin Sherman steevast haar 'ware identiteit' tracht te verhullen, opvallend kaal. We zien Sherman als fotograaf-model in een simpel wit T-shirt, haar haren gewikkeld in een handdoek. Ze lijkt nog niet klaar om een pose aan te nemen. Terwijl Sherman bewust een strategie van verwarring bij het publiek ambieert, kun je van een bijna omgekeerde insteek spreken in Nan Goldins *Misty & Joey at Hornstrasse, Berlin* (1992). Een dragqueen met blauwgroene pruik kijkt provocerend naar de toeschouwer: haar blik verraadt een radicaal omarmen van fluiditeit, en dat – zo vertellen haar ogen – is iets dat niemand haar afneemt.

Goldins foto's slagen erin recht te doen aan de eigenheid van de queergemeenschap. Als een van de eerste fotografen presenteerde ze hen niet langer als the *freaks up front*, en dat lukte haar omdat ze de modellen een gevoel van geborgenheid bood. Die geborgenheid is cruciaal, zo illustreert Megan-Leigh Heiligs *It's Where You Find Yourself* (2020). In de video interviewt ze onder meer de initiatiefnemers van Pussy Party: feestjes waarin de veiligheid van álle leden (en dus niet enkel de witte, rijkere klasse) van de LHBTQIA+-gemeenschap wordt gewaarborgd. Zulke evenementen bieden een hele generatie aan jonge, vaak zoekende queers een beschermd platform om naar hartenlust te experimenteren met voorkeuren en identiteit(en). Helaas zijn die *safe spaces* vaak van korte duur: het geld en de (politieke) steun ontbreken om open te blijven. Toch duiken deze plekken altijd ergens op. Onverwacht en onaangekondigd, net zoals de dansers van González-Torres.

Yellow Sequence (1963-1965) van de (onterecht weinig gekende) experimentele filmmaker Jack Smith toont de utopie van zo'n veilige plek in de jaren zestig – een paar jaar voordat de Stonewall Riots uitbraken in New York. De 16mm-film schetst een namiddag in het leven van een kaalgeschoren figuur in een prachtig witte jurk, rondartelend in een verafgelegen bloemenveld en voorzien van een vrolijk deuntje. Toch duiken er af en toe donkere wolken op, bijvoorbeeld als de protagonist brutaal met een paraplu wordt geslagen. Hoelang kan zo'n sprookje blijven duren?

Eigenlijk gaat die onzekerheid ook op voor de tentoonstelling. De radicale, strijdvaardige karakteristieken van de LHBTQIA+-scene die *TOGETHER*. capteert, staan haaks op de institutionele logica van een museum als M HKA – met een eigen collectie en een eigen kunsthistorische invalshoek. Hoe kunnen die twee op elkaar inhaken? Op welke manier

kun je een gemeenschap die altijd buiten lijntjes zal kleuren toch integreren in de praktijk van een gevestigd museum? Kan een museum überhaupt een *safe space* zijn? Hoe lijm je *queerness* met een vaststaand concept als de canon? Die frictie is weliswaar voelbaar, maar niet intentioneel in *TOGETHER*. De geste van M HKA om de kunstenaars een *carte blanche* te geven is nobel. Maar een echte dialoog ontbreekt.

Helemaal samen is *TOGETHER*. dus jammer genoeg niet, maar wellicht vraag ik nu te veel en kan ik ook genoeg nemen met een van Jack Smiths haastig neergekrabbelde citaten: 'Thanks for explaining me.'

Wie bij M HKA naar buiten komt is dankzij al dat collectief verzet gewapend voor de volgende 'queerantaine'. We schitteren, ondanks afwezigheid.

Over de auteurs

Dagmar Dirx (1993)

studeerde kunstwetenschappen aan de KU Leuven. Ze schreef recensies en essays voor onder meer De Witte Raaf, Enola en rekto:verso. Als auteur en kunsthistorica werkt ze regelmatig in opdracht van kunstenaars en cultuurhuizen als STUK Huis voor Dans, Beeld en Geluid en CIAP Kunstverein. Voor ARGOS centrum voor audiovisuele kunsten in Brussel doet ze kunsthistorisch onderzoek naar videokunst in België gedurende de jaren zeventig. Ze interesseert zich onder meer voor kunstenaarsfilms en -video's, hedendaagse beeldcultuur en de dekolonisering van de kunstwereld. In haar vrije tijd zet ze haar schouders onder Monokino, een nomadisch filmplatform in Oostende.

Zippora Elders (1986)

is geboren in Nijmegen en werd opgevoed door dansers, muzikanten en idealisten. Ze verhuisde op haar zeventiende naar Amsterdam. Zolang ze kan schrijven schrijft ze. Ze publiceert sinds haar tiende en verdient er sinds haar zestiende een zakcentje mee. Toch werd ze – na een studie kunstgeschiedenis met filosofie, bestuurskunde en een specialisatie museumconservator – curator, onder andere van Foam. Sinds vijf jaar is ze directeur van Kunstfort bij Vijfhuizen en sinds kort ook co-curator van de Arnhemse quadriënnale sonsbeek20→24. Ze woont zowel in Amsterdam als in Berlijn.

Claire van der Mee (1992)

is beeldend kunstenaar. Ze groeide op in Los Angeles en Amsterdam en is tweetalig grootgebracht. Tijdens haar studie aan de Gerrit Rietveld Academie raakte ze geïnteresseerd in de manier waarop kunst de normen van onze samenleving kan bevragen. Ze is veelvuldig gevraagd om te spreken en exposeren over de censuur van het vrouwelijk lichaam op sociale media naar aanleiding van een werk dat ze hierover maakte. Onlangs rondde ze de master Arts & Society af aan de Universiteit Utrecht met haar scriptie over de kunstenaarsgemeenschap waarin ze woont.

Esmee Postma (1988)

studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam en de New School in New York, gevolgd door de master Museumconservator aan de UvA/Vrije Universiteit. Sinds 2014 werkt ze als redacteur publicaties bij Museum Boijmans Van Beuningen en stelde diverse tentoonstellingen met moderne en hedendaagse sculptuur uit de museumcollectie samen, waaronder momenteel in het Erasmus MC de presentatie 'Mensbeelden: kracht & kwetsbaarheid'. In 2017 verscheen een essay van haar hand in de publicatie 'Academy of Tal R'. Daarnaast is ze sinds dit jaar bestuurslid van Tubelight, na eerder deel te hebben uitgemaakt van de redactie, en schrijft regelmatig over hedendaagse kunst.

Nadia de Vries (1991)

is dichter, essayist en wetenschapper. Ze is de auteur van de kritische memoires 'Kleinzeer' (2019) en de Engelstalige dichtbundel 'Dark Hour' (2018). Begin 2020 werd ze door NRC Handelsblad geselecteerd als een van de tien veelbelovende auteurs van de Lage Landen. Eind 2020 promoveert ze aan de Universiteit van Amsterdam op een proefschrift over de digitale afbeelding van het dode menselijk lichaam. Ze schrijft regelmatig essays, gedichten en verhalen voor verschillende literaire platforms en werkt momenteel aan haar eerste roman, die in 2021 bij Uitgeverij Pluim zal verschijnen.

Luuk Vulkers (1994)

studeerde kunstgeschiedenis en Art Studies aan de Universiteit van Amsterdam. Zijn onderzoeksinteresses reiken van museologie, de historiografie van (kunst)geschiedenis en antropologie tot dierethiek. Het lezen van Miek Zwamborn roman 'De Duimsprong' wakkerde een nieuwe fascinatie voor aardkunde aan. Op dit moment is hij Curator of Public Programmes bij Vleeshal centrum voor hedendaagse kunst in Middelburg. Hiernaast is hij van plan om in de nabije toekomst zijn onderzoek naar het werk van Rosemarie Trockel voort te zetten en wil op zoek gaan naar de betekenis van ironie in hedendaagse kunst.

De zevende editie van de Prijs voor de Jonge
Kunstkritiek is uitgereikt op 16 december 2020.

De prijs is een initiatief van: de Appel
Amsterdam, Formerly known as Witte de With
Center for Contemporary Art, Mondriaan Fonds,
Stedelijk Museum Amsterdam, Van Abbemuseum,
M Leuven, Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond,
Mu.ZEE, Z33 Huis voor Actuele Kunst, Design &
Architectuur.

Met dank aan: AICA Nederland, Domein
voor Kunstkritiek, De Nieuwe Garde,
Prix de Rome, De Groene Amsterdammer,
HART, Knack Focus, Metropolis M, Het Parool,
rekto:verso en Tubelight.

Coördinatie en redactie: Julia Steenhuisen;
ontwerp: High Rise; fotografie: Lucas Denuwelaere,
Robert Hamacher, Aad Hoogendoorn; drukwerk:
NPN Drukkers.

de
Appel
Amsterdam



M
mondriaan
fonds

STEDELIJK
MUSEUM
AMSTERDAM

VAN
ABBE



Museum
Leuven

Mu.
ZEE



Copyright 2020
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek
www.jongekunstkritiek.net

December 2020
isbn 9789076936543