

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

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

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

2010

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

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

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

DE PRIJS VOOR DE  
JONGE KUNSTKRITIEK

De tweejaarlijkse *Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* is een initiatief van de Appel, Witte de With en het Fonds BKVB in samenwerking met Vlaams-Nederlands Huis deBuren.

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

Deze bundel bevat de genomineerde en winnende artikelen van de tweede editie van de prijs in 2010.

JURY

**Kris Jacobs**  
eindredacteur  
Knack Extra  
**Marc Ruyters**  
hoofdedacteur  
<H>ART  
**Xandra Schutte**  
hoofdedacteur  
de Groene  
Amsterdammer  
**Barbara Visser**  
kunstenaar  
**Lotte De Voeght**  
redactielid  
rekto:verso  
redacteur  
S.M:A.K., Gent  
**Christiaan Weijts**  
romanschrijver  
essayist

onder  
voorzitterschap van  
**Maarten Doorman**  
professor  
Journalistieke  
Kritiek UvA

PARTNERS

In 2010 waren de Groene Amsterdammer en Knack mediapartners voor de *Prijs van de Jonge Kunstkritiek*.

Zij publiceerden het winnende essay *De grote vlucht inwaarts* van *Thijs Lijster*. *Lynne van Rhijn*, winnaar in de categorie recensie ontving een nieuwe opdracht van beide magazines en publiceerde begin 2011 het artikel *Misplaatst Verlangen*.

De organisatie van de Prix de Rome selecteerde anoniem een auteur voor haar juryrapport uit de genomineerde artikelen. In 2010 was dit *Nicoline Timmer*.

## INHOUD

**voorwoord**  
**pagina 3**

**juryrapport**  
**pagina 7**

**essay**  
**pagina 17**

**De grote vlucht  
inwaarts**  
Thijs Lijster  
**pagina 19**

**Schurende  
sprookjes**  
Tijd voor een  
nieuwe romantiek  
Nicoline Timmer  
**pagina 27**

**Stille Virtuozen**  
Vingeroefeningen  
in Postmoderne  
Devotie  
Christophe  
Van Eecke  
**pagina 35**

**Een sinister  
genoegen**  
Coen van Beelen  
**pagina 43**

**recensie**  
**pagina 49**

**Waarom ik  
voortaan mijn  
schoenen poets**  
Lynne van Rhijn  
**pagina 51**

**In het oog van  
de storm**  
Yasmijn Jarram  
**pagina 57**

**Waarom monsters  
niet puur zijn**  
Joost Vormeer  
**pagina 61**

**Amélie zwijgt,  
Kafka lacht**  
Karvonens nieuwe  
publieke interventie  
schetst grimmige  
samenleving  
Marianne van Dijk  
**pagina 67**

**Serendipiteit**  
Interventies in een  
polderlandschap  
Christophe  
Van Eecke  
**pagina 71**

**biografieën**  
**pagina 75**

## VOORWOORD

In 2008 werd voor de eerste keer *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* uitgereikt. Deze prijs is een initiatief van de Appel arts centre, het Fonds BKVB en Witte de With, Center for Contemporary Art, met als doel een stimulans te bieden aan een jonge generatie critici en essayisten in Nederland en Vlaanderen die schrijft over hedendaagse beeldende kunst.

De organisatoren willen investeren in de toekomst van een hoogstaand kunstdiscours – van belang om het potentieel van de kunst voor de maatschappij te verduidelijken en te benutten.

Jong talent neemt tegenwoordig veelal zelf het initiatief om zich te ontwikkelen tot de kunstjournalisten en essayisten van nu en morgen. Als initiatiefnemers van deze prijs concluderen wij dat de kunstkritiek zich meer en meer verplaatst naar de vakbladen en de blogosphere. Deze prijs plaatst de beste schrijvers van deze generatie in de schijnwerpers, geeft hun ruimte in de algemene pers en biedt daarmee kansen om zich op een breder platform te profileren. *De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* is een pleidooi voor een investering in de cultuurpagina's voor de breder georiënteerde pers.

Tijdens de eerste editie van de prijs was de opzet simpel: de prijs werd uitgereikt in de categorieën essay en recensie. Alle inzendingen werden ontdaan van de auteursnaam en anoniem beoordeeld. En er waren twee fikse hoofdprijzen weg te geven. Om de onafhankelijkheid van de prijs te waarborgen namen de initiatiefnemers afstand van de selectieprocedure en nam de jury geheel autonoom haar besluit. Deze simpele opzet bleek problematischer dan verwacht en het enthousiasme waarmee wij de prijs lanceerden werd maar ten dele beantwoord door de potentiële doelgroep.

Van ruim zeventig inzendingen in 2008 werden er slechts twee per categorie bekroond met een nominatie, met een dubbele winst voor het uitzonderlijke schrijftalent van CHRISTOPHE VAN GERREWEY. De teleurstelling was groot bij alle andere mededingers en hoewel teleurstelling onlosmakelijk verbonden is aan welke competitie dan ook, dreigde zij nu de vreugde te overschaduwen.

Wij beraadden ons op het format van de prijs en hoe deze geoptimaliseerd kon worden, zodat de stimulerende werking verder zou reiken dan de beloning van enkele individuen, of zelfs een enkel individu.

De tweede editie van *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* is op een aantal punten aangepast. Hij werd uitgebreid met twee basisprijzen in beide categorieën, waarmee de jury de mogelijkheid kreeg genereuzer zijn bekroningen te benoemen.

Ook wilden we de prijs meer benutten als platform voor de discussie rondom de kritiek. Op 28 mei 2010 werd het startschot voor de prijs gegeven met een debat op kunstbeurs Art Amsterdam. Vanaf dat moment was ook de nieuwe website online, waarin ruimte werd gecreëerd om de juryleden aan het woord te laten over kunstkritiek die hen inspireert.

De jurering vond wederom anoniem plaats, maar nu met de belofte alle inzendingen na afloop van de uitreiking via de website te publiceren waarbij de mogelijkheid tot reactie en commentaar werd geboden (een functionaliteit waar helaas weinig gebruik van werd gemaakt).

Parallel aan deze modificaties werd er ook gezocht naar een manier om de band met Vlaanderen te versterken en de prijs als een initiatief voor het hele Nederlandse taalgebied te verduidelijken. Vlaams-Nederlands Huis deBuren werd verwelkomd als officiële partner van de prijs, maar ook BAM, het Vlaams steunpunt voor audio-visuele kunsten, en branchevereniging ceLT (Culturele en Literaire Tijdschriften) bleken uiterst behulpzame en enthousiaste gesprekspartners voor de verdere ontwikkeling van de prijs.

Een breed georiënteerde jury nomineerde negen teksten uit uit vijftig inzendingen, vier in de [categorie essay](#) en vijf in de [categorie recensie](#). Wederom bleken uiteenlopende interesses de auteurs met hun eigen specifieke stem en kwaliteiten, te kenmerken. Waar de ene auteur indruk maakte op de jury vanwege zijn scherpe analyse en het vermogen academisch denken met het persoonlijke te verbinden, werden andere auteurs juist omwille van hun virtuoze pen gelauwerd.

De nominaties en winnaars van *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* 2010, in deze bundel bijeengebracht, geven een diversiteit aan stemmen weer die ons verheugt. Wij hopen dan ook dat u, net als wij, deze veelbelovende auteurs zult volgen in hun ontwikkeling.

**Lex ter Braak**

directeur *Fonds BKVB*

**Dorian van der Brempt**

directeur *Vlaams-Nederlands*

*Huis deBuren*

**Ann Demeester**

directeur *de Appel arts centre*

**Nicolaus Schafhausen**

directeur *Witte de With,*

*Center for Contemporary Art*

## JURYRAPPORT

Maarten  
Doorman  
november 2010

De beeldende kunsten liggen net als de andere kunsten onder schot, niet alleen in de Lage Landen maar in grote delen van Europa. Het populisme en de rancune van een democratische meerderheid werpen steeds meer schaduwen op het kwetsbare en niet meteen te bevatten werk van kunstenaars die hun oor niet laten hangen naar markt en maatschappij.

Het zou bij het uitreiken van *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* behoorlijk wereldvreemd zijn, om hier helemaal aan voorbij te gaan. Want de eigentijdse kunst ligt niet alleen onder schot, het vuur is reeds geopend.

Dat dwingt al wie zich met kunsten bezighoudt tot een stellingname, of op zijn minst tot bereid te zijn de urgentie van die kunsten te laten zien. Zoiets is niet eenvoudig tegenover een weinig welwillend front dat zich hult in verwijten van elitisme, nuttigheidsdenken en onverschilligheid jegens al datgene waarvan niet meteen duidelijk is wat het betekent en wat het is. Nu is niet iedereen in staat om onder woorden te brengen wat de urgentie, de relevantie en de actualiteit van de beeldende kunsten zijn.

Daarom is de kunstcritiek op dit moment belangrijker dan zij sinds lang is geweest. Niet om uit te leggen aan wie niet wil horen, maar om de urgentie aan betrokkenen te tonen en zo hun weerbaarheid te vergroten, en vooral om de urgentie duidelijk te maken aan een op zich welwillend publiek dat te lang door de kritiek stiefmoederlijk is bedeed.

Kritiek dient onderscheid aan te brengen tussen wat goed is en wat beter. Dat is de laatste decennia ook wel eens vergeten. Want de beeldende kunsten werden steeds conceptueler en intellectueler. Bovendien deden er zich steeds meer hybride

vormen voor, die de klassieke genre-onderscheidingen betekenisloos leken te maken. Het werd volgens menigeen eerder de taak van de kritiek om kunstwerken uit te leggen en te laten zien waarom het kunst was, dan ook nog eens een oordeel te vellen. Dat tragisch misverstand, van de kritiek als een soort bijsluiter, heeft zijn beste tijd gehad, mogen we hopen, want onderscheid maken is cruciaal voor een bloeiende kunstpraktijk.

De kunstkritiek is belangrijk geworden en daarom is nieuw bloed essentieel. Wat jonge critici vaak nog aan ervaring en eruditie missen wordt gecompenseerd door onbevangenheid, enthousiasme en een andere blik op de wereld om ons heen, die van een nieuwe generatie. Dat mag een cliché lijken, de media die daar geen oog voor hebben en vergeten aan zo'n nieuwe blik ruimte te geven, verliezen aansluiting met wat er om hen heen gebeurt.

Veel recensies van de critici die iets inzonderen voor *de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek* getuigen inderdaad van bereidheid niet louter in interpretatie en uitleg te blijven steken, en ook weer met een oordeel te komen. En de betere essays etaleren evenzeer een urgentie waaraan het de laatste jaren nog wel eens heeft ontbroken.

Om met enkele sombere woorden in te zetten: van de slechtste helft was de stijl vaak beroerd, met zelfs ongrammaticale zinnen, clichés, herhalingen en duister gefilosofeer, hier en daar gekruid met de bitterheid van de verongelijkte blogger. Behoorlijk wat proza deed denken aan wat *Balzac* eens over recensenten schreef:

“De pagina lijkt vol, ze lijkt ideeën te bevatten, maar wanneer een ontwikkeld man zijn neus erin steekt, snuift hij de geur van kelders op. Het is diep en er staat niets in; het verstand dooft erin uit als een kaars in een grafkelder zonder lucht”.

Laten we ons op de beste helft richten. Ook hier onderscheidde de jury, vol kritische critici die hun jonge collega-critici zonder voorbehoud de maat namen, de nodige gebreken.



Om te beginnen bleven veel betogen en recensies in een te hoog abstractieniveau steken. In plaats van aan een goed gekozen voorbeeld een redenering op te hangen moest de lezer vaak gissen naar wat al die algemeenheden nu eigenlijk concreet betekenden: over welke tentoonstelling had de schrijver het in godsnaam, over wat voor soort werk precies? Hoe zag het eruit?

“Begriffe und Abstraktionen”, schrijft *Schopenhauer*, “die nicht zuletzt auf Anschauungen hinleiten, gleichen Wege im Walde, die ohne Ausgang endigen” en zo is het maar net.

Een ander punt was de grote ernst, waaruit weliswaar een enorme toewijding sprak, maar die menigmaal, hoe ontroerend soms ook, ondraaglijk werd. Wij snakten bij het lezen geregeld naar lucht – en dan niet de kelderlucht van *Balzac*. Niet uit verlangen naar ironie of populisme, wij snakten naar lucht uit verlangen naar bewegelijkheid, naar het onverwachte doorkijkje en naar het gevoel voor dubbelzinnigheid dat de recensent goed staat en voor de essayist onmisbaar is.

En natuurlijk misten we toch soms de urgentie, de dwingende ideeën, de verrassing van het onbekende en de persoonlijke inzet.

Wij wilden kritisch zijn, alleen niet het soort jury dat zichzelf feliciteert door eindeloos te klagen over het bedroevende niveau van de inzendingen. En dat hoefde gelukkig ook niet.

Wij waren namelijk opgetogen over een aantal eigen-gereide stukken, over een rusteloos nieuw utopisme dat geregeld doorschemerde en over de betoonde nieuwsgierigheid in een hybride en soms zo ordeloos lijkende wereld.

Dat mondde uit in twee prijswinnaars en twee keer twee flankerende basisprijzen bij een totaal van negen nominaties.

In de *categorie recensie* werd een prijs uitgereikt van 7500 euro en twee basisprijzen van 500 euro elk bij een totaal van vijf nominaties. De jury nomineerde CHRISTOPHE VAN EECKE met een originele recensie die niet helemaal een recensie was, over interventies zoals een paar over elektriciteitsdraad geslingerde schoenen, en wat die konden betekenen voor onze blik op kunst in de openbare ruimte.

**Serendipiteit**  
Interventies  
in een polder-  
landschap  
Christophe  
Van Eecke  
pagina 71

Het stuk, **SERENDIPITEIT: INTERVENTIES IN EEN POLDERLANDSCHAP**, sprong er niet uit vanwege de stijl en was misschien niet heel *sophisticated*, maar de jury was enthousiast over de eigen taal, de goede vragen die werden gesteld en de moed een helder standpunt in te nemen.

Minstens even enthousiast was de jury over de bijdrage van MARIANNE VAN DIJK: **AMÉLIE ZWIJGT, KAFKA LACHT**, over de vogelhuisjes van de Finse kunstenaar *Otto Karvonen*. Het was misschien niet overdreven kritisch en het miste een beetje het gevoel voor ambivalentie, maar het viel op als een goed geschreven beeldend en informatief betoog dat het vaste stramien van de recensie doorbreekt en oog heeft voor de eerder genoemde urgentie.

**Amélie zwijgt,**  
**Kafka lacht**  
Karvonens  
nieuwe publieke  
interventie  
schetst grimmige  
samenleving  
Marianne  
van Dijk  
pagina 67

Beide auteurs vielen niet in de prijzen, maar ontvangen van de jury een eervolle vermelding voor de originaliteit van hun stukken.

**In het oog  
van de storm**  
Yasmijn Jarram  
pagina 57

YASMIJN JARRAM schreef een enthousiasmerende bespreking over de tentoonstelling van *David Bade* in het GEM te Den Haag afgelopen zomer. Weliswaar miste de jury hier een oordeel, maar het stuk was zo goed geschreven en informeerde zo helder over de context van het werk en over de tentoonstelling zelf, dat de jury niet aarzelde het te bekronen.

**Waarom ik  
voortaan mijn  
schoenen  
poets**  
Lynne van Rhijn  
pagina 51

Minstens evenveel waardering had de jury voor LYNNE VAN RHIJNS recensie met de intrigerende titel **WAAROM IK VOORTAAN MIJN SCHOENEN POETS**. Hierin bespreekt ze een tentoonstelling in Walden Affairs met de drie kunstenaars *Nishiko*, *Nasan Tur* en *Chris Burden*. Uit dit stuk klinkt een eigen stem, zo belangrijk voor kritiek, iemand

Waarom  
monsters niet  
puur zijn  
Joost Vormeer  
pagina 61

die de lezer kijkend en redenerend door een tentoonstelling weet mee te nemen en je met haar mee laat denken en mee laat kijken.

Een derde stuk waar de jury niet omheen kon was JOOST VORMEERS recensie van de tentoonstelling *In-between things* in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam. Zijn artikel bevat rake observaties en verbindt theorievorming en academisch denken met het persoonlijke. Het richt zich op het hybride karakter dat in zoveel hedendaagse kunst een rol speelt.

Uit deze drie prijswinnaars moesten we ten slotte één kiezen voor de hoofdprijs. Om dat te motiveren lees ik de laatste alinea voor uit het stuk van een van deze drie kandidaten, want dat geeft onbedoeld weer wat wij van het beste stuk dachten:

“Jennifer Allen heeft [...] gesteld dat een van de meest waardevolle ervaringen [...] is, dat je na het zien van een werk iets denkt dat je eerder niet kon denken. Maar hier gebeurde iets anders, dat zeker zo waardevol is. Een gedachte die wel eens eerder bij me moet zijn opgekomen [...] is na het zien van deze expositie krachtiger teruggekeerd. Gecombineerd versterken de werken in deze expositie het idee dat ze afzonderlijk ook in zich dragen: dat vele kleine handelingen, ook de onbewuste en onopgemerkte, opgeteld wel degelijk iets groots kunnen bewerkstelligen.”

Dit werd geschreven door LYNNE VAN RHIJN, en zij wint de prijs voor beste recensie in *de Prijs voor Jonge Kunst-critiek* 2010.

In de categorie essay werden wederom twee basisprijzen uitgereikt, met daarbij een hoofdprijs van 10.000 euro. “De verhoudingen liggen op dit erepodium nu eenmaal wat anders dan bij de Tour de France of de Olympische Spelen.”

**Een sinister  
genoegen**  
Coen  
van Beelen  
pagina 43

De jury nomineerde een opstel van COEN VAN BEELEN **EEN SINISTER GENOEGEN**. Dit opstel bracht uiteenlopende reacties teweeg. Het studentikoze en het narcisme werd VAN BEELEN niet te zwaar aangerekend vanwege de knappe manier waarop hij een schrijver, een filmer en een kunstenaar bij elkaar weet te brengen en vanwege de combinatie van het zinnelijke met de door hem onder de loep genomen onthechting in de kunst. Dit leverde hem geen prijs op, maar de jury wil zijn bijdrage toch bekronen met een eervolle vermelding.

**Stille virtuezen**  
Vingeroefeningen  
in postmoderne  
devotie  
Christophe  
Van Eecke  
pagina 35

Ook hier zijn ten slotte drie prijswinnaars uit voort gekomen. De met een eervolle vermelding al genoemde CHRISTOPHE VAN EECKE ontvouwde in **STILLE VIRTUOZEN. VINGEROEFENINGEN IN POSTMODERNE DEVOTIE**, ondanks deze wat omineuze titel, een interessante gedachte over een tendens in de hedendaagse kunst. Deze tendens neemt afscheid van het kapitalisme en is op zoek naar verinnerlijking, zonder sentimentele spiritualiteit.

**Schurende  
spreekjes**  
Tijd voor  
een nieuwe  
romantiek  
Nicole Timmer  
pagina 27

Een helder en origineel stuk, net als dat van NICOLINE TIMMER. In een essay dat moeiteloos van literatuur op beeldende kunst overgaat en weer terug, ontdekt zij eveneens een tendens in de kunst van nu: nieuwe romantiek. En hoewel de redeneringen soms wat associatief zijn, is het stuk enthousiasmerend en raak in zijn voorbeelden, een essay in de beste zin van het woord.

**De grote vlucht  
inwaarts**  
Thijs Lijster  
pagina 19

Ten slotte koos de jury ook het opstel van THIJS LIJSTER uit, **DE GROTE VLUCHT INWAARTS**. Het is een prachtig betoog over de verhouding tussen kunst en design, met volgens een van de juryleden de mooiste zin uit alle bijdragen, ik citeer: “Maar als de samenleving niet meer maakbaar is, dan misschien de huiskamer nog”.

LIJSTER vraagt zich af hoe design ons begrip van kunst heeft veranderd, nu de oude wens van de avant-garde, om kunst en leven samen te brengen in het design geslaagd is. Hij laat de problematische verhouding zien tussen vormgeving, een consumptiecultuur en hedendaagse beelden-de kunst en hij betoogt dat designachtige kunst als die van *Joep van Lieshout*, namelijk als negatieve utopie van het design, de kunst een uitweg biedt.

Dat mag wat abstract klinken, *Schopenhauer* zou zijn hoofd schudden, THIJS LIJSTER weet het aanschouwelijk te maken in zijn goed geschreven bijdrage die filosofie, kunstgeschiedenis en gezond verstand combineert. Dat alles in een haast journalistieke stijl, ware het niet dat hier eveneens een eigen stem klinkt en dat het stuk doet wat een essay moet doen: het geeft te denken.

De jury was het er dan ook unaniem over eens dat de prijs in de categorie essay voor **de prijs voor Jonge Kunst-kritiek** 2010 naar deze bijdrage diende te gaan: het winnende essay is **DE GROTE VLUCHT INWAARTS** van THIJS LIJSTER.

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek  
essay

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

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek  
recensie

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

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

hoofdprijs

**De grote vlucht  
inwaarts**

*Thijs Lijster*

basisprijs

**Schurende  
sprookjes**  
Tijd voor een  
nieuwe romantiek

*Nicoline Timmer*

**ESSAY**

**Stille virtuozen**  
Vingeroefeningen  
in postmoderne  
devotie

*Christophe Van Eecke*

eervolle vermelding

**Een sinister  
genoegen**

*Coen van Beelen*

## De grote vlucht inwaarts

*Thijs Lijster*

“In deze interieurs leven betekende dicht ingeweven, ingesponnen zijn in een spinnenweb, waarin de wereldgebeurtenissen verstrooid, als uitgedroogde insectenlichamen, opgehangen waren.”

*Walter Benjamin*

De vraag of design kunst is, is achterhaald, als deze vraag al ooit relevant is geweest. Stoelen, tafels, lampen en banken zijn al lang geen *fremdkörper* meer in musea; onlangs kocht zelfs het Rijksmuseum een klok van ontwerper *Maarten Baas*, getiteld *Grandfather Clock*. Steeds vaker noemen kunstenaars zichzelf ook designer en werken zij samen met bedrijven om hun ‘producten’ op de markt te brengen. *Damien Hirst*, *enfant terrible* van de hedendaagse kunst, opende in Londen zijn eigen winkel, waar naast T-shirts en posters ook zijn kunstwerken te koop zijn, overigens net zo min als voornoemde merchandise door hemzelf vervaardigd.

We hoeven ons niet de vraag te stellen of design kunst is, maar wel kunnen we ons afvragen, zoals *Walter Benjamin* ooit over de film deed, hoe het design ons begrip van kunst heeft veranderd. En het antwoord op die vraag luidt: drastisch. Het design heeft de kunstwereld op zijn kop gezet, of eigenlijk heeft het de kunst van op zijn kop weer terug met zijn voeten op de grond gezet. Want de autonomie van de kunst, hoezeer zij ook als een gegeven beschouwd werd, was in werkelijkheid slechts een korte onderbreking, die nog geen honderd jaar geduurd heeft – grof gerekend van *Theophile Gautiers* inleiding tot zijn roman *Mademoiselle de Maupin* (1835), waarin hij stelde dat al het nuttige lelijk was, tot aan de historische avant-gardes. Voor en na die tijd diende kunst ingebed te zijn in het leven, in een praktijk, of deze nu religieus, hoofs, alledaags of politiek was.

De wens van de historische avant-gardes, om de kunst met het leven te verenigen, lijkt ingelost te zijn door het design. Zowel thuis als op straat omringen wij onszelf met objecten waarvan aan de vormgeving



evenveel aandacht is besteed als aan de functionaliteit. Het is echter de vraag of dat zonder meer als zegen beschouwd moet worden. Om die reden is het van belang om de herkomst en betekenis van het design te onderzoeken.

## De geboorte van het design uit de geest van het ambacht

Het is altijd een precaire zaak om over een begin te spreken als het om de kunst gaat; toch kunnen we gerust stellen dat het moderne design haar oorsprong heeft in de Arts and Crafts beweging uit het negentiende-eeuwse Groot-Brittannië. Deze beweging liet zich inspireren door de schrijver *John Ruskin*, die zich in zijn essays over kunst, architectuur en cultuur verzette tegen industrialisatie en massaproductie. De beweging zag zichzelf allerminst als een 'begin', maar eerder als een terugkeer naar een ideaal samenspel tussen ornamentiek en toepassing en tussen kunst en samenleving, dat werd geprojecteerd naar de Middeleeuwen.

*William Morris*, een belangrijke kunstenaar van deze beweging, blies oude ambachten – zoals glas-in-lood en houtsnijwerk – en oude druktechnieken nieuw leven in. *Ruskin* en *Morris* waren beiden socialist en zij meenden dat toegepaste kunst kon bijdragen aan een betere samenleving.

Op het continent vonden de ideeën van *Ruskin* en *Morris* aan het einde van de negentiende eeuw weerklank in Art Nouveau en de Jugendstil. Deze architectuur- en interieurstijlen trachtten door middel van een rijke ornamentiek weerstand te bieden aan de eenvormigheid van de industriële vormgeving. *Benjamin* karakteriseerde de Jugendstil later, in zijn opstel *Parijs. Hoofdstad van de negentiende eeuw* (1935 – 1939), als de vlucht van de kunst in het interieur. Het Jugendstilinterieur is de handtekening van de bewoner op zijn interieur; alles dient zijn sporen te dragen, en in elk detail – van deurknop tot asbak – dient zijn individualiteit uitgedrukt te worden. Voor *Benjamin* was het interieur de bewijsplaats van de politieke resignatie van de negentiende-eeuwse burger.

Het Bauhaus, de academie die als geen ander zijn stempel op het moderne design heeft gedrukt, werd geboren uit de Art Nouveau; *Henry Van de Velde* was er de eerste directeur. Hij voelde zich sterk verbonden met het utopisch socialisme en romantisch antikapitalisme van *William Morris* en de Arts and Crafts beweging.

In de loop van de jaren twintig echter, onder directie van *Walter Gropius*, verschoof de aandacht van het Bauhaus van *crafts* naar

design en van ornament naar functionalisme, en werd in toenemende mate de samenwerking met de industrie gezocht. De sociaalutoopische inslag van *Morris* bleef bewaard – een van de redenen waarom het Bauhaus in 1933 door de nazi's gesloten werd.

Dit zijn de paradoxale wortels van het hedendaagse design. Enerzijds streeft men naar de harmonie tussen toepasbaarheid en schoonheid, het ideaal van de Arts and Crafts beweging. Bovendien functioneert het design zoals in de Jugendstil: de consument tracht met het designobject zijn persoonlijkheid in het interieur uit te drukken. Met vreemd of origineel vormgegeven stoelen, kasten of tafels, probeert hij te zeggen: dit ben ik.

Maar in tegenstelling tot *Morris* en de Jugendstil, is het hedendaagse design innig verstrengeld met industrie en massaproductie – daarin modelleert het zich weer eerder naar het Bauhaus. Zoals *Henk Oosterling* schrijft in zijn opstel *Dasein als design* (2009):

“In het hyperconsumentisme positioneert productdesign zich precies op het snijpunt van overvloed en schaarste. De discipline leeft praktisch van de overvloed (serieproductie), maar parasiteert ideologisch op de schaarste (uniciteit).”

Maar in hoeverre is er nog iets over van de utopische motieven die aan het Bauhaus ten grondslag lagen? Zeer weinig, zo betoogt kunstcriticus *Hal Foster* in zijn pamflet *Design and Crime* (2002).

Volgens *Foster* heeft het hedendaags design kunst en leven weliswaar verenigd – het utopische doel van zowel Jugendstil als Bauhaus – maar dan volgens het cynische dictaat van de cultuurindustrie. Het leven waarmee de kunst in het design verbonden wordt, is het privéleven. Niet voor niets had een overzichtstentoonstelling van *Maarten Baas* de titel *Making things personal*.

Het hedendaagse design combineert kortom de negatieve kanten van haar wortels: het vormt de ultieme esthetisering van de privépersoon, maar dan zonder de weerzin tegen de industrie die de Jugendstil kenmerkte; nee, het zoekt juist de toenadering tot de industrie, maar dan zonder de utopische kern van het Bauhaus.

## ‘Design your own life’

De focus op het interieur en de constructie van het privéleven verbindt het hedendaagse design met wat wel de ‘nieuwe spiritualiteit’ genoemd wordt. Dit amalgaam van religie, filosofie en Oosterse wijsheid draait om het zoeken, vinden of worden van je ‘zelf’. Zij meent een uitweg te bieden uit de hectische, moderne samenleving, een moment van bezinning en rust; maar zoals filosoof *Coen Simon* schrijft vormt zij veeleer een verlengstuk van de ‘geïndividualiseerde’ samenleving.

De nieuwe spiritualiteit, de filosofie van de levenskunst en de vele lifestyle programma’s en -evenementen maken deel uit van een nieuwe geest van het kapitalisme, dat onder andere van de oude verschilt door de toenemende nadruk op immateriële goederen. De economie draait steeds minder om producten en steeds meer om diensten. Producten verschijnen bovendien zelf als diensten: men koopt niet langer een product, maar men koopt een identiteit. In reclames wordt niet meer gezegd dat deze of gene cola de beste of lekkerste cola is, maar er wordt een levensvorm, een levensstijl getoond, die met dit product geassocieerd dient te worden en die met dit product verkregen zou kunnen worden.

De verbinding tussen levenskunst en design wordt puntig verwoord in een reclameslogan van een Zweedse meubelgigant: ‘design your own life’. Hiermee wordt de consument de boodschap voorgehouden dat hij, door creatief te variëren en te combineren, uit de gestandaardiseerde producten toch een volstrekt eigen interieur kan samenstellen, en aldus vorm kan geven aan zijn eigen leven. De reclameboodschap resoneert met wat psychoanalyticus *Erich Fromm* al in 1941 schreef over de moderne mens:

“Degene die hij *was* en de rijkdom welke hij *bezat* konden niet gescheiden worden. Kleding en woning behoorden evenzeer tot zijn persoonlijk ik als zijn lichaam. En des te geringer zijn gevoel, een persoon te *zijn*, des te sterker zijn behoefte aan *bezit*.”

Met andere woorden: hoe vormlozer het individu van zichzelf is, hoe meer hij de noodzaak voelt om zijn leven vorm te geven door middel van wat hij bezit. Consumptieartikelen worden zo letterlijk een fetisj: men richt zijn aandacht op iets anders, omdat dat waar het werkelijk om draait te pijnlijk

is om te bevatten. Omdat men zijn leven niet daadwerkelijk vorm kan geven zoals men wil, tracht men het vorm te geven door te consumeren.

In die zin bevat de reclameslogan wel degelijk een authentiek utopisch moment, een *promesse du bonheur* zo men wil: namelijk de wens om zijn eigen leven in vrijheid te kunnen vormgeven. Maar het ideologische moment bestaat er in dat gepretendeerd wordt dat dit ook daadwerkelijk mogelijk is, en wel door een nieuw bankstel aan te schaffen.

Het utopische moment wordt niet zelden uit het oog verloren bij veelgehoorde tirades tegen de 'consumptiemaatschappij'; men vergeet dan een antwoord te vinden op de vraag waarom er zoveel geconsumeerd wordt.

Dit kan niet gereduceerd worden tot een soort antropologische constante, tot 'ressentiment' of 'kuddegedrag', maar hangt onmiddellijk samen met het feit dat de moderne mens in steeds geringere mate het idee heeft dat hij controle heeft over zijn eigen omgeving; dat hij in de hedendaagse, geglobaliseerde wereld geregeerd wordt door ongreepbare en onzichtbare krachten. Maar als de samenleving niet meer maakbaar is, dan wellicht de huiskamer nog.

### Wie redt het design?

Zoals bekend is het utopisme eind twintigste eeuw uit de gratie geraakt. Het serieuze modernistische vertoog moest plaatsmaken voor postmoderne ironie en frivoliteit. Populaire cultuur en industriële vormgeving werden niet langer als tegenpool gezien van het artistieke vertoog, maar als een bron van inspiratie. Zo raakten de musea gevuld met soepblikken, schuursponsverpakkingen, opgeblazen striptekeningen, uitgegrote ballonbeesten, basketballen en pornografie. In eerste instantie kon men hierin nog een vorm van gnostiek herkennen: alleen door 'ondergronds' te gaan, door zich te identificeren met de agressor, kon de kunst voortleven.

Maar het gevaar van iedere gnosticus is dat hij zozeer in zijn nieuwe rol opgaat, dat hij zijn geheime identiteit vergeet. Wanneer verandert kunst die over pornografie gaat zelf in pornografie; wanneer wordt kunst die kitsch speelt echt kitsch?

Maar het hedendaagse design stelt deze vragen niet eens meer. De ironische koketterie met commercie en industrie is overgelopen in een innige omhelzing. Design zit gevangen in een ideologie die het interieur opblaast en de privépersoon bewierookt. Voor zover het design wel buiten de grenzen van de woonkamer treedt, in de vorm van *city design*, *social design* of *environmental design*, betreft het niet zelden de musealisering van de stad en daarmee in wezen ‘interiorisering’ van de publieke ruimte. Ten behoeve van citybranding of andere marketingdoeleinden dienen ontwerpers een stad of een plek een ‘eigen karakter’ te geven.

Bestaat er nog een uitweg uit de verstikkende houdgreep van entertainment, commercie en industrie? Wie of wat kan het design redden? Moet het design soms autonoom worden? Dat lijkt de inzet te zijn van *Juicy Salif*, de beroemde citruspers van *Philippe Starck*, die met bladgoud bedekt is. Het zuur van de citroen zou de gouden laag onmiddellijk aantasten. Volgens Starck is zijn pers dan ook niet zozeer gemaakt om citroenen uit te persen als wel om gesprekken op gang te brengen.

Zo ook ontwerper *Marcel Wanders*, Starcks grootste bewonderaar in Nederland, die enige tijd geleden in een interview zei: “Een stoel gaat niet over zitten.”

Ondanks deze schijnbeweging van autonomie is dit natuurlijk de eerdergenoemde geest van het kapitalisme ten volle uit: een citruspers of een stoel is niet iets wat je hebt, maar iets wat je bent. Het zijn producten om je interessanter te maken, pure ornamentiek van de privépersoon.

Wat dan te denken van de ‘terugkeer van de ambachtelijkheid’, zoals die al vaak geconstateerd is in de (toegepaste) kunst van de afgelopen jaren? De gemakzucht van de *readymade* maakt steeds vaker plaats voor een zorgvuldige en geduldige omgang met complexe materialen. Keramiek en borduurwerk keren terug in het museum.

De socioloog *Richard Sennett* betoogde onlangs in zijn boek *The Craftsman* (2008) dat een vorm van arbeid die draait om ambachtelijkheid, ervaring en duurzaamheid de toekomst heeft en weerstand kan bieden tegen de snelle wereld van de commercie.

Wat *Sennett* echter vergeet, is dat het ambacht moeiteloos geassimileerd kan worden door deze wereld.

Ambachtelijkheid staat immers garant voor uniciteit en exclusiviteit en beantwoordt als zodanig precies aan de behoefte van een *niche market* van veelverdieners.

Misschien bestaat de enige mogelijkheid er uiteindelijk in om de weg van de gnostiek, van de identificatie met de vijand, tot in het extreme door te voeren. Dat lijkt de kunstenaar en ontwerper *Joep van Lieshout* gedaan te hebben met zijn *Slave City*. Dit project, dat startte in 2005 en tot heden doorloopt, omvat bouwtekeningen en driedimensionale (schaal) modellen van een totaal efficiënte 'stad' – in feite een volledig geprivatiseerde ruimte die bewoont wordt door slaven. De website beschrijft het project in een perfecte mimesis van marketingtaal:

“Formerly known as the Call Centre, *Slave City* is an up-to-date concentration camp made out of the latest technology and with the newest management insights. The highly profitable *Slave City* (7 billion euro net profit per year) is provided with all necessary facilities to make sure that the inhabitants (called ‘participants’) are as efficiënt as possible. Values, ethics, esthetics, morals, food, energy, economics, organization, management and market are turned upside-down, reformulated and designed into a town of 200.000 inhabitants.”

De slaven volgen een strak dagritme van telemarketingwerk, ontspanning (de stad is voorzien van bioscopen, musea en bordelen) en slaap. Niets gaat verloren: ontlasting wordt bewerkt tot biogas, overledenen en arbeidsongeschikten tot orgaandonoren en voedsel. *Slave City* is dus bovendien een 'groene' stad: zij produceert geen afval en is volledig klimaatneutraal.

In *Slave City* heeft *Van Lieshout* het design ingezet voor een utopie van hyperkapitalisme en -consumentisme. Het project is de ultieme 'toegepaste' kunst: de vormgeving draait volledig om functie en efficiëntie. Tegelijkertijd huivert de beschouwer bij de gedachte dat deze kunst daadwerkelijk toegepast wordt: *Slave City* mag dan een groteske zijn, haar 'participants' werken onder betere omstandigheden en genieten meer privileges dan de arbeiders die Dubai hebben gebouwd.

*Van Lieshout* toont wat design tegenwoordig vermag. Zijn werk vertelt een verhaal over de privatisering van de publieke ruimte en over de verhouding tussen efficiëntie en uitbuiting. Bovendien speelt het project op een spannende manier met de verhouding tussen autonome en toegepaste kunst.

*Van Lieshout* laat niet zozeer zien dat design kunst kan zijn, maar wel hoe design de kunst kan redden. *Slave City* vormt een negatieve utopie van het design: toegepaste kunst waarvan de autonomie verlangd en gehoopt moet worden.

## Schurende sprookjes

### Tijd voor een nieuwe romantiek

Nicoline Timmer

Terwijl de klassiek-romantische Narcissus zich nog kon terugtrekken in de peilloze diepte van zijn eigen spiegelbeeld, legde het navelstaren in de jaren negentig vooral een gapende leegte bloot. In een decennium waarin ‘identiteit’ het codewoord was, was er tegelijkertijd een schrikwekkend gebrek aan een vastomlijnd ‘ik’. In hedendaagse kunst, literatuur en muziek wordt echter geprobeerd dit lege, gefragmenteerde zelf weer iets te laten voelen.

Er is weer ruimte voor pathos, voor emoties, voor sentiment. Maar op een gecompliceerde, indirecte manier. Niet in de vorm van een naïeve exploratie van de eigen zielenroerselen, of een passief peinzend opgaan in iets ‘hogers’, maar als een zelfreflectief streven of verlangen naar iets dat de banale, uitgewoende en solipsistisch beleefde werkelijkheid ontstijgt. Om deze nieuwe romantische impuls beter te begrijpen is het belangrijk eerst een kleine stap terug te doen.

#### Een verschrikkelijke periode

“De hele tweede helft van de jaren negentig was ik op zoek naar iets dat me hoop gaf. Tien jaar lang heb ik gevochten tegen ironie en cynisme.” Het zou zomaar een uitspraak kunnen zijn van een vroeg *Douglas Coupland*-personage, maar aan het woord is *Antony Hegarty*, van *Antony & the Johnsons*, die samen met *CocoRosie* (de zussen *Bianca* en *Sierra Casady*), *Joanna Newsom* en *Devendra Banhart* wel gerekend wordt tot de *freak folk* beweging in de muziek. Terugblikkend op de jaren negentig concludeert *Antony* dat het een ‘verschrikkelijke periode’ was – er was niets, alleen ‘de schreeuw, een schreeuw van depressie en woede’, klinkend uit de keel van *Kurt Cobain*.

De grondtoon van de jaren negentig lijkt al in 1991 gezet, het jaar waarin *Bret Easton Ellis* *American Psycho* publiceerde, *Couplands Generation X* het handboek van een generatie werd, de Young British Artists op de radar van Saatchi verschenen, en het album *Nevermind* voor een doorbraak zorgde van *Cobains* band *Nirvana*.



Pas na de millenniumwisseling leek het doffe gordijn van woede en depressie opeens opengescheurd te worden door een nieuwe generatie, die voor zichzelf ruimte wist te scheppen voor 'hoop'. *Antony Hegarty* (geboren in 1971) zag het met oprechte ontroering en verbazing aan – het leek alsof deze jongere generatie zich moeiteloos had ontdaan van de ballast van depressie, maatschappelijke trauma's (zoals aids) en het cynisme dat hemzelf terneergedrukt had; deze bloemenkinderen van de jaren nul lukte het om zich vrijuit over te geven aan quasi-naïeve experimenteerdrijf en zo hun eigen wereld te creëren, een wereld waar ze precies in pasten.

Dezelfde idiosyncrasie, zelfbewuste speelsheid en strategische naïviteit die de muziek van *CocoRosie* typeert, ademt het werk van de Amerikaanse kunstenares *Nina Yuen* (1981). Het grappig-brutale geluid van een kinderpianootje, de schurende sprookjeslyriek en de ijle, slepende zang van de zusjes *Casady* zouden de perfecte begeleiding vormen van de dromerige, toverachtige collages van associatieve narratieven en beelden in de video's van *Yuen*.

Veel van *Yuens* video's dragen de naam van een ander (zoals *Don*, *Joan*, *Alison* of *Sung*) en de kunstenares heeft wel telkens de hoofdrol, maar leeft daarbij niet schaamteloos exhibitionistisch zichzelf uit. De ervaringen, gevoelens, tragedies en trauma's die vorm krijgen in haar werk zijn een soort *re-enactments*, empathische reconstructies van *andermans* ervaringen (haar moeder, Jeanne d'Arc, een ex-vriendje of oude bokshelden), die zijdelings raken aan meer introverte privé-gevoelens. Vergeten of verdrongen geschiedenissen, grote en kleine verhalen, worden zo op vanzelfsprekende wijze door elkaar geweven. De eigenheid, het persoonlijke van *Yuens* werk zit 'm dus niet zozeer in wat wordt overgebracht maar in hoe dat gebeurt, in de analogieën, de verbindingen, de toon en tederheid waarmee ze haar 'materiaal' bewerkt.

### 'I'm too sad to tell you'

Het traditionele idee dat een individu een soort container is van gevoelens, die vervolgens in kunstwerken binnenstebuiten kan worden gekiept, heeft eigenlijk geen geldigheid meer. Dit 'innerlijk' is gedeconstrueerd, het individu gefragmenteerd en verworpen tot een collage van lifestyles. Deze veroppervlakking van ons 'ik' heeft, vooral in de tweede helft van de jaren negentig, veel cynische en ironische kunst en literatuur opgeleverd. Maar die fase lijkt nu voorbij.

Tegen de achtergrond van de grimmige (en later, met house en ecstasy, vrij hysterisch hedonistische) jaren negentig is de terugkeer van bepaalde romantische motieven in de beeldende kunst, zoals onder anderen de Duitse kunstcriticus en curator *Jörg Heiser* vaststelde, een complex fenomeen.

Eigenlijk spreekt *Heiser* niet zozeer van een terugkeer, maar reconstrueert hij de kunstgeschiedenis van de afgelopen decennia om te constateren dat de conceptuele kunst, die zo dominant is geweest en gebleven, altijd al sporen van romantiek in zich heeft gehad. Met de term ‘romantisch conceptualisme’ die hij muntte, corrigeert hij de in zijn ogen te nauwe, verstarde opvatting van conceptuele kunst als uitsluitend intellectualistisch, als pure ideeënkunst.

Paradigmatisch voorbeeld in zijn analyse is de Nederlandse kunstenaar *Bas Jan Ader* (1942 – 1975), wiens werk “zich op zeer abstracte, formalistische wijze bezighoudt met bepaalde aspecten van de romantiek [...] zoals gevoelens van vervreemding, eenzaamheid, onvervuld verlangen, zelf-mutilatie en melancholie” (Frieze Magazine, 2002).

In *Aders* 16mm-film *I'm too sad to tell you* bijvoorbeeld, zien we de huilende kunstenaar niet op allerindividueelste wijze zijn allerindividueelste emoties tot expressie brengen – wat getoond wordt (en verder niet uitgelegd) is ‘verdriet’, ‘door middel van herkenbare gezichtsuitdrukkingen’, merkt *Heiser* op, maar niettemin is deze geabstraheerde vorm van verdriet ‘ontroerend’ en ‘lijkt het verdriet oprecht’.

*Aders* poëtisch-analytische benadering van emoties en ervaringen doet denken aan de aforistische methode waarmee *Ludwig Wittgenstein* processen van betekenisoverdracht en expressie blootlegde, zoals in zijn *Filosofische onderzoekingen* (1954), waarin hij telkens opnieuw de aandacht vestigt op de grammatica van uitdrukkingen van pijn en andere sensaties.

De betekenis van gevoelens komt volgens *Wittgenstein* tot uitdrukking in de vorm waarin ze opmerikbaar zijn – zoals, inderdaad, in ‘gezichtsuitdrukkingen’, of in de specifieke zinsnede die iemand gebruikt. Het is een omkering van het klassiek-romantische idee dat gevoelens diep weggestopt zitten ‘in’ onszelf, om vervolgens moeizaam te moeten worden getransponeerd naar een ander.

*Wittgensteins* visie sluit veel beter aan bij de manier waarop in vernieuwende literatuur, muziek en kunst van nu wordt omgesprongen met emoties en expressie. De romantische of romantisch-conceptuele kunstenaars van tegenwoordig zou je in die zin post-wittgensteiniaanse romantici kunnen noemen. Het emotionele aspect van hedendaagse kunst dringt zich vrijwel uitsluitend op in de vorm waarin gevoelens gestalte krijgen – “Emotion as material / not at any time the subject”, zoals de kunstenaar *Lawrence Weiner* eens treffend noteerde over de manier van werken van zijn Duitse collega *Isa Genzken*, een formule die ook toepasbaar is op het werk van *Nina Yuen*.

En op dat van bijvoorbeeld de jonge Nederlandse kunstenaars *Paulien Oltheten* (1982), die zich in haar foto's en video's concentreert, niet op theatrale ik-gevoelens, maar op een schijnbaar achteloos wapperende

jaspand, op onhandige armen en benen die een houding zoeken – alles vaak op een ontwapenende manier van commentaar voorzien door *Olftheten* zelf. Wat ze registreert (en soms regisseert) zijn subtiele tekens die uitdrukking geven aan de manier waarop mensen zich tot elkaar verhouden, de lichaamstaal waarmee we ruimte innemen in de leefwereld van anderen, en de luchtige, vervluchtigende ernst waarmee dat gepaard gaat.

Iets bedoelen, iets betekenen, ‘is je tot iemand wenden’, wist *Wittgenstein*. Het is op deze indirecte manier, via de omweg van de ander, dat het lege zelf, de verwarde Narcissus, in hedendaagse kunst weer grip lijkt te krijgen op wat hij voelt of denkt.

### Strategische naïviteit

In de literatuur werd omstreeks de millenniumwisseling de overgang van verhalen vol vermoeide jaren-negentig ironie naar romans waarin weer oprechte emoties worden aangeboord, gemarkeerd door het debuut *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* van de Amerikaanse schrijver *Dave Eggers*, die inmiddels het vlaggenschip is geworden van wat wel wordt aangeduid als de *new sincerity* beweging.

Toen zijn quasi-fictieve *memoir* in 2000 uitkwam waren critici nog in verwarring: is dit boek een laatste stuip trekking van postmoderne *Spielerei* of is er toch iets meer aan de hand? Nu, tien jaar later, heeft zich een wollige interpretatieve wolk gevormd rond het uitdijend oeuvre van *Eggers*, waarbij de aandacht helaas vooral uitgaat naar zijn concrete ‘geëngaeerdheid’.

Maar veel interessanter dan zijn vrij traditioneel geschreven latere boeken vind ik nog altijd zijn debuut, en ook zijn eerste verhalenbundel, waarin hij een lijn voortzet die was ingezet door zijn literaire held en wegbereider *David Foster Wallace*: het zoeken naar een zelf-overstijgende vorm van verbondenheid met anderen, een worsteling om het overactief zelfbewustzijn weer iets te laten voelen en menen.

*Eggers* deed dat in zijn debuut met meer blijmoedigheid dan *Wallace* zich kon veroorloven, net zoals de bewegingsruimte die de nieuwe generatie muzikanten zich toeëigende *Antony Hegarty* verbaasde maar ook hoop gaf. Wat in de weg zat was een gevoel van schaamte. Het is een ingewikkelde evenwichtsact, om werk te maken dat ontroert en waaruit tegelijkertijd een kritische houding ten opzichte van die ontroering spreekt, werk dat open, kwetsbaar en persoonlijk is maar niet de intellectuele nervositeit verhult of onderdrukt, die met het blootleggen van bepaalde sentimenten gepaard gaat. “Shame is a powerful thing”, aldus *Antony*.

Als de schaamte helemaal wordt weggefilterd levert dat misschien inderdaad plat pathos op. Maar als de schaamte op een intelligente manier kan worden ingezet, als strategie, als er een vorm voor kan wor-

den gevonden, waarmee de dingen waarvóór men zich schaamt (zoals emoties die men geleerd heeft al te teatraal of pathetisch te vinden eveneens de ruimte krijgen, kom je uit op werken die zelfreflectie en *knowingness* weten te koppelen aan daadwerkelijke ontroering.

Het is, denk ik, precies deze combinatie die *Heiser* heeft willen vatten onder de noemer romantisch conceptualisme. Een artistieke strategie die hij bespeurt in het werk van de kunstenaars die hij daaronder schaaft, is wat hij in zijn boek *All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art* (2008) samenvat als de slapstickmethode, het 'veinzen van [...] naïviteit', 'opzettelijk een situatie scheppen waarin iets gënants gebeurt', met als voorwaarde dat de schaamte 'wordt gedeeld door het kunstwerk', en niet slechts geprojecteerd wordt op de toeschouwer.

Dezelfde tactieken worden aangewend in het werk van schrijvers als *David Foster Wallace* en *Dave Eggers*, in de podiumperformances van *Antony* en *CocoRosie*, en in het werk van *Nina Yuen* en *Paulien Oltheten*. Waarbij degenen die zich vooral ná de jaren negentig manifesteerden 'vrijer' lijken in hun werkwijze dan de kunstenaars vóór hen (eigenlijk is er nauwelijks een generationeel onderscheid te maken, het zijn eerder oudere en jongere broers of zussen van dezelfde familie).

Iemand die deze ingewikkelde evenwichtsact ook weet te volbrengen, op gestileerde en beheerste wijze, is *Guido van der Werve* (1977). In besprekingen van zijn werk wordt bijna altijd gerefereerd aan *Bas Jan Ader*, en terecht, maar *Van der Werve* neemt meer ruimte, maakt grotere gebaren. Zozeer zelfs dat ik me de eerste keer dat ik zijn videowerken *Nummer acht* en *Nummer negen* zag, op de open atelier dagen van de Rijksakademie in 2007, afvroeg of zijn werk niet bijna overhelde naar kitsch.

In *Nummer acht* (*Everything is going to be alright*) zien we een eenzame figuur, de kunstenaar zelf, in een kaal ijslandschap zwalkend een weg zoeken, achtervolgd door een gigantische ijsbreker die als een zware, logge walvis stoïcijns achter de dolende wandelaar voortschommelt. *Nummer negen* (*The day I didn't turn with the world*) is een sublieme uitwerking van een op zichzelf al sterk idee (in de jaren zestig was waarschijnlijk het opperen van dit idee al genoeg geweest): 24 uur lang op de Noordpool tegen de draaiing van de aarde in bewegen.

De kunstenaar doet precies wat de titel belooft, maar wat we zien, de vorm die gekozen is, doet er wel degelijk toe. De ongemakkelijk schokkerige bewegingen van de geïsoleerde kunstenaar zijn zowel een teken van kracht als van kwetsbaarheid. De bewegingen zijn expressief, en de hele aanblik (eenzame kunstenaar zoekt confrontatie met overweldigende natuur) refereert natuurlijk aan een romantisch cliché, maar het werk dringt ons niet

de zielenroerselen van de kunstenaar op, noch zwelgt het werk in melancholie alleen. Al heeft het vanwege de toegevoegde soundtrack, de door *Van der Werve* zelf gecomponeerde en uitgevoerde romantische muziek, de schijn een beetje tegen.

Pas in tweede instantie, en in de context van zijn hele oeuvre, kon ik om zijn films ook hardop lachen, werd het pathos door absurditeit in evenwicht gehouden.

Ontroering was lange tijd verdacht. Mijn intellectuele Pavlovreactie om me onmiddellijk kritisch te verhouden tot de emotionele immersie die dreigde bij het zien van deze twee werken, mijn reflex om me schrap te zetten tegen het sentimentele, komt voort uit een aangeleerd, theoretisch wel te onderbouwen wantrouwen tegen aspecten van kunst die oninterpreteerbaar lijken, vooral 'ervaren' moeten worden, of 'ondergaan'. Het zal te maken hebben met de diagnose die *Heiser* al stelde: dat kunst, na de abstract expressionistische jaren, bovenal een 'interessant idee' diende te bevatten en uit te dragen. Alsof telkens iets losgepeuterd moet worden uit kunst dat te 'begrijpen' is.

Tegenwoordig lijkt men van kunst en ook van literatuur vooral te verwachten dat ze een maatschappelijke boodschap bevat, getuige de (vaak nogal warrige) debatten over het vermeende engagement van kunstenaars van tegenwoordig.

Maar ondertussen vindt er een veel fundamentele verschuiving plaats, een tendens die niet zo gemakkelijk op het niveau van de wel of niet hapklare *content* van kunst te duiden is, maar op de wijze waarop geëxperimenteerd wordt met de vorm waarmee je gevoelens en gedachten überhaupt zou kunnen delen.

### Relationeel humanisme

*David Foster Wallace* stelt in een van zijn meest briljante verhalen, *Octet*, de eenvoudige vraag, aan de lezer: 'Do you feel it too?' De verteller weet niet wát hij precies voelt, maar als jij, als lezer, misschien, eventueel (alles omkleed met de nervositeit en metareflectiviteit van de neurotische intellectueel) kunt navoelen wat hij bedoelt, ja dan, misschien, is zijn gevoel wel geëxperimenteerd. Iets bedoelen, 'is je tot iemand wenden', inderdaad.

Beeldende kunst die emoties vooral situeert in een fragiele interactie tussen ik en jij, kunst die de 'schaamte deelt', die ondanks de intellectuele reflex om emoties te bagatelliseren toch reikt naar iets méér dan het individueel beleefde verlangen en gemis, corrigeert het hyperindividualisme en de versleten ironie van de jaren negentig, zonder terug te grijpen op gediskwalificeerde traditioneel-humanistische ideeën van lang, lang geleden. De Amerikaanse psycholoog *Kenneth Gergen* heeft er een woord voor, voor deze post-post-moderne visie op intersubjectiviteit, en noemt het 'relationeel humanisme'.

Jan Verwoert schrijft in een essay over de romantisch-conceptuelen dat hun werk de toeschouwer open en direct aanspreekt en zo blijkt geeft van 'een intersubjectieve impuls, in retorische, emotionele en existentiële zin'. Het werk maakt op die manier aanspraak op een 'wij' – een mogelijk wij, niet op een voorgevormd en repressief collectief.

Zo wordt in verschillende domeinen van de kunst de aandacht weer gevestigd op wat ons menselijk maakt, op een manier die inderdaad hoop biedt. In een vorm die appelleert aan zowel een onderdrukt verlangen naar het opheffen van eenzaamheid – in het zoeken naar nieuwe, fragiele vormen van expressie en interactie – als ook aan de kritische, reflectieve geest die zich niet zomaar gewonnen geeft.

Narcissus is nooit echt weggeweest uit kunst, muziek of literatuur, hij neemt alleen telkens een andere gedaante aan. In de jaren negentig ging hij kopje onder in een bodemloze put; in vrolijke verwarring duikt hij nu weer op. Met kroos in zijn haar, onhandig grijnzend, de schaamte een heel klein beetje voorbij.

Uitspraken van Antony Hegarty komen uit de documentaire *The Eternal Children* van David Kleijwegt (VPRO, 2006).

Het essay van Jan Verwoert, *Impulse: Conceptual Art and its Prouocative Potential for the Realisation of the Romantic Idea*, is opgenomen in de catalogus *Romantischer Konzeptualismus / Romantic Conceptualism* die verscheen naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Kunsthalle Nürnberg en BAWAG Foundation, Wenen, 2007. De tentoonstelling werd samengesteld door Jörg Heiser.

## Stille virtuozen

### Vingeroefeningen in postmoderne devotie

*Christophe Van Eecke*

Neem een foto van *Wolfgang Tillmans*. Bij voorkeur een stilleven. Als bloemen gedrapeerde kleren, bijvoorbeeld. Of een compositie met fruit en plastic bekertjes. Neem een paar minuten de tijd om er aandachtig naar te kijken. En stel uzelf daarna de vraag: wat zie ik eigenlijk en waarom vind ik het zo mooi?

*Tillmans'* foto's lijken hedendaagse varianten van het *Andachtsbild*: religieuze afbeeldingen die de toeschouwer willen aanzetten tot bezinning. Waar het in het *Andachtsbild* om gaat, is de blik stil te houden en haar aan de discipline van de aandacht te onderwerpen. En aandachtig kijken betekent stilstaan en beschouwen, in de dubbele zin van langdurig kijken en reflecteren.

Hetzelfde gebeurt als men naar een foto van *Wolfgang Tillmans* kijkt: elk beeld bevat een zachte dwang om te wachten en te haperen. Iedere foto legt een gulheid tegenover de mensheid aan de dag die ons uitnodigt om langer te kijken en stil te staan bij wat er te zien is. En wat er te zien is, is onze menselijkheid, die ons in al haar kwetsbare vergankelijkheid terug wordt gespiegeld.

### Aandacht

*Tillmans* is niet de enige kunstenaar die vandaag aandacht vraagt voor het menselijke in het alledaagse. Andere voorbeelden vinden we in de labyrintische installaties van *Michel François*, de vertraagde blik waarmee *Koen Van den Broek* naar het urbane landschap kijkt, het naaiwerk dat de doeken van *Ghada Amer* met menselijk handwerk verbindt of de manier waarop *Jeff Wall* plaatsen en mensen met hypnotiserende zin voor detail ensceneert en liefdevol fotografeert.

Elk van deze kunstenaars (maar ook talloze anderen) draagt iets van het menselijke over naar de materialen of objecten die in hun kunst worden getoond.

De Amerikaanse filosofe *Elaine Scarry* heeft geprobeerd te achterhalen hoe die menselijkheid ertoe komt zich in alledaagse objecten te nestelen. Een antwoord op die vraag vond ze bij *Karl Marx*. Centraal in *Das Kapital* (1867) staat immers de notie van objectfetisjisme: de gedachte dat de mens zijn

behoeften, zijn verlangens en dus een stuk van zijn eigen menselijkheid projecteert in de objecten die hij maakt.

In die zin blaast *Marx* het oude onderscheid tussen de subjectieve en de objectieve orde op: de objectieve wereld is een verlengstuk van onze subjectieve beleving. “Ieder instrument”, schreef *Marx*, “is een verlengstuk van het lichaam, een prothese met als doel onze aanwezigheid in de wereld te vereenvoudigen.” “Een stoel (suggereert *Scarry* in het spoor van *Marx*) heeft als doel de taak van de ruggengraat (het lichaam ondersteunen) over te nemen. De fiets optimaliseert de werking van de benen en laat ons toe ons sneller voort te bewegen. Dat is de menselijke betekenis van de wereld: ze is niet wat aan ons is tegengesteld, maar datgene waarin wij onszelf buiten onszelf projecteren. De dingen zijn de manier waarop de mens in de wereld aanwezig is.”

Kunstenaars als *Wolfgang Tillmans* nodigen ons uit om opnieuw aandacht te hebben voor die menselijke dimensie van de wereld om ons heen. Daarom lijkt het zinvol om hun werk te zien als een vorm van ‘postmoderne devotie’. Het is een devotie omdat de wereld wordt benaderd met de sacrale omzichtigheid die voorheen was voorbehouden voor het religieuze. Het banale en het alledaagse worden plots gezien met de ogen van iemand die iets menselijks in die objecten voelt sluimeren, een waarde die niet kwantitatief kan worden uitgedrukt.

Maar deze devotie is ook postmodern. Het begrip postmodernisme wordt echter zo vaak gebruikt en in zo uiteenlopende betekenissen dat het aangevoelen is om er hier een concrete invulling aan te geven.

De omschrijving waar ik steeds weer naar teruggrijp, is die van de weinig bekende Grieks-Duitse filosoof *Panajotis Kondylis*, die de postmoderne conditie ‘analytisch-combinatorisch’ noemde en ze symboliseerde in het beeld van een veld. Met het einde van de grote verhalen (wat voor *Lyotard* het postmoderne inluide) is er niets, geen enkel politiek, moreel, cultureel of sociaal verhaal, dat nog kan beweren voorrang te hebben op alle andere. Alles valt terug in essentiële gelijkheid. De postmoderne belevingswereld is dan ook een veld waarin alles tegelijkertijd aanwezig is. Alle normen, waarden, systemen, objecten en uiteraard ook mensen zijn tegelijkertijd aanwezig in de ruimte. Dat is wat *Kondylis* het ‘analytische’ aspect van het postmoderne noemt: wat ooit één geheel was (opgenomen in een groot verhaal) is nu in zijn kleinste individuele atomen opgesplitst.

Maar deze analyse is slechts één helft van het postmoderne verhaal. Het is namelijk onze taak, als postmoderne subjecten, om onze eigen identiteit bij elkaar te puzzelen uit alle opties die ons op dat veld worden aangeboden. Dat is het ‘combinato-



rische' of verbindende aspect. Het gevolg van die combinerende dynamiek is de typisch postmoderne eclectische persoonlijkheid die elk aspect van zijn of haar leven anders invult. Onze hobby's staan vaak haaks op ons beroepsleven, we hebben polymorfe seksualiteiten en onze smaak in kunst, muziek en kledij is soms zeer uiteenlopend. Een diepe liefde voor *Bach* hoeft niet uit te sluiten dat men ook de *Sex Pistols* aanbidt.

Alles is een optie en kan *à la carte* worden gecombineerd. En geen enkel stukje van die puzzel is een restloze weerspiegeling van onze persoonlijkheid. Sterker, de puzzel, met steeds veranderende stukjes (want geen enkele keuze of combinatie hoeft definitief te zijn en iedere smaak kan altijd weer worden ingeruild), is onze persoonlijkheid. Dat betekent echter ook dat het subject sterk onder druk komt te staan, want de vrijheid om jezelf bij elkaar te puzzelen is tegelijk ook een dwingende plicht. Wie zichzelf niet maakt, of niet in staat is zichzelf te maken, gaat immers ten onder in het moeras van de zelfloosheid: hij of zij krijgt het gevoel geen volwaardige speler te zijn in het sociale veld.

### Animisme

Wat *Kondylis* schrijft over de postmoderne cultuur vinden we ook terug in *Arthur C. Danto's* idee dat we in de jaren zestig het einde van de kunst meemaakten in de zin dat de grote verhalen over wat kunst was op hun einde liepen en dat sindsdien alles mogelijk is in de kunst.

Maar als *Danto* de transfiguratie van het alledaagse (zoals één van zijn boeken heet) vooral zag als een aspect van de conceptuele kunst, waarbij alledaagse objecten met diepere betekenissen worden bekleed, gebeurt de herovering van het alledaagse binnen de postmoderne devotie op een andere manier. Sterker: de postmoderne devotie lijkt afscheid te hebben genomen van conceptuele hoogdravendheid en kiest, trouw aan het principe dat *small is beautiful*, voor een register dat een zachte romantiek uitstraalt: geen concepten maar mensen en hun gevoelens staan centraal.

Vanuit die benadering is het belangwekkend dat *Wolfgang Tillmans* op de artistieke scène verscheen via de subcultuur van de Love Generation die in de vroege jaren negentig voor een groot stuk de anti-globalistische kar op gang heeft helpen trekken. Het anti-globalisme is immers een voorbeeld van hoe het einde van de grote verhalen kan worden ingevuld: het is het afscheid van het wereldwijde liberaal-kapitalistische vooruitgangsverhaal. Het ondermijnt het dominante verhaal van de economie door de aandacht te vestigen op het individuele, het globale ('Think global, act local') en het micro-niveau.

De postmoderne devotie neemt afscheid van het kapitalisme en zoekt een verinnerlijking die niet in de val van sentimentele spiritualiteit of sussende vaagheid wil stappen. Ze vindt die op een bijna boeddhistische manier in de wereld van de dingen om ons heen. Alledaagse objecten worden dan ech-

ter veel meer dan dragers van subjectieve betekenissen: ze worden als het ware animistisch tot leven gebracht. Dat animisme heeft zijn sterkste uitdrukking gevonden in de cinema, in het werk van in hoofdzaak Aziatische regisseurs als *Kim Ki-Duk*, *Tsai Ming-Liang* en vooral *Apichatpong Weerasethakul*. Wat deze filmmakers (maar opnieuw ook andere) verbindt, is de manier waarop ze de brug slaan tussen mens en wereld, tussen mensen en dingen.

In de films van *Tsai* lijkt de hypochondrie van de personages bijvoorbeeld hun hele omgeving te infecteren. Gebouwen lijden plots aan constipatie, waardoor leidingen verstoppert, kamers vollopen met water (een terugkerend motief in zijn films) en het stijgend vocht langzaam de hele omgeving binnensijpelt. In die organisch-industriële apocalyps zoeken zijn geïsoleerde personages (producten van de postmoderne urbane analytiek) troost bij elkaar.

De personages van *Kim* weten zich daarentegen in eerste instantie geborgen in een wereld van gestroomlijnde domotica (electronische systemen die naadloos de taken van het lichaam overnemen) die hen toelaat zich met geruisloze efficiëntie door de wereld te begeven. Als *Kims* personages blijven haperen, dan is het aan de weerhaakjes van hun onderdrukte emoties, die de sereniteit van hun gebalanceerde design-wereld bruut komen verstoren.

Volledig anders van toon is ten slotte het werk van *Apichatpong Weerasethakul*, waar ieder object en ieder levend wezen met goedmoedig ontzag wordt bejegend. Alles is bezielde in zijn universum, waardoor de grens tussen binnen en buiten, tussen subjectief en objectief, definitief wordt opgeheven.

Dat is nergens zo duidelijk als in zijn meesterwerk *Tropical Malady* (2004), waarin de jungle de veruitwendiging wordt van de verlangens van een jongen voor een andere jongen.

## Binnen en buiten

Het artistieke belang van deze jonge cinema is ook de kunstwereld niet ontgaan en oms lijkt het wel alsof iedere beeldend kunstenaar vandaag de overstap wil maken naar filmregie. De aantrekkingskracht van het bewegend beeld, zowel de videokunst als de cinema, lijkt enorm, van *Matthew Barney* tot *Steve McQueen* (en omgekeerd heeft ook cineast *Apichatpong Weerasethakul* een hele reeks museale video-installaties gecreëerd). De vlucht naar de film is volgens mij mee gemotiveerd door het gevoel dat de cinema zich het best leent tot het soort *Andachtsbilder* dat vandaag zo geliefd is in de kunst.

De reden daarvoor is fenomenologisch: "als een *Andachtsbild* ons wil aanzetten tot beschouwing (kijken en bezinnen), dan is de film paradoxaal genoeg de meest naar binnen gekeerde kunstvorm." Het is opnieuw *Elaine Scarry* die deze suggestie maakt.

Scarry wijst erop dat herinneringen en dagdromen zich letterlijk in ons hoofd lijken te bevinden. Wat wij ons visueel verbeelden, verschijnt alsof het wordt geprojecteerd op de binnenwand van ons voorhoofd. Verbeelding werkt als een private cinema. De bioscoopervaring kan dan ook worden beschouwd als een vorm van dromen met je ogen open: het beeld wordt van achter ons geprojecteerd maar verschijnt voor onze ogen zoals dagdromen en verbeelding voor ons geestesoog verschijnen.

Daarom kan een onthutsende film ons ook onbehaaglijk maken en ons soms bijna letterlijk door elkaar schudden: het beeld blijft niet op afstand zoals een schilderij, een beeldhouwwerk of een boek, maar dient zich aan als een dubbel van de manier waarop onze eigen verbeelding werkt.

Die dynamiek is zeer duidelijk in *Steve McQueens* film *Hunger* (2008), een werk dat op het eerste zicht over de hongerstaking gaat van een aantal IRA-militanten in een Britse gevangenis. De film is echter vooral een poging om het lijdende lichaam op ons netvlies, en dus in de intimiteit van onze verbeelding, te branden. Met zijn nauwgezette aandacht voor de manieren waarop het lichaam kan worden vernederd en gepijnigd lijkt de film één uitgesponnen *Andachtsbild* dat ons wil confronteren met onze eigen vergankelijkheid. Het lichaam verkeert in *Hunger* in chronische kwetsbaarheid en staat er altijd op het punt definitief te ontbinden. Die kwetsbaarheid deelt het lichaam echter met het filmbeeld zelf, dat niets meer is dan een spel van licht gefilterd door een gevoelige, brandbare emulsie.

De wisselwerking tussen de intieme ervaring van het kijken naar een filmprojectie (de projectie als een uitwendig dubbel van de projectie in ons hoofd, maar tegelijk ook een projectie die zich rechtstreeks op ons netvlies en dus in onze inwendige projectieruimte brandt), de breekbaarheid van het filmbeeld zelf (licht dat gestopt wordt door doek) en de onthutsende breekbaarheid van de lichamen in de film, maakt van *Hunger* een onbehaaglijk invasieve kijkervaring. Betrapt in zijn eigen intimiteit begint ons lichaam als het ware Pavloviaans mee te reageren met de schokken die de lichamen in de film ondergaan. We worden ons bewust van processen en lichaamsdelen die eerder onder de radar van ons bewustzijn bleven. De film is een aanzet tot hypochondrie omdat de fenomenologie van het beeld de grens tussen binnen en buiten, tussen subjectief en objectief, doorbreekt.

## Vlechten

Het is die breuk waar de postmoderne devotie op mikt en die haar zo relevant maakt. Hoewel de meeste nieuw-devote werken veel minder onthutsend zijn dan *Hunger*, zijn ze toch stuk voor stuk kleine invasies van die intimiteit die besloten ligt in onze eigen private herinneringskamer. Hoe bescheiden de postmoderne devotie ook is

(even bescheiden als de kannen en kruiken in een doek van *Morandi*), ze breekt altijd door het oppervlak van de huid. *Tillmans'* foto's van gedrapeerde kleren zijn niet zomaar stillevens, maar een aanspraak op onze eigen intimiteit, onze herinnering van geuren en tactiele ervaringen. Een foto van *Tillmans* toont hoe die dingen voelen in de waarneming.

Op dezelfde manier tonen de films van *Tsai* of *Apichatpong Weerasethakul* niet zozeer de wereld om ons heen, maar onze ervaring van die wereld zoals ze wordt gefilterd door de betekenissen die wij erin projecteren. Er is geen binnen of buiten meer, enkel een esthetische vervlechting van beide.

Er is iets in de werken dat ook in ons is. Er is iets in ons dat door deze werken naar buiten wordt gehaald, getoond en bevraagd. Er gaat dan ook een bedrieglijke eenvoud uit van deze kunst, een vanzelfsprekendheid die het gevolg is van de manier waarop de ritmes van deze werken afgestemd zijn op het ritme van het leven. Maar het vergt een enorme virtuositeit van de kunstenaar om een dermate intense expressiviteit uit alledaagse objecten te puren. Dat die virtuositeit nooit de aandacht op zichzelf trekt, maar zich integendeel volledig aan de wereld geeft, is haar stilte. De stille virtuozen zijn kunstenaars die zichzelf en hun kunst zo volledig aan de wereld schenken dat hun werk er, schijnbaar, in verdwijnt.

## Een sinister genoeg

*Coen van Beelen*

“Ik deed mijn ogen open. Wat zag ik? Niets. Ik zag mezelf.”

*Luigi Pirandello*

Al millenia lang doen kunstenaars eigenlijk niets anders; door het tonen van het bijzondere, het algemene laten zien. Niet dat iedere kunstenaar met zijn werk de wereld wil verklaren, maar er wordt in elk geval een verhaal verteld, hoe klein of al dan niet pretentius dat verhaal ook is. De toeschouwer krijgt een blik in de verschillende facetten van het individuele, het bijzondere, waardoor hij via een omweg uitkomt bij het algemene, de wereld om hem heen. Althans, dat is denk ik hoe kunst kan en misschien wel moet werken.

Het is daarom dan ook een sinister genoeg aan mijzelf te moeten toegeven dat ik mij herken in het werk van de Britse kunstenaar *Michael Kirkham*. Niet sinister omdat hier de platgetrapte uitdrukking ‘jezelf ergens in herkennen’ wordt gebruikt – iedereen heeft zo nu en dan recht op wat clichégebruik – , maar omdat de beelden die *Kirkham* op het doek weergeeft zo weinig reden tot vreugde bieden.

Soms vraag ik mijzelf af of ik niet gewoon een exponent ben van de moderne mens, die zijn dagen niet zelden slijt onder invloed van de dodelijke emulsie van melancholie en lethargie, met als emulgator een vleugje latente depressie. Hoewel ik mezelf ervan probeer te overtuigen dat ik statistisch gezien slechts tot het groepje uitzonderingen behoor, is het tegelijkertijd moeilijk te geloven dat de rimpels in het maatschappelijk gezicht niet de tekenen zijn van een onvermijdelijk verval. Of wil ik zoiets alleen maar geloven, omdat me dat vanuit verschillende kanten wordt getoond? Zoals je vanzelf wel moet gaan geloven dat Coca Cola lekker is, omdat je op televisie alleen maar blij mensen het ziet drinken? En zoals je troost kunt putten uit het feit dat je niet de enige bent.

Goed, echt depressief ben ik godzijdank niet. Laat ik zeggen dat er altijd een ondergrondse rivier van somberte in mij stroomt, die nergens ontspringt en nergens uitmondt. Een vloeibare cirkel van onbehagen, bestreden maar ook gevoed door de kunst. Onder andere de kunst van *Michael Kirkham*. Maar laat ik beginnen met een filmscène:

‘Weet u nog hoe de wereld eruit zag voor de pseudo-onsterfelijkheid?’  
vraagt de journalist.

‘Hoe het was toen mensen nog doodgingen, voordat cellen zich oneindig konden vernieuwen?’

De oude man denkt even na. In zijn ogen is het verleden af te lezen.  
*'Er waren auto's die vervuilden. We rookten sigaretten. We aten vlees.  
 We deden alles wat we konden in deze vuilnisbelt en het was prachtig.'*

Hij zwijgt een paar seconden.  
*'Meestal gebeurde er niets.'*

*'En seksueel?'*  
 De journalist aarzelt even voordat hij de volgende vraag stelt.  
*'Voordat seks in onbruik raakte?'*

*'We neukten! Iedereen was altijd aan het neuken.'*  
 De oude man slikt zijn speeksel weg en glijdt zijn voorbije leven in.

*'We werden verliefd... we werden verliefd.'*

Het is deze (ietwat geparafraseerde) scène uit de film *Mr. Nobody* (2009) van de Belgische regisseur *Jaco van Dormael*, waar ik aan moest denken toen ik het werk van *Michael Kirkham* weer bekeek. Er wordt op de schilderijen van *Kirkham* wat afgeneukt. Hoewel, neuken? Het zijn meer de seksuele handelingen die sommigen als 'hand- en spandiensten' zouden afdoen die worden getoond. Van de vrolijkheid die onder de woorden van de oude man uit de film verscholen liggen, is weinig te merken in *Kirkham's* schilderijen. Geilheid heeft hier plaatsgemaakt voor lethargie, lust voor een plichtsgetrouwe dwangmatigheid, al dan niet veroorzaakt door een verse shot heroïne dat door het lichaam wordt gepompt.

Bijvoorbeeld in het schilderij *Couple at home*. De ouderwets ogende keuken die hier als decor dient lijkt nog nooit te zijn gebruikt; het aanrecht is schoon, de stopcontacten nog niet ontmaagd. Op de grijze plavuizen zit een meisje, stoïcijns, apathisch, met gesloten ogen, alsof ze zich wil onttrekken aan de situatie, aan het bestaan. Ze draagt een rokje en donkere pumps, verder is ze naakt. Naast haar op de grond ligt een jongen, zijn ontblote onderlijf rustend op haar schoot. Hij heeft een bescheiden erectie, de rechterhand van het meisje eromheen, ongetwijfeld de juiste beweging makend. De armen van de jongen liggen loodrecht ten opzichte van zijn romp, als Jezus aan het kruis. De rubberen band om zijn bovenarm en de lege blik in zijn opengesperde ogen verraden de spuit die zojuist nog in zijn arm moet hebben gezeten. Om zijn linkerpols is een horloge bevestigd, maar de wijzerplaat bevindt zich tussen het vlees en de plavuizen. De tijd is versteend en mag in dit leven geen rol spelen.

Het schilderij doet mij denken aan de dichter *Hans Faverey*, die zijn gedichten meer dan eens 'onthechtingsoefeningen' heeft genoemd, waarmee hij doelde op het mystieke proces van het één worden met het niets. Toch hebben *Kirkham's* taferelen vooral iets apocalyptisch over zich. Het lijkt alsof de afgebeelde personen een weg zijn ingeslagen waarvan ze niet meer zullen terugkeren, of die in elk geval een doodlopend spoor is.

Ook in *Mr. Nobody* speelt het einde een rol. Niet alleen is de zeer zwakke 118-jarige Nemo Nobody de laatste mens op aarde die aan ouderdom zal sterven. Ook zal volgens berekeningen de expansie van het heelal spoedig tot een einde komen,

waarna de *big crunch* zal inzetten, het krimpen van het heelal tot het weer in de toestand zal zijn van voor de *big bang*. Nobody vraagt zich af wat dat zal doen met de tijd, die tot dan toe één richting op ging, waardoor de mogelijkheid tot terugkeren in de tijd nooit bestond. Op enig aandringen van een journalist overdenkt hij zijn voorbije leven. Maar Nobody blijkt niet één leven te hebben geleid.

We zien hoe zijn verschillende levens er hebben uitgezien, bepaald door de keuzes die hij op cruciale momenten heeft gemaakt (of gemaakt zou kunnen hebben). Wanneer zijn ouders scheiden, en zijn moeder op het perron staat, klaar om richting Amerika te vertrekken, wordt hij voor een keuze gesteld. Kiest hij voor zijn vader, dan zal hij de jaren daarna voor de binnenkort zieke wordende man moeten zorgen, en later trouwen met een manisch-depressieve vrouw. Kiest hij voor zijn moeder, dan krijgt hij de kans te trouwen met de liefde van leven. Daarvoor zal hij in Amerika echter ook weer de juiste keuzes moeten maken.

Maar zijn er wel juiste keuzes? Zolang je geen keuze maakt, is alles mogelijk. De kijker volgt Nemo Nobody in al zijn levens, terwijl de wereld letterlijk aan de vooravond van het einde der tijden staat. Seks is verworden tot iets onnodigs. Het is zelfs in onbruik geraakt. Datzelfde idee bekruipt je ook wanneer je *Kirkham* bestudeert.

Op *Girl on the roof with two dogs* zien we een meisje zitten op een dakterras. Met een arm steunt ze op haar ontblote onderlichaam. Ze lijkt te zijn vergeten waarom ze hier eigenlijk zit, waarom haar naakte vlees het koude steen raakt.

Ik vraag me af hoe een filosoof aan het begin van onze jaartelling hiernaar zou hebben gekeken. Zou hij, als hij wist dat tweeduizend jaar van evolutie een dergelijke existentiële wanhoop zou voortbrengen, nog blijven geloven in het nut van wat hij aan het doen is?

Het is geen toeval dat *Jaco van Dormael* en *Michael Kirkham* flirten met de eindigheid van dingen. De twee zijn lang niet de enige kunstenaars die zich met het onderwerp bezighouden. Hoewel de geschiedenis bolstaat van voornamelijk religieus geïnspireerde kunstenaars die zich bezig hielden met de apocalyps, is het toch ook tekenend voor deze tijd, waarin steeds meer oude zekerheden schijnzekerheden lijken te zijn. Het is interessant om een parallel te trekken met de eerder genoemde groei van het heelal – en daarmee van de tijd –, en het stoppen van de economische groei, die tot voor kort nog voor oneindig werd gehouden.

Toen twee jaar geleden de neergang van de mondiale economie zijn aanvang nam, was er volgens sommige experts niet slechts sprake van een tijdelijke recessie. Er werd gesproken over de algehele teloorgang van een systeem, van een tijdperk; het failliet van het kapitalisme. De economie, waarvan men dacht dat die oneindig zou kunnen groeien, is daarmee gestopt, zoals een oude man zal krimpen, als zijn einde nadert.

Maar als een economisch systeem, met een geheel van wetten en gebruiken, in elkaar stort, is het dan ook niet mogelijk dat nog meer soortgelijke, tot voor kort vaststaande 'systemen' (zoals 'de seksualiteit') ophouden te bestaan, of in elk geval in verval zullen raken, zoals *Kirkham* ons laat zien?

Om die link tussen de economie en de seksualiteit, het grote thema van *Kirkham*, te kunnen leggen is het misschien goed om te kijken naar het oeuvre van de Franse schrijver *Michel Houellebecq*. In zijn eerste roman, *De wereld als markt en strijd*, die na publicatie in 1994 al snel een cultstatus verwierf, kampen de hoofdpersonages met

sociale en seksuele problemen. *Houellebecq* beschrijft hoe de personages zich een weg worstelen door een maatschappij die zich laat leiden door de markt.

De wetten van de economie zijn niet alleen geldig binnen het economisch grondgebied, maar nemen steeds meer controle over de menselijke relaties. Of, zoals de hoofdpersoon het zelf verwoordt:

“Net als het ongebreidelde economisch liberalisme, en om vergelijkbare redenen, leidt het seksueel liberalisme tot verschijnselen van volstrekte verpaupering. [...] Sommigen vrijen met tientallen vrouwen; anderen met geen enkele. Dat heet de ‘wet van de markt’. [...] In een volkomen liberaal economisch stelsel vergaren sommigen enorme rijkdommen; anderen kwijnen weg in werkloosheid en armoede. In een volkomen liberaal seksueel stelsel hebben sommigen een afwisselend, opwindend seksleven; anderen zijn veroordeeld tot masturbatie en eenzaamheid. Het economisch liberalisme is de uitbreiding van het gebied van de strijd, de uitbreiding ervan naar alle leeftijden en alle klassen van de samenleving. Op dezelfde manier is het seksueel liberalisme de uitbreiding van het gebied van de strijd, de uitbreiding ervan naar alle leeftijden en alle klassen van de samenleving.”

Ooit – hoewel ik me er overigens van bewust ben dat het autobiografisch gebruikte ‘ooit’ voor een jonge schrijver wat potsierlijk kan overkomen – ben ik op een soortgelijke manier geconfronteerd met het in de vorige alinea geciteerde inzicht.

Een aantal jaar geleden had ik een vriendin, wier libido sinds het slikken van de pil tot een ijskoud dieptepunt was gedaald. Een korte zoektocht op internet leidde mij vooral naar de zogeheten ‘vrouwenfora’, waar menig gal werd gespuid over het ontbreken van de seksuele aandrang sinds het hormoonsgeslik. Hoewel er op dergelijke fora weinig reden is om de verklaringen van de gebruikers te wantrouwen, zocht ik ook nog even door naar wetenschappelijk onderbouwde teksten, maar vond er geen. Niet erg; economie kan immers ook geen echte wetenschap worden genoemd. Bovendien was ik meer geboeid door een andere gedachte.

Hoe ironisch was het immers, dat juist het symbool voor de seksuele vrijheid, waar menig man en vrouw in de jaren zestig van de vorige eeuw voor had gevochten, in veel gevallen juist zorgt voor het ontbreken van de wil om voluit te profiteren van dat privilege.

*Kirkham* laat het heel mooi zien met misschien wel zijn minst ‘seksuele’ schilderij. Op *Untitled* toont hij een dichtgeklemd hand. De arm waar de hand aan vastzit hangt slap, en zou zo van een ontzield lichaam kunnen zijn. Toch doen de houding van de gekromde vingers niet denken aan de dood, maar aan de manier waarop een penis wordt vastgepakt. Er zit echter geen penis tussen de vingers, maar een dood vogeltje.

Heeft de seksuele revolutie juist het einde ervan ingeluid? Fungeert het geknakte dode vogeltje als metafoor voor de huidige stand van seksuele zaken? Interessant, maar tegelijkertijd moedeloos makend, want over het algemeen zijn dode vogeltjes opgehouden met vliegen en zullen zij die hobby ook niet meer oppakken. Tenzij het hier een Phoenix betreft, maar daar heeft het geen schijn van.

*Kirkham* treft de toeschouwer vol in het gezicht, zonder juist expliciet te worden. Hij schetst een bijzondere, individuele gebeurtenis, waarin op een paradoxale manier de hele wereld in verborgen zit. Door middel van het vogeltje haalt hij in een klap alle frivoliteit, alle spontaniteit en ongedwongenheid uit seks en brengt het terug tot de essentie zoals



we die ook in zijn andere schilderijen zien: de doodsheid, de leegheid zoals die van een ontzield lichaam. Leven de mensen op zijn andere schilderijen eigenlijk wel? Hun kunststoffen uiterlijk en levenloze blikken doen het somberste vermoeden. En waar de onthechting van *Hans Faverey* een positief, bevrijdend karakter heeft, lijken *Kirkham's* onthechtingsoefeningen vooral pogingen tot personificatie van de leegte zelf.

Een leegte waarin elke entiteit uiteindelijk lijkt uit te monden, het idee dat alles ooit kapot evolueert. Een gedachte die het leven net zo zinloos maakt als *au* roepen terwijl je weet dat niemand je kan horen.

Maar toch heeft dat *au* roepen een functie. Ook al kan niemand je horen en naar je toe snellen om je te troosten, je kunt er wel jezelf mee helpen. Door *au* te roepen geef je de pijn een functie, laat je die niet zinloos voorbij gaan. *Kirkham*, *Van Dormael* en *Houellebecq* roepen collectief *au*. Je zou misschien zelfs kunnen zeggen dat ze niet alleen zichzelf daarmee helpen, maar ook elkaar. *Kirkham* toont zijn zwarte, rauwe wereld zonder waarschuwing. *Houellebecq* analyseert, ziet verbanden en legt problemen bloot. *Van Dormael* vervolgens biedt troost, namelijk het besef dat je nog altijd een keuze hebt. Zolang er nog keuzes zijn, is er niets verloren; zolang er keuzes zijn is alles nog mogelijk, en zijn de dingen uiteindelijk misschien zelfs nog terug te draaien.

Kunst is niet louter om te verontrusten, maar kan ons juist mogelijkheden laten zien. Kunst kan ervoor zorgen dat het vogeltje wél weer gaat vliegen, al is het maar in onze gedachten.

*Kirkham* maakt geen kunst waar je slechts voor kunt gaan staan en van kunt zeggen: 'mooi'. Evenmin als *Van Dormael* en *Houellebecq* dat doen. Ik kijk naar de schilderijen en moet onwillekeurig denken: ben ik dat? Ik kijk naar de figuren op de afbeelding, de acteurs in de film, de personages in het boek, maar eigenlijk kijk ik naar mijzelf. Door het bijzondere, het individuele, wordt ik via het algemene op mijzelf teruggeworpen. Terwijl ik naar de schilderijen kijk, voel ik me een voyeur van mijn eigen leven.

*Kirkham* kon het eigenlijk niet beter weergeven dan op zijn schilderij *Spyhole*. Wat de beurs is voor de speculant, is het sleutelgat voor de voyeur. We zien een vervallen wand met een vreemd gat erin. Het heeft iets weg van gescheurd vlees. Achter dat menselijke gat zien we hoe een oog ons aanstaart. Dof, lusteloos, zonder energie. We worden bekeken, maar tegelijkertijd beseffen we dat we naar onszelf kijken.

Ik kijk naar mijzelf, naar het schijnbaar dode vogeltje, dat misschien nog potentie heeft om te vliegen maar het alleen weer moet leren. Het is verontrustend en troostend tegelijk; een heel hard *au* roepen. Het is een sinister genoeg.

## RECENSIE

hoofdprijs

**Waarom ik  
voortaan mijn  
schoenen poets***Lynne van Rhijn*

basisprijs

**In het oog van  
de storm***Yasmijn Jarram***Waarom monsters  
niet puur zijn***Joost Vormeer*

eervolle vermelding

**Amélie zwijgt,  
Kafka lacht**Karvonens nieuwe  
publieke interventie  
schetst grimmige  
samenleving*Marianne van Dijk***Serendipiteit**Interventies in een  
polderlandschap*Christophe Van Eecke*

## Waarom ik voortaan mijn schoenen poets

Lynne van Rhijn

Nishiko & Nasan Tur &  
Chris Burden  
Walden Affairs,  
Den Haag  
23 mei – 6 juni 2010  
[www.waldenaffairs.nl](http://www.waldenaffairs.nl)

Hoe armer de mensen, hoe beter ze voor hun schoenen zorgen. Mede daarom zijn er in derdewereldlanden zoveel schoenpoetsers te vinden, suggereert *Nasan Tur* in de tekst bij zijn werk *Like New*. Het werk, te zien op de zolderverdieping van Walden Affairs, bestaat uit drie kleine verhogingen met daarop drie paar klassieke zwarte herenschoenen. Glanzend van de verse schoensmeer, maar bij nadere beschouwing gebruikt, haast stukgelopen zelfs. Je ziet de geschiedenis van vele afgelegde kilometers, de vorm van de voet van de eigenaar. Dit is geen gewoon fabrieksproduct meer, maar een persoonlijk monument, een klein voetstuk waardig.

Best confronterend om naar te kijken, vond ik, als eigenaar van een kast speciaal voor schoenen. Een kast die hooguit als een monument voor consumptie zou kunnen fungeren. Ik begon me wat schuldig te voelen, dus zocht ik naar een uitweg: 'Die arme mensen koesteren hun schoenen toch vooral uit noodzaak', hield ik mezelf voor, 'niet omdat ze tegen de wegwerpcultuur zijn. Geef ze een zak geld en ze doen precies hetzelfde. Kijk maar naar China, waar ze nu zodra ze de kans hebben in de auto stappen en hun milieuvriendelijke fiets laten staan. Nee, ze zijn per ongeluk beter, onbewust – en dan telt het dus niet. Bovendien: wie merkt dat nu helemaal, een paar schoenen meer of minder?'

Nu ontnem ik minderbedeelden niet graag ook nog hun morele superioriteit, dus denk ik toch even verder. Moet er inderdaad een bewuste morele afweging aan je gedrag voorafgaan om als 'goed' gezien te kunnen worden? En hoe belangrijk is goedheid eigenlijk, als die zo klein is dat niemand het opmerkt?

Het werk van de Japans-Haagse kunstenaar *Nishiko*, een etage lager, geeft daarop een antwoord. Zij vroeg zich in *The Best Person of the World* af wat voor iemand dat zou zijn, de beste persoon van de wereld. En ze omschrijft die persoon niet met de veralgemeniseerde leefregels waarmee grote morele vragen doorgaans beantwoord worden, maar juist heel concreet. Ze richtte de eerste verdieping in alsof de beste persoon van de wereld daar woonde. En die beste persoon is intuïtief, haast 'per ongeluk' een goed mens.

De kamers zijn eenvoudig maar gezellig ingericht, met houten meubelen, vooral veel boeken en enkele snuisterijen uit verre landen. In het bijbehorende boekje is te lezen:

“Het deert hem niet dat hij weinig geld heeft. Hij gebruikt het om mensen cadeaus te geven en om te kunnen reizen. [...] Hij kijkt er naar uit om de poëzie van de kometen, de melkweg en de verre zijde van de maan te bespreken. Als zijn vrienden komen eten vertelt hij ze misschien met zo veel liefde voor detail over satellieten dat zelfs een satelliet van een tv-zender een kwetsbaar en te koesteren voorwerp voor ze wordt. Ze eten vast vaak samen, hij houdt van het gezelschap van vrienden.” Per ongeluk of bewust, volgens *Nishiko's* beschrijving is juist vooral kleine, alledaagse goedheid belangrijk.

Een onrealistische beschrijving is het niet. Heel wat mensen die ik ken lijken wel een beetje op deze man. Mensen die doorgaans eerlijk en aardig zijn. Die het kleine waarderen. Zo bekeken zijn er eigenlijk veel behoorlijk goede mensen. Zo veel, dat het belachelijk zou worden als ze allemaal een glanzende medaille zouden krijgen. Of een huldiging met grachtentocht. Niet iedereen kan iemand uit een brandend gebouw redden of onderduikers herbergen, en net zo min krijgen al die behoorlijk goede mensen de kans gelauwerd of zelfs maar als bijzonder opgemerkt te worden. Als er dan geen hemel is als beloning, en ook bij leven zit een glanzende medaille er niet in, dan is opgemerkt worden toch wel het minste.

Ook dat gemis wordt voelbaar in *The Best Person of the World*. Want van het eerder door *Nishiko* zo liefdevol ingerichte huis getuigen tijdens de expositie alleen nog de foto's in het boekje. Met het boekje in de hand kun je door de ruimte van Walden Affairs lopen en nagaan wat waar heeft gestaan – maar de kamers zelf zijn leeggehaald. *Nishiko's* beste persoon van de wereld, hoe concreet ook, bestaat

enkel in je hoofd. En mocht zo iemand ook daarbuiten bestaan, dan valt hij of zij waarschijnlijk niet eens op. “Ik vraag me af of zijn vrienden weten dat hij de beste persoon is”, schrijft *Nishiko*. “Ik ben er zeker van dat ze weten dat hij een goed mens is, maar ik weet niet of iemand zou vermoeden dat hij de allerbeste persoon is. Hijzelf is zich daar mogelijk ook niet van bewust – hij is het gewoon.”

Toch wat somber van de gedachte aan al die niet-erkende alledaagse helden loop ik naar de begane grond. Daar speelt *Send Me Your Money*, een geluidswerk van *Chris Burden*. *Burden* is vooral bekend van *Shoot*, de performance uit 1971 waarbij hij zich met een geweer in zijn linkerarm liet schieten. In zijn werk uit deze tijd stelde hij zich wel vaker bloot aan gevaarlijke omstandigheden, waarbij hij op het publiek of anderen vertrouwde om te zorgen dat hij geen blijvende schade op zou lopen. Met *Bed Piece* bijvoorbeeld, waarvoor hij zonder te spreken 22 dagen in een bed in een galerie lag en de galeriehouder hem op eigen initiatief van eten en drinken voorzag.

Ook in het werk *Send Me Your Money*, uit 1979, deed *Burden* een beroep op het verantwoordelijkheidsgevoel van anderen. In een monoloog van een klein uur, live uitgezonden op de radio en ter plekke bijgewoond door ongeveer vijftig mensen, vroeg *Burden* de luisteraar herhaaldelijk “to consider the possibility of sending me money. Directly. Now legally I can’t ask you to do this or make you do it in any way, but I can only suggest the possibility that it happens. That everybody out there actually sends something. Actually go and do it. Send me some money. To: *Chris Burden*, 823 Ocean Front Walk, Venice, California, 90291. This would be a great thing for me and it wouldn’t cost you very much at all. You could hardly feel it. And yet if you all united you could all really make an impact. You could do something for me, directly.”

Het is te hopen dat dit werk hier met de komende bezuinigingen niet wint aan actualiteit. Met *Send Me Your Money* vroeg *Burden*, die vooral onverkoopbaar werk maakte, de maatschappij direct om hulp. Dat hij elke dollar goed kon gebruiken wist een deel van het publiek al; twee jaar eerder liet hij namelijk in het werk *Full Financial Disclosure* zijn totale inkomen van 1976 op tv zien: 1054 dollar.

Maar door de duur van de performance en het steeds herhalen van de woorden 'consider the possibility' wordt het naast een hulpvraag ook een moreel vraagstuk, over de voorwaarden van geven en nemen. Het heeft iets verwerpelijks om om geld te vragen als je daar zelf niets tegenover stelt. Willen nemen zonder te geven, is dat slecht? Maar hoe kan belangeloos geven anders bestaan?

*Burden* compliceert het dilemma door steeds te benadrukken dat de last voor de gevende partij heel klein kan zijn: "I would even consider just a quarter from everybody. I think anything less is not worth it considering the postage involved." Terwijl de winst voor *Burden*, althans bij voldoende deelname, enorm is. Het element 'geven' is per persoon dus haast verwaarloosbaar, maar het 'krijgen' kan heel omvangrijk zijn. Alsof er iets uit niets ontstaat.

Kunstcriticus *Jennifer Allen* heeft meer dan eens gesteld dat een van de meest waardevolle ervaringen die kunst teweeg kan brengen is, dat je na het zien van een werk iets denkt dat je eerder niet kon denken. Maar hier gebeurde iets anders, dat zeker zo waardevol is. Een gedachte die wel eens eerder bij me moet zijn opgekomen, sterker nog clichématig is, is na het zien van deze expositie krachtiger teruggekeerd. Gecombineerd versterken de werken in deze expositie het idee dat ze afzonderlijk ook in zich dragen: dat vele kleine handelingen, ook de onbewuste en onopgemerkte, opgeteld wel degelijk iets groots kunnen bewerkstelligen.

## In het oog van de storm

Yasmijn Jarram

*Catch of the day*

David Bade

GEM (Museum voor actuele

kunst) & Gemak, Den Haag

20 maart t/m 27 juni 2010

[www.gem-online.nl](http://www.gem-online.nl)

[www.gemak.org](http://www.gemak.org)

'In de huis!' juicht een persoon met vuisten in de lucht, terwijl deze een discotheek betreedt vol zwaaiende mensen op een ingelijste tekening in zwart en wit. *David Bade* (Curaçao, 1970) is in *da house* en dat belooft spektakel. De eerste zaal is in keurige museumsetting, maar ademt een sfeer van stilte voor de storm. Een kleurig schilderij toont een donkere man, één wenkbrauw argwanend opgetrokken. Het werk is gespiegeld als een speelkaart en draait plagerige rondjes om zijn as. *Bon bini* heet het: Welkom. U bevindt zich nu in het tijdelijke domein van *Bade*. Verwacht van hem geen ranke ballerina à la *Dégas*, maar een grof gekleide paaldanseress. De Denker wordt hier *Pupu*, nog altijd peinzend, maar dan ongegeneerd poepend op een emmer.

Voor de eerste keer is het hele GEM aan één kunstenaar gewijd. Het retrospectief *Catch of the day* toont *David Bade's* vangst na 17 jaar werken. Daartoe heeft hij flink huisgehouden in het museum. Zo onstuimig als zijn werk aandoet, zo verliep ook zijn carrière tot nu toe. Met veel bombarie marcheerde hij in de jaren negentig de Nederlandse kunstwereld binnen. In 1993 rondde hij De Ateliers af, tegelijk met onder anderen *Erik van Lieshout*, en won prompt de Prix de Rome. Hij exposeerde al in het Stedelijk Museum en op de Biënnale van Venetië. Maar *Bade* schopt liever vol jongensachtige branie tegen de kunstwereld aan dan dat hij er deel van uitmaakt – al doet hij dat natuurlijk wel degelijk. Het liefst presenteert hij zijn kunst dan ook niet alleen in *high-brow* instituten.

Deze kritische component speelt een grote rol in *Bade's* werk. De tekstjes die hij her en der neerkrabbelt illustreren zijn visie op kunst, maatschappij, religie en politiek.

Een lege pan op een blok piepschuim vertegenwoordigt gebakken lucht. De potloodtekening *It's about...* toont bekende figuren uit de kunstwereld als *Rudi Fuchs* en *Saskia Bos*. Eronder teksten als "Kom je ook op mijn feestje?" en "Grote roem, kleine daad." Als je wint, heb je vrienden, schamper *Bade*. Tegenover deze tekening staat een grote preekstoel, die eerder op de Amsterdamse kunstmanifestatie *Niet Normaal* te zien was. Erboven het patatzakmannetje dat vele snackbars siert, bungelend op zijn kop. Een stralenkrans van gele frieten siert degene het gestoelte bestijgt,

want dat mag. Onderaan het bouwsel plakt een blaadje met de handgeschreven tien geboden van *Bade*: “scheiden en ijdel zijn is oké, beter niet doden”. *Bade* speelt hier met door religie gedicteerde normen, maar ook met die van de zogenaamde patatgeneratie waartoe hij behoort.

De volgestouwde grote zaal oogt of er zojuist een tornado doorheen is geraasd. Schilderijen, assemblages, tekeningen en installaties tot waar het zicht reikt. In het midden een enorm gevaarte met allerlei stoelen erop, terwijl een felblauwe autowasserette-borstel het evenwicht bewaart. Het is de *Charity Boat* die *Bade* maakte en zelfs te water liet in Liverpool, met behulp van studenten en bewoners. Sommige van hen zijn vereeuwigd op grote doeken aan weerszijden van de zaal. Verderop een verweerde parasol vol stropdassen die in menig studentenhuis niet zou misstaan. Ze zijn afkomstig van *Job Cohen* en andere prominenten, gedoneerd tijdens een opening van *Bade* waar drankjes enkel als ruilwaar werden vergeven. Achterin de zaal wacht een tot kleermakerszit verlaagd marktkraampje op publiek. “David *Bade* tekent u onder de tafel” verkondigt een papier. Komt dat zien, komt dat zien! Op gezette tijden gaat de kunstenaar op deze plek gesprekken aan met bezoekers, om ‘mentale portretten’ van hen te maken.

Samenwerking is essentieel voor *Bade's* kunstenaarschap. Verbeelding beschouwt hij als sociaal bindmiddel: iedereen heeft het. Dat vermogen wil hij aanwakkeren. De tentoongestelde overblijfselen van eerdere acties ziet hij als workshopstations. Als eilandjes drijven ze tussen de brokstukken in de museumzaal.

Ook aan deze tentoonstelling is een maatschappelijk project met jongeren verbonden, dat te zien is in cultureel centrum Gemak. Deze werkwijze trekt de notie van auteurschap in twijfel. De kunstenaar is niet altijd de (enige) vervaardiger en gebruikt bovendien vaak kant en klare objecten. Daarnaast vervaagt de grens tussen werkproces en resultaat, zoals dat ook gebeurde in de conceptuele kunst van de jaren zestig.

Voor *Bade* is er weinig verschil tussen scheppen en afbouwen, tussen koesteren en vernietigen. Het schilderij *More or less* op de gang van het gebouw verbeeldt deze gedachte. Het toont een weegschaal die wiebelt op een bezem, balancerend tussen uitbundig Antilliaans en bescheiden Nederlands. Zoals *Marinus Boezem* ooit witte lakens uit de ramen van het Stedelijk Museum liet wapperen, haalt *Bade* er hier de bezem door.

In de kelder van het GEM stelt *Bade* het belang van zijn werkproces centraal. Zijn hele atelier is naar deze ruimte verplaatst. Dat wil zeggen, de spullen uit zijn atelier. Schetsen, piepschuim, lampen, tuinkabouters, bankstellen, een televisie – ook hier is het propvol. Door een luidspreker klinkt stoere hiphop. Het imitatie-atelier mist volgens *Bade* wel zijn oor-



spronkelijke rauwheid, omdat in een museale omgeving nu eenmaal elke scheet tot kunst wordt verheven. Daarom noemt hij het liever een depot. Hij biedt de bezoeker een openhartig kijkje in de kelders van zijn geest, laat zien hoe werk ontstaat. Veel kunstenaars zouden er niet aan moeten denken hun intieme creatieproces zo openbaar te maken. Voor *Bade* is het juist cruciaal. Hoe meer je geeft, hoe meer je leeft.

Toch heeft *Bade* niet simpelweg een berg troep neergesmeten in het museum. De chaos is zorgvuldig gecreëerd en daardoor van een gecontroleerde soort. Veelheid is iets anders dan anarchie. *Bade* streeft niet naar het ultieme kunstwerk, wel naar kwaliteit. Boven de *Charity Boat* hangt een bescheiden aquarel waarop *Bade* in gele hoosjas achter het roer staat: “de kapitein van het schip. Alles onder controle, ook tijdens noodweer”. Op een van zijn doeken is de term “vrij-blijvend-heid” te lezen. Een treffende omschrijving van *Bade's* houding ten opzichte van kunst, die niet vrijblijvend is, maar blijvend vrij. Het stelt hem ertoe in staat diepgewortelde grenzen op te heffen.

Verskillende kunstdisciplines lopen naadloos in elkaar over, evenals proces en resultaat, aanwezig en afwezig, privé en openbaar, opgewekt en grillig. Liever en-en dan of-of.

Op het genoemde werk *It's about...* staat het Hollandse gezegde “Als apen hoger klimmen willen, ziet men vaak hun blote billen”. *Bade* gaat in deze tentoonstelling zelf met de billen bloot – hij neemt vrijwillig plaats in het oog van de storm. Zijn tomeloze lef laat iedereen een *Pupu* ruiken. Het museum barst bijna uit zijn voegen van levenslust. De scherpe en humoristische teksten die hij overal heeft neergeklad zijn vaak slechts flarden van zinnen, alsof hij zijn eigen gedachten amper kan bijbenen. Hij laat de bezoeker niet alleen alle hoeken van het GEM zien, maar ook van zichzelf.

Er is niets dat je niet van *David Bade* mag weten, en daardoor voelt hij dichtbij. Maar tegelijkertijd houdt hij afstand door de ogenschijnlijke willekeur en onverschilligheid van zijn werk. En daarmee weet niet iedere museumgast zich raad.

De laatste haltes in de tentoonstelling zijn de kabinetten, waarvan de wanden als prikborden zijn volgehangen met *Bade's* vaak cartooneske tekeningen en losse schetsjes. Want *in the end* voelt hij zich nog altijd vooral tekenaar, waartoe hij oorspronkelijk werd opgeleid. Sculpturen beschouwt hij simpelweg als tekeningen in de ruimte. In deze kabinetten wordt bovendien een verbinding gelegd met Gemak, waar bezoekers tekeningetjes kunnen maken die hier op de muur worden geprojecteerd, met als opbrengst een groot gezamenlijk kunstwerk. Naast de deur naar de uitgang hangt ten slotte het laatste werk. “Op = op”, zegt een strenge tekstballon. Kapitein *Bade* heeft de storm bedwongen.

## Waarom monsters niet puur zijn

Joost Vormeer

*In-between Things*  
Stedelijk Museum  
Bureau Amsterdam  
12 juni – 8 augustus 2010  
[www.smba.nl](http://www.smba.nl)

In *José Agualusa's Créole*, een roman over de koloniale relaties tussen Portugal, Angola en Brazilië, schrijft de hoofdpersoon Fradique Mendes aan zijn Angolese vriendin Ana Olimpia over een bizar experiment dat tijdens zijn verblijf in het negentiende-eeuwse Parijs plaatsvond. Een professor in de medische wetenschappen was er in geslaagd een afgehakt hoofd door elektrische schokken en een bloedtransfusie drie kwartier te laten bewegen. De dood werd schijnbaar uitgesteld en een bizarre tussenvorm leek te ontstaan: een afgehakt hoofd dat voor de laatste keer tot leven wordt gewekt.

Het is een interessante passage in deze roman over de laatste stuip-trekkingen van slavernij in het negentiende-eeuwse Angola en Brazilië. Tegelijkertijd beschrijft de roman hoe het monster van de slavernij en slavenhandel een merkwaardige hybride cultuur in deze koloniën heeft kunnen voortbrengen.

De term hybriditeit is in vrijwel alle hedendaagse kunstdisciplines niet meer weg te denken. Niet alleen in de postkoloniale literatuur van *Agualusa*, maar ook bijvoorbeeld in de popmuziek nu hippe acts als *Vampire Weekend* en *M.I.A.* hybriditeit eerder als een absoluut vertrekpunt dan als stijlmiddel beschouwen. Deze zomer duikt de term ook op naar aanleiding van een kleine tenstoonstelling in het Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

Als ik op een hete zaterdagmiddag de ruimte van het SMBA betreed, valt mijn blik meteen op de enorme sculptuur *1000* van *Huma Bhabha*, die rechts achterin de zaal staat opgesteld. De sculptuur bestaat uit een grote dichte houten kist waaruit aan de bovenkant enkele verwrongen takken, twee houten armen en een monsterlijk hoofd, gemaakt van onder andere gaas en boomschors, steken. Twee handen hebben zich vastgegrepen aan de takken en lijken de kist te besturen. De sculptuur heeft iets weg van een zombie: een wezen op de magische grens tussen leven en dood.

Wanneer is een kunstwerk hybride, zo vraagt curator *Kerstin Winking* zich af in het essay dat de tenstoonstelling van een theoretisch kader voorziet. *Winking* beschouwt het hybride kunstwerk als een constellatie van verschillende mate-

rialen, vergelijkbaar met een assemblage, hoewel ze helaas niet ingaat op het verschil tussen beide. Ze belicht wel uitgebreid de politieke relaties tussen de term 'hybriditeit' en globalisering, postkoloniale verhoudingen en cultuurkritiek en bespreekt de werken vooral binnen die context.

Wat ik mij als recensent afvraag is of de sculpturen ook werkelijk 'tussen de dingen' vallen en waarom een hybride zo vaak als monsterlijk wordt beschouwd.

Wat namelijk opvalt is dat de sculpturen in de ruimte bijna allemaal een preoccupatie met het monsterlijke, het barbaarse, het bizarre en het onafgeronde vertonen. Links van 1000 hangt aan het plafond een sculptuur van *Jimmie Durham* met als titel *Dead Dear*.

Aan een koord bungelt een lange tak met bovenop de oranjegeverfde schedel van een hert. Twee poten, geverfd in schreeuwerige neonkleuren, zijn in het midden van de tak bevestigd. Enkele plastic sterretjes die aan koordjes aan het hertenschedel hangen dragen bij aan de bizarre exotische uitstraling.

Helemaal links achterin in de hoek staan twee sculpturen van *Daniel Spoerri* opgesteld, *Rehköpfchen* en *Hundekopf*, die, zoals de titels al verraden, de schedels van een ree en een hond voorstellen. De werken van *Bhabha*, *Durham* en *Spoerri* vermengen natuurlijke 'gevonden' objecten en materialen met meer kunstmatige toevoegingen zoals de sterretjes en de bakstenen.

Tegelijkertijd stralen ze door hun vreemheid een eigen, autonome esthetiek uit. Ze doen daarom een beetje denken aan enkele 'bloemachtige' sculpturen van *Heringa* en *Van Kalsbeek* (*Untitled*, 2002), die in 2007 door het Stedelijk Museum onder de aandacht werden gebracht, hoewel ze zeker niet zo radicaal buitenaards zijn als de grillige en onbeheersbare objecten van dit duo.

Naast deze driedimensionale werken worden ook twee foto's van *George Osodi* en een video-installatie van *Clemens von Wedemeyer* tentoongesteld. Vooral de foto's van *George Osodi* zijn intrigerend. Op *Shamagu* is een geel autowrak gefotografeerd in een vlak en desolaat landschap. Rechts naast het wrak 'staat' of beweegt een ondefinieerbare entiteit met zwarte horens. Heeft hij iets te maken met het wrak? Heeft er een tragisch ongeluk plaatsgevonden?

In de vroege jaren van de fotografie vermoedde men dat het nieuwe medium in staat was het bovennatuurlijke, het onzichtbare, te kunnen registreren. Op die manier stelt *Osodi*, naast vragen over een ondefinieerbare fase tussen leven en dood, ook vragen over de aard en transparantie van het medium fotografie.

De video van *Clemens von Wedemeyer* toont een vrouw die voldoet aan het beeld van de primitieve, niet-westerse mens. Ze poseert voor het Barbican Center in Londen. Af en toe verschijnt een arm in beeld die haar donkere make-up bijwerkt. Veel meer dan bij de sculpturen en de foto's van *Osodi* worden bij *Von Wedemeyer* een aantal tegenstellingen uitgewerkt.

Allereerst is er een tegenstelling tussen primitieve natuur en schijnbaar beheersbare cultuur die op haar beurt weer classificeert. De arm van de visagist maakt duidelijk dat de vrouw een bewust gecreëerd beeld is. In het essay wijst *Winking* terecht op het contrast tussen de modernistische gebouwen en de 'primitieve' vrouw. Ze schrijft verder dat deze tegenstelling ook bij *Durham* enigszins aanwezig is: "met zijn bizarre sculpturen wil *Durham* zich afzetten tegen de strakke en functionalistische modernistische esthetiek die volgens hem de postmoderne kunst nog steeds beïnvloedt".

Maar ook enkele modernisten waren al gefascineerd door 'het monsterlijke' en 'het hybride': zo gebruikte de modernistische Braziliaanse dichter *Oswald de Andrade* in zijn *Kannibalistische Manifest* uit 1928 de metafoer van de kannibaal om tegenstellingen tussen wild en beschaafd, modern en primitief, Europa en Amerika op te heffen en een autonome en nationale Braziliaanse stijl te propageren.

In de achttiende eeuw was de chinoiserie al een hybride stijl in Europese tuinen en architectuur. Hybride kunstvormen en denken over hybriditeit hebben een lange geschiedenis, maar door de opkomst van een nieuwe globalisatiegolf en de reflectie op koloniale verhoudingen in de cultuurwetenschappen betekent het concept nu veel meer dan alleen een mengvorm in biologische of artistieke zin. Vooral de Indiase criticus *Homi Bhabha* heeft hybriditeit geïnterpreteerd in de context van koloniale verhoudingen en mengvormen: in zijn interpretatie had culturele vermenigving een unheimlich effect op de kolonisator.

De geselecteerde werken zijn in meer of mindere mate als hybride te beschouwen door het eclectische materiaalgebruik, maar vooral ook door de thema's die worden aangesneden: de sculpturen dagen uit om na te denken over hoe kennis onze blik op andere culturen en vreemde objecten bepaalt, over een fase tussen leven en dood en over de plaats en betekenis van het vreemde, het monsterlijke en het ondefinieerbare in onze cultuur. In die zin sluiten ze goed aan op de moderne theorievorming rond het begrip hybriditeit.

Maar hoewel de vormtaal van de sculpturen vooral bij *Bhabha* en *Durham* een 'biologisch' proces van groei en vooral verval suggereert, zijn de objecten in klassieke zin afgebakend en herkenbaar. De notie van het *in-between* dat vooral door filosofen als *Martin Heidegger* en *Gilles Deleuze* als een vertrekpunt in plaats van slechts een tussenstap is gedefinieerd

gaat wellicht een stap verder. Het *Zwischen* bestaat volgens *Heidegger* vóór iedere andere positie, hoewel we dit gegeven slechts achteraf kunnen beschrijven.

Artistieke fenomenen die zich buiten het museum afspelen – graffiti en *guerrilla art* – voldoen misschien meer aan deze filosofische notie van het *in-between* in die zin dat ze de tegenstelling tussen kunst en publieke ruimte radicaal vervagen en dat we niet weten hoe we het moeten benoemen. Het ‘monsterlijke’ van deze kunst zit hem in het onbeheersbare ervan: iedere controle en restrictie ontbreekt. Aan de andere kant bevindt deze tentoonstelling zich *wellicht* ook buiten de muren van het officiële museum.

De hoofdvestiging is immers al jaren gesloten. Veel mensen hebben moeite met de lange sluiting van het Rijksmuseum en het Stedelijk Museum, een tussenfase die als een te lange periode wordt ervaren terwijl factoren als kosten en tijd onbeheersbaar lijken te worden. Misschien zijn we bang dat we door deze tussenpositie de controle over een groter geheel, namelijk cultuur, verliezen. “Een hele generatie groeit op zonder het Rijksmuseum”, zo beklaagde een journalist zich laatst nog in een landelijk dagblad.

“De Portugezen zijn hun beschavende missie in de koloniën al lang vergeten”, schrijft Fradique in een van zijn laatste brieven. Hybriditeit leidt kennelijk tot vervaging van grenzen en erosie van noties als leven, beschaving en het schone. Die onbehagelijke vervaging van grenzen, uitgebeeld door enkele unheimliche sculpturen in het SMBA, vormt mogelijk de schakel met de notie van het *in-between* en het antwoord op de vraag waarom monsters niet puur zijn.

## Amélie zwijgt, Kafka lacht Karvonens nieuwe publieke interventie schetst grimmige samenleving

Marianne van Dijk

*Vreemdelingenpaleis  
Vogelhuisjes Collectie*  
locatie: Vondelpark  
de Appel arts centre,  
Amsterdam  
24 maart – 31 juli 2010  
[www.deappel.nl](http://www.deappel.nl)

Als een dode duif in een hoekje van de Dam, zo onopvallend is het nieuwe werk van de Finse kunstenaar *Otto Karvonen* (1975). Zijn interventie in het Vondelpark getiteld *Vreemdelingenpaleis Vogelhuisjes Collectie* (2010) is niet alleen extreem discreet, de utopische toon in zijn eerdere werk heeft bovendien plaats gemaakt voor een somberder geluid over de toestand van ons land.

Maar hoeveel spuurwerk mag je van de kijker verwachten? Hoe zacht mag je als kunstenaar fluiten, wil je nog aannemelijk kunnen maken dat je gehoord wil worden?

De zes vogelhuisjes in de buurt van het Filmmuseum vormen een kunstproject van *Otto Karvonen* en kunstcentrum de Appel. De argeloze voorbijganger zou ze makkelijk over het hoofd kunnen zien: de huisjes zijn niet fel gekleurd, er klinken geen harde geluiden, ze zijn ook niet bijzonder groot, mooi of lelijk. Zo bezien lijkt *Vreemdelingenpaleis Vogelhuisjes Collectie* (2010) het tegenovergestelde van een werk als *Rubber Duck* (*Florentijn Hofman*, 2008), een vijf meter hoge knalgele badeend in het IJ – dat is pas spektakel in de openbare ruimte.

Maar kunst hoeft natuurlijk niet per sé spectaculair te zijn. *Karvonen* streeft bovendien niet zozeer naar non-spectaculariteit, maar naar een vermomming van kunst als de werkelijkheid. Als het Vondelpark er als een circus had uitgezien, was zijn werk een aap met een rood pakje geweest. *Karvonen* laat de kijker denken dat zijn project onderdeel is van onze alledaagse omgeving.

Dit was al het geval in eerdere projecten, waarbij hij aankondigingen ophing voor de komst van een fictieve winkel of dienst. Die berichten waren gewoon, niet uit gebrek aan waarderend voor het grootse, maar omdat ze moesten doorgaan voor een echte aankondiging. Ook bij *Vreemdelingenpaleis Vogelhuisjes Collectie* lijkt het de bedoeling dat we – in elk geval even – denken dat dit gewone vogelhuisjes zijn en geen kunst. Vandaar ook dat de naam van de kunstenaar ontbreekt op de bijbehorende bordjes.

Er is echter een verschil tussen dit nieuwste werk en eerder werk van *Karvonen*; eerdere projecten waren vrijwel altijd optimistisch. Zo hing hij in 2005 een poster in een etalage waarop stond “Hier opent een Christelijk-Hindoeïstische kinderopvang”, daarmee een voorschot nemend op de verzoening tussen twee religieuze groepen. Sommige mensen reageerden vertwijfeld of boos, anderen wilden hun kinderen graag opgeven voor deze crèche. Een soortgelijk project vormde de aankondiging van een ‘Christian Gay and Lesbian Cultural Centre’ in Christchurch, Nieuw Zeeland.

De overeenkomst tussen deze werken is dat de kunstenaar telkens een fictieve toekomst schetst, die werkelijkheid wordt als de kijker gelooft dat wat hij ziet echt is. *Karvonens* werk doet daarmee denken aan de film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), waarin de hoofdpersoon continu ingrijpt in de realiteit door zich te gedragen alsof haar fantasie al werkelijkheid is. Zo maakt Amélie twee collega's wijs dat de ander hen leuk vindt en laat ze daardoor echt op elkaar vallen, en ze maakt iemand gek door met practical jokes te suggereren dat hij ze niet meer op een rijtje heeft.

Amélie loopt op een gegeven moment echter tegen de grenzen van haar idyllische wereld aan. Als ze een afspraakje heeft met de man naar wie ze verlangt is ze zo bang, dat ze zich voordoet als serveerster van het café waar ze elkaar zouden ontmoeten. De man vertrekt zonder haar. Het is duidelijk: de engel in Amélie is niet langer aan het woord, ze moet nu zelf iets doen.

### Cynische kijk op Nederlands vreemdelingenbeleid

Ook *Karvonens* lijkt met zijn nieuwste project niet langer voor engel te willen spelen. Het lijkt alsof hij ons geen fictieve, mooie toekomst meer wil schenken, maar ons de zwarte zijde van de werkelijkheid wil tonen.

Dit doet hij met een heleboel aanwijzingen. Op de bordjes onder de vogelhuisjes staat telkens een andere plaatsnaam, zoals 'Zeist', en daaronder 'Alien Palace Birdhouse Collection'. Wie het vorige werk van *Karvonens*, *Alien Palace* (2008 – 2009) kent, snapt dat hier met 'vreemdelingen' immigranten worden bedoeld. *Alien Palace* was een aankondiging op een pand in de Spiegelstraat te Amsterdam waarop stond dat deze de functie zou krijgen van 'Vreemdelingenpaleis', een woonplek met allerlei luxe voorzieningen. Net als in zijn optimistische werk creëerde *Karvonens* hier de toekomst.

Alleen was *Karvonens* in *Alien Palace* cynischer dan in zijn vroegere werk: het was onduidelijk of het paleis was bedoeld voor vreemdelingen die geld opleveren, zoals toeristen of expats, of ook voor de hulpbehoevende immigrant.

*Vreemdelingenpaleis Vogelhuysjes Collectie* bouwt voort op dit gegeven. En in die wetenschap valt des te meer op hoe slecht de huisjes hun functie als nestelkast vervullen. Het materiaal (cement, aluminium en roestvrij staal) is niet uitnodigend voor vogels; de kastjes hangen in lantarenpalen in plaats van schaduwrijke bomen, en de ingang van een vogelhuisje is bij voorkeur rond – bij *Karvonens* zijn ze vierkant.

Dat deze kille huisjes gelieerd zijn aan een paleis, kan alleen maar ironisch bedoeld zijn, er is immers niets gerieflijks aan de kastjes.

Naast het feit dat de functie van schuilplek onvoldoende wordt vervuld, zijn er ook allerlei eigenaardige extra's, zoals rasters om de huisjes heen en ramen met luxaflex. Je krijgt als kijker de neiging om de logica of de grap in de overbodigheden te zoeken, maar vindt die niet. Deze vogelhuisjes hebben enkel een vijandige uitstraling.

Langzaam wordt het duidelijk: de vogel is een metafoor voor de immigrant, voor wie wij een huis bouwen waar hij niet in kan wonen. De vreemdeling moet het gevoel krijgen een indringer te zijn in een onlogisch systeem. In de zwarte

werkelijkheid die *Karvonen* schetst klinkt daarmee een Kafkaëske lach: een dreigend, onbegrijpelijk geheel sluit een onschuldig individu uit.

De verwijzing naar het werk 'Vreemdelingenpaleis' in de titel van de vogelhuisjes suggereert dat het element van commercie in ons denken over 'vreemdelingen' nog steeds een belangrijke rol speelt voor *Karvonen*. Vreemdelingenpaleis liet zien dat het de vraag is of we elke vreemdeling in een paleis zouden opvangen, of misschien alleen de vreemdeling die geld oplevert. Hier lijkt de boodschap meer eenduidig te zijn: wij geven alleen vreemdelingen die commercieel interessant zijn een fijn thuis. Wellicht dat daar het woord 'collectie' in de titel vandaan komt, dat is immers een term die ook verwijst naar ons commerciële systeem.

Andere interventies in de openbare ruimte die ingingen op commercialisering vormden een aanklacht tegen verderfelijke multinationals (*Ron English* en *Ji Lee*), een waarschuwing voor overconsumptie (MSLK), of een problematisering van de commerciële norm (*Epoxy*, *Mr. Talion & Baveaux*).

*Karvonen* wijst op een fundamenteeler probleem, namelijk dat het commerciële streven zich niet alleen afspeelt binnen de markt, maar binnen al ons denken, ook het 'alledaagse' denken over andere mensen.

*Vreemdelingen Paleis Vogelhuisjescollectie* is daarmee beduidend minder vrolijk dan *Karvonen's* eerdere werk. Wie de metafoor verstaat, krijgt een klap in zijn gezicht. Misschien wil de kijker het liefst, zoals Amélie, veranderen in een plens water, om schaamtevol uiteen te spatten op een cafévloer.

Het is echter de vraag of het voor de gemiddelde (en zelfs voor de kunstgeïnteresseerde) bezoeker van het Vondelpark zo ver komt. Als het werk al wordt opgemerkt, lijken er nog te veel hindernissen om er iets van te begrijpen. Er zijn plaatsnamen die verwijzen naar asielzoekerscentra, vogelhuisjes die gebaseerd zijn op de bouw van deze centra, dan is er een verwijzing naar het 'Vreemdelingenpaleis' dat je maar net moet kennen, en tot slot de term 'collectie'. Dat is veel gevraagd voor kunst in de openbare ruimte: zij wordt vooral gezien door passanten. Ook na lang kijken zie je nog niet genoeg waar dit over gaat.

Een kunstenaar kan je redden van eenvormigheid. Hij is degene die je wegsleept van Madame Tussauds, en je meeneemt naar een hoekje van de Dam, om je daar zachtjes op je hurken te trekken: 'Kijk, deze dode duif. Als je dichtbij komt, hoor je haar lied'. Het is natuurlijk gewoon de kunstenaar zelf die zingt, en dat mag zo zacht als hij wil. Het mag in een zelfverzonnen taal, waarvan de passant het alfabet nog moet leren.

Maar als je, zoals *Karvonen*, de intentie hebt om iets over te brengen, moet het uiteindelijk wel overkomen. De luisteraar moet wel, als hij maar lang en goed genoeg luistert, beloond worden. Want het is die beloning die dit soort kunst spectaculair maakt, in plaats van de opvallendheid, zoals bij *Rubber Duck*. Maar zonder een publiek dat verstaat is er geen spektakel – dan is er enkel een dode duif.



## Serendipiteit Interventies in een polderlandschap

Christophe Van Eecke

Voor onbepaalde (en mogelijk door de autoriteiten binnenkort beperkte) tijd te spotten te Strooienhaan, langs de N307 richting Wenduine.

Op weg naar mijn ouders in een ingeslapen kustdorp, op een netjes opnieuw gasfalteerde provincieweg, is het er plots: een paar schoenen aan een electriciteitsdraad, hoog boven straatniveau. De schoenen zijn met de veters aan elkaar geknoopt en over de dikke, in zwart rubber geïsoleerde kabel gehangen. Als een vette vlieg steken ze af tegen de blauwe hemel boven het polderlandschap.

Een eind verderop passeer ik een electriciteitskast waar iemand een lelie, geplukt uit de grachtkant, in een klomp aarde bovenop heeft geplant. En dan was er nog de bevreemdende aanwezigheid, enkele weken geleden, van met verf op de straat geschilderde hartjes.

Deze objecten trekken de aandacht in het voorbijrijden omdat ze niet bij het landschap horen. Ze doorbreken de stroom van het gebruikelijke en het patroon van de verwachting. Ik weet niet of ze als kunstwerk zijn bedoeld, maar bij elk van de drie is het duidelijk dat iemand ze nadrukkelijk zo heeft gewild. Geen van die drie verschijnselen doet zich immers spontaan in de wereld voor (maar *niets* in de door mensenhand gebouwde wereld doet zich spontaan en ongewild voor).

En tegelijk met deze gedachte rijst een vraag op, namelijk de meta-vraag waarom ik mij meteen de vraag stelde of deze ingrepen kunstwerken waren. Want het hoeft natuurlijk geen kunst te zijn. Schoenen (en ze doen me meteen denken aan die beroemde schoenen van *Van Gogh*, de schoenen waar *Heidegger* een hele wereld in zag) aan een electriciteitsdraad: het kan een grap zijn. En gestencilde afbeeldingen op openbaar bezit zijn vandaag schering en inslag (de E-40 functioneert zo stilaan als uithangbord voor subversieven en dj's).

Dat dergelijke ingrepen als kunst, of op zijn minst als een vorm van agit-prop, worden beschouwd, hebben we te danken aan het anti-globalistisch verzet dat zich de voorbije twee decennia graag van artistieke strategieën bediende. *Reclaim the Streets* acties waren vaak een soort massa-performances waarbij de gewone gang van het urbane leven werd verstoord door mensenmassa's die drukke verkeersaders blokkeerden.

In zekere zin, maar dan veel minder radicaal en op veel kleinere schaal, zijn ook de schoenen van *Van Gogh* aan een electriciteitsdraad een dergelijke stoorzender in het gewone leven. Ze zijn absurde accenten die de vanzelfsprekendheid van onze leefwereld doorbreken en in vraag stellen. Een op een electriciteitskast geplante lelie functioneert min of meer op dezelfde manier (maar zegt het met bloemen, een soort *neo-flower power*). En geschilderde hartjes waar je auto overheen raast groeien in een register dat we kennen uit het werk van *Banksy*, de ongrijpbare graffiti-kunstenaar die met zijn iconische gestencilde figuurtjes artistieke wereldroem heeft verworven.

Er zitten echter twee risico's vast aan dit soort interventie-kunst. Enerzijds kunnen dergelijke ingrepen in de leefwereld gemakkelijk vervallen tot het niveau van de gimmick, een aandachtstrekkertje voor iedereen die iets (van een politiek ideaal tot een pensenkermis) te verkopen heeft. Anderzijds is er het risico op gewenning. We zijn er zo aan gewoon geraakt om dergelijke interventies in het straatbeeld aan te treffen, dat het nog maar de vraag is in hoeverre er nog een subversieve kracht van kan uitgaan.

Maar misschien hoeft die subversiviteit helemaal niet. Misschien is het op zich al interessant om, puur als esthetisch accent in de omgeving, een dergelijk stuurzendertje in te bouwen, als een vorm van excentrieke stadsverfraaiing, bijvoorbeeld (heb een hart voor de wereld, trek je stoutste schoenen aan en plant een bloem).

Als surrealistisch accent in het landschap vervullen de schoenen van *Van Gogh*, hoog en droog aan hun electriciteitsdraad, echter meer dan een decoratieve rol. Op zijn minst maken ze ons bewust van mogelijke werelden, van het feit dat de ordening die de wereld heeft geen natuurlijke noodzaak in zich draagt en dat de juiste dingen op hun juiste plaats zich niet noodzakelijk op de enige plaats bevinden waar ze ons kunnen bevallen (al is iedere plaats waar ze ons kunnen bevallen niet noodzakelijk ook een nuttige of efficiënte plaats; maar dat is misschien het punt van schoenen aan een electriciteitsdraad). En tegelijk laten ze zich toch ook lezen als een oefening in *empowerment*: tenminste één iemand in de polders had geen (toelating van een) lokale overheid nodig om een subversie van het landschap te organiseren.

In dat opzicht doen deze kleine interventies in de polders onvermijdelijk denken aan de acties die *Benjamin Verdonck* in 2009 in de Antwerpse binnenstad organiseerde. Maar daar zit natuurlijk wel een angelkje aan vast aangezien *Verdonck* een bekend kunstenaar is die in opdracht van erkende kunsthuizen werkte; private burgers die müssen op de stoep storten, zouden vermoedelijk op minder esthetisch begrip kunnen rekenen. Dat zou dan betekenen dat de kunst als sector dermate is geïnstitutionaliseerd (je bent het pas echt als je als dusdanig wordt erkend door het systeem) dat het esthetische het voorrecht wordt van een kleine groep burgers.

Wat je dan krijgt, is de overheid die zelf esthetische of andere subversie organiseert, als een soort *preemptive strike* tegen mogelijke echte subversie. In dat opzicht wordt het natuurlijk wel zeer relevant om je schoenen te dumpen, zeker aan een electriciteitsdraad.

Hoe deze schoenen uiteindelijk moeten worden gelezen (of gewoon bekeken), blijft een open vraag. Tenslotte zijn we er nog altijd niet uit of het nu eigenlijk wel als kunst is bedoeld (maar wordt het net daardoor niet een beetje kunst?). Als tekens in het landschap brengen deze schoenen evenwel hun effecten voort.

Ook al is alle betekenis die we erin vinden uiteindelijk een projectie van wat we erin *willen* zien, dan nog zijn ze erin geslaagd vraagtekens te plaatsen in een vanzelfsprekend ruimtelijk discours dat zich, niet alleen bij manier van spreken, tot aan de horizon van onze dagelijkse beleving uitstrekt. Wie de anonieme organisator van deze schoenen, deze bloem en deze hartjes ook is, hij of zij wist heel goed wat hij of zij deed. Of het wel of niet kunst is, wordt dan minder relevant.

Waar het om gaat, is het onderuit halen van de vanzelfsprekendheid. Hier heeft zich iemand, buiten het bestel om, een stuk van de publieke ruimte toegankelijk en er volkomen nutteloos iets moois van gemaakt. Je kunt dat politiek noemen, maar misschien is het gewoon beschavingsarbeid aan een verarmde wereld.

## BIOGRAFIEËN

### Coen van Beelen

1987, Nederland

Coen studeerde Nederlandse Taal & Cultuur aan de Universiteit Leiden, waar hij zich specialiseerde in de moderne letterkunde. Hij schrijft onder meer voor regiokranten, waaronder Leids universitair weekblad Mare, Metaal en de Leidse Universitaire Nieuwsbrief. Daarnaast is hij freelance redacteur bij uitgeverij Panta Rhei en heeft hij een wekelijkse column in de Leidse Universitaire Studentennieuwsbrief. Hij schrijft literaire verhalen en gedichten, waarvan er meerdere gepubliceerd zijn. Ook schrijft hij essays, recensies, columns, toneelstukken, reportages, interviews en nieuwsartikelen. Hij speelt ook toneel, met hoofdrollen in de toneelstukken *De Asielzoeker* naar de roman van Arnon Grunberg en *Nooit meer slapen* naar de roman van Willem Frederik Hermans. Hij won in 2005 de Mare Kerstverhalenwedstrijd en in 2007 de Leidse voorronde van de internationale schrijfwedstrijd WriteNow! Hij publiceerde in 2008 naast o.a. Arnon Grunberg een verhaal in de verhalenbundel *Het verraad van de tekst* (Niigh & Van Ditmar).  
[coenvanbeelen@gmail.com](mailto:coenvanbeelen@gmail.com)

### Marianne van Dijk

1983, Nederland

Marianne is journalist op het gebied van hedendaagse kunst en filosofie. Ze is afgestudeerd als kunstfilosoof aan de Rijksuniversiteit Groningen heeft een master Philosophy and Literature aan de University of Warwick afgerond. Zij publiceerde ondermeer in Filosofie Magazine, Kunstbeeld, Volkskrant, Mister Motley en <H>art.  
[www.mariannemwandijk.nl](http://www.mariannemwandijk.nl)

### Christophe Van Eecke

1977, België

Christophe is filosoof en auteur van *Only Connect* (Breda, 2011), een kunstfilosofie in het spoor van Susanne K. Langer en Elaine Scarry. Hij schrijft onder meer voor rektoverso, Metropolis M en Cinemagie. Hij is huisfilosoof bij Lokaal 01 (Breda) en werkte ook mee aan verschillende tentoonstellingsprojecten.  
[www.christophevaneecke.be](http://www.christophevaneecke.be)

### Yasmijn Jarram

1984, Nederland

Yasmijn studeerde Kunsten, Cultuur en Media aan de Rijksuniversiteit Groningen, waarbij ze zich specialiseerde in beeldende kunst en vergelijkende kunstwetenschappen. Ook volgde ze een minor journalistiek en diverse workshops en masterclasses bij Domein voor Kunstkritiek te Amsterdam. Sinds 2008 is ze als freelancer actief in de kunstjournalistiek, onder andere als redacteur van kunsttijdschrift Tubelight en als recensent voor Kunstbeeld en Kunsthuis SYB. Ze schrijft voornamelijk over hedendaagse beeldende kunst en levert ook bijdragen aan tentoonstellingscatalogi, waaronder het omvangrijke boek *All About Drawing. 100 Nederlandse kunstenaars* bij de gelijknamige expositie in het Stedelijk Museum Schiedam (2011).  
[www.yasmijnjarram.nl](http://www.yasmijnjarram.nl)

### Thijs Lijster

1981, Nederland

Thijs studeerde filosofie aan de Rijksuniversiteit Groningen en aan de New School for Social Research in New York. Momenteel werkt hij aan de filosofiefaculteit van de Rijksuniversiteit Groningen aan een proefschrift over de functie van kunst en kunstkritiek in de maatschappij, waarbij de werken van *Walter Benjamin* en *Theodor W. Adorno* zijn belangrijkste inspiratiebronnen vormen. Hij heeft gepubliceerd in academische tijdschriften, waaronder *Algemeen Nederlands tijdschrift voor wijsbegeerte*; *Krisis*, tijdschrift voor actuele filosofie; *Esthetica*, tijdschrift voor filosofie en kunst. Verder publiceert hij regelmatig in weekbladen en kranten, waaronder *NRC Handelsblad*, *nrc.next* en de *Groene Amsterdammer*. In 2009 ontving hij de *ABG VN Essayprijs*.

### Lynne van Rhijn

1981, Nederland

Lynne studeerde kunstgeschiedenis in Groningen en behaalde vervolgens haar MA Museumconservator in Amsterdam, in het kader waarvan ze een jaar als conservator-in-opleiding werkte in het Centraal Museum in Utrecht. Tegenwoordig werkt ze bij het RKD, het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Als assistent-conservator moderne en hedendaagse kunst houdt ze zich daar bezig met het wetenschappelijk beheer van de documentatie over Nederlandse kunst vanaf 1960 tot nu. Daarnaast schrijft ze recensies en andere artikelen, voor o.a. *De Witte Raaf*, de *Groene Amsterdammer*, de online *Winkler Prins Encyclopedie* en *Kunstbeeld*. Voor *Kunstbeeld* is ze tevens werkzaam als eindredacteur.  
[www.lynnenvanrhijn.nl](http://www.lynnenvanrhijn.nl)

### Nicoline Timmer

1975, Nederland

Nicoline studeerde in 2002 cum laude af in de Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam en deed vervolgens een propedeuse Psychologie, voordat ze in 2004 begon aan haar promotieonderzoek aan de Universiteit Utrecht. Timmer rondde in 2008 haar proefschrift af, *Do You Feel It Too: The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium* (Rodopi publishers, Amsterdam). Zij gaf colleges aan de Universiteit Utrecht en de Universiteit van Amsterdam en houdt met regelmaat lezingen over haar onderzoek. Ze heeft als redacteur gewerkt bij Stichting Perdu (Amsterdam). Ze vertaalde verschillende boeken, fictie en non-fictie, vanuit het Engels naar het Nederlands. Ze schrijft essays en kritieken over hedendaagse literatuur, kunst en cultuur voor onder meer de *Groene Amsterdammer* en schreef het juryrapport voor de *Prix de Rome* (2011), naar aanleiding van haar nominatie voor *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek*. In 2011 rondt ze haar opleiding 'Fine Arts' af aan de Gerrit Rietveld Academie. Timmer werkt als 'autonomous researcher' aan haar volgende boek.

### Joost Vormeer

1983, Nederland

Joost is cum laude afgestudeerd in Taal- en Cultuurstudies (hoofdrichting Moderne Letterkunde) en Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Utrecht. Zijn scriptie over achttiende- en negentiende-eeuws oriëntalisme in relatie tot de epistemologie van visuele technieken werd genomineerd voor de scriptieprijs van de Faculteit Geesteswetenschappen. Nadat hij in 2010 de basisprijs van *de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek* won, is hij begonnen te schrijven voor het magazine *Kunstbeeld*.

## UITREIKING

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

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

deelnemers aan het gesprek

**Karl van den Broeck**

*hoofdredacteur*

Knack

*mediapartner*

de Prijs voor de Jonge

Kunstkritiek

**Melle Kromhout**

*adjunct-hoofdredacteur*

[www.hardhoofd.com](http://www.hardhoofd.com)

**Danielle deRegt**

*redacteur*

Etcetera

*oud-journalist*

de Standaard, Klara

**Sandra Smets**

*redacteur*

NRC Handelsblad

moderator

**Luc Devoldere**

*hoofdredacteur*

Ons Erfdeel

een initiatief van



VLAAMSE VERENIGING VOOR  
KUNST Vlaamse Vereniging voor Kunst



in samenwerking met



coördinatie 2010

**Nathalie Hartjes**

eindredactie

**Nathalie Hartjes**

**Eveline Mulckhuysen**

hernieuwde huisstijl 2010

**Daphne Heemskerk**

ontwerp publicatie

**Daphne Heemskerk**

papier

*Munken Lynx (80 gr/m<sup>2</sup>)*

*Munken Lynx Rough (120 gr/m<sup>2</sup>)*

*Munken Lynx Rough (300 gr/m<sup>2</sup>)*

lettertype

*Agendatype*

*Neuzeit*

drukker

*de Maasstad drukkers*

boekbinder

*Epping*

website

[www.jongekunstkritiek.net](http://www.jongekunstkritiek.net)

**Nick Koning**

**Sauli Warmershoven**

met dank aan

**Art Amsterdam, NL**

**BAM, Instituut voor**

**beeldende, audiovisuele**

**en mediakunst, BE**

**de Beursschouwburg, BE**

**Culturele en Literaire**

**Tijdschriften, BE**

**Het Domein voor**

**Kunstkritiek, NL**

ISBN

978 - 90 - 76936 - 30 - 7