

de
Prijs
voor
de
Jonge
Kunst
kritiek

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

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

Essay

Worstelen met taal
De kwetsbare kunstcriticus
Zippora Elders

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Of zitten ze in hetzelfde schuitje?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de
Appel
Amsterdam



M
mondriaan
fonds

STEDELIJK
MUSEUM
AMSTERDAM

VAN
ABBE



Museum
Leuven

Mu.
ZEE



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

December 2020
isbn 9789076936543

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