

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

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

2012

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

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

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

## Kunst als kookwekker

### Waarom tijd in de kunst soms stilstaat

*Roos van der Lint*

“Bonjour, *Christian Boltanski* vient d’envoyer une nouvelle vidéo.”

De e-mail in mijn inbox verkondigt dat *Christian Boltanski* zojuist een nieuwe video heeft geüpload. Een bericht van *Boltanski* is voor mij niets bijzonders: ik heb een abonnement op de Parijse kunstenaar. Onder de titel *Storage Memory* houdt hij met filmpjes van exact één minuut een online dagboek bij, een kunstwerk “which only death will put an end to”.<sup>[1]</sup> Voor het bedrag van \$ 120 per jaar ontvangen geïnteresseerden van over de hele wereld tien minuten uit *Boltanski’s* leven per maand. Een ‘zelfportret’ van ‘visuele herinneringen’ zo noemt *Boltanski Storage Memory*. Het is een zelfportret dat ontstaat met het verstrijken van de tijd, een geschiedenis die wordt geschreven met filmpjes met een tijdslimiet.

*Christian Boltanski* (1944) is een internationaal gerenommeerd kunstenaar met kunstwerken die altijd gaan over de dood. *Boltanski* vocht tegen de vergetelheid door op het Japanse eiland Teshima een archief van opgenomen hartslagen te openen (*Les Archives du Coeur*, 2008). Ook wordt hij zelf permanent op video opgenomen door de Australische zakenman *David Walsch*. *Walsch* betaalt de kunstenaar hier maandelijks een fiks bedrag voor, maar als fervent gokker vertrouwt de Australiër erop dat *Boltanski* binnen zeven jaar zal sterven. Dat zal precies lang genoeg zijn om op ‘voordelige’ wijze in het bezit van de filmbeelden, ‘het kunstwerk’, te komen. *Boltanski* heeft de smaak van videocamera’s duidelijk te pakken, en nam voor zijn minutendagboek zelf een camera in de hand.

Nee, de e-mail van *Boltanski* is niets bijzonders. Verontrustend is alleen dat dit al het zesde bericht binnen een week is. En dat het overweldigende aanbod van filmpjes nogal wat tijd en aandacht opeist. Een wachtende minuut uit iemands leven weegt zwaarder dan een onbeantwoorde e-mail.

Het is opvallend hoeveel kunstwerken met klokken de laatste jaren in musea en op beurzen verschijnen. Het zijn vaak jonge kunstenaars die tijd en plaats, hun persoonlijke 'coördinaten', presenteren als kunstwerk. Ze registreren het passeren van tijd met documentaire-achtige video's en fotografie. Willekeur lijkt daarbij het ultieme selectie criterium.

Draai *Boltanski's* camera bijvoorbeeld een kwartslag en een ander portret ontstaat, van een heel ander leven. De registrerende kunstenaar schotelt ons op die manier een leven met ogenschijnlijk onbegrensde mogelijkheden in elastische perspectieven voor. Dat is precies waarom ik, en de hedendaagse kunstwereld met mij, zo van deze kunst houd.

Maar er kleeft een keerzijde aan deze inspirerende willekeur. De kunstenaar denkt: "Als iedere registratie de moeite waard is, waarom zou ik zelf als onderwerp onderdoen?"

Na inmiddels tachtig videominuten van visuele herinneringen – denk aan straatstenen, gordijnen en televisieprogramma's – ben ik nog altijd niets over de Parijse kunstenaar, noch over zijn inspiratie, te weten gekomen. Rechvaardigt een demonstratie van het verstrijken van tijd een megalomaan project als *Storage Memory* eigenlijk wel? Niet in alles huist artistieke potentie. Niet iedere observatie is een kunstwerk in vermomming. Zeven van *Boltanski's* filmpjes en je hebt een hardgekookt ei, niet meer en niet minder.

## Green Spot-limonade

De mogelijkheid van het goochelen met tijd werd opgeworpen in het postmodernisme. Filosoof *Jean-François Lyotard* plaatste in *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (1979) het bestaan van het verlopen van tijd op losse schroeven door de teloorgang van het *grand narrative* te verkondigen. Het hek was van de dam, in de literatuur, in de filosofie, in de beeldende kunst. Een nieuw blik inspiratie is opengetrokken, te weten de wereld. Iedere waarde van authenticiteit, waarheid, betekenis en de scheiding tussen hoge en lage cultuur wordt vanaf nu ondermijnd. Kunst vormt de spiegel van het eind der tijden, waarin uitgerekend tijd een cruciale rol gaat spelen. Versnipperde foto's, fragmentarische videoclips en toevalligheden creëren een eigen waarheid en sturen een 'logisch' tijdsverloop het bos in, niet zelden met terugwerkende kracht.

Er worden bijvoorbeeld alternatieve geschiedenissen geconstrueerd die net zoveel bestaansrecht lijken te hebben als de officiële varianten. In tentoonstellingen als *Unfixed* in het CBK Dordrecht en *The Unwanted Land* in Museum Beelden aan Zee krijgt het kolonialisme alsnog een sneer. Als een sneeuwglobe schudden kunstenaars zo de wereld door elkaar, tot zij past in het beeld dat zij wensen.

Het zijn de nieuwe media die als gereedschap voor het versmelten van verleden en heden op de voorgrond treden. Een schilderij kan je bij het verstrijken van tijd doen stilstaan door een overdonderende schoonheid of met gruwelijke details. Verdragende schildersymbolen zijn schedels, zandlopers, uitgedroogde bloemen, rottende vissen, enzovoorts. Maar een schilderij eet geen tijd. Hoe anders is dat bij videokunst.

Rond 1950 wordt in Nederland de televisie geïntroduceerd. Fluxuskunstenaar *Wim T. Schippers* (1942) giet in 1962 ten overstaande van televisiecamera's een flesje Green Spot-limonade in de Noordzee bij Petten. Wanneer de Koreaan *Nam June Paik* (1932 – 2006) een aantal jaar later in een taxi vastraakt in een file, veroorzaakt door een optocht van paus *Paulus VI*, legt hij de stoet op camera vast. Diezelfde avond nog vertoont hij de opname in kunstenaarscafé The Cafe au Go Go en het eerste videokunstwerk was geboren.

De pure registratie van de werkelijkheid had op video plotseling een absurdistisch sausje gekregen. De video zelf dient nu nog als drager van een gebeurtenis in tijd, exemplarisch voor de eerste videokunst. Nieuwe media eten tijd. En de nieuwe kunst dus ook. Niet voor niets zou de vereniging voor videokunstenaars, geïnitieerd door de Appel in de jaren tachtig, Time Based Arts gaan heten.

## Richard Gere

Het is *Andy Warhol* die een tegenbeweging op deze functionele kant van de video lanceert, met het meest tijdvetende werk uit de vroege filmjaren.

Op 25 juli 1964 filmt hij het Empire State Building gedurende zes uur en 36 minuten (*Empire*). Alsof dat niet lang genoeg was, filmdoet hij met een vertraging, waardoor de totale lengte van het 'kunstwerk' 8 uur en 5 minuten bedraagt.

Het Museum of Modern Art (MoMA) citeert *Warhol* als hij zijn doel van de film verklaart: “To see time go by”. *Warhols* belangrijkste motivatie voor de korrelige nachtopname zou zelfs de totale *unwatchability* zijn geweest.

Voor het eerst is het de tijd zelf die wordt vastgelegd, en niet een gedenkwaardige gebeurtenis. Veel kunstenaars van vandaag doen iets soortgelijks. Voor zijn *Ring Road*-project legde de omstreden Chinese kunstenaar *Ai Weiwei* het voortrazen van het verkeer in Peking op camera vast. Hij stelde zich op op de vele viaducten die de stad rijk is en filmde de eindeloze stroom voornamelijk grijze auto's. Soms gaat het regenen, soms schijnt de zon. Soms steekt er ineens een voetganger de drukke driebaansweg over, soms trekt een gele auto de aandacht.

In een interview met het architectenplatform Archinect uit 2006 vertelt *Weiwei* over het filmen: “It’s very boring and not an exciting thing to do, but nevertheless it records the condition at the time, it’s very much like a witness passing through: what he would see, his eye, anybody’s eye. There is no artistic or aesthetic value, not much judgment there”.<sup>[2]</sup>

Geen artistieke waarde dus, dat mag dan wel zo wezen, maar tijdens *Weiwei's* tentoonstelling in Museum De Pont eerder dit jaar was de *Ring Road*-serie prominent vertegenwoordigd.

De obsessie met tijdsregistratie bereikt een hoogtepunt met een kunstwerk dat daadwerkelijk als klok fungeert. *Christian Marclays The Clock* (2010) is een 24-uur durende compilatie van meer dan duizend filmscènes waarin een beeld van de tijd verschijnt. Digitale klokken, kerktorens en zakhorloges in films werden geknipt en verzameld om synchroon te lopen met de ‘echte’ tijd.

*The Clock*, onder meer vertoond op de Biënnale van Venetië in 2011, laat rond het middaguur zien dat ook karakters in films lunchen rond 12:00 uur. Hoewel er ook een halfnaakte *Richard Gere* te zien is, net wakker en zich klaarmakend voor een dag als *American Gigolo* (1980) terwijl hij terloops een blik werpt op zijn wekker: het is 12:05 uur.

## Bezigheidstherapie

Het is duidelijk dat de opkomst van de video de tijdsregistratie in de kunst heeft uitgelokt. Maar de trend is niet tot de nieuwe media beperkt gebleven.

De IJslandse kunstenaar *Ragnar Kjartansson* (1976) verbleef de hele looptijd van de Biënnale van Venetië van 2009 in de stad, samen met een vriend. Iedere dag van deze biënnale maakte hij een portret van zijn vriend. Uit de reeks van 144 schilderijen die dit oplevert – onder de melodramatische titel *The End-Venezia* – is af te leiden dat de mannen zich bevonden in een *palazzo* aan het Canal Grande, maar bovenal dat de vriend zich schijnbaar te pletter verveelde.

We zien hem in zwembroek tegen een muur met bierflesjes leunen, slapen op een bankje met een opengeslagen boek, zichtbaar zuchtend tegen een deur met uitzicht op het Canal hangen, zitten, liggen, roken.

De serie van *Kjartansson* is exemplarisch voor de nieuwe trend in tijds-kunst: de megalomane variant. De vraag of het observeren van je eigen handelingen ook interessant voor anderen is, wordt door deze kunstenaars volmondig met “ja” beantwoord.

Het is een tendens die zich ook buiten de beeldende kunst manifesteert, in de literatuur bijvoorbeeld. Het veelgeprezen debuut van de Amerikaanse *Teju Cole*, *Open City*, is een registratie van ontmoetingen op straat.

Protagonist Julius, een jonge psychiater met naar het lijkt zeeën van tijd, wandelt door New York en benoemt wat hij ziet.

Bezigheidstherapie in mijn optiek, gelijk aan die van *Kjartansson*, die resulteert in navelstaarderij in plaats van dat deze verrassende perspectieven toont. En zo word ik van alle kanten geplaagd door kunst met een urgentie die mij ontgaat. De laatste tijd wel met zes filmpjes per week.

Wie is *Christian Boltanski*, afgaande op zijn ‘dagboek’?

In elk geval geen cameraman: de camera schokt en *Boltanski* heeft een voorkeur voor te donkere ruimtes. Ik bekijk zijn herinneringen op mijn laptop, in de trein of in bed, speurend naar een been, een hand, een stem van de kunstenaar. Ik kijk naar een minuut gefilmde televisie en denk een knie in beeld te zien. Soms duurt zelfs een minuut lang.

Het bombardement aan filmpjes van de laatste tijd werd afgetrapt met een film met veel herrie en beelden van gele en blauwe pijlen op een betonnen vloer, omkaderd door een ovaal vliegtuigraampje. Er volgde een minuut met het uitzicht vanuit een kamer op een weg met palmbomen. Geen Parijs. Een tapijt met een hysterisch patroon deed denken aan de lobby van een hotel. Er was een minuut in een operagebouw. Een taxirit door een Russisch uitzierende stad. Een bezoek aan galmende grotten waarbij ik hakken naast de camera hoorde lopen. Dat moet *Boltanski's* vrouw en gevierd kunstenaar *Annette Messager* wel zijn. *Christian Boltanski* is op vakantie. Ik kijk naar een homevideo.

### Privédetective

Voor zowel *Boltanski* als *Warhol* geldt dat er geen script aan hun films vooraf ging. Er is geen narratief, er zijn geen gecasten karakters. In *Empire* is het de werkelijkheid zelf die als ongeoefende toneelspeler op het podium wordt geplaatst. Het tijdsverloop wordt vastgelegd waarmee de verwondering en niet zelden de verveeldheid van ons bestaan wordt waargenomen. Maar het is geen zelfportret.

Hoe anders geldt dit voor *Boltanski* en *Kjartansson*, die in tijdrovende kunstwerken zichzelf ten tonele brengen als moderne vanitasstukken. Noem het herinneringen, noem het registraties, het zijn uiteindelijk weinigzeggende egodocumenten. *Boltanski* presenteert zichzelf als een aaneengeregen diashow van alledaagsheid, leidend naar niets anders dan inderdaad zijn dood.

Navelstaarderij kan echter ook gepaard gaan met meer diepgang. De eveneens Parijse kunstenaar *Sophie Calle* gaf haar moeder de opdracht een privédetective te huren om zichzelf een dag lang door de stad te laten volgen.

De detective nam foto's van *Calle* (1953) op straat en noteerde iedere beweging in een notitieboekje. *Calle* vroeg een vriend om haar óók te volgen met de opdracht om foto's te nemen van iedere persoon van wie hij vermoedde dat hij of zij *Calle* volgde. De resultaten voegde *Calle* samen in het boekje *The Shadow* (1981), een dubbelportret van *Calle* en de detective.

Ondanks het feit dat we *Sophie Calle* de hele tijd in beeld zien, in tegenstelling tot *Boltanski* in zijn zelfportret, gaat *The Shadow* niet echt over haar. Zij vertelde met fragmenten een verhaal, in plaats van een verhaal in fragmenten op te knippen.

*Dr. Marissa Quie*, werkzaam aan het Department of Sociology aan Cambridge University, wijst in haar essay *Postmodernist theories and the question of time* op het gevaar van het fragment.<sup>[3]</sup> Niet alleen heeft het postmodernisme onze perceptie van heden, verleden en toekomst overhoop gegoooid, het negeren van ontwikkeling ontnemt ons tevens de mogelijkheid tot verandering. De tendens zou volgens *Quie* zelfs als vrijwaring van een verantwoordelijkheidsgevoel kunnen gelden. Vanzelfsprekend mag kunst zich vergrijpen aan de chaos en zich verliezen in een staat van paranoia.

Maar door te blijven hangen in observaties en deze tot kunst te verheffen zoals bij *Ai Weiwei* gebeurde, wordt iedere waarde van betekenis getrivialiseerd. En dat is nu net iets wat de reputatie van de beeldende kunst in deze hachelijke tijden niet kan gebruiken. Kunstcritici en museumdirecteuren zullen een onderscheid moeten maken: kunst of klok. De toekomst lonkt, de wekker is gezet.

“Bonjour, *Christian Boltanski* vient d'envoyer une nouvelle vidéo.”

Het is drie weken later en de video's zijn blijven binnenstromen. Ik klik op *Voir la video*. De camera is naar beneden gericht, op een lopende band, ofwel een *tapis roulant*. Er klinken geluiden van pratende mensen, gezeul met koffers en een omroepbericht. Het is een Frans vliegveld. Toch nog iets geleerd. *Christian Boltanski* is weer thuis.