

**de Prijs voor
de Jonge Kunstkritiek
2022**

Dit is een afgeleide van de online publicatie
van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2022,
gegenereerd op 10 december 2022.
www.publicatie.jongekunstkritiek.net

Over deze editie	3
Juryrapport	6
Essay	10
Mag het weg?	14
Lena van Tijen	
 'I didn't mean to hurt you, I meant to make art'	28
Over plagiaat in de levenskunst	
Loren Snel	
 Op de barricade	52
Bewegen tussen museum en maatschappij	
Lara den Hartog Jager	
 Recensie	68
Waterige wezens	72
Laura Herman	
 Trekvogels	84
Zoë Dankert	
 Hoe hebben jonge mannen lief?	95
Emma van Meyeren	
 Innovatieve kunstkritische praktijken	105
Werktitel	107
Zoë Dankert en Alix de Massiac	
 Colofon	118

Over de achtste editie van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek

**Grâce Ndjako, juryvoorzitter
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2022**

‘Wie nu een serieuze inhoudelijke kunstcriticus wil zijn moet over een flinke dosis optimisme, zo niet liefde voor het vak beschikken.’ Meerdere juryvoorzitters van de afgelopen edities van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek deden een constatering in deze strekking. Ze verwijzen hiermee naar de verschillende obstakels die de kunstkritiek in de afgelopen jaren te verduren heeft gehad: de afkalvende ruimte voor recensies en besprekingen online en in papieren kranten, de opkomst van influencers die het vooral positief en gezellig willen houden en de vele kunsttijdschriften en andere platforms die het loodje leggen worden als voorbeelden genoemd. Het is een trend die zich helaas voortzet. Nog altijd is er weinig ruimte voor kunstkritiek, en diepgaande boek- en filmbesprekingen.

Toch kunnen we voorzichtig optimistisch zijn. Uit de inzendingen van dit jaar blijkt dat jonge schrijvers behoefte hebben om zich kritisch tot kunst te verhouden en ook de wisselwerking tussen kunst en maatschappij te analyseren. Dit jaar ontving de jury 21 recensies en 20 essays. In de categorie Innovatieve kunstkritische praktijken werden 7 inzendingen ingestuurd.

Voor de aftrap van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2022 schreef Munganyende Hélène Christelle een essay voor De Groene Amsterdammer en Knack Focus, *De woonkamer als galerie*. In dit essay stelt ze het volgende: ‘Kunst is een levend wezen. Als we naar kunst kijken als een ruimte waarin geleefd wordt, zien we al gauw in dat kunst alleen bestaat bij de gratie van de gemeenschap waaruit de kunst bestaat.’ Hiermee kaart ze een belangrijk punt aan, namelijk dat kunst niet los staat van de samenleving en de discussies, vraagstukken en problemen die er binnen deze samenleving worden besproken.

De grote belangstelling en gesprekken rondom verschillende tentoonstellingen in het afgelopen jaar tonen de wisselwerking tussen kunst, maatschappij en politiek aan. De controverse rondom *documenta fifteen* bijvoorbeeld, en de wijze waarop deze werd besproken, toont de meerwaarde van gedegen kunstkritiek aan; een die reflectie biedt waarbij alle complexiteiten worden geanalyseerd en van context worden voorzien.

Kunstkritiek is ook een onontbeerlijk onderdeel van de gemeenschap waar Christelle naar verwijst. Door zich over kunst uit te spreken, het in al zijn complexiteit te analyseren en het in een bredere context te plaatsen, vormt kunstkritiek een verbindende rol tussen kunst en maatschappij. Het vertaalt kunst voor een breder publiek, en speelt de maatschappelijke discussies ook weer terug naar de kunstwereld. Goede kunstkritiek waarborgt daarmee ook de kwaliteit van kunst.

Deze rol weet de kunstkritiek echter niet volledig te vervullen in Nederland. Christelle wijst er in haar essay terecht op dat het belangrijk is ‘dat we kunst niet alleen zien als iets dat alleen begrepen kan worden door de verfijnde smaak van de elite’. Kunstkritiek moet de plekken kunnen bereiken waar kunst ontstaat. Dit is niet alleen in een groot theater in een metropool, of het atelier van een gerenommeerde kunstenaar. Zoals Christelle schrijft, ontstaat kunst ook in ruimten als migrantenwoonkamers. Wil de kunstkritiek de rol van het analyseren van verschillende kunstwerken en kunstvormen, en de wisselwerking tussen kunst en samenleving optimaal kunnen vervullen, dient er ruimte te zijn voor de diverse geluiden waaruit de samenleving bestaat, en oog voor de diverse ruimtes waar kunst ontstaat. Er is nog een lange weg te gaan. Maar het is bijzonder om te zien dat de inzendingen erop wijzen dat jonge schrijvers zich hiervan bewust zijn.

Juryrapport

De jury heeft alle inzendingen beoordeeld op stijl, coherentie, opbouw, (contextuele) informatie en toegankelijkheid. Er is gezocht naar inzendingen die op een genuanceerde en verdiepende manier een kritische mening uitdragen en voor zowel een vakpubliek als een bredere groep lezers duiding en betekenis geven aan hedendaagse ontwikkelingen in de beeldende kunst. Alle inzendingen zijn geanonimiseerd voordat de jury ze ontving, en de namen van de genomineerden werden pas na sluiting van het beraad bekendgemaakt.

De jury van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2022 staat onder leiding van Grâce Ndjako (filosoof, schrijver, vertaler en coördinator De Nieuwe Garde) en bestaat verder uit Bas Blaasse (schrijver en redacteur HART), Zeynep Kubat (schrijver, curator en redacteur rekto:verso), Jorne Vriens (schrijver en docent Reinwardt Academie en winnaar de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2018) en Joost de Vries (schrijver en adjunct hoofdredacteur De Groene Amsterdammer).

Categorie Essay

In de categorie Essay nomineert de jury Lara den Hartog Jager, Loren Snel en Lena van Tijen. De inzendingen van deze auteurs laten zien dat het essay als literaire vorm buitengewoon veelzijdig is; de een schreef een vertoog met een politieke en sociologische analyse, een ander experimenteerde met de vorm. Het essay werd ook aangegrepen voor een meer persoonlijke reflectie. Het zijn allen veelbelovende schrijvers die zich in hun literaire kwaliteiten en heldere schrijfstijl hebben weten te onderscheiden van de andere inzendingen.

Lena van Tijen wint de hoofdprijs in de categorie Essay. Loren Snel en Lara den Hartog Jager ontvangen beiden een basisprijs.

Categorie Recensie

In de categorie Recensie nomineert de jury Zoë Dankert, Laura Herman en Emma van Meyeren. De jury is te spreken over de wijze waarop de auteurs de tentoonstellingen en kunstwerken die ze analyseren weten te verbinden aan bredere maatschappelijke discussies en in sommige gevallen ook aan persoonlijke vraagstukken. De auteurs weten dit te doen zonder tekort te doen aan de esthetische en kunsthistorische overwegingen in hun analyses. Daarnaast vindt de jury dat de auteurs origineel zijn in hun keuzes van de tentoonstellingen en kunstwerken die zij analyseren.

Laura Herman wint de hoofdprijs in de categorie Recensie. Zoë Dankert en Emma van Meyeren ontvangen beiden een basisprijs.

Categorie Innovatieve kunstkritische praktijken

Deze editie van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek wordt ook een prijs uitgereikt in de categorie Innovatieve kunstkritische praktijken. De inzendingen liepen uiteen van podcasts, video's tot Instagram-accounts. Gekeken naar de diversiteit van de formats waarin is gewerkt deden de inzendingen de categorie Innovatieve kunstkritische praktijken eer aan. De jury waardeert de diversiteit van manieren waarop jonge makers zich bezighouden met kunst, maar geheel tevreden was de jury niet over het niveau van de inhoud. De jury moedigt jonge kunstcritici verder aan om (ver)nieuwende manieren, ruimtes, invalshoeken en vertelmethodes te onderzoeken waarmee nieuwe thema's en kwesties kunnen worden belicht. De jury nomineert in deze categorie slechts één inzending.

**Zoë Dankert en Alix de Massiac winnen de
aanmoedigingsprijs in de categorie Innovatieve
kunstkritische praktijken.**

DE
PRIJS
VOOR
DE

JONGE
KUNST
KRITIEK

Essay



Lena van Tijen

Loren Snel





Lara den Hartog Jager

Juryrapport

Lena van Tijen wint de hoofdprijs in de categorie Essay. In haar prachtige essay *Mag het weg?* schrijft Van Tijen over het kunstenaarsarchief. De nalatenschap van de Kroatische kunstenaar Vladimir Trokut is de aanleiding om na te denken over de vraag wie er beslist wanneer spullen weg mogen. Wanneer zijn de spullen van een kunstenaar van waarde? Wanneer vinden wij iets kunsthistorisch relevant? Dit had gemakkelijk een theoretische verhandeling kunnen worden, maar dat is haar essay niet; Van Tijen verbindt de vragen aan haar eigen ervaringen en herinneringen en trekt parallellen tussen het leven van Trokut en dat van haar vader.

Ze neemt ons mee naar zijn huis, de zolder, logeerkamer en achterkamers vol spullen en beschrijft hoe ze zich bij diens overlijden zou moeten verhouden tot de verzameling die hij zal nalaten. Aan de hand van deze zeer persoonlijke noot laat ze zien dat een kunstenaarsarchief inderdaad een inblik vormt in het leven van de persoon die het heeft samengesteld.

Lena van Tijen wint de hoofdprijs in de categorie Essay. Daarmee wint ze een geldprijs van 3.000 euro.

Ook krijgt ze een persoonlijke mentor die haar een jaar lang zal begeleiden bij het schrijven van nieuwe artikelen. Haar essay wordt in De Groene Amsterdammer en in HART gepubliceerd.

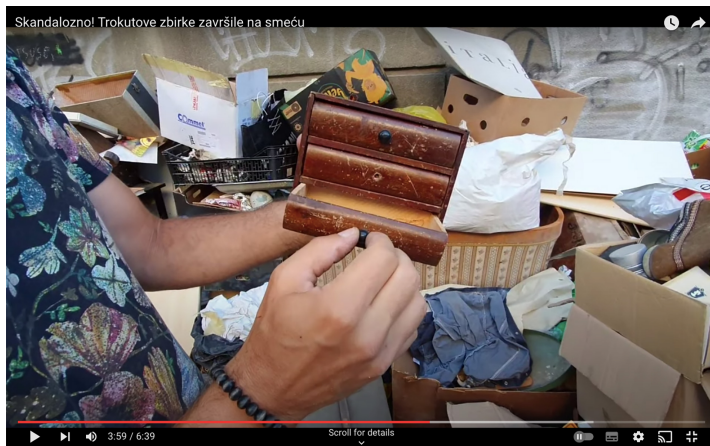
hoofdprijs
categorie
Essay

Mag het weg?

Lena van Tijen

In 2018 schreef ik een tekst over een groep Kroatische kunstenaars die in de jaren zestig actief was in de kustplaats Split. Een belangrijk onderdeel van de tekst was de relatie van de groep tot een van hun leden, ene Vladimir Dodig Trokut, die de acties van de groep graag in verband bracht met het mysticisme terwijl de rest hier niets mee van doen wilde hebben. Ik heb de tekst nooit afgemaakt, mede door Trokut. Alles aan hem was mij beginnen tegen te staan; zijn spirituele geneuzel, zijn gekdoenerij en vooral zijn sensatiebelustheid nadat twee leden van de groep zelfmoord hadden gepleegd. Het lukte mij niet langer om hem te benaderen als kunstenaar. Ik zag hem eerder als een bemoeizuchtige hippie, een opportunist die de nagedachtenis van de acties en de groep had bezoedeld waardoor het geheel ook minder serieus te nemen viel. Tot ik enkele jaren later een YouTube-video

tegenkwam van een Kroatische journalist die een stoep vol spullen filmt. ⁽¹⁾ “Skandalozno! Trokutove zbirke završile na smeću,” OFF, 15 juli 2020, (00:06-01:46), https://www.youtube.com/watch?v=74SLbzKDo0I&ab_channel=OFF .



Screenshot van OFF, *Skandalozno! Trokutove zbirke završile na smeću* (2020). © YouTube.

‘We zijn geheel toevallig gestuit op de nalatenschap van Trokut die is achtergelaten voor het grofvuil,’ zegt de journalist terwijl hij met één hand een volgestouwde verhuisdoos opentrekt. Na het uiteenvallen van de groep begin jaren zeventig was Trokut zich gaan richten op zijn project *antimuzej*, een rariteitenkabinet dat hij onderhield in zijn appartement in Zagreb. In 2018 overleed Trokut. In 2020 vonden zijn erven het welletjes en belandde zijn gehele verzameling op straat. ‘Schandalig’ staat er in de titel van de video.

Het fragment greep mij aan. Hoewel ik was gestopt met Trokut serieus te nemen, betekende dit niet dat hijzelf en anderen uit de lokale kunstscene dat ook hadden gedaan. Net als de journalist vond ik de aanblik van de opeengestapelde spullen een schande. Wie had er besloten dat deze spullen weg mochten als het overduidelijk niet was wat de kunstenaar had gewild? Misschien zat er toch wel iets van waarde tussen? Iets van kunsthistorisch belang? Daarnaast was er bij mij door het zien van de video een schuldgevoel gaan knagen. Een terugkerend angstbeeld begon zich in mijn hoofd af te spelen: de telefoon gaat. 'Ik bel over je vader,' zegt de stem aan de andere kant. Zo begint het. De mogelijke scenario's die ik mij vervolgens inbeeld hebben altijd een soortgelijk filmisch karakter, zij het in verschillende mate van intensiteit. De ene keer ga ik gelijk over tot het regelen van allerlei zaken, de andere keer is het verdriet daar te groot voor. Wat altijd gelijk blijft is het denken aan de spullen, al die spullen, die zowel het verdriet als de regelwoede verzwaart.

Net als Trokut begon mijn vader in de jaren zestig aan zijn loopbaan als kunstenaar en werkt vandaag, op bijna tachtigjarige leeftijd, nog steeds. De spullen waar ik het over heb staan in een historisch pand in Amsterdam. Het zijn voornamelijk boeken maar er zitten ook kunstwerken, affiches, maquettes, oude en nieuwe apparatuur tussen. Samen zijn de spullen goed voor twee verdiepingen en een riante zolder vol. Het huis bestaat meer uit boekenkasten dan muren, zelfs in het trappenhuis is er haast geen lege ruimte

meer te zien. De kasten reiken van de vloer tot aan het plafond. Overal zijn provisorische plankjes tussen gemoffeld om het kastoppervlak te vergroten. Sommige planken staan op instorten. Op die zwakke plekken lijkt er in geen decennia meer een boek te zijn verschoven. Op zolder en in de logeerkamer staan boeken en dozen uit andermans verzamelingen. Spullen die zijn gered of gedoneerd na het overlijden van sociaal of artistiek betrokken kennissen en vrienden. De spullen in de achterkamers staan te wachten om geïnventariseerd te worden. Ze wachten in dit huis waar al het andere, al het eigene, op hetzelfde wacht en dat doet het al heel erg lang.

Als mijn vader in Zagreb had gewoond dan had hij naast de journalist voor het huis van Trokut gestaan om diens spullen te redden. Al meer dan twintig jaar is hij bezig met het bouwen van een computersysteem waarmee hij zijn eigen en andermans verzamelingen wil catalogiseren. Het voornaamste doel van dit systeem is dat het niet alleen de spullen an sich maar ook hun relatie tot elkaar in kaart brengt. Niet de individuele boeken in de kast maar in welke volgorde zij daarin staan. Mijn vaders boeken staan niet op alfabet maar zijn geordend volgens uiteenlopende principes die per kast kunnen verschillen. Zo, vindt hij, staan spullen niet alleen bij hem thuis maar ook bij zijn vakgenoten. En al staan de boekenkasten daar gewoon op alfabet dan nog doet de verzameling in zijn geheel een uitspraak over het interessegebied van de verzamelaar. Na het overlijden van een bevriende schrijver in 2009 maande mijn vader bijvoorbeeld

diens weduwe om niets maar dan ook niets aan de boekenkasten van haar man te veranderen. Een deel van de Nederlandse literatuurgeschiedenis dan wel de persoonlijke geschiedenis van de schrijver zou daarmee verloren gaan. Na jaren, waarin het systeem waarmee de boeken geïnt inventariseerd zouden worden maar niet afkwam, heeft de weduwe de collectie iets teruggebracht in omvang. Ze wacht, naar mijn weten, nog altijd op verdere instructies. Bij een recent overlijden van een bevriende architect ging het catalogiseren echter vlot. Samen met zijn dochter en een groepje vrijwilligers ging mijn vader systematisch te werk door bouwtekeningen, schetsen, boeken en correspondentie te fotograferen en te nummeren. Nadat een deel van de verzameling van de architect was vastgelegd werden er zelfs enkele dingen weggedaan.

Met zijn systeem wil mijn vader niet alleen de eigen en andermans fysieke verzameling inzichtelijk maken, hij legt er al enige tijd zijn digitale voetafdruk mee vast. Over de jaren vergaarde hij naast papieren ook tien-duizenden digitale boeken. Deze bestanden slaat hij op in een zelfgemaakte database waarin hij ook screenshots, opgeslagen afbeeldingen en links bewaart van alles wat hij online doet. Dit kan variëren van onderzoek voor zijn kunstprojecten tot aan alledaagse zoekopdrachten en persoonlijke correspondentie. Alles is even belangrijk en vloeit wonderlijk in elkaar over zoals ook gedachtestromen dat doen. De database is het hart van mijn het catalogiseringssysteem van mijn vader: de plek waar zijn eigen archief samen moet komen met dat van anderen. Het is ook de blauwdruk

van zijn hersenen: een plek die zich nooit van buitenaf zal laten kennen.

Toen ik zelf op de kunstacademie zat, liep er dagelijks een conciërge met zijn afvalkarretje door de ateliers. ‘Is het kunst of mag het weg?’ riep hij. En, ook al was iets geen kunst, mocht het meestal toch niet weg. Mijn medestudenten waren hier zeker niet uniek in, net als dat mijn vaders verzameldrang ook niet op zichzelf staat. Veel kunstenaars willen iets nalaten. Meestal is dat zoals de Engelsen zouden zeggen een *body of work*, maar soms gaat deze corpus over in een andere, lijvigere eenheid: een *body of things*. Dit is bij de generatie van mijn vader en Trokut, de naoorlogse generatie, goed te zien. Beide kunstenaars leefden lange tijd in relatieve zuinigheid en woonden en werkten in tijdelijke ruimtes totdat zij deze verruilden voor een vaste verblijfplaats, de plek waar het verzamelen begon. Deze overgang laat zich makkelijk psychologiseren maar het is natuurlijk ook gewoon een kwestie van gemak.

De gedachte aan mijn vaders spullen drukt op mij omdat ik zie wat de verzamelingen van mijn vaders generatiegenoten bij hun nakomelingen teweegbrengen. Het is makkelijk om een oordeel te vellen over de weggegooiden spullen van Trokut omdat ik niet weet wat zijn naasten daartoe heeft bewogen. Dit is anders in de situaties die ik van dichtbij heb meegemaakt. De weduwe van de schrijver, de dochter van de architect: allemaal besluiten ze na het overlijden van hun naasten niet alleen hun nagedachtenis maar

ook diens spullen eer aan te doen. Mijn vader komt in deze situaties als vriend van de overledene om de hoek kijken met een oplossing. In de praktijk blijkt deze echter keer op keer tijdrovender dan wie dan ook vermoed had. Wanneer mijn vader zelf overlijdt, verwacht hij van mij dat ik zijn catalogiseringssysteem ga gebruiken. En, hoewel de blauwdruk van zijn hersenen bestaat, weet ik dat ik de complexiteit daarvan geen eer aan kan doen, naast de vraag of ik dat ook daadwerkelijk wil of niet. Daarom kan ik mij niet verzoenen met mijn lot. Aan de ene kant wil ik zijn laatste wens in vervulling brengen, aan de andere kant wil ik mijzelf daarin niet wegcijferen. Mijn vader weet het goed gemaakt; de afgelopen vijf jaar droomde hij van het opzetten van een stichting voor het beheren van zijn nalatenschap. Een reden hiervoor is, zo hoop ik, mij ontzien. De vraag of die stichting er ooit gaat komen blijft vooralsnog onbeantwoord.

Recentelijk las ik een roman waarin twee dochters van een bekende biografe voor een haardvuur staan. Hun moeder is vlak daarvoor overleden. Tussen hun armen klemmen zij honderden door haar beschreven vellen papier. Ze houden het onvoltooide manuscript vast waar de biografe tijdens haar leven met ongelooflijke hartstocht aan heeft gewerkt. Zij deed dit in een poging zichzelf te rehabiliteren nadat haar eerdere onderzoek door iedereen in haar werkveld was verguisd.

De papieren vormen voor de dochters een aandenken aan de schande die hun moeders neergang het gezin had gebracht. De waarde die het manuscript voor hun moeder had, lijken zij, bij de aanblik van het vuur, te

zijn vergeten. Net voordat de dochters de papieren aan de haard willen voeren bedenken ze zich: ‘Het is alsof zij door te sterven hun kind is geworden, een hulpeloos wezen om wie ze zich moeten bekommeren.’ ⁽²⁾ Anjet Daanje, *Het lied van de ooievaar en dromedaris* (Groningen: Uitgeverij Passage, 2022), 120. Deze zin vind ik eindeloos beangstigend maar hij biedt mij ook troost. Hoe vaak ik de dood van mijn vader ook oefen, ik kan het mij niet voorstellen, niet echt. Bij leven blijft hij de ouder en ik het kind. Hoe het zal zijn wanneer de rollen worden omgedraaid is niet te voorzien. Pas wanneer ik voor het haardvuur sta, zal ik weten of ik er iets in zal verbranden. Dan pas weet ik in hoeverre ik bereid ben om voor dit kind te zorgen.

De lessen die hieruit getrokken kunnen worden zijn niet alleen bedoeld voor ‘kinderen van’ maar ook voor kunstenaars zelf. De vraag ‘Mag het weg?’ kan bij leven al met ‘ja’ beantwoord worden. En, als het antwoord ‘nee’ is, kan alvast worden uitgelegd waarom. Dit geldt ook in de gevallen dat een kunstenaar vooral werkt met digitale bestanden. Het doorploegen van een harde schijf of *cloud* is namelijk geen gemakkelijke opgave als deze niet aan jou toebehoort. Ik spreek uit ervaring wanneer ik zeg dat de kunstacademie je op meerdere aspecten van het werkende leven niet voorbereidt. Nu ben ik zelf geen kunstenaar maar het zijn wel lessen die ik, als iemand werkzaam in het culturele veld, graag had willen leren. Financiële perikelen, zelfpromotie, sociale media kwamen tijdens mijn studie niet of nauwelijks aan bod. Dat een kunstenaar in veel gevallen ook zijn eigen

archivaris blijkt te zijn, is niet iets waaraan gedacht wordt, en al helemaal niet als je net met je praktijk begint. Waarom is dit dan ook op dat moment van belang? De spullen die je verzamelt tijdens je werk hebben invloed op wat je maakt. In het begin kan dit onbeduidend lijken maar de volgorde waarin je bijvoorbeeld bepaalde filosofische en theoretische teksten tot je neemt kan wel degelijk uitmaken als iemand later jouw werk wil duiden. Misschien ben ik hierin wel te veel geïndoctrineerd omdat ik, net als mijn vader, niet alleen het belang van een verzameling wil benadrukken, maar ook het belang van de volgorde waarin deze verzameling tot stand is gekomen. Om dit breder te trekken zou ik graag een voorbeeld willen geven van een gebeurtenis die zich buiten mijn bubbel afspeelt.



Opening van *Catching Up in the Archive* (2022).
© de Appel Amsterdam / Foto: Nicola Barrato.

Bij de Appel Amsterdam zijn ze, net als mijn vader, bezig met het opzetten van een catalogiseringssysteem voor het eigen archief. Een versie van dit systeem werd door kunstenaar Mariana Lanari ingezet tijdens de tentoonstelling *Catching Up in the Archive*.⁽³⁾ *Catching Up in the Archive* was te zien bij de Appel Amsterdam van 7 april tot en met 29 mei 2022. Onder het mom ‘iedereen is een archivaris’ verplaatste Lanari het archief naar de aula van het gebouw. Bezoekers werd gevraagd om in het aanwezige materiaal te bladeren, het te lezen en, waar zij dat nodig achtten, te scannen, annoteren en herschikken. Hun handelingen werden direct weergegeven in de online omgeving van de tentoonstelling, de *bibliograph*. Zo ontstonden er verschillende geschiedenissen van de Appel evenals uiteenlopende toekomstscenario’s voor het archief. Daarnaast kwamen er kleine persoonlijke archieven tot stand van individuele bezoekers die door de tentoonstelling een plek toegewezen kregen binnen het grotere archief. Het verschil tussen het project bij de Appel en dat van mijn vader is hierin te vinden: bij het maken en onderhouden van het archief van een kunstinstitution zijn meestal meer mensen betrokken dan bij dat van een particulier. De volgorde waarin de verzameling tot stand komt is voor beide van belang alleen wordt deze vaker herzien wanneer er sprake is van meerdere archivariissen.

Toen ik tijdens *Catching Up in the Archive* de stapels boeken op de vloer van de Appel zag liggen moest ik weer denken aan de video met ‘schandalig’ in de titel. Net als bij de spullen op de stoep voor het huis van

Vladimir Dodig Trokut heerste er in dit archief anarchie, alleen was het door de kunstinstitution georkestreerd door het archief naar de aula te verplaatsen. Terwijl het bij het individu werd afgedwongen, door het archief op straat te zetten. Als kunstenaar is het moeilijk om prioriteiten te stellen binnen een verzameling of archief dat je werk voedt, vooral wanneer de scheidslijn tussen het archief en het werk begint te vervagen. In het geval van Trokut is zijn *antimuzej* zowel zijn levenswerk als zijn leefomgeving. Na zijn overlijden bleef de leefomgeving leeg en kwam zo ook het levenswerk ten einde. In het geval van mijn vader is zijn catalogiseringssysteem zowel een manier om zijn werk vast te leggen als een werk op zichzelf. Het is dan ook de vraag of iemand anders in staat zal zijn om beide voort te zetten. Ben je als kunstenaar zelf de aangewezen persoon om te bepalen of jouw archief belangrijk genoeg is voor de kunstgeschiedenis om te bewaren? Ik denk het niet. Maar je kunt in ieder geval alvast een voorschot nemen op het moment dat iemand anders besluit dat het wel zo is. De relatie die boeken in een kast of spullen in een la tot elkaar hebben is belangrijk, al is het maar voor degene die het erin stopt en voor degene die het er weer uithaalt. Een kunstenaarsarchief, hoe ondoorzichtig het soms ook kan zijn, vormt een inkijkje in het leven van de persoon die het heeft samengesteld. Als kunstenaar kun je niet vroeg genoeg beginnen met het bijhouden van je archief, hoewel het als naaste ook goed is om te weten wanneer je ermee moet stoppen.

Lena van Tijen (1993) is schrijver, vertaler en boekverkoper. Ze groeide op als kind van een Kroatische moeder en Nederlandse vader die haar zowel op gebied van taal als cultuur veelzijdig opvoedden. Na haar studies beeldende kunst en kunst- en cultuurwetenschappen begon ze, mede door haar werk als boekverkoper, haar interesse in kunst en literatuur te vermengen. Essays en recensies van haar hand verschijnen met enige regelmaat in kunsttijdschrift Metropolis M. Een door haar vertaald fragment van de roman *Kintsugi tijela* (2018), geschreven door de Bosnische schrijfster Senka Marić, zal binnenkort te lezen zijn in literair tijdschrift Terras.

Juryrapport

Loren Snel schreef een essay over levenskunst, dat zich op een positieve manier van de andere ingezonden essays onderscheidt. De jury was in eerste instantie verdeeld over het essay omdat Snel er niet voor kiest om te schrijven over een specifiek kunstobject, film of tentoonstelling, maar was uiteindelijk overtuigd door de experimentele schrijfstijl en de gekozen vorm. Deze vorm stelt haar namelijk in staat om na te denken over levenskunst en de vragen die het oproept over het beheren van een narratief en intellectueel eigendom. De jury ziet ernaar uit om Snel verder te zien groeien in haar schrijven.

Loren Snel ontvangt een basisprijs in de categorie Essay, die bestaat uit een publicatiemogelijkheid in rekto:verso en een begeleidingstraject van de kunstredacteur van De Groene Amsterdammer.

basisprijs
categorie
Essay

**‘I didn’t mean to hurt you,
I meant to make art’
Over plagiaat binnen de
levenskunst**

Loren Snel

‘Waarom zou niet iedereen een kunstwerk van zijn leven kunnen maken?’ opperde Michel Foucault in 1983, een jaar voor er aan zijn eigen omstreden leven een einde zou komen.

‘Waarom is die lamp, dit huis wel een kunstwerk en mijn leven niet?’

Bijna 40 jaar na zijn dood vis ik mijn telefoon uit mijn achterzak. Instagram, LinkedIn, de nieuwste datingapp. Het maakt eigenlijk niet uit of je jezelf artistiek vindt: draai je tegenwoordig online mee dan ben je automatisch levenskunstenaar. Levenskunstenaars

streven ernaar een zo boeiend mogelijk leven bij elkaar te ervaren, een leven dat van Foucault de boeken in zou hebben gemogen. Een narratief waarmee we *main character energy* uitstralen, aldus tieners op TikTok.



Foto van graffiti van Michel Foucault.
© Flickr / Foto: Inge Knoff.

Owning your narrative, daar gaat het om. Het beheren van het narratief van ons leven wordt door technologie en sociale media steeds makkelijker. En urgenter. Hoe belangrijker het wordt haar te beheren en gaaf te houden, des te gevaarlijker voelt een aanval, een psychische jaap in onze levenskunst.

Ik begon zelf ooit aan het beheer van mijn levenskunst middels het archaïsche stukje technologie bekend als het dagboek. Als tiener las ik eruit voor aan mijn hartsvriendin.

Ik raakte ervan doordrongen dat mijn leven meer impact had in reeds opgeschreven vorm. Op een dag had mijn vriendin zelf een verhaal: haar eerste zoen. ‘Wil je het voor me opschrijven?’

Het verlangen haar belevingen tot narratief te verheffen brandde zo fel dat ze me toestemming gaf haar te plagiëren. Een week later las ik het voor. Ze was blij met hoe ik haar gevoelens beschreven had, maar corrigeerde dingen die volgens haar herinnering niet klopte. Het zaadje voor mijn schrijverschap werd geplant, maar het eerste verhaal dat ik ooit geschreven had was het narratief van iemand anders, en mocht ik van haar nooit aan iemand doorvertellen.



Gwen John, *Zelfportret met brief* (1909).
© Rodin Museum, Parijs.

In haar essay haalt Katy Waldman een interview aan met Karl Ove Knausgaard waarin hij de familieruzies bespreekt die ontstonden nadat hij zijn kinderen in zijn boeken vermeldde. ⁽¹⁾ *‘I have given away my soul,’* zegt Knausgaard. Maar zijn het niet de zielen van zijn kinderen, oppert Waldman, die Knausgaard heeft weggegeven?

Mijn idee voor dit essay ontkiemde nadat ik iets wonderlijks ontdekte over het verhaal *Cat Person* van Kate Roupenian. Op Slate beschrijft Alexis Nowicki, een uitgeverijmedewerker uit New York, hoe ze erachter kwam dat het verhaal op haar leven is gebaseerd. ⁽²⁾ Nowicki's ontzetting toont aan dat levensplagiaat niet enkel als borderline misdadig wordt ervaren door uitvoerend artistiekelingen, maar ook door hen zonder artistieke ambities. *Cat Person*, een kort verhaal op de website van de New Yorker, gaat over een student die kort date met een oudere man. Het verhaal toont hoe onveilig en verwarrend modern daten kan zijn. Roupenian blijkt Nowicki's ex gedatet te hebben, en het verhaal te hebben opgepend aan de hand van details die ze over de relatie tussen hem en zijn ex had opgevangen. Een verminkte flinter van Nowicki's leven wordt zo wereldberoemd. Nowicki merkt hoe *Cat Person* – met al zijn maatschappelijke impact en rake observaties – haar aan het twijfelen brengt over de vervlogen relatie. Haar ex, op wie het verhaal gebaseerd was, is inmiddels overleden. *‘Sometimes, to my own disappointment,’* schrijft Nowicki, *‘I find myself inclined to trust Roupenian*

over myself.' Nowicki voelt haar eigen narratief uit haar handen glippen.

Wie kunst maakt kan worden geplagieerd.
Wie levenskunst maakt ook.



Alexis Nowicki, 2016.
© 826michigan.

Nowicki's verhaal krijgt me aan het wiebelen op mijn schrijversstoel. Van links naar rechts. Ik zoek verder, stuit op meer gevallen. Robert Lowell die regels uit de hartverscheurende brieven van zijn ex-vrouw, de auteur Elizabeth Hardwick, opnam in een dichtbundel. Zijn vriendin Elizabeth Bishop schreef hem: *'One can use one's life as material – one does, anyway – but these letters – aren't you violating a trust? [...]* *Art just isn't worth that much.'* ⁽³⁾

Zoals vaker met netelige kwesties blijken ze pas iets waar we het ‘écht over moeten hebben’ wanneer we er zelf slachtoffer van worden. In de bus terug van een weekend weg, een relatiebreuk inmiddels zeven maanden achter de rug, besluit ik het nieuwste werk van mijn meest recente ex te googelen. Hij is kunstschilder en nam tijdens onze relatie stukjes uit mijn leven en transformeerde deze tot imposante doeken. Ik klik zijn galerie aan en scroll. Alsof iets glibberigs vanuit het diepe omhoog komt in mijn keel. Mijn ex heeft de traditie van Robert Lowell in ere gehouden. Hij heeft woorden die ik hem ooit in een liefdesbrief schreef opgenomen in een schilderij.



De kunstenaar heeft de
redactie laten weten geen
toestemming te verlenen
voor het gebruik van zijn
schilderij in het essay.

Afraid to Jump (2021).

Ik veeg mijn natte wangen droog, kijk mezelf aan in het busraam. Ben ik een haar beter?

Aan welke kant sta ik, aan die van de maker of diens slachtoffer?

Het kopiëren van levenskunst moet een van de oudste, niet-strafbare wandaden ter wereld zijn, en tevens een waar ik maar weinig over lees. Er wordt al decennia van alles afgewogen wat betreft diefstal in de kunst. In zijn bestseller *Steal Like An Artist* (2012) beweert Austin Kleon dat kunstcreatie altijd om een transformerende vorm van dieverij vraagt. ⁽⁴⁾ Kunstenaar Zora Ottink vraagt zich in haar afstudeerscriptie *The Crime of Being An Artist* af of openlijk, en niet heimelijk, kopiëren niet de essentie is van kunst maken. ⁽⁵⁾ En in *Beter goed gejat* gaat Niek Hendrix in op de complexiteit van plagiaat en intellectueel eigendomsrecht. ⁽⁶⁾ Zelden kom ik makers of denkers tegen die de Roupenians en Lowells tegen het licht houden en vragen: Mag dit? Willen en kunnen we hier niet iets over zeggen?

Ik vertel een vriend over mijn gewiebel en getreur. Hij stuurt me het New York Times-artikel *Who Is Bad Art Friend?* Ongepubliceerd schrijver Dawn Dorland en auteur Sonya Larson, kennissen uit een schrijverskring, raken verwikkeld in een juridische strijd. ⁽⁷⁾ Dit nadat Larson een verhaal uitgeeft gebaseerd op het via Facebook gedeelde, persoonlijke verhaal over Dorlands nierdonatie. Dorland komt, onder andere door het verhaal van Larson, niet charmant uit de verf. Online vroeg Dorland veel aandacht voor haar vrijgevinge actie; aandacht die ze

van Larson niet kreeg. Behalve dan in de gedaante van het verhaal *The Kindest*, waarin een vrouw met *white saviour complex* haar nier doneert aan een vreemde. Dorland is ontzet. *She is losing her narrative*. Een nabije collega is er met een vis uit haar vijver vandoor gegaan, *haar vijver*. *Haar narratief*.



Yue Minjun, *Floating Clouds* (2009).
© Yue Minjun.

Ik werk aan mijn debuut, een *Bildungsroman* geïnspireerd op mijn voorbije relatie met de schilder. Tijdens schrijfretraite in Berlijn ga ik op date. ‘Baseer je het op je eigen leven?’ vraagt ze. Het voelt als een poging tot leegpompen van mijn vijver. Ze wil mijn bodem blootleggen, denk ik boos. Bijna bijt ik terug: ‘Waar zal ik dan eens uit vissen gaan?’

Zie de een-na-laatste aflevering van seizoen twee van de HBO-dramaserie *Euphoria*. Lexi, een karakter dat zich veelal op de achtergrond begeeft, heeft stukjes levensloop van anderen in de show omgezet tot een toneelstuk: het is een dramatisering van de pijn, angsten en geheimen van haar vrienden. ‘*What was Lexi thinking?*’ schrijft Rohitha Naraharisetty, redacteur bij *The Swaddle*.⁽⁸⁾ ‘*These are not, and have never been, her narratives to narrate.*’

Ik begrijp Naraharisetty’s afkeur, net zoals ik begreep dat het delen van het verhaaltje over de zoen van mijn hartsvriendin niet aan mij was. Toch had ik liever dat mijn Berlijnse date had gevraagd: ‘En? Wie heb je bestolen voor je roman?’ Liever word ik verdacht van diefstal dan van navelstaren. Nog liever steel ik niets. Maar zodra navelstaren een slecht verhaal dreigt op te leveren, moet ik soms wel. Mogen Lexi en ik het daarom altijd doen, ten koste van het welbevinden van de ander? Wat zegt die egocentrische onverbiddelijkheid over mij als kunstenaar?



Maude Apatow als Lexi in de HBO-serie Euphoria.
© HBO / Foto: Eddy Chen.

Naraharisetty en mijn oude hartsvriendin deden een beroep op ons moreel kompas. Het bestaan daarvan blijft helaas nog altijd onbewezen. Onderzoekers vroegen studenten of ze wel eens andermans anekdotes doorvertellen, en of ze daarbij doen alsof het hun eigen verhalen zijn. Ze bekenden vrijwel allemaal. ⁽⁹⁾ Ik ben verre van alleen.

Misschien zijn er grenzen – opperde de vriendin van Lowell, opperde Katy Waldman, en mompel ik – aan wat we ons als kunstenaars kunnen veroorloven.

Een schrijversvriendin leest mee. ‘Ha, ik hoor de boomers al roepen,’ zegt ze,
‘Er mag ook niks meer! Zelfs niet in de kunst!’

Waarom genoeg nemen met een drogredenering?
Waarom accepteren dat iets, enkel omdat het al tijden
straffeloos gebeurt, altijd zo mag gaan?
Als maatschappij hebben we altijd de keuze om kaders
te bieden aan controversiële zaken.

Scheppingsdrang brengt een mate van verantwoorde-
lijkheid met zich mee, zegt Naraharisetty. Roupenian
erkent dat. In haar correspondentie met Nowicki geeft
ze toe dat ze details in *Cat Person* had moeten
aanpassen zodat ze Nowicki's privacy had kunnen
waarborgen. Nierdonatie-dief Larson is zich van geen
kwaad bewust, en krijgt online bijval van collega's.



Kristen Roupenian.
© The New Republic / Foto: Brittany Greeson.

Ik wil een poging doen mijn innerlijke kunstenaar aan
banden te leggen.
Ik maal mijn vijver droog en spring.

In april 2021 verschijnt mijn verhaal *Ruimtepak* in literair magazine Seizoenszine.⁽¹⁰⁾ Een tienerjongen en -meisje ontwaken. Zij begint haar droom te vertellen en hij ergert zich daaraan. Hij denkt terug aan hun eerste keer. De enige vraag die hij haar stelt zowel terwijl ze haar droom vertelt, als tijdens hun eerste keer is:
'Zit ik erin?'

Gelukkig is *Ruimtepak* niet viral gegaan, en produceer ik exen die herinneringen met mij delen maar geen Nederlands kunnen lezen. Had ik deze ex, met het eerste vriendinnetje dat hem haar dromen vertelde, om toestemming moeten vragen? Ik spreek hem niet meer.

Mijn voeten zijn vuil, ik zak weg in de vijverbodem. Dan begint een stem te schreeuwen: '*Ruimtepak* is een creatie. Die verhaalloop heb ik bedacht. Ik heb slechts feitjes geleend. Hij zou hier nooit een verhaal van hebben gemaakt, dus ik heb niks gestolen. En niemand kan aan de hand van het verhaal achterhalen wie hij is. Zeur niet!'

De bodem van mijn vijver ligt bezaaid met gestolen vis. Als ik het plagiëren van levenskunst in principe geoorloofd vind, waarom word ik dan defensief?

‘Zo werkt kunst gewoon,’ zegt men, wijzend naar het boek *Steal Like An Artist*. ‘Kunstenaars moeten vrij zijn. Niet zeuren. Wie zeurt, is zwak, twijfelt aan de kwaliteit van eigen leven of kunst. Kunstenaars moeten lak hebben aan alle conventies, anders kunnen ze nooit grensverleggend werk maken. Zonder regelbrekers geen kunst. Geen Picasso. Geen Kanye. Geen Abramović.’

Ook geen Juliaan Andeweg, trouwens. Het NRC-artikel – inmiddels beroemd – bracht aan het licht dat hij, naast succesvol kunstenaar, een sadomasochistische verkrachter was die jarenlang zijn gang kon gaan. ⁽¹¹⁾ Kunstenaar en academicus Laurence Herfs schrijft op Mister Motley dat het dat *bad boy*-aura was dat Andeweg hielp beroemd te worden en te blijven. ⁽¹²⁾ Er ontstaat ‘een geromantiseerd verhaal waarin geweld kan worden gekaderd als een middel tot een hoger doel – de kunstenaar is blijkbaar zó ongelooflijk gepassioneerd dat dit leidt tot Hoge Kunst, maar helaas af en toe ook tot een blauw oog.’

Wacht. Dus kunst is inherent diefstal, maar ware kunstenaars zijn solistisch opererende, en geniale einzelgängers? Knap kunstje, hoe we deze moeilijk verenigbare half-waarheden al zo lang met elkaar overeind houden in ons collectieve denken.

Verkrachting is een misdaad, levenskunstplagiaat een wandaad. Beide worden regelmatig toegedekt met dezelfde mantel der liefde: ‘Alles voor de kunst.’ We willen de kunst of kunstenaar niet in de ban doen;

we vinden het mooi of hebben financieel belang bij zijn zichtbaarheid. Esthetiek en kapitalisme als morele graadmeters? Ons juridisch stelsel behoort precies dat soort onzin geen kans te geven. Soms lijkt het alsof een ‘slechte’ kunstenaar niet met misdaden of wandaden kan weggkomen. Een ‘goede’ stiekem wel.

Ook de politiek correcte kant van de munt is problematisch. Als lezers *The Kindest* geen sterk verhaal over *white saviour complex* hadden gevonden, hadden wellicht minder twitteraars Larsons diefstal verdedigd. *Wokeness* is vrijwel nooit een excuus voor een wandaad. Subjectieve waardering noch maatschappelijke urgentie bieden rechtmatige kaders voor het beschouwen van levenskunstplagiaat.

Ik kruip mijn drooggelegde vijver uit en ga wandelen met een schrijfvriendin. Wat me nog het meest stoort aan de mantel der liefde, bries ik tegen haar, is hoe hij op een waanbeeld berust. ‘Alles voor de kunst’ houdt de droom levend van een kunstcarrière als een smetteloze vlakte. Angstaanjagend onaangeroerd, maar met absolute vrijheid zover het oog reikt.

In werkelijkheid zijn schrijvers zoals zij en ik gebonden aan de gang van zaken, aan driften van zogeheten poortwachters, zoals Pierre Bourdieu hen in 1992 introduceerde in *Les Règles de l'art*.⁽¹³⁾ Dat is het ware landschap waarbinnen we subsidie en zichtbaarheid moeten oogsten.



Salvador Dalí, *The Phantom Cart* (1933).

© Dalí Theatre-Museum, Figueres.

Misschien, oppert mijn vriendin, bedoelen zij die ‘alles voor de kunst’ roepen dat kunstenaars in vrijheid moeten kunnen bepalen welke subjecten zij op welke manieren vastleggen. Ook dat is vaak niet meer dan een streven. Schilders die door een galerie worden opgepikt zullen zien hoe hun stijl, prijs en canvas-grootte aan banden kunnen worden gelegd door de galeriehouders. Ikzelf werd door de redacteur die met mij wilde werken met zachte hand afgeraden te debuten met een verhalenbundel. De Banksy's van de wereld daargelaten, de meeste artistiekelingen kunnen het zich niet veroorloven de wegwijzerborden in hun werkveld te negeren.

Ik ben bijna terug bij mijn vijver en stap op iets hards. Een schatkist, het werk van Howard Becker. Na jarenlang undercover gaan in allerlei kunstdomeinen publiceerde hij in 1982 *Art Worlds*.⁽¹⁴⁾ Vooruitlopend op Bourdieu toonde hij aan dat alle kunst het resultaat is van *collective action*. Sterker nog, zonder de randactoren zou kunst niet maakbaar zijn, niet bestaan. Poortwachters hebben invloed op hoe de kunst die zij mogelijk helpen maken eruit komt te zien. Dat is niet erg, of gezeur. Dat is óók gewoon hoe kunst werkt.

Becker doet me opkijken. Al decennia geleden brak hij met die hardnekkige mythe van de kunstenaar als geniale solist. Zie de mensen rond mijn vijver staan: mijn exen, mijn vrienden, mijn koor van collega-schrijvers, mijn oude hartsvriendin. Zonder mijn redacteur had ik geen ondersteuning bij het schrijven aan mijn roman. Maar zonder de levenskunst van de mensen bovenaan mijn kuil had ik geen vissen te stelen. Ik vul mijn vijver niet op privéterrein. Mijn vissen zwemmen in een werkveld. Een kunstenaars-ego, gevoed door de einzelgänger-mythe, kan je doen vergeten dat inspiratie gratis komt bovendrijven. De kunstenaar is een visser, en vaak een hele luie, van levenskunst.



Vijf kunstenaars van het collectief Guerrilla Girls.

© The New York Times / Foto: Lois Greenfield.

‘These are worlds of creative people,’ zegt een van de Guerilla Girls in The Great Women Artists podcast. ⁽¹⁵⁾ All artists are [...] influenced by their own time, by artists from their own time and the past.’

Ik klim mijn vijver uit en timmer deze kaders:

Wat ik wil voorstellen is dat we de kunstenaars en niet-kunstenaars in onze omgeving gaan zien voor wie ze zo vaak zijn: poortwachters. Heb je mot met je galeriehouder? Dan worden je werken niet verkocht. Maar ook: is het bonje met je ex omdat je het pijnlijke einde van jullie relatie onaangekondigd tot poëzie hebt omgesmeed? Dan komt hij of zij en hun netwerk niet naar je boeklancering. De juridisch gezien vogelvrije kunstenaar heeft zoveel aan zijn omgeving te danken. Laten we plagiaat van levenskunst daarom eens binnen de context van kunst als *collective action* bekijken.

Wat gebeurt er dan?



Howard Becker in Chicago, circa 1950.

© Howard S. Becker.

Beginnen kunstenaars dan met vooraf inlichten?
Zorgen ze dan dat werken verder verwijderd liggen
van hun bronmateriaal? Erkennen we dan Foucaults
woorden, en geven we toe dat een mensenleven dat
kunstig genoeg is om uit te putten minstens evenveel
eerbied toekomt als een lamp, een huis, een gedicht,
een schilderij? Openen zich dan deuren naar samen-
werking en symbiose tussen bron en bronverwerker,
muze en maker, levenskunstenaar en kunstenaar?
Als we alle mensen in onze velden eens behandelen
zoals we zelf behandeld willen worden, beginnen we
dan met sorry zeggen?

Zal ik beginnen?

Hey, I needed to tell you something

I stole your anecdotes and made them a story.

I regret plagiarising your life without informing you.

I didn't mean to hurt you,

I meant to make art.

- ¹ Katy Waldman, “Who Owns A Story?,” Under Review, *The New Yorker*, 17 april 2019, <https://www.newyorker.com/books/under-review/who-owns-a-story-trust-exercise-susan-choi>.
- ² Alexis Nowicki, ““Cat Person” and Me,” Life, *Slate*, 8 juli 2021, <https://slate.com/human-interest/2021/07/cat-person-kristen-roupenian-viral-story-about-me.html>.
- ³ Elizabeth Bishop en Robert Lowell, *Words in Air: The Complete Correspondence Between Elizabeth Bishop and Robert Lowell*, red. Thomas Travisano en Saskia Hamilton (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008), 708.
- ⁴ Austin Kleon, *Steal Like An Artist: Ten Things Nobody Told You About Being Creative* (New York: Wormkan Publishing, 2012).
- ⁵ Zora Ottink, “The Crime of Being an Artist” (Afstudeerscriptie, Gerrit Rietveld Academie, 2021).
- ⁶ Niek Hendrix, “Beter goed gejat,” *Mister Motley*, 19 oktober 2021, <https://www.mistermotley.nl/beter-goed-gejat/>.
- ⁷ Dawn Dorland en Sonya Larson, “Who Is the Bad Art Friend?,” *The New York Times Magazine*, 5 oktober 2021, <https://www.nytimes.com/2021/10/05/magazine/dorland-v-larson.html>.
- ⁸ Rohitha Naraharisetty, “In ‘Euphoria,’ Lexi Is a Bad Friend Who Makes Good Art,” The Art of the Underdog, *The Swaddle*, 22 februari 2022, <https://theswaddle.com/in-euphoria-lexi-is-a-bad-friend-who-makes-good-art/>.
- ⁹ Alan S. Brown, Kathryn Croft Caderao, Lindy M. Fields en Elizabeth J. Marsh, “Borrowing Personal Memories,” *Applied Cognitive Psychology* 29, No. 3 (6 april 2015): 471-477, <https://doi.org/10.1002/acp.3130>.
- ¹⁰ Loren Snel, “Ruimtepak,” *Lente, Jonge Schrijvers over het Seizoen, Seizoenszine* (april 2021).

¹¹ Lucette ter Borg en Carola Houtekamer, “Hoe een kunstenaar carrière maakt onder aanhoudende beschuldigingen van aanranding en verkrachting,” *NRC*, 30 oktober 2020, <https://www.nrc.nl/nieuws/2020/10/30/hoe-een-kunstenaar-carriere-maakt-onder-aanhoudende-beschuldigingen-van-aanranding-en-verkrachting-a4018047?t=1667986837>.

¹² Laurence Herfs, “Hoe we onze verhalen vertellen – afstuderen van de KABK in een rumoerig jaar,” *Mister Motley*, 20 mei 2021, <https://www.mistermotley.nl/hoe-we-onze-verhalen-vertellen-afstuderen-van-de-kabk-een-rumoerig-jaar/>.

¹³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Parijs: Seuil, 2016).

¹⁴ Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 2008).

¹⁵ Katy Hessel, interview met Kathë Kollwitz en Frida Kahlo van de Guerrilla Girls, *The Great Women Artists*, podcast audio, 28 oktober 2020, <https://podcasts.apple.com/gb/podcast/guerrilla-girls/id1480259187?i=1000496299626>.

Loren Snel (1992) is schrijver, essayist en redacteur. Haar debuutroman *Muze*, waarin een fotografe worstelt met haar rol als muze, verschijnt in 2023 bij Uitgeverij Prometheus. Ze studeerde literatuur en taalkunde, en deed een master in boek- en uitgeefwetenschap aan Universiteit Leiden. In 2015 werd ze geselecteerd voor het Zomerkamp van uitgeverij Das Mag. Verhalen, poëzie en essays van haar hand verschenen bij Hard//hoofd, de Nederlandse Boekengids, Seizoenszine en in het Engels bij The Scribe en The Open-Close Magazine. Als redacteur bij Hard//hoofd begeleidt ze andere jonge schrijvers bij het ontwikkelen van hun proza.

Juryrapport

Lara den Hartog Jagers essay is een beschouwing over het concept van de barricade. Het is een foto uit de actualiteit, de huidige oorlog in Oekraïne, die haar doet denken aan het werk van Ahmet Ögüt, *Bakunin's Barricade*, waarin het kunstwerk zelf een barricade in het museum vormde. Het werk zag ze destijds in Stedelijk Museum Amsterdam. Den Hartog Jager vraagt zich in haar essay af in hoeverre kunst daadwerkelijk als verdediging kan dienen, en in hoeverre het hedendaagse museum – ondanks het feit dat het steeds vaker oog lijkt te hebben voor diverse perspectieven, zoals het feministische en dekoloniale perspectief – een concreet effect kan hebben op de buitenwereld.

In haar essay zet Den Hartog Jager de socio-politieke geschiedenis van het concept van de barricade uiteen, en verbindt de paradox van de barricade met de manier waarop we over kunst en musea denken. Het is voor haar een aanzet om verder na te denken over de rol van kunst en musea buiten de museummuren. De jury is zeer te spreken over de heldere opbouw en de manier waarop ze moeiteloos sociale en politieke gebeurtenissen verbindt aan haar reflectie op kunst en musea.

Lara den Hartog Jager ontvangt een basisprijs in de categorie Essay, die bestaat uit een vertaalde publicatie van het essay op de website van AICA International, en een begeleidingstraject van De Nieuwe Garde, een stimuleringsplatform voor essayisten.

basisprijs
categorie
Essay

Op de barricade Bewegen tussen museum en maatschappij

Lara den Hartog Jager

Twee weken nadat het Russische leger op 24 februari 2022 Oekraïne binnenviel, dook er op Twitter een foto op van een zogenaamde ‘Anti-tank hedgehog’, een gehoekt obstakel bedoeld om tanks tegen te houden. De ijzeren ‘egel’, gefotografeerd op straat in Kiev, had nog een ander opvallend detail, er zat een museumlabel op. ‘Anti-tank hedgehog, 1941. Were used during the defense of the Kiev city’ was er in kleine witte letters op te lezen. Verplaatst van een tentoonstellingsruimte naar de straat. Niet langer veilig binnen de muren van het museum en gepresenteerd in een historische context, maar ineens weer buiten, terug in zijn oorspronkelijke functie, als barricade.



Ahmet Öğüt, *Bakunin's Barricade* (2015).

© Collectie Stedelijk Museum Amsterdam / Foto: Peter Tijhuis.

Meteen moest ik denken aan een werk van Ahmet Öğüt, *Bakunin's Barricade* (2015-2020), dat ik een paar jaar eerder in Stedelijk Museum Amsterdam had gezien. Midden in de hoge, witte museumzaal stond een grote constructie. Een auto lag op z'n kant, er stonden hekken op, naast en overheen. Er lagen autobanden, bakstenen, pionnen, verkeersborden, balken en lampen. Samen vormde het een grote barricade die de ruimte bijna afsloot, je kon nog net onder een van de hekken naar de andere kant van de zaal komen. Maar er was nog iets opmerkelijks aan de barricade; op de ijzeren dranghekken hingen verschillende kunstwerken uit de museumcollectie. Zo was er een foto van Nan Goldin te zien, een schilderij van Marlene Dumas, een Malevich – waarvan de rode vlakken bijna op gingen in het rood

van een verkeersspiegel – een klein beeldje van Käthe Kollwitz; hoe langer je keek, hoe meer kunstwerken begonnen op te doemen vanuit de ogenschijnlijke chaos. En dat was nog niet alles. Naast de installatie hing een contract waarin stond dat het museum moest instemmen het werk als geheel uit te lenen om als barricade te gebruiken, indien daar om gevraagd zou worden in tijden van radicale economische, sociale of politieke gebeurtenissen. Het museum zou dit contract moeten tekenen, mocht het werk worden aangekocht. De gehele barricade, inclusief alle kunstwerken, zou dan op straat kunnen komen te staan. Zou het Stedelijk Museum dit contract werkelijk tekenen? Zouden ze het risico lopen een aantal topstukken uit hun collectie op straat te zien belanden? En zou kunst echt als verdediging kunnen dienen?

De barricade kent een lange geschiedenis, en de materiële en symbolische betekenissen van dit fenomeen vormen samen een interessante paradox van afweer en verbinding. Een tegenstelling die niet alleen een rol speelt in conflict en protest, maar die ook terugkomt in de hedendaagse kunst, zowel in relatie tot kunstwerken, zoals die van Ögüt, maar ook in relatie tot de kunstwereld zelf. Veel musea houden zich de laatste jaren bezig met sociaal-politieke ontwikkelingen in de samenleving. De lineaire westerse canon wordt bevraagd, collectiepresentaties worden vernieuwd, en tentoonstellingen worden samengesteld vanuit een feministisch of dekoloniaal perspectief. Maar tussen het museum en de buitenwereld blijft frictie voelbaar. Musea lijken te worstelen

met hun positie in de samenleving en hun verantwoordelijkheid als instelling. Dat werd afgelopen jaren onder meer duidelijk in het ICOM-debat. De *International Council of Museums* poogde het begrip ‘museum’ opnieuw te definiëren in 2019, maar de nieuwe definitie werd, onder andere door de Franse tak van de vereniging, te ideologisch bevonden. Na veel beraad werd een nieuw voorstel gedaan, dat deze zomer wel werd aangenomen. Woorden als ‘democratiserend’, ‘wereldwijd welzijn’ en ‘sociale rechtvaardigheid’ die onderdeel waren van de definitie uit 2019, werden veelal geschrapt. Het begrip werd bondiger geformuleerd en nieuwe woorden als ‘samenwerken met gemeenschappen’, ‘reflectie’ en ‘kennisuitwisseling’ werden toegevoegd. ⁽¹⁾ Vertalingen van ICOM-definities via NRC: Thomas van Huut, “‘Ideologische’ angel lijkt eruit: musea gaan weer stemmen over eigen definitie,” *NRC*, 16 augustus 2022, <https://www.nrc.nl/nieuws/2022/08/16/ideologische-angel-likt-eruit-musea-gaan-weer-stemmen-over-eigen-definitie-a4139052>. De definitie impliceert een directe en actieve rol in de samenleving, maar kan het museum van vandaag de dag überhaupt zo’n rol spelen? Een kunstwerk zoals dat van Ögüt, dat niet alleen in theorie raakt aan de buitenwereld, maar ook in de praktijk ernaartoe beweegt, lijkt de ultieme test. Kan de muur tussen de *white cube* en de straat worden afgebroken of zullen het altijd twee gescheiden werelden blijven?



Anti-oorlog demonstratie bij Palace of Westminster, Londen (2001).
© Laura Hadden.

Hoewel het gebruik van barricades in eerste instantie wat gedateerd lijkt in een tijd van cyberwars en nucleaire wapens, is de barricade vandaag de dag nog steeds prominent aanwezig. Klimaatactivisten van onder andere Extinction Rebellion creëren regelmatig menselijke barricades om straten te blokkeren, tijdens de boerenprotesten werden snelwegen gebarricadeerd, en ook internationaal speelde de barricade de afgelopen jaren een belangrijke rol, zoals in 2011 bij de Occupy-beweging en tijdens verschillende politieke protesten, waaronder in 2013 in Gezi Park, Istanbul. De eerste grootschalige en succesvolle barricades ontstonden in Parijs op 12 mei 1588, een dag die ook wel de geschiedenis inging als ‘de dag van de

barricades'. De Parijse bevolking probeerde zich te wapenen tegen de troepen van Henri III en creëerde meerdere grote opstanden in de stad. ⁽²⁾ Eric Hazan, *A History of the Barricade* (Londen en New York: Verso, 2015), 4-5.

Het woord barricade verwijst naar het Franse 'barrique', een ton. Tonnen vormden vaak de basis voor een barricade, ze waren aanwezig in overvloed, leeg gemakkelijk te verplaatsen en op de juiste positie konden ze verzwaard worden met stenen of zand. Daarnaast gebruikte men alles wat los en vast zat en snel voor handen was. In het boek *The Insurgent Barricade* (2010) onderzoekt socioloog Mark Traugott de verschillende functies van de barricade, want naast praktische doelen als bescherming en versperring, speelden ook belangrijke sociale en symbolische motieven een rol. De barricade werd namelijk ook gebruikt als een soort platform, om nieuwe mensen te mobiliseren, om de gemoederen van omstanders te peilen, en om de tegenstanders te overtuigen niet aan te vallen. Zoals Traugott beschreef was het een plek van samenkomen: 'Barricades made possible this challenge to the government's legitimacy because they defined a social space in which insurgents, most of whom had never previously met, came together with a powerful sense of common purpose.' ⁽³⁾ Mark Traugott, *The Insurgent Barricade* (Berkeley: University of California Press, 2010), 202.

De functie van de barricade is dus paradoxaal, aan de ene kant moet het afstoten, beschermen en de tegenstanders buiten houden, aan de andere kant probeert het een dialoog teweeg te brengen en verbinding te creëren.

De paradox van de barricade, en de beweging tussen het museum en de straat is ook zichtbaar in een ander kunstwerk: *State Britain* (2007) van de Britse kunstenaar Mark Wallinger.



Mark Wallinger, *State Britain* (2007).
© Mark Wallinger / Foto: Tate, Londen.

In 2007 maakte Wallinger het Parliament Square-protest van vredesactivist Brian Haw tot in de kleinste details na, en plaatste het in de prestigieuze Duveen Galleries van Tate Britain. Haw begon zijn protest als reactie op de economische sancties die Irak waren opgelegd na 9/11 en de daaropvolgende oorlog met Irak en Afghanistan. In juni 2001 zette Haw zijn tent op in hartje Londen, voor het Britse parlement. Het groeide uit tot een bijna 40 meter lang gebied vol banners, posters, vlaggen en foto's, allemaal met een uitgesproken anti-oorlog en anti-overheid sentiment. Haws kamp – vol met leuzen als 'Babykillers' en 'B(LIAR)', foto's van gewonde kinderen, teddyberen

en kleine witte kruisjes – was een doorn in het oog van vele Britse politici die Haw dagelijks passeerden onderweg naar het parlement. In 2006 werd een groot deel van zijn kamp weggehaald na de invoering van een nieuwe wet die protest binnen een straal van één kilometer van Parliament Square verbod. Maar Wallinger was door Haw geïntrigeerd geraakt en vlak voordat het protest werd verwijderd door de politie had hij honderden foto's gemaakt. Toen hij een opdracht kreeg van Tate Britain besloot hij het protest minutieus na te laten maken, alle vergeelde foto's, vredesvlaggen en smoezelige teddyberen, zelfs Haws theekopjes werden gekopieerd. De veertig meter lange installatie plaatste hij midden in Tate, in de statige, neoclassicistische Duveen Galleries. Toevallig bleek het museum ook nog eens half binnen en half buiten de radius te vallen die protest verbod. In een deel van het museum was het protest dus toegestaan, in het andere deel zou het strafbaar kunnen zijn. Om deze bizarre situatie te tonen markeerde Wallinger deze lijn door het gehele museum; hier lag de grens van protest. Maar was Wallingers werk nou een protest of een kunstwerk? En kan protest überhaupt voortbestaan in een museum? Wallingers werk is geen traditionele barricade, maar doordat het in het midden van het museum was geplaatst – links van de Duveen Galleries is de collectie tot 1900 te zien, rechts alle modernere werken – creëerde het een scheiding tussen de twee delen van de collectie. Er was voor bezoekers geen ontkomen aan, ze moesten zich wel verhouden tot Wallingers werk en de vele verschrikkelijke beelden. *State Britain* kwam voor vele bezoekers, die eigenlijk

kwamen voor de Britse klassiekers van Turner of Hockney, dan ook als een schok. Ook Tate leek voor een dilemma te staan. Hoewel het museum alle ruimte bood aan Wallingers ideeën, leek het zich zoveel mogelijk afzijdig te houden van het idee dat het werk een protest op zichzelf was. In zowel het persbericht als de tentoonstellingsteksten lag de focus op de vele details in het werk en de verwijzing naar de (kunst)geschiedenis; het werk was niet een voortzetting van het protest maar stond volgens het museum op zichzelf. Wallinger zelf daarentegen leek meer gefocust op de politieke boodschap. Hij verklaarde in meerdere interviews dat hij het belangrijk vond dat mensen in aanraking zouden komen met Haws protest. Het museum, zo stelde hij, bleek de enige plek waar dit nog mogelijk was.

Öğüt raakte voor zijn kunstbarricade geïnspireerd door Michail Bakoenin – zo wordt beschreven op de website van het Stedelijk Museum – een Russische anarchist die in 1849, toen Pruisische troepen Dresden binnenvielen, voorstelde schilderijen uit het Nationale Museum op de barricades te hangen. ⁽⁴⁾ “Ahmet Öğüt Kunstenaarspagina,” *Stedelijk Museum Amsterdam*, 2 september 2020, <https://www.stedelijk.nl/nl/digdeeper/ahmet-ogut>. Hij beredeneerde dat de soldaten niet zouden durven schieten op kostbare kunstwerken. Het plan werd niet uitgevoerd, en volgens sommigen, waaronder E.H Carr, de Britse historicus die in 1937 een biografie over Bakoenin schreef, is het bovenal een legende. Maar Öğüt maakte deze legende tastbaar, want door middel van het contract, dat het Stedelijk Museum bij aankoop van het

werk ook daadwerkelijk tekende, ontstond ineens het risico dat werken uit de museumcollectie ooit op straat zouden belanden. Ögüts barricade bevraagt daarmee niet alleen de sociale en politieke aspecten van protest, maar raakt ook aan de frictie tussen het museum en de buitenwereld. Kan kunst invloed hebben buiten het museum? Kan kunst een samenleving beschermen, en zo ja, zou het dan opgeofferd mogen worden voor het grotere goed? En in hoeverre is het museum hier verantwoordelijk voor? Ögüt benadrukte toen ik met hem sprak, dat zijn werk nooit een symbolisch gebaar is, hij wil geen abstracte kunstconcepten creëren, maar streeft juist naar een concreet resultaat. Hiervoor voerde hij gesprekken met medewerkers van het museum, en bereikte uiteindelijk met directeur Rein Wolfs een akkoord over het contract. Het feit dat het Stedelijk Museum besloot het contract te ondertekenen – hoewel onder meerdere voorwaarden – lijkt uniek. Is een samensmelting tussen museum en buitenwereld dan toch mogelijk?

Zowel Ögüt als Wallinger trachten met hun barricades de muur tussen het museum en de buitenwereld te slechten. Beiden creëerden een kunstwerk dat zich niet overgeeft aan een statisch bestaan op een voetstuk, maar een wisselwerking eist tussen de museumzaal en de straat. Voor beide kunstenaars is deze wisselwerking niet enkel symbolisch. Ze stimuleren het museum om buiten de muren te treden, en dat gaat niet zonder risico's.

Het Stedelijk Museum tekende een contract en zette zo kostbare werken uit de collectie op het spel; Tate riskeerde de eventuele consequenties van Wallingers protest.

Toch blijft het wringen, want hoewel beide kunstenaars belangrijke punten aankaarten en zowel de bezoeker als het museum zelf stimuleren na te denken over de systemen van protesten en kunstinstellingen, blijft het de vraag of dit voldoende is om de muur tussen het museum en de straat te doorbreken. Ögüt's barricade is nog niet op straat komen te staan. En hoeveel Wallingers werk heeft veranderd blijft ook onduidelijk. Haw zat een tijd later, nadat hij z'n rechtszaak won, gewoon weer zelf op straat te protesteren. De impact van kunst hoeft niet altijd meetbaar te zijn, kunst kan ook op andere manieren betekenis hebben. Maar als concrete verandering wordt nagestreefd, hoe kan het dan dat die vaak zo beperkt blijft? Een van de oorzaken daarvan lijkt een andere paradox, een die inherent is aan het museum zelf. Want hoewel het museum essentieel is als platform voor kunst, kan het tegelijkertijd ook de boodschap van de werken neutraliseren; kunst is immers maar kunst. Zoals kunst-historicus Boris Groys in zijn boek *Art Power* (2008) beschrijft, vormt en verwoest de museumruimte het kunstwerk: 'On the one hand, images in the museum are aestheticized and transformed into art; on the other, they are downgraded to illustrations of art history and thereby dispossessed of their art status.' ⁽⁵⁾ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press Ltd, 2008), 50. Hoewel Ögüt en Wallinger dus een belangrijke eerste stap zetten, is het

aan musea om dit verder te ontwikkelen en een platform te bieden die deze dynamiek ondersteunt. Maar hoe kan het museum onder zijn eigen paradox uitkomen en dit platform creëren?

De oplossing zit mogelijk juist in het omarmen van deze tegenstelling, en het creëren van een plek waarin mensen samenkomen, maar ook botsen. Zou het concept van de barricade kunnen dienen als metafoor, zou het museum zelf een barricade kunnen worden? Politicoloog Chantal Mouffe bepleit in haar boek *The Democratic Paradox* (2000) het idee van agonisme. In plaats van streven naar consensus, moeten we meer openstaan voor discussie en confrontatie tussen verschillende partijen. Debat en protest in de publieke ruimte zijn hiervoor essentieel: 'One of the keys to the thesis of agonistic pluralism is that, far from jeopardizing democracy, agonistic confrontation is in fact its very condition of existence. Modern democracy's specificity lies in the recognition and legitimation of conflict and the refusal to suppress it by imposing an authoritarian order.'⁽⁶⁾ Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (Londen en New York: Verso, 2000), 103. Het is vanzelfsprekend dat musea op zoek zijn naar verbinding, maar daarvoor hoeft confrontatie niet vermeden te worden. Zo'n confrontatie zou er juist voor kunnen zorgen dat het museum meer naar buiten treedt en dat werken zoals die van Ögüt en Wallinger niet meer worden gehinderd door het neutraliserende effect van het museum, maar juist alle ruimte krijgen voor ambiguïteit, botsing en beweging.

Kan de muur tussen de *white cube* en de straat worden afgebroken? Het antwoord ligt mogelijk in het concept van de barricade. Zou het museum zelf een barricade kunnen worden, een plek waar niet alleen wordt gezocht naar consensus, maar die agonisme stimuleert? Juist de paradox van de barricade kan kunst buiten de traditionele museummuren laten treden. Want de barricade beschermt kunst aan de ene kant tegen de buitenwereld, maar moet ook zelf opgebouwd, en uiteindelijk doorbroken worden. Het beschermt en verspert, maar is ook een platform voor verbinding en gezamenlijkheid. Deze tegenstrijdigheid moet niet vermeden worden, maar omarmd. Want juist in de beweging tussen de museumzaal en de straat, en in het conflict tussen perspectieven, mensen en ideeën, ontstaat een plek van confrontatie en verbinding, van aantrekken en afstoten, een podium, een verzamelplaats, een obstructie, een creatie en een hoop puin.

Lara den Hartog Jager (1999) studeerde Liberal Arts and Sciences aan University College Utrecht, waar ze zich richtte op kunstgeschiedenis, politicologie en filosofie. In haar afstudeerscriptie onderzocht ze de veranderingen rond de collectiepresentatie *Stedelijk Base* en de manieren waarop hedendaagse musea de kunstcanon herschrijven. Aan Courtauld Institute of Art in Londen volgde ze een master kunstgeschiedenis, waar ze zich specialiseerde in hedendaagse kunst en de wisselwerking tussen het museum, de samenleving en de politiek. Op dit moment is ze bezig deze thema's verder te onderzoeken en hierover te schrijven.

Recensie



Laura Herman

Zoë Dankert





Emma van Meyeren

Juryrapport

De hoofdprijs gaat naar Laura Herman met haar recensie over de solotentoonstelling *Wet Job* van Camille Henrot in Middelheimmuseum in Antwerpen. In deze tentoonstelling wordt het moederschap als meer dan een privé-aangelegenheid voorgesteld. Herman beschrijft het in haar recensie als volgt: 'Individuele, intieme keuzes zijn onvermijdelijk verweven met de grotere systemen waarbinnen ze zich voltrekken.' Herman verwerkt deze wisselwerking ook in haar essay.

Aan de hand van het thema moederschap dat de tentoonstelling belicht, bevraagt Herman niet alleen de positie van vrouwen en de patriarchale normen en verwachtingen waar ze mee worden geconfronteerd. Ze reflecteert ook op haar eigen verhouding tot het moederschap. Ze voelt zich aangesproken door een bronzen beeld van een mensvogel om haar eigen identiteit als moeder te overpeinzen. Deze zeer persoonlijke en maatschappelijke reflecties weet ze te verbinden aan de tentoonstelling zonder te essayistisch te worden of de kunstkritische analyse uit het oog te verliezen.

Laura Herman wint de hoofdprijs in de categorie Recensie. De hoofdprijs bestaat uit een bedrag van 3.000 euro en een persoonlijke mentor die haar een jaar lang zal begeleiden in het schrijven en realiseren van nieuwe kritieken.

Tijdschrift Tubelight stelt een speciaal katern beschikbaar waarin haar recensie zal worden gepubliceerd. Ten slotte ontvangt Herman commissies ter waarde van 1.000 euro van Het Parool.

hoofdprijs
categorie
Recensie

Waterige wezens

Laura Herman

Wet Job

Middelheimmuseum, Antwerpen, België

11 juni – 16 oktober 2022

Ik ben zes maanden in verwachting wanneer ik de mensvogel bekijk van Camille Henrot, zwijgzaam en zwanger van betekenis opgesteld in Het Huis, het lichtrijke paviljoen van het Middelheimmuseum in Antwerpen. Het nest van het hybride wezen is opgetrokken uit een afvalberg van kwasten, lege emmers, jerrycans en ander restmateriaal uit het kunstenaarsatelier. Twee ranke poten hechten zich als uitgerekte tepels vast aan het paar borsten dat haar onderlichaam vormt.

Het schepsel heeft het smartelijk profiel van een gekwelde moederkraai, uit haar linkeroog slipt een melkachtige traan. Ik voel me aangesproken: is het verantwoord om vandaag nog een kind op de wereld te zetten?



Camille Henrot, *3,2,1...* (2021). © ADAGP Camille Henrot / Foto: Ans Brys.
Met dank aan de kunstenaar, kamel mennour en Hauser & Wirth.

De bronzen vogelfiguur maakt deel uit van *Wet Job*, de eerste solotentoonstelling van Henrot in België, met bijna veertig sculpturen, gemaakt over een periode van tien jaar. De titel verwijst naar de fluïde aspecten van het moederschap, maar ook naar de *wet nurse*, de min die het kind van een ander zoogt. Het gaat in deze tentoonstelling om het onzichtbare, vaak vochtige, kleverige zorgwerk dat vrouwen toekomt, en om moederschap als iets wat meer is dan een privéaangelegenheid. Individuele, intieme keuzes zijn onvermijdelijk verweven met de grotere systemen waarbinnen ze zich voltrekken. We worden er voortdurend op attent gemaakt: al ons handelen heeft invloed op de hele samenleving en op de volgende generaties. Vanuit die optiek wordt ook het baren van

een kind, als scheppende arbeid vergelijkbaar met het kunstenaarschap, een proces dat onvermijdelijk brokstukken, restmateriaal en morsige sporen nalaat.

Toch doet moreel bewustzijn zich in *Wet Job* niet voor als een gevolg van het moederschap, maar eerder als een door de maatschappij ingegeven reflex. Net zomin als Henrot de moederlijke identiteit in haar sculpturen als onomstotelijk en definitief behandelt, weigert ze de verantwoordelijkheid voor de problemen van de wereld en het voortbestaan van de menselijke soort eenvoudigweg bij het moederschap leggen. Ook ik wil het liefst geloven dat een kind kan ontstaan uit de liefde van mensen voor elkaar, als gevolg van een acute biologische impuls of als een ultieme daad van verbondenheid die weinig baat heeft bij – of ruimte laat voor – weloverwogen moreel beraad. Bovendien past de zelfzucht die moeders wordt aangepraat (als deel van het discours dat ‘baarschaamte’ tot begrip heeft gebombardeerd) in het lange, steeds aanzwellende rijtje eigenschappen dat de ‘slechte moeder’ van oudsher typeert: onkuis, marginaal, ontaard, al te beschermend, overambitieuze. Zoals Jacqueline Rose het beschrijft in *Mothers. An Essay on Love and Cruelty* (2019), vinden we in het moederschap vaak een manier om weg te kijken van collectief falen, als een plaats waar we ‘de realiteit van onze conflicten – wat het betekent om volledig menselijk te zijn – herbergen, of liever: waar we ze begraven’. ⁽¹⁾

Jacqueline Rose, *Mothers: An Essay on Love and Cruelty* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2018), 6. De smart van de melancholische vogelfiguur geeft met andere woorden

niet alleen uitdrukking aan *climate grief*, de gevoelens van verdriet, angst, schaamte en onzekerheid die gepaard gaan met klimaatverandering, maar ook aan de hoge druk die een moeder ervaart, of zichzelf oplegt, en haar daardoor gevoeliger maakt voor bijvoorbeeld uitputting of postpartum depressie. In het Duits wordt de figuur van de ‘slechte moeder’ oneerbiedig aangeduid met de term *Rabenmutter*, of moederkraai.

De moraal die wil beteugelen en voorschrijft hoe het moederschap beleefd dient te worden heeft veel kunstenaars – van Mary Cassatt tot Tracey Emin – ervan weerhouden om moeder te worden. Ze zagen het moederschap als hindernis voor hun werk, en wilden onbezet blijven voor hun eigen leven, verlangens en behoeftes. Vandaag lopen vrouwen nog steeds vast in patriarchale normen en verwachtingen, die een belemmering kunnen vormen in het overwegen van het krijgen van een kind. In *Wet Job* poogt Henrot de verwachtingen van de ‘goede moeder’ te ontmantelen. Ze behandelt moederschap, zoals ze in de bezoekersgids zegt, als ‘een staat van zijn, van hechting en scheiding, waarin tegenstrijdigheden en innerlijke conflicten kunnen ontstaan en aanvaardbaar zijn’. ⁽²⁾

Camille Henrot, *Wet Job* (Antwerpen: Middelheimmuseum, 2022).

Ze ontkoppelt het moederschap van gender en biologische verwantschap. Het krijgt in haar werk verschillende, fluïde gedaantes.



Camille Henrot, *Shemale* (2013). © ADAGP Camille Henrot / Foto: Ans Brys.
Met dank aan de kunstenaar, kamel mennour en Hauser & Wirth.

In een nis van het Braempaviljoen staat *Shemale* (2013), een bronzen figuurtje dat doet denken aan een vruchtbaarheidsbeeldje, maar dat in dit geval een wezen tussen mens en dier voorstelt. Henrots sculpturale praktijk is het resultaat van de poging om vormen te maken die een ‘tussenstaat’ van het lichaam verbeelden – de overgang van de ene conditie naar de andere – en die uitdrukking geven aan dergelijk wisselende, fluïde identiteiten. Via haar sculpturale ensembles toont ze hoe gehechtheid aan oude verhalen, die vaak de basis vormen van vastgeroeste culturele normen, kan worden ontwricht. Vanuit haar eigen beeldtaal en persoonlijke iconografie tracht ze nieuwe ficties te vertellen, waarin identiteiten voortdurend evolueren, en die een cultuur kunnen inspireren waarin de complexiteit, ambivalentie en pluriformiteit van ‘moederen’ wordt omarmd.

Fluïditeit duidt bij Henrot echter ook op ‘liquiditeit’, en wel in twee betekenissen. Enerzijds verbeeldt de kunstenaar het lichaam dat drinkt, zweet, druppelt en lekt – een waterlichaam, zoals Astrida Neimanis het beschrijft in haar essay “Hydrofeminism. Or, On Becoming a Body of Water” uit 2012. ⁽³⁾ Astrida Neimanis, “Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water,” *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, red. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni en Fanny Söderbäck (New York: Palgrave Macmillan, 2012). Neimanis bouwt voort op de feministische theorieën uit de jaren zestig en zeventig van onder meer Hélène Cixous en Luce Irigaray. Zij brachten het vrouwelijk lichaam, via de beelden van baarmoeder en moedermelk, in verband met de zee waaruit ooit al het leven ontstond. Neimanis is echter kritisch over dergelijk biologisch essentialisme, en over de normatief reproductieve morfologie die Cixous en Irigaray hanteerden. Ieder wezen bestaat uit water; we zijn er allemaal door verbonden, en dat vraagt om solidariteit tussen alle waterige wezens, tussen alle ‘menselijke, dierlijke, plantaardige, geofysische, meteorologische en technologische lichamen’. ⁽⁴⁾ Ibid: 112. Veel van haar beelden plaatste Henrot in dialoog met de omgeving en met de waterpartijen van het Middelheimpark, zoals het nieuwe werk *Laundry* (2022) in het bassin van de Hortiflora, waarnaast ze een levendige, wilde bloemenweide zaaide vol vlinders en bijen.



Camille Henrot, *Laundry* (2022). © ADAGP Camille Henrot / Foto: Ans Brys.
Met dank aan de kunstenaar, kamel mennour en Hauser & Wirth.

Anderzijds slaat liquiditeit bij Henrot op de transacties die met het moederschap gepaard gaan. In het Braempaviljoen verbeelden drie werken uit de reeks *Wet Job* (2021), namelijk *Iron Deficiency*, *End of Me* en *A Free Quote*, de vloeibare uitwisseling tussen moeder en kind, maar ook tussen moeder en machine: het zogen, afkolven en toedienen van melk. *End of Me* toont twee borsten gekoppeld aan twee lange plastic tubes die uitlopen op een uitvergrote *mom jeans*, waardoor moeder en kind samen een gesloten mechanisch circuit lijken te vormen, en de identiteit van de vrouw die aan de moeder voorafging uitgewist lijkt te zijn, of gereduceerd tot melkmachine. Henrot ziet moedermelk als ‘een grondstof die de ene mens van de andere afneemt,’ ⁽⁵⁾ Henrot, *Wet Job*. en beschouwt het zogen van een kind als onbetaalde en ondergewaardeerde zorgarbeid.



Camille Henrot, *End of Me* (2021). © ADAGP Camille Henrot / Foto: Ans Brys. Met dank aan de kunstenaar, kamel mennour en Hauser & Wirth.

De borstkolf vormt een symbool van de kapitalistische uitbuiting van intimiteit in functie van meer efficiëntie, om moeders dubbel te onderwerpen aan de eisen van productiviteit, want zo kunnen ze hun kind voeden en tegelijk werken. De borstkolf duidt op een groter maatschappelijk probleem; het gebrek aan waardering voor de huiselijke activiteiten in relatie tot voortplanting, reproductie en zorg. Ook de uitbesteding van dit zorgwerk aan – evenzeer onderbetaalde en ondergewaardeerde – onthaalmoeders, draagmoeders en minnen, zoals verbeeld in het bronzen beeld *Story of a Substitute* (2021), houdt processen van uitbuiting, instrumentalisering en vervreemding van het vrouwelijk lichaam in. Zoals Sophie Lewis stelt in haar boek *Full Surrogacy Now. Feminism against Family* (2019) – een pleidooi voor collectief zorgdragen en opvoeden op basis van gelijkwaardigheid en losgekoppeld van eigendom – is ‘het enige wat zwangerschap onderscheidt van draagmoederschap, de naam en de choreografie’. ⁽⁶⁾ Sophie Lewis, *Full Surrogacy Now. Feminism Against Family* (New York en Londen: Verso Books, 2019).

Dat *Wet Job* tentoongesteld wordt in het Middelheimpark, waar je op een zomerse zondag de gezinnen die voor park en pannenkoeken komen nauwelijks kunt onderscheiden van wie in diepe introspectie van beeld naar beeld struint, is in meer dan één opzicht interessant. Wat moeders nodig hebben is opgenomen te worden in de maatschappij die ze dragen – bemoederd worden dus. Kunst maakt dingen bespreekbaar, en wat bespreekbaar wordt zet zich traag om in mentaliteitsveranderingen, wetgeving en infrastructuur. De tekenen zijn er: Documenta in Kassel dit jaar is voorzien van een kinderopvang; de website [artist-parents.com](http://www.artist-parents.com) biedt ‘manieren om kunstenaars met kinderen niet uit te sluiten,’ en legt uit hoe instellingen en residenties, wanneer ze samenwerken met kunstenaars, ruimte kunnen inbouwen voor het echte leven; en instituten lijken stilaan te begrijpen dat ze zich met meer empathie moeten verhouden tot de loopbanen van hun werknemers. ⁽⁷⁾

“How To Not Exclude Artist Parents: Some Guidelines for Institutions and Recendies,” Artist Parents (2021). <http://www.artist-parents.com>.

De weemoedige vogelmens van Henrot vraagt er daarom wellicht niet om getroost te worden. Haar redding bestaat erin dat hybride verdriet – om wat leeft, wat nooit heeft mogen zijn, wat sterft en wat verloren gaat – kan bestaan en zichtbaar mag zijn.

Laura Herman (1988) is curator en schrijver. Ze is opleidingsdirecteur van het Engelstalig postgraduaat Curatorial Studies, een samenwerking tussen KASK & Conservatorium School of Arts, S.M.A.K. en Universiteit Gent. Tussen 2016 en 2020 werkte Herman als curator bij La Loge in Brussel, een ruimte gewijd aan kunst, architectuur en theorie, als redacteur van De Witte Raaf en als theorie docent aan de Design Academy Eindhoven. Tussen 2018 en 2020 was ze curator van *The New Sanctuary*, een tentoonstellingsprogramma dat plaatsvond in Jeu de Paume in Parijs, CAPC in Bordeaux, en het Museo Amparo de Puebla in Mexico. Herman behaalde in 2016 een master aan het Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, en in 2010 een master in vergelijkende moderne letterkunde aan de Universiteit Gent.

Juryrapport

Voor haar recensie neemt Zoë Dankert ons mee naar het Fries Museum waar ze de tentoonstelling *you used to fly, go everywhere and wake up those who are asleep* van kunstenaar Petrit Halilaj bezoekt. Halilaj gebruikt trekvogels om thema's als klimaat en migratie aan te kaarten.

In haar analyse toont Dankert aan hoe Halilaj zich tot de recente Kosovaarse geschiedenis verhoudt. Door verder in te gaan op de motivatie van Halilaj bespreekt ze op een heldere manier de vragen die de tentoonstelling bij haar oproept. Ze vreest niet om kritisch te zijn over de gemaakte curatorische keuzes, en die volgens haar ingaan tegen de boodschap van het werk van de kunstenaar. In haar analyse stopt Dankert niet bij wat de tentoonstelling in eerste instantie schijnt uit te drukken, maar stelt vragen over het handelen van kunstinstellingen. De jury was dan ook onder de indruk van Dankerts analyse.

Zoë Dankert ontvangt een basisprijs, die bestaat uit een betaalde commissie van Het Parool ter waarde van 500 euro en een volledig bekostigd bezoek aan een (buitenlandse) biënnale, tentoonstelling of manifestatie, ten behoeve van een betaalde schrijfoopdracht voor Metropolis M.

basisprijs
categorie
Recensie

Trekvogels

Zoë Dankert

you used to fly, go everywhere and wake up those who
are asleep

Fries Museum, Leeuwarden, Nederland

16 april 2022 – 5 maart 2023

Kijk! In de trein naar Leeuwarden wijst een moeder haar zoon op een opvliegende witte reiger. Verderop in de polder zie ik er nog een paar langs de waterkant staan. Hun spierwitte verendek steekt scherp af tegen het groen van de graslanden. Deze opvallende vogel strijkt de laatste jaren steeds vaker neer in de polder, terwijl ze voorheen vrijwel nooit in Nederland werd gezien. Zoals alle trekvogels is ook de grote zilverreiger, de officiële naam van het dier, een migrant die zich nestelt waar het op dat moment beter toeven is. Door een nieuw grondwaterpeilbeleid is overwinteren in Nederland voor de dieren de afgelopen jaren

comfortabeler geworden. Het water staat hoger waardoor er meer voedsel te vinden is. In de lente trekken ze naar Oost-Europa om te broeden, waarna ze hun trekbewegingen van oost naar west herhalen.



Petrit Halilaj, *Shkrepëtim* (7 juli 2018). Performance in voormalig Huis van Cultuur, Runik. © Petrit Halilaj.

In het Fries Museum zijn ook grote nesten gebouwd. Met aarde, takken, lijm en gips metselde kunstenaar Petrit Halilaj in de hoeken van zijn solotentoonstelling *you used to fly, go everywhere and wake up those who are asleep* grillige rust- en verblijfplaatsen voor trekvogels. In tegenstelling tot de grote zilverreiger, die de voorkeur geeft aan buigzame wilgentakken en overjarig riet, bouwt Halilaj zijn nesten met grovere stukken hout. Het eindresultaat ademt het feeërieke van een bos in de winter, gecombineerd met het geborgene van een onderaardse ruimte. Op de takken zitten figuurtjes met een lijfje van klei en vogelpoten

van messing. Hoe langer je kijkt, hoe meer je er tussen de takken ontwaart. Sommige zitten in groepjes bijeen. Andere lijken rond te scharrelen of simpelweg te rusten. De kleilijfjes van de vogels zijn kopieën van neolithische artefacten, zoals kommen en gereedschap. Getransformeerd tot trekvogels reizen ze in het kielzog van de kunstenaar de wereld over. Eerder waren ze, onder de naam *RU*, onder meer als installatie te zien in New York en op het Griekse eiland Mykonos.



Petrit Halilaj, *Shkrepetima* (2018). © Petrit Halilaj / Foto: Fries Museum, Leeuwarden.

In Leeuwarden wordt *RU* (2017) gepresenteerd naast *Shkrepetima* (2018), dat zowel een performance, een installatie als een videowerk is. In beide werken spelen vogels en het verleden van het Kosovaarse dorpje Runik een belangrijke rol. Ook borrelen er in allebei de werken vraagstukken over culturele identiteit en toe-eigening onder de oppervlakte. Daarbij gaat het vooral

over de verhalen waarmee betekenis wordt toegekend aan resten uit het verleden.

Runik is het dorp waar Halilaj de eerste jaren van zijn leven doorbracht, tot Servische troepen het dorp binnenvielen en de familie tot het einde van de Kosovo-oorlog in een vluchtelingenkamp in Albanië moest verblijven. Runik is tevens een belangrijke vindplaats voor prehistorische artefacten. Die objecten kwamen door het conflict tussen Kosovo en Servië in musea in beide landen terecht, waar ze vervolgens werden ingezet om twee verschillende nationalistische verhalen te ondersteunen. Halilajs interesse in de prehistorische geschiedenis van zijn geboorteplaats werd gewekt toen een buurman hem nonchalant het 8000 jaar oude mensfiguurtje liet zien dat hij altijd in zijn broekzak bij zich droeg en waar hij enorm aan gehecht was. Het bleek een godinnenbeeldje te zijn. Geïntrigeerd door die persoonlijke band met het verleden zocht en kopieerde Halilaj voor *RU* meer dan 500 in Runik gevonden neolithische artefacten.



Petrit Halilaj, *RU_Asio otus, Limosa limosa, Bombycilla garrulus, Luscinia svecica, Sturnus vulgaris* (2017-2022). © Petrit Halilaj / Foto: Ruben van Vliet.

Door de artefacten tot vogels te transformeren en ze daarmee los te weken van hun oorspronkelijke context, verandert Halilaj ze van statische objecten die een politiek narratief ondersteunen naar levende, bewegende geschiedenis. Hij creëert de mogelijkheid om er nieuwe verhalen over te vertellen, zonder een identitair of nationalistisch karakter. Zelf zegt Halilaj te dromen van een wereld waarin mensen vrij van geografische grenzen en culturele barrières kunnen migreren, zoals trekvogels doen.

Eenzelfde motivatie om de restanten van de geschiedenis te herdefiniëren ligt ten grondslag aan het tweede werk dat in Leeuwarden te zien is. *Shkrepetima* (Kosovaars voor ‘een plotselinge flits’ of ‘vonk’) is een poging het voormalige culturele centrum in Runik

weer tot leven te wekken. Door de oorlog en politieke onrust raakte het Huis van Cultuur in onbruik en verwerd het langzaam tot een ruïne, een open wond in het hart van het dorp. De vonk uit de titel is de eenmalige performance die Halilaj op 7 juli 2018 in het voormalige cultuurcentrum organiseerde. Dorpsbewoners, professionele acteurs en kostuumontwerpers werkten samen aan een stuk waarin personages hun menselijkheid weten te behouden in onmenselijke situaties. Halilaj schreef het libretto door scènes uit eerder in het Huis van Cultuur opgevoerde toneelstukken aaneen te rijgen. Verbindende schakels tussen die scènes zijn korte intermezzo's met vogelfiguren – waarvan het kostuum is geïnspireerd op een andere trekvogel: de in de Balkan broedende bijeneter.

In het museum zijn delen van die zomeravond in 2018 terug te zien in een videowerk dat groot op de wand wordt geprojecteerd. Fragmenten uit de voorstelling worden afgewisseld met schokkerige beelden van de ruïne en opnames van vogels die tussen de wolken vliegen. Het is een visueel interessante film – de kleurrijke decors en kostuums contrasteren prachtig met de ruïne – maar als er aan het eind van de performance luid geapplaudisseerd wordt, begrijp je dat je kijkt naar de ontlading van een mystieke, emotionele en verbindende avond, maar je voelt het niet. Ondanks de artistieke ingrepen blijft de film vooral de documentatie van iets waar je bij had moeten zijn. De magie van iets meemaken en dat delen met anderen ontbreekt.

Dat gemis zet zich voort in de laatste zaal waar een ruimtevullende installatie is gemaakt met rekwisieten van de performance. Manshoge bijeneter-kostuums kijken vanaf de muur en houten platforms op je neer. In het midden van de zaal is het beslapen bed opgesteld waarvan de vogelwezens tijdens de performance een nest probeerden te maken. Daarboven hangt een verstilde wervelwind aan brokstukken van het Huis van Cultuur. Dakpannen, balken en andere soorten puin worden elk op hun plek gehouden door vogelklauwen van ijzerdraad die uit het plafond steken en met de brokstukken lijken te willen wegvliegen. Het is een imposante setting die desondanks vooral verlaten oogt. Het is een decor zonder acteurs. Een nest zonder vogels. Hier lijkt de geschiedenis weer tot stilstand te komen, de ruïne in te dutten, terwijl Halilaj juist in de eerste zalen het verleden in beweging wist te zetten.



Petrit Halilaj, *RU_Actitis Hypoleucos, Anser anser, Ardeola ralloides, Bombycilla garrulus, Histrionicus histrionicus, Pluvialis squatarola, Porzana porzana, Sturnus vulgaris, Vanellus vanellus* (detail) (2017). © Petrit Halilaj / Foto: Ruben van Vliet. Met dank aan de kunstenaar en kamel mennour.

Als ik vlak voor mijn vertrek nog een laatste keer de hele tentoonstelling doorloop, valt mijn oog op een kleine vitrine tussen de vogelnesten in de eerste zaal. Het huist een godinnenbeeldje met een vogelachtig gezicht en gestanste sterren op het lijfje. Het is een middeleeuws object, gevonden in een Friese terp en onderdeel van de collectie van het museum. Naast het figuurtje hangt een kort sprookje met de titel ‘een godin van sterrensteen,’ geschreven door Halilaj. Ik vraag me af wat het hier doet. Eerlijk gezegd kan ik geen overtuigende redenen verzinnen en heb ik de indruk dat het Fries Museum het gevoel had te moeten verantwoorden waarom Halilajs werk juist hier te zien is.

De expositie is inderdaad het soort tentoonstelling dat niet plaatsgebonden is en in elk willekeurig instituut voor hedendaagse kunst getoond zou kunnen worden. Je zou kunnen zeggen dat Halilaj de – vaak bekritiseerde – onthechting van de geglobaliseerde hedendaagse kunstwereld in zijn werk juist inzet als reactie tegen de inlijving van objecten in een plaatsgebonden politiek verhaal over nationale identiteit en gedeelde wortels. De neolithische objecten uit *RU* zijn als trekvogel net zo ongebonden en onworteld als veel hedendaagse kunstinstituten. Waarom dan wel dit Friese godinnenbeeldje tonen in Leeuwarden? Een beeldje dat, hoewel het op het eerste oog misschien gelijkenissen vertoont met de neolithische artefacten, toch zeker 9000 jaar ouder is?

Het is maar een kleine curatorische ingreep, maar hoe langer ik erover nadenk hoe meer ik me eraan erger. In zekere zin doet het museum hier wat elders in de tentoonstelling musea in Kosovo en Servië verweten wordt. Het zet een object in om een verhaal dichter naar zich toe te trekken, om de Friese geschiedenis aan de kunst van Halilaj te koppelen en zo mogelijk de eigen programmering beter te kunnen verkopen aan bijvoorbeeld geldschietters van het museum. Het is een pijnlijke laatste gedachte in een tentoonstelling die juist poogt elementen uit het verleden niet vast te pinnen aan hun geografische oorsprong, maar vleugels te geven waardoor ze, zoals de grote zilverreiger, steeds op nieuwe plekken verwondering kunnen brengen.

Zoë Dankert (1994) schrijft, voornamelijk essays, portretten, interviews en besprekingen. Eerder werkte ze als eindredacteur voor kunsttijdschrift Metropolis M en was ze hoofdredacteur van het academisch tijdschrift Soapbox dat ze samen met Laura Pannekoek oprichtte. Ze studeerde literatuurwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam en volgde daar ook de onderzoeksmaster cultural analysis. In 2021 maakte ze samen met Alix de Massiac de tiendelige podcastserie *Werktitel*, waarin ze de werkomstandigheden in de kunstwereld bespreekbaar maken.

Juryrapport

In de recensie van Emma van Meyeren reizen we mee naar Lissabon waar ze Calouste Gulbenkian Museum bezoekt. In haar recensie schrijft ze over de video *Khtobogone* van de Franse kunstenaar Sara Sadik. Deze video is in het computerspel *Grand Theft Auto V (GTA)* gemaakt. Van Meyeren licht in haar recensie helder toe hoe een populaire digitale omgeving als GTA past in het werk van Sadik, waarbij voornamelijk de jeugdcultuur van de Maghreb-diaspora centraal staat, en hoe dit gebruikt kan worden om een verhaal te vertellen.

De jury vindt het essay van Van Meyeren, en de manier waarop ze daarin verschillende vraagstukken verbindt, een goede vertegenwoordiging van wat jonge kunstkritiek te bieden heeft.

Emma van Meyeren ontvangt een basisprijs, die bestaat uit een betaalde commissie van Het Parool ter waarde van 500 euro en een schrijfopdracht van het Mondriaan Fonds.

basisprijs
categorie
Recensie

Hoe hebben jonge mannen lief?

Emma van Meyeren

Europa Oxalá

Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon, Portugal

4 maart – 22 augustus 2022

Het grijpt me bij de keel, een digitale man die tijdens het wassen van zijn gezicht met zijn handen zijn eigen gezicht niet aan kan raken. Hoe hij zeep wrijft als een mimepeler, zo dichtbij en toch zo ver verwijderd van zijn eigen gelaat.

Ik zit op een houten bankje in het Calouste Gulbenkian Museum in Lissabon te kijken naar *Khtobtogone* (2021) van de Franse kunstenaar Sara Sadik. Het is een video gemaakt in het computerspel *Grand Theft Auto V* (*GTA*). De man die zijn gezicht niet aan kan raken heet

Zine en hij is verschrikkelijk verliefd. Alleen denkt hij dat hij zijn meisje niet waard is, omdat hij veel fouten heeft gemaakt in het verleden. En ook, zo denk ik, omdat hij zijn eigen gezicht niet eens kan aanraken.



Sara Sadik, *Khtobogone* (2021). Videostill. © Sara Sadik.
Met dank aan de kunstenaar en Galerie Crèveœur, Parijs.

Zine is een knap en gespierd videospelkarakter. Hij draagt een trainingspak waar moddervlekken op zijn getekend. Over het pak draagt hij een Louis Vuitton-tas die als extensie is gedownload. De stem van zijn voice-over is diep en spreekt mij toe in het Frans. Zine vertelt dat hij zó verliefd is op zijn geliefde Bulma dat het hem angstig maakt. Ondertussen rijdt hij door een magisch landschap op zijn motor en bezorgt Uber Eats. Hij is kwaad over het gebrek aan kansen voor hem als jongeman uit de Maghreb die nu in Zuid-Frankrijk woont. Na zijn werk gaat hij zwemmen met zijn maten, mannen die zichzelf ook niet aan kunnen raken.



Sara Sadik, *Khtobogone* (2021). Videostill. © Sara Sadik.
Met dank aan de kunstenaar en Galerie Crèveœur, Parijs.

Net als bij de karakters in het spel *GTA*, kan ik van Zine's gezicht weinig emoties aflezen. Hij heeft een blik die altijd, melancholisch, in de verte staart. Op online fora wordt door spelers bediscussieerd waarom *GTA*-karakters eigenlijk niet méér kunnen zeggen dan een aantal standaardzinnen. De theorie van sommige gebruikers is dat het de ervaring van het spelen van jezelf zou doorbreken wanneer je karakter met een andere stem praat dan jijzelf. Anderen zeggen dat het te duur zou zijn om zoveel voice-overs in te spreken. Zines lippen blijven de hele video gesloten, maar wellicht zou spreken ook de ervaring van het bekijken van een ander doorbreken. Via de voice-over lijkt ik juist veel intiemer met hem in contact te komen dan wanneer hij gepraat had. Ik hoor wat zijn vrienden niet horen, wat zijn geliefde niet hoort, en misschien zelfs wat hij zelf niet altijd hoort.

Na de film besef ik dat *Khtobtogone* me waarschijnlijk zo raakt omdat het voldoet aan een hele ordinaire behoefte: ontdekken wat er omgaat in het hoofd van een man. Alleen is Zine niet geschreven door een man, Zine is geschreven door Sara Sadik.

Sadik zegt in haar proces geïnspireerd te zijn door de verhalen die haar vrienden haar vertellen. ‘Ik begin altijd bij de echte wereld, met documentairemateriaal dat ik omvorm naar fictie,’ lees ik op de website van *Le Cinéma Club*.⁽¹⁾ Chloe Lizotte, “Khtobtogone a film by Sara Sadik,” Le Cinéma Club, <https://www.lecinemaclub.com/archives/khtobtogone/>. Ik stel me voor dat Sadik tijdens de pandemie net als ik aan de eettafels van haar vrienden zat, tot diep in de nacht met bier in de hand, luisterend naar YouTube, verhalen aanhorend over meisjes. Verliefdheden die idealen over de toekomst en de vergissingen uit het verleden weerspiegelen. Ik vraag me af of Sadik zich net als ik soms een socioloog voelt wanneer ze in die gesprekken zit. Of ze ook altijd verder vraagt: Waarom denk je dat? Wat voel je dan? Waarom denk je dat ze zo reageerde? Wanneer ik de antwoorden de volgende dag aan elkaar plak, heb ik altijd het gevoel dat ik een puzzelstukje mis. Is dat mannelijkheid?



Sara Sadik, *Khtobogone* (2021). Videostill. © Sara Sadik.
Met dank aan de kunstenaar en Galerie Crèveœur, Parijs.

Het past in Sadiks werk om de digitale omgeving van *GTA*, met haar nostalgische, jeugdige en mannelijke connotaties, toe te eigenen. De jeugdcultuur van de Maghreb-diaspora die centraal staat in haar werk noemt ze zelf *beurcore*. ‘Ik zie het als een beweging die al bestaat maar nog niet gedefinieerd is, behalve dan in algemene termen zoals ‘urban’ cultuur,’ zegt ze op de website pikoup.com.⁽²⁾ “How artist Sara Sadik stages ‘beurcore culture,’” Pikoup, <https://pikoup.com/how-artist-sara-sadik-stages-beurcore-culture/>. In eerder werk was niet een videospel maar reality-tv haar manier om *beurcore* te definiëren.

Mediawetenschappers Grethe Mitchell en Andy Clarke beschrijven in het standaardwerk *Videogames and Art* (2007) dat videospel-kunstwerken zo oud zijn als videospellen zelf.⁽³⁾ Andy Clarke en Grethe Mitchell, *Videogames*

and Art (Bristol: Intellect Books, 2007). Al in de late jaren tachtig begonnen kunstenaars de eerste videospellen te gebruiken in hun werk, al was dit in eerste instantie vooral referentieel. Sindsdien zijn de relaties tussen kunstwerken en videospellen uitgegroeid tot een groot netwerk van geven en nemen. Kunst als videospel of een videospel als kunst zijn twee uiteinden van een spectrum van relaties. *Khtobtogone* bevindt zich op een toe-eigende positie. Vanuit die positie roept de spelomgeving een nieuwe vraag op; wat zijn de rollen van emoties zoals angst en verliefdheid in een videospel over missies en misdaad?

De omgeving is niet door de kunstenaar zelf ontworpen, maar door haar ingezet om iets anders te bewerkstelligen dan het spel oorspronkelijk doet. Sterker nog; je zou kunnen zeggen dat het precies de populariteit van de *GTA*-omgeving is die door haar ingezet wordt om dit verhaal te vertellen. Als je net als Sadik en ik geboren bent in de vroege jaren negentig is het bijna onmogelijk om niet een keer met een vriendje of vriendinnetje dit spel te hebben gespeeld, al zal het waarschijnlijk met een vriendje geweest zijn.



Sara Sadik, *Khtobogone* (2021). Videostill. © Sara Sadik.
Met dank aan de kunstenaar en Galerie Crèvecœur, Parijs.

Het zal dus geen toeval zijn dat ik me zo makkelijk aangetrokken, zo compleet gehypnotiseerd voelde door de voice-over in *Khtobogone*. Ja Zine, je houdt van je meisje! Je houdt zoveel van haar maar je verpest het iedere keer weer. Hoe kan je het nog goedmaken met jezelf? Voor zijn vrienden heeft hij alles over, zegt Zine, opofferingen horen bij de liefde en samen kunnen ze de wereld aan. Wanneer hij in de lucht hangt, laat hij me het 3D-ontwerp van alle kanten van zijn lichaam zien. Hij springt het water in maar eigenlijk lijkt het alsof hij valt. De zon gaat onder. Ik voel, net als hij, dat er zonder onze geliefden geen morgen is.

Toch zit er veel eenzaamheid in zijn samenzijn. Misschien is het de weemoedige toon van de voice-over. Tussen Zine en zijn vrienden hangt een enorme afstand. Ik denk te weten, als vrouw met mijn eigen

vooroordelen over mannen, dat de dingen die hij mij vertelt via de voice-over geen dingen zijn die hij ooit uitspreekt tegen zijn vrienden. Dat hij van ze houdt bijvoorbeeld, zegt hij dat wel eens tegen ze?

Hij keert zich om en hoewel hij driedimensionaal ontworpen is, zijn er sommige hoeken waarin de hengsels van zijn Louis Vuitton-tas plots ontbreken. Het is een doodnormale *glitch* in het ontwerp van een videospel, maar nu ik zo betrokken ben bij zijn liefdesleven besef ik opeens dat het meer is dan dat. De tijdelijke onderbreking in zijn ontwerp herinnert me eraan dat hij incompleet is, zoals ik dat ook ben. En dat gebreken geen uitzondering zijn maar de conditie van het bestaan; de gratie waarbij hij hij wordt en ik ik. Singulier en onafhankelijk.

Het is niet onbelangrijk dat ik op Zines onafhankelijkheid gewezen word. Dat hij, als grootstedelijke jongeman van kleur, compleet autonoom geworden is in dit werk. In de tentoonstelling *Europa Oxalá* zijn zestig werken te zien van eenentwintig Franse en Portugese kunstenaars die een achtergrond hebben in voormalige koloniën. Hun definities van Europa leren mij het continent kennen waar ik ben geboren en waar ik toch zo weinig van afweet.

Emma van Meyeren (1992) is schrijver van de essaybundel *Ook ik ben stukgewaaid* (2020). Ze maakt programma's voor literatuurfestival Read My World en organiseert de schrijfworkshop Het dagboek als feministisch genre. Momenteel werkt ze aan een fanfictie over Frans Kellendonks *Mystiek lichaam* (1986).

**Innovatieve
kunstkritische
praktijken**



Alix de Massiac en Zoé Dankert

Juryrapport

De podcastserie *Werktitel* van Zoë Dankert en Alix de Massiac steekt met kop en schouders boven de andere inzendingen in deze categorie uit. In hun podcastserie kijken zij naar de werkcultuur en normen en waarden die het leven van een kunstwerker definiëren. Hiervoor spraken de podcastmakers met kunstenaars, docenten en andere belangenvertegenwoordigers. De jury acht het initiatief, de kritische en meerstemmige kijk op arbeidsproblematiek in de kunstwereld zeer actueel en urgent in het gesprek over kunst. Ook is het overtuigend dat deze kunstkritische praktijk geen concept maar daadwerkelijk een reeks is waarin tot nu toe elf afleveringen verschenen. Vandaar dat de jury graag ziet dat hun werk wordt voortgezet.

Zoë Dankert en Alix de Massiac winnen de stimuleringsprijs in de categorie Innovatieve kunstkritische praktijken. Daarmee winnen ze een geldprijs van 1.500 euro.

hoofdprijs
categorie
Innovatieve
kunstkritische
praktijken

Werktitel

Zoë Dankert
Alix de Massiac

In de podcast *Werktitel* buigen Zoë Dankert en Alix de Massiac zich over arbeidsvoorwaarden, netwerken, planningen en collega's in de culturele sector. In de kunstwereld wordt vooral gesproken over *wat* mensen doen, maar niet *hoe* ze dat doen. In meer dan honderd gesprekken delen mensen uit de kunstsector hun verhalen en ervaringen. Hiermee hopen de podcastmakers een gesprek op gang te brengen. Want hoe is werk in de kunst eigenlijk geregeld? *Werktitel* is een stap op weg naar het nieuwe werken: waar ruimte is voor solidariteit en wederkerigheid, waar werken werkbaar is én bespreekbaar.

Werktitel is mede tot stand gekomen dankzij het werk van geluidskunstenaar Nathalie Bruys en vormgever Elisabeth Klement, de openhartigheid van de geïnterviewden en de financiële ondersteuning van alle partners. In 2023 komt het tweede seizoen van *Werktitel* uit. De tien afleveringen van het eerste seizoen zijn te beluisteren op www.werktitel.org en alle podcastkanalen.



Werktitel (Spotify)

We willen praten

Proloog

In de kunst wordt veel gesproken over wat mensen doen, maar minder over hoe ze dat doen. In *Werktitel* buigen Alix de Massiac en Zoë Dankert zich over arbeidsvoorwaarden, netwerken, deadlines, afspraken en collega's. In een marathon van gesprekken delen mensen verhalen en ervaringen in de hoop een collectief gesprek op gang te brengen. Praten is de eerste stap op weg naar het nieuwe werken; waar ruimte is voor solidariteit en wederkerigheid, waar werken werkbaar is én bespreekbaar. Hoe ziet het nieuwe werken eruit?

Diagrammen en dergelijke

Aflevering 1

Van cijfers en regels zijn we soms wat wars van in de kunstwereld. In deze aflevering vertellen allerlei mensen werkzaam in de beeldende kunst aan Alix de Massiac en Zoë Dankert over passie, hysterische werkdagen, op donderdag dansen in Rotterdam en waarom nee zeggen voor kunstenaars en freelancers vaak geen optie is. En passant breken we ons het hoofd over SBI-codes en tackelen we de mythische Vincent van Gogh, waar iedereen wel iets over leek te willen zeggen. Als groot lijdend voorbeeld zong zijn naam in onze studio rond. Dat lijden van Van Gogh en anderen, daar is iedereen in de kunst klaar mee. Is het delen van verhalen genoeg of hebben we iets anders nodig?

Wat komen jullie doen?

Aflevering 2

In 2012 zwaaide Halbe Zijlstra met de bijl en de hamer en de kunstsector moest leren zichzelf te verdedigen. De vraag was: wat komen jullie doen? Die vraag wordt ook gesteld aan de jonge honden op zoek naar een schaarse stoel. Alix en Zoë spreken over de overheid, die zich sinds de jaren tachtig nerveus en gespannen opstelt: weinig vertrouwen maar veel controledrift. Die drift strekt zich uit over de hele Nederlandse maatschappij: van kunstinstituten tot kinderbijtslag.

We vragen ons af waarom er te veel mensen zijn die dit willen en waar we op kunnen rekenen als het gaat om subsidie, pardon, stimulering van de overheid nu dat een permanent rad van fortuin blijkt te zijn.

Een ander pad

Aflevering 3

Waar kies je voor als je gaat werken in de kunst? Alix en Zoë vragen zich af of ze eigenlijk wel wisten waar ze aan begonnen. Verschillende mensen vertellen over de keuzes die zij hebben gemaakt tijdens hun leven en werk. Je hoort Lin Houtman over een tricky leven en René Lavrijsen en Harm Hofmans over voldoening halen uit je werk. Nina Folkersma vertelt over het bewandelen van haar eigen pad als zelfstandige en Reinier Klok heeft sinds kort een jobcoach. Delano Mac Andrew maakte al jong keuzes en zowel Bonno van Doorn als Brenda Tempelaar verbazen zich over het taboe op bijverdienen in de kunst. In gesprek passeren de kunstwereld die zichzelf in de staart lijkt te bijten, droombanen en weloverwogen beslissingen, maar ook hoogwerkers en medailles. Margriet Schavemaker sluit deze mozaïek van sprekers af met advies aan de luisteraar. Het pad van mogelijke levens strekt zich voor ons uit, maar niet voor lang en lang niet voor iedereen. Wat is welk werk waard voor jou? En in hoeverre heb je daarin zelf een keuze?

Ik ren er een beetje achteraan

Aflevering 4

Het ritme van de werkweek gaat als volgt: van 9 tot 5, van maandag tot vrijdag. Allerlei mensen werkzaam in de kunst vertellen over tempo. Het tempo van vroeger, van de toekomst en hun eigen tempo als werkend mens. Mensen die in de schaduw van machines werken, al hollend het tempo van het instituut proberen bij te benen én mensen die met de seizoenen leven. De wetenschap fluistert het al lange tijd: we gaan te hard. Passie aangelengd met een 24/7-werkethos: het blijkt een giftige cocktail die steeds vaker uitmondt in totaal uitgeblust zijn. Om te horen wat daar de signalen van zijn en hoe Steve Jobs tegen werk aan kijkt, tune in op deze aflevering die speelt met ritme, tempo en tijd. De soundscape aan de hand van gevonden samples & beats van geluidskunstenaar Nathalie Bruys neemt je mee door de levens en ervaringen van kunstenaars, directeurs, schrijvers, managers, projectleiders, curatoren en een onderzoeker die actualiteit, actualiteit, actualiteit vaarwel probeert te kussen.

Kinderen van de kunst

Aflevering 5

Dan heb je een baan en een baby. Je stuurt een email. Je veegt een snotneus af. Je komt uit de vergadering. Je bent een ouder. Je werkt. Je bent een werkende ouder. In deze aflevering spreken we met moeders en vaders in de kunst over werk, leven en ouderschap.

Wat ze met elkaar gemeen hebben zijn de kinderen en de crèche, maar wat ze ook met elkaar gemeen hebben is dat ze ook ouders van de kunst zijn. Ze zorgen voor hun kinderen en ze dragen zorg voor hun werk en de mensen met wie ze werken. We praten over borstvoeding en kolven, uitstel en afstel, een ingetrokken contract en mentale ruimte. Ook spreken we een directeur die twee primaire zorgopdrachten heeft: kind én kunst. Via het normaliseren van het ouderschap pleiten wij voor de verzorging van elkaar in de sector. Voor betere arbeidsvoorwaarden en -verhoudingen.

De dagloner

Aflevering 6

Het overgrote deel van de werkenden in de kunst heeft een KvK-inschrijving als zelfstandige en dat aantal groeit met de dag. De positie van die zelfstandigen is op dit moment misschien wel het belangrijkste arbeidsvraagstuk. Het is een gevecht om één definitie, één narratief en meerdere tarieven. Daarom wijden we niet één maar twee aflevering aan de zelfstandigen. We spreken over de wet DBA, het kunstvakonderwijs en onverzekerd door het werkend leven stappen. Freelancer Mariska van den Berg gidst ons door de aflevering heen en vertelt over haar loopbaan. Universitair docent Thijs Lijster vergelijkt de zzp'er met de dagloner van weleer, Peter van den Bunder van de Kunstenbond pleit voor het doorprikken van the American dream en lector Jeroen Boomgaard vond net niet doodgaan op een gegeven moment wel welletjes.

Kunstenaar Gabriel Lester belde in het kader van professionalisering bedrijven als dé assistent van Gabriel Lester en Cristel van de Ven, voorzitter van Vereniging Zelfstandigen Nederland gaat het krakkemikkige stelsel bij het grofvuil zetten. Curator Rianne Groen werd gek van niet weten wat er elke maand op haar bankrekening zou verschijnen en fondsenwerver Nadine Rooij sluit af met de constatering dat sommige dingen rondom zelfstandigen op een niet chille manier gaan.

De flexibele pit

Aflevering 7

In deze aflevering slaan wij een brug tussen zzp'ers, belangenbehartigers en kantoorgangers. Iedereen is in theorie gebaat bij een stevige keten, zoals dat heet in ambtenarenland, en dan moeten alle schakels in orde zijn. Maar bij die gesprekken heeft niet iedereen altijd hetzelfde belang. Ook moet de zelfstandige voor een eigen vangnet zorgen. Dat daar extra kosten, uren en kopzorgen bij komen kijken die op een of andere manier verrekend moeten worden wordt vaak vergeten. Zelfstandigen vertellen over hun eigen leercurve in de omgang met planning, facturen en opdrachtgevers. Diezelfde zelfstandigen vertegenwoordigen 60 procent van de werkenden in de sector. Waarom spreken we dan nog steeds van een flexibele schil? Het is de flexibele pit!

Blauwdruk

Aflevering 8

Wat is verantwoordelijkheid? Daar gaan we naar op zoek. Waar het ligt, hoe je dat invult en aan wie je het afdraagt. In aflevering 8 komen de directeuren, leidinggevend en adjunct directeuren aan het woord. Zij vertellen hoe ze hun rol invullen en soms delen met anderen. We spreken over het strategisch inzetten van functies en persoonlijkheden. Tegelijkertijd vragen we ons af waar onze eigen verantwoordelijkheden liggen, als werkenden. Moet je soms je poot stijf houden en collectief onderhandelen, of juist ergens niet voor gaan liggen omdat je daarmee een andere positie, een andere rol krijgt toebedeeld? En hoe zit dat met het aannemen van mensen die soms letterlijk op je lijken?

Rotterdamse ruimte

Aflevering 9

We trekken naar Rotterdam en spreken Rotterdammers over hoe het is in de stad te wonen en te werken. De een ziet een voormalige werkstad turned leisure paradise, de ander een genereuze stad waar je jezelf kunt zijn. Met de gemeente praten we over de extra middelen voor fair pay die ze als eerste gemeente in het land hebben vrijgemaakt en hoe ze hun cultuurbeleid vormgeven.

We spreken over wat het betekent bij te dragen aan een stad, aan de maatschappij, en nu er steeds minder alternatieven lijken te zijn, blikken we terug op de kraakbeweging die ook Rotterdam vorm heeft gegeven.

Eilandschappen

Aflevering IO

Precies een jaar na het begin van de gespreksmarathon blikken we in de laatste aflevering terug én vooruit. Op het proces en de ervaringen van enkele luisteraars. We horen hoe weerbarstig de praktijk blijft, ondanks intenties en protocollen. Ook poneren een aantal mensen toekomstscenario's voor de kunst, waarin arbeidsverhoudingen op de schop gaan. Die plannen zouden de financiële positie van kunstenaars kunnen verbeteren én de machtsverhoudingen laten verschuiven. Linksom of rechtsom, de wereld draait door en dus ook de sector. We hoopten in tien afleveringen het nieuwe werken te vinden of te formuleren, maar bespraken vooral het oude werken. Op naar de toekomst!

Alix de Massiac (1991) is schrijver, redacteur bij Metropolis M en onafhankelijk podcastmaker. Naast *Werktitel* heeft ze recentelijk de podcast *Chains* voor MacGuffin Magazine gemaakt.

Zoë Dankert (1994) schrijft, voornamelijk essays, portretten, interviews en besprekingen. Eerder werkte ze als eindredacteur voor kunsttijdschrift Metropolis M en was ze hoofdredacteur van het academisch tijdschrift Soapbox dat ze samen met Laura Pannekoek oprichtte. Ze studeerde literatuurwetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam en volgde daar ook de onderzoeksmaster cultural analysis. In 2021 maakte ze samen met Alix de Massiac de tiendelige podcastserie *Werktitel*, waarin ze de werkomstandigheden in de kunstwereld bespreekbaar maken.

Colofon

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten uit het Nederlandse taalgebied, die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. Met de prijs willen de organisatoren investeren in de toekomst van een hoogstaand Nederlandstalig kunstdebat dat, zonder verlies van kwaliteit, ook toegankelijk is voor lezers met minder expertise van hedendaagse beeldende kunst.

De prijs is een initiatief van:

de Appel Amsterdam
Kunstinstituut Melly
M Leuven
Mu.ZEE
Mondriaan Fonds
Stedelijk Museum
Van Abbemuseum
Vlaams Cultuurhuis de Brakke Grond
Z33 Huis voor Actuele Kunst,
Design & Architectuur

Met dank aan:

AICA Nederland
Apache
De Groene Amsterdammer
De Nieuwe Garde
Domein voor Kunstkritiek
HART
Het Parool
Institute of Network Cultures
Knack Focus
Metropolis M
rekto:verso
Stedelijk Studies
Tubelight

**De achtste editie van de Prijs voor de Jonge
Kunstkritiek werd uitgereikt op 15 december 2022.**

Coördinatie: Julia Steenhuisen
Redactie: Sanne de Rooij en Julia Steenhuisen
Ontwerp: High Rise (Daphne Heemskerk)
Website: High Rise (Olivier Otten)
en Yannick Gregoire
Fotografie: Aad Hoogendoorn

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek
www.jongekunstkritiek.org

Copyright december 2022

ISBN 9789090368474
Oplage: 50 exemplaren