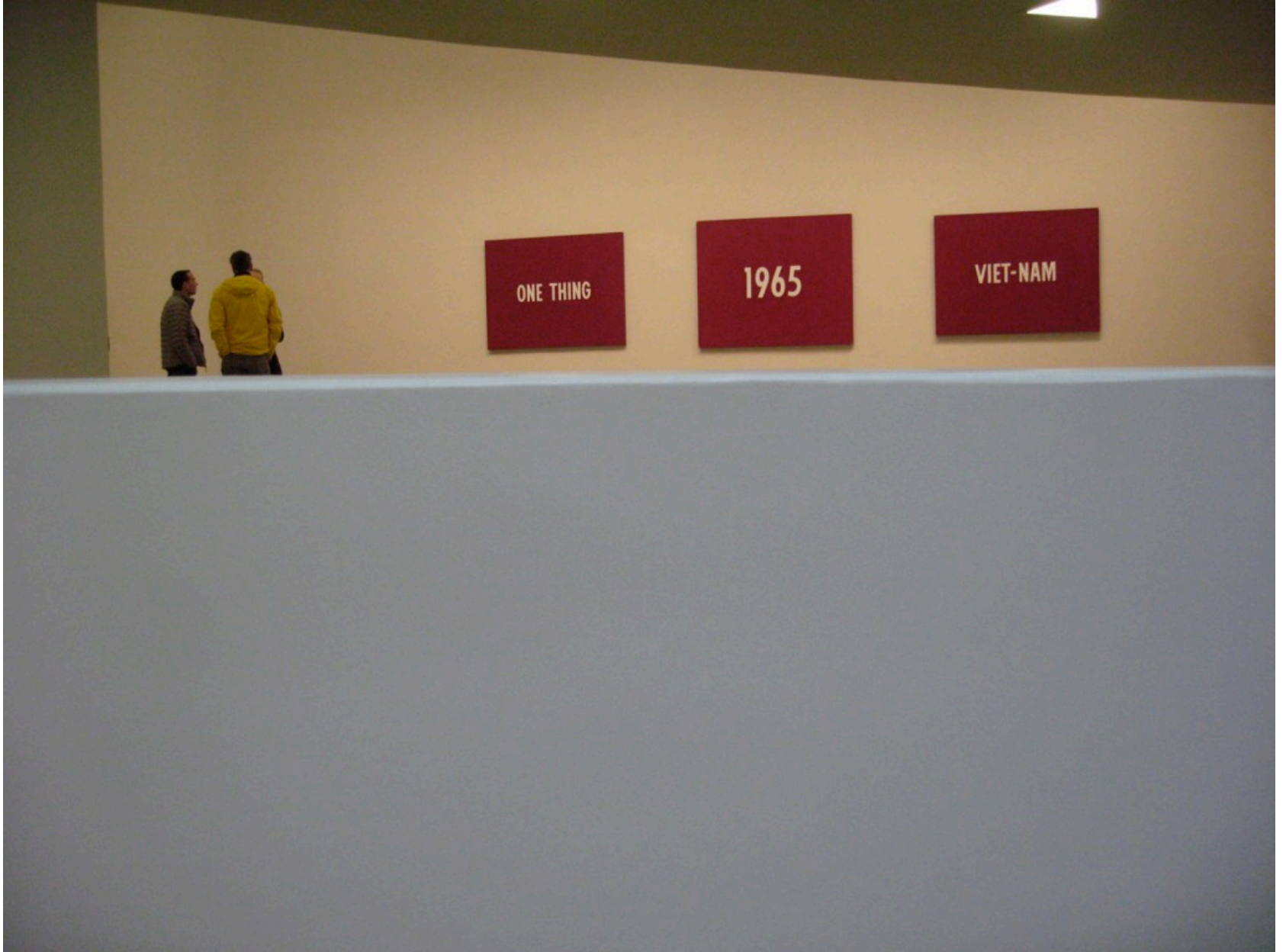


Vervagende grenzen



Het oeuvre van beeldend kunstenaar On Kawara bestaat kort gezegd uit een systematische, boekhoudkundige verslaglegging van triviale feiten. Op in reeksen met dezelfde intervallen verstuurdte ansichtkaarten staat gestempeld *I'm still alive* of het tijdstip dat hij op de dag van het versturen uit bed opstond. In ordners hield hij jarenlang bij welke personen hij dagelijks ontmoette. Vermaard zijn de 'date paintings', waarop in heldere typografie een datum is weergegeven. In Kawara's tentoonstelling in 2016 in het Guggenheim museum was slechts één afwijking van dit verregaand geobjectiveerde existentiële en artistieke concept; halverwege zijn levensloop hingen in het slakkenhuisvormige gebouw drie grote rode schilderijen met daarop respectievelijk de tekst: *one thing, 1965, viet-nam*.



Het is alsof Kawara een spandoek heeft opgehangen. Het effect ervan wordt zelfs vergroot omdat het te zien is te midden van volstrekt particuliere preoccupaties die eigen lijken te zijn aan beeldende kunst. Annemarie Kok heeft het onderscheid tussen deze posities – autonomie en engagement – gekozen als een van de drie thematische criteria waarmee zij haar bloemlezing van teksten van Nederlandse kunstcritici uit de periode 1989 – 2015 heeft samengesteld. De andere twee zijn de relatie tussen design en beeldende kunst en de commercialisering die in die periode heeft plaatsgevonden. Kok's boek *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen / Over engagement, design en commercialisering 1989 – 2015* is een deel in een reeks van elf waarin de Nederlandse kunstkritiek van 1885 tot 2015 met oorspronkelijke teksten en ter zake kundige inleidingen over het voetlicht wordt gebracht. In elk deel wordt de dynamiek van een tijdvak min of meer beperkt tot één thematiek. Maar bij lezing van opeenvolgende delen blijkt de reeks een cultuurgeschiedenis waarin de maatschappelijke context van beeldende kunst steeds zichtbaarder en meer betekenisvol wordt.

Relationele esthetiek

Het lijkt er op dat in de periode 1989 – 2015 de betrokkenheid van beeldend kunstenaars bij misstanden en sociaal economische onderwerpen in het algemeen vooral buiten de *white cube* van museum of galerie gezocht moet worden. Voor

extramurale tentoonstellingen als *Sonsbeek*, *Documenta* en *Ik + de ander* is genoemd engagement zelfs een voorwaarde voor publieke belangstelling. In de eerste bijdrage aan het boek schrijft Jorinde Seydel over Sonsbeek 1993: ' Het veinzen van sociale betrokkenheid dreigt deel uit te gaan maken van de verschillende marketingstrategieën.' Over de effecten ervan heeft Seydel haar twijfels: ' Openbare kunst wordt, vooral door de context van de tentoonstelling die horden gulzige dagjesmensen lokt, vooral spektakel. De museale blik, behoudend en conserverend van aard remt elke potentiële sociale dynamiek, terwijl de toeristische blik zich nestelt aan de oppervlakte en zich aan het openbare kunstwerk vergaapt als aan een eeuwenoud monument, of aan een kermisattractie.'

Waren de aanspraken in Sonsbeek noch zonder consequentie omdat deze 'politiek *light*' zorgvuldig door curator Valerie Smith werd geregisseerd, de tentoonstelling *Ik + de ander* – georganiseerd in samenwerking met het Rode Kruis – in het jaar daarop, toonde kunstwerken expliciet als uithangbord voor de betere wereld. Camiel van Winkel schrijft: " Reductie van betekenis en instrumentalisering van kunst als politiek middel worden door geen enkel doel gerechtvaardigd zelfs niet door een Goed Doel. Reductie en instrumentalisering zijn juist de demonen waartegen ieder intellectueel verzet gericht zou moeten zijn, aangezien zij de kiemvorm van manipulatie, exploitatie en onderdrukking inhouden.'

Dat er in de spanning tussen de autonomie van een kunstwerk en het engagement van de kunstenaar iets op het spel staat blijkt ook uit de bijdragen van Jeroen Boomgaard aan het boek. In *De utopie van de argeloosheid, een korte cursus engagement* (1999) schetst hij aan de hand van een voorbeeld van 'kunst in de wijk' de intrinsieke onmogelijkheid van kunst als middel tot maatschappijkritiek en de emancipatie van gedepreiveerden. Zeven jaar later toont hij in *Radicale autonomie. Kunst ten tijde van procesmanagement* aan dat geëngageerde kunst vooral een bevestiging blijft van de breuk tussen kunst en samenleving die zij zegt te bestrijden. Oppositie is met andere woorden al bij voorbaat geïncorporeerd. Impliciet vind je in zijn heldere analyse de notie dat de staat met subsidie aan de kunsten en kunstenaars haar eigen tegenspraak ensceneert. De unieke Nederlandse combinatie van neo-liberalisme en sociaal democratische idealen heeft het kritische potentieel van de kunst met andere woorden effectief mordsdood gemaakt.

Creatieve industrie

Er is in ieder geval één beroepsgroep die zich spiegelend aan kunst en kunstenaars heeft weten te verheffen. In het tweede deel van het boek heeft Anemarie Kok teksten samengebracht die de grensvervaging tussen kunst en design betreffen. Vooral Janneke Wesseling putte zich in *NRC Handelsblad* uit om de kloof tussen kunstenaars en ontwerpers onoverbrugbaar te laten blijven. Dat ontwerpers met groot gemak de

voorheen onbereikbare status van kunstenaar konden verwerven zegt iets over de gezagscrisis waarin de beeldende kunst blijkbaar terecht gekomen was.

De door ontwerpers soepel gehanteerde combinatie van businessmodel en glamour werd door het winkelende publiek in de overvloedige jaren na de val van De Muur perfect begrepen. Lifestyle ging de *look* van hondenhokken en kinderwagens bepalen, ontwerpers bedachten de produkten niet alleen, ze waren als persoon zelf een manifestatie van de mode. Kunstzinnige aspiraties kwamen als het ware voor iedereen te koop terwijl werken van beeldende kunst onbereikbaar en onbegrepen bleven. De creatieve industrie slaagde er in het gulle mercantiele klimaat in het kunstbegrip ten eigen voordele geweldig te verruimen. Bij kunstenaars en kunstcritici overheerste vooral broodnijd en statusangst; het is jammer dat de vervagende grenzen beide niet tot een gedegen cultuurkritiek van de laat kapitalistische samenleving heeft kunnen inspireren.

De invloedrijke ontwerpcriticus Max Bruinsma maakt zich vrolijk over de onhandigheid van kunstenaars met de toevloed van beeld door de opkomst van digitale media. Hij stelt dat het in de 'nieuwe beeldcultuur' op kiezen aankomt en daagt de vertegenwoordigers van de oude ambachten uit de methoden van de ontwerpers over te nemen. Zijn veronderstelling dat kunstenaars een monopolie op beeldproductie hebben of dat beeldende kunst zich beperkt tot de omgang met 'plaatjes' is enigzins merkwaardig. Evengoed nodigt zijn pesterige en polemische toon uit tot een bezinning op de eigenaardigheid van beeldende kunsten.

Markt is koning

Weer terug naar Vietnam. En wel naar de relatie tussen Vietnam en inkomen. Een van de iconische beelden van de oorlog in Vietnam is de foto van vermoorde vrouwen en kinderen op een pad door een rijstveld in het dorp My Lai uit 1968. Fotograaf Ron Haeberle boekte na terugkeer uit het oorlogsgebied een kamer in het New Yorkse Gotham Hotel en nodigde redacteurs uit om een bod te doen op zijn achttien dia's van het tafereel. Het tijdschrift *Life* kocht ze op kamer 801 voor \$ 40.000.

De critici in Kok's boek die geselecteerd zijn op het onderscheidende criterium 'commercialisering van de kunst' wekken in hun vaak van verontwaardiging en verbijstering bol staande stukken de suggestie dat commercie vóór het tijdperk dat zij beschrijven nauwelijks van betekenis voor de gang van zaken in de kunst is geweest. Maar kunstenaars hebben zich altijd in kringen van miljonairs en miljardairs bewogen en/of de omgang met deze kringen bewust gezocht. Tot die kringen behoren nadrukkelijk ook staten en overheden. De kostbare, want arbeidintensieve nutteloosheid van kunstwerken sprak en spreekt tot de verbeelding van hen die zich door hun economische succes excessen van allerlei aard konden en kunnen veroorloven. Hun vrijdenkerij en onafhankelijkheid wordt zelfs door eigendom van

controversiële voorwerpen bevestigd.

Het sterke pact van kunst en dollars zegt meestal niets over de kwaliteit van het werk dat wordt verhandeld. Hoe de rijken zich amuseren is niet meer dan een *entreacte* dat vaak voor hoofdprogramma wordt aangezien. Ware adel is eigenlijk het kunstwerk dat geen statusattribuut is. Autonomie wil zeggen dat het zich onttrekt aan de circulatie van economische waarden, dat het kunstwerk geen *commodity* en dus gratis is. In het verlengde daarvan zijn de beste kunstcritici degenen die redeneren vanuit een neo-marxistische perspectief.

In *Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen* zijn de ideologisch gemotiveerde critici prominent vertegenwoordigd. Het pleit voor samensteller Annemarie Kok dat zij de in het tijdvak 1989 – 2015 opgekomen kunstjournalistiek met haar belangstelling voor toptiens, veilingresultaten en culinaire tips van kunstenaars volkomen links heeft laten liggen.

Kunstkritiek in een tijd van vervagende grenzen is uitgegeven door [nai010 uitgevers](#).