

# juryrapport

Het is vaker gezegd in de afgelopen decennia en het zal nog vaker gezegd worden in de komende jaren: het gaat slecht met de kunstkritiek in Nederland. Platforms verdwijnen, tijdschriften gaan failliet, kranten worden dunner. Kort na elkaar gingen de afgelopen jaren bladen als Kunstbeeld, Oog, Open, Mr. Motley, Jong Holland en Hollands Diep ter ziele. In de dagbladen neemt de ruimte op papier steeds verder af en mogen recensenten steeds minder woorden per tentoonstelling leveren. In kunstbijlages – als de kranten die überhaupt nog hebben – worden besprekingen van uitingen van hoge cultuur steeds vaker afgewisseld met lifestylethema's als yoga of koken. En als de clicklijsten maatgevend worden, zoals de kijkcijfers dat zijn in de televisiewereld, dan zullen recensies van kleine galleries of kunstenaarsinitiatieven snel het onderspit delven.

Zo alarmerend als de situatie in de traditionele, papieren media is, zo hoopgevend is de opkomst van de online kunstkritiek. Op internet is een grote variëteit te vinden aan meningen en beschouwingen, van vlog en blog tot podcast en tweet. Daar is nog plek voor longreads, en hoeven teksten niet te worden ingekort omdat er op het laatste moment nog een advertentie op de pagina moet worden gezet. Maar er kleven ook nadelen aan die anarchistische vrijheid op internet. Meningen van amateurs en kenners staan door elkaar heen. Iedere subcultuur heeft er zijn eigen niche, waardoor versnippering ontstaat. Dat was nu juist het fijne van een ouderwetse krant: dat daarin een recensie van een klassiek concert naast een interview met een videokunstenaar kon staan, zodat je nog wel eens iets opstak van de ontwikkelingen in een andere tak van sport.

En dan is er nog de kwestie van het zogenaamde verdienmodel. Wie betaalt de schrijver van de vlog of de maker van de podcast? In vele gevallen doet de online kunstjournalist het toch nog altijd voor het spreekwoordelijke 'liefdewerk en oud papier'. Voor veel jonge kunstcritici is het onmogelijk om van hun schrijverij alleen te leven. De tijden dat kranten nog specialistische kunstrecensenten in vaste dienst namen, liggen ver achter ons. Het gevolg is dat de jonge kunstcriticus elders aan inkomsten moet zien te komen. Daardoor zie je interessante hybride beroepen ontstaan, zoals de curator-criticus, de kunstenaar-criticus of de docent-criticus. Grenzen vervagen, maar hoe zit het met de onafhankelijkheid van deze auteurs?

Terwijl de ruimte voor kunstkritiek op papier afneemt, wordt het culturele aanbod alleen maar groter. Want met de kunstsector zelf gaat het helemaal niet zo slecht. Vooral de grote musea weten ieder jaar weer meer bezoekers te trekken. Op veilingen wordt record na record verbroken. En privé-musea schieten als paddestoelen uit de grond. Het publiek dat in beeldende kunst is geïnteresseerd, wordt steeds groter. Er zijn dus potentiële lezers genoeg. De vraag is alleen: hoe informeren zij zich? En hoe kunnen wij hen als kunstcritici bereiken en bedienen? Dat is de reden dat de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek er dit jaar voor heeft gekozen om naast de categorieën Recensie en Essay een derde, open categorie aan te wijzen: de Innovatieve Kritiek. Want er moet toch meer mogelijk zijn op dit gebied dan alleen de aloude geschreven tekst?

Doordat het aanbod aan expositieën almaar groter wordt en het aantal krantenkolommen juist krimpt, kan vaak alleen nog maar het topje van de ijsberg besproken worden. Ik merk dat op de kunstredactie van NRC Handelsblad dagelijks aan den lijve. Postzakken vol persberichten komen daar binnen, zowel digitaal als op ouderwets papier. Het merendeel daarvan verdwijnt direct weer in de prullenmand. Doordat de keuzes die je moet maken zo scherp zijn, ga je als kunstcriticus

vooral naar de tentoonstellingen waar je veel van verwacht. En als het toch tegenvalt, wordt er steeds vaker besloten om er dan maar niet over te schrijven, omdat dat zonde is van de schaarse ruimte. Dit heeft een opvallende trend tot gevolg: recensies worden steeds positiever. Er staan tegenwoordig meer 5-ballen stukken in de kranten dan 1-sterrenrecensies. Azijn pissen zal zo steeds meer tot een oud ambacht verworden. We merkten het als jury dit jaar ook aan de inzendingen van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek. De toon van veruit de meeste stukken was vrolijk, informatief, positief, enthousiasmerend.

De steeds professionelere marketingafdelingen van musea weten de kunstjournalist intussen steeds beter te vinden. Er worden persreizen aangeboden, exclusieve scoops weggegeven, mediapartnerschappen aangegaan. Probeer dan als criticus nog maar eens objectief en onafhankelijk te blijven. Zo'n persreis leidt vaak tot een jubelend voorverhaal of een interview met de curator, niet tot een scherpe recensie. Het zijn misschien kleine verschuivingen, maar ze zijn wel zichtbaar. We moeten, als kunstcritici, oppassen dat we niet te veel worden verleid door de ronkende pr-machines van de musea. Wij zijn geen onderdeel van hun marketingbeleid, maar juist de commentatoren ervan. Wij hoeven geen reclame te maken.

Thijs Lijster, winnaar van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek in 2010, schreef afgelopen mei in zijn artikel 'Spetters zijn niet zomaar spetters. Een recept voor kunstkritiek' in De Groene Amsterdammer, het essay dat als aftrap diende voor deze vijfde editie: 'De criticus moet serieus genomen worden, en moet zichzelf serieus nemen, als publieke intellectueel. Dat betekent dat hij positie moet kiezen en zich ook moet durven uitspreken over de actuele vragen die in de kunst gethematiseerd worden, over identiteit en cultuur, technologie en ecologie, politiek en kapitaal. Hoe meer de kunst in dienst gesteld wordt van citymarketing en de toerisme-industrie, hoe meer ze dient als schaamlap van het

grootkapitaal, hoe groter de noodzaak van een dergelijke kunstkritiek.' Juist de onafhankelijke, specialistische kunstkritiek is cruciaal voor een gezond kunstklimaat. Het houdt kunstenaars scherp, houdt de vinger aan de pols bij bestuurlijke kwesties, introduceert jonge talenten, signaleert nieuwe ontwikkelingen en plaatst die in een kunsthistorische of maatschappelijke context.

In dat kader wil ik iedereen graag nog even wijzen op de fantastische, elfdelige serie bloemlezingen die het afgelopen jaar bij NAI010 Uitgevers is verschenen, onder redactie van Peter de Ruiter en Jonneke Jobse. Deze reeks, getiteld 'Kunstkritiek in Nederland 1885 – 2015', blikt door middel van een groot aantal toonaangevende kunstkritieken terug op belangrijke kunststromingen uit de voorbije eeuw, zoals de opkomst van de videokunst in de jaren zeventig en de terugkeer van de schilderkunst in de jaren tachtig. De geselecteerde essays en interviews bieden prachtige inkijkjes in de tijdgeest van die jaren. De auteurs hadden het zelf wellicht niet eens door toen ze hun stukken schreven, maar als kunstcriticus lever je wel degelijk een belangrijke bijdrage aan de geschiedschrijving. Laat dat dus voor alle jonge kunstcritici het streven zijn: om opgenomen te worden in zo'n toekomstige bloemlezing.

De tientallen inzendingen aan de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek stemmen wat dat betreft hoopvol. Er is in Nederland en Vlaanderen een grote groep jonge talenten te vinden, zo blijkt. Wat de jury dit jaar in positieve zin opviel, was dat veel teksten zeer geëngageerd waren. Onderwerpen als racisme, feminisme, nationalisme, klimaatverandering, migratie en oorlog werden niet geschuwd. De persoonlijke betrokkenheid van de auteurs werd nog eens benadrukt door een veelvuldig gebruik van de ik-vorm. Twee jaar geleden werd die trend ook al gesignaleerd in het toenmalige juryrapport, deze editie heeft die zich duidelijk voortgezet. Alleen heeft die ik-vorm maar zelden een nut. In columns is het gepast, maar in een recensie of essay moet je er spaarzaam mee omspringen. Hetzelfde

geldt trouwens voor citaten, die nogal eens te pas en te onpas door de teksten werden verweven.

In de nieuwe categorie Innovatieve Kritiek waren er dit jaar 8 inzendingen, zowel van individuele makers als duo's. Deze nieuwe categorie zou zich overigens uitstekend lenen voor teams. Die tip wil de jury graag meegeven voor een volgende editie. De inzendingen waren in deze categorie, zoals te verwachten, extreem uiteenlopend. We zagen opvallend veel bijdragen die dreven op ironie, lolligheden en karikaturen. We zagen werkelijk innovatieve vormen en ideeën, maar de uitwerking liet nogal eens te wensen over. Vorm alleen is niet genoeg, ook bij innovatieve kunstkritiek zou de inhoud centraal moeten staan. Een kritiek moet meer zijn dan een slim foefje. Vaak vroeg de jury zich af voor wie het filmpje of de website bedoeld was: voor kooplustige verzamelaars, voor middelbare scholieren? Soms was het te saai of te langdradig, soms juist te chaotisch of te amateuristisch. Het bleef in deze categorie helaas bij interessante aanzetten. Maar in een tijd dat de nieuwe media allang het domein van de kunstkritiek zijn binnengedrongen, mag de lat wel iets hoger liggen. Omdat uiteindelijk geen van de inzendingen voldeed aan de kwaliteitseisen van de jury, is besloten om in deze categorie geen hoofdprijs toe te kennen. Wel zijn er twee bijzondere vermeldingen die een stimuleringsprijs verdienen. De video 'Camille Henrot. Monday', waarbij maakster Evelyn Simons haar schrijfproces op heldere wijze inzichtelijk maakt, inclusief alle zoekopdrachten op Google, had volgens de jury zeker potentie. Ook het duo Stefan Ruitenbeek en Kate Sinha, dat met hun YouTube-filmpje 'Verontwaardiging in de Appel' de juryleden prikkelde met hun betweterige toon, heeft een vorm gevonden waar toekomst in zit. De jury wil hen graag aanmoedigen hun innovatieve praktijk verder te ontwikkelen, waarvoor in overleg een bijdrage aan hun praktijk wordt aangeboden in de vorm van bijvoorbeeld een mentor, werk-bijdrage en/of masterclass naar keuze.

In de categorie Recensie waren er dit jaar 17 inzendingen, aanzienlijk minder dan de 28 van de vorige editie. Deze categorie viel op door zijn degelijkheid. De jury las veel iets te brave recensies, die net wat te netjes beschreven wat er op de tentoonstelling te zien was. In recensies ligt vaak het gevaar op de loer dat zo'n verslag te veel blijft hangen in opsommingen en beschrijvingen van kunstwerken. Dat was ook dit jaar regelmatig het geval. Veel teksten kabbelden net iets te rustig en voorspelbaar voort. We lazen ook veel clichés over kunstenaars die we al zo vaak eerder hadden gehoord. Soms meenden we passages uit persberichten te herkennen. Houd daarom in gedachten: recensies schrijf je voor je lezers, niet voor de kunstenaar of het museum. Je mag best tegen schenen schoppen, als dat nodig is. Het was echt opvallend hoe lovend bijna iedereen was over wat ze gezien hadden, soms op het ongeloofwaardige af. En, ook opvallend: bijna niemand had ballen of sterren toegekend. Op één auteur na, die zijn recensie besloot met een statement van 0 ballen.

De jury heeft in de categorie Recensie drie auteurs genomineerd: Sébastien Hendrickx, Julie Mullié en Brenda Tempelaar. Zij krijgen alle drie een lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club en een abonnement aangeboden door Metropolis M. Daarnaast zijn er in deze categorie verschillende schrijfofdrachten te winnen.

Julia Mullié schreef met 'Tasten in het duister', een verslag van de eindpresentatie van Adriano Amaral op De Ateliers, een intelligente en ambachtelijke recensie. Met haar heldere stijl is Mullié een prettige explicateur van Amaral's efemere kunstuitingen. Met veel kennis van zaken plaatst zij het oeuvre bovendien in een historische en maatschappelijke context. De jury kent Julia Mullié voor haar gedegen recensie een basisprijs toe, die uit een prestigieuze opdracht van het Mondriaan Fonds bestaat: het schrijven van een tekst voor de Prix de Rome 2017.

Sébastien Hendrickx verraste de jury met zijn recensie 'Regimekunst', een artikel over de marathonvoorstelling Mount Olympus van Jan Fabre. Met een vlotte, scherpe pen beschrijft Hendrickx de waanzin van Fabre's universum. Haast terloops beschuldigt hij de kunstenaar daarbij van fascistische ideeën, een beschuldiging die wel wat meer onderbouwing behoeft. Het vernietigende eindoordeel – hij was het die 0 sterren toekende – komt hier wel heel abrupt uit de lucht vallen. Hendrickx' argumentatie mag op sommige plaatsen gewaagd zijn, zijn engagement is overduidelijk en overtuigend. Vanwege zijn stilistische talent ontvangt Sébastien Hendrickx een basisprijs, die bestaat uit een schrijfofdracht voor het tijdschrift Metropolis M. Dit betekent dat de auteur een volledig bekostigde reis kan maken naar een buitenlandse biënnale, tentoonstelling of manifestatie en dat zijn recensie daarvan zal verschijnen in Metropolis M.

Brenda Tempelaar schreef met 'Een verschil dat je niet kunt zien' een uiterst origineel stuk, dat op slimme wijze een aantal recente ontwikkelingen met elkaar verweeft: het ontslag van Lorenzo Benedetti bij de Appel, zijn samenwerking met het kunstenaarsduo Gerlach en Koop en de tentoonstelling van Gerlach en Koop in het Bonnefantenmuseum. Het is een tekst die de jury meerdere keren wilde teruglezen omdat hij hier en daar wat cryptisch was, maar ook een tekst die bij iedere lezing een stukje beter werd. Dat zegt iets over de gelaagdheid van deze recensie, die vol mooie observaties zit. De jury kent Brenda Tempelaar daarom de hoofdprijs van 2.500 euro toe. Ook zal zij een jaar lang begeleiding van een mentor krijgen, in de persoon van ondergetekende, krijgt zij een lidmaatschap van AICA en een jaarabonnement van H ART magazine aangeboden.

In de categorie Essay waren er dit jaar 24 inzendingen, iets minder dan de 31 inzendingen in 2014. Wat de jury opviel, was dat het begrip essay vaak erg ruim werd opgevat. Soms waren het meer recensies of reportages, soms leken het wel academische opstellen. Vaak ook duurde het vrij lang voordat duidelijk werd waar de tekst naartoe ging. Intro's meanderden vele alinea's lang door. Wijdlopiegheid was in veel teksten een storend probleem. De jury merkte dat er in de essays veel vragen werden opgeworpen en veel abstracte gedachten geformuleerd, maar dat er niet altijd heldere antwoorden volgden of stevige uitspraken werden gedaan. Heb iets meer lef, durf stellig te zijn, dat zal zo'n essay ten goede komen.

De jury nomineerde in de categorie Essay drie auteurs: Laurie Cluitmans, Nele Wynants en Sophia Zürcher. Zij krijgen alle drie een lidmaatschap van Club Witte de With en de Appel Club en een abonnement aangeboden door Metropolis M.

Sophia Zürcher verdiepte zich in haar essay 'De belofte van groeiende populieren' in het oeuvre van Marinus Boezem en specifiek in zijn Groene Kathedraal. Ze legt aan de hand van goed gekozen voorbeelden het verband met andere kunst die groeit of beweegt in de tijd. In haar leerzame tekst toont ze aan waarom Boezems werk nog steeds onverminderd actueel is en lanceert ze en passant een nieuwe term: 'promise-based arts'. De jury kent Sophia Zürcher een basisprijs toe. Om haar talent verder te ontplooiën, ontvangt zij een begeleidingstraject van De Nieuwe Garde, en haar winnende essay wordt op Knack.be gepubliceerd.

Nele Wynants vertelde ons met haar essay 'Verbeelding van de werkelijkheid' over een recent project van kunstenaar Thomas Bellinck dat in Brussel veel stof heeft doen opwaaien – een fictief museum over leven in de voormalige Europese Unie. Zij plaatste hem vervolgens in een bredere trend van jonge geëngageerde kunstenaars in België. Haar tekst is zeer actueel en

goed geïnformeerd. Nele Wynants ontvangt daarvoor een basisprijs. Haar essay zal worden vertaald en gepubliceerd op de internationale AICA website.

Laurie Cluitmans schreef met 'De mogelijkheid van een tuin' een lyrische reportage over de tuin van de overleden cineast Derek Jarman. Ze verweeft haar eigen observaties soepel met passages uit Jarmans leven en met achtergronden over zijn films, maar ook met verwijzingen naar maatschappelijke ontwikkelingen. Voor haar prachtige, liefdevolle essay beloont de jury Laurie Cluitmans met de hoofdprijs. Zij ontvangt een bedrag van 2.500 euro en een jaar lang begeleiding van mentor Sven Lütticken. Van AICA krijgt zij een lidmaatschap aangeboden, van H ART magazine krijgt zij een abonnement en haar essay zal worden gepubliceerd in De Groene Amsterdammer.

Sandra Smalenburg

# **De mogelijkheid van een tuin**

**Laurie Cluitmans**

[...] for all of us have some notion of what it is to have lost somebody. Loss has made a tenuous 'we' of us all. And if we have lost, then it follows that we have had, that we have desired and loved, that we have struggled to find the conditions for our desire.

Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, 2004, p. 20.

The word paradise is derived from the ancient Persian – a green place. Paradise haunts gardens, and some gardens are paradises. Mine is one of them.

Derek Jarman, *Derek Jarman's Garden*, 2012, p. 40.

Het is augustus 2016. Samen met drie bevriende kunstenaars ben ik aangekomen bij *Prospect Cottage*, de tuin en het buitenhuis van de Engelse cineast, dichter en kunstenaar *Derek Jarman* (1942 –1994). Na een niet al te lange reis, via de tunnel bij Calais naar Dungeness in de zuidelijke kuststreek van Engeland, wachten we nu iets verwijd in de auto. Wat belet ons uit te stappen? Wellicht voelen we ons betrappt: ik voel me als iets dat het midden houdt tussen een cultuurtoerist, voyeur en bedevaartganger. In mijn gedachten heeft de tuin mythische proporties aangenomen, is het landschap bij voorbaat uitgestrekt en verlaten. Bij aankomst sijpelt de alledaagse werkelijkheid binnen. Waarschijnlijk komt het door de jonge tuinman die met toewijding het onkruid wiedt en niet in dit plaatje der verwachtingen past.

Dungeness is een klein vissersdorp in een woestijn van kiezelstenen. Hier wint de woestijn land van de zee en verplaatst haar steeds verder weg naar de horizon. Elders zal de strijd ongetwijfeld door de zee worden gewonnen. In dit desolate landschap, waar alleen een enkele struik sterk genoeg is om wortel te schieten, doet de wind een constante aanslag op je lichaam. Het is alsof de windvlagen zich door je lichaam heen proberen te slaan, je uit evenwicht willen brengen en zo lawaaiërig mogelijk de pastorale stilte doorbreken. *Howard Sooley*, een van de bekendste fotografen van deze tuin en goede vriend van *Jarman*, beschrijft zijn eerste bezoek aan Dungeness 'like landing on the moon'. Het is een vrij onwaar-

schijnlijke locatie voor een tuin. De gedachte dat hier überhaupt iets kan groeien, doet je geloven in wonderen.

In de lente van 1986, op zoek naar een locatie voor de film *The Garden*, kocht *Jarman*, samen met zijn partner Keith Collins, het zwart geteerde vissershuisje met omringende tuin dat nu wereldwijd bekend staat als *Prospect Cottage*. Hier kon de kunstenaar zijn interesse in tuinieren, kennis van horticultuur en zijn ecologische overtuiging tot bloei laten komen. Nog geen half jaar later werd hij bij *Jarman* gediagnosticeerd. De tuin en het eind van zijn leven raakten al snel met elkaar verweven, in vorm en inhoud.

Het versmelten van kunst en leven is *Jarman* niet vreemd. Bekend geworden als cineast van films als *Jubilee* (1977), *Caravaggio* (1986), *The Last of England* (1989) en *Wittgenstein* (1993) worden zijn films geroemd om de experimentele omgang met camera en verhaalstructuur en getuigen ze van een diep persoonlijk engagement met maatschappelijke ontwikkelingen, (homo)seksualiteit en geweld. Waar in *Caravaggio* kunsthistorische referenties worden gecombineerd met een homo-erotische esthetiek, is *Jubilee* een document van de punkbeweging en verhaalt *The Last of England* over *Thatcherism* en de sociale desintegratie in Groot-Brittannië in de jaren tachtig. In *Blue*, de film die *Jarman* aan het eind van zijn leven maakte, staat zijn dagelijkse ervaring van leven met aids centraal. Drie stemmen vertellen het gefragmenteerde verhaal tegen de achtergrond van een blauw scherm. Het blauw is niet alleen een referentie aan *Yves Kleins* blauw, dat door Klein werd geïnterpreteerd als 'open window to freedom', maar ook een referentie naar zijn afnemende zicht en de blauwe waas die als bijwerking van het medicijngebruik opeens over zijn werkelijkheid was komen te liggen.

The gardener digs in another time, without past or future, beginning or end. A time that does not cleave the day with rush hours. Lunch breaks, the last bus home. As you walk in the garden you pass into this time – the moment of entering can never be remembered. Around you the landscape lies transfigured. Here is the Amen beyond the prayer.

Derek Jarman, *Modern Nature*, 1994, p. 30.

De tuin van *Prospect Cottage* heeft geen grenzen, 'de horizon is haar grens', schreef *Jarman* in zijn dagboek *Modern Nature* op 1 januari 1989. In dit desolate landschap trof hij destijds slechts enkele vissershuisjes, in de verte twee vuurtorens en een imposante kern-centrale. Dertig jaar later is het landschap net zo desolaat, al is het nu gevuld met verlaten en half afgebrande boten, een toeristische herberg, en rijden auto's af en aan. *Prospect Cottage* staat er als een opvallende verschijning, met haar zwarte houten muren en de contrasterende felgele kozijnen. Aan de voorkant van het huis is de tuin min of meer formeel van opzet, met een grote vierkante plantenbak en twee stenen cirkels, links en rechts gespiegeld, met weelderige begroeiing. Een houten vervallen vissersboot ligt er achteloos bij. Aan de achterkant is de tuin wilder, zonder duidelijk opgezette structuur.

Struinend langs de stranden verzamelde *Jarman* stenen, wrakstukken en roestend ijzer. In zijn tuin komt al dit afgedankte restmateriaal samen in de vorm van kleine geïmproviseerde sculpturen. De eerste associatie bij deze beelden is dat ze gemaakt werden door een amateur of outsider-kunstenaar. Schrootijzer rondom een kleine vuursteen. Een ketting van grijze stenen rondom een driehoekig stuk wrakhout dat bekleed is met een inmiddels dieprood gekleurd stuk ijzer. Een ketting, gereedschap en kleine ijzeren objecten, alle verroest, vormen een precieze formatie in de kiezels. Achterin de tuin plaatste hij een soort totempalen van wrakhout, deels verrot en vergaan, naast cirkels gevormd uit roestend metaal. Sommige van deze beelden doen denken aan de langwerpige 'personages' van *Louise Bourgeois*; uitgestrekt en animistisch. Andere verzamelingen doen juist denken aan bezwerende ritualistische objecten, als kleine talismannen verspreid door de tuin.

De sculpturen en begroeiing gaan organisch in elkaar over. De planten werden op hun beurt met een grote zorgvuldigheid uitgekozen op hun overlevingsdrang om goed te gedijen in deze droge omgeving van stenen, waar bovendien de wind de groei bemoeilijkt. *Jarman* maakte ruimte tussen de kiezels en creëerde afbakeningen van steen en hout waarin planten konden groeien. Hij selecteerde deels inheemse planten, zoals de onverwoestbare zeekool,

die overal in Dungeness terugkeert. Distels, venkel, kamille, zijn geplaatst naast – voor het eerst in India – gecultiveerde rozen en klaprozen. De begroeiing, cirkels van stenen, afbakeningen en beelden komen samen in één monumentale, even organische als minimalistische collage van bezwering.

Terwijl ik de *British Common Wild Flower Guide* (2015) er op na sla om de uiteenlopende planten in deze tuin te determineren, valt mijn oog op de categorisering die de gids aanbrengt in 'native', 'archaeophyte' of 'introduced (neophytes)'. De drie categorieën verwijzen naar de herkomst van de flora en de lengte van aanwezigheid op het Britse eiland: criteria die bepalen of de plant al dan niet wordt opgenomen in de gids. De typeringen zijn gebaseerd op het argument: 'only those that have become well-established and are able to reproduce and maintain themselves in the wild and have become relatively common or widespread have been considered for inclusion.' Alleen zij die zichzelf hebben gevestigd, zichzelf kunnen onderhouden en voortplanten worden in deze gids opgenomen.

Het zijn woorden die wrang naklinken in mijn gedachten. Ik kan deze argumentatie niet lezen zonder de associatie met onze huidige samenleving en de dagelijkse werkelijkheid van vluchtelingen, immigranten en *sans papiers*. Zonder het te verbinden aan de verhouding tussen kolonisering en het idee van het inheemse.

Naming is control. It establishes, if not ownership, at least a relationship of some intimacy as well as a chain of bizarre equivalences: a set of wiggles in the muscles of the mouth and larynx = a set of phonemes = a constellation of letters = a star. It's a pretty arbitrary chain, but it's all that allows us to talk about the world. But what does it mean to name something that cannot hear you, in a world that doesn't care?

Susan Tallman, *The Collections of Barbara Bloom*, 2007, p. 45.

*Prospect Cottage* werd een toevluchtsoord voor de kunstenaar. In een tijd waarin homoseksualiteit en aids taboe waren, kon hij hier van tijd tot tijd op adem komen van zijn groeiende publieke rol als activist. Een toevluchtsoord in een desolaat landschap waar hij kon reflecteren en mediteren als in een Japanse zen-tuin. Maar tuinieren vergt ook fysieke arbeid. Het verplaatsen van de kiezelstenen, het



aandragen van grond, het planten, zaaien, laten groeien en onderhouden vergt een directe en actieve relatie tot de natuur. De tuin en het tuinieren gaf *Jarman* de mogelijkheid dagelijkse besommeringen te vergeten, en te rouwen om de vrienden die hij steeds vaker verloren aan hetzelfde virus, dat toen nog altijd geen officiële status mocht hebben. Deze tuin, in dit onwaarschijnlijk stukje aarde, werd een hoopvolle omgeving, een plek van strijd en groei door actie en zorg. *Prospect Cottage* werd zo *Jarmans* levenswerk over leven en dood.

De natuur, evenals de werkelijkheid, is meedogenlozer. Langzaam nam de tuin een andere betekenis aan, beschrijft zijn partner Keith Collins: 'the plants struggling against biting winds and Death Valley sun merged with *Derek's* struggle with illness, then contrasted with it, as the flowers blossomed while *Derek* faded.' (*Derek Jarman's Garden*, 2012)

Certain gardens are described as retreats when they are really attacks.

Ian Hamilton Finlay, 'Unconnected Sentences on Gardening', 1980.

Tuinen roepen lieflijke associaties op, maar *Jarmans* tuin, in dat onwaarschijnlijke landschap, ontkent de idylle. De strijd die hij voerde doet me denken aan een andere beroemde kunstenaarstuin, 700 kilometer ten noorden van Dungeness, vlakbij Edinburgh: *Little Sparta* van Ian Hamilton Finlay (1925 – 2006). *Little Sparta* is, net als de tuin van *Jarman*, een levenswerk en kunstwerk ineen. Hier, in een ander bar landschap, cultiveerde de aan agorafobie leidende *Finlay* een parallelle werkelijkheid, zorgvuldig verdeeld over acht verschillende typen tuinen: van de 'Roman Garden', 'Wild Garden' en 'English Parkland' tot een ommuurde 'hortus conclusus'. Als dichter graveerde hij stenen met tekst, die hij als visuele gedichten en commentaren intrinsiek verbond aan de bouw en indeling van de afzonderlijke tuinen. Een goed voorbeeld van de thematiek van *Little Sparta* is een stenen plantenbak. Op de voorkant is in laagrelief 'Et In Arcadia Ego' gebeiteld. De titel is ontleend aan het beroemde schilderij van *Nicolas Poussin* (1594 – 1665) uit 1637 – 1638, waarop hij twee herders verbeeldde die verbaasd een tombe ontdekken. Dit pastorale uitgangspunt wordt door *Finlay* vervangen met een tafereel van een dreigende tank. Het is tekenend voor deze tuin, waarin het

pastorale en pittoreske terugkeren, maar dan telkens van directe kritiek voorzien. Die utopie is niet langer mogelijk, lijkt hij te zeggen. Dat *Finlay* zijn tuin in 1980 naar Sparta vernoemde, was een bewust afzetten tegen de stad Edinburgh, die zichzelf het 'Athene van het noorden' noemt. Maar het is ook een eerbetoon aan de ascetische, onbuigzame en vechtlustige bevolking van de klassieke stad Sparta. Waar volgens *Finlay* de indeling van tuinen een directe weerspiegeling is van de indeling van de samenleving (van cultuur en politiek), verkiest hij juist de *underdog* positie van Sparta, en daarmee het anti-establishment. *Little Sparta* was zijn kritiek op de moderne samenleving, op het geloof in vooruitgang en op de verwijdering tussen mens en natuur. Voor *Finlay* was de tuin geen vlucht of verdediging, maar een aanval.

Stel je een klassieke Engelse tuin voor. De planten, bloemen, het groen, alles lijkt als vanzelf moeiteloos te groeien te midden van orde en rust. Het groene gazon is gladgestreken, er is geen vuiltje aan de lucht. Het is een beeld dat in schril contrast staat met *Prospect Cottage* en *Little Sparta*. Waar *Little Sparta* een meer direct politiek statement maakt, vormt *Prospect Cottage* een ruimte voor hoop en strijd. In stilte getuigen de tuinen van conflict en trauma, persoonlijk en historisch. Hier staat het individu niet centraal, maar is hij of zij slechts een nietig element in de grotere kosmologie van de wereld.

Place for me is the locus of desire.

Lucy Lippard, *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentred Society*, 1997.

In zijn essay 'The Radicant' (2009) beschrijft de Franse curator Nicolas Bourriaud de hedendaagse kunstenaar als een 'radicant'. De radicant is een plant of organisme dat telkens verplaatst en bij elke nieuwe verplaatsing opnieuw wortel schiet. Oppervlakkige wortels. De hedendaagse kunstenaar zou er een zijn die zijn identiteit niet laat bepalen door zijn wortels, in tegenstelling tot de modernisten. De hedendaagse kunstenaar, maar ook de hedendaagse mens, kent alleen de weg als thuis, zo pleit Bourriaud. In tegenstelling tot de radicaal, wiens ontwikkeling juist verankerd ligt in zijn diepliggende wortels.

Op de terugreis passeren we wederom de grenspost in Calais. We zwaaien met ons Nederlandse paspoort. De grensbewakers zijn niet onder de indruk, de speurhond kijkt ongeduldig verder. We bereiken Dungeness zonder enige moeite en kunnen deze woestijn verlaten wanneer we willen.

Het is een, op zijn zachtst gezegd, maatschappelijk turbulente tijd. Terwijl miljoenen mensen op de vlucht zijn voor oorlogen en economisch barre omstandigheden, sluiten grenzen zich vlak voor hun neus. Aanslagen over de hele wereld behoren tot het standaardrepertoire van de dagelijkse werkelijkheid. Discriminatie en geweld tegen 'andere' religies, kleuren en geaardheid zijn aan de orde van de dag. Om een tuin als uitgangspunt van een reis, en vervolgens een essay te nemen lijkt in eerste instantie misschien een irrelevante en escapistische oefening. Ruil ik de wereld die in brand staat in voor een esthetische of contemplatieve ervaring? Was *Prospect Cottage* "slechts" een toevluchtsoord voor *Jarman* aan het einde van zijn leven? Of kunnen we de tuin ook begrijpen als juist een poging tot engagement met die wereld? Kan de tuin een tijdelijke autonome zone zijn – die ons juist helpt de wereld beter te doorgronden?

I am 25 years old so it would seem it's time to begin to walk more firmly, to live. But it all looks like first steps.

Jonas Mekas, *I Had Nowhere to Go*, December 1947.

# **Een verschil dat je niet kunt zien : en de broekzak van een collectie**

**Brenda Tempelaar**

:  
gerlach en koop

Bonnefantenmuseum, Maastricht  
15 april – 27 november 2016  
bonnefanten.nl

Als Lorenzo Benedetti de collectieve kunstenaar *gerlach en koop* uitnodigt voor een tentoonstelling in de Appel, naaien zij de rechterzak van zijn spijkerbroek dicht. Het is september 2015 als de broekzak *Untitled* wordt genoemd en wordt opgenomen in de titellijst van de tentoonstelling *Choses tuées*, net als *Verminderde ruimte*; een werk bestaand uit een spijkerbroek waarvan één pijp binnenstebuiten in de ander is gekeerd. In de maanden die volgen schudt de Appel na een bestuurlijk conflict op zijn grondvesten en staat Benedetti met een dichtgenaaide broekzak op straat.

De vleugelvullende collectieopstelling die nu te zien is in het Bonnefantenmuseum in Maastricht omvat ook *Verminderde ruimte*. Het werk ligt midden in een zaal, op de houten museumvloer. Tijdens de opening schuifelt de Maastrichtse kunstscène er omheen, terwijl *gerlach en koop* de felicitaties in ontvangst nemen. Bij wijze van uitzondering richtten zij de tentoonstelling in met collectiestukken, werken in bruikleen en werken die zij zelf maakten. Ook Lorenzo Benedetti reisde voor de gelegenheid af naar de Maasstad en hij heeft mijn onverdeelde aandacht. Zou hij *Untitled* dragen? Ik zie hem niet zoeken naar een verdwaald muntje voor de garderobe, of onopvallend een inkomend telefoongesprek wegdrucken. Zijn broekzak blijft leeg, wat ook toeval kan zijn.

Tussen de twee spijkerbroeken van *gerlach en koop* zit een groot verschil dat je er niet meteen aan af ziet. De broek van Benedetti was zijn getuige, toen het directeurschap van de Appel hem ontglipte. Ondertussen ontsnapte *Verminderde ruimte* aan de commotie – na de tentoonstelling weer omwikkeld met bubbelpastic, zo stel ik me voor. De spijkerbroek werd door de Appel verpakt alsof het een kwetsbaar en waardevol voorwerp is, terwijl de afgestikte broekzak van Benedetti ruw werd blootgesteld aan de grillen van de tijd.

Tijdens de opening van de tentoonstelling herbergt het museum ze allebei, maar de één als kledingstuk en de ander als kunst. De titel van de tentoonstelling – een dubbelpunt – beschrijft woordloos het verschil tussen de collectie en haar randgebied.

## Jeremiade

*Verminderde ruimte* ligt naast een langwerpige, witte blok waarvan de hoeken een kleine uitsparing hebben. Het ontwerp lijkt op een sokkel en werd in de jaren zestig gemaakt door *William Graatsma*. Ze hebben iets van elkaar weg, het blok en die spijkerbroek: aan allebei ontbreekt een stukje en toch kunnen we ze in gedachte makkelijk afmaken. Want sokkel of spijkerbroek; ons collectieve geheugen biedt ze puntgaaf aan.

Een museumcollectie brengt zulke voorwerpen samen, maar ook daar worden er hoekjes uitgespaard, of excessen aanvaard. Wie daar net als *gerlach en koop* op let zal de banaliteit zien van de dingen die in het museum tot kunst worden verheven. Het gaapt je aan vanaf een lange witte muur, waar *Lily van der Stokker* een paar blauwe strepen trok – dik en dun, verticaal, horizontaal en allemaal even recht – om zich in twee hoeken van het museum in een klein, handgeschreven commentaar over de hele kunstgeschiedenis te buigen: ‘we hebben het niet gemakkelijk’, staat er.

*Niet gemakkelijk* (1993) was een onuitgevoerde schets voor een muurschildering op kantoor, maar werd de roep van een maker in een tentoonstelling over het kunstwerk als publiek bezit. In een doodlopende zaal van het museum wordt de jeremiade opgevoerd die het kunstenaarschap met zich meebrengt. *Van der Stokker* heeft het net gehaald.

## Toonkast

Bestaat *Niet gemakkelijk* pas echt als *gerlach en koop* de schets vertalen naar een muurschildering? Bestaat kunst pas als iemand het je aanwijst? : wijst telkens iets aan en vraagt dan of er kunst aanwezig is, zoals bij een werk van *Marcel Broodthaers*. De gastcuratoren beweren dat er een tank te zien is in een brok mergel, dat in een geleende toonkast van het Gemeentehuis Sint-Gillis ligt. En als ik me over het glas buig zie ik hoeveel de rechthoekige uitsnede bovenop lijkt op het mangat in het dak van een tank.

Hoewel *Tank* (1967 – 1970) aan *Marcel Broodthaers* wordt toegeschreven werd het mergel bewerkt door een kind tot het op een tank leek. *Broodthaers* ruilde het met het kind voor een foto.

Het stokje dat als een loop in het mergel is gestoken wordt door *gerlach en koop* vergeleken met een foto van *Broodthaers*, waarop te zien is hoe een kind een stokje van de grond raapt. *Tank* (1967 – 1970) werd geplaatst in de negentiende-eeuwse vitrinekast uit de geboorteplaats van *Broodthaers*, waarvan het toonvlak bekleed is met groen vilt. De toonkast vestigt museale aandacht op een stukje mergel, maar neemt de appropriatie van *Broodthaers* ook decennia mee terug in de tijd.

De curator van het museum, Paula van den Bosch, zou hiermee haar hand hebben overspeeld, maar geldt dat ook voor een appropriatie door een collectieve kunstenaar? Liever beschouw ik hun ingrepen als onderdeel van een kunstenaarspraktijk. Het excessieve curatorschap van *gerlach en koop* pakt de collectie juist samen als een losbladig systeem waar je denken in verstrikt raakt, door Van den Bosch als volgt beschreven op één van de muren: 'ieder kunstwerk is als een zich vertakkende rivier zelf een beginpunt van allerlei denkbeeldige verbindingen.'

### Bruikleencarrousel

Een verbinding in de kunst leek mij iets onomstotelijks; iets dat wel of niet bestaat. Maar in de achterste zaal van het museum, bij *Winterlandschap met vogelval* (1631) van *Pieter Brueghel de Jonge*, maak ik kennis met een denkbeeldige variant. Volgens de tekst betreft het een kopie, toegeschreven aan de zoon van *Bruegel de Oude*, zijn atelier of zijn navolgers. Het oubollige doek lijkt verdwaald in een tentoonstelling over conceptuele kunst. Zou het weer om een appropriatie gaan, zoals bij *Tank*? Een kopie was in de tijd van *Brueghel* lang niet de auteurscrisis die het was voor iemand als *Broodthaers*. Nee, de crisis zit in mij, en dat blijkt uit een vraag die mijn conceptuele voorstellingsvermogen doet exploderen: wat zou er gebeuren als alle eigenaren van zo'n 127 kopieën zouden besluiten tot een bruikleencarrousel, zodat je, als je na een jaar weer terugkomt in het museum, voor een ander schilderij staat?

De carrousel komt onmiddellijk in beweging. Rechts onderin het ijstafereel van *Brueghel* is een vogelval afgebeeld. Vogels pikken met hun snabels in de sneeuw, naar wat gestrooid graan. Boven hen staat een schuine plank op scherp. Een kind speelt vlakbij een wak

in het ijs en op de voorgrond voorspellen raven de willekeur van de naderende dood. Ik ben net zo nietsvermoedend als de vogels, maar ook als kijker kun je ieder moment het deksel op je neus krijgen.

Een leven lang val je ten prooi aan willekeur, overgeleverd aan keuzes van anderen die het leven vormgeven. Een onbemiddeld bestaan is een utopie die zich hooguit ophoudt in een broekzak. Daar vind je nog een vrijplaats voor de alleenheerser. Daar kunnen dingen nog bewaard of kwijtgemaakt worden zonder opgaaf van redenen.

Iedere collectieopstelling heeft zo'n broekzak, een depot waarin dingen achterblijven. Maar : stelt daar tegenover dat een stang van de parkeerplaats juist wel op zaal terecht kwam. Net als *Niet gemakkelijk* bevindt het zich in de zaal waarachter de Maas onophoudelijk stroomt. Het vormt er een overgang tussen de verstilling van een collectie en de beweeglijkheid van de buitenwereld. Na : zal de stang niet plotseling worden toegevoegd aan de collectie, maar worden teruggezet op de parkeerplaats. Bezoekers zullen hun fietsen er hardhandig aan vastketenen. Benedetti zal naar huis gaan en spijkerbroeken dragen met zakken waar hij iets in kan stoppen. Het museum zal terug in het gareel komen, maar tussen de collectie voor en na : zit een verschil dat je niet kunt zien.

In de weggewerkte broekspijp van *Verminderde ruimte* schuilt een stukje Appel, dat niet vervliegt als je het stiksel lostrekt. De muur van het museum wordt straks weer wit gemaakt, maar er is meer nodig om de jammerklacht van *Van der Stokker* er onder te krijgen. Want ook als denkbeeld is : een goedgeplaatste vinger, op de zere plek van een land dat van *Brueghel* tot *Benedetti* is vergeven van willekeur en teleurstelling.