

Brenda Tempelaar DENK STOMKOP/BEEST

Twee aluminium verfbussen staan naast elkaar op de grond, met daarop een dikke- en een dunne plank, een gipsen afgietsel van iets – erosieachtig, en een mal die met een blauw elastiek is dichtgemaakt. Het is een fragment van *Branches* van Nina Fránková, een installatie na keramiek. Of een installatie na internetkunst. Vier houten balken, bewerkt tot driehoeken van minstens een meter lang. Eén van de driehoekige balken is met de punt naar beneden op de grond geplaatst met twee mintgroene latjes op de platte bovenzijde. Aan weerszijde twee driehoeken, met de punten naar links en naar rechts geplaatst, met twee horizontale en twee verticale latjes en een driehoek er bovenop, met de punt naar boven. De latjes bewaren een beetje ruimte tussen de balken. Het werk heet *Spatiebalk* en werd gemaakt door Jasper van Aarle.

Of een installatie na Duchamp. Blauw Styrofoam in industriële balken, op elkaar gestapeld. Zes donkerrode hoekijzers, in elkaar geschoven. Een blauwe slang, opgerold op de rand van een ander voorwerp. Isolatiemateriaal, verpakt in geruimte plastic zakken. Betonstenen, waar een paar tweeduimers op balanceren. Baustelle van Rosa Sijben is een raster vol readymades, maar wil meer zijn dan een verzameling *objets trouvés*.

Jonge kunstenaars als Van Aarle, Fránková en Sijben, recentelijk afgestudeerd aan verschillende academies, ambiëren met hun strategisch gekozen objecten een geheel dat meer is dan de som der delen. Hun

installaties willen een nieuw perspectief bieden op bestaande beelden. Ze spreken me aan omdat ik ze goed gekozen vind, maar ik ben ook benieuwd waarom zij juist voor deze voorwerpen kozen, en niet voor andere. Waarom moesten de objecten in deze installaties zo precies worden neergezet? Ik vraag me bijvoorbeeld af of *Spatiebalk* een beter werk was geweest als de latjes, de spatiebewaarders, niet in zo'n trendgevoelige, mintgroene tint waren geschilderd. Maar ik vind eigenlijk dat het niet aan mij is, als kijker, om zo te oordelen. Het woord 'beter' gebruik ik hier hooguit om een denkbeeldig scenario te beschrijven waarin het werk – na een aanpassing – zou voldoen aan mijn verwachtingen van een geslaagd kunstwerk.

OVEREENSTEMMING

Dat het soms lijkt alsof er in grote musea overeenstemming bestaat over succes werd niet zo lang geleden tegengesproken door kunstcriticus Sven ① Lütticken in zijn essay *Belangrijke Kunst*. Daarin stelt hij onder andere dat musea overeenstemming suggereren over de kwaliteit van kunstenaarspraktijken door 'verzamelaarsvriendelijk' werk structureel te herhalen ten koste van ander werk.

Wanneer Stedelijk-directeur Beatrix Ruf verkondigt dat Magali Reus een belangrijke kunstenaar is en dat "alle belangrijke Nederlandse kunstenaars een tentoonstelling in het Stedelijk moeten krijgen" suggereert zij een

zekere mate van consensus over wie geldt als een belangrijke Nederlandse kunstenaar, of als een belangrijke kunstenaar werkzaam in Nederland, of zelfs over wat heden ten dage als belangrijke kunst wordt gezien. In feite bestaat een dergelijke consensus niet. Als compensatie voor dit gebrek wordt een gezamenlijke inspanning gedaan om een hegemone visie op kunst en cultuur te dicteren door middel van stelselmatige herhaling. In de resulterende Nieuwe Normaliteit zal voor iedereen duidelijk zijn wat goede kunst is, bij gebrek aan alternatieven.

②

In zijn betoog becommentarieert Lütticken *Stedelijk Contemporaries*, een tentoonstellingsprogramma dat vooral tot video bewerkte performances en flexibele installaties van veelbelovende kunstenaars laat zien. Het is, zoals door Lütticken wordt gesteld, op zijn zachtst gezegd onduidelijk welke criteria er gebruikt worden om de flexibele houding van jonge kunstenaars als artistieke kwaliteit aan te merken. Maar wat ook opvalt is dat er in het programma van het Stedelijk geen kunstenaars zijn opgenomen die de waarde van objectgebaseerde kunst ter discussie stellen. Ook buiten de selectie van het Stedelijk kan ik met moeite een handvol jonge kunstenaars bedenken die zich in hun werk helder uitspreken tegen museale politiek.

Maar ik ken wel veel kunstenaars die als samenstellers te werk gaan, zoals Van Aarle, Fránková en Sijben. Als ik hun werk zie vraag ik me af welke waarde zij het object toedichten, en of zij bij het samenstellen van hun werk wel eens nadenken over de macht die een instituut als het Stedelijk Museum heeft om de plek van het object in de kunst te beïnvloeden. Wat voor toekomst wacht een kunstenaar eigenlijk, die wil morrelen aan de Nieuwe Normaliteit van grote museale instellingen? Van de institutionele top hoeft deze kunstenaar logischerwijs toch weinig respons te verwachten? Bovendien lijkt de allerjongste generatie kunstenaars zich liever aan te passen aan museale condities om succesvol te kunnen zijn, dan ze te willen veranderen. Wie het museum nog bevraagt valt in herhaling of is een dagdromer, zo lijkt het. In plaats daarvan maken tal van kunstenaars gecreëerde

installaties, die doen vermoeden dat een hedendaagse kunstenaar vooral goed moet kunnen kiezen: dat dit vak draait om het maken van relevante keuzes en dat die keuzes ons uiteindelijk zullen doen opvallen. Installatiekunstenaars die geen genoegen nemen met een esthetisch uitgebalanceerd geheel hebben weinig concurrentie, maar hun uitgesproken mening wacht ook weinig zichtbaarheid. Wie toch wat vaker ten toon wil stellen, of zelfs iets wil verkopen kan er voor kiezen om de kritische noten in het werk achterwege te laten, al is het maar voor één keer...

Een samensteller die dat doet distantieert zich alleen wel van de oorsprong van de installatie als vorm. Het medium, dat terrein won in de jaren 60 en 70, stond voor de keuzevrijheid van de kunstenaar en weerspiegelde het belang van idealen en een duidelijke stem in de maatschappij. Institutionele kritiek, waar de installatie vaak voor werd gebruikt, politiseerde het museum en gebruikte het als kruiswagen voor een kritische boodschap. Maar als die kritische boodschap verdwijnt, of wordt ingeslikt, wat blijft er dan nog over van een aantal niet-artistieke objecten in gridformatie, of van een mal zonder sculptuur?

Volgens kunstcriticus en filosoof Boris Groys zijn installaties niet alleen politiek als zij met die bedoeling zijn gemaakt, maar wordt hun politieke betrokkenheid bepaald door de manier waarop de kunstenaar objecten samenstelt:

Every installation represents a particular selection process that determines which objects are included and which excluded in an installation, and in which locations inside the space of the installation they must be placed according to the overall organization of the space. The person responsible for the selection procedure is an individual artist, but every individual selection is supposed not only to exemplify a system of private judgements, preferences and attitudes, but also to be socially, culturally and politically anchored and thus to some degree 'representative'. The installation can become the site of ideological critique precisely because it operates on the same terrain of selective thinking that ideology does.

③

Het inzicht van Groys helpt de gedachte dat er maar weinig kunstenaars zijn, die niet klakkeloos voor modieuze middelen kiezen maar ook bedenken waarom bepaalde middelen opeens gangbaarder worden dan andere. Wat dat betreft is er weinig verschil tussen installatiekunstenaars van nu, of van vijftig jaar geleden. Kunst, in de jaren 60 en 70 was kritischer, maar dat kwam ook omdat het in die tijd een tendens was om je kritisch op te stellen, kunstenaar of niet. Keuzes voor politieke betrokkenheid of voor afstand van dat alles, lijken nu en toen ingegeven door het tijdsbeeld. Zo beschreef de Belgische dichter en poëet Freddy de Vree zijn tijd als:

[...] *jungle van incapabelen, zwetsers, navelstaarders, navelexposanten, politieke demagogen, puriteinse exhibitionisten, salonmaoïsten, van pseudo-filosofische taal barstende theoretici die enkel over het eigen werk kunnen schrijven. Het zijn stuk voor stuk jonge kunstenaars (een Douglas Huebler, een van de eerste en meest consequente conceptuelen uitgezonderd) die hun nummertje voor het publiek vertonen, hun pamfletje voorlezen, de stakers toespreken en dan rustig zalm gaan eten.*

De kritische mogelijkheden van de installatie, die door de tijdgenoten van de Vree werden uitgebuit, werden door veel kunstenaars alleen interessant gevonden als zij gepaard gingen met waardering en bevestiging, waardoor zij konden blijven leven als bourgeoisie.

CHARISMA

In die jungle van al dan niet kritische installaties merkten zowel Boris Groys als Freddy de Vree tenminste één kunstenaar op die het selectieve denkproces – dat aan installaties ten grondslag ligt – juist gebruikte om de relatie tussen ideologie en kunst in twijfel te trekken. In 1964 plaatste Marcel Broodthaers zijn nog half ingepakte dichtbundel in een gipsen houdgreep en stak er een parelmoerkleurige bal in. Net als de dichtbundel noemde hij het werk *Le Pense-Bête: Denk Stomkop/Beest*. In hetzelfde jaar opende zijn tentoonstelling *Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...* Ook ik heb mezelf afgevraagd of ik niet iets

kon verkopen en succesvol kon worden in het leven. Een bekentenis diens lichtvoetigheid de kritische aard van zijn samenstelling typeerde. Het werk van Broodthaers was volgens Groys opvallend kritisch, zonder in pamflettisme te verzanden:

Projects like those of Broodthaers or Kabakov are critical of ideology in a very explicit way because they fundamentally call into question certain procedures of systematisation and generalisation with which modern ideologies of various kinds operate. In this respect, minimal and conceptual art cooperated with the general spirit of institutional and ideological critique in the 1960s and 1970s, even though it was not explicitly utopian, rebellious or politically illustrative.

Als één van de weinigen van zijn generatie leverde Broodthaers commentaar op de voortschrijdende commercialisering van de kunst. Met *Le Pense-Bête* bekritiseerde hij aan de ene kant de gewilligheid waarmee kunstenaars om hem heen – veelal minimalisten en conceptuele kunstenaars – kozen voor commercieel succes. Aan de andere kant was zijn kritiek gericht op musea, die deze vormen van kunst aankochten om van de esthetische ervaring een product te maken. Directeur van Kunstmuseum Winterthur Dieter Schwarz beschreef het werk als volgt:

These books, partially still bundled together in the original wrapping paper, inserted into the base of plaster that barely covered their lower half, allowing them to be removed with ease from the assemblage object. This plaster pedestal extends from the book bundle across a wooden base serving as the support for the assemblage, to hold at its other end a plastic ball that Broodthaers had inserted into the soft material. The plaster pedestal serves many functions at once: it arrests the mobility of the books and negates their existence as objects of consumption: it establishes a relationship with older artistic practices as implied in the material of plaster itself; it denies the works relation to the tradition either, of the readymade or the surrealist 'poetic object'. Since in these cases access to the object would not be withheld in such a manner.

De aanpassing aan zijn dichtbundel had weinig om het lijf, maar had grote gevolgen voor de carrière van Broodthaers. Hij verschoof er de aandacht mee: sloeg men eerst de bundel nog open, dan werd nu alleen nog de presentatie er van bekeken. In de twaalf jaar die volgden zouden mensen wennen aan deze manier van kijken die zijn oeuvre typeert. Als je naar *Le Pense-Bête* kijkt kun je het selectieve denkproces zien waar Groys op wijst: een keuze tussen bevestiging en ontkenning, ja en nee, tussen iets in tact laten en het een kunstwerk noemen. Maar naast strategie valt ook humor niet te ontkennen in de spitsvondige display van een dichtbundel in gips. Met deze aanpassing deed Broodthaers een frauduleuze gooi naar een charismatisch kunstwerk, zoals tijdgenoten als Joseph Beuys, Piero Manzoni en Lucio Fontana dat deden, en zoals volgens Broodthaers ieder kunstwerk in feite op fraude berust. Dat ligt, zo stelde hij, besloten in het moment waarop de kunstenaar zijn signatuur plaatst en het object tot kunstwerk verheft.

Maar ook al was de aanpassing van zijn bundel een cynische grap, de scheurtjes die hij ermee aanbracht in de kunstwereld konden niet echter zijn. De adaptatie was zijn manier om de beperkingen en bemiddelingen die vanuit de maatschappij en de politiek aan de kunstenaar werden opgelegd te ontrafelen. Hij toonde ermee aan hoe deze beperkingen de productie en perceptie van kunst conditioneerden.

OVERTUIGING

Het is interessant dat jonge samenstellers zich vandaag de dag opnieuw interesseren voor de vileine samenstelling van Broodthaers, nu het museum weinig moeite doet om een kanaal te zijn voor kritiek. Kritische installaties werden door de jaren heen omarmd, aangekocht, en aangemoedigd, en daarmee werd het maken ervan praktisch onmogelijk gemaakt. Nieuwe interesse in Broodthaers zou kunnen betekenen dat we weer zin hebben om de chemie tussen installaties en musea te relativeren. Het ontrafelen van institutionele beperkingen is dan misschien achterhaald, maar stilstaan bij de keuzes die je maakt lijkt me een tijdloze kwaliteit. Zo las ik pas een reflectie op het werk van Sijben, waarin de auteur, Arthur

Steiner, stelt dat Sijben geïnteresseerd is in 'dingen die door de situatie waarin ze zich bevinden van betekenis veranderen en tegelijkertijd actief betekenis aan die situatie geven.' Verder schrijft hij:

In haar studio laat Sijben verschillende objecten en foto's van objecten zien, bijvoorbeeld een foto van handen die twee objecten vasthouden. Het linker ding lijkt een doorgesneden huidkleurige bal die verpakt is in een plastic ophangzakje. Het plastic zakje geeft ons de indruk dat het ooit in een winkel te koop was en een bepaalde functionaliteit bezit. Bij nadere beschouwing blijft het echter onmogelijk om precies te bepalen waar het ding voor bedoeld is. Het rechter object lijkt van een natuurlijker materiaal en wekt de indruk dat het gevormd is door de hand. Ook hier is de eerste indruk dat het een bepaalde functie heeft in de hand waarin het wordt gepresenteerd. Maar het is onmogelijk om te achterhalen wat die functie precies is. Volgens Sijben komt dat omdat ze worden gepresenteerd in een context waarin ze heel veel verschillende dingen tegelijkertijd kunnen zijn.

Dat musea zulke functiewijzigingen van objecten hebben geadopteerd hoeft een onderzoek naar de productie en perceptie van kunst niet in de weg te staan. Kunstenaars kunnen – ook vanuit een succesvolle positie – best onderzoeken waarom objecten als kunst worden gezien, en aan het eind van de maand hun fee krijgen. Broodthaers raadt 'verzamelaarsvriendelijke' praktijken dan ook niet in zijn geheel af, maar adviseert kunstenaars wel om van commercie niet het enige uitgangspunt te maken. De vergelijking tussen Broodthaers en hedendaagse installatiemakers als Sijben toont de stille strijd die zij leveren, worstelend met de belangenverstrengeling waarin hun formalistische abstracties terecht zijn gekomen. Maar waarom stellen jonge kunstenaars die vragen niet gewoon hardop, zoals Broodthaers? Waarom is hun visie zo ver weggestoken achter een vorm die op kunst lijkt, dat het haast niet meer te ontcijferen is? De samenstelling verliest immers zijn kritische functie als de betekenisloze succesformule van twee of meer voorwerpen ons pure ernst wordt. Net als Lütticken en veel jonge kunstenaars in

Nederland zou ook Broodthaers aandachtig hebben geluisterd naar Beatrix Ruf, toen ze zei dat alle belangrijke kunstenaars een tentoonstelling moeten krijgen in het Stedelijk. Hij zou zijn hand opsteken en gevraagd hebben of zo'n serieuze definitie van kunst wel mogelijk is. Hij zou haar het Styrofoam van Rosa Sijben hebben aangewezen, dat – net als het gips waar Broodthaers zijn bundel in vastzette – verwijst naar de geschiedenis die in het materiaal besloten ligt. In het geval van Styrofoam wijst het materiaal op modelbouw, isolatie, en constructie; werelden die veel overeenkomsten vertonen met kunst. Hij zou benadrukken dat het Styrofoam door de samenstelling van Sijben meer waarde zou krijgen door het ten toon te stellen, maar dat bouwvakkers die er huizen mee bouwen voor hetzelfde maandbedrag blijven doorwerken. De interesse van Ruf zou zeker gewekt zijn, want als iemand weet hoe je een museumdirecteur moet overtuigen is het Broodthaers wel.

Hij zou willen, net als ik, dat de keuze van jonge kunstenaars om kunsthistorische referenties toe te laten in hun werk meer is dan een remedie tegen de mislukking. Dat een aanpassing aan een object niet meteen een onderwerping aan het museum hoeft te zijn. Dat betekent dat er niet alleen hard gezocht moet worden naar de juiste kleur groen, maar ook naar een overtuiging in meer algemene zin. Wij samenstellers zijn echter pamflettisten en zalm-eters: kritisch op de manier waarop de museale omgeving objecten meer waarde geeft, maar ijdeler genoeg om een uitnodiging te accepteren die weinig tot geen ruimte laat voor een zienswijze die aan formalisme voorbijgaat.

- 1 Dit essay van Sven Lütticken is oorspronkelijk in het Engels gepubliceerd als 'Other Criteria: Wendelien van Oldenborgh, Zachary Formwalt'. Het artikel werd vertaald door Vincent van Velsen.
- 2 Sven Lütticken. (2016). *Belangrijke kunst*. Beschikbaar via: <http://www.platformmbk.nl/2016/04/belangrijke-kunst/>.
- 3 Boris Groys. (2005). In: Donna De Salvo, *Open Systems: Rethinking Art c1970*. London: Tate Publishing. p. 54.
- 4 Freddy de Vree. (1979). *Marcel Broodthaers*. Manteau Marginaal. p. 71.
- 5 Galerie Saint Laurent, April 10–25, 1964.
- 6 Boris Groys. (2005). In: Donna De Salvo, *Open Systems: Rethinking Art c1970*. London: Tate Publishing. p. 54.
- 7 Dieter Schwarz. (1988). 'Look! Books in plaster! On the 1st phase of the work of Marcel Broodthaers.' In: Benjamin H.D. Buchloh, *Broodthaers writing, interviews, photographs*. October. p. 61.
- 8 "The signature of the creator – painter, poet, film director...– seems to me the point where the system of lies begins, the system that every poet, every artist, attempts to construct in order to protect himself... though I am not sure exactly what against." In: *Marcel Broodthaers aan het woord*, Anna Hakkens ed. Ludion, Ghent/Amsterdam 1998, p. 78.
- 9 Arthur Steiner. (2016). 'Besluiteloze objecten.' Tubelight magazine. 99.
- 10 Ibid.

