

**The world
is full
of objects,
more or
less
interesting;
I do not wish
to add
any more**

**The world is full of objects,
more or less interesting;
I do not wish to add any more**

Een onderzoek naar de oorsprong
en activiteit van de 'postartist's practice'

Inleiding

In zijn essay "De mythe van het kunstenaarschap" (2007), geschreven op verzoek van het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, geeft kunsthistoricus Camiel van Winkel een toegankelijke en heldere analyse van het hedendaagse kunstenaarschap. Er zijn vele antwoorden te geven op de vraag wat een kunstpraktijk inhoudt, evenals op de vraag wat een kunstenaar is. Het kunstenaarschap is voor Van Winkel een mythe, die steeds opnieuw herrijst, als een feniks uit zijn eigen as. In de afgelopen eeuw is het kunstenaarschap mede door toedoen van de kunstenaar zelf in grote mate gedemystificeerd. Totale demystificatie is volgens Van Winkel echter niet mogelijk; het ontmantelen van mythes zal altijd leiden tot het ontstaan van nieuwe mythes. Desondanks poogt Van Winkel in zijn essay het kunstenaarschap zo ver mogelijk te ontleden. Dit brengt hem op het spoor van de "postartist". Voor Van Winkel is de postartist duidelijk geen alternatief voor de drie kunstenaarsmodellen beschreven in zijn essay. Dit blijkt vooral uit de negatieve toon van het voorlaatste hoofdstuk waarin deze postartist besproken wordt. Zo kan deze kunstenaar in verband worden gebracht met 'het einde van de kunst' omdat, volgens Van Winkel, afstand doen van zijn drie modellen het einde van het mythische kunstenaarschap betekent, en evenzo het einde van de kunst inluidt.

Camiel van Winkel voert de titel postartist zonder aarzelen op als naam van een nieuw type kunstenaar, met 'postproductie' als zijn logische oeuvre. Dit onderzoek zal proberen inzicht te geven in het fenomeen van de postartist. Wie is de postartist nu precies? En wat houdt zijn postproductie in? Middels verdieping in een beperkt aantal bronnen zal een antwoord gegeven worden op de vraag waar de twee begrippen, postartist en postproduction, oorspronkelijk vandaan komen. Welke opvattingen hebben de schrijvers waar Van Winkel naar verwijst wat betreft de inhoud van de termen? Hoe gebruikt Camiel van Winkel deze opvattingen

vervolgens in zijn essay? Is de negativiteit van Van Winkel terecht? Een goed beeld krijgen van de postartist is onmogelijk zonder de werken die hij maakt hierbij te betrekken.

Het voorvoegsel 'post' in de termen postartist en postproduction is niet de aanwijzer van ontkenning of van overtreffing van iets maar verwijst eerder naar een zone van activiteit. De artistieke activiteit in kwestie hier bestaat niet enkel uit het produceren van beelden of het produceren van beelden middels al reeds bestaande beelden. Ook verwijst de aanwijzer 'post' niet naar het betreuren van het oppervlakkige idee dat 'alles al gedaan is' maar naar het uitvinden van nieuwe mogelijkheden voor het gebruik van bestaande modellen, beelden, systemen, codes en structuren. Niet enkel om ze te voorzien van nieuwe manieren om naar zichzelf te kijken of om een eventuele gangbare werkelijkheid te bevragen maar ook om deze op nieuwe manieren actief toe te eigenen en in te nemen.

Mijn interesse naar deze postartist en zijn postproduction komt vanuit de vraag hoe ik in mijn eigen praktijk het individuele proces, publiek en gezamenlijk ervaarbaar kan maken en de daarbij komende gevolgen van een steeds verder dematerialiserende kunstpraktijk waarin het voor mij niet meer gebruikelijk is een kunstobject te produceren middels een proces en transformatie van onbewerkte materialen (making something from nothing). De zin 'The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.' sprak Douglas Huebler uit als onderdeel van een expositie in 1969 die was samengesteld door Seth Siegelaub en gericht op de indertijd opkomende conceptuele kunst. Net als veel andere kunstenaars uit de jaren zestig begon Huebler zijn kunstpraktijk te veranderen in een kunstpraktijk waar de productie van een mogelijk kunstobject en zijn esthetische kwaliteiten niet meer centraal staan maar de wijze waarop andere aspecten van het kunstenaarschap en het kunstobject, zoals de contextuele, reflectieve, maatschappelijke, politieke en sociale aspecten, een belangrijke rol gaan spelen. Ook kwam

deze interesse vanuit de drang om een onbekender kunstenaarsmodel te onderzoeken dan de drie kunstenaarsmodellen die Camiel van Winkel al onderscheidt in zijn essay. Door dit te onderzoeken hoop ik wellicht te komen tot onconventionelere omgangsvormen met het kunstenaarschap. En bovenal deelde ik de dwingende en negatieve houding waarmee over de post-artist en zijn postproductie geschreven werd niet. Ik voelde eerder herkenning.

Mijn onderzoek gaat in de eerste plaats om de oorsprong van de begrippen postartist en postproduction in kaart te brengen en uitgebreid te onderzoeken welke historische processen het ontstaan van deze begrippen mogelijk maken. In de tweede plaats zal de postproduction van de postartist uitgebreid besproken worden aan de hand van verscheidene voorbeelden uit het hedendaagse kunstlandschap en theoretische bronnen. 'The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.' wil aan het debat bijdragen voorbij aan klassieke opvattingen over het kunstenaarschap om zo bevindingen te delen die de discussie over het hedendaags kunstenaarschap niet alleen verdiepen maar ook zouden kunnen aanscherpen.

1

De postartist wordt door Van Winkel omschreven als een nieuw type kunstenaar: Een kunstenaar die niet langer geïnteresseerd is in esthetische kwesties of zelfs maar in het maken van 'echte' kunstwerken. Van Winkel blijft vaag in zijn omschrijving, duidelijke criteria en concrete voorbeelden ontbreken. Voordat Van Winkel het heeft over de postartist laat hij Dirk Lauwaert aan het woord over een mogelijke maatschappelijke voorbeeldfunctie van de beeldend kunstenaars in het westerse democratische systeem. Voor Lauwaert is het kunstenaarschap niet zomaar een beroep- het is een roeping, de moderne roeping bij uitstek. Maar het is een inhoudsloze roeping. *"Kunst moet, maar tegelijkertijd is kunst vrij. Er is immers geen opdracht meer. Hét moet, maar niemand weet nog wát moet."* Voor Lauwaert ligt de functie van het kunstenaarschap in het inbrengen van een lege zone in de maatschappij, een plek waar niets staat voorgeschreven of vastgelegd is. *"Hij is degene die iets te doen heeft wat nergens voorgeschreven staat, in tegenstelling tot zijn medemensen, die maar al te goed weten wat iedere dag hen brengt- wat tegelijk een vloek en een geruststelling is."* Men hoopt de eigenheid van het kunstenaarschap te beschermen door deze vast te leggen, maar doordat die eigenheid er nu net uit bestaat dat er niets vastligt, heft men die volgens Van Winkel in wezen juist op.

Van Winkel duidt met dit voorbeeld op het gebrek van een duidelijke vakinhoudelijke omschrijving van de kunstpraktijk. *"Het is een taak zonder opdracht"* aldus Lauwaert. Een gegeven waar ik ook op gestuit ben in het onderzoek 'De hybride kunstenaar' in opdracht van Avans Hogeschool. Het is een onderzoek van Pascal Gielen, Camiel van Winkel en Joost Zwaan naar 'de organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk'. Hierin is een hoofdstuk gewijd aan het fenomeen 'deskilling/reskilling' waarin er wordt gesteld dat er geen specifieke vaardigheden bestaan die iemand moet bezitten om een beeldend kunstenaar te zijn. Een zogeheten 'post-medium-conditie' geeft een fundamentele vrijheid aan de beoefenaars van de beeldende kunst, maar maakt haar ook uiterlijk onherkenbaar aldus het onderzoek.

"De beeldend kunstenaar beoefent een vak zonder specifieke normen van competentie en vakmatigheid. De onherkenbaarheid van de beeldende kunst, gekoppeld aan het wegvallen van het vakmanschap, vormt de keerzijde van de grenzeloze vrijheid van de kunstenaar bij het definiëren van zijn of haar werk."

De hedendaagse kunst als geheel kenmerkt zich door een opvallend gebrek aan ambachtelijkheid stelt het onderzoek. Hoewel individuele kunstenaars bepaalde technische kwaliteiten of talenten aan de dag kunnen leggen, zijn die altijd specifiek voor een oeuvre en niet afgeleid van een collectieve norm. Er zijn geen 'skills'

inherent aan de beeldende kunst als zodanig; deze worden altijd geïmporteerd van buiten het beeldend kunst domein, als onderdeel van een individuele artistieke strategie. Dit gegeven van 'deskilling' en het daarbij komende gevolg dat ieder kunstenaarschap zeer specifieke en dus weinig algemene vaardigheden vereist is een zeer belangrijk onderdeel om de hedendaagse kunstpraktijk (ook die van de postartist) te kunnen begrijpen. Immers kan een kunstenaar de uitvoering van zijn werk probleemloos uitbesteden, zolang hij of zij zelf de verantwoordelijkheid blijft houden voor de artistiek-conceptuele basis en voor de kwaliteitscontrole tijdens en na de realisatie. Volgens het onderzoek is dit nog de enige fundamentele voorwaarde waardoor de vrijheid van de 'deskilled author' in de hedendaagse kunst wordt ingeperkt. De klassiek-moderne kunstenaarscompetenties zoals autonomie, zelfbeschikking, authenticiteit en noties van creatie (making something from nothing) kunnen mogelijk plaats maken voor adaptiviteit, flexibiliteit, bereidheid tot dialoog, communicatieve vermogens, oplossings- en contextgerichtheid aldus het onderzoek 'De hybride kunstenaar'.

Deze 'deskilling' en de verandering van competenties die de kunstenaar zou moeten vervullen komt ook duidelijk naar voren in het essay 'De mythe van het kunstenaarschap'. De voorbeeldfunctie van het kunstenaarschap is uitgehold door het eigen succes, stelt Van Winkel. *"Kunstenaarsattitudes die ooit maatschappelijk ongewenst waren, zijn vanuit de marge doorgesijpeld naar de burgerlijke hoofdstroom."* Van Winkel stelt namelijk dat de commerciële sector de klassiek-moderne kunstenaarscompetenties is gaan exploiteren. De mediawereld, het bedrijfsleven, en de politiek hebben de aantrekkingskracht ontdekt van grensverleggend gedrag, compromisloze zelfexpressie, het doorbreken van taboes, radicaal kiezen voor jezelf, anti-hokjesgeest en minachting voor traditie en autoriteiten stelt Van Winkel. Competenties die eerst enigszins voorbehouden waren aan de kunstenaar zijn nu doorgestroomd in diverse lagen van de samenleving. Volgens Van Winkel zou dit resulteren in een loskoppeling tussen kunstenaar en kunstwerk. Ieder individu heeft volgens deze ontwikkeling immers de capaciteit en de mogelijkheid om kunst te produceren. Van Winkel spreekt daarbij zijn angst uit over een volledige splitsing die zou leiden tot 'kunstwerk zonder kunstenaar en kunstenaar zonder kunstwerk'. Dit zou volgens Van Winkel wellicht leiden tot een breking met de mythe van het kunstenaarschap met als gevolg het einde van het mythische kunstenaarschap en dus ook het einde van de kunst betekenen. Het utopisch ideaal van kunstenaars Joseph Beuys of Lawrence Weiner lijkt dan, veertig jaar later, alsnog gerealiseerd in de ogen van Van Winkel. De ontwikkeling van 'iedereen is een kunstenaar' resulteert in een commerciële stroom van 'doe-het-zelf-kunstwerken'. Waarbij men vakantiekiekjes met enkele muisklikken op 'echt schilderinnen' kan laten drukken en dit vervolgens als echte kunst aan de muur kan hangen. Van Winkel vreest voor het kunstwerk zonder aura, zonder auteurschap, zonder skill, zonder persoonlijke signatuur en brengt dit in verband met wat hij noemt de postartist.

In de ogen van Van Winkel heeft de postartist een bepaalde grens gepasseerd; het maken van kunst heeft voor hem alle belang verloren, en esthetische kwesties interesseren hem niet. De postartist breekt met de drie kunstenaarsmodellen die Van Winkel in zijn essay schetst: Het romantische model, het avant-garde model en het Beaux-Arts model. De postartist heeft in tegenstelling tot de avant-gardistische kunstenaar niet als doel om de autonomie van de kunst te ontwrichten of om de traditie te weerleggen met innovatieve, betere ideeën. De postartist hecht ook geen waarde aan esthetische of technische kwaliteiten van het kunstwerk zoals in het Beaux-Arts model volgens Van Winkel. Evenals toont hij geen verwantschap meer met het romantische model, dat uitgaat van de innerlijke drang tot een originele creatie. In de ogen van Camiel van Winkel is de postartist het geloof in alle aspecten van de mythe rondom het kunstenaarschap volledig verloren. Tegelijkertijd blijft de postartist van de museale en maatschappelijke privileges van het kunstenaarschap gebruik maken omdat hij er geen afstand van kan of wil nemen.

Volgens Van Winkel is het kunstenaarschap van de postartist een volledig gedematerialiseerde, onthechte sfeer- letterlijk een atmosfeer omdat zijn artistieke praktijk vooral bestaat uit het bewerken, manipuleren, samplen en monteren van bestaand materiaal en concepten. Van Winkel noemt het werk van de postartist 'postproductie' naar het gelijknamige, in 2002 verschenen boek van Nicolas Bourriaud. Het kunstenaarschap van de postartist is volgens Van Winkel 'demystificeert'. Het onderscheid tussen leven en kunst wordt niet gerealiseerd waardoor mythevorming niet meer mogelijk is. Het opheffen van deze grens tussen leven en kunst is echter onmogelijk waardoor de postartist genooddaakt is om een schijnwerkelijkheid te creëren waarin het alledaagse leven op een geësceneerde manier in de kunstwereld terecht kan komen. *"Kunstenaars spelen het avant-gardistische project van de kunst die in het leven opgaat als het ware na."* Volgens van Winkel speelt de postartist allerlei alledaagse activiteiten, bezigheden en werkvormen na en beleven zij hun verschijning als kunst. Alledaagse verschijnselen zoals therapie, gemeenschapswerk, antropologie, pedagogiek, waarin niet de kunstenaar, maar de gebruiksrelatie tussen het publiek en de gedematerialiseerde context die kunstenaar creëert, het werk vormen in de ogen van Van Winkel. De postartist onderkent het karakter van de hedendaagse cultuur als een gebruiks-cultuur, waarin de utopische gelijkstelling van maker en gebruiker, producent en consument, al werkelijkheid is geworden stelt Van Winkel.

Van Winkel verwijt de postartist dat hij zijn laatste restje maatschappelijke voorbeeldfunctie heeft verloren omdat hij in zijn postproductie het maken van een kunstobject zo ver naar de achtergrond heeft laten verdwijnen terwijl het publiek dit wel van de beeldende kunst verlangt. Volgens Van Winkel is dit een van de redenen dat het utopisch ideaal van kunstenaars Joseph Beuys of Lawrence Weiner een steeds realistischer scenario kan worden. Hij ziet de postartistattitude als een vrijbrief aan de wereld buiten de kunst om de waardes, kwaliteiten en

competenties die volgens Van Winkel versleutelt liggen in de mythe van het kunstenaarschap uit handen te geven, ideeën die hij vooral opdoet uit zijn aangegeven bronnen.

De situatie van de postartiest en zijn postproductie is zeker niet de gewenste situatie in de ogen van Van Winkel. In het laatste hoofdstuk spreekt Van Winkel dan ook nadrukkelijk uit dat hij hoopt dat deze hedendaagse ontwikkelingen 'niet meer zijn dan wat gewoel aan het zeeoppervlak' en hoopt dat deze de 'grote mythische onderstroom nauwelijks beïnvloeden'. In het laatste hoofdstuk spreekt Van Winkel dan ook zijn wens uit om de mythe in stand te houden. *"De kunstenaar die groots is in zijn nederigheid, menselijk-onmenselijk in de mate waarin hij zichzelf het leven ontzegt, goddelijk in zijn relatie tot de schepping."* Vandaar dat Van Winkel zijn pleidooi besluit te eindigen met een citaat uit een interview met Markus Lüpertz. *"Er is geen andere manier om het eeuwige te vatten, dan door de giften van de kunstenaar. Alles wat we van het verleden weten, heeft de kunst ons verteld, en wat de toekomst brengt hebben kunstenaars (al) gedacht en gezien."*

2

Om de kunstpraktijk van de postartist te begrijpen en te duiden is het belangrijk om te achterhalen waar deze kunstenaar vandaan komt. Welke historische processen, behalve die al reeds bondig genoemd zijn door Van Winkel, hebben het ontstaan van deze postartist mogelijk gemaakt? Om dit te achterhalen volg ik de bronnen die Van Winkel noemt in zijn essay want volgens hem is de kunstwereld al een tijdje in de ban van 'de kunstenaar zonder kunstwerk'. Hij stelt dat waarnemers deze figuur met gemengde gevoelens hebben gekarakteriseerd als "postartist". In een voetnoot noemt hij als waarnemers: de Amerikaanse kunsthistoricus Donald Kuspit; de Canadese kunstenaar en kunsthistoricus Jeff Wall; en de Amerikaanse kunstenaar en kunstcriticus Peter Plagens. Om de postartist te duiden zal ik aandacht besteden aan zieneren en waarnemers die volgens Van Winkel het fenomeen "postartist" beschrijven. Ik zal proberen de onderlinge verschillen tussen elk van deze auteurs proberen zo duidelijk mogelijk naar voren te brengen, aangezien iedere 'waarnemer' het begrip op eigen wijze interpreteert en gebruikt. Verder zal ik aandacht besteden aan het werk van Allan Kaprow, Amerikaans performance kunstenaar, op wiens essays de term "postartist" geïnspireerd is en Arthur C. Danto, Amerikaans kunstcriticus en filosoof, die evenals Kuspit spreekt over het einde van de kunst in 'The End of Art', 'After the End of Art' en 'The Artworld'.

In de afgelopen vijftig jaar zijn er vele 'eindes' aangekondigd. Een korte simpele zoektocht leverde een enorme lijst van 'eindes' op: Michel Foucault sprak in zijn "Les Mots et Les Choses" (1966) over 'het einde van de mens' en tevens over 'het einde van de politiek'. Jean-Francois Lyotard constateerde in "La Condition Postmoderne" (1979) 'het einde van de grote verhalen'. Richard Rorty sprak in zijn "Philosophy and the Mirror of Nature", eveneens uit 1979, van 'het einde van de filosofie'. Enige tijd later, in 1992, publiceerde Francis Fukuyama zijn invloedrijke werk "The End of History". Ook 'het einde van de kunst', dat schijnbaar halverwege de jaren tachtig in de lucht leek te hangen, is meermaals beschreven. Meerdere auteurs schreven toen ieder een invloedrijk werk dat over het einde van de kunst ging: Hans Belting "Das Ende der Kunstgeschichte" (1983), Arthur Danto "The End of Art" (1984), Gianni Vattimo wijdde een hoofdstuk uit zijn boek "The End of Modernity" (1985) aan "The Death and Decline of Art" en Donald Kuspit schreef "The End of Art" (2002). Aan de hand van deze incomplete opsomming moge het duidelijk zijn dat vele het gevoel hadden dat er 'iets' aan het eindigen of sterven was of is.

Een van de 'zieneren' van Van Winkel is Donald Kuspit met het boek "The End of Art" (2002). De kunsthistorische lijnen die Kuspit uitzet van waaruit deze post-kunstenaar ontstaat zijn vooral te vinden in de veranderende kunstpraktijk tijdens de jaren 60. Waarin de kunstenaar zich wilde los maken uit de traditie en probeert af te rekenen met het keurslijf van genres, techniek en metier en daardoor met de conditionering van het kunstenaarschap. In de meeste gevallen is het vertrekpunt niet langer een specifieke discipline (of techniek), maar de dagelijkse activiteit. De kunstenaar maakt haar eigen kunstpraktijk en vak inhoud moeilijk benoembaar

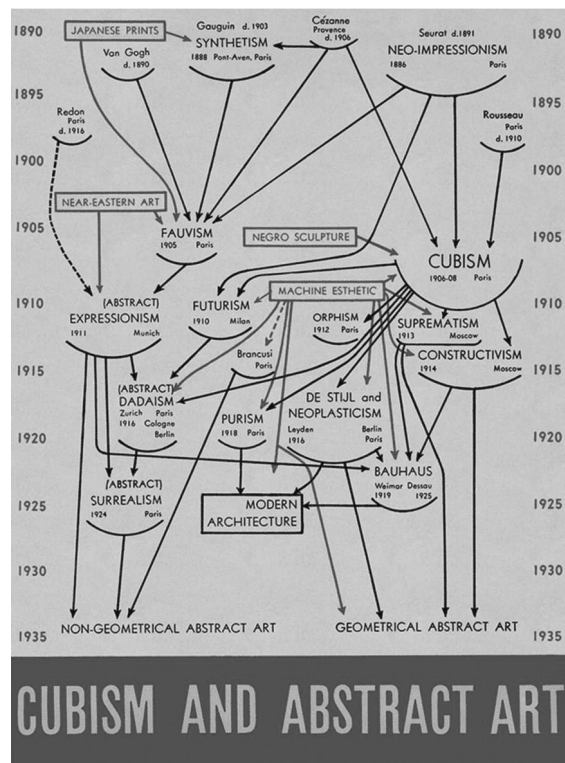
door haarzelf te injecteren met toeval, willekeur, wansmaak, en vormeloosheid, door mechanische en machinale technieken en het alledaagse toe te laten. Deze 'desublimering' van de kunst, zo zou je kunnen stellen, was gedurende de gehele twintigste eeuw een middel om de 'valse' aanspraak op autonomie te ontkrachten waarmee het modernisme zijn mythes overleefd had gehouden. Alleen door af te rekenen met de sociale conventies van vormelijkheid en beschaving meende de kunstenaar de kunst te kunnen verlossen van de valse pretenties die haar waren opgedrongen. Kuspits pleidooi staat hier lijnrecht tegenover.

Het is dan ook niet vreemd dat vanuit Kuspits conservatieve houding het 'einde' gezien wordt als een zeer negatief einde. Het lijkt er dan ook op dat Camiel van Winkel hier zijn grootste inspiratie vandaan haalt voor zijn eigen essay wanneer hij over de postartist schrijft en over welke richting de kunst volgens Camiel van Winkel op zou moeten. De negativiteit van Kuspit en het gebruik van de term postartist is namelijk zeer vergelijkbaar met manier waarop Camiel van Winkel deze ziet. Het verlies van Kuspit is groot, in tegenstelling tot de nieuwe mogelijkheden die een dergelijk verlies als bijvoorbeeld het veranderen van de term 'high art' en de notie van de 'deskilled author' zouden kunnen bieden. Kuspit onderbouwt zijn verhaal aan de hand van een verscheidenheid aan historische voorbeelden om zijn pleidooi rondom het 'einde van de kunst' te duiden. In de ogen van Kuspit is het einde van de kunst al geweest en leven we nu in een tijdperk waarin de postartist en zijn postart de boventoon voeren.

Kuspit opent zijn boek "The End of Art" met het aanhalen van een tentoonstelling uit 2001 in het Museum of Modern Art in New York getiteld "Modern Starts". Het doel van deze tentoonstelling was om de -isme gebaseerde, hiërarchisch ingedeelde ordening zoals die geschetst werd door de eerste directeur van het Museum of Modern Art, Alfred Barr, te deconstrueren en in kaart te brengen. Om zijn kritiek te uiten maakt Kuspit gebruik van een kritiek geschreven door Frank Stella in "The Art Newspaper" (2001), wiens werk Kuspit beschrijft als *"een van de lichtpunten van de Amerikaanse abstracte kunst"*. Kuspit citeert Stella om zijn standpunt rondom deze expositie bij de staan: *"This exhibition neither re-evaluates nor re-interprets; it simply plays around with the collection in the spirit... of some fashionable act of de-legitimation of the ideas of greatness, genius, and uniqueness that the collection embodies"*.

Ondanks dat Stella wel eens gelijk zou kunnen hebben wat betreft de 'kwaliteit' van de expositie, is het interessanter dat zijn kritiek een positie onthult die vergelijkbaar is met die van Kuspit, vandaar dat Kuspit dan ook Stella's kritiek inzet. De enigszins bittere kritiek van Stella wijst op een zeker geloof in ideeën omtrent het artistieke genie, artistieke soevereiniteit en de notie van 'high art'; een notie die uiteraard reflecteert op zijn eigen bevoorrechte positie binnen de op -isme gebaseerde kunstgeschiedenis. In de kritiek van Stella komt duidelijk een afkeer naar voren die te maken heeft met het verlies van dit geniale en soevereine

kunstenarschap en tevens omtrent het verlies van de notie 'high art'. Dit verlies houdt in dat de kunst zich inlaat met 'social appropriation', 'commercial value' en 'entertainment'. Zo concludeert Kuspit dat in de ogen van Stella de oorspronkelijke waarde van kunst zou moeten liggen in de haast transcendente esthetisering van het alledaagse.



Stella, die deze ontwikkelingen ziet als de dood van de kunst, stelt dat 'high art' is opgenomen in de alledaagse visuele en materiële cultuur en daardoor haar bevoorrechte positie als bron en aura van 'de bijzondere esthetische ervaring' verloren heeft. Hierdoor wordt de kunstenaar slechts een vertegenwoordiger van alledaagse waarden en verliest deze haar integriteit als buitenstaander van de maatschappij waardoor haar artistieke kwaliteiten zoals de esthetische 'verheffing'

uit handen geeft stelt Kuspit. In andere woorden verandert de rol van de kunstenaar van een bevoorrecht persoon die een zekere esthetische transformatie en zuivering kan toepassen op de alledaagse middelmatigheid en lelijkheid naar iemand die zich met deze alledaagsheid inlaat en daarmee afstand doet van deze bevoorrechte positie.

Kuspits idee over wat de kunstenaar is en wat hij zou moeten kunnen leunt sterk op de romantische notie van het genie, vergelijkbaar met hoe Camiel van Winkel deze uitgebreid omschrijft in zijn essay. Deze overtuigingen over de invulling van het kunstenaarschap zijn dan ook het vertrekpunt voor Kuspits gehele pleidooi. Omdat deze overtuigingen echter niet meer overeenkomen met datgene dat hij ziet gebeuren in de kunst, bestrijdt hij deze ontwikkelingen vurig. Het idee van het romantische en scheppende genie, die het fundament vormt van kuspits standpunt, focust zich op de helende kracht van de 'high culture'. In de ogen van Kuspit is het de gevoelige kunstenaars ziel, de vervreemde figuur opererend vanuit een grijs gebied tussen gekte en genialiteit wiens werk een buitengewone esthetische ervaring produceert middels een origineel kunstwerk. De kunstenaar in kwestie kan tijdens haar artistieke zoektocht bij niemand anders te rade kan gaan dan bij haarzelf. Hij wordt tot de kunst geroepen en heeft geen mogelijkheid deze roeping te negeren, zonder zichzelf ernstig te kort te doen. Volgens deze houding vallen de kunstenaar en zijn werk naadloos samen. Het werk is als een directe afspiegeling van een onderbewuste intense ontmoeting tussen gevoelige maker en vormbaar materiaal.

Vandaar dat Kuspit zeer grote weerstand wil bieden tegen het vermengen van kunst met de alledaagsheid en het 'post-esthetische' tijdperk waarin de kunstenaar zich bevindt. Dit is waar Kuspit het begin van het einde ziet ontstaan:

"the kiss of aesthetic death, and artistic death, for it makes art just another everyday phenomenon."

Een goed historisch voorbeeld hiervan is het werk van Wim T. Schippers waarbij hij een flesje limonade leeg giet in zee bij Petten. Hier zijn uiteraard geen artistieke vaardigheden voor nodig behalve het artistiek-conceptueel programma van de kunstenaar, een intrinsieke motivatie om dit ook daadwerkelijk uit te voeren, en de positie die daarbij wordt ingenomen door hemzelf binnen de conventie. Waar, onder andere kunstenaars als Wim T. Schippers, zich los wilden maken uit de traditie, zag het publiek veelal in zijn pogingen slechts een banale opeenhoping van rareiteiten. Strategieën of in gang gezette processen lijken belangrijker dan in zichzelf besloten heilige autonome kunstwerken. Ook ondermijnt de kunstenaar zijn toegeschreven mythische autonomie door zich bijvoorbeeld te in te laten met de alledaagse banaliteit. Dit kunstenaarschap bevreemdt zijn eigen autonomie en discours door middel van een zelfbewuste en onafhankelijke positie in te nemen

ten opzichte van de wereld en de samenleving waarin het discours zijn plaats heeft. Waarbij de gegeven autonomie van de kunst condities creëert en een bepaalde vrijheid veronderstelt voor radicale, doorbrekende, bevragende actie over zichzelf.

Dit houdt voor Kuspit in dat de artistieke kwaliteiten van een kunstenaar om de vorm en het onderwerp van een kunstwerk op een esthetische manier te verzoenen waardoor er een bepaalde waarheid omtrent het onderwerp onthuld kan worden, verdwijnt. Deze post-esthetische kunst, zoals Kuspit het noemt, verliest haar eeuwenoude zorg en waarde voor schoonheid. Post-esthetische kunst ziet de vorm van een kunstwerk als een soort platform om het onderwerp naar voren te schuiven als werk. Net als de politicus neemt de kunstenaar een positie in tegenover het onderwerp dat vervolgens verkondigd wordt aan het publiek. Daarbij wordt er niet meer naar een bevredigende vorm gezocht en wordt er geen inspanning meer gedaan vanuit de kunstenaar om tot deze schoonheid te komen. Kuspit concludeert dat in deze post-esthetische kunst een verlies van creativiteit schuilt. Middels een vergelijking van het werk van Duchamp en Newman verklaart en beschrijft Kuspit het begrip 'post-esthetisch'. Bij zowel Duchamp als Newman, stelt Kuspit, is het kunstwerk 'post-esthetisch' geworden, het kunstwerk is gestript en ontdaan van alle esthetische waarden. Kunst is niet meer de bemiddeling en expressie van de esthetische ervaring.



Wim T. Schippers - flesje limonade gazeuse in zee bij Petten - 1961

Kuspit herkent zowel in het werk van Duchamp als in dat van Newman, op een verschillende manier, het einde van de beeldende kunst zoals we dat kennen, omdat zij in de ogen van Kuspit onverschillig tegenover de esthetische ervaring staan. Waar het volgens Kuspit om gaat is dat in beide gevallen kunst een niet esthetisch proces is. Het is de verslaglegging en vertaling van een 'non-art process', Kuspit pleit dan ook voor een terugkeer van schoonheid en de esthetische ervaring in de kunst en stelt dat mensen niet volledig mens zijn zonder deze esthetische ervaring. Maatschappelijk relevante kunst is een enorme mislukking spreekt hij indirect uit en hij pleit daarom voor een bezielde kunst waarbij Kuspit de catharsis, opgevat als een emotionele zuivering, noemt als het resultaat dat zijn idee over een esthetische ervaring zou bewerkstelligen.

Evenzo vormt het alledaagse voor Kuspit een banale gevangenis waarin de reproductie van het krachtige en authentieke werk van de kunstenaar opnieuw verschijnt. Alleen door het originele kunstwerk te zien, afkomstig van de handen van de genie-kunstenaar, kan men mogelijkwerwijs een esthetische ervaring opdoen die deze helende kracht zou bezitten:

As reproduction, the painting enters the domain of the everyday. The painting can be liberated from the prison of everyday consciousness its reproduction imposes on it, only by a defiant act of aesthetic perception. The serious spectator's aesthetic re-affirmation of the painting is a kind of re-creation of it, serving the same spiritual purpose as the artist's creation of it: creativity is the means of escaping from – even decisively breaking with – everyday consciousness of the life-world.

In tegenstelling tot Kuspits standpunt is het idee om anderen een beslissende rol te geven bij de invulling van een artistiek werk, en dus de heteronomie in het autonome domein toe te laten, al zeer lange tijd voordat Kuspit zijn boek schreef geïntroduceerd in de kunstpraktijk. Hier wordt heteronomie als het tegendeel van autonomie in de kunst opgevat, ofwel afhankelijkheid van externe, niet-immanente condities.

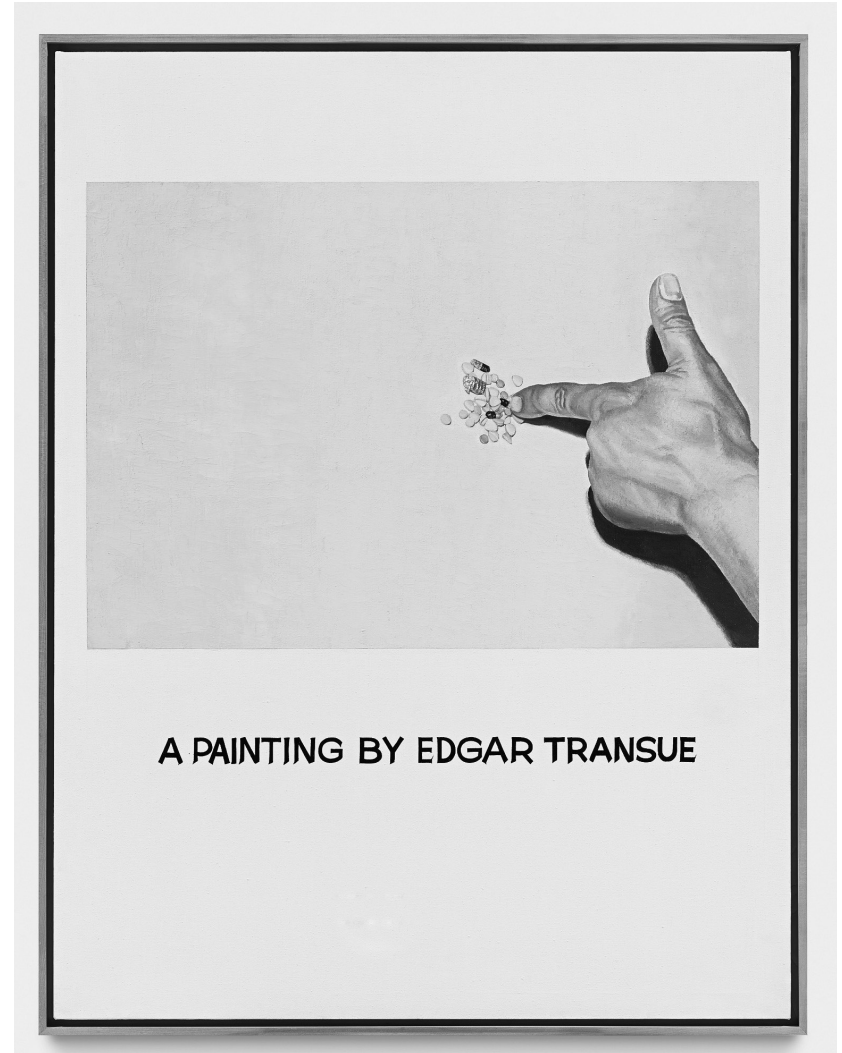
Een serie schilderijen van John Baldessari met de titel 'Commissioned Paintings' uit 1969 getuigen van het toelaten van heteronomie in het autonome domein. Baldessari had eerst een aantal foto's gemaakt van een hand die een interessant voorwerp aanwijst. Vervolgens benaderde hij amateurschilders met het verzoek om een van de foto's uit te kiezen en die na te schilderen op een voorgespannen doek van standaardafmetingen. Het werk werd afgemaakt door een reclameschilder



die op elk doek de tekst 'A painting by...' aanbracht, gevolgd door de naam van de amateurschilder. Een ander voorbeeld van John Baldessari is de situatie waarin hij de schilderkunstige conventies uit die tijd achter zich liet. Hij creëerde al zijn landschaps- en abstracte schilderijen om vervolgens met het overgebleven as koekjes te bakken. Zo zijn er nog veel meer voorbeelden te geven van kunstenaars die de notie van genie, authenticiteit en originaliteit uit handen geven om de heersende kunstcontext uit die tijd te bevragen op haar houdbaarheidsdatum.

Waar er volgens Kuspit in de moderne kunst een gevoel heerste van doorbraak, vooruitgang en experiment, vertegenwoordigt postmoderne kunst een uitgeputte, banale, ironische en lege nasleep hiervan. De postmoderne kunstenaar is een karikatuur van een 'echte' kunstenaar omdat deze kunstenaar zichzelf vereenzelvigd, en deel gaat uitmaken van zijn 'normale en alledaagse publiek' en 'de menigte'. Hierdoor wordt de kunstenaar een alledaags persoon met een alledaagse normale baan zoals iedereen. Dit doet de postmoderne kunstenaar vooral door middel van het opnemen en toe-eigenen van het alledaagse. Wanneer moderne kunst zich volledig inlaat en zich begint te identificeren met het alledaagse, omarmt en identificeert het zich met de vijand van de beeldende kunst. Hierdoor wordt kunst een fenomeen van de lege menigte, die kunst draagt het bijzondere aura van high-culture kunst, maar zonder enige transcendente ambitie of esthetische waarde. In de ogen van Kuspit wordt kunst hierdoor slechts iets alledaags met een dubieuze artistieke vermomming.

Links: John Baldessari - Cremation project - 1970, Rechts: John Baldessari - COMMISSIONED PAINTING: A PAINTING BY EDGAR TRANSUE - 1969



3

De historische aanwijzingen voor het ontstaan van de postartist zijn voor Kuspit vooral te vinden in de veranderde kunstpraktijk vanaf de jaren zestig. Ontwikkelingen en veranderingen die Kuspit overduidelijk betreurt. Het toelaten van het alledaagse en de verschuivende rol van esthetiek in de kunstpraktijk zijn voor Kuspit duidelijke historische processen die vooraf gaan, en enigszins verklaren wie de postartist is en hoe deze heeft kunnen ontstaan. In plaats van deze ontwikkelingen in een positief daglicht te aanschouwen ziet Kuspit vanuit de kruisbestuiving tussen het alledaagse en kunst een situatie ontstaan waarin ze beide aan betekenis en waarde verliezen.

Kuspit haalt op dit punt in zijn boek Allan Kaprows essayverzameling "Essays on the Blurring of Art and Life" aan. Kuspit introduceert hier de term "postartist", hij baseert deze term op een serie essays van Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part I" (1971), "The Education of the Un-Artist, Part II" (1972) en in mindere mate op het derde deel van deze serie. Opvallend is dat Kaprow in zijn essays de term postart of postartist nooit noemt maar toch als bron wordt aangewezen voor de term door Kuspit. In het eerste essay uit de serie stelt Kaprow dat het kunstenaarschap en kunst uiteindelijk zullen verdwijnen omdat de vermenging tussen het alledaagse leven en kunst steeds groter zal worden.

"Once, the task of the artist was to make good art; now it is to avoid making art of any kind."

Na enige verdieping blijkt dat Allan Kaprow een belangrijk figuur is om de postartist en zijn postproductie te begrijpen. Niet alleen om een beeld te geven van de oorspronkelijke intentie van het begrip in tegenstelling tot de uiterst negatieve interpretatie van Kuspit (en Camiel van Winkel) maar ook om te achterhalen waar Kuspit zich precies heeft door laten 'inspireren'.

Kaprow was een vooruitstrevend figuur in de verschuivende kunstwereld van de jaren 60; zijn 'happenings', een vorm van spontane, niet-lineaire actie, waren een revolutie in de artistieke tak van de performance art. Kaprow begon als een abstract expressionistisch schilder, opgeleid aan The New York School bij docent Hans Hoffman in 1947-1948. Hier ontwikkelde hij een dynamische en expressieve stijl van schilderen, Kaprow absorbeerde de 'action painting' technieken van Pollock en anderen. Kaprow was vooral uit op de relatie tussen de fysieke interactie tussen de kunstenaar en zijn werk. Daarna studeerde hij kunstgeschiedenis en filosofie waar hij 'actie collages en assemblages' begon te maken van alledaagse gevonden voorwerpen. Kaprow begon steeds meer interesse te krijgen in de alledaagse ervaring, waarmee hij een beroep deed op de intenties van de dadaïsten maar ook het werk van filosoof John Dewey "Art as Experience" (1932) en de colleges van John Cage hadden een grote invloed op Kaprow.

In het chronologisch geordende boek "Essays on the blurring of art and life" zijn diverse essays van Kaprow te vinden over het samensmelten van leven en

kunst. De schrijver van de introductie, Jeff Kelley, stelt dat Allan Kaprow het best omschreven kan worden als een maker van 'lifeworks'. Kaprows happenings veranderden de definitie van het kunstobject. Kunst was voor Kaprow niet langer een voorwerp dat kon worden bekeken aan een muur of op een voetstuk. Kaprow verklaarde:

"The everyday world is the most astonishing inspiration conceivable. A walk down 14th Street is more amazing than any masterpiece of art."



Joe Fig - Jackson Pollock - 1951

Kaprow stelde heel duidelijk dat zijn 'happenings' in verband moesten worden gebracht met kunst en niet met theater. Hij benadrukte dat zijn happenings in dezelfde categorie als de action painting van de abstract expressionisten vielen en niet gebruik maakten van een opzettelijke structuur of vooropgezette scènes met acteurs. In 1958 schreef Kaprow zijn eerste belangrijke essay: "The legacy of Jackson Pollock". Kaprow sprak in dit essay uit dat hij het werk van Pollock als startpunt neemt om kunst te lanceren die buiten het gebruikelijke raamwerk van de kunst gaat treden en zich steeds meer richting het alledaagse beweegt. Kaprow lijkt vooral gefascineerd te zijn door het continue proces van Pollock en het vergelijkbare proces voor diegene die naar het werk kijkt. *"Constantly shuttling between an identification with the hands and body that flung the paint and stood "in" the canvas"* *"We do not enter a painting of Pollock's in any one place... we dip in and out when and where we can."* Als vervolg op Pollock's methode en een verdere afwijzing van de traditie kondigt Kaprow in dit essay aan schilderkunst op te geven en verder te willen met het opzoeken van een vermenging tussen leven en kunst.



Allan Kaprow - Words - 1962]

In 'Words', een werk van Kaprow uit 1962 getoond in de Smolin Gallery in New York, wordt het publiek mee op een reis genomen door twee kamers, tijdens deze reis wordt terloops het publiek uitgedaagd bij te dragen aan al reeds aanwezige schriftelijke en mondelinge onderdelen van de expositie. Via deze interactieve omgeving plaatst Kaprow 'urban text' dat refereert aan de alledaagsheid van graffiti, billboards, kranten, alledaagse gesprekken op straat en een lezing die plaatsvindt tijdens de expositie in een kader waarin een actief publiek bijdraagt aan de inhoud van het werk. Door het werk te positioneren als een multi-zintuigelijke happening geeft Kaprow de mogelijkheid om in het werk 'Words' letterlijk woorden tot leven te laten komen. Het is dan ook de verantwoordelijkheid van de toeschouwer, of deelnemer, om deel te worden van het creatieve en actieve proces van het werk, zoals hij dit waardeerde in het werk van Pollock, in tegenstelling tot een passieve afstandelijkheid die Kaprow achter zich heeft gelaten. Overigens is het zo dat Kaprow duidelijke eisen en criteria stelt aan een happening. Om deze eisen en criteria duidelijk te maken heeft Kaprow een LP ingesproken, "How To Make A Happening" (1966), waarop hij aan de hand van 11 stellingen beschrijft wat een 'happening' inhoudt en hoe je er een veroorzaakt en organiseert als kunstenaar. Op 'side 1' is de stem van Kaprow te horen die de 11 regels uitlegt orent de 'happening', op 'side 2' is tevens de stem van Kaprow te horen die een aantal voorbeelden van 'happenings' geeft.

Vanuit deze gedachtes begint Kaprow zijn praktijk in de vorm van 'happenings' steeds verder te ontwikkelen, gebaseerd op een "esthetiek van de alledaagse ervaring". In een later essay "The education of the Un-artist, Part I" (1971) beschrijft hij vier termen waar hij zijn verhaal aan ophangt: non-art, anti-art, art art, en un-art. Kaprow beschrijft nonart als datgene dat nog niet geaccepteerd is

als kunst, maar door een kunstenaar wel gezien zou kunnen worden als onderdeel van zijn kunstpraktijk. Hij brengt dit in direct verband met het alledaagse. Hierbij kent Kaprow het alledaagse meer waarde en 'meaningfulness' toe dan "art art". Dit illustreert hij door een voorbeeld: Hij noemt hier Dennis Oppenheim die in Canada over een modderig stuk grond rende. Oppenheim maakte van zijn voetstappen gipsen afgietsels, die hij later opstapelde en ten toon stelde in een galerie. In de ogen van Kaprow was zijn activiteit interessant en geslaagd terwijl het ten toonstellen van de afgietsels 'corny' en misschien zelfs overbodig was. Wat Kaprow hiermee wilt hiermee aantonen is dat de bijzondere alledaagse ervaring van Oppenheim van groter belang was en meer waarde had dan de productie van het uiteindelijke kunstobject(en) die hij benoemt als "art art". Je zou non-art dus kunnen zien als hele alledaagse activiteiten of objecten die in principe niet thuis horen of geaccepteerd zijn in de geïnstitutionaliseerde kunst of kunstmarkt maar wel van grote waarde zouden kunnen zijn voor de individuele kunstpraktijk omdat het iets kan toevoegen aan het leven volgens Kaprow. Non-art beoefenaars zouden gekozen hebben om bewust buiten de gevestigde orde en institutionele kunstwereld te opereren maar heeft deze gevestigde wereld nodig als noodzakelijk tegengewicht. Zonder de traditionele, geïnstitutionaliseerde "art art" kunstwereld waarlangs het werk van de non-artist zich beweegt is de betekenis en waarde niet zichtbaar volgens Kaprow.

Non-art wordt regelmatig verward met anti-art volgens Kaprow. Anti-art zou oorspronkelijk bedoeld zijn om conventionele waarden en esthetische of ethische kwesties op te schudden. Waar hij Marcel Duchamps Fountain als een bekend voorbeeld inzet. Non-art deelt deze intentie met anti-art niet. In tegenstelling tot anti-art staat non-art niet haaks op de traditionele geïnstitutionaliseerde kunstwereld maar maakt non-art een terugtrekkende beweging uit de kunstwereld. Toch is bij non-art de geïnstitutionaliseerde kunstwereld niet volledig losgelaten.



Allen Kaprow - How to make a happening - 1966

Non-art heeft deze wereld nodig om de spanningsboog kunst-nietkunst aan te houden. Volgens Kaprow wordt uiteindelijk het werk van de non-artist ook opgenomen in de culturele wereld waar zij in eerste instantie haar vrijheid tegen af meet, juist omdat zij niet volledig met deze wereld wilt breken. Dit geldt ook voor anti-art, wiens kunst uiteindelijk liefdevol opgenomen zal worden in de geïnstitutionaliseerde kunstwereld waar zij oorspronkelijk tegen aan vocht en kan vanuit dat oogpunt zelfs als een vorm van vooruitstrevende "pro-art" gezien worden.

Na non-art en anti-art besproken te hebben gaat Kaprow door op "art art". Art art moet het vooral hebben van de reeds bestaande tradities binnen de geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Art art put volgens Kaprow vooral uit haar eigen discours en niet uit het leven of de wereld buiten de kunst. Dit vond Kaprow zeer gevaarlijk. *"Art is dying- not just because it operates within conventions that have ceased to be fertile. It is dying because it has preserved its conventions and created a growing weariness toward them"*. Daarmee roept Kaprow op *"to un-art ourselves"* en dit brengt hem bij zijn laatste term, de un-artist.

De un-artist heeft een nog vluchtiger bestaan dan de non-artist volgens Kaprow. De un-artist zet de breuk met de geïnstitutionaliseerde kunstwereld als het ware door. De non-artist keert altijd terug bij de kunstwereld waar zij een terugtrekkende beweging van maakte, de un-artist doet dit niet en blijft van de kunstwereld vandaan. De un-artist doet dit door zijn esthetische kwaliteiten te laten vallen, zijn 'profession of art' aan de kant zetten evenals de kunstwereld te verlaten. In zijn essays "The education of the Un-artist, Part II" (1972), "The Real Experiment" (1983) en "The Meaning of Life" (1990) vertelt Kaprow verder over de praktijk die de un-artist heeft. Hij stelt dat de un-artist geïnteresseerd is in 'lifelike art' en niet in 'artlike art'.

"Simplistically put, artlike art holds that art is separate from life and everything else, whereas lifelike art holds that art is connected to life and everything else. In other words, there is art at the service of art and art at the service of life."

Kaprow ziet de un-artist als een experimentele kunstenaar die zich verwijderd heeft van de kunst en zich niet bezig houdt met het zoeken naar de betekenis van kunst, zoals de artlike-artist, maar met het zoeken naar de betekenissen en mogelijkheden van het leven, zoals de lifelike-artist. Dit doet hij door veel aandacht te besteden aan het dagelijks leven. Wat er gebeurt als je aandacht besteedt aan iets, vooral aan routine gedrag, is dat het je blik en aandacht erop verandert aldus Kaprow.



Het werk van Ane Hjort Guttu 'How to Become a Non-Artist' uit 2007, dat ten toon werd gesteld in de expositie 'Making is Thinking' (2011) in Witte de With te Rotterdam, toont een slide show/video van 12 minuten en een voice-over waarin door haar zoon gemaakte kleine 'kunstwerken' becommentarieerd worden door Guttu zelf. Deze observerende analyse doet zich voor als nieuwe input voor het werk van de kunstenares. Guttu analyseert de creatieve en artistieke beslissingen die haar zoon maakt en relateert en vergelijkt deze met de artistieke beslissingen die een kunstenaar zou maken. Vanuit de kleine handelingen en gebaren van haar zoon erkent Guttu de waarde ervan: *"As we traveled down this road toward the abolition of the universal idea of good and bad form, this new attitude toward things infected my surroundings, as if I were inside a zone where all things could be the result of a higher formal awareness: the roads, the chewing gum on the sidewalk, the yellow light over the city on our way home from the kindergarten. Or it could not be; it didn't matter anymore. Everything became art, and in the same moment, nothing."* Uiteraard ziet Guttu ook de humor in van haar werk, maar dat neemt niet weg dat deze artistieke mentaliteit aantoont dat niet per se het maken van kunstwerken maar het plezier en de artistieke en alledaagse inzichten die verworven kunnen worden door dit soort situaties een belangrijke rol kunnen spelen in de artistieke praktijk.

Vanuit deze ideeën ontstaat het spanningsveld waar de un-artist zich toe verhoudt. Aan de ene kant een ontwijkende en afwijzende beweging richting de kunst en aan de andere kant de onmogelijkheid tot het ontwijken van non-art. Hiertussen ligt het experimentele veld waarin de un-artist zich beweegt. In dit veld kan de non-artist zijn professionele identiteit weglaten, en kan, hoe paradoxaal dan ook, kunst zich verliezen in het zijn van alles behalve kunst, hetzij spel, sociologie, therapie, winkelen, koken, poetsen, sporten, etc.

Kuspit reageert op de essays en praktijk van Kaprow door te stellen dat zowel de kunst als het leven hierdoor aan waarde en zin verliezen omdat ze in essentie tot hetzelfde worden verklaard. Dit komt volgens Kuspit omdat het leven en het

alledaagse zijn uitgegroeid tot de bron en maatstaf van de kunst. Kuspit interpreteert het werk van Kaprow dan ook uiterst negatief. De term postartist zoals die gebruikt wordt door Kuspit lijkt een complete vermenging van termen en gedachtes zoals die door Kaprow gegeven worden in zijn essays. Kuspit lijkt de term postartist niet per se te willen verbinden met Kaprows term un-artist of non-artist maar verzint een term, geïnspireerd op zowel de un-artist als de non-artist, die voor Kuspit de lading kan dekken om zijn 'einde van de kunst' en zijn pleidooi tegen alles wat na dit einde komt aan op te hangen.

4

Wanneer Kuspit over 'postartist' spreekt stelt hij dat deze kunstenaar geen enkele interesse meer heeft in esthetiek en geen enkele vakmanschappelijke vaardigheden over heeft om kunst te maken die in de buurt komt van de schoonheid en esthetische ervaring waar Kuspit op blijft doelen.

"The conceptual postartist is incapable of beautiful execution."

De postartist is de kunstenaar die het einde van de kunst mede veroorzaakt heeft en werkt in een wereld ná het einde van de kunst. Kuspit stelt dat voor de postartist banaliteit een grote rol speelt omdat hij zich inlaat met het alledaagse en het leven (beide door Kuspit bestempeld als banaal) als bron ziet voor de kunstpraktijk. Omdat er voor de postartist geen eisen meer zijn waaraan een kunstwerk moet voldoen is voor de postartist elk banaal idee een goed idee, enkel omdat het banaal is, daarom wordt er door de postartist niet eens meer gedacht aan 'good craft' of 'beauty' stelt Kuspit.

Voor Kuspit is het werk van Damien Hirst een van de hoogtepunten van de postart kunst. Kuspit doelt hier dan voornamelijk op de installatie van Hirst "Home Sweet Home" (1996). Het werk bestaat uit een samenstelling van halfvolle koffie kopjes, lege bier flesjes, een met verf besmeerd pallet, een schildersezel, een ladder, schilderskwasten, snoeppapiertjes en krantenpapier dat verspreid ligt onder het geheel op de vloer. Het was het middelpunt van een tentoonstelling in de 'Eyestorm Gallery' te Londen in 2001 en werd later op de avond, na de opening, ontmanteld en weggegooid door de schoonmaker. De schoonmaker zag het werk aan als overblijfselen van het openingsfeest. *"As soon as I clapped eyes on it I sighed because there was so much mess. I didn't think for a second that it was a work of art - it didn't look much like art to me. So I cleared it all into binbags and dumped it."* Aldus Mr. Asare, de schoonmaker.

Ook al vond Damien Hirst dit *"Fantastic. Very funny."* omdat het werk een deel van een kunstenaarsstudio zou representeren. *"The cleaning man who cleared the "mess," as he called it, responded to it as life rather than art - unoriginal garbage or anonymous waste rather than "an original Damien Hirst", as the gallery manager said it was."* Kuspit spreekt zijn angst en afkeer uit tegen dit soort kunst en concludeert uit dit voorbeeld dat wanneer kunst enkel nog interessant is wanneer het verkeerd wordt opgevat, de kunst verloren is. Het enkel verplaatsen van activiteit en objecten, die niks met de kunstcontext te maken hebben, naar de kunstcontext is in de ogen van Kuspit *"a case of putting on the emperor's new cloathing and getting away with it"*.

In tegenstelling tot de ideeën van Kaprow. Wiens missie is om de splitsing tussen leven en kunst zo klein mogelijk maken en als het kan de splitsing op te heffen.



Uit de tekst "The Education of the Un-Artist, Part III" (1974) haalt Kuspit naar voren dat Kaprow stelt dat Andy Warhol een belangrijke populaire postartist is geweest. Dit is echter niet helemaal waar, Kaprow toont inderdaad interesse in de kunstpraktijk van Warhol maar Kuspit overdrijft wanneer hij stelt dat Kaprow Warhol beschouwt als hét perfecte voorbeeld voor de postartist. Ondanks deze overdrijving zijn zowel Kuspit als Kaprow geïnteresseerd in het imago van Warhol. Waar Kaprow vooral uit is op de verwarring die Warhol schepte, veroorzaakt door het inhuren van een stand-in voor zijn performance-achtige verschijning op verschillende universiteiten, is Kuspit vooral geïnteresseerd in wat hij noemt 'experimental marketing'. Hier doelt Kuspit op de wijze waarop Warhol van zichzelf een 'vertegenwoordiger' maakte van merkproducten en imago's, zoals Campbell's Soup en Coca Cola. Door zichzelf in zijn kunstpraktijk te identificeren met verscheidende facetten van de alledaagse consumptiecultuur presenteert hij zichzelf als vertolker hiervan. De meest alledaagse bekende objecten konden modieuze en populaire kunstobjecten worden wanneer deze geassocieerd werden met Andy Warhol, een postartist, in de ogen van Kuspit. Warhol speelde als het ware het spel van moderne marketing na, hij reproduceerde zijn objecten op dezelfde mechanische manier zoals ze geproduceerd werden elders aldus Kuspit. *"Warhol's possessions have to become the ultimate unart, for they have been marketed as an experience of Warhol – as substitute for the postartist himself."*

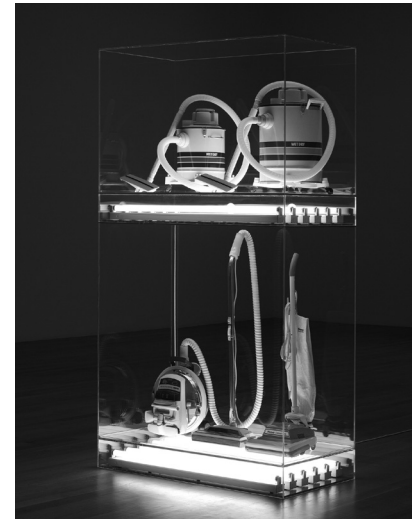
In de postart-wereld die Kuspit schetst, telt de kunstenaars publieke persoonlijkheid zwaarder dan de objecten of kunstwerken die hij maakt. In feite vaart alles dat de postartist claimt als zijn kunstobject mee op het aura van zijn persoonlijkheid. 'Experimentele marketing' is het geheime succes van de postartist stelt Kuspit. Ook Jeff Koons wordt genoemd als een van deze kunst 'personalities'. Jeff Koons, wiens werk o.a. bestaat uit het exposeren van alledaagse banale maar verleidelijke kitschobjecten zoals stofzuigers, is in de ogen van Kuspit een ander perfect voorbeeld van een 'marketing personality'. Alles kan verkocht worden als een

Damien Hirst - Home Sweet Home - 1996

Jeff Koons - New Hoover Celebrity IV, New Hoover Convertible, New Shelton 5 Gallon Wet / Dry, New Shelton 10 Gallon Wet / Dry, Double-decker - 1981-86

kunstwerk zolang het maar door de goede postartist gesigeneerd wordt stelt Kuspit. Dit komt door de mystiek die de naam of het merk van de kunstenaar draagt die veroorzaakt wordt door de goede en persoonlijke marketing ervan. Het succes van deze kunstenaar is vooral gebaseerd op hoe goed en op welke manier hij zijn persoonlijkheid verkoopt op de kunstmarkt.

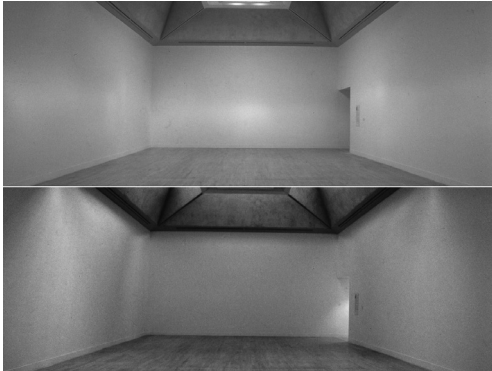
"Postart has perfected experimental marketing, that is, the marketing of daily experience as aesthetic experience. The point is to hype everyday objects as aesthetic objects, which makes us overlook their banality."



Het hebben van een persoonlijkheid, die wordt gedefinieerd en bevestigd door de kunstmarkt, vervangt het zijn van een persoon, gedefinieerd en bevestigd door de menselijke conditie. Hierdoor wordt voor de postartist het hebben of zijn van een persoonlijkheid belangrijker dan het zijn van een persoon stelt Kuspit.

Het werk 'The lights going on and off' van kunstenaar Martin Creed, dat in 2001 met de Turner Prize bekroond werd, moet haast wel, voor Kuspit althans, het sterkst gehate kunstwerk zijn dat op deze planeet te vinden is. Zoals de titel

reeds verraaft bestaat het werk enkel uit het aan en uitgaan van het licht in een van de museumzalen. 'Work No. 227: The lights going on and off' is aanleiding geweest voor veel verontwaardiging en reactie toen het voor het eerst getoond werd bij Tate Britain in London, dit leidde dan ook tot een situatie waar een andere kunstenaar eieren gooidde naar de muren om zijn afschuw voor het werk te doen blijken.



Het werk van Creed wordt veelal geïnterpreteerd als een vreemd, pretentius en controversieel werk van een misschien nog wel vreemder gevonden kunstenaar wiens denken in lijn valt met minimalistisch, conceptueel, dadaïstisch of fluxus denken. Echter wanneer de kunstenaar zelf aan het woord is over zijn werken dan is er geen pretentieuze toon te vinden. Wanneer zijn werk gekoppeld wordt aan zijn intentie en persoonlijkheid maar vooral aan de continue twijfel die hij uitspreekt over eigen pretentie wordt duidelijk dat het werk een hele andere lading dekt. *"Sometimes I feel so happy, sometimes I feel so sad. I always thought Work No. 227: The lights going on and off had something to do with this simple truth. It has the ability to compress happiness and anxiety within one single gesture."* *"It activates the whole of the space it occupies without anything physically being added and I like that because in a way it's a really big work with nothing being there."* Door een werk als dit waar geen artistieke of vakmanschappelijke kwaliteiten voor te geven zijn niet te zien als een zwak gebaar dat geen of weinig creativiteit vergt maar te zien als een onderbewuste persoonlijke uiting of statement in vorm van een eindeloze 'mood swing' tussen een staat van lichtheid en een staat van duisterheid wordt ten eerste duidelijk dat de Turner Prize niet op zoek was naar een kunstenaar wiens werk aan de kwaliteiten voldoet zoals die gegeven zijn door Kuspit. De juryleden van de Turner Prize waarden Creed dan ook om zijn moed en gevoeligheid. Er wordt hier gewaardeerd en geïnterpreteerd met een

Marin Creed - Work No. 227 (The Lights Going On And Off) - 2001

open blik die bij Kuspit blijkt te ontbreken. De juryleden beamen datgene dat Creed zelf zegt over zijn werk:

"Creed has said we live in a world full of objects. He wants to make art that doesn't contribute to that clutter. He wants to make art where he is doing as little as possible that is consistent with doing something."

In het gehele boek herhaalt Kuspit enigszins zijn standpunten over de postartist die zich inlaat met het alledaagse, geld, de media en populaire entertainment en dus met de banale en ongewenste aspecten van het leven in de ogen van Kuspit. Tevens wijdt Kuspit een hoofdstuk aan 'de afwijzing van het onderbewuste' waarin zijn grootste kritiekpunt het gebrek aan zelfexploratie bij de postartist is. In tegenstelling tot de postartist zouden kunstenaars hun onderbewuste moeten verwerken in hun kunstwerken om zo tot een vernieuwend en uniek werk te komen dat de esthetische, transcendente en emotioneel helende kwaliteiten volbrengt waar Kuspit naar streeft in zijn pleidooi. Hierbij haalt Kuspit het abstract expressionisme aan, een stroming binnen de moderne kunst waar de kunstenaar put uit zijn onderbewuste stelt Kuspit. Hierin wordt het onderbewuste gezien als een onuitputtelijke bron van inspiratie en creativiteit die de kunstenaar optimaal moet benutten. Een groot punt van zijn ergernis zijn kunstenaars die pretenderen dat in hun werk het authentieke onderbewuste een grote rol speelt of beweren dit tot uitdrukking te brengen maar dit slechts beweren om hun banale motieven te onderdrukken en hun werk interessanter te maken. Een kunstenaar als Paul McCarthy, stelt Kuspit, verandert het onderbewuste in een entertainend cliché in plaats van een vertoning van emotionele waarheid uit het leven.

De kunst enkel nog gered kan worden door zogenaamde "New Old Master art" stelt Kuspit. Deze nieuwe hybride kunstvorm vormt voor Kuspit het lichtpuntje aan een afgrijselijke donkere postart tijd. Het opnieuw opkomen van het kunstenaars-atelier als een creatieve heilige grond ziet Kuspit als een voorwaarde voor het bewerkstelligen van deze nieuwe vorm van kunst. Deze "New Old Masters" vormen een hybride tussen de traditionele "Old Masters", wier werk een zekere spirituele en humanistische inslag kende, en de innovatieve en kritische blik van de "Modern Masters" stelt Kuspit. Zij zijn kunstenaars die esthetische waarden en het vakmanschap orent het maken van een kunstobject doen opleven.

"The New Old Masters show that unless the concept is embodied in the object there is no art. In short, New Old Master art is at once aesthetically resonant and visionary."

Tot slot is duidelijk geworden dat de oorsprong van de term 'postartist' ligt in een positieve benadering door Alan Kaprow in tegenstelling tot de interpretatie van Donald Kuspit, die verklaart dat met de komst van de postartist ook het einde van de kunst is ingeluid. Kuspit spoort de ondergang van esthetische ervaring op middels het werk en de ideeën van Duchamp en Newman, en komt tot de conclusie dat de kunst zichzelf heeft uitgehold en heeft gedevalueerd tot non-esthetische postart. De traditioneel gewortelde kunst zoals Kuspit die beaamt is vervangen door postart, in de ogen van Kuspit een nieuwe visuele categorie die het onderbewuste voor het banale, 'high art' en haar aura voor entertainment en plat vermaak, het heilige voor het afstotelijke, creativiteit voor ironie, transcendentie voor geld, integriteit voor roem en imago en het esthetische voor het alledaagse inruilt.

5

Hoewel Kuspits gedachten over de toekomst van de kunst in mijn ogen compleet achterhaald zijn en niet aansluiten bij de hedendaagse kunstpraktijk, geeft Kuspit wel een goed beeld waar het kunstenaarschap zich van heeft losgetrokken en de historische lijnen die het ontstaan van de postartist o.a. mede mogelijk hebben gemaakt. Een andere historische verklaring van 'het einde van de kunst' wordt gegeven door Arthur C. Danto, wiens werken een tegenwicht geven aan het doemdenken van Kuspit over de toekomst van de kunst en een andere verklaring belichten van 'het einde van de kunst'.

Kuspit en Danto verklaren beide op een andere wijze en met andere redenen het einde van de kunst. Het essay van Danto, "The end of Art" (1984), is een einde dat een weg vrij maakt voor een nieuw begin met nieuwe omgangsvormen met de kunstpraktijk, in tegenstelling tot het einde bij Kuspit wiens einde vooral een groot verlies inhoudt. Danto, geïnspireerd door de theorieën van Hegel, schreef zijn essay als een bijdrage aan een symposium over de staat van de kunstwereld. Zijn essay kan worden opgevat als een repliek op de verwarde en troosteloze staat van de kunstwereld.

Na een blik te hebben geworpen op de lijst van publicaties van Danto valt meteen op dat zijn interesse in de kunstwereld komt vanuit een filosofische insteek. In de jaren tussen 1965 en 1973 publiceerde hij drie werken omtrent filosofie die opgevolgd werden door een biografie over Jean-Paul Sartre in 1975. Deze filosofische insteek van Danto kan gezien worden als de basis voor zijn kritiek en publicaties op de kunstwereld. Danto was een kunstkriticus voor "The Nation" in de periode tussen 1984 en 2009 en publiceerde regelmatig in tijdschriften zoals "Artforum".

In het essay "The end of Art" (1984) bespreekt Danto drie modellen voor het bekijken van de ontwikkelingen in de kunstgeschiedenis, die hij alle afwijst als niet omvattend genoeg: de eerste is een model dat gebaseerd is op de mimesis, de tweede ziet kunst als pure expressie en in de derde, aan de hand van Hegel, wordt kunst uiteindelijk filosofie en creëert daarom zijn eigen 'einde'. De derde is gebaseerd op de veronderstelling dat kunst zich op zijn eigen filosofie richt waardoor kunst zijn eigen doelstelling heeft vervuld door uiteindelijk alleen nog filosofie te zijn.

Voor Danto werd het steeds duidelijker dat jaar na jaar, periode na periode, stroming na stroming elke nieuwe beweging zich de vraag wat kunst precies moest inhouden en zou kunnen zijn, opnieuw stelde en concludeert dat het erop lijkt dat het hoofddoel van deze ontwikkelingen en vooruitgang in de kunst niet de mimesis of expressie is, maar het najagen van vragen over de eigen identiteit van kunst. Dit houdt in dat kunstenaars de eigen oorzaak, noodzaak, en waarde van kunst bevragen. Deze nieuwe vaststelling houdt een heel ander model in namelijk de "Bildungsroman". Een roman van zelfstudie die zijn climax vindt, en daarmee

haar voltooiing, in de eigen herkenning van het 'zelf' en de eigen identiteit. In andere woorden, wanneer er geen gat meer valt tussen de kennis van over het object of onderwerp en het object of onderwerp zelf dan maakt het niet meer uit of kunst filosofie en theorie in actie is, of filosofie en theorie in gedachte is. De zoektocht en historisch lineaire voortgang is daarbij afgesloten omdat de zoektocht beantwoord en voltooid is met 'absolute kennis' over zichzelf, waardoor kunst het nut verliest om te worden 'uitgevoerd'.

Wanneer Danto concludeert dat de twintigste eeuw voorziet in een snelle opeenvolging van verschillende kunst bewegingen, stromingen en -ismen, allen met hun eigen ideeën over wat kunst zou moeten of kunnen zijn trekt Danto hieruit de conclusie dat

"All there is at the end, is theory, art having finally become vaporized in a dazzle of pure thought about itself, and remaining, as it were, solely as the object of its own theoretical consciousness."

Danto veronderstelt dat de kunst zoals wij die kennen geen toekomst heeft, terwijl er in de toekomst wel kunst wordt gemaakt, dit noemt hij het 'posthistorische tijdperk'. Kunsthistorie wordt hier dan ook opgevat als een lineaire vooruitgang waar de ene kunstbeweging of -isme de ander opvolgt. Een dergelijke vooruitgang impliceert en ondersteunt ideeën over wat kunst is, wat het was, en waar de ontwikkeling naar toe gaat. In het posthistorische tijdperk heeft kunst echter al haar historisch belang verloren doordat het concept 'kunst', door steeds de eigen oorzaak van binnenuit te bevragen, is uitgeput. Dit is vergelijkbaar met de uitholling en devaluatie zoals die besproken is bij Kuspit. Kunst heeft volgens Danto niet langer de historische mogelijkheid om ons te verwonderen of versteld te doen staan. Kunst als een zichzelf steeds verder ontwikkelend proces is ten einde gekomen en daarmee is de historie voltooid. Het gevolg is volgens Danto dat het tijdperk van de kunst zoals wij die kennen voorbij is en dat er geen duidelijke richtlijnen meer te geven zijn van wat kunst nu precies is. Hij bouwt deze stelling op aan de hand van de drie genoemde modellen.

Volgens Danto gaat aan de ervaring van kunst een theoretisch verstaan van de kunst, waarmee hij kennis van de interne theorie en geschiedenis bedoelt, vooraf. Dit wordt duidelijk wanneer we met een kunstwerk geconfronteerd worden dat niet meer te onderscheiden valt van een product uit de dagelijkse realiteit. De Brillo-dozen van Warhol bijvoorbeeld, dozen voor 'soap pads' die Warhol in 1964 letterlijk kopieerde en die we visueel op een identieke wijze terugvinden in de supermarkt. Wat de Brillo-dozen nog tot kunst maakt is, naar de opvatting van Danto, is het feit dat ze bewust als kunst gepresenteerd worden en zich verhouden

tot ons theoretisch (inclusief historisch) besef van kunst. Ervan uitgaande dat deze werken tot de theoretische en fysieke kunstwereld behoren, denken we over de dozen op een andere manier na dan wanneer we ze tot onze dagelijkse wereld rekenen en voor consumptiegoederen aanzien.

Hierin wordt duidelijk dat Arthur C. Danto's einde van de kunst aansluit bij het discours van de postartiest omdat het ontstaan van de opgerichte criteria van het begrip kunst gevonden kan worden in het verdwijnen van een lineair, -isme gebonden kunsthistorisch denken. Waarin kunst niet langer slechts een esthetisch doel of een vakinhoudelijke lineaire vooruitgang dient maar een podium is voor uiteenlopende artistieke mentaliteiten.

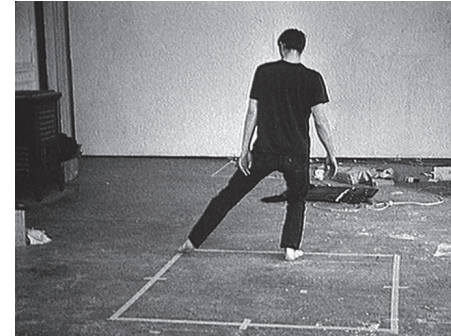
In tegenstelling tot Kuspit geloofde Danto dat 'het einde van de kunst' zoals hij dat stelt zo slecht nog niet is. *"We are entering a more stable, more happy period of artistic endeavor where the basic needs to which art has always been responsive may again be met."* Ondanks deze positieve uitspraak meent Danto dat er nu enkel nog "philosophy after art" bestaat in een posthistorisch kunst tijdperk, naar mijn mening moeten we hierdoor nadenken over de kunst ná haar einde zoals Danto dit weergeeft.



Eind jaren '60 nam Bruce Nauman het besluit het kunstenaarschap geheel opnieuw te overdenken en daarmee bewust te experimenteren met zijn eigen vakinhoud. Hij vroeg zich af wat een kunstenaar doet in zijn atelier wanneer hij geen verf, brons, of ander materiaal tot zijn beschikking heeft. Hij loopt wat rond, zit op een stoel of drinkt koffie, maar is per definitie kunstenaar zodra hij zijn atelier betreedt. Nauman raakte gefascineerd door zijn eigen gedrag en thematiseerde dat in een aantal films en video's zoals te zien in *Dance or Exercise on the perimeter*

Andy Warhol - Brillo Boxes - 1964

of a square (1967). Deze privé-exercities gebruikte hij vervolgens als springplank om het gedrag van het publiek in het museum te verkennen en te manipuleren. Voor Nauman werd kunst meer een activiteit dan een eindproduct, hoewel de visuele manifestaties hiervan deze pas haar kracht geven. Door zoals o.a. Nauman los te raken van enige traditie of historie is kunst niet aan het einde van haar bewustzijn gekomen, maar draagt zij zelf verder bij aan het verkennen, uitbreiden en experimenteren van haar concept en inhoud.



Bruce Nauman - Exercise on the perimeter of a square - 1967

Waar Danto enkel nog een "philosophy after art" voor zich heeft is het noodzakelijk om te stellen dat de kunst zelf ook blijvend sturend optreedt en haar denken en geschiedenis bepaalt. De karakteristieken die Danto deze posthistorische kunst toeschrijft, kunnen we ruimschoots in de kunst van de laatste decennia herkennen. Ik denk aan het hybride worden van de kunsten door bijvoorbeeld politiek, therapie, of theater onderdeel te laten worden van de beeldende kunst. Zoals Danto stelt doet er zich inderdaad een uitwisseling voor tussen kunst en filosofie maar is de kunst naar mijn mening niet enkel filosofie geworden. Er zijn ten aanzien van zowel het einde van de kunst zoals Kuspit dat stelt als wel het einde van Danto een veelheid aan tussenwegen mogelijk in de kunstpraktijk, een pluralisme en hybride, maar geen pluralisme of hybride zonder kunst en enkel filosofie (en zelfs geen pluralisme waarbinnen alles mogelijk is). De kunst is, naar mijn mening, dan ook niet genoodzaakt om de wereld van de kunst te verlaten naar andere contexten of enkel filosofie te worden, maar eerder om op een meer reflectieve en bewuste manier om te gaan met het kunstbegrip. Dit stelt ons in staat om na te denken over de mogelijkheden en waarden van verschillende hybriden en contexten die actief worden binnen een pluralistisch en hybride geworden kunst en kunstpraktijk.

6

Op zondag 29 oktober 2006 vond de eerste Hermeslezing plaats in het provinciehuis te 's-Hertogenbosch. Onder grote publieke belangstelling sprak Jeff Wall zijn rede uit, getiteld "Depiction, Object, Event" waarin hij de stand van zaken in de hedendaagse kunst bespreekt. Hierbij werd een gelijknamige publicatie uitgebracht waar de tekst van de lezing in is opgenomen tezamen met de repliek van respondent Vivian Rehberg. De Canadese kunstenaar Jeff Wall (1946, Vancouver B.C.) wordt door Camiel van Winkel in zijn essay ook als 'ziener' van de postartist naar voren geschoven. Deze Hermeslezing is een tweejaarlijkse lezing gegeven door een uitgenodigde internationaal opererende beeldend kunstenaar. Met de Hermeslezing wordt beoogd om de theorievorming en de reflectie over het kunstenaarschap te stimuleren. Voor de lezing zal de kunstenaar gevraagd worden om in plaats van te spreken over zijn eigen werk te spreken over meer algemene kwesties die in het discours spelen.

Wall is de eerste spreker van een reeks Hermeslezingen, twee zullen hem volgen, Liam Gillick en Martha Rosler. Er zijn in totaal drie Hermeslezingen georganiseerd. Deze lezingen zijn ontstaan vanuit een samenwerking tussen Hermes, een netwerk van ondernemers in 's-Hertogenbosch en het lectoraat beeldende kunst van AKV|St.Joost, Avans Hogeschool, destijds onder leiding van Camiel van Winkel. Jeff Wall heeft sinds het midden van de jaren zeventig internationale bekendheid verworven met transparante, in lichtbakken gemonteerde kleurenfoto's: ingelijste kleurendia's die van achteren worden aangelicht door tl-buizen. Walls oeuvre omvat geësceneerde dramatische taferelen, het werk van Wall draait om situaties die hij heeft meegemaakt of heeft gezien; dit soort scènes, zoals de relatie tussen mannen en vrouwen, de grenzen tussen stad en natuur, sociale kwesties zoals geweld en culturele miscommunicatie, nachtmerrieachtige of verleidelijke fantasieën en persoonlijke herinneringen enzovoorts, vormen de basis van zijn fotografische reconstructies. Walls werkt werd groots tentoongesteld in 2014 in het Stedelijk Museum Amsterdam middels de tentoonstelling "Jeff wall: tableaux pictures photographs 1996-2013". Behalve als beeldend kunstenaar heeft Jeff Wall bekendheid verworven als auteur van het kunst kritische essay "Marks of indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art (1995)".

Jeff Wall begint zijn tekst "Depiction, Object, Event" met de beschrijving van een verschuiving in de kunst. Hierin stelt hij dat met de 'canonieke vormen' van kunst zoals hij ze noemt, teken- en schilderkunst, beeldhouwkunst, de grafische kunsten en fotografie, gebroken werd in de jaren vijftig door het oppakken van de vooroorlogse avant-gardegedachte. Met 'Depiction' tracht Wall de problematiek te duiden waar deze 'canonieke vormen' zich mee bezig hielden, namelijk een dialectiek tussen afbeelding en anti-afbeelding. Deze breking met deze problematiek uitte zich voornamelijk in 'bewegingskunsten' stelt Wall, hierbij noemt hij Allan Kaprow, John Cage, en George Maciunas als voorbeelden. Zij voelden aan dat de beeldende kunst niet opgeblazen kon worden door verdere omwentelingen van binnenuit of door een radicalere versie van de afbeelding en anti-afbeelding

problematiek, zij onderkenden dat de beeldende kunst iets had dat verhinderde dat er zich een andere kunstvorm of kunstdimensie zou ontwikkelen. Tot ongenoegen van de voorstanders van deze canonieke vormen wendden deze kunstenaars zich tot temporele- en bewegingskunst stelt Wall.



Volgens Wall zijn er nog twee andere aspecten, twee momenten die de overgang en breuk markeren tussen de criteria van de canonieke vormen en de nieuwe vormen. Het eerste moment is dat van de readymade, deze vormt het begin van een lange reeks pogingen om met de canonieke vormen te breken stelt Wall. De readymade is het 'Object' waar hij op doelt in de titel van zijn lezing. Hierin ziet Wall het object als het ding dat het gewicht kan dragen van de titel "kunst als zodanig". Hiermee bedoelt Wall dat de titel 'kunst' kan worden toegekend aan elk object dat door een kunstenaar als zodanig wordt aangemerkt. Wall stelt dat de readymade bewijst dat een willekeurig object als 'kunst' kan worden aangemerkt wanneer deze titel er op logische gronden niet van kan worden onthouden.

Het tweede aspect komt voort uit de mislukking van de eerste ontwikkeling. Het is de readymade, volgens Wall, niet volledig gelukt te breken met de canonieke vormen en zodoende werd de readymade tussen 1915 en 1940 maar deels erkend. Deze 'mislukking' van de readymade en de daaruit voortvloeiende heropleving van de schilderkunst en beeldhouwkunst rond 1940 werd het decor voor radicalere pogingen van John Cage, Allan Kaprow en anderen. Dit zou uitmonden in de conceptuele kunst, of zoals Wall het noemt de 'conceptuele reductie' van de beeldende kunst. Deze conceptuele reductie brengt ons naar een situatie waarbij objecten en kunstwerken. Deze conceptuele reductie maakt als het ware de weg vrij

voor de introductie van andere vormen van culturele activiteit en maatschappelijke gebeurtenissen binnen de kunst.

In 1968 ging een jonge conceptuele kunstenaar afkomstig uit South Bronx genaamd Lawrence Weiner zitten en schreef zijn 'Declaration of Intent':

- 1. The artist may construct the piece.**
 - 2. The piece may be fabricated.**
 - 3. The piece need not be built.**
- Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.***

Hiermee verklaarde Weiner niet slechts dat een idee de uiteindelijke vorm van een kunstwerk kan zijn maar verschoof hij tevens de verantwoordelijkheid naar de toeschouwer om zijn werk, het idee, te voorzien van een interpretatie. De kunstenaar trekt zich terug uit wat zijn werk betekent door slechts een bal op te gooien die de toeschouwer naar vrije keuze mag vangen of aan zich voorbij kan laten gaan. Voor Lawrence Weiner was dit zijn eureka-moment, een schaamteloze omschrijving van de mogelijkheden die de conceptuele kunst kan inhouden. Weiner was al met een groep kunstenaars, waartoe Carl Andre, Sol LeWitt en Robert Barry behoren, tot de conclusie gekomen dat het idee een kunstwerk kon zijn in plaats van de materiële manifestatie ervan. Maar Weiners manifest ging nog een stap verder dan enkel het idee tot het werk te verklaren, wat hij suggereert zijn manieren waarop kunst kan integreren, communiceren en een relatie aan kan gaan met de wereld waarin deze gesitueerd wordt en sluit daardoor dus naadloos aan bij de geschetste situatie van Jeff Wall.

Vanaf de jaren 70, stelt Wall, voelt de kunstenaar zich vrijer omdat er geen technische en formele criteria meer zijn, ook zijn er geen esthetische of fysieke kenmerken en eisen meer nodig om een kunstwerk te vervaardigen, waardoor het ene object of proces wel de status van kunst kan verkrijgen en het andere niet. In de nasleep van deze twee gebeurtenissen, Jeff Wall benoemt dit met de term 'post-conceptueel', ontstaat een nieuwe openheid en zijn het aantal manieren waarop de kunstenaar actief kan zijn uitgebreid. Dit biedt, meent Wall, nieuwe, inventievere, en gevoeliger vormen van culturele activiteit in een echte leefwereldcontext zoals de media, onderwijs, sociaal beleid, stads cultuur, gezondheid en nog veel meer.

Nu de readymade de ambachtelijke grondslag van de kunst heeft gedateerd en de conceptuele reductie de rest van de beeldende vaardigheden ontmantelde, wordt er gevraagd om alternatieve vaardigheden die een kunstenaar zou moeten bezitten

volgens Wall. Kunstenaars beginnen zich aan het einde van de jaren zeventig steeds vrijer te voelen om alternatieve vormen te kiezen voor hun kunstpraktijk. Ook het 'Event' is zo'n alternatieve vorm. Hier noemt Wall de 'post-kunstenaar' als een ander en nieuw type kunstenaar die vanuit deze ontwikkelingen te werk gaat. Jeff Wall ontleent deze term aan Peter Plagens, een andere 'ziener' in het essay van Van Winkel. Opmerkelijk genoeg noemt Wall deze term maar één keer in zijn gehele lezing.

Dit nieuwe type kunstenaar zou geen last hebben van de beperkingen van zijn voorgangers die gevangen zaten door de notie van vak of metier zoals in de canonieke vormen. De post-kunstenaar hercontextualiseert als het ware gebieden die buiten de kunst liggen zoals therapie, gemeenschapswerk, antropologie of radicale pedagogiek. Wanneer Wall over het 'Event' als kunstvorm van de postartist spreekt noemt hij deze hercontextualisering een 'tweede verschijning'. In de ogen van Jeff Wall overstijgt het betreffende gebied zichzelf en krijgt dit meer betekenis dan het zou hebben gehad als het bij zijn originele identiteit of context zou zijn gebleven. Wall ziet deze vorm van kunst als een imitatie van een buiten de kunst gelegen gebied binnen het instituut van de kunst. "Zoals Warhol een mediabedrijf kon nabootsen, zo konden anderen na hem een afdeling van een museum imiteren, of een onderzoeksinstituut, een archief, een maatschappelijke zorginstelling, enzovoort." In deze vernieuwde context, de kunstcontext, kunnen esthetische criteria van alle metiers en vormen worden opgeschort. Zij bevinden zich dan namelijk in een andere context dan hun originele en zijn daardoor vrijer in omgang met hun metier. Zo hoeft performancekunst geen goed theater te zijn en video of film geen goede cinema te zijn, maar zijn zij 'bevrijd' door deze hercontextualisering. Immers is het zo dat zij, in een tweede verschijning binnen het instituut van de kunst, hier de eisen van de originele context niet hoeven te volbrengen. Dit is wat het effect is van zowel de conceptuele reductie als van de doorvoering van de readymade waardoor de baan werd vrijgemaakt voor het uitschakelen van de criteria in het metier zonder daarbij af te hoeven zien van het maken van werk, de kunstwereld of de kunstmarkt.



Stef van den Dungen - Let's call it a draw - 2015

Vanuit zijn geschiedenis als huisschilder raakte Stef van den Dungen, alumni van 'The Maastricht Academy of Fine Arts and Design', geïnteresseerd in kleur. Van den Dungen kwam erachter dat een geschilderde muur of raamkozijn in een kleur de kracht heeft associaties, en subjectieve ervaringen op te roepen. In andere woorden: de huisschilder heeft invloed op onze dagelijkse gevoelens en omgeving. Van den Dungen stelt *"I work with these subjective experiences in paint by placing them in different contexts. Meaning by changing the experience due to adapting the location or by showing the viewer a different perspective on the context itself."* De artistieke mentaliteit waarmee Van den Dungen werkt sluit nauw aan met de ideeën die Jeff Wall geeft omtrent een hercontextualiserende kunstpraktijk. Van den Dungen neemt namelijk zijn praktijk als huisschilder als uitgangspunt voor zijn praktijk als kunstenaar en veelal combineert hij dit met weer ander buiten de kunst gelegen activiteiten. Voor 'Let's call it a draw' (2015) schilderde Van den Dungen de muren van verschillende ruimtes in de academie. Iedere ruimte had zijn eigen kleur en iedere kleur was het resultaat van de vermenging van de kleuren van rivaliserende voetbalclubs. De ruimtes waren voorzien van naamkaartjes met daarop de desbetreffende voetbalclubs. Ook presenteerde Van den Dungen een project in de 'Caberg Biënnale' buiten de muren van de Maastrichtse academie. Voor het project 'The Collection' (2015) zijn de huizen in de Maastrichtse wijk Caberg in de kleuren geschilderd die op dat moment voor het Maastrichtse Bonnefantenmuseum leidend waren. Om zo de vanzelfsprekende aandacht die een museum krijgt, te verplaatsen naar de wijk waarin deze aandacht ontbreekt. De desbetreffende wijk staat namelijk gepland gesloopt te worden in 2017.

Stef van den Dungen - The Collection - 2015



Wall sluit af met de constatering van een splitsing in de hedendaagse kunst. Waarbij de een in principe gebaseerd is op het oprekken en verschuiven van

esthetische criteria, is de ander nog geheel aan die criteria onderworpen. Evenzo is de ene volstrekt onderworpen aan het beginsel van de autonomie van de kunst, en kan de andere alleen bestaan in een toestand van pseudo-heteronomie aldus Wall. In zijn tekst blijft Jeff Wall enigszins zonder oordeel tegenover deze ontwikkelingen. Hij vat ze op als een ontwikkeling *“die je kunt verwelkomen, betreuren of bestrijden”* maar een ontwikkeling *“die zich voltrekt en zal blijven voltrekken.”* Toch spreekt Wall ook een angst uit, want waar de vroegere avant-garde de kunst en het kunstinstituut wilde opblazen is er bij deze nieuwe ontwikkelingen eerder sprake van een veel zachtaardigere en aangenamere verwijdering van de officiële kunstwereld.

“Dan is er geen sprake meer van het opblazen van de kunst, maar is de kunst zelf diffuus geworden, is ze haar eigen grenzen kwijt en heeft ze er ook geen belangstelling meer voor.”

Wall ziet hier een gevaarlijk gebied ontstaan waar de kunst zichzelf zou kunnen opheffen door het té diffuus maken van de resterende grenzen. De kunst zou dan te ver afstaan van een exclusieve en autonome status en context en te veel lijken op het alledaagse leven. *“het instituut dat dan ontstaat, zou er best eens ‘kunstig’ kunnen uitzien: als een galerie op een gezondheidscentrum kan lijken, dan kan een gezondheidscentrum ook op een installatie lijken en zelfs als zodanig worden beleefd.”*

Nu de verschillende invullingen en interpretaties van de postartist aan bod zijn gekomen kan men stellen dat het geen eenduidig begrip is. Zowel over de definitie, het ontstaan en de interpretatie of waardeoordeel verschillen de diverse bronnen die Van Winkel noemt in zijn essay hevig. In voorgaande hoofdstukken is duidelijk geworden dat Camiel van Winkel lang niet altijd soepel is omgegaan met de bronnen die hij gebruikt om een omschrijving te geven van de postartist. Waarbij bronnen ver uit hun context worden getrokken en Van Winkel het doet voorkomen alsof verschillende afzonderlijke kunstcritici het fenomeen van de postartist is opgevallen. Kijkend naar de drie door Van Winkel genoemde bronnen, Kuspit, Jeff Wall en Peter Plagens, blijken echter de auteurs vooral elkaars teksten te zijn opgevallen. Jeff Wall verwijst naar het artikel van Peter Plagens, die om deze reden dan ook buiten beschouwing is gelaten in dit onderzoek, die op zijn beurt weer verwijst naar Donald Kuspit. Waarbij de bron van Kuspit, Allan Kaprow, in het geheel niet genoemd wordt. De drie auteurs kiezen ieder geheel hun eigen benadering ten opzichte van de postartist, maar uiteindelijk komt Van Winkel via Wall en Plagens toch terecht bij één bron: de postartist van Donald Kuspit. Dit heeft er wel degelijk aan bijgedragen dat Camiel van Winkel zich laat meeslepen in het doemdenken van Kuspit. Van Winkel stelt zich in zijn essay dan

ook nauwelijks open voor een lichtere of positievere benadering van de postartist zoals Jeff Wall die geeft. Bovendien lijkt Camiel van Winkel geen notie te hebben gehad van de rol die Alan Kaprow speelt in de ontwikkeling van het postartist begrip. Uiteraard is Van Winkel vrij om een eigen interpretatie te geven rondom het begrip van de postartist, maar hij gaat in dit geval verder dan enkel het geven van zijn mening. Van Winkel had dit aspect van zijn essay veel beter kunnen onderbouwen maar misleidt zijn lezer door de beperkte invulling en aandacht die hij geeft aan de historische lijnen die het ontstaan van de postartist bewerkstelligen.

7

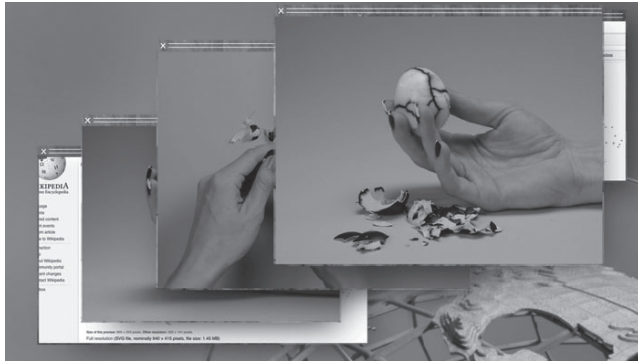
Om een nog duidelijker beeld te krijgen van de postartist is het is het raadzaam niet alleen naar de term postartist te kijken, maar ook de ‘kunstwerken’ die deze kunstenaar ‘maakt’ te analyseren en te beschrijven. Camiel van Winkel schrijft dat de werken van de postartist *“toepasselijk worden gepresenteerd als postproductie”*. Hierbij rijst de vraag of de postartist eigenlijk wel kunstwerken maakt, Van Winkel heeft het immers over ‘de kunstenaar zonder kunstwerk’. De vervagende grens tussen leven en kunst en het wegvallen van enige notie van vak of metier hebben zeker een grote invloed op de kunstpraktijk van de postartist zoals die omschreven is in voorgaande hoofdstukken. De postproductie die Camiel van Winkel beschrijft, gebaseerd op Donald Kuspit en Jeff Wall, bestaat vooral uit het bewerken en hergebruiken van bestaand cultureel materiaal. Van Winkel gebruikt als bron voor de term postproductie het boek ‘Postproduction’ (2002) van Nicolas Bourriaud. Nicolas Bourriaud (1965) is een curator en kunscriticus, die een groot aantal tentoonstellingen en biënnales samengesteld heeft over de hele wereld. Bourriaud is vooral bekend als medeoprichter van Palais de Tokyo te Parijs waar hij van 1999 tot 2006 codirecteur was, samen met Jérôme Sans, en voor zijn invloedrijke publicaties waaronder ‘Postproduction’ en ‘Relational Aesthetics’.

In zijn achtentachtig pagina’s tellende boek ‘Postproduction’ schetst Nicolas Bourriaud de situatie van de kunstwereld aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Bourriaud schrijft het postproduction fenomeen vooral toe aan de kunstpraktijk die hoort bij een generatie kunstenaars wier opkomst in de jaren negentig gelegen is. Zijn boek zou je kunnen lezen als een voortzetting van zijn eerdere boek ‘Esthétique Relationnelle’, dat een hit werd in de kunstwereld in 1998 en werd gepubliceerd in het Engels in 2002. Volgens de auteur nemen beide boeken hun uitgangspunt in de veranderende mentale ruimte die werd geopend door het internet. Terwijl Relational Aesthetics zich richt op kunstenaars die verschillende vormen van ‘gezamenlijkheid’ en sociale interactie als wezenlijk onderdeel zien van hun praktijk, richt Postproduction zich op de secundaire werkprocessen die Bourriaud in relatie brengt met de audio-visuele industrie, zoals het knippen, kopiëren, bewerken en remixen van al reeds bestaande culturele producten. Hij noemt postproductie een tak van productie die zich bevindt in de tertiaire sector die niet werkt met primaire of rauwe materialen maar bestaand materiaal bewerkt en verwerkt. De kunstenaar in Bourriauds post-productie wordt vergeleken met figuren als de DJ, de programmeur en de hacker.

In dit daglicht kan ik concluderen dat er een aantal belangrijke punten in Bourriauds denken genoemd worden die Camiel van Winkel niet lijkt mee te nemen in zijn essay ‘De mythe van het kunstenaarschap’. Ten eerste verschilt voor Bourriaud de betekenis van het voorvoegsel ‘post’ enigszins van hoe Van Winkel dit voorvoegsel gebruikt. Postproductie betekent voor Bourriaud niet een aanduiding van een nieuwe periode in de tijd, ten op zichte van de kunstgeschiedenis, maar een tijdsaanduiding van het moment waarop een kunstwerk gemaakt wordt. Bourriaud legt uit dat de term postproduction oorspronkelijk uit de filmindustrie stamt, waar de postproductie plaats vindt ná het daadwerkelijke filmen van materiaal. Postproductie

behelst alles van het filteren en bewerken tot het knippen, plakken en monteren van het geschoten materiaal.

Met de film 'Grosse Fatigue' van Camille Henrot (1978) uit 2013 stelt Henrot zichzelf de uitdaging om het scheppingsverhaal van het universum opnieuw te vertellen. De ruggengraat van de film bestaat uit een combinatie van een lange ingesproken tekst in de vorm van ritmische lyriek die gebaseerd is op de directheid van hiphop. De film beelden werden geschoten in de prestigieuze collecties van de 'Smithsonian Institution' in New York, het grootste wetenschappelijke museumcomplex ter wereld. De film bestaat uit een snel ritme van elkaar opvolgende beelden waarbij er vaak verschillende lagen van bewegend beeld over elkaar heen worden geplaatst in verschillende 'pop-up browser windows' op een computerscherm. De ritmiek en het feit dat het beeld groot geprojecteerd wordt in een donkere blauw gekleurde ruimte maakt de film tot een fysieke ervaring. De stem die de tekst insprekt klinkt enigszins wanhopig en uit een bepaalde verbazing orent de accumulatie van verschillende scheppingsverhalen. Er wordt namelijk niet één scheppingsverhaal verteld maar er worden verschillende wetenschappelijke, religieuze en orale interpretaties en tradities gecombineerd tot een lang vermoeiend en uitputtend scheppingsverhaal.



De artistieke praktijk van Henrot verhoudt zich dan ook sterk tot de postproduction zoals Bourriaud die beschrijft waarbij het doel van Henrot niet is om een objectieve waarheid te produceren in haar film. In plaats daarvan probeert ze om een eindeloze beschikbare stroom aan informatie te grijpen en beschikbaar te maken voor nieuwe manier van kijken naar het scheppingsverhaal. Deze nieuwe manier van kijken ontstaat doordat Henrot verschillende scheppingsverhalen remixt. De reden om dit te doen bevindt zich voor Henrot vooral in een interesse die in meer van haar werken schuilgaat, namelijk de maatschappelijke veronderstelde tegenstrijdigheid tussen 'myth and science'.

Camille Henrot - Grosse Fatigue - 2013

"For me, there is no opposition between myth and science. Science originates in faith and belief. What's more, mythological foundations have very often been used to elaborate theories that go on to be scientifically verified later."

Henrots aandacht lijkt vooral uit te gaan naar de relatie tussen orale en geschreven cultuur. In haar film worden de westerse geschreven cultuur, wier werkwijze vooral gebaseerd is op deconstructie en het vaststellen van feiten, en de orale cultuur die eerder uitgaat van verandering en interpretatie in plaats conservatie, gecombineerd en tegen elkaar uitgespeeld.



Camille Henrot - Grosse Fatigue - 2013

In de ogen van Bourriaud omvat postproduction, in tegenstelling tot wat Van Winkel hierover schrijft, meer dan enkel 'appropriation art', waarbij het gebruik maken van bestaande elementen centraal staat. Kunstenaars zouden aan het begin van de eenentwintigste eeuw steeds meer nieuwe creatieve manieren moeten vinden om de 'kritische functie' van het kunstwerk te vervullen om te voorkomen dat zij zich slechts inlaten met "eclecticism of consumption". Zij moeten op zoek naar nieuwe strategieën, manieren, en verbindingen zoals de hacker te werk gaat stelt Bourriaud. Door het actief innemen van systemen en vormen waarin geleefd wordt kan de kunstenaar controle en invloed uitoefenen op het culturele debat. Volgens Bourriaud, is datgene dat postproduction artists produceren "original pathways through signs". Hij noemt hen 'semionauten', zij die nieuwe 'cartografieën' produceren. Semionauten produceren en verzinnen "protocols of use for all existing modes of representation" en nodigen kijkers uit om te ervaren hoe deze eigen gemaakt kunnen worden. De semionaut is een soort reiziger door een wereld van tekens die de hedendaagse maatschappij ziet als een collectieve database gevuld met deze tekens. Volgens

Bourriaud bestaat totale autonomie niet meer en is dit ook niet meer nodig. Het hoogtepunt komt aan het eind van Bourriauds introductie:

"In generating behaviours and potential reuses, art challenges passive culture, composed of merchandise and consumers. It makes the forms and cultural objects of our daily lives function."

Het is de nadruk die Bourriaud legt op subversief gedrag, het idee dat deze kunstenaar zich omringt met een netwerk van bronnen die hij 'remixt' om nieuwe verbindingen en doeleinden te dienen, dat past bij de omschrijving van de postartiest.



Belangrijk om te noemen is dat Bourriaud niet spreekt over de postartiest, hij schrijft enkel over de 'postproduction artist'. Bourriaud is in zijn boek dus niet bezig met het beschrijven van het oeuvre van de postartiest zoals Camiel van Winkel beweert. Dat Van Winkel postproductie toch toeschrijft aan de postartiest komt omdat er tussen de postartiest en de 'postproduction artist' wel veel overeenkomsten bestaan. Bijvoorbeeld dat deze kunstenaars niet uitgaan van het principe van een originele creatie, maar zich bezig houden met het leggen van verbanden tussen bestaande kunstwerken, processen en objecten. Gecanoniseerde kunstwerken, processen en objecten zijn een universele vormtaal geworden waar iedereen, en dus ook de kunstenaar, gebruik van kan maken. Dit leidt in de ogen van Bourriaud tot de vervanging van de grenzen tussen productie en consumptie en uiteindelijk tussen leven en kunst.

Mark Leckey - GreenScreenRefrigeratorAction - 2010

'GreenScreenRefrigeratorAction' van Mark Leckey uit 2010 toont een glimmende zwarte 'Samsung Smart Fridge' geplaatst op een greenscreen setting. De koelkast wordt opgevoerd als een fetisch object en fungeert als een 'slim' apparaat dat anticipeert op de behoeften van de eigenaar. In de bijbehorende video onthult het apparaat zijn diepste gedachten, innerlijke dromen en vergelijkt zichzelf met soortgelijke voorwerpen. In deze innerlijke monoloog spreekt het apparaat over zijn kosmische verbondenheid met de dingen om zich heen, met de zon, de maan en het universum.

"We speak to our machines and they speak to us."

Mark Leckey laat zien dat wanneer wij steeds 'slimmere' objecten produceren er een wereld aan ons verschijnt waarin 'dingen' hun eigen waarnemingsvermogen zouden kunnen krijgen, deze 'dingen' beginnen te communiceren met ons en hun omgeving waardoor deze omgeving verandert in een nieuw digitaal ecosysteem. Door consumentisme en de verleidende werking van marketing op dit gebied evenals de alternatieve realiteit die digitale wereld kan bieden naar zich toe te trekken wordt Mark Leckey een spannende kunstenaar die het gebruiken van (banale) hedendaagse cultuur niet vermijdt maar juist als een krachtig middel inzet om tot een werk te komen. Leckey neemt hier niet de rol van een criticus aan die ons vertelt hoe de relatie tussen objecten en mensen verandert maar geeft zich over aan zijn fetisch-achtige fascinatie die dergelijke objecten en ontwikkelingen op hem hebben. Hierdoor wordt 'GreenScreenRefrigerator' een ervaarbare vertaling van de manier waarop in de samenleving onze relaties misschien eerder gebaseerd zijn op dingen dan op mensen.

"It is the viewers who make the paintings"

Een citaat van Duchamp dat Bourriaud gebruikt om duidelijk te maken dat de 'consumptie' van het schilderij een belangrijk betekenis producerend onderdeel vormt van het culturele product. Dit komt duidelijk naar voren wanneer Bourriaud spreekt over de relatie tussen kunstenaar en publiek; producent en consument. Bourriaud is het met Camiel van Winkel eens wanneer hij stelt dat de scheiding tussen 'postproduction artist' en publiek nauwelijks meer bestaat, dit heeft volgens Bourriaud echter alleen maar activerende, positieve gevolgen in tegenstelling tot wat Camiel van Winkel denkt. Het publiek en 'de burger' is in de ogen van Bourriaud geen passieve, incompetente consument, maar krijgt juist steeds meer de verantwoordelijkheid om actief te consumeren en zo mede te produceren. Bourriaud beroept zich hier op een theorie van Karl Marx. Hierin schrijft Marx dat consumptie tevens een vorm is van productie, omdat een product pas zijn ware betekenis krijgt op het moment dat het geconsumeerd wordt. Door de postproduction artist in dit spanningsveld te plaatsen concludeert Bourriaud dat we alleen kritisch blijven tegenover de vereconomiserende wereld van de massaproductie wanneer

we, zowel als kunstenaar als publiek en burger, actieve en bewuste consument-producent worden. Camiel van Winkel ervaart dit echter als zeer negatief. Zijns inziens is dit de reden waarom je als incompetente burger de productie van kunstwerken straffeloos toe kan eigenen. Waar Van Winkel de postartist, of in benaming van Bourriaud de postproduction artist als een zeer slechte ontwikkeling ziet, biedt dit Bourriaud mogelijkheden om na te denken over nieuwe vormen van productie en dus nieuwe omgangsvormen met de kunstpraktijk.

Het is dan ook enigszins pijnlijk om te lezen dat Camiel van Winkel in zijn essay 'De mythe van het kunstenaarschap' al zijn bronnen, en dus ook Bourriaud, inzet ter ondersteuning van zijn negatieve benadering van de postartist zoals Kuspit die al reeds beschreven had. Ongeacht of de auteur van de bron er zelf liever voor kiest een positieve of op zijn zachtst gesteld een minder veroordelende houding aan te nemen ten opzichte van deze vorm van het kunstenaarschap zoals Allan Kaprow, Jeff Wall, Nicolas Bourriaud en Arthur C. Danto.

Nicolas Bourriauds publicatie 'Relational Aesthetics' is onmiskenbaar een effectieve generator van debat geweest in het kunstlandschap. Onderworpen aan kritische reacties van Claire Bishop (2004 en in Artforum 2006), Grant Kester (in Conversation Pieces, 2004, en in Artforum in 2006), Stewart Martin (in Third tekst in 2007) en Julian Stallabrass (in zijn kunst opgenomen, 2004) zullen de sterke punten en de beperkingen van Bourriauds publicatie geen geheim zijn. Ondanks de vele kritieken kan dit werk inzicht verschaffen over wat Bourriaud precies bedoelt wanneer hij spreekt over de veranderende actieve en participerende rol die een toeschouwer zou kunnen hebben.



In 1992 presenteert Rirkrit Tiravanija (1961) een tentoonstelling genaamd 'Untitled (Free)' bij 303 Gallery in New York. In dit werk bouwde Tiravanija de galerie om tot een keuken waarin hij gratis rijst en Thaise curry serveerde. Het werk werd later als onderdeel van de installatie 'Contemporary Galleries: 1980-Now' opnieuw opgebouwd in het MoMA. Deze curry keuken werd hier gerepliceerd naar schaal zoals deze oorspronkelijk in de 303 Gallery gestaan heeft. In dit eenvoudige conceptuele werk nodigt de kunstenaar de bezoeker uit om te communiceren met hedendaagse kunst op een aangename en sociale manier. Hiermee vervaagt de afstand tussen de kunstenaar en de toeschouwer. Je bent niet op een afstandelijke manier naar kunst aan het kijken maar maakt er deel van uit terwijl je curry eet, praat met vrienden of onbekenden.

Het werk van Rirkrit, waarvan een foto te zien is op de cover en dat uitvoerig besproken wordt door Bourriaud in zijn publicatie, kan met enige terughoudendheid gezien worden als het boegbeeld van 'Relational Aesthetics'. Volgens Bourriaud zou je relationele kunst, en vooral het werk van Rirkrit, als een vorm van 'micro-utopie' kunnen zien. Dat houdt voor Bourriaud in dat het werk niet een grootse en meeslepende sociale revolutie inhoudt maar om momenten en ervaringen gaat die

Rirkrit Tiravanija - Untitled (Free) - 1992

ons in staat stellen andere vormen voor interactie, gemeenschappelijkheid en zelfs manieren van werken en leven te vinden. Het publiek wordt hier opgevat als een tijdelijke utopische gemeenschap. Artistieke activiteiten waartoe ook het werk van Rirkrit behoort, hebben niet als doel de heersende logica omver te werpen maar willen er juist in opgaan of ermee contrasteren.

De aanwezigheid van sprekende en bewegende lichamen in het werk van Tino Sehgal leidt in relatie tot, of in samenwerking met de museumbezoeker tot verschillende 'situaties'. Het Stedelijk Museum Amsterdam presenteerde in 2015 een groot overzicht van werken van deze kunstenaar. De tentoonstelling 'A year at the Stedelijk: Tino Sehgal' ontvouwt zich in 12 delen, gedurende 12 maanden en presenteert 16 verschillende werken die zich situeren tussen de vaste collectie van het museum. Tino Sehgal maakt en produceert geen (kunst)objecten maar creëert een live ontmoeting tussen kunstwerk en publiek. Hierbij geeft hij dansers, figuranten en kunstinstellingsmedewerkers specifieke aanwijzingen om bepaalde handelingen uit te voeren of het publiek aan te spreken. De 'acts' worden telkens afgesloten met het uitspreken van de titel van het werk en de naam van de kunstenaar. De vaak verwarrende, verrassende, en soms provocerende situaties die Sehgal's werk oproepen, wakkeren de reflectie over ons gedrag en culturele waarde die in het museum te vinden zou zijn aan omdat deze de normale en heersende gang van zaken onderbreken.

A year at the Stedelijk: Tino Sehgal

Tino Sehgal - A year at the Stedelijk: Tino Sehgal - 2015

Waar Sehgal vooral op uit is met zijn werk is vragen stellen over thema's als marktwerking, waarde, transactie en interactie. Sehgal test hoe deze thema's niet louter op materiele objecten maar ook op performatieve acties kunnen worden toegepast. Tino Sehgal, oorspronkelijk opgeleid als politiek econoom en danser, kan omschreven worden als reactionair. De gedematerialiserende kunst van Sehgal gaat namelijk reactionair om met de verhandelbaarheid van het kunstobject, hiermee reageert hij evenzo op de vraag of het massa produceerbare (kunst)object

tegenwoordig nog iets toe kan voegen in een postindustriële cultuur. Hiervoor is het performatieve element in zijn werk onmiskenbaar belangrijk want juist door de dematerialisatie van het werk verplaatst hij de waarde niet naar datgene dat gekocht of geproduceerd kan worden in materie maar naar datgene dat ervaren kan worden. Zijn beweegredenen zijn echter niet antikapitalistisch, zijn werk maakt immers evengoed deel uit van de kapitalistische economie, maar Sehgal ziet zijn werk eerder als een ervaringsgerichte transactie uit ecologische en menselijke overwegingen. Sehgal wil in zijn werk het gebruik van grondstoffen en hun bewerking van goederen afstoten om op een puur performatieve wijze een dienst te verlenen die een ervaring oplevert. In dit daglicht wordt duidelijk dat Seghals werk sterk politiek beladen is en gezien kan worden als een politieke reactionaire positie binnen de kunst. Doordat Seghals gedematerialiseerde situaties de heersende gang van zaken onderbreken, contrasteert zijn werk met het discours. Hierdoor geeft zijn werk een kritisch, ervaringsgericht en interactief alternatief voor de passieve consumptie van 'kunstproductie'.

In zijn publicatie legt Bourriaud de nadruk op kunst die zichzelf positioneert als een experimentele productie van nieuwe sociale verbanden. Dit inzicht vindt zijn startpunt in de kunst van de jaren negentig en wordt gebracht als een geweldige vooruitgang ten opzichte van discoursen die gefixeerd zijn op de meer traditionele, object-gebaseerde kunstwerken. Dit toont verwantschap met hoe Jeff Wall spreekt over een zekere vrijheid die de kunstenaar ervaart en hoe dit richting het einde van zijn stuk uitvloeit in een kunstenaarschap dat geen last meer zou hebben van de beperkingen van zijn voorgangers die gevangen zaten door de notie van vak of metier zoals in de 'canonieke vormen'. Echter zijn er natuurlijk risico's betrokken in het verzamelen van zeer verschillende kunstwerken en artistieke praktijken onder de gezamenlijke noemer 'relational art'. Sommige verschillen zeer in politieke vooruitzichten en standpunten maar door deze te reduceren tot een enkele term gaan de verschillen haast verloren. Ook is het niet vanzelfsprekend dat deze praktijken en de karakterisering van Bourriaud altijd naadloos overeenkomen zoals veelal wordt aangenomen. Dat gezegd hebbende, geeft dit aanleiding om Bourriauds betoog te aanschouwen als een open aanduiding van een hedendaagse tendens die het proces, performativiteit, openheid, sociale contexten en de productie van dialoog benadrukt in plaats van de traditionele modernistische object gerelateerde en gesloten individuele praktijk. De felste tegenstanders van deze tendens zijn immers de conservatieve critici, zoals Kuspit, die een enigszins romantische of klassieke inborst hebben in de trant van 'terug naar het heilige aura van de kunst, de schoonheid voorop'.

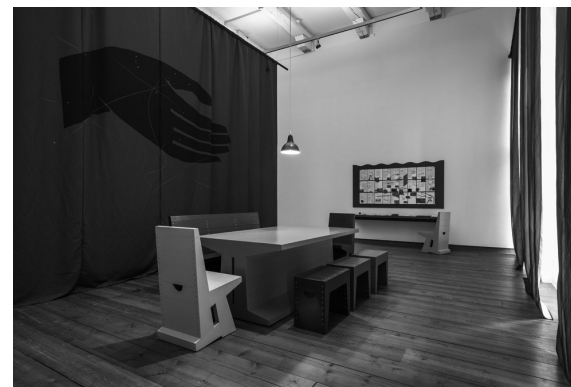
Op vergelijkbare wijze als bij 'Postproduction' concludeert Bourriaud dat deze relationele kunstenaar in een spanningsveld staat waarin hij kritisch tegenover de vereconomiserende wereld van de massaproductie staat waarbij zowel de kunstenaar als publiek en burger, actieve en bewuste consument-producent worden. Bourriaud erkent in zijn publicatie dat de kunstenaars waarover hij schrijft

(o.a. Rirkrit Tiravanija, Phillippe Parreno, Vanessa Beecroft, Liam Gillick en Carsten Höller) niet per se geïnteresseerd zijn in het aanvechten van een kapitalistische wereld maar dat zij spelen met bestaande menselijke systemen en structuren met als gevolg:

"learning to inhabit the world in a better way"

Bij de meeste relationele kunst, zoals Bourriaud omschrijft, wordt geëxperimenteerd met alledaagse strategieën waarmee we betekenis geven aan het handelen van onszelf en anderen. De artistieke praktijk die Bourriaud beschrijft, die in lijn valt met de kunstpraktijk van Tino Sehgal, is dan ook naar mijn mening niet gericht op het overwinnen of vernietigen van een groot onpersoonlijk gekapitaliseerd systeem dat zich baseert op economische winst, uitbuiting en overheersing, maar probeert juist door samen met het publiek de alledaagse werkelijkheid voor te houden in 'experimentele' situaties, de mogelijkheid te genereren om op nieuwe manieren naar zichzelf te kijken.

In een dergelijke kunstpraktijk is geen sprake van een heldere klassieke afbakening van rollen en vaardigheden tussen kunstenaar, kunstwerk en publiek. De veranderingen in deze kunstpraktijk en de rol van het publiek daarin zouden misschien het best aangeduid kunnen worden als een 'esthetiek van gebruik'. In een esthetica van gebruik maakt een klassieke opvatting waarin een belangeloos subject zich als het ware op een passieve manier verhoudt tot een esthetisch object plaats voor een sociaal en participatief web van gebruiksrelaties. De kunstenaar gebruikt zijn publiek. De tentoonstellingsruimte gebruikt het kunstwerk. Het kunstwerk gebruikt het publiek en het publiek de context, environment, setting of kunstwerk gegeven door de kunstenaar schrijft Peter Peters in zijn korte stuk "Het publiek als nieuwe avant-garde" (2013).



De voor de Prix de Rome genomineerde kunstenaar Christian Nyampeta (1981) onderzoekt in het werk 'How to live together – sequentia', dat hij presenteert tijdens de Prix de Rome tentoonstelling in De Appel te Amsterdam, hoe individuen en gemeenschappen tot vormen van georganiseerd geweld komen. Er worden mogelijkheden bevraagd en gepresenteerd die te maken hebben met individuele en collectieve 'ritmes' die we kunnen ontwikkelen om tot een betere manier van samenleven (harmonie) te komen. Nyampeta presenteert zijn werk als een soort sociaal interieur, sterk in lijn met de ideeën van Bourriaud, als een studiekamer bewoond door onafhankelijke individuen die allen een andere interpretatie en perspectief hebben op wat harmonie inhoudt. Hierdoor spoort zijn werk aan 'gebruikt' te worden door diegene die er binnen treden.



Hij doet dit middels een structuur toe te passen die gebaseerd is op de principes van moderne Nederlandse monnik en architect Dom Hans van de Laan, die zijn leven lang ernaar streefde om ruimte te begrijpen door getalsmatige verhoudingen te ontwikkelen voor een ruimtelijke harmonie. Centraal in het werk van Nyampeta staat een videowerk bestaande uit vier schermen waar hij Rwandese filosofen aan het woord laat over de onderwerpen ritme en harmonie. Het werk van Nyampeta gaat een directe relatie aan met zijn publiek doordat diegene die er binnentreedt zich actief begint te verhouden tot datgene dat gepresenteerd wordt. De sociale omgeving die Nyampeta heeft opgesteld oppert dat we tot een gedeelde manier van denken over ritme en harmonie komen, zodat we instrumenten in handen hebben die een natuurlijk gevoel van samenhang en samen-leven kunnen opbouwen.

Om de rol van het publiek beter te begrijpen las ik het essay "De geëmancipeerde toeschouwer" (2015) uit het gelijknamige boek van Jacques Rancière waarin hij zich verzet tegen de gedachte dat de rol van het hedendaagse publiek van kunst

en cultuur het passief aanschouwen van het getoonde is. Hij stelt dat dit denkbeeld heeft geleid tot vele pogingen van kunstenaars en theatermakers om het publiek bij het kunstwerk of de voorstelling te betrekken. De toeschouwer zou zich op die manier 'emanciperen' tot een actief lid van de culturele gemeenschap. De aanname dat er een gat bestaat tussen de actieve en passieve toestand is volgens de filosoof een misvatting bij kunst en theater die ernaar streven de toeschouwer te mobiliseren. Het is dus niet zo dat 'De geëmancipeerde toeschouwer' gaat over 'participatie theater', over het verlaten van het 'aura' die theaterkunst eigen is of over de afstand tussen acteur en publiek. Rancière stelt daarentegen dat we moeten erkennen dat iedere toeschouwer al een 'actor' (lees: betrokkenen/deelnemer) in zijn eigen verhaal is en dat we toeschouwers niet tot 'actoren' hoeven te maken. De 'onwetende' hoeft niet tot geleerde te worden omgeschoold maar men moet ervan uitgaan dat beide partijen op een eigen manier onwetend en geschoold zijn. De emancipatie kan volgens Rancière pas beginnen wanneer de tegenstellingen tussen kijken en handelen, passief en actief, opnieuw ter discussie gesteld worden en wanneer men inziet dat kijken ook een handeling is die de verdeling van posities bevestigt of verandert. Ook de observerende toeschouwer handelt, neemt positie in. Hij observeert, hij selecteert, hij vergelijkt, hij interpreteert. In tegenstelling tot een situatie waarin de toeschouwer moet zien wat de regisseur hem laat zien, roept Rancière op tot een situatie waarin oorzaak en effect niet identiek zijn. Situaties waarin oorzaak en effect identiek zijn berusten op een principe van ongelijkheid stelt Rancière. Ongelijkheid is de logica van de afstompende pedagogie, de logica van de directe overdracht van het identieke stelt Rancière, aan de ene kant bevindt zich iets dat op identieke wijze moet worden overgebracht naar de ander.

In werk van Hedwig Houben, die tevens genomineerd was voor de Prix de Rome 2015 en te zien was in de tentoonstelling 'Making is Thinking' te Witte de With, vormen denken en spreken over processen die ten grondslag liggen aan het maken van 'iets' het materiaal waar zij uit put. In video's en performances probeert Houben telkens op kritische wijze het artistieke proces in kaart te brengen.

"Hello. This talk begins after an experiment that happened some months ago in the artist's living room. Right in the middle of a carpet, that's where she put us and that's exactly where we still stand. We, being the Good and the Bad Sculpture."

Terwijl Houben op een vloerkleed ligt achter een zwart en een wit sculptuur gemaakt van plasticine in het werk 'The Good, The Bad, The Happy, The Sad' (2014) spreekt zij een dialoog uit tussen twee objecten die afkomstig zijn uit een eerder werk. De objecten denken na over hun maker, de toeschouwer, en zichzelf;

de creatie. Terwijl Houben voorzichtig en bekwaam spreekt, raken haar handen bedachtzaam de sculpturen aan, ze voelen, aaien, krabben en pulken stukjes van het ene object af en smeren het uit op het andere object waardoor ze iets meer op elkaar gaan lijken. Houben lijkt vooral vragen te willen stellen over de artistieke kwaliteit, hoe deze objecten zich dienen te 'gedragen' en wie er uiteindelijk het meeste macht bezit, de kunstenaar, het kunstwerk of de toeschouwer. Wat het werk van Houben vooral oproept zijn vragen en geen vaststaande stellingen of inzichten. Ze stelt vooral vragen en toont twijfels en mogelijkheden in een tastbaar en visueel proces. Het intelligente en visueel aantrekkelijke werk van Hedwig Houben plaatst kunst in een persoonlijk dialoog tussen verschillende parameters om de limieten en mogelijkheden van kunst aan te geven en onze relatie en omgang met kunst te bevragen.



Vergelijkbaar met Bourriauds conclusie van wat relationele kunst zou moeten bewerkstelligen, namelijk "learning to inhabit the world in a better way" komt er een duidelijke voorkeur naar voren vanuit beide schrijvers om dwingende voorgeschreven manieren van leven en menselijke activiteit te voorzien van nieuwe inzichten en experimentele alternatieven. In beide gevallen gebeurt dit vanuit een individuele kritische benadering waarin de relatie tussen consument en producent gelijk of ten minste vervaagt is. Zowel Bourriaud als Rancière, hoewel beiden vanuit hun eigen kader, zouden graag met hun ideeën willen aansporen noties rondom de passiviteit van de enkelzijdige consumerende toeschouwer te veranderen.

Als reactie op de foutieve en negatieve interpretatie die Camiel van Winkel en Donald Kuspit geven aan de term postartist of postproduction heb ik in dit onderzoek geprobeerd om een hedendaagse kunstpraktijk te laten zien die zich losweekt van de lineaire kunstgeschiedenis en de bijhorende notie van het meesterwerk of genie en zich ontwikkelt in een artistieke praktijk die de vaak dwingende alledaagse heersende realiteit probeert te bevragen. Niet om de wereld te verbeteren of de

autonomie van de kunst te vernietigen maar om kritisch te reflecteren over deze realiteit en mogelijkheden te bieden om op andere manieren deze realiteit de 'bewonen'. Veelal gebeurt dit doordat verschillende mentaliteiten in het kunstdiscours vragen stellen over hun eigen positie waar vervolgens de toeschouwer zich op een actieve manier toe kan verhouden. Omdat het getoonde, zoals in het werk van Hedwig Houben, niet alleen vragen stelt over de positie, ideeën, en manier waarop de kunstenaar betekenis geeft aan het handelen maar ook diezelfde vragen aan de toeschouwer voorlegt.

De onderzochte ideeën in dit onderzoek zouden kunnen leiden tot een nieuwe blik en bijdrage tot wat een artistieke praktijk precies kan inhouden en wat de effecten hiervan zouden kunnen zijn. De onderzochte ideeën zijn niet enkel de postartist of de postproduction toegeschreven maar geven naar mijn mening een goed beeld van een reeks verschillende facetten en mogelijkheden die zich in de hedendaagse kunst en hedendaagse kunstpraktijk bevinden. Deze ideeën richten zich veel vaker op veranderlijke en vaak tijdelijke projecten dan op eindproducten of op de klassieke notie omtrent de productie van kunstwerken. Deze processen gaan een relatie aan en leveren eventueel een inzicht op over de realiteit waarin wij een plaats innemen.

Literatuur en bronnen

Jeroen Boomgaard, Marie-Josée Corsten, Veerle Devreese, Pascal Gielen, Bas Kwakman, Rudi Laermans, Huub van der Loo, Jan Masschelein, Sophie van Rijswijk, Maarten Simons, Camiel van Winkel – Autonomie als waarde: Dilemma's in kunst en onderwijs – Valiz 2013

Nicolas Bourriaud – postproduction. Culture as screenplay: How art reprogramms the World – Lukas & Sternberg - New York 2002.

Nicolas Bourriaud – Relational Aesthetics – Les presses du réel – (english translation) 2002

Nick Clark – Tate acquires Martin Creed's controversial Turner Prize winning piece Work No 227 -www.independent.co.uk – 2 September 2013

Collectif Combo – Camille Henrot "Grosse Fatigue" – <https://vimeo.com/86174818> – uploaded February 2014

Arthur C. Danto – After the End of Art: Contemporary Art and the Pale History – Princeton University Press, 1998

Arthur C. Danto – The Artworld – The Journal of Philosophy Volume 61, Issue 19 p. 571-584, 1964

Stef van den Dungen – <http://www.stefvandendungen.com>

Tom Engels – Tino Sehgal in Stedelijk Museum Amsterdam (en Galerie Jan Mot) – De Witte Raaf – 2015 editie 175 mei-juni

Hal Foster – It's Modern but is it contemporary? Hal Foster at the new MoMA – London Review of Books Vol.26 No. 24, 16 December 2004

Galerie Fons Welters - 31 JANUARY - 07 MARCH 2015 - HEDWIG HOUBEN, FIRST, YOU LEARN TO SEE; SECOND, YOU TRY TO UNDERSTAND; AND THIRD, YOU'RE ABOUT TO ACT : http://www.fonswelters.nl/exhibitions/first_you_learn_to_see_second_you_try_to_understand_and_third_youre_about_to_act/about

Ane Hjort Guttu – How to Become a Non-Artist – e-flux 2014 – <http://www.e-flux.com/journal/how-to-become-a-non-artist/>

Charlotte Higgins – How Mark Leckey became the artist of the YouTube generation – www.theguardian.com – 26 March 2015

Allan Kaprow – Essays on the blurring of art and life – University Of California – London 1993

Donald Kuspit – The end of art – Cambridge University Press – New York 2004.

Sven Lütticken – Progressieve striptease – De Witte Raaf – 2005 editie 115 mei-juni

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) – DANCE OR EXERCISE ON THE PERIMETER OF A SQUARE (SQUARE DANCE) - <http://www.macba.cat/en/dance-or-exercise-on-the-perimeter-of-a-square-square-dance-2220>

Peter Peters – Zichtlijnen, Het publiek als nieuwe avant-garde – Lectoraat Autonomie en Openbaarheid in de Kunsten – Zuyd Hogeschool 2013

Peter Plagens – At a Crossroad. Peter Plagens on the "postartist" – Artforum 2005 nr. 2 Februari, pp 61-62

Jacques Rancière – De geëmancipeerde toeschouwer – Octavo publicaties 2015

Frank Reijnders – Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe – De Witte Raaf – 2008 editie 131 januari-februari

Julia Steenhuisen – Prix de Rome 2015 – Metropolis M – 16 december 2015

Nico Thöne – Diepte is een optische illusie – ABV scriptieprijs 2012

Ad de Visser – De Tweede Helft, Beeldende kunst na 1945 – SUN 2007

Jeff Wall – Depiction, Object, Event – Hermeslezing – Den Bosch 2006

Witte de With – Making is Thinking – expositie bijlage <http://www.wdw.nl/wp/wp-content/uploads/2011/05/Making-is-Thinking-ebook.pdf>

Camiel van Winkel, Pascal Gielen, Koos Zwaan – De hybride kunstenaar – Expertisecentrum Kunst en Vormgeving, AKV | St.Joost (Avans Hogeschool) 2012

Camiel van Winkel – De mythe van het kunstenaarschap – Fonds BKVB – Amsterdam 2007

Colofon

Tekst

Ties van Dijk

Afbeeldingen

Alle visuele inhoud in deze publicatie, bemachtigd d.m.v. internet, is eigendom van de respectieve rechtmatige eigenaar.

Het is niet de intentie van de schrijver om het copyright van de rechtmatige eigenaar te misbruiken.

Contact

www.tiesvandijk.nl

Grafisch ontwerp

Lyanne Polderman

Drukwerk

Charles Nypels Lab, Van Eyck Academie

Oplage

30

Jaar

2016

Mijn dank gaat uit naar Lyanne Polderman, Guido Goossens, Davey Schoute, Erik de Jong, Kim Reijntjens.

Copyright © 2016 Ties van Dijk, Maastricht.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand of openbaar gemaakt worden in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of door fotokopieën, opname, of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de auteur.

In 'The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more' onderzoekt kunstenaar Ties van Dijk (1993) de oorsprong en activiteit van de postartist's practice. Hij brengt de uiteenlopende interpretaties van verschillende bronnen in kaart die de begrippen postartist en postproduction beschrijven en verzet zich daarmee tegen de romantische notie dat de taak van de kunstenaar enkel verscholen ligt in een geniale scheppingsdaad. De veranderende kunstpraktijk van de jaren 60 en de readymade liggen dan ook ten grondslag aan het gedematerialiseerde kunstenaarschap van de postartist. Zodoende is een goed beeld krijgen van de postartist onmogelijk zonder zijn werken, de postproduction, hierin te betrekken. Want wat produceert 'de kunstenaar zonder kunstwerk'? Heeft de postartist nog wel interesse in kunst en in esthetische kwesties? Of valt er voor dit type kunstenaar juist iets te halen buiten de kunst? Vervuult de postartist het 'heilige aura' en de autonomie van de kunst of injecteert hij die juist met frisse impulsen en kritiek?

Ties van Dijk
2016