

Door student-stagiair bij Nieuw Dakota: Rosella Twisk

twisk at nieuwdakota dot com

Mijn naam is Rosella Twisk en ik studeer zowel Kunstgeschiedenis als Bestuurskunde aan Universiteit Leiden. Ik loop op het moment met veel plezier stage bij Nieuw Dakota en uit opdracht van de Universiteit schrijf ik een paper over de mogelijkheden van Translokaliteit voor kunstruimtes en de kunstwereld; daarvoor wil ik u graag een paar vragen stellen!

Door middel van de vragen wil ik extra inzicht verwerven in het begrip in het algemeen en de mogelijkheden voor Nieuw Dakota vanuit kunstenaars, theoretici en uitvoerenden.

Als u wilt kunt u de vragen geschreven beantwoorden, of we kunnen een afspraak maken voor een interview via zoom. U hoeft niet alle vragen te beantwoorden, enkele bruikbare antwoorden op een deel van de vragen wordt ook al gewaardeerd en zullen opgenomen worden in het paper.

Als u het leuk lijkt kan ik u wanneer het af is mijn paper sturen (begin Maart), Alvast bedankt!

## Ton Kruse

1. Zou u zichzelf identificeren als een kunstenaar met een translokaal perspectief? En kunt u uitleggen waarom wel of niet?

Ja, ik heb de term translokaal herkend als passend op hoe ik mijn praktijk vorm geef en bekijk. Voor de kunst ruimte heb ik de term ook gebruikt in de visie. Die vind je hier:

<https://www.tonkruse.nl/about-rsol.html>

Ik heb de translokaliteit daar ook verbonden met transhistoriciteit.

Waarom:

De hedendaagse kunst is naar mijn inzien een te onderscheiden vorm van kunst verstaan en bedrijven. Kenmerken van deze modus bepalen ook hoe je naar kunst uit het verleden kijkt, en deze al dan niet 'verstaat'. Eén van die kenmerken is dat je kunst niet benadert vanuit het ambacht, dus niet vanuit een discipline-denken. M.a.w. een hedendaags kunstenaar is geen 'schilder' meer, of een 'sculpturist', et cetera (ik doel op de voormalige, traditionele 'kunstdisciplines'). Je verbindt je praktijk niet vooral aan een medium, maar vooral aan het 'doen' van kunst als een praktijk. Zoals ook een wetenschapper, een kunsthistoricus, wetenschap bedrijft, respectievelijk kunstgeschiedenis 'bedrijft'. Hierbij kun je voor verschillende media kiezen, ook voor niet-traditionele media. Het meest basale medium van kunst is naar mijn inzien het denken, de taal, zelf. Hugo Ball schreef daar reeds over in zijn dagboeken (Vlucht uit de tijd, een aanrader). Ook boeiende voorbeelden zijn Bas Jan Ader (hij formuleerde op afstand, in notities en aanwijzingen het werk Thoughts unsaid ... (1973) en Tino Sehgal (er bestaan geen materiële inscripties van zijn werken, deze worden door hemzelf mondeling doorgegeven). De hedendaagse kunst als modus van kunst verstaan en bedrijven heeft natuurlijk meer kenmerken of dimensies. Het voert te ver om dat hier uit te werken, en het is een onderzoek op zich. Maar voor de translokaliteit en transhistoriciteit is het wellicht zo voldoende, als ingang in deze praktijk, de praktijk van de hedendaagse kunst.

Je 'kijkt' als kunstenaar dus transhistorisch naar je praktijk, en meet je denken en handelen af aan voorgangers én tijdgenoten. En deze tijdgenoten vormen een 'translokaal' netwerk van beoefenaars van de praktijk der hedendaagse kunst.

Hoezo trans-lokaal:

Een praktijk wordt altijd beoefend op een plaats en op een tijd. De beoefenaar 'is' ergens aan het werk. Er is sprake van lokaliteit: het werk wordt ergens gedaan. Dit 'ergens' is erg belangrijk. Dit geeft een context aan het werk, waarin het wordt gedaan (en dat is vooral: een wijze van begrijpen). In de commerciële kunstwereld is de globalisering motor geworden voor een ontwortelde kunstpraktijk, die bovendien zich gedeeltelijk (en vaak vooral) richt op doelen die liggen buiten de praktijk zelf (niet de kunst maar, o.a., de handel: het marktmodel en –systeem dat zich primair richt op geld verdienen). Dit geeft de illusie alsof kunst overal gedaan kan worden, en overal ter wereld wordt begrepen. Dit is een illusie, omdat kunstenaars werken in en vanuit hun eigen taal en cultuur, maar bovenal op een specifieke plek: daar waar zij aan het werk zijn. Als globaal handelsproduct kunnen kunstwerken (zeker als dit objectachtige kwaliteiten bezit) overal ter wereld als handelsproduct worden begrepen in dat marktsysteem (je hebt het dan over een systeem van productie en consumptie), maar als kunstwerk wordt het pas begrepen in zijn eigen context – of het wordt 'anders' begrepen in een nieuwe context. Lokaal dus. En in het bevestigen van het lokale schuilt wat mij betreft ook een verzet tegen globalisering, en de internationale kunstmarkt.

Maar een praktijk kan niet bestaan uit één persoon. De praktijk wordt gevormd door alle beoefenaars samen (ook door de tijd heen) op al hun plekken. De standaarden en doelen van die praktijk worden door al die beoefenaars gezamenlijk 'bepaald'. Dus: trans-lokaal.

2. Zou u uw kunstruimte kunnen identificeren als translokaal? En kunt u uitleggen waarom wel of niet?

Ja dat doe ik. Wederom verwijs ik naar het visie artikel op de eerder genoemde link. Ik denk dat het belangrijk is om aan het voorgaande antwoord toe te voegen: de praktijk-visie van (ethicus, moraal filosoof) Alasdair MacIntyre. Ik haal die ook aan in de achtergronden van het project R.S.O.L. (<https://www.tonkruse.nl/het-project-rsol.html>). Je kunt het werk van MacIntyre vinden via de pagina van de Faculty of In-humanities (<https://www.tonkruse.nl/faculty-of-in-humanities-rsol.html>). Ik zal het hier nog even citeren:

“Met een ‘praktijk’ zal ik hier elke coherente en complexe vorm van maatschappelijk erkende, coöperatieve menselijke activiteit aanduiden waarmee goederen die intrinsiek zijn aan deze vorm van activiteit worden gerealiseerd in de loop van pogingen om te voldoen aan de maatstaven voor excellentie die van toepassing zijn op deze vorm van activiteit en deze deels ook definiëren. Als gevolg daarvan worden niet alleen de menselijke vermogens om excellentie te bereiken systematisch uitgebreid, maar ook de menselijke denkbeelden over de daarmee samenhangende doeleinden en goederen.” (p. 187 van het werk dat via de Faculty pagina gevonden kan worden).

Ik richt me dus op mede-beoefenaars van hedendaagse kunst, en ik formuleer die in het visiestatement als: ‘allereerst ... de kunstenaars, maar ook naar degenen die kunst bestuderen en onderzoeken, van kunst houden en werken in de kunst.’ Elders, heb ik een sub-programma van R.S.O.L. opengesteld voor: ‘toegewijde (=professionele) beoefenaars van hedendaagse kunst (kunstenaars, onderzoekers), die autonome kunst, kunsttheorie en/of kunstgeschiedenis gestudeerd hebben.’ De nadruk op studie is omdat je zonder studie geen beoefenaar van een praktijk kunt worden. Je moet leren begrijpen welke ‘goederen’ (MacIntyre) worden nagestreefd in een praktijk om je ertoe te kunnen verhouden. Je moet zicht hebben op wat ‘intrinsiek’ (MacIntyre) is voor de praktijk, en wat er extrinsiek aan is (MacIntyre noemt: ‘goederen als prestige, status en geld.’). Alsmede andere waarden die in de praktijk bestaan en worden ontwikkeld.

Ten overvloede: een praktijk wordt uitgevoerd op een tijd en op een plaats (een praktijk bezit lokaliteit, lokaliteit verstaan als plaats-ruimte), maar verhoudt zich translokaal tot beoefenaars op verschillende plaatsen en in verschillende tijden. In de hedendaagse kunst is voor de samenspraak van beoefenaars wel de term ‘discours’ gebruikt.

3. Zou u mij iets kunnen vertellen over de manier waarop uw kunstwerk/kunstruimte werkt, wat de belangrijkste kenmerken zijn en wat uw kern-boodschap is?

Dat is een eigenlijk dubbele vraag. Over enerzijds het kunstwerk R.S.O.L. en anderzijds de kunstruimte R.S.O.L. Deze zijn natuurlijk onlosmakelijk verstrengeld. Maar iedere benaderingswijze levert verschillende inzichten op.

R.S.O.L. werkt als ieder ander kunstwerk, het heeft bepaalde eigenschappen die het definiëren als dit specifieke werk. Door het werk ‘uit te voeren’ en de kenmerken, aspecten ervan te beschrijven en te analyseren, komen deze tot werking en ‘produceren’ ze inzichten. Dit is een heuristisch en hermeneutisch proces. Ik noem in de achtergronden bij het project R.S.O.L. ter conclusie:

“Het is een werk dat gaande is, nooit 'af' is. Het is min of meer 'onzichtbaar' van buiten. Het richt zich niet tot een breed publiek, maar tot betrokken beoefenaars van de praktijk. Iedere keer dat het opent, is dat een performance. Een werk dat wordt uitgevoerd ook als er geen direct publiek bij aanwezig is. Op deze manier opent R.S.O.L. inzichten en wordt er kennis verworven, vanuit zijn werking als kunstwerk. Stil en alleen afwachten of er iemand komt kijken, en op dagen de ruimte sluiten zonder dat er bezoekers waren. Mensen die eraan voorbij gaan, op straat, in de social media, in de translokale kunstwereld terwijl het werk dat er gedaan wordt uiterst serieus en consciëntieus is.”

Natuurlijk kun je hier nog veel méér over zeggen, en vaak is het ook wel zo interessant als anderen dan de maker hier dingen over zeggen en het onderzoek aangaan. Een kunstwerk heeft naar mijn inzicht nooit 'een boodschap' die je kunt vaststellen en waartoe je het kunt reduceren. Kunst is iets anders dan design. Een kunstwerk heeft kenmerken en aspecten die door hun werking te beschrijven en te analyseren (heuristisch onderzoek) inzichten opleveren, en kennis van wat erin tot werking is gekomen. Vaak is dit het 'type' kennis dat wordt verworven in de geesteswetenschappen (maar niet uitsluitend dat type kennis). Geesteswetenschappen bestuderen immers ook de producten van de geest, en, zoals Hannah Arendt ook zegt in haar "de menselijke conditie", 'works of art are things of thought' (blz. 153 van de recente Nederlandstalige uitgave Boom 2009 – ik citeer uit mijn tekst voor *Imagination and Art*, Brill 2019, vandaar het Engels). Het is mijns inziens belangrijk om te begrijpen dat menselijke kennis breder is dan alleen de kennis die volgens natuurwetenschappelijke methoden wordt verkregen. Dit wordt niet altijd zo begrepen, vandaar dat ik eraan hecht dit te benadrukken. Als kunsthistoricus heb je hier ook mee te maken.

Als kunstruimte is R.S.O.L., zeg ik in de achtergronden:

“niet alleen meer mijn studio en het huis van the Faculty of In-humanities, maar ook een ruimte waar de praktijk als gemeenschappelijk streven plaats heeft, een projectruimte.”

In het visiestuk zeg ik:

“Kunst als een open, doorgaand, niet lineair proces dat gevoed en gedragen wordt door de onderlinge relaties en translokale (en transhistorische) uitwisseling tussen beoefenaars op verschillende plaatsen in het land en de wereld. R.S.O.L. is een plek om te werken, te discussiëren en te spelen, in de marge van de samenleving en van wat doorgaans wordt beschouwd als de kunstwereld.”

Met 'wat doorgaans wordt beschouwd als de kunstwereld' bedoel ik de commerciële kunstwereld. Vanuit de inzichten op wat een praktijk is van MacIntyre kunnen we begrijpen dat het nastreven van inkomsten, status of prestige extrinsieke goederen zijn voor de praktijk van de hedendaagse kunst. Voor zover die worden nagestreefd in een 'kunstwereld', bevindt R.S.O.L. zich in de marge ervan. Geld is vanzelfsprekend nodig voor R.S.O.L. in onze huidige samenleving, maar het wordt niet als *doel* nagestreefd vanuit de praktijk binnen R.S.O.L. – alleen als *middel* om de praktijk te kunnen beoefenen.

Het is niet het doel van R.S.O.L. om de commerciële kunstwereld te bekritisieren, het doel is wel om de intrinsieke goederen van de praktijk der hedendaagse kunst na te streven. Dus het gezichtspunt is verschoven ten opzichte van dat de commerciële kunstwereld. De commerciële kunstwereld wordt vanuit R.S.O.L. anders benaderd. R.S.O.L. zit vanuit die definitie in de marge van die definitie van

kunstwereld. Vanuit de definitie van kunstwereld als praktijk staat R.S.O.L. er juist middenin en bedoelen we uitermate relevant te zijn. Ik hoop dat dit helder is verwoord, en dat dit goed wordt verstaan, want dit is erg belangrijk.

4. In uw tekst "Het project R.S.O.L." schrijft u het volgende:  
"De beoefenaars zijn deel van de civiele ruimte, en verhouden zich daartoe in hun werk en als persoon." Zou u mij hier over meer willen uitleggen? Ziet u kunstenaars als onlosmakelijk verbonden met hun omgeving?

Dit komt voort uit de visie van Pascal Gielen, zoals hij die verwoorde in zijn essay voor 'Denken in Kunst' (LUP, 2012). Hij stelt daarin dat kunstenaars zich moeten verhouden tot vier domeinen: het domestieke, dat van de gemeenschap, het civiele en dat van de markt. Hij stelt dat wanneer kunstenaars zich niet verhouden tot al die vier, hun werk verwordt tot 'gedachteloos knutselen en knoeien zonder (...) verantwoording,' en 'eindeloos gebabbel of getheoretiseer zonder dat dit ooit tot een afgewerkt product leidt.' Vanuit de inzichten van MacIntyre bekeken wordt meteen duidelijk dat dit onjuist is. De markt behoort namelijk tot de extrinsieke ruimte van de praktijk. De intrinsieke ruimte heeft de commerciële ruimte niet nodig. Maar de civiele ruimte is per definitie onderdeel van iedere praktijk, omdat een praktijk lokaliteit bezit (plaats, ruimte). Die ruimte is onderdeel van de civiele ruimte: de maatschappelijke, sociale en politieke ruimte. Als persoon is iedereen een onderdeel van de civiele ruimte.

Als kunstenaar dus ook, maar ook je praktijk (het kunstenaarschap) heeft een plaats in de civiele ruimte. Zo is Gielen's visie over het veronderstelde belang van de markt typisch een visie die recentelijk uit de civiele ruimte voortkomt. De afgelopen twee decennia, zeker sinds het zogenaamde 'paars' kabinet, is het kunstenaarschap vanuit de overheden stelselmatig afgebroken als een praktijk, en is het in toenemende mate benaderd en gepromoot als een 'markt'. Het marktdenken is immers de afgelopen decennia, zeker onder de kabinetten Rutte, richtinggevend geweest. Veel praktijken werden (opeens) vooral benaderd als markt. De laatste tijd hoor je meer kritiek op die visie, wat mij betreft terecht. Ik kan je hier meer over vertellen, maar ik denk dat het te ver voert voor hier. Wederom: het is een onderzoek op zich.

Als het marktdenken zo vanzelfsprekend is geworden in de civiele ruimte, dan is een praktijk voeren vanuit het ethische perspectief van MacIntyre een politieke, maar ook een sociale en een maatschappelijke daad. Als een kunstenaar in de civiele ruimte van de afgelopen decennia zich richt op de intrinsieke waarden en doelen van de praktijk, heeft dat consequenties voor hoe zij of hij begrepen wordt. Het heeft sociale en economische consequenties, de plaats en de status die aan haar of hem wordt toegekend hangt samen met hoe de civiele ruimte haar of hem begrijpt en waardeert. Tegelijk, als de kunstenaar volhoudt in haar of zijn benadering van het kunstenaarschap, wordt deze benadering ook 'gezien' in de civiele ruimte en ervaren als ofwel onbegrijpelijk, of als dapper, als hoopgevend, enzovoorts. Anderen (beoefenaars en niet-beoefenaars) kunnen zich eraan verbinden, en de benadering zo meer gewicht geven.

Met R.S.O.L. zie je dat ook gebeuren. Collega's verbinden zich aan de ruimte en de bijbehorende visie door eraan (erin) mee te werken. Anderen steunen het door dingen te kopen of geld te geven.

Een kunstenaar is dus in zekere zin 'onlosmakelijk verbonden met hun omgeving', zoals je schreef, maar heeft tegelijkertijd de mogelijkheid om zich tegen bepaalde, gangbare visies en waarden te verzetten. Dus kan een kunstenaar zich in zekere zin ook 'losmaken' van zijn civiele omgeving. Zulk

verzet kan wel betekenen dat de kunstenaar sociaal-economische gevolgen op die plaats en in die tijd moet accepteren. Het is een wisselwerking. Wat wil de kunstenaar, wat wil de omgeving; hoe ziet de kunstenaar zijn werk, wat verwacht de omgeving van haar of hem; hoeveel kan de kunstenaar dragen en opbrengen, hoeveel steun ontvangt zij of hij uit de omgeving, et cetera.

5. Heeft u mogelijk advies voor andere kunstruimtes die ook onafhankelijk willen kunnen bestaan en niet geleid willen worden door de markt, en kunstenaars met onconventioneel werk een podium wil geven?

Ik wil me niet aanmatigen anderen advies te geven. Ik ben een autonoom werkend kunstenaar, in het domein van de autonome en hedendaagse kunst. Het werk dat ik doe, ook met andere collega's in mijn kunstruimte, is ten dele volgens de conventies van de hedendaagse kunst (als een modus van kunst bedrijven en verstaan – en als een praktijk). Tegelijk rek ik die conventies op, en stel ik ze te sprake, bevraag ik ze. We geven als beoefenaars van deze praktijk samen vorm aan wat erin telt en wordt nagestreefd, en zijn actief de mogelijkheden ervan uit te breiden.

De gangbare visie is dat een kunstenaar zijn praktijk moet financieren uit marktactiviteiten. De praktijk is dat maar weinigen dit lukt (maximaal 5 % van alle beeldend kunstenaars, en deze groep is nog diffuus gedefinieerd, zie het onderzoek bij de Creatieve Coalitie), en het grootste deel van die 5 % haalt dan net een inkomen boven de armoedegrens. (Overigens is ook de telling hiervan diffuus, want het betreft marktactiviteiten samen met nevenactiviteiten.) Wanneer je als kunstenaar hierin meegaat, zeg je naar mijn inzien dat je je praktijk beoefent 'om er de kost mee te verdienen'. Dat is een extrinsiek goed, vanuit het perspectief van MacIntyres werk. Je gebruikt je werk om er iets anders mee te bereiken dan waar het in het werk zelf om gaat.

Een neveneffect van marktdenken in kunstenaarschap is dat je als kunstenaar productie moet draaien om de markt te bedienen. In de praktijk betekent dit een bepaalde herkenbaarheid bereiken, en dat vervolgens volhouden. De markt vraagt doorlopend 'nieuw' werk, dat echter herkenbaar is als werk van die ene kunstenaar. De vernieuwing komt dus nooit uit succesvol markt-werk. De vernieuwing wordt immers nog niet begrepen en dus nog niet gewaardeerd buiten de praktijk zelf. De markt wil wel nieuw, maar ook meer van hetzelfde.

Een tweede neveneffect van dat marktdenken is dat je meerdere werken per maand 'af' moet hebben om te verkopen. Wanneer je bedenkt dat de galerist doorgaans zeker 40-50% commissie krijgt, kun je uitrekenen wat een werk gemiddeld moet opbrengen om – na aftrek van kosten – een modaal inkomen te verwerven uit verkoop. Een inkomen waarmee je een gezin kunt hebben, een huis, en tijd en geld voor vakanties.

Er zijn meer neveneffecten van marktdenken, er is ook (beperkt) marktonderzoek beschikbaar van hedendaagse kunst in Nederland. Eruit blijkt dat werk onder de 2500 euro het beste verkoopt, en dan met name fotografie, schilderijen en sculpturen van klein formaat (vensterbank en dressoir formaat). In mindere mate grafiek en tekeningen. Groot, duur en niet-traditioneel, vernieuwend werk wordt nauwelijks verkocht. Daar zou je als kunstenaar-ondernemer vanaf moeten zien.

Daarom heb ik ervoor gekozen om mijn praktijk te richten op de intrinsieke goederen van de hedendaagse kunst. Ik wil iets te weten komen door kunst te bedrijven. Ik wil iets leren. Ik wil ook gewaardeerd worden om wat mijn werk zelf doet. Niet om hoeveel geld *ik* verdien, of om hoeveel status *ik* heb verworven als kunstenaar in de civiele ruimte. Ook wil ik me niet laten opbranden door me te voegen naar de voorwaarden en verwachtingen van (overheids)fondsen. Er is heel weinig geld beschikbaar (veel minder dan enkele decennia geleden), en dus is de kans erg klein dat je wat wordt

toegekend. Wel zijn de voorwaarden (o.a. vanuit marktperspectieven opgesteld) zo, dat veel werk bij voorbaat erbuiten gaat vallen. De fondsen willen kunst steunen óm allerlei dingen ermee te bereiken. Zoals een breed publiek, of een bepaald maatschappelijk effect, of een bepaalde opbrengst, of men wil een door hen bepaalde boodschap propageren. Vooral wil men ook zelf er goed mee voor de dag komen in de civiele ruimte, als marktspeler. Ik heb besloten me daaraan te onttrekken en mijn werk te doen vanuit wat de praktijk zelf wil en vraagt. Los van voorwaarden en verwachtingen van buiten het werk, van buiten de praktijk. Ik financier mijn praktijk op een diverse manier. Veel giften en eigen middelen, en een beetje marktactiviteiten. Het is zwaar, want ik heb de tijd niet mee. Hoewel de kritiek op het marktdenken, de homo-economicus groeit, is de teneur nog altijd dezelfde. Ook onder veel collega's en op de kunstacademies.

Je niet door marktdenken laten leiden is dus een daad stellen. Door de praktijk te verkiezen boven maatschappelijk succes zal je het niet makkelijker hebben. Maar ook niet moeilijker (maar 5% komt met marktactiviteiten nog steeds maar net boven de armoedegrens uit). Met vrije en autonome kunst geld willen verdienen kost heel veel tijd, geld en inzet. Je moet ook verschillende intrinsieke waarden van je werk op willen offeren wil je er geld mee verdienen. Door je daaraan te onttrekken bespaar je tijd, geld en energie. Je werk *goed* doen geeft energie. Het is beter wanneer je iets leert uit je werk, als het iets oplevert (kennis en inzicht) en als anderen je werk bekrachtigen door eraan mee te werken. Het is mooi om een praktijk verder te brengen met je mede beoefenaars. Ik ben ervan overtuigd, ik hoop ook vooral, dat de praktijk als domein van kennisverwerving het zal 'winnen' van kunst als baan of onderneming. Met Theodor Adorno denk ik: "Kunst mag niet de schuld worden gegeven van haar ooit smadelijke relatie tot magische abacadabra, menselijke dienstbaarheid en amusement, want het heeft deze afhankelijkheden uiteindelijk vernietigd, samen met de herinnering aan haar zondeval." (Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Ch. Art, Society, Aesthetics, Par. 2 Origins a false question - as found in *Aesthetics*, eds. Cahn & Meskin, Blackwell Publishing, Oxford, 2008)

Ton Kruse, R.S.O.L. 9-2-2021