

**de  
Prijs  
voor  
de  
Jonge  
Kunst  
kritiek**

**De tweejaarlijkse Prijs voor de Jonge Kunstcritiek is een initiatief van: De Appel, Witte de With Center for Contemporary Art, Mondriaan Fonds, Stedelijk Museum Amsterdam, M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Van Abbemuseum, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Netwerk Aalst en M-Museum Leuven.**

**In 2018 waren de mediapartners: De Groene Amsterdammer, H ART, Metropolis M, Knack, Het Parool, Rekto:Verso en Tubelight.**

**Deze editie werd bovendien mogelijk gemaakt door de medewerking van: AICA Nederland, Domein voor Kunstcritiek, De Nieuwe Garde en Prix de Rome.**

# Essay

Noortje de Leij

# Sigarettenpeuk op doek. De zin en onzin van afval in de kunst

Objects, beautiful objects, fresh from the trash.

Liquidacion.org

Het gebeurt niet zelden dat kunstwerken, installaties, of hele tentoonstellingen per ongeluk de vuilnisbak in worden gemikt of keurig worden weggepoetst. Zo verging het met de achtergebleven sigarettenpeuken, bierflesjes en andere feestrestanten die Damien Hirst achterliet in de Londense Eystorm gallery. Een vuilniszak gevuld met papiersnippers van de Duitse kunstenaar Gustav Metzger werd aangezien voor vuilnis. En Tracey Emin's onopgemaakte, smoezelige bed in het Tate, omringd door condooms, vuil ondergoed, en lege flessen wodka, was voor een fanatieke huisvrouw uit Wales zo'n doorn in het oog dat zij 300 kilometer reed om het bewapend met een fles Vanish op te komen ruimen.

De tegenstanders der moderne kunst wrijven zich bij elk 'prullenbakschandaal' weer gniffelend in de handen. Zie hier, het ultieme bewijs dat het allemaal rotzooi is. 'WHAT A LOAD OF RUBBISH', kopte de Daily Mirror in 1976 toen het Tate een werk van 120 bakstenen aankocht van de minimalistische kunstenaar Carl Andre. Ondertussen is het een platitude geworden: hedendaagse kunst wordt voorgesteld als een verzameling restmateriaal verspreid over de betonnen vloeren van de *white cube* of lukraak op het canvas gesmeerd. Maar, of we dit nou reden vinden om de moderne kunst in haar geheel af te schrijven of niet, het valt niet te ontkennen dat afval regelmatig terugkeert in de kunst. We lijken ons afval, ironisch genoeg, maar niet kwijt te raken.

Het spoor van papiersnippers, metaalschroot en gevonden voorwerpen leidt ons, iets meer dan een eeuw terug, naar Marcel Duchamp. Hij monteerde in 1913 een fietswiel op

een keukenkrukje, getiteld: *Bicycle Wheel*. Daarmee creëerde hij de eerste *readymade*: een fabrieksmatig geproduceerd, alledaags voorwerp dat tot kunst werd verheven. Hoewel het originele wiel verloren is gegaan, markeert de introductie van de *readymade* een fundamenteel moment in de geschiedenis van de moderne kunst. De materialiteit van het alledaagse leven drong nu letterlijk het verheven terrein van de kunsten binnen.

*Duchamps* tijdgenote *Elsa von Freytag-Loringhoven* ging nog een stapje verder en plukte daadwerkelijk afval van de straat. In 1913, bijvoorbeeld, vond ze een roestige metalen ring die ze de titel *Enduring Ornament* gaf, terwijl ze enkele jaren later een afvoerbuis op een stuk hout monteerde onder de titel *God* (1917) en een wijnglas versierd met vogelveertjes, ijzerdraad en andere kleine frutsels als *Portrait of Marcel Duchamp* (1920) presenteerde. De Duitse *Kurt Schwitters* begon in diezelfde periode aan zijn zogeheten 'Merz'-werken: collages en assemblages van oude buskaartjes, papier- en krantensnippers, schroot, sigarettenpakjes en andere troep die hij op straat verzamelde.

*Duchamp*, *Von Freytag-Loringhoven* en *Schwitters* waren alle drie nauw verwant aan 'Dada': een van de eerste kunststromingen die ook wel als anti-kunst wordt aangeduid. Dada karakteriseerde zich door haar ludieke en provocerende kritieken op de gevestigde kunstwereld waarin zij een mengelmoes van revolutionaire aspiraties en nihilistische satire tentoonstelde. 'Dada: de schrik van den clubfauteuil-bourgeois, van den kunstcritikus, van den artist, van den konijnenfokker, van den hottentot, – van wien al niet', schreef de Nederlandse kunstenaar *Theo van Doesburg* in 'Wat is Dada?'.<sup>[1]</sup> Net als het woord 'dada' zelf – dat ja-ja in het Russisch betekent en daar-daar in het Duits – werd in de dadakunst juist het onzinnige, het betekenisloze, en het absurde boven het betekenisvolle en het esthetische

1.

Doesburg, Theo van. 'Wat is dada?',  
dbnl.org, 29 augustus 2018

gesteld. Maar eveneens in de werken van Picasso en George Braque, alsook in het Russisch constructivisme, doken rond diezelfde tijd afgescheurde stukjes krant, schroot, blik en glasscherven op.

Een grote schare aan kunstenaars, zo is duidelijk, beperkte zich niet langer tot traditionele media als verf, steen of brons, maar verwerkte steeds vaker afgedankte en gevonden materialen in hun werk, van straatafval tot gebruiksvoorwerpen, industrieel schroot lieflijke vogelveertjes en prullaria. Maar waar kwam die aantrekkingskracht tot rotzooi en restanten vandaan? Wat zagen deze kunstenaars in het banale of overbodige dat anderen blijkbaar hadden gemist?

Vaak wordt 'afvalkunst' gezien als een provocatie ten opzichte van de toeschouwer die telkens weer geacht wordt zijn waardering te laten blijken voor iets dat thuis voer voor de kruimeldief zou zijn. Maar meer dan een provocatie van de goedgegelovige toeschouwer drukte het gebruik van afval een kritische houding uit ten opzichte van de kunst zelf en de maatschappij waarvan zij onderdeel was. Afval stelde de vraag over de waarde van kunst. De waardevermeerdering van sigarettenpeuk of flessenrek naar museumstuk is dermate extreem dat het licht schijnt op de onderliggende, artificiële structuur van valorisatie die werkzaam is. Dit roept vragen op over diepgewortelde sociale constructies als auteurschap, creativiteit en de rol van het kunstinstituut. Als zodanig was het exemplarisch voor de logica van de historische avant-garde begin twintigste eeuw; als kunst die eigenlijk tegen kunst was.

'Il faut être de son temps', ofwel: men moet van zijn tijd zijn, zo luidde het credo van het modernisme. Dat Duchamps readymades in verband stonden met de opkomst van de massaproductie van begin twintigste eeuw is

duidelijk – de term ‘readymade’ werd oorspronkelijk gebruikt om fabrieksmatig geproduceerde objecten aan te duiden. Maar meer dan een simpele weerspiegeling, markeerde de aanwas van afval in de kunst een *aanklacht*. Niet tegen de lopende band, maar tegen de traditioneel esthetische idealen van schoonheid, eenheid en eeuwigheid.

De moderne maatschappij was begin twintigste eeuw in vele opzichten een *wasteland*, waar verregaande industrialisering en verstedelijking een gevoel van vervreemding hadden ingeluid, pogingen tot sociale organisatie hardhandig de kop in werden gedrukt, en het verlies aan gemeenschap werd gecompenseerd door de massamens van het nationalisme en de expansiedrang van het westers imperialisme, culminerend in grootschalige destructie.

Als alles lelijk is, wordt schoonheid verdacht. Of anders gesteld: in een wereld die niet ideaal is moeten we onze blik naar beneden keren, naar het vuil dat aan ons schoeisel kleeft, in plaats van ons te laten verblinden door een valse schijn van schoonheid, eenheid en harmonie. En als de mens zich niet langer meester van het universum voelt, laat het gebruik van afval zien dat de kunstenaar geen schepper is, maar slechts verzamelaar; geen regisseur, maar overgeleverd aan dat wat toevallig voorbijkomt. Afval was bij uitstek het materiaal om uit te drukken dat de kunsten niet meer schoon mochten zijn, het kunstwerk niet meer zo uniek was als voorheen gedacht en de kunstenaar geen romantisch genie.

Maar ondanks alle rebellie weerklonk in de holle conservenblikjes en lege flessen wijn ook een echo van beloftes. Als afval de kunst van haar voetstuk haalde, diende het er tegelijkertijd toe om haar met het dagelijks leven te versmelten; om de kunst van haar afgezonderde positie terug te leiden naar de werkelijkheid van alledag. En als de



vergankelijkheid die afval symboliseert zich tegen het traditioneel esthetische ideaal van eeuwigheid keerde, dan drukte ze tegelijk ook een notie van verandering en vernieuwing uit.

Hoewel 'Junk Culture' een van de meeste onpopulaire kunstvormen is, schreef de kunstcriticus Lawrence Alloway begin jaren zestig, is zij ook de meest democratische.<sup>[2]</sup> De verheffing van afval tot kunst laat zien dat elk object potentie heeft om interessant gevonden te worden.

Een van Walter Benjamins meest geciteerde passages beschrijft een klein schilderijtje van Paul Klee, *Angelus Novus*, waarin een onfortuinlijke engel aan zijn vleugels wordt meegesleurd door de 'storm van vooruitgang'. Niet in staat om stil te staan of terug te keren, blijft zijn blik naar achter gericht op een alsmaar groeiend landschap van brokstukken en puin dat zich in zijn voetsporen vormt. 'Waar wij een reeks gebeurtenissen waarnemen, ziet hij één enkele catastrofe en daarin wordt zonder enig respijt puinhoop op puinhoop gestapeld, die hem voor de voeten geworpen wordt'.<sup>[3]</sup>

Benjamin was bij uitstek een denker die benadrukte dat zowel een glorieuze verbeelding van onze geschiedenis als de projectie van een optimistisch vooruitgangsideaal ons blind zouden maken voor de puinhopen van de moderniteit. Om de mens uit zijn slaaptoestand te wekken, moest hij zijn blik richten op de ruïnes van de geschiedenis, de wandaden en het lijden van onze voorouders. Alleen dat zou aanzetten tot het in opstand komen en verandering teweeg te brengen.

Maar Benjamin was ook een verzamelaar. De verzamelaar, zo schreef hij, leeft in de objecten die hij verzamelt. Juist dat wat zijn functie heeft verloren, kan

2. Alloway, Lawrence. 'Junk Culture', *Architectural Design*, vol.31, nr.3, maart 1961, herdrukt in Kalina 2006, p. 80.

3. Benjamin, Walter. 'Over het concept van de geschiedenis', *These IX*, 1940.

een nieuwe betekenis krijgen in de liefkozende handen van de collectioneur. Ook in zijn schrijven las Benjamin juist in de ogenschijnlijk meest onbeduidende situaties of objecten de diepste betekenis.

Voor de Surrealisten stond het *object trouvé* centraal als voorwerp van verlangen. ‘Het vinden van een object is eigenlijk een terugvinden’, schreef Sigmund Freud.<sup>[4]</sup> Wanneer we schijnbaar toevallig (onbewust) iets vinden, zo dachten de Surrealisten, herkennen we daarin eigenlijk iets dat we ooit verloren hebben. Ons verlangen wordt altijd gestuurd door een gemis. Gevonden voorwerpen maken deel uit van de zoektocht om het verlorene terug te vinden. Ze bieden telkens een suggestie van ‘terugvinden’, maar herinneren daarbij ook steeds opnieuw aan iets wat we nooit daadwerkelijk zullen weerzien. Het object trouvé was de symbolische belichaming van deze dialectiek tussen verlangen en verlies.

Na de Tweede Wereldoorlog vonden veel van de strategieën en ideeën van de avant-gardes opnieuw weerklank in stromingen zoals Arte Povera, popart, fluxus, neo-dada en conceptuele kunst. Daarmee keerden ook vuilnis en restanten regelmatig terug. Arte Povera was letterlijk vernoemd naar het gebruik van ‘povere’, ‘arme’ materialen.

Toch begon afval misschien steeds meer op afval te lijken. Het is de vraag of de verdeckte schoonheid die de vroegtwintigste-eeuwse kunstenaars in het afgedankte zagen, nog steeds te vinden was naarmate het einde van de eeuw in zicht kwam. Als anti-kunst de kunst afwees, dan was dat eigenlijk ten dienste van haarzelf: niet omdat de esthetische idealen van schoonheid en eenheid in het geheel verwerpelijk waren, maar omdat ze enkel schone schijn waren als de kunst niet voor iedereen maar slechts

voor enkelen toegankelijk was; en niet daadwerkelijk vrij, maar gebonden aan commerciële en institutionele belangen. Het 'lelijke' diende zagezegd dus om te herinneren aan het schone in haar afwezigheid.

Maar rond de tijd dat milieuproblematiek op grote schaal aan de orde werd gesteld, grofweg in de jaren zeventig, leek afval ook in de kunst een steeds onoverkomelijker probleem te worden. Kritisch georiënteerde kunst werd zo veelal een poging om te laten zien hoe wij gedetermineerd zijn en ons wasteland werd een gebed zonder eind.

In Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* komt de protagonist, Oedipa Maas, op het spoor van een ondergronds communicatienetwerk dat wordt aangeduid met het acroniem W.A.S.T.E. In haar poging het netwerk te traceren raakt Oedipa geobsedeerd door cryptische toevalligheden en tekens die overal om haar heen opduiken. Maar de berichten die verstuurd worden met het W.A.S.T.E. systeem bevatten geen zinnige informatie (ze worden enkel verstuurd om het netwerk in leven te houden) en de tekens die Oedipa denkt te zien, leiden haar in cirkels. In een web dat steeds meer op paranoia begint te lijken, komt de communicatie nooit tot stand. Pynchon getuigt van de *waste* van de verbeelding die zich vastdraait in haar zelfgesponnen complot. Oedipa's pogingen om betekenis te lezen in de dingen lopen uit op niets, en het geheimzinnige W.A.S.T.E. blijkt niets meer dan dat: 'waste'.

Zo kunnen we ook vragen in hoeverre afval nog nieuwe betekenissen kan krijgen in de hedendaagse kunst. Damien Hirsts achtergebleven feestrestanten laten zien dat afval niet meer dient om het systeem te bevragen, maar het *bevestigt*. Afval is eerder norm dan uitzondering. Zoals Boris Groys betoogt, wordt het kunstinstituut juist op het

moment dat het kunstwerk niet meer als kunst herkenbaar is onmisbaar: het enige dat kunst van niet-kunst kan scheiden. Groys laat zien dat de droom van een democratisch en egalitair georganiseerde kunst haar tegendeel teweeg heeft gebracht. Ook het uitwissen van de hand van de kunstenaar, bedoeld om hem gelijk te stellen aan de werkman, had een tegengesteld effect: de kunstenaar veranderde nu van maker tot manager. <sup>[5]</sup>

Als Hirst aan het einde van zijn openingsfeestje besluit dat alle rotzooi moet blijven staan zodat het tot kunst kan transformeren, laat hij niet veel meer dan cynisme zien. Zijn gebaar is vooral een onderschrijving van de uitwassen van de kunstwereld. Hirst weet hoe hij het spel moet spelen, maar in zijn omarming van de regels van de kunst stelt hij enkel een onkritische herhaling van de werkelijkheid tentoon.

Terwijl het puin zich om ons heen opstapelt, letterlijk en figuurlijk, moeten we misschien concluderen dat afval zijn beste tijd heeft gehad. De poging afgedankte materialen te gebruiken om de kunst te bekritisieren bleek een houdbaarheidsdatum te hebben; de kunst was daarentegen onverwoestbaar. Afval bleef zo ronddraaien in een eindeloos recycling-circuit.

Toch werden dit jaar in BAK, Basis voor Actuele Kunst twee 'afval-werken' tentoongesteld die de cyclus lijken te doorbreken. Ze maakten onderdeel uit van de tentoonstelling *Compromiso Politico* van Matthijs de Bruijne.

Liquidacion.org (2013) toonde objecten die werden verzameld door een groep *cartoneros* in Argentinië: armen die afval verzamelen, scheiden en de bruikbare materialen zoals karton of aluminium voor enkele peso's doorverkopen (letterlijk 'kartonwerkers'). De Bruijne vroeg hen de meest

opvallende objecten voor hem te bewaren. Op de website [Liquidacion.org](http://Liquidacion.org) worden deze samen met korte verhaaltjes en anekdotes verkocht. In BAK werden de overgebleven voorwerpen in blauw geschilderde museumvitruines tentoongesteld.

[Het Afvalmuseum](#) (2011) bestond uit een expositiewand van gele vaatdoekjes waar eveneens een verzameling gevonden voorwerpen en restanten op te zien was. Als forensisch bewijsmateriaal waren de objecten hier in doorzichtige plastic zakjes tegen het gipswandje gespijkerd. Het werk is onderdeel van een samenwerking die [De Bruijne](#) in 2010 met de FNV vakbond van schoonmakers aanging. Ook waren in de expositie kleine notitiebriefjes en een aantal grote doeken te vinden waarop korte boodschappen van de schoonmakers geschreven waren.

Visueel raken de installaties aan een collage-esthetiek en, zoals [De Bruijne](#) zelf aangeeft, doen de grotere doeken denken aan minimalistische schilderijen uit de jaren zestig. De criticus Sven Lütticken legt een verband tussen [Liquidacion.org](http://Liquidacion.org) en conceptuele kunst in de specifieke combinatie van tekst en beeld, met het grote verschil dat [De Bruijne](#) de neutrale omschrijvingen van de Art & Language beweging inruilt voor persoonlijke achtergrondverhalen van de *cartoneros*.

Ook op conceptueel niveau laat [De Bruijne](#) een reflectie op de kunstwereld zien. De kleine notitiebriefjes, bijvoorbeeld, slaan een wrange brug tussen het gebruikelijke kunstpubliek en de schoonmakers. Ze imiteren de berichten die vaak voor de huishoudhulp worden achtergelaten. Ervan uitgaande dat de gemiddelde museumbezoeker eerder opdrachtgever dan -nemer is, krijgt deze nu zijn 'eigen' mededelingen voorgeschoteld.

De grootste overeenkomst tussen De Bruijnes werk en zijn kunsthistorische voorgangers is dat afval het wapen is. Tegelijkertijd leidt dit ons ook naar het grootse verschil: in Liquidacion.org en het Afvalmuseum is afval het wapen van de *schoonmakers*. Niet De Bruijne, maar de cartoneros in Argentinië en de schoonmakers in Nederland verzamelden de objecten. Voor de eersten was het een poging om in een schamel levensonderhoud te voorzien, terwijl door de Nederlandse schoonmakers een wekenlange staking werd ingezet om zichzelf zichtbaar te maken in de opeenhoping van puin.

Het behoeft weinig uitleg dat De Bruijnes kunst politiek is.

Het werk dat hij met de FNV deed was in al zijn facetten aan sociale organisatie verbonden. In de titel van de tentoonstelling in BAK maakt hij zijn positie duidelijk: *compromiso politico* betekent niet politiek compromis, zoals op het eerste gezicht lijkt, maar politiek engagement. 'Compromiso' is letterlijk 'verbintenis'. Meer dan een 'sociaal geëngageerde kunst' die uiteindelijk binnen het domein van de kunsten blijft, legt De Bruijne actieve verbindingen tussen politieke strijd en artistieke praktijk. In die zin doet het denken aan de brug die de historische avant-garde ook wilde leggen. Met het doel het domein van de esthetiek van politiek te voorzien, kwam het afval van de straat ooit het museum binnen.

Maar De Bruijnes werk maakt niet alleen de kunst politiek, hij voorziet ook het domein van de politiek van esthetiek. Dit kan vrij simpel worden voorgesteld: De Bruijne deed bijvoorbeeld de vormgeving van de Vakbond van Schoonmakers. Maar interessanter is het om terug te gaan naar die klassiek esthetische idealen die ooit door afval uit de kunsten werden weggeduwd.

Een van de meest klassieke definities van schoonheid spreekt van een harmonieuze relatie tussen de delen en het geheel. En de vraag naar representatie had voor de Romantici zowel een esthetische als een politieke dimensie: in een ideale vorm van representatie was het particuliere (het concrete kunstwerk, het individu) de belichaming van het geheel (het idee, het volk). Sociale organisatie en esthetische idealen zijn elkaar misschien minder vreemd dan gedacht.

Het feit dat schoonmakers bij De Bruijne op de voorgrond staan, letterlijk *schoon*-makers, krijgt zo een symbolische waarde. Als afval een eeuw geleden de vraag deed stellen of schoonheid nog wel mogelijk was, dan geeft De Bruijnes werk misschien een stille hint dat de kunst opnieuw een rol kan spelen in het 'schoon maken' van de wereld om ons heen.





**De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek  
is een stimuleringsprijs voor een  
nieuwe generatie critici en essayisten  
die schrijft over hedendaagse  
beeldende kunst.**

de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek  
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek  
de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek