

**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.

Jury voor de categorieën Essay en Recensie:
Basje Boer schrijver en freelance cultuurcriticus bij o.a. De Groene Amsterdammer, Vincent van Velsen freelance criticus en curator en bijdragend redacteur bij Metropolis M, Michael Van den Abeele kunstenaar en Christophe Van Gerrewey redacteur bij De Witte Raaf, professor architectuurtheorie aan de École Polytechnique Fédérale de Lausanne en winnaar van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek 2008.
Onder voorzitterschap van: Sacha Bronwasser auteur, curator, spreker, en criticus bij o.a. De Volkskrant.

Jury voor de Prijs voor Innovatieve Kunstcritische Praktijken: Heske ten Cate, Kris Latoir en Noor Mertens.

Inhoud

Voorwoord	05
Juryrapport	
Bij tien jaar de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek <u>Sacha Bronwasser</u>	11
Categorie Recensie	17
Categorie Essay	19
De Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken Bijdrage Innovatieve Kunstkritische Praktijken <u>Boris Van den Eynden</u>	22
Essay	28
Sigarettenpeuk op doek <u>Noortje de Leij</u>	32
Een camouflagepak van kippengaas <u>Sarah van Binsbergen</u>	44
Het afwezige kunstwerk <u>Thomas van Huut</u>	54
Recensie	63
De tragiek achter taart <u>Jorne Vriens</u>	67
Seance in De Appel <u>Pia Louwerens</u>	72
De andere kant van surveillance <u>Maarten Buser</u>	78
Over de auteurs	83

Voorwoord

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek wordt in 2018 voor de zesde keer uitgereikt, dit jaar in Nederland bij Witte de With Center for Contemporary Art Rotterdam.

De Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is een stimuleringsprijs voor een nieuwe generatie critici en essayisten uit het Nederlandse taalgebied, die schrijft over hedendaagse beeldende kunst. Met de tweejaarlijkse prijs willen de organisatoren investeren in het heden en de toekomst van een hoogstaand Nederlandstalig kunstdiscours dat, zonder verlies van kwaliteit, ook toegankelijk is voor lezers met minder expertise van hedendaagse kunst. Dit is van belang om het potentieel van de beeldende kunst voor de samenleving te verduidelijken en te benutten, en het gesprek over kunst te voeden. Met de prijs willen de initiatiefnemers dit pleidooi voor goede kunstkritiek en -journalistiek in de Nederlandse en Vlaamse pers kracht bijzetten.

De prijs werd in 2008 in het leven geroepen vanuit de gedeeld gevoelde noodzaak om een kwalitatieve en breed gedragen kunstbeschouwing te stimuleren en gemotiveerd door de alsmaar afkalvende ruimte voor kunstkritiek in de algemene media. Bij het tienjarige lustrumjaar aangekomen, is de prijs inmiddels 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.

Betrokkenheid en steun vanuit het veld is essentieel voor de inzet en impact van de prijs. Door de jaren heen is een steeds bestendiger contact opgebouwd met onze (media)partners. We zijn dan ook verheugd met de blijvende steun van De Groene Amsterdammer, Knack, Metropolis M, H ART magazine, Rekto:Verso, Tubelight magazine, Domein voor Kunstkritiek, De Nieuwe Garde, AICA Nederland en Prix de Rome – bestaande uit verschillende vormen: van promotioneel en inhoudelijk tot het brede prijsaanbod voor de genomineerden. Deze steun is voor de prijs van onschatbare waarde en wordt bekrachtigd door het steeds vaker opduiken van de namen van oud-winnaars in de diverse kunstkritische media. Het Parool sloot zich dit jaar nieuw aan als mediapartner, en biedt alle genomineerden in de categorie Recensie betaalde schrijfopdrachten aan voor de krant.

Naast de vaste categorieën voor essays en recensies werd in 2012, 2014 en 2016 een derde categorie gewijd aan respectievelijk Internetkritiek, Visuele Kritiek en Innovatieve Kritiek. In het verlengde van de laatste – met aandacht voor verkenningen waarin nieuwe vormen en media, buiten de algemene gedrukte media, productief worden gemaakt voor de kunstkritiek – wordt dit jaar de Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken uitgereikt. Deze is gericht op nieuwe (digitale, experimentele, of ongebruikelijke) wegen en vertelmethodes. Hiermee willen de initiatiefnemers van de prijs individuen of initiatieven signaleren en stimuleren die op innovatieve wijze een bijdrage leveren aan de Nederlandstalige reflectie op beeldende kunst. Deze prijs wordt uitgereikt naar voordracht en selectie door scouts.

Als startschot voor de oproep voor inzendingen verscheen dit jaar een interview gepubliceerd door De Groene Amsterdammer, waarin auteur en criticus Mirthe Berentsen de betekenis van kunstkritiek voor de kunstenaar verkende in gesprek met kunstenaars Kasper Bosmans en Wendelien van Oldenborgh. In de aanloop naar de deadline voor inzendingen voor de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek 2018 grepen we ook de kans om terug te blikken op de winnaars van vorige editie, in interviews met hoofdprijswinnaars Brenda Tempelaar en Laurie Cluitmans.

Met het prijzengeld heeft Brenda Tempelaar haar wens om een publicatie te ontwikkelen kunnen realiseren. Samen met ontwerper Christophe Clarijs maakte ze 'The Exhibition Tower', een publicatie bij een zelfgeorganiseerde tentoonstelling rond een fictieve 18 meter hoge kunstruimte, waarmee ze een statement maakte over haar positie tussen criticus en kunstenaar. Auteur en curator Laurie Cluitmans won met haar essay over de kunstenaarstuin van Derek Jarman. In het interview blikte Laurie terug op het winnen van de prijs, en het bleek dat haar onderzoek en plannen rond het onderwerp van de tuin als toevluchtsoord niet stil hebben gestaan. Momenteel werkt ze als curator bij het Centraal Museum Utrecht toe naar een tentoonstelling in het verlengde van het thema.

De interviews zijn terug te vinden op de website, van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek, die is ontworpen als open archief van alle winnende en genomineerde teksten en andere activiteiten van de prijs. Wie alle kritieken van de voorgaande en huidige winnaars online wil lezen, kan hiervoor terecht op: www.jongekunstkritiek.net.

Het is voor de organisatie van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek belangrijk dat niet alleen een erkenning van verdiensten wordt gegeven in de vorm van een geldprijs, maar dat de winnaars en genomineerden ook andere mogelijkheden worden gepresenteerd. Wij hopen hen verder op weg te helpen in het vak dat zij beoefenen en de media in contact te brengen met nieuw schrijvend talent. Naast een geldbedrag van 3.000 euro krijgen de hoofdprijswinnaars daarom opnieuw een persoonlijk mentorschap aangeboden. Deze mentor zal hen intensief begeleiden bij het maken van keuzes tot het realiseren van nieuwe kritieken. Zo hopen we de kunstcritici een extra duwtje te geven in de richting van een professionele carrière.

Bovendien worden dit jaar aan alle genomineerden publicatiemogelijkheden geboden, waarvoor het enthousiasme en de steun van onze samenwerkende partners van grote waarde is. Traditiegetrouw wordt het winnende essay gepubliceerd in De Groene Amsterdammer. Knack verzorgt de publicatie van een van de twee basisprijssessays, waarvan de auteur bovendien een begeleidingstraject ontvangt van De Nieuwe Garde, stimuleringsplatform voor essayisten. AICA verzorgt een vertaling van het derde essay, om deze ook buiten het Nederlandse taalgebied te delen door publicatie op de website van AICA International.

In de categorie Recensie krijgt een van de auteurs een schrijfopdracht voor Metropolis M aangeboden, voor een artikel over een tentoonstelling of ander soort kunstuiting in het buitenland, inclusief reis en verblijf. Ook biedt Metropolis M alle genomineerden een

jaarabonnement aan op hun toonaangevende tijdschrift voor hedendaagse kunst. De andere basisprijs behelst een schrijfofdracht voor de aankomende Prix de Rome. Nieuwe partner Het Parool ondersteunt de volledige Recensie-categorie met schijfopdrachten voor de krant, à 1.800 euro voor de hoofdprijswinnaar en 500 euro voor beide basisprijswinnaars.

Zoals sinds de oprichting van de prijs is opgeroepen tot bijdragen die genuanceerd en geïnformeerd een kritische mening uitdragen; die zich niet isoleren van de maatschappelijke actualiteit waarvan zij onderdeel zijn; en die zich hierin ook tot een breed lezerspubliek richten. De jurering vond zoals altijd plaats op basis van geanonimiseerde teksten. Van de 64 inzendingen in de categorieën voor recensies en essays werden elk drie genomineerden geselecteerd, evenals in de nieuwe Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken. De bevindingen van de jury leest u verderop in het juryrapport door juryvoorzitter Sacha Bronwasser, net als de bevindingen van de scouts die gezamenlijk hun rapport schreven. Graag bedanken wij Sacha, juryleden Basje Boer, Michael Van den Abeele, Christophe Van Gerrewey en Vincent van Velsen, en scouts Heske ten Cate, Kris Latoir en Noor Mertens. Tenslotte willen wij Docus van der Made bedanken, voor het opnieuw coördineren van de prijs.

Met trots presenteren wij u deze publicatie waarin alle genomineerde teksten zijn opgenomen, alsmede een bijdrage door de winnaar van de Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken. Wij wensen alle winnaars een vruchtbare schrijvende toekomst toe, en kijken uit naar de

stukken waarmee zij het Nederlandstalige kunstkritische landschap zonder twijfel zullen blijven verrijken. En u, de lezer van deze publicatie, wensen wij veel plezier toe met het lezen van alle genomineerde artikelen van deze lustrumeditie van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek.

Sofía Hernández Chong Cuy directeur Witte de With Center for Contemporary Art, Niels Van Tomme directeur De Appel, Christine Lindo waarnemend directeur Mondriaan Fonds, Jan Willem Sieburgh interim directeur Stedelijk Museum Amsterdam; Bart De Baere directeur M HKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Charles Esche directeur Van Abbemuseum, Stefan van Raay algemeen directeur Cobra Museum voor Moderne Kunst, Els Silvrants-Barclay en Pieterneel Vermoortel algemene en artistieke directeurs Netwerk Aalst en Peter Bary directeur M-Museum Leuven.

Bij tien jaar de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek

Dit jaar, bij de zesde editie en tevens het lustrum van de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek, kreeg de jury 64 (geschikte) recensies en essays toegestuurd om te beoordelen. Dat was veel, zo niet 'de bovengrens, qua leeswerk' vond de jury. Maar een fijne verrassing was het ook. Het leek of niemand deze toevoer verwacht had.

Het is afgezaagd om jaar na jaar te constateren dat 'de kunstcritiek' in zwaar weer verkeert, maar het moet toch opnieuw benoemd worden. Want het is zo. Wie nu een serieuze en inhoudelijke kunstcriticus wil zijn of worden moet over een flinke dosis optimisme, om niet te zeggen blinde vakliefde beschikken. De ruimte voor kunstcritiek in de online en papieren kranten kalft af; bij verschillende media heerst een voorkeur voor beschouwende (in plaats van beoordelende) en positief getoonzette artikelen en blogs; specialisten leggen het af tegen 'liefhebbers'; online heersen weer andere mores en prevaleert beeld vaak boven tekst. Heeft het wel zin om een competitie te houden voor recensies met een lengte van 900-1400 woorden (een lengte die geen krant meer voor een recensie inruimt) en nog veel langere, doorwrochte essays over beeldende kunst?

Uit de grote instroom voor deze prijs blijkt in elk geval de behoefte van de auteurs om die teksten te produceren. Een flinke groep jonge schrijvers staat te trappelen om over kunst te schrijven, wat verheugend is. Waar geschreven wordt, wordt aandachtig gekeken en vindt reflectie plaats – een mooi antidotum voor de enorm

gegroeide commerciële en sensationele kant van het kunstvak. Terwijl ik dit schrijf zie ik dit soort kunstnieuws: een kunstwerk van Banksy 'vershreddert' zichzelf 'live' nadat het net voor 1,18 miljoen euro is afgehamerd bij Sotheby's; Instagram komt met een 'tap-to-buy'-systeem waardoor de kunstmarkt wel eens definitief zou kunnen veranderen; filmster Keira Knightley is gespot op de Frieze Art Fair. Deze berichtgeving, geholpen door het vliegwiel van de sociale media en de pr-machine van grote instellingen (deze week, begrijpt u, is dat de Frieze Art Fair; volgende week is het iets anders) wint het in zichtbaarheid in elk geval makkelijk van elk verdiepend artikel of essay.

Misschien dat jonge kunstcritici zich de afgelopen jaren hierdoor lieten ontmoedigen. Bij de vorige twee edities daalden de inzendingen, maar nu lijkt die dip voorbij. En bij 'close reading' blijken er wat opvallende tendensen. Niet alleen de podia voor kunstkritiek veranderen, maar ook binnen de teksten zelf vindt die verandering plaats.

Om te beginnen bij de recensie: er zaten tussen de inzendingen maar weinig stukken die echt daadwerkelijk een recensie zijn. Er is een baaierd aan genres ontstaan binnen dit 'korte baan'-schrijven over kunst: reportages, mini-essays, (pogingen tot) poëzie of literatuur of persoonlijke bespiegelingen.

Een opinie is vaak minder belangrijk of komt als een gedachte achteraf in de staart van het stuk. Dat is geen recensie en een jurylid merkte op hoe jammer dat is: de kansen liggen juist binnen de beperking van de vorm.

Een recensie dwingt om helder en puntig te denken en te schrijven en met een duidelijk oordeel te komen. Door te oordelen, of dat nu positief of negatief uitvalt, investeert een auteur in wat hij/zij ziet, stelt zich kwetsbaar en open op en nodigt de lezer uit ook kritisch te denken.

Het is een vorm die ook door kunstenaars gewaardeerd wordt. Als de recensie positief uitvalt is dat evident. Maar de scherpe recensie wordt ook gemist, zo bleek toen de Amsterdamse kunsttalkshow Stampa waar ik als redactielid en host aan verbonden ben, hier vorig jaar een item over maakte. Nadat we enkele keren een kunstenaar en een recensent na een kritisch stuk met elkaar in gesprek brachten, bleek het te moeilijk om nog goede recente voorbeelden te vinden.

We benaderden de bekende en omstreden kunstenaar Tinkebell – zij moest toch iemand kunnen noemen met wie zij eens een hartig woordje wilde wisselen? Maar nee. Over haar controversiële werk wordt ofwel expliciterend geschreven (hoe en waarom doet ze het?) óf ze krijgt online bagger over zich heen, tot doodsbedreigingen aan toe. Op een bijzin her en der na was een kritische analyse nog nooit gemaakt en dat betreurde ze. Zij, en ook anderen die voor dit onderwerp werden benaderd, zeiden dat te missen. Ze onderschreven wat NRC-criticus Sandra Smets op de website van AICA Nederland noteerde: ‘Een doelstelling is natuurlijk toch, hoop ik, om iets te analyseren op zo’n manier dat ook de kunstenaar er baat bij heeft.’

Maar goed: de lans voor de recensie gebroken hebbende, is het positief dat er zo creatief met het

schrijven over kunst wordt omgegaan. Er is echt sprake van intrinsieke verandering, niet alleen maar te wijten aan externe factoren (minder ruimte, internet, oja en die beroerde betaling niet te vergeten). Critici zijn echt anders gaan schrijven. De meest opmerkelijke verandering is de opkomst van de subjectieve 'ik', die de jury ook vaak tegenkwam. Die wordt soms briljant ingezet en zorgt dan voor grotere betrokkenheid bij de tekst, soms is het ronduit larmoyant en zonder functie. Maar de subjectieve stem is gekomen om te blijven en schrijvers zoeken naar het gebruik ervan. De categorie Essay is veel onbepaelder dan de recensie. De jury zag ook hier een wilde variëteit aan vormen, met dit gemeenschappelijke kenmerk: dat de essays vrijwel zonder uitzondering kunst koppelen aan brede maatschappelijke, sociale en/of politieke tendensen. Er is geen onderwerp dat niet gereflecteerd kan worden in een kunstwerk, en enkele bleken de schrijvers bovenmatig bezig te houden. Het toegenomen gebrek aan privacy in een digitale samenleving staat hoog op de agenda, evenals gentrificatie, emancipatie- en diversiteitskwesies en het milieu. Origineler waren de gedachten over het kijken zelf, dat (o.a. onder invloed van digitale media) verandert. En 'de utopie' bleek, terug van weggeweest, een vruchtbaar thema. Veel stukken zijn zorgelijk van toon, maar niet zonder hoop. Een van de juryleden die zei 'normaliter best vatbaar voor cultuurpessimisme' te zijn, was verheugd over de grote variëteit.

Minder positief was het gebrek aan, of de ronduit slechte structurering van de stukken. Alsof een lang artikel schrijven hetzelfde is als heel veel tekst achter elkaar

zetten. Dit als een teken des tijds zien is misschien té cultuurpessimistisch, maar wanneer een stuk wél een stevige fundering en elegant stutwerk had, nodig om een lezer onderweg niet kwijt te raken, viel dat meteen op.

Volgens de wetten van de journalistiek, krantenverkoop en click-cijfers zijn decennia goede momenten om terug te kijken. Vijftig jaar geleden zus, tien jaar geleden zo – het lijkt logisch maar is volkomen arbitrair. Net zo arbitrair is het dat ik dit voorjaar besloot te stoppen als freelance kunstcriticus voor de Volkskrant. Twintig jaar was nooit een voornemen, of een mooie periode, of een mijlpaal; twintig jaar klonk gewoon ineens heel erg lang. Ik knipte in juni 2018 het laatste artikel uit de krant en stopte het in de laatste van vijf volle ordners. En na die archaische handeling (ooit begonnen uit een, naar later bleek terecht, wantrouwen in het online bewarend vermogen) stond het archief vergeeld aan de randen voor me in de kast: twintig jaar kunstkritiek. Volledig subjectief, want én van slechts één auteur, én uit één krant, maar toch: viel hier iets uit te concluderen?

Al bladerend zag ik alle ontwikkelingen terug die me in het vak waren opgevallen, die me soms zelfs geërgerd hadden. Stukken werden korter, kregen meer 'franje' in de vorm van tussenkoppen, graphics, inzetten en kadertjes, alles om de overprikkelde lezer te bedienen. Het bleek een vaardigheid waar je echt beter in kon worden. Ook ik introduceerde de 'ik' – zie dit stuk – en ontdekte de valkuilen daarvan. De taal werd losser, creatiever. Beeld werd belangrijker, 'show don't tell' werd eerst een heerlijk hulpmiddel en later een sleets

mantra, reportage en beschrijvingen ruimen plaats in (want het kunstwerk was al van alle kanten gefotografeerd online te vinden) voor analyse. Verwijzingen naar de maatschappij werden steeds belangrijker, complete sociologische analyses vulden de ruimte, tot het punt dat het tijd werd weer eens naar het kunstwerk an sich te gaan kijken. Al met al zag ik – in die berg papier, maar ook hierover sprekend met nu oud-collega-critici – hoe versatiel en ruim dit genre geworden is.

De hedendaagse kunst zelf veranderde natuurlijk ook, maar dat gaat dit essay te buiten. De kunst is altijd nieuw. Geen wonder dat jonge schrijvers er, ondanks de verslechterde publicatiecondities, zin in blijven hebben. 'I have to change to stay the same' staat er boven de toegangspoort van de Willem de Kooning Academie in Rotterdam. Zijn uitspraak dient om de aankomende kunstenaar moed en durf in te spreken. Met hen ook de schrijvers en denkers die zich over kunst buigen en die al schrijvende de wereld in helpen. Als de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek dit credo ook ter harte neemt, blijft het vak springlevend.

Sacha Bronwasser
oktober 2018

Juryrapport

Categorie Recensie

In de categorie Recensie werden drie auteurs genomineerd: Maarten Buser, Pia Louwerens en Jorne Vriens. Deze jonge auteurs zijn in staat kunstwerken en presentaties te doorgronden, een originele visie te ontvouwen op het besproken werk, een onverwachte gedachte toe te voegen en tevens een gefundeerd oordeel te vellen. En ze kunnen goed schrijven.

Maarten Buser neemt de lezer in het stuk 'De andere kant van surveillance' mee in het werk van Dries Depoorter. Dat is niet eenvoudig: 'net-based' kunstwerken in het algemeen moeten het vaak meer van hun kritische idee en het effect op de toeschouwer hebben dan van hun verschijningsvorm. Toch lukt het Buser om het werk toegankelijk te maken door vanaf het begin, met de goed gevonden metafoor van de mythologische Gyges-ring (die de drager onzichtbaar maakt), de lezer-annex-toeschouwer medeplichtig te maken in de wereld van online voyeurisme en surveillance. Buser schrijft het duidelijk op, zijn constructie heeft focus en vaart. Bovendien weet Buser dat langer niet altijd beter is. Hij schrijft een compact stuk, geeft daarmee een realistische recensie af en is daarin een uitzondering.

Maarten Buser ontvangt een basisprijs, die bestaat uit een betaalde commissie ter waarde van 500 euro voor Het Parool en een schrijfoopdracht voor de Prix de Rome 2019 via het Mondriaan Fonds.

In 'Seance in De Appel' schakelt Pia Louwerens met souplesse tussen locaties en tussen tijdperken.

Dat moet, want ze bespreekt iets gecompliceerds: een re-enactment van een radiozwerftocht van Willem de Ridder uit de jaren tachtig. Terwijl een deel van het publiek die tocht overdoet, maakt een ander deel een radio-uitzending in De Appel mee; alleen al de uitleg van het hoe-wat-waar maakt dit stuk een heikele onderneming, waar de auteur glansrijk in slaagt. Zij plaatst het gebeuren in de historische context, geeft de lezer het gevoel 'erbij' te zijn, is subjectief zonder klef te zijn en blijft toch ook kritisch ten opzichte van het fenomeen re-enactment.

Pia Louwerens ontvangt een basisprijs, bestaande uit een betaalde commissie ter waarde van 500 euro voor Het Parool en een volledig bekostigd bezoek aan een (buitenlandse) biënnale, manifestatie of tentoonstelling, ten behoeve van een betaalde schrijfpdracht voor Metropolis M.

De hoofdprijs in de categorie Recensie gaat naar Jorne Vriens, die de jury positief verraste met zijn recensie van het werk van Wayne Thiebaud, 'De tragiek achter taart', in Museum Voorlinden. De tentoonstelling met het werk van de 97-jarige Amerikaanse taarten-schilder was al eerder onderwerp van obligate besprekingen en vlogs. Dat Vriens het onderwerp met merkbaar frisse zin ter hand neemt is al een compliment waard. Bij lezing volgt de echte verrassing. Vriens heeft oog voor detail, weet over materie te schrijven en dan moeiteloos naar cultuurkritiek te schakelen; dat is knap, en kenschetst een intelligente auteur die gretig in zijn vak staat.

Deze recensie neemt de lezer mee én vergt actief denken; een ideale combinatie. De jury zag in dit artikel, dat van een bescheiden onderwerp een relevante en scherpe analyse maakt, de grootste belofte in deze categorie.

Jorne Vriens wint de hoofdprijs in de categorie Recensie, die bestaat uit een bedrag van 3.000 euro en een persoonlijke mentor die hem een jaar lang zal begeleiden in het schrijven en realiseren van nieuwe kritieken. Daarnaast krijgt de winnaar betaalde commissies ter waarde van 1.800 euro van Het Parool en stelt het tijdschrift Tubelight een speciaal katern beschikbaar waarin de winnende recensie gepubliceerd wordt.

Categorie Essay

In de categorie Essay werden genomineerd: Sarah van Binsbergen, Thomas van Huut en Noortje de Leij. Zij staken boven de andere kandidaten uit in hun onderwerpkeuze; hun vermogen om de lezer zin en lange adem te geven om een complexere gedachtegang te volgen; en hun taalgebruik. De auteurs kiezen zelfbewust een vorm (de dichotomie, de persoonlijke queeste of juist de historische zoektocht) en gaan daar speels mee om. Dat alle drie de winnende essays een vorm van 'verdwijning' behandelen bewijst de urgentie van het onderwerp in een tijd van alomtegenwoordige zichtbaarheid en privacy-verlies. Het wordt door deze auteurs met voelbaar plezier uitgediept.

Sarah van Binsbergen zet in 'Een camouflagepak van kippengaas' met aanstekelijk aplomb twee onvergelykbare kunstenaars tegenover elkaar: Hélène Amouzou en Erik van Lieshout. Dat zijn geen ususal suspects als je het over het thema van 'verdwijning' wil hebben en dus wekt deze keuze meteen interesse. De auteur is al langer geïnteresseerd in het onderwerp en dat betaalt zich uit in goede verwijzingen en voorbeelden en concrete (cultuurkritische) observaties. Vooral weet ze de lezer   ok nieuwsgierig te maken naar deze thematiek.

Sarah van Binsbergen ontvangt de basisprijs in de categorie Essay, die bestaat uit vertaling en publicatie van het essay op de internationale website van AICA.

In 'Het afwezige kunstwerk' van Thomas van Huut wordt, zoals in veel essays, de 'ik' van de auteur ingezet. De jury was blij dit nu wél eens functioneel en met stijl te zien gebeuren; Van Huuts moeite om niet zomaar te kijken, maar ook écht te zien is symptomatisch voor een culturele tendens. De persoonlijke zoektocht – waarin Van Huut fraai anticipeert, om zijn onderwerp heen cirkelt en zo verwachtingen schept – wordt aldus de zoektocht van de moderne mens. Van Huut heeft daarbij verrassende voorbeelden paraat. De heldere structuur van het stuk (in vier delen) voelt nergens gemaakt aan en helpt om de vaart erin te houden.

Thomas van Huut ontvangt de basisprijs in de categorie Essay, die bestaat uit een begeleidingstraject van De Nieuwe Garde (stimuleringsplatform voor essayisten) en publicatie van zijn essay op de website van Knack.be.

De hoofdprijs in de categorie Essay wordt overtuigend gewonnen door Noortje de Leij, die door de jury 'een ontdekking' werd genoemd. In haar essay 'Sigarettenpeuk op doek – de zin en onzin van afval in de kunst' paart zij degelijk kunsthistorisch onderzoek aan originele invalshoeken. Het gebruik van afval in de kunst wordt niet bekeken vanuit tendentieuze plasticsoep-paniek, maar als spiegel van maatschappelijke en economische ontwikkelingen en zelfs als politiek wapen. Ietwat academisch – maar zo goed gedaan dat je daar weer waardering voor krijgt – neemt De Leij de lezer bij de hand langs bekende en minder bekende, goed gekozen voorbeelden. Zij heeft vat op haar onderwerp en dat is merkbaar in elke alinea. Dit essay scherpt de blik van de lezer, zowel voor de besproken kunstwerken als voor dergelijke kunst in de toekomst; uiterst knap.

Noortje de Leij wint de hoofdprijs in de categorie Essay. Daarmee wint zij 3.000 euro en krijgt zij een persoonlijke mentor aangeboden die haar een jaar lang zal begeleiden in het schrijven en realiseren van nieuwe artikelen; haar essay zal bovendien gepubliceerd worden in de Groene Amsterdammer.

Noot: alle 64 geschikte (aan de criteria voldoende) recensies en essays werden geanonimiseerd voordat de jury ze ontving. De namen van de winnaars werden pas na sluiting van het beraad bekendgemaakt.

Juryrapport

De Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken

Als onderdeel van de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek is dit jaar de Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken in het leven geroepen. Deze prijs is bedoeld om uitzonderlijke experimenten en innovatieve uitingen van kunstkritiek te signaleren en te stimuleren, die op alternatieve wijze een bijdrage leveren aan de Nederlandstalige reflectie op de hedendaagse beeldende kunst via digitale, experimentele, of ongebruikelijke wegen en vertelmethodes.

Deze experimenten zijn van groot belang in een tijd die zich kenmerkt door een chaotisch landschap aan media-platforms en kanalen. Innovatie pretendeert nieuwigheid, maar de jury van de prijs heeft evenzeer gekeken naar de herwaardering van oude waarden en media en heeft zich met een kritische blik verdiept in de veelheid aan podia voor kunstkritiek. De middelen om kunstkritiek te stimuleren en te betalen zijn schaars in Nederland en België, en mede daardoor manifesteren de platforms waarop geschreven en gecontempleerd wordt zich niet enkel meer in een papieren krant met daarin bekwaam geschreven essays.

De juryleden voor deze prijs maakten een longlist van negen scherpzinnige en eigenzinnige schrijvers, denkers en platforms, waarvan er uiteindelijk na intensief en enthousiast overleg drie genomineerd werden. Zij werden niet beoordeeld op basis van één 'kunstkritiek', maar op hun volledige kunstkritische praktijk. Doorslaggevende criteria waren ontwikkeling, reikwijdte en

pluriformiteit van de praktijk, vaktechnische expertise, vernieuwing, de mate van cultuur- en maatschappijkritiek en markante kritische ingesteldheid. Door middel van deze criteria kwam de jury tot een unanieme winnaar.

De prijs, of eigenlijk dit juryrapport, wordt echter tevens aangewend om iedere kunstcriticus (in sp ) op te roepen de verschillende alternatieve kanalen te onderzoeken en te hanteren. Een goede ingezonden brief in de krant, een scherpzinnige blog, heldere Tweets of een YouTube kanaal: het schrijvende individu kan op vele plekken kunstcritiek bedrijven. Deze prijs hoopt een stimulans te zijn om die contexten meer te benutten en te omarmen. Nieuwe media, die politiek/ persoonlijk gemotiveerde propaganda als nieuws verkopen, overspoelen de burger met een wirwar aan tegengestelde realiteiten. Ook de kunstcritiek ontsnapt hier niet aan en daarom zijn scherpe stemmen en waarachtig onderzoek van groot belang.

Uit de geselecteerde genomineerden blijkt: niet alleen de meer beschouwelijk schrijvende kunstcriticus maar zeker ook de kunstenaar kan een belangrijke, richting-gevende rol spelen in het kunstkritische discours. Het kunstenaarschap als antidotum voor een ingedommelde kunstcritiek! De drie kandidaten die geselecteerd werden voor de shortlist zijn: Sofie Van Loo, Boris Van den Eynden en Kunst is Lang.

Sofie Van Loo neemt vanuit haar positie als tentoonstellingsmaker telkens een bijzonder kritisch standpunt in. Haar hybride teksten kan men opvatten als tentoonstellingen, waarin ze de lezer/bezoeker aanzet tot een verdiepende beschouwing. Tegelijk geeft ze via haar teksten zowel kritiek op het curatorschap als op de kunstcritiek an sich. Ze omschrijft haar teksten zelf als

'bimodernistisch met een modern uitzicht'. Maar er is meer aan de hand. Sofie Van Loo creëert fictie: ze schept een literaire toegang tot de kunstcritiek. Haar vaak lastig te ontsluiten teksten werken bewust vertragend en ontwrichtend, wars van enige literaire trend. Ze verdiept zich zodanig in een kunstenaarsoeuvrre, dat je als lezer diepgaand wordt meegenomen.

De opzet van de podcastserie Kunst is Lang, die live via AmsterdamFM wordt uitgezonden, zorgt ervoor dat het – wat betreft de wijze waarop er over een kunstenaarspraktijk gesproken wordt – een prettige brug slaat tussen specialisten en liefhebbers; tussen kunstcritici, kunsthistorici, kunstenaars en geïnteresseerden. Omdat er voor de gesprekken en interviews behoorlijk veel tijd wordt uitgetrokken, bieden zij een belangrijk platform voor kunstenaars om te (leren) spreken over hun werk. Het is live en direct, met een ongepolijst, soms ongemakkelijk gesprek als resultaat. De podcast als medium wordt in Nederland binnen de beeldende kunst helaas nog niet veel gebruikt: Kunst is Lang is één van de weinige series die inmiddels enkele seizoenen loopt en ruim 100 afleveringen kent. Nooit duidend of polariserend, maar open en vragend gaan de programmamakers op zoek naar de kern van iemands kunstpraktijk. De serie bevat een schat aan informatie, zonder al te specialistisch te worden. Het format, waarbij geen afbeeldingen gebruikt kunnen worden en waar door middel van taal kunst uiteen wordt gezet, is uitdagend. Bovendien blijven alle afleveringen beschikbaar op de website van mister Motley, door wie Kunst is Lang in samenwerking met radiomaker Luuk Heezen werd opgericht.

Boris Van den Eynden is actief als kunstenaar, vormgever en muzikant. Binnen iedere discipline waarin hij werkt en op elk platform waarop hij actief is, onderscheidt hij zich door het optimaal en extreem inzetten van taal. Hij is zich zeer bewust van de mogelijkheden en de valkuilen van een talige communicatie. Elke discipline en haar codes, hetzij digitaal of analoog, bevraagt hij van binnenuit, niet als een kritiek an sich, maar vanuit het werk zelf. Kan men spreken van oorspronkelijk auteurschap? Kan kunstenaarschap authentiek zijn? Hoe stuurt de kunstenaar en/of kunstcriticus de blik en de perceptie van de kunst- en cultuurconsument? De verschijningsvormen van zijn kritisch werk zijn multi-mediaal en grensoverschrijdend: papieren of digitale kunstenaarsboeken, tentoonstellingen met beeldend werk en geluid, songteksten, muziekcomposities of vormgeving van boeken. Hoe divers zijn werk ook is, steeds is het reflectief en zet het aan tot reflectie. Een op zijn minst dwarse en tegelijk aanstekelijke praktijk in kunst- en maatschappijkritische context. Wat de jury bijzonder aansprak, is dat innovatie binnen kunstkritiek ook middels een kunstpraktijk blijkt te kunnen komen. Het talige werk van Van den Eynden kan daarmee als een reactie gezien worden op traditionele kunstkritiek.

De jury heeft daarom unaniem gekozen om de Prijs voor Innovatieve Kunstkritische Praktijken aan de kunstpraktijk van Boris Van den Eynden toe te kennen.

**Heske ten Cate, Kris Latoir en Noor Mertens
Jury van de Prijs voor Innovatieve
Kunstkritische Praktijken**

Noot van de jury: Heske ten Cate is als hoofdredacteur van mister Motley indirect betrokken geweest bij de oprichting van Kunst is Lang. Om een eventuele schijn van belangenverstrengeling tegen de gaan, heeft zij niet deelgenomen aan de beoordeling van Kunst is Lang tijdens het juryoverleg.

BESTE DOCUS

VAN 26 OKTOBER TOT 16 DECEMBER
WERK IK OP WOENSDAG, DONDER-
DAG, VRIJDAG, ZATERDAG EN
ZONDAG VAN 13:00 TOT 18:00
ALS SUPPOOST OPENLUCHT IN KUNST-
HAL EXTRA CITY. IK HOUD DAAR TOE-
ZICHT OP EEN BALKON DAT IK SPECI-
AAL VOOR DE GELEGENHEID LIET
ONTWERPEN. DIT WERK GEBEURT IN
DE CONTEXT VAN EEN DUO TENTOON-
STELLING MET VEDRAN KOPLJAR

OM DEZE JOB VOL TE KUNNEN BLIJVEN
HOUDEN EN VOORBEELD NIET ZIEK TE
WORDEN, TRACHT IK ME BUITEN DE WERK-
UREN ZO WEINIG MOGELIJK TE MOETEN
HAASTEN EN UIT TE PUTTEN.

NEEM HET ME AUB NIET KWALIK DAT
IK BIJGEVOLG SLECHTS EEN SNELLE
BIJK HEB KUNNEN WERPEN OP DE
GENOMINEERDE ESSAYS EN RESENSIES.
DIT IS WAT ME DAARBIJ ONMIDDELLIJK
OPVIEL :

- TWEELETTERWOORDEN, TWEE KEER GE-
BRUIKT: AN, ME, VS, ZÓ
- DRIELETTERWOORDEN, DRIE KEER GE-
BRUIKT: BAK, DAG, ERG, HAQ, HEN,
JAN, JIJ, KUN, POP, ZAL, ZIN
- VIERLETTERWOORDEN, VIER KEER GE-
BRUIKT: BENT, DEED, FACE, GOED, HEEL,
HOOP, INTO, MIJN, OUD, ROND, STUK,
TENT, TOEN, WILL
- VIJFLETTERWOORDEN, VIJF KEER GEBRUIKT:
ALSOF, BETER, BIJNA, GROEP, JONGE, KORTE,
LEIDT, LEVEN, LICHT, TITEL, VROUW, WELKE,
WIJZE, WILDE, ZICHT

- ZESLETTERWOORDEN, ZES KEER GEBRUIKT:
EILAND, OBJECT, RUIMTE. WEINIG
- ZEVENLETTERWOORDEN, ZEVEN KEER GEBRUIKT:
GEMAAKT, SISKIND
- NEGENLETTERWOORD, NEGEN KEER GEBRUIKT:
EIGENLIJK
- ELFLETTERWOORD, ELF KEER GEBRUIKT:
AFWEZIGHEID

HARTELIJK DANK VOOR DE PRIJS
 MET DE BESTE ~~WENSEN~~ GROETEN
 BORIS VAN DEN EYNDEN
 E BROSI - BONIER ANTWERPEN
 2018



Essay



Noortje de Leij



Sarah van Binsbergen



Thomas van Huut

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 Eyestorm 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 afvoerbuï op een stuk hout monteerte 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?'.^[1] 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 goedgebouwde 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.^[2] 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'.^[3]

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.^[4] 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

4.

Freud, Sigmund. ‘Drie verhandelingen over de theorie van de seksualiteit’, Werken 4: 9, 1905, p. 15-116.

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. ^[5]

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 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 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.

Een camouflagepak
van kippengaas.
Waarom kunstenaars
soms (on)zichtbaar
worden in hun werk

Groezelig bloemetjesbehang dat van de muren afschilfert, een krukje dat linksonder half in beeld is, een vloer van ruwe houten planken. In het duister aandoende decor staat iemand, hoewel, is dat niet teveel gezegd? Alleen de voeten op de planken zijn duidelijk te zien, daarboven de suggestie van een lichaam, ijl als een rookpluim. Op dit zelfportret in zwart-wit verricht fotografe Hélène Amouzou een indrukwekkende prestatie: ze is tegelijkertijd bezig met verschijnen en verdwijnen.

Toen ik het werk een paar maanden geleden zag op de expositie *Some Things Hidden* in de Amsterdamse expositieruimte Framer Framed, moest ik onwillekeurig denken aan een ander recent kunstwerk waarin een kunstenaar een poging doet om zichzelf uit te wissen. De twee werken konden qua stijl en vorm haast niet méér van elkaar verschillen, toch speelden bij het zien van de zelfportretten van Amouzou de slotbeelden van Die Insef door mijn hoofd, een film uit 2016 van de onlangs met de Dr. A.H. Heinekenprijs bekroonde kunstenaar Erik van Lieshout. Met baldadige gebaren trekt de kunstenaar in deze scène planten uit de grond en bekleedt een stuk kippengaas daarmee, stopt er takken in, bladeren, onkruid, tot het hele gaas bedekt is. Hij legt het over een bankje dat op het eiland staat. Verdwenen. Van het overgebleven camouflagegaas maakt hij een holle constructie waar hij zelf precies inpast en kruipt er in. Daar zit hij, volledig een met zijn omgeving. De camera, gewikkeld in een plastic zak, registreert het beeld vanaf het water.

Het is een van de meest paradoxale thema's in de beeldende kunst: de zelfverdwijning van de kunstenaar. Verwijzend naar een citaat van Cees Nootboom stelt Joost Zwagerman in zijn laatste essaybundel, *De stilte van het licht*, dat iedere kunstenaar in de loop van de tijd in zijn of

haar werk verdwijnt. In de recente kunstgeschiedenis zijn er enkele kunstenaars die dit proces onder stroom hebben geprobeerd te zetten en van hun gehele of gedeeltelijke zelfverdwijning het onderwerp van hun werk hebben gemaakt; denk aan Lee Lozano die met haar Dropout Piece uit de kunstwereld verdween, of aan Chris Burden die in You'll Never See My Face in Kansas City speelde met de vrijheid en anonimiteit van het dragen van een masker. En denk natuurlijk aan de kunstenaar die de kunst van het verdwijnen tot het uiterste uitvoerde: Bas Jan Ader. Zelfverdwijning stelt een interessante uitdaging aan de kunstenaar. Lukt het, dan is er niets meer te zien.

De laatste jaren lijkt het thema met een comeback bezig, het is in ieder geval opvallend hoeveel kunstwerken en exposities er gemaakt worden over processen van zichtbaar en onzichtbaar worden. In die recente werken en tentoonstellingen ligt de nadruk vaak op de maatschappelijke en politieke dimensie van (on)zichtbaarheid. Heel verwonderlijk is dat niet, in tijden van on- en offline surveillance, *oversharing*, en discussies over representatie en identiteitspolitiek is de vraag naar wat het betekent om zichtbaar of juist onzichtbaar te zijn een bijzonder relevante. Vandaar dat ik deze ontwikkelingen in principe met veel belangstelling en enthousiasme volg. Maar heeft de beeldende kunst op dit gebied nog wel iets nieuws te vertellen?

Sinds halverwege de jaren nul houdt een groeiende groep overwegend jonge kunstenaars zich bezig met wat het betekent om zichtbaar te zijn in een wereld bevolkt door beveiligingscamera's, drones en andere moderne surveillancetechnologieën. Op poëtische wijze vragen zij aandacht voor de dwingende zichtbaarheid die de moderne wereld van ons verlangt door zichzelf onzichtbaar te maken, of de

toeschouwer aan te moedigen dit te doen. Een treffend voorbeeld is de performance *The Clandestine Way. The Path of Least Surveillance* (2005), waarin de Belgische kunstenaar Francis Alijs een wandeling aflegde door Londen en daarbij zoveel mogelijk beveiligingscamera's ontweek. Het werk werd onlangs in een nieuw jasje gestoken door de eveneens Belgische dichter en performancekunstenaar Maarten Inghels, die onder de titel *The Invisible Route* (2017) eenzelfde wandeling maakte door Antwerpen. Daarnaast maakte hij, net als Alijs, een stadsplattegrond waarop alle beveiligingscamera's in de stad aangemerkt zijn. Ook de *Anti Drone Tent* uit 2013 van de Nederlandse kunstenaar Sarah van Sonsbeeck vraagt aandacht voor de keerzijden van zichtbaarheid: de tent is gemaakt van materiaal dat lichaamswarmte absorbeert zodat drones, die werken met warmteregistratie, de persoon die erin ligt niet kunnen registreren.

Een ander voorbeeld van deze anti-surveillancekunst is *Facial Weaponization Suite* (2011 – 2014) van de Amerikaanse kunstenaar Zach Blas, een serie performances met 'collectieve maskers' die zijn opgebouwd uit de gezichtskenmerken van verschillende individuen met gedeelde identiteitskenmerken als gender, etniciteit of seksuele geaardheid. Met dit werk reageert de kunstenaar op de manieren waarop gezichts-herkenning gekoppeld wordt aan bepaalde profielen en zo wordt ingezet als mechanisme voor uitsluiting, of juist voor marketingdoeleinden. Het werk *Fag Face Mask* (2012), bijvoorbeeld, centreert zich rond een masker opgebouwd uit de gezichtskenmerken van homoseksuele mannen; een antwoord op experimenten waarbij op basis van gezichts-herkenningstechnologie wordt geprobeerd om iemands seksuele oriëntatie in te schatten. En vooral: een antwoord op het verontrustende feit dat dit daadwerkelijk blijkt te kunnen.

Indrukwekkend aan de tent van Van Sonsbeeck is het samengaan van schoonheid en maatschappijkritiek: het goudglimmende materiaal van de tent geeft deze schuilplaats iets majestueus en sprookjesachtigs, tegelijkertijd wil de kunstenaar ons laten nadenken over de harde realiteit van onze kwetsbaarheid ten opzichte van hedendaagse surveillancetechnieken en dronetechnologie. En ook de glimmende, misvormde maskers van Blas zijn intrigerende objecten om te zien.

Toch mis ik in veel van deze anti-surveillancekunst een diepere laag: hoewel ze interessante maatschappelijke vragen oproepen over zichtbaarheid als vorm van onderwerping en onzichtbaarheid als vorm van verzet, blijft veel van dit werk te dicht bij de politieke ontwikkelingen waar het op reageert om werkelijk te kunnen boeien. De bredere betekenis van zichtbaarheid wordt niet bevraagd, net zomin als de rol van de kunstenaar die (zichzelf) zichtbaar of onzichtbaar maakt. Zoals in zoveel maatschappijkritische kunst wordt er teveel gewild en te weinig opgeroepen.

Heel anders is dat bij Die Insel van Erik van Lieshout.

In tegenstelling tot bovengenoemde voorbeelden refereert dit werk niet direct aan noties als surveillance of representatie, toch laat het zich lezen als een commentaar op de inperkende, beknellende invloed die van teveel zichtbaarheid uitgaat. De film kwam tot stand in opdracht van een Duitse kunststichting, die hem uitnodigde om een werk te maken in een natuurgebied in Dortmund. De kunstenaar, die net een uitputtend en uiterst sociaal kunstproject achter de rug had en zich het liefste als een moderne Henry David Thoreau een tijdje af wilde keren van de maatschappij, wist direct waar hij zijn werk wilde maken: op een klein onbewoond eilandje, middenin het gebied. Er staat een houten bankje voor passerende zeilers, maar langer dan een rustpauze mag niemand er verblijven.

Van Lieshout weet te bedingen dat hij vier maanden op het eiland mag werken. Maar veel mag hij er in feite niet doen, alles moet vooral blijven zoals het is. En afgezien van planten, dat bankje dus, en wat houten palen, is er eigenlijk helemaal niets. Verdwijnen, zoals hij zich had voorgenomen, lukt ook al niet, want de paradox is dat hij op dat kleine eilandje middenin dat meer juist ontzettend zichtbaar is. Van alle kanten wordt hij in de gaten gehouden. Op een gegeven moment koopt hij een foto van drie bewapende Arabieren in de woestijn, die bij iemand in Dortmund voor het raam hangt. Hij plaatst de foto op een hoop stenen op een aanlegsteiger van het eiland, voorzien van de woorden 'vorsicht: KUNST'. Al gauw wordt er bij de kunststichting geklaagd door bewoners van villa's uit de buurt: zij zien er een geweldsverheerlijkend monument in.

In een wereld waarin alles transparant is, schrijft de filosoof Byung-Chul Han in zijn boek *De transparante samenleving*; waarin je meest persoonlijke informatie op allerlei manieren publiek gemaakt kan worden en we hier zelf ook enthousiast aan meewerken, in zo'n wereld wordt alles uiteindelijk vlak. Daar is geen plaats meer voor de kunst, want de verbeelding bestaat juist bij gratie van frictie en tegenstrijdigheid. Een wanhopige Erik van Lieshout op dat lullige eilandje, zoekend naar een manier om van niets kunst te maken, is een mooie illustratie van wat er gebeurt met de vrijheid van de kunstenaar in een wereld waarin alles direct zichtbaar is en niets verhuld kan worden. Om in vrijheid zijn werk te kunnen maken moet hij zich camoufleren, vandaar dat gedoe met de takjes en het kippengaas. Maar de verdwijning van Van Lieshout betekent ook direct het einde van de film.

Erik Van Lieshout wordt geroemd om zijn radicale, compromisloze stijl en het geraffineerde engagement dat hij in zijn werk aan de dag legt. Hij zoekt de rafelranden van de maatschappij op en maakt gelaagd, uitdagend werk waarin hij het gesprek aangaat met mensen die normaal gesproken gemeden worden: bewoners van achterstandswijken, verslaafden, zwervers en aanhangers van extreemrechts of -links. Maar de benadering in zijn uit de losse pols geschoten video's is radicaal persoonlijk. Hij, Erik, vervult steeds de hoofdrol als (gespeeld) naïeve kunstenaar die een groep of subcultuur van binnenuit onderzoekt en op vlogger-achtige wijze becommentarieert, met veel gevoel voor het tragikomische. Daarbij gaat het telkens ook, of vooral, over hem; over zijn eigen worsteling met dat engagement en met het kunstenaarschap überhaupt. In die zin onderstreept Die Insel dat het voor de kunstenaar onmogelijk is om te verdwijnen. 'Zonder mij ben je nergens, een film zonder mij is er niet', zegt hij in de monoloog waarmee de film opent. En hij heeft gelijk: juist door zijn eigen *Gutmensch*-aspiraties en zijn eigen neuroses en worstelingen tegen het licht te houden, maakt hij ook zijn eigen – vaak ambivalente – positie ten opzichte van zijn onderwerpen zichtbaar.

Natuurlijk sneuvelt er bij die egocentrische aanpak ook iets, zoals er in elk kunstwerk en elk verhaal altijd iets sneuvelt of wordt uitgewist. In een interview vertelt Van Lieshout dat hij met Die Insel eigenlijk een film over de vluchtelingen crisis wilde maken. Het eiland moest hem opnemen en accepteren als een metafoor voor de wijze waarop vluchtelingen door het Duitse volk onder Merkel opgenomen en geaccepteerd moesten worden. Weer een andere betekenis van 'onzichtbaar worden', weer een nieuwe laag. Waarschijnlijk is het om deze reden dat hij als tijdelijke assistent een vluchteling meeneemt naar het eiland,

de Syrische Ahmad. Ahmad komt nergens in beeld, maar krijgt wel degelijk een rol toebedeeld in de film: zijn ervaringen als vluchteling in Duitsland – onder andere een reeks schrijnende verhalen over mannen en vrouwen die zich om hem bekommeren alleen om hem vervolgens het bed in te praten, worden door Van Lieshout op humoristische maar ook behoorlijk lullige wijze uitgebeeld, met behulp van het weinige dat op het eiland voor handen is. Ahmad wordt een rozenbottel op een stokje, met een stijve piemel.

Zoals zijn broer tijdens een avond in De Balie tegen Van Lieshout zei: ‘Je gaat wel met mensen in gesprek, maar vervolgens zien we alleen jouw versie van het verhaal.’ Een observatie die Van Lieshout zelf ook maakt: ‘Het gaat over mij, het gaat altijd alleen maar over mij’, jammert hij in Die Insel in zijn vette Brabantse accent.

Het werk van fotografe Hélène Amouzou vertrekt vanuit een heel andere hoek, maar laat op eigen wijze ook de spanning tussen kunst, zichtbaarheid en onzichtbaarheid zien. Op zoek naar een manier om de eenzaamheid te verdrijven nadat ze haar thuisland Togo had verlaten, begon Amouzou aan een fotografie cursus in haar nieuwe woonplaats Brussel. De eerste opdracht, het maken van een zelfportret, stelde haar direct voor een onmogelijke uitdaging: als stateloze, ongedocumenteerde migrant wilde ze zichzelf niet vastleggen. Zichzelf niet zichtbaar maken, maar juist verbergen. In een poging om toch iets van zichzelf te laten zien begint ze op de zolder van haar huis in Molenbeek te experimenteren met de sluitertijd van haar camera. Tussen de koffers, kleding en andere spullen van haar burens in het pand, maakt ze portretten waarin ze in het interieur lijkt te verdwijnen.

Hoewel het niet bewust kan zijn, want Amouzou had nog nooit een foto van haar gezien, vertonen haar foto's een op-

vallende gelijkenis met de fotografie van Francesca Woodman, de jonge fotografe die in 1981 zelfmoord pleegde en een indrukwekkend oeuvre achterliet. Ook Woodman maakte zelfportretten in grotendeels lege interieurs waarin haar verschijning je telkens lijkt te ontglippen: op sommige foto's is haar lichaam door een lange sluitertijd wazig of doorschijnend, soms wendt ze haar gezicht af, op weer andere foto's verbergen meubels, deuren of een paraplu haar voor de lens. De foto's weerspiegelen het verlangen van een jonge vrouw om zichzelf zichtbaar te maken, zonder daarbij in clichés of stereotype vrouwbeelden te vervallen.

In zijn essay 'The Invisible and the Visible. Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art' uit 2015, stelt curator Nav Haq dat de manier waarop kunstenaars zichtbaar worden in hun werk sterk bepaald wordt door de vraag of ze al dan niet behoren tot een gemarginaliseerde groep. De witte, mannelijke, heteroseksuele kunstenaar, stelt Haq, is in feite de enige die in zijn werk onzichtbaar kan blijven omdat hij de standaard belichaamt, het objectieve, dat wat niet bevraagd wordt. Haq beschrijft hoe kunstenaars van minderheidsgroepen die zich in de jaren tachtig in de kunstwereld probeerden in te vechten door juist hun minderheidsidentiteit, datgene waarin ze afweken van die norm, te claimen en te benadrukken. Die beweging werkte twee kanten op: ze kregen ook juist toegang tot de kunstwereld zolang ze met hun werk maar een duidelijk hokje vertegenwoordigden: vrouw, migrant, zwart, queer, of iets anders dat afwijkt van de norm. Terwijl sommige kunstenaars zich hieraan hebben kunnen ontworstelen, is het nog steeds zo dat kunst van niet-westerse, vrouwelijke, of anderzijds afwijkende kunstenaars vooral wordt gezien als een verlengstuk van hun identiteit. Het werk wordt altijd gelezen als zelfportret, terwijl kunst van mannelijke

kunstenaars gewaardeerd wordt op basis van een inhoud die los van henzelf staat.

Dit maakt de foto's van Amouzou, en ook die van Woodman die eraan voorafgingen, zo interessant. De liminele, geestachtige staat waarin ze zichzelf vastleggen in hun foto's drukt een aarzeling, of misschien wel een weigering, uit om helemaal te verschijnen. Want helemaal verschijnen betekent voor een vrouw in de kunstwereld in de jaren zeventig en voor een zwarte, ongedocumenteerde vrouw in de kunstwereld in 2018 dat je werk onherroepelijk wordt gezien als 'identiteitskunst'. Juist in dat wat zij voor het beeld verborgen houden drukt zich het verlangen uit om volledig aanwezig te kunnen zijn, op hun eigen termen, om niet gereduceerd te worden tot enkel een label, een categorie.

Vanuit heel verschillende hoeken en met totaal verschillende middelen, maar beide via het thema zelfverdwijning, kaarten Van Lieshout en Amouzou aan wat het als kunstenaar betekent om zichtbaar of onzichtbaar te zijn. Waar 'anti-surveillancekunst' een simplistische tegenstelling tussen zichtbaarheid als onderwerping en onzichtbaarheid als vrijheid presenteert en in wezen niets nieuws zegt over de betekenis (on)zichtbaarheid in deze tijd, wordt in Die Insel en in de zelfportretten van Amouzou juist de complexe relatie getoond tussen zien en gezien worden, tussen zichtbaar en onzichtbaar maken; tussen representatie en beeldende kunst.

Zoals het bloemetjesbehang van Hélène Amouzou eraan herinnert dat ze alleen door deels te verdwijnen zichtbaar kan worden als kunstenaar in haar eigen recht, zo herinnert het kippengaaspak van Van Lieshout eraan dat zijn werk alleen over meer dan hemzelf kan gaan als hij er zelf juist niet in verdwijnt.

Thomas van Huut

Het afwezige kunstwerk

De ‘onzichtbare steen’ van Sarah van Sonsbeeck?

Die kwam er niet. Als onderdeel van de Drentse biënnale *Into Nature* had de kunstenaar een steen van brons willen plaatsen in een van de hunebedden: het liefst zo onopvallend mogelijk, dat je ‘m niet snel zou zien. De aankondiging dat de steen er lag had genoeg moeten zijn. Van Sonsbeeck wilde de bezoeker uitdagen het hunebed – icoon voor het Drentse landschap! – opnieuw, en beter, te bekijken.

Sommige objecten zijn zó bekend, zó aanwezig,
dat we er niet meer onbevangen naar kunnen kijken.

De hunebedden zijn daar een voorbeeld van, maar ook Mona Lisa, De Nachtwacht, Guernica. Ze zijn zo vaak voorbijgekomen – op T-shirts, in films en tekenfilmseries, op magneten, sleutelhangers, telefoonhoesjes – dat je goed je best moet doen om voorbij het icoon te kijken. De grootste iconen van de kunst- en cultuurgeschiedenis zijn bedreigd door hun eigen bekendheid. Want wie weet wat-ie gaat zien, die kijkt niet meer.

Autoriteiten staken een stokje voor Van Sonsbeecks voorgenomen interventie op het hunebed. Iets toevoegen aan ‘de oudste monumenten van Nederland’? Daar kon geen sprake van zijn. Brons is geliefd bij dieven, en die zouden bij een roofpoging het hunebed kunnen beschadigen, redeneerde de Rijksdienst Cultureel Erfgoed. Noodgedwongen week Van Sonsbeeck enkele meters uit. Midden op de asfaltweg vlak naast hunebed D53 plaatste ze – nu met toestemming – een bronzen ‘oersteen’. Die ligt half verzonken in het wegdek, met vier reflectorpaaltjes en een witte wegmarkering eromheen. Het is alsof een vreemde meteoriet in het asfalt is geslagen; een incident waar de autoriteiten met een geïmproviseerde omlegging op hebben gereageerd.

Met haar kunstwerk bij *Into Nature* wil Van Sonsbeeck de ‘authenticiteit’ van het hunebed bevragen. In de Tweede Wereldoorlog werd D53 nog afgebroken voor de aanleg van een militair vliegveld, later is het herbouwd. Tegenwoordig klauteren er iedere dag kinderen op alsof het meer dan vijfduizend jaar oude monument een speeltoestel is. Een van de hunebedden kreeg afgelopen zomer een ‘klauterverbod’, maar in Coevorden nodigde de burgemeester juist uit om in zijn gemeente te komen klimmen. Hoe écht is het grafmonument? Wat zien we eigenlijk? Hoe gaan we er mee om?

Als Van Sonsbeecks onuitgevoerde voorstel, dat wel staat genoemd in de ‘reisgids’ bij *Into Nature*, iets duidelijk maakt, dan is het dat het monument een modern archetype is geworden. De stapel stenen die er nu ligt, ontdaan van de grasplaggen die het vroeger waarschijnlijk bedekten, dát is de nieuwe ‘oervorm’ van het hunebed. Daar mag niets aan veranderd worden; ook niet als het vrijwel onzichtbaar is.

Dit is wat we zien als we naar de hunebedden kijken: een icoon voor Drenthe, naamgever van de *hunebed highway*, vijf millennia oude stenen, dik ingepakt door beschermende lagen streekmarketing, erfgoedinstanties en bezoekers met hun verwachtingen. In de bewust aangekondigde afwezigheid maakt de steen van Van Sonsbeeck die beschermende lagen een beetje meer tastbaar. Wat is het toch dat het zicht ontnemt? En hoe bevrijden we de blik?

2.

Hoe iconische status een kunstwerk ontoegankelijk maakt ervoer ik onlangs in het Stedelijk Museum Amsterdam. Ik keek naar Vincent van Gogh's Augustine Roulin (La Berceuse) uit 1889, een werk uit de vaste collectie. Ik zag een vrouw in een krappe stoel en had natuurlijk aandacht voor de kenmerkende pasteuze verfstreken van de schilder. Onbedoeld kwamen de steekwoorden bij Van Gogh

omhoog. Ik dacht: zonnebloemen, postimpressionisme, Arles, Gauguin, het oor, Theo van Gogh, de brieven, het korenveld, de kraaien, de (zelf)moord. Na die steekwoorden liep ik verder. Wat ik zag was 'Van Gogh' en niet specifiek het schilderij.

De oppervlakkigheid waarmee ik had gekeken deed me toch iets, want ik liep terug. Gelukkig. Het mosterdgele voorhoofd, de ruwe textuur van de verf, bijna een houtsnijwerk, hoe die barse structuur subtiel overgaat in het zachte oranjegouden haar, de neergeslagen, maar ook berustende blik, de vingers als dunne boomwortels, en de warme manier waarop dit alles geschilderd is – allemaal had ik het niet gezien.

Een schilderij als een moederlijke omhelzing. Maar die bleef bij de eerste blik uit.

Slaapwandelen ligt niet alleen in het Stedelijk op de loer.

Van Tokio, Parijs, New York tot Berlijn: overal volgen musea voor moderne kunst in grote lijnen een vergelijkbaar kunsthistorisch verhaal: de beweging van figuratie naar abstractie en conceptuele kunst. Van Picasso, Mondriaan, Van Gogh, Rothko tot Warhol. Los van de gelukkig inmiddels vaak gehoorde kritiek dat het wel erg veel witte mannen zijn, belemmert dat vaste narratief ook het zicht: als je weet wat je gaat zien, dan hoeft je niet meer te kijken.

Gelukkig wordt er steeds vaker geëxperimenteerd met afwijkende opstellingen. Het caleidoscopische en eclecticische doolhof *Base* van het Stedelijk Museum Amsterdam, waar La Berceuse hangt, is daar zelf een voorbeeld van.

Museum Boijmans Van Beuningen presenteert in de vaste opstelling *De collectie als tijdsmachine* moderne en oude kunst door elkaar. De schilderijen hangen op verschillende hoogtes, als gestrooide confetti aan de muur. Volgens samensteller Carel Blotkamp is het een remedie 'tegen het

sjokken', in de hoop 'het oog te scherpen en de geest te prikkelen'. Het Frans Hals Museum hangt als 'transhistorisch museum' moderne kunst tussen de werken van Hals om thema's uit zijn oeuvre eens anders te behandelen.

Toch doen ook dat soort tentoonstellingen vaak een beroep op het kunstwerk als 'archetype', dat nu eens anders wordt gepresenteerd. De chronologie wordt opgeschud, maar voor het individuele werk verandert er niet zoveel, getuige mijn ervaring met La Berceuse.

Het alom aanwezige kunstwerk zélf blijft onzichtbaar, bedolven onder de eigen reputatie.

3.

Maar het kan erger. Tijdens een autorit van zo'n 35 kilometer passeren professor Jack Gladney en zijn collega Murray Siskind, in de roman *White Noise* van Don DeLillo, zeker vijf borden met de tekst: 'u nadert de meest gefotografeerde schuur van Amerika'. 'Als je de borden eenmaal hebt gezien', zegt Siskind tegen Gladney, 'wordt het onmogelijk om de schuur nog te zien.'

De twee zullen straks niet een houten gebouw in de woestijn zien, maar een collectief idee: de meest gekiekte schuur van Verenigde Staten.

'We zijn hier niet om een afbeelding vast te leggen', zegt Siskind, 'we zijn hier om een afbeelding in stand te houden. Iedere foto versterkt het aura. Voel je het Jack?' Door de schuur te bezoeken nemen Gladney en Siskind vrijwillig deel aan een collectieve waarneming. 'Een bijna religieuze ervaring', zegt Siskind.

In de woorden van Siskind echoën de ideeën van filosoof Jean Baudrillard over hyperrealiteit. Hij beschrijft daarmee 'het ontstaan van modellen van de werkelijkheid zonder oorsprong of werkelijkheid.' We leven in een wereld vol afbeeldingen, modellen en ficties die lang niet altijd meer

verwijzen naar een werkelijkheid die eraan ten grondslag ligt, maar tegelijkertijd wél onderdeel zijn van die werkelijkheid. In de hedendaagse beeldcultuur lijkt werkelijkheid wel een achterhaald begrip, wie de beeldvorming beheerst heeft de macht.

De 'religieuze' ervaring die Siskind benoemt, is volgens mij precies de ervaring die Van Sonsbeeck bij het hunebed wilde openbreken. Het is ook wat mij het zicht op La Berceuse ontnam. Het hunebed en dat schilderij zijn op hun manier 'meest gefotografeerde schuren' geworden. Onbeweeglijke iconen, of 'labels', die zo krachtig zijn dat ze de individuele ervaring overschaduwen.

Hoe verwachting de ervaring altijd vervormt komt ook tot uitdrukking in een stuk van Koen Kleijn in De Groene Amsterdammer van 23 augustus 2018 over de ontdekking van een nieuwe Rembrandt door kunsthandelaar Jan Six dit jaar. De ontdekking vond volgens Kleijn zoveel weerklank bij een groot publiek (voorpagina van NRC, een onthulling op live-tv bij Jeroen Pauw) omdat het onderwerp van het gevonden Portret van een jonge man perfect past bij het beeld dat we hebben bij Rembrandt: portretschilder van de jonge, rijke Amsterdamse elite van de zeventiende eeuw. 'Dat is de nu gangbare 'Rembrandt'', schrijft Kleijn. Terwijl voor Rembrandt historische of mythische onderwerpen beter pasten bij zijn artistieke ambitie. Maar dat zijn schilderijen die nu minder populair zijn. Kleijn: 'Had Jan Six op die veiling een Rembrandt gezien met een Alexander de Grote bij Spitamenes, dan had hij het risico misschien wel niet genomen.' Met andere woorden: het beeld dat we in de eenentwintigste eeuw van Rembrandt hebben, bepaalt mede welke schilderijen van de schilder we ontdekken.

De persoonlijke ervaring, maar ook het toeschrijven van kunstwerken dus: op allerlei niveaus overschaduwde het label het daadwerkelijke kunstwerk.

4.

Sarah van Sonsbeeck was niet de eerste kunstenaar die een steen wilde verstoppen. Ze is ook niet de eerste die van afwezigheid een kunstwerk maakt dat de blik scherpt. Eind jaren zeventig verstopte de Amerikaanse pop art kunstenaar Ed Ruscha een nagemaakte steen in de Mojavewoestijn. Rocky II heet het kunstwerk, vernoemd naar de gelijknamige film van Sylvester Stallone. Dat is althans het verhaal in Where is Rocky II?, de documentaire die kunstenaar Pierre Bismuth in 2015 maakte.

Ruscha's kunstwerk is nooit opgenomen in een catalogus, waarschijnlijk is het nooit gefotografeerd, op Google is het onvindbaar – duizenden resultaten voor Rocky II met Stallone maken van een internetpagina over Ruscha's werk, als die bestaat, een speld in een hooiberg. Eigenlijk is het twijfelachtig of de steen van Ruscha überhaupt bestaat. De kans is groot dat het project van Ruscha een verzinsel van Bismuth is, en dat het in zijn documentaire slechts een voorwendsel is om de toeschouwers stil te laten staan bij de kracht van verbeelding.

De afwezigheid krijgt in het werk van Bismuth nog een extra laag: in de ruimte waar Where is Rocky II?, momenteel te zien is in het Frans Hals Museum, blijft de complete documentaire buiten beeld. In plaats daarvan toont het museum een serie korte trailers voor de film van Bismuth in een kleine bioscoopopstelling. In een vitrine aan de kant liggen T-shirts, mokken en andere merchandise voor Where is Rocky II?. Alsof de film echt bestaat.

Hoe afwezigheid je beter laat kijken legt Bismuth uit in een interview in de monografie *Pierre Bismuth* uit 2015. Hij vertelt waarom hij zo graag samples, *readymades* en verwijzingen naar popcultuur gebruikt. Het is niet de oorsprong die telt, zegt hij, er vindt 'een soort geheugen-verlies plaats over de oorsprong', vindt Bismuth, 'waardoor de fysieke kwaliteiten van het gebruikte fragment prominenter worden'.

Als we beter kijken naar een object als we de oorsprong ervan niet kennen, dan geldt dat helemaal voor afwezige kunstwerken. De blik wordt geprikkeld naar iets te kijken dat uiteindelijk ontbreekt, waardoor je blijft kijken, blijft speuren.

Bismuth blijkt een meester van 'afwezigheid' als kunstvorm. Bijvoorbeeld in de performances die hij aankondigt, maar nooit uitvoert. De aankondiging van *Pierre Bismuth, performance #4, april 00* is deze wandtekst in een museum: 'For the duration of the exhibition, actors will carry out a series of performances which will appear to be ordinary activities: "Every three hours an actor will walk up the staircase looking slightly bewildered, while another one will come down with an expression of contained satisfaction."' De performance ontbreekt echter, maar de blik van de toeschouwer is voorbereid, die kijkt anders, beter naar iedere willekeurige persoon die de trap afkomt. Heeft die inderdaad een voldane blik?

Nog een voorbeeld voor hoe Bismuth afwezigheid inzet is de serie kopieën van voorpagina's van kranten waarop hij dezelfde foto twee keer afdrukt. Je verwacht een 'zoek-de-verschillen-plaatje', je verwacht dat het verschillende foto's zijn van twee momenten nét na elkaar en gaat als vanzelf speuren naar kleine verschillen. Die zijn er niet, maar je hebt om daar achter te komen wel de foto's minutieus moeten bekijken.

Of er van Where is Rocky II? een volledige versie bestaat weet ik niet zeker. Er zijn vertoningen geweest, onder andere in Bozar in Brussel en op het Internationaal Film Festival Rotterdam, en daarbij staat telkens een speelduur van 93 minuten vermeld – langer dan de in totaal zo'n twintig minuten van de verzameling trailers die in het Frans Hals Museum draait.

Mijn verzoeken aan de studio van Bismuth om de documentaire te mogen zien bleven keer op keer onbeantwoord. Toen kwam er een verlossende mededeling van een medewerker van het Frans Hals Museum: de volledige documentaire bestaat, maar is niet meer te zien 'vanwege een conflict tussen de makers'.

Het doet er niet toe of de documentaire bestaat, of de steen van Ed Ruscha er ligt, of Van Sonsbeeck haar steen in het hunebed had mogen plaatsen of niet. De kunstwerken zijn in afwezigheid krachtiger dan als fysiek object: ze nodigen uit tot speurwerk.

Dat is wat de schuur van DeLillo, de documentaire van Bismuth, de steen die Bismuth aan Ed Ruscha toeschrijft en de steen van Van Sonsbeeck die er nooit kwam, met elkaar gemeen hebben: het zijn ijzersterke ideeën, veel sterker dan hun fysieke verschijningsvorm. Doordat het daadwerkelijke kunstwerk zowel bij Bismuth als bij Van Sonsbeeck ontbreekt, slagen ze erin een wig te drijven tussen het kunstwerk en de verwachting die we ervan hebben. Ze richten de blik op iets dat niet bestaat, ze kaderen een zichtbare afwezigheid. Oog in oog met de afwezigheid moet je vaststellen dat je aandachtig hebt gekeken.

Recensie



Jorne Vriens



Pia Louwerens



Maarten Buser

Jorne Vriens

De tragedie achter taart

Wayne Thiebaud
Museum Voorlinden, Wassenaar
9 juni – 28 oktober 2018

Wie de tentoonstelling binnenstapt wacht een traktatie.

De Amerikaan Wayne Thiebaud presenteert mierzoete taarten en cakes die hij in kleurrijke olieverf neerzette op het doek. Wie houdt er niet van taart en welke museumbezoeker houdt er niet van met zichtbaar enthousiasme gepenseeld werk? Het is daarom moeilijk om de tentoonstellingszaal van Museum Voorlinden in Wassenaar niet als een snoepwinkel te zien. Een plek om je over te geven aan genot. De aantrekkingskracht staat vast. Maar wat is voorbij deze verleiding de inhoud van de getoonde schilderijen?

Dit is de eerste overzichtstentoonstelling die de 97-jarige Thiebaud in Europa heeft. Met zo'n leeftijd is het niet vreemd dat de lijst van gehouden exposities lang is en dan met name in zijn thuisland en het Verenigd Koninkrijk. In Nederland was zijn werk voor het eerst te zien in 1964 in het Amsterdamse Stedelijk Museum. Destijds presenteerde directeur Wim Beeren zo'n taartenschilderij in de tentoonstelling *American Pop Art*. Dat label heeft Thiebaud zelf altijd verafschuwde, want hij herkent zijn eigen werkwijze niet in de stijl van anderen die 'te vlak en wat uitvoering betreft te mechanisch' zijn. Thiebaud's werk verschilt ook op de manier waarop onderwerpen uit de popcultuur worden gepresenteerd met die van popiconen zoals Andy Warhol of Richard Hamilton, waar altijd een subtiele kritiek op massacultuur of de consumptiemaatschappij tot uitdrukking komt. De taarten van Thiebaud kennen geen ironie of waarschuwing voor verval. Ze zijn vooral erg vrolijk en uitnodigend.

De vaardigheid om de taartjes sfeervol te presenteren deed Thiebaud op als tekenaar bij een reclamebureau en de Walt Disney studio's, waar hij leerde om objecten aantrekkelijk neer te zetten. De schaduwen die de taartpunten over de bordjes werpen zijn bijvoorbeeld felblauw, waardoor het

onderwerp levendig wordt uitgelicht. Net als in reclame-uitingen wordt de vorm van het product aan het ideaal van de lifestyle gekoppeld. In de schilderijen van Thiebaud gebeurt dat letterlijk in de achtergrond. Door deze zo licht te maken dat het lijkt alsof er altijd een laagstaande zon door de etalageruit schijnt, ontstaat een verstilling die de zoetheid monumentaliteit geeft.

Toch blijft het zoetheid. De vraag is nog steeds wat de gepresenteerde taartjes uitbeelden. In de lange traditie van het stilleven zijn de taartschilderijen die Thiebaud vanaf de jaren zestig maakte eigentijds te noemen. Ze vormen een scherp contrast met bijvoorbeeld zeventiende-eeuwse banketstukken waar naast het zilverwerk en pasteien vaak rottend fruit is gerangschikt als relativering van wereldlijke luxe door een verwijzing naar de dood. Als bezoeker van deze tentoonstelling is het niet moeilijk om zich voorbij de lijsten van de taartenschilderijen die typisch Amerikaanse wegrestartaurants in te beelden. Anders dan de moraliserende boodschap die de Hollandse decadentie vergezelde, zijn de luxe meringuetaarten en met fondant beklede cakes niets anders dan een belofte die hoort bij de belofte van de naoorlogse Verenigde Staten: de middenklasse maakt aanspraak op materiële luxe.

In de volgende zalen verschijnt voor het eerst een duister randje rondom deze belofte van genot en comfort bij de schilderijen waarop figuren zijn afgebeeld. Het is een *reality check*. Om een huis in de *suburbs* met een auto op de oprit te kunnen betalen was werk nodig, wat op de schilderijen die Thiebaud ook in de jaren zestig maakte tot zichtbare vervreemding van elkaar leidt. Net als de beroemde eenzaamheid in Night Hawks van Edward Hopper is een groep mensen in één ruimte toch eenzaam op het schilderij met de onbeduidende titel five figures (die door zakelijkheid toch

al veel zegt). De noodzaak van het verdienen van geld om een middenklassenbestaan te kunnen leiden wordt scherp geduid op Standing Man uit 1964. In tegenstelling tot het personage Don Draper uit de tv-serie *Mad Men*, die vandaag de dag het beeld van de stijlvolle pakkendrager uit de jaren zestig belichaamt, is het kostuum van deze staande figuur zowel te hoekig als te wijd. Om het ongemak van het kantoorleven te benadrukken is de geschilderde man ook nog een fractie te groot voor het doek, waardoor hij zijn hoofd noodgedwongen licht moet kantelen om een aanraking met de lijst te voorkomen.

Museum Voorlinden heeft wat mij betreft de neiging om de beeldende variant van een greatest hits album te zijn; de werken zijn van beproefde kwaliteit zonder dat de samenstelling duidelijk blijkt geeft van durf. Dat er naast Standing Man een stilleven is gehangen met daarop zwartleren schoenen die precies het beknellende keurslijf van de man met zijn ongemakkelijke kostuum weet samen te vatten, dat maakt dat de inrichting van deze tentoonstelling al een stuk spannender overkwam dan de presentatie van de vaste collectie. Dit werk, Black Shoes, toont een felgroene schaduw om de schoenen, terwijl de veters over de witte achtergrond dansen. Dit op zich tedere werk wordt door de plaatsing tot symbool voor een weinig glamoureuze kantoorbaan. Het kan zo een moderne variant zijn op de analyse van filosoof Martin Heidegger van een paar door Van Gogh geschilderde schoenen. Heidegger meende in de slijtage van het geschilderde schoeisel het harde boerenbestaan te herkennen. Zo bekeken lijken de glimlichtjes op de Black Shoes, die staan voor gepolijste netheid, te worden ontmaskerd als schijn. Zo voornaam en levendig is het leven van de kantoorclerk immers niet.

Heidegger werd door de kunsthistoricus Meyer Schapiro gewezen op zijn ongelijk. Schapiro schreef dat de interpretatie een projectie was, zonder dat er goed naar het werk was gekeken, waardoor Heidegger zowel 'te veel als te weinig' in het schilderij zag. De kunsthistoricus gaf aan dat er goed naar de weergave van de werkelijkheid, de stijl en de interpretatie door de kunstenaar moet worden gekeken om een kunstwerk in alle volheid te kunnen waarderen. Ook de relatie tussen Black Shoes en Standing Man blijkt niet te bestaan. De schoenen zijn geschilderd in 2018 – geen kritiek dus op kantoorbanen in de jaren zestig – voor Joop van Caldenborgh, eigenaar van zowel museum Voorlinden als de bewuste schoenen. De werken zijn op thema gerangschikt, zonder dat er in het bijzonder over de sociaal-maatschappelijke status is nagedacht door de curator van de tentoonstelling.

Volgens Thiebaud zelf hebben de taartjes aantrekkingskracht op hem door de voedselschaarste tijdens de Grote Depressie die hij als tiener meemaakte. Daarnaast geeft hij in meerdere interviews aan dat de kleuren en de vorm van het gebak veel schilderkunstige mogelijkheden bieden. Nu in de consumptiecultuur anno 2018 zoetigheid in grote mate voorhanden is, heeft de schildertechniek voor de hedendaagse interpretatie daarom waarschijnlijk de overhand. Een oog voor detail en haast expressionistisch gebruik van kleuren maken dat Thiebaud een meester is van de presentatie. Wat wordt voorgeschoteld is een beeld dat hoort bij de tijd dat de VS een gidsland was voor het brengen van stabiliteit. De taartjes staan daarmee voor welvaart en het omarmen van de Amerikaanse cultuur. Nu welvarendheid vanzelfsprekend is geworden en niemand de VS onder Trump nog een gidsland durft te noemen, staan de taartjes van Thiebaud voor een tijdperk dat aan het eindigen is.

Pia Louwerens

Seance in De Appel

**2 Unlimited, Footnote #5
Willem de Ridder**

**De Appel, Amsterdam i.s.m.
Ja Ja Ja Nee Nee Nee
18 augustus 2018**

Alles wat je moet doen is een cassette in jouw cassetterecorder schuiven. Je schakelt de cassetterecorder aan en je luistert naar deze stem. Deze stem geeft je instructies over waar je heen moet gaan, welke kant op, welke tram, trein, bus, boot, richting, kleur, sfeer, hoogte, diepte, zachtheid, hardheid, samen, jij en ik, kunnen wij op reis gaan door dit land dat hier om dit gebouw heen gelegen is.

Willem de Ridder in de introductie van *The Walk* (1981/2018)

Toen Amsterdam eind jaren zestig het centrum van de culturele wereld was, bevond Willem de Ridder zich in het middelpunt. De Fluxuskunstenaar en meesterverteller was betrokken bij de oprichting van Paradiso, de Melkweg, Hitweek, Fantasio en het 'eerste Europese sekstijdschrift' Suck. In 1981 presenteerde kunstcentrum De Appel zijn Radio Art Resonantie (RAR) kunstwerk The Walk. Bij The Walk werd het publiek van De Appel uitgenodigd om met een walkman twee dagen en nachten op pad te gaan. In de walkman zat een bandje met de stem van De Ridder die, al dan niet onder begeleiding van futuristische synthesizermuziek, de participant het land door gidste.

Op 18 augustus 2018 werd The Walk bij De Appel opnieuw opgevoerd in het kader van expositie 2 *Unlimited*, een tentoonstelling over hedendaagse kunst in Amsterdam. Het evenement, *Footnote #5*, werd gehost door kunstradio Ja Ja Ja Nee Nee Nee. In de aula van De Appel kreeg een tafel de rol van radiostudio toegewezen, omringd door stoelen voor het publiek. Ondertussen was de *re-enactment* van The Walk al aan de gang. De 'wandelaars' werden vanuit De Appel gebeld om live verslag te doen van hun ervaringen op hun door De Ridder geleide reis door Nederland. Radiomaker Femke Dekker van Ja Ja Ja Nee Nee Nee en kunstenaar Zazie Stevens wisselden deze fragmenten af met gesprekken met kunstenaars en ontwerpers die verbonden waren met het thema 'Amsterdam' en de kunstwereld aldaar.

De gentrificatie en het massatoerisme in Amsterdam hingen als een schaduw boven het gesprek met kunstenaarsinitiatief The Ballroom uit Bijlmermeer en kunstenaars Niels Albers & Malissa Canez Sabus. Waar De Ridder in de jaren zestig regelmatig een nieuwe vrijplaats oprichtte in het centrum van Amsterdam, is de situatie nu anders: veel kunstenaars en kunstruimtes verliezen door stijgende huurprijzen als gevolg van gentrificatie hun plek in de stad, om vervolgens zelf in een buitenwijk weer een instrument van het volgende gentrificatieproject te worden. De sprekers benoemden de noodgedwongen mobiliteit en tijdelijkheid van hun initiatieven echter ook als mogelijkheden in plaats van condities. De Appel maakt deze situatie meteen zichtbaar, aangezien het sinds 2017 in Lelylaan is gehuisvest en op de website spreekt over een ‘nomadisch bestaan’. Een relevante locatie om dit onderwerp aan te snijden, maar ondanks dat het onderwerp werd aangeraakt bleef de discussie op de oppervlakte.

De keuze voor The Walk als onderdeel van *2 Unlimited* is niet voor de hand liggend aangezien het werk niet specifiek aan Amsterdam gebonden was. De nadruk van het werk lag, in lijn met de rest van de praktijk van De Ridder, bij de directe relatie tussen het kunstwerk en het publiek. Het verband tussen de voetnoot en de hoofdtentoonstelling werd niet gelegd in de uitzending, en blijft giswerk. Dat is zonde, want het naast elkaar plaatsen van ‘Amsterdam’ en The Walk roept wel degelijk interessante vragen op, juist op het gebied van publiek. Is The Walk als een intieme luisterervaring bijvoorbeeld een werk in de publieke ruimte? Ik vermoed dat een luisteraar van The Walk juist even buiten de publieke ruimte geplaatst wordt, er als een toeschouwer of acteur ‘boven zweeft’. Gentrificatie heeft veel te maken met marketing en zichtbaarheid, is de radio een medium dat zich hierbuiten kan plaatsen? Het kunstwerk als zwevende,

virtuele aanwezigheid zou mogelijk een strategie kunnen zijn om te ontsnappen uit de vicieuze cirkel van locatie, zichtbaarheid en gentrificatie.

Voor *The Walk* anno 2018 is een selectie gemaakt van wandelaars, een gecensureerd publiek dus, dat vooral bestond uit personen met een inhoudelijke connectie met het werk of de kunstenaar: de een had bijvoorbeeld met *De Ridder* samengewerkt, een ander ontwerpt zelf ook radiorondleidingen. Dit is een opvallende keuze als je bedenkt dat veel projecten van *De Ridder* – zoals *Hitweek*, *Talkradio* of *Suck* – juist gekenmerkt worden door de bijdragen van onbekende lezers en luisteraars, en een bijna totale afwezigheid van curatie en redactie. De betrokkenheid van de wandelaars had bovendien geen meerwaarde, omdat de korte telefoongesprekken erg oppervlakkig bleven. Zelden ontstegen ze het niveau van ‘Waar ben jij nu?’ en ‘Hoe lang moet jij nog?’. Dit werd vooral frustrerend voor het aanwezige publiek, dat *The Walk* niet letterlijk kon ervaren en het van deze overlevering moest hebben. Enige uitzondering was de bijdrage van de negenjarige Poé, een kennis van de curator, die de stem van *De Ridder* observeerde als ‘een stem uit het verleden die praat op een hele geheimzinnige toon.’

Een *re-enactment* is inderdaad een fascinerend gegeven, juist omdat het een verschuiving in de tijd is, een stem uit het verleden. In De Appel werd die verschuiving weer gladgestreken en werden vooral, verbaasd, de overeenkomsten benadrukt: ‘Het transcendeert de tijd!’ en ‘Het is nog steeds even goed!’. De tijd heeft echter niet stilgestaan: tegenwoordig zijn audiotours, *podcasts* en navigatieapparatuur gemeengoed, wat in 1981 nog zeker niet het geval was. Misschien dat een iets minder professioneel publiek deze voor de hand liggende observaties eerder zou hebben gemaakt. Verder is ‘tijdloosheid’ geen eindoordeel maar iets wat nader bestudeerd

dient te worden, omdat het iets vertelt over zowel het werk als onze tijdsgeest.

Willem de Ridder was ook zelf bij Footnote #5 aanwezig, en was nog niets van zijn charisma als verhalenverteller verloren. Het was vooral interessant om hem over het maken van radio te horen spreken, wat hij beschrijft als verdwijnen ('when you make radio you disappear into it'). Hij nam zijn eerste hoorspelavontuur op tijdens een verblijf in de Verenigde Staten, met behulp van een kaart van Nederland die hem via de post was opgestuurd. Het Nederlandse radiopubliek werd vervolgens door zijn stem in hun eigen auto het land doorgestuurd. Tussen De Ridder en de radioluisteraar vond op deze manier een vreemde verschuiving plaats in tijd en ruimte. Het is precies deze verschuiving die zo interessant is aan radiokunst. Die afstand of verschuiving tussen spreker en luisteraar was ook aanwezig in de ruimte van De Appel. Wij werden als fysiek publiek juist niet aangesproken of benoemd, het primaire publiek zat immers achter de radio (of in dit geval, computer). Dit was onprettig en waarschijnlijk onbedoeld, maar het had wel het interessant effect dat ik me steeds transparanter en fysiek afweziger begon te voelen. In dit opzicht was het evenement bij De Appel een complexe radioperformance met wel vier verschillende soorten publiek die zich allemaal op andere plekken en tijden leken te bevinden: de wandelaars als deelnemers aan The Walk, de sprekers als publiek van de wandelaars en van elkaar, het fysiek aanwezige (doch tweederangs) zittende publiek en de meest gezichtsloze eersterangs radioluisteraar (die vermoedelijk Engelstalig was) van Ja Ja Ja Nee Nee Nee.

De Britse theoreticus Mark Fisher gebruikte in 2007 het woord *hauntology* om te beschrijven hoe onze hedendaagse cultuur wordt achtervolgd door nostalgie voor modernistische toekomstdromen die nooit uitgekomen zijn,

of door het neoliberalisme zijn geblokkeerd. In plaats van nieuwe toekomstdromen te bedenken zijn we vast komen te zitten in een cultuur die zo van nostalgie en pastiche doordrongen is dat dit niet eens meer wordt opgemerkt. Fisher was op zoek naar *hauntological art*, kunst die dit 'opheffen van de toekomst' weet te verbeelden. Als we weten naar welke dromen we terugverlangen, zo dacht hij, kunnen we deze onvervulde potenties van het verleden gebruiken om weer een toekomst voor onszelf te formuleren.

Footnote #5 was bijna een voorbeeld geworden van zo'n *hauntological* werk, als een seance rond een tafel waarin alle onzichtbare, tijdloze, lichaamsloze of transparante aanwezigen als spoken werden opgeroepen. Het grootste spook was de kunst zelf, die zich nergens in de stad meer kan manifesteren zonder in de zelfdestructieve cyclus van gentrificatie terecht te komen. In dit verband is de radio, als stem zonder lichaam, zowel een passend medium als een interessant onderwerp. Fisher roept ons echter op om ons 'verlangen naar een toekomst die nooit kwam' serieus te nemen. Daar schoot dit evenement helaas in tekort. Zonder verbanden te leggen, werkelijke reflectie of kritiek bleef Footnote #5 bijna frustrerend oppervlakkig. Verschuivingen in de tijd werden gladgestreken, spoken werden opgeroepen maar er werd niet met ze gepraat. Ze zijn verveeld weer naar huis gegaan.

Maarten Buser

De andere kant van surveillance

**Back End
Dries Depoorter**

**MU, Eindhoven
20 juli - 23 september 2018**

In haar essaybundel *A Life Lived Remotely* (2018) vertelt Siobhan McKeown de mythe van Gyges, een personage uit Plato's *De Staat*. Gyges vindt een ring die hem onzichtbaar maakt, waarna hij een koningin verleidt, haar man vermoordt en zelf de koning wordt. McKeown vat de boodschap zo samen: 'Wanneer menselijke wezens onzichtbaar en anoniem kunnen worden, uit het zicht van anderen, [zullen ze] zich op de vreselijkste manieren misdragen.' De grondgedachte van surveillance is dat wie weet dat hij bekeken wordt, zich zal gedragen. De mythe van Gyges is daar de andere kant van: wie onzichtbaar is, zal zijn macht misbruiken.

Die mythe blijft spoken tijdens de tentoonstelling *Back End* van de Gentse kunstenaar Dries Depoorter. Hij verandert bij MU de tentoonstellingsruimte in een weerspiegeling van de hedendaagse informatiemaatschappij. Schermen en projecties tonen Facebookprofielfoto's van bezoekers, real-timebeelden van het verkeer in steden en personen die geregistreerd worden door lageresolutiecamera's. Al die beelden trekken voorbij en wisselen elkaar soms binnen een paar seconden af. Je maakt er geen deel van uit, noch kun je ingrijpen. Je bent slechts toeschouwer. Het voelt als een middagje YouTube kijken of als een bewaker zijn die een verzameling monitoren in de gaten moet houden.

Dat bewakersgevoel komt sterk naar voren in Seattle Crime Cams (2015), dat gebruikmaakt van de beelden van toezichtcamera's in Seattle. Depoorter programmeerde een computerscript dat telefoongesprekken met de alarmlijn oppikt, waarna een scherm de beelden toont van de camera die zich het dichtst bij de beller bevindt. Als de afstand klein genoeg is, zou je iets schokkends kunnen zien: een schietpartij of een auto-ongeluk. Op een vreemde manier draagt het werk een belofte in zich: het uitzicht op criminaliteit en gevaar. Meestal is de afstand tot de beller te groot, maar je

loopt toch meerdere keren terug naar de installatie in de hoop dat er iets gebeurt. Je bent als tentoonstellingsbezoeker onzichtbaar, want ver weg, en merkt dat de menselijke betrokkenheid daalt terwijl de hoop op sensatie toeneemt.

De installatie *Jaywalking* (2015) maakt gebruik van gehackte toezichtscamerabeelden, afkomstig uit onbekende steden. Als het achterliggende script ziet dat iemand door rood loopt, kun je diegene met een druk op de knop aangeven bij de politie; alsof je terecht bent gekomen in een hightech DDR. Je kunt eindelijk als toeschouwer invloed uitoefenen op wat er gebeurt en dat is natuurlijk de crux. *Depoorter* geeft de toeschouwer een Gyges-ring. Doordat je veilig en onzichtbaar bent in een donker kamertje in MU zal de overtreder nooit weten wie hem verklikt heeft. Eigenlijk is het kunstwerk een dubbele test: enerzijds of je je betrokken genoeg voelt bij degene op het scherm en anderzijds of je om kunt gaan met je onzichtbaarheid. Immers, hoe geautomatiseerd het voorwerk ook is, een mens neemt het uiteindelijke besluit.

In zijn nieuwe werk vlakkt *Depoorter* de interactiemogelijkheid doodleuk helemaal uit en lijkt hij het menselijk aspect te verbannen, door kunstmatige intelligentie en gezichtsherkenning in te zetten. De installatie *Surveillance Paparazzi* (2018) is geprogrammeerd om gezichten te herkennen op toezichtcamera's, die vervolgens vergeleken worden met die van internationale beroemdheden. Het scherm toont hun Wikipediafoto, een korte persoonsomschrijving en natuurlijk de camerabeelden, zodat de toeschouwer zelf kan kijken of de match klopt. Die overeenkomst is echter vaak twijfelachtig. Zo weet de computer bijvoorbeeld 97 procent zeker dat een van de camera's een overleden acteur gadeslaat – levend en wel. Een mogelijkheid om die resultaten te verbeteren of de AI feedback te geven ontbreekt echter. Wederom kun je alleen toekijken.

Ook een ander nieuw werk, *Face Detected* (2018, in samenwerking met *Matthijs de Bock*), laat zien hoe feilbaar kunstmatige intelligentie is. Te zien is een reeks – ter plekke – geboetseerde beeldjes van klei die gezichten voorstellen. Op hen staan camera's gericht, aangesloten op schermpjes. Zodra de software een gezicht herkent in de klei, mocht de boetseerder ophouden met kleien. Dat blijkt vaak niet het geval te zijn geweest. Er werden weinig seintjes gegeven, terwijl de gezichten voor mensenogen al duidelijk herkenbaar zijn.

Aanvankelijk is de tekortschietende software van *Surveillance Paparazzi* en *Face Detected* grappig en zelfs een beetje geruststellend: het wil blijkbaar niet echt opschieten met dat totalitaire AI-regime. De fouten van *Surveillance Paparazzi* zijn bij nadere beschouwing echter behoorlijk verontrustend. Zolang de programmeur de computer niet expliciet 'vertelt' dat doden niet meetellen als vergelijkingsmateriaal, blijft hij mensen gewoon met hen vergelijken. Dat leidt uiteindelijk tot een vertekend wereldbeeld. De vraag is of je dat als medewerker van bijvoorbeeld een geheime dienst moet willen: omwille van het gemak de wereld om je heen terugbrengen tot berekeningen en percentages. Het zijn onverwachte en beklemmende vragen.

Als het om toezicht gaat zijn de zorgen vaak op de eigen situatie gericht, met vragen als: wat gebeurt er met mijn gegevens en wie kijkt er met mij mee? In de meeste fictie over surveillerende overheden, zoals *1984* en *The Hunger Games*, ligt het perspectief ook bij degenen die bekeken worden en daartegen in opstand komen. Zij die kijken worden daarentegen vaak neergezet als iets abstracts: 'de overheid', 'de multinationals', 'Facebook', 'China'. Een veelgehoorde angst is dat niemand ze controleert en dat dat leidt tot onzichtbaarheidsmisbruik.

In het werk van Depoorter word je echter even iemand die voor één van die instanties werkt; een persoon die beeldschermen afspeurt om te zien of er nog verkeersovertreders aangegeven moeten worden. Die weinig gebruikelijke perspectiefwisseling is één van de intrigerendste aspecten van Depoorters werk en laat overtuigend zien dat het aan de andere kant van surveillance óók om mensen gaat.

Over de auteurs

Sarah van Binsbergen (1987)

studeerde Culturele Antropologie aan de Universiteit van Amsterdam en Anthropology and Cultural Politics aan Goldsmiths in Londen. Ze is redacteur en programmamaker bij uitgeverij Valiz en hoofdredacteur van Hard//hoofd, een online tijdschrift voor kunst, journalistiek en literatuur. Met enige regelmaat schrijft ze essays, recensies, reportages en interviews, die o.a. werden gepubliceerd op Hard//hoofd en op de website van De Groene Amsterdammer. In 2017 verscheen een essay van haar hand in de anthologie Compassion: A Paradox in Art and Society (Valiz, Amsterdam), samengesteld door Jeroen Boomgaard, Rini Hurkmans en Judith Westerveld. Ze woont en werkt in Amsterdam.

Maarten Buser (1991)

is literair auteur en kunstcriticus. Hij publiceerde essays over kunst, kunstenaarsinterviews en expositiebesprekingen in o.a. Gonzo (circus), Metropolis M, rekto:verso en Tubelight. Ook verschijnen zijn non-fictie en gedichten regelmatig in diverse literaire tijdschriften. Zijn aandacht gaat met name uit naar de relaties tussen hedendaagse kunst en dito technologie, waaronder natuurlijk het internet. Hij combineert graag kunstkritiek met (persoonlijke) literaire essayistiek, voor stukken waarin de kunstervaring op een concrete, heldere manier centraal staat. Hij studeerde Nederlands – met onder meer een minor kunstgeschiedenis – en letterkunde. In 2016 verscheen zijn poëziedebuut Club Brancuzzi bij uitgeverij Koppernik.

Boris Van den Eynden (1984)

woont en werkt in Antwerpen. Hij opereert onder de namen Evelin Brosi, Elvis Bonier, Oliver Ibsen en Silvio Ebner, respectievelijk als tekstverwerker, beeldend en performancekunstenaar, typografisch ontwerper en onsuccesvol uitgever; bezigheden in los, dan weer vast samenwerkingsverband met Lieven Van Speybroeck. Daarnaast is hij zanger bij Borokov Borokov en groeps-lid van de bands CUNTST en Laat Maar. Tweewekelijks op zondag maakt hij het programma Het Oorkussen van Jezus op Radio Centraal (106.7 FM). Hij spendeerde twee jaar in/aan de Werkplaats Typografie, rondde een doctoraat af aan de KULeuven/LUCA School of Arts en is sinds kort docent aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Antwerpen.

Thomas van Huut (1989)

is kunstjournalist. Hij studeerde aan de School voor Journalistiek in Utrecht en deed een master filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij schrijft over beeldende kunst voor NRC en woont in Amsterdam. Ook werkt hij als eindredacteur op de cultuurredactie van NRC. Maandelijks verbindt hij kunst en leven in een column op Brainwash.nl, de filosofiewebsite van Omroep Human en The School of Life. In 2015 was hij een van de geselecteerde deelnemers van het Das Mag Zomerkamp, een tiendaagse masterclass voor jonge schrijvers. Hij publiceerde eerder essays en fictie op online opinieplatform DeFusie en een gedicht in Handboek voor een Optimistisch Leven.

Noortje de Leij (1986)

studeerde kunstgeschiedenis en filosofie aan de Universiteit van Amsterdam en de New School in New York. Momenteel is ze als promovendus verbonden aan de Universiteit van Amsterdam waar ze een dissertatie schrijft over de relatie tussen kunst en sociale kritiek in het Amerikaanse tijdschrift October. Ze ontving een promotiebeurs van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO); een Talent Award van het Prins Bernhard Cultuurfonds ten behoeve van dissertatieonderzoek in New York; en daarnaast kende het Getty Research Institute in Los Angeles haar een beurs toe om archiefonderzoek aan het Getty te verrichten. Naast haar onderzoek geeft ze les aan de universiteit en schreef ze essays en catalogiteksten voor o.a. Wijsgerig Perspectief, Brainwash, en Foam Fotografiemuseum.

Pia Louwerens (1990)

is artistic researcher en kunstenaar. Zij volgt momenteel het post-master programma van a.pass in Brussel. Als onderzoeksmethode maakt zij performances waarin zij experimenteert met het (her)schrijven van haar eigen script als Pia Louwerens. Haar werk komt voort uit een interesse voor de wisselwerking tussen live-performance, script en een (institutionele) context. Aansluitend op deze interesse schrijft zij recensies, o.a. voor Tubelight en voor het online tijdschrift Jegens & Tevens, waar zij van 2013-2015 ook als redacteur en interim hoofdredacteur werkte. Vanaf volgend jaar zal zij als embedded artistic researcher verbonden zijn aan het onderzoeksproject Bridging Art, Design and Technology through Critical Making, georganiseerd door het Critical Making consortium.

Jorne Vriens (1991)

is kunsthistoricus. Hij volgde zijn opleiding aan de Vrije Universiteit in Amsterdam en aan de Universiteit Utrecht. Zijn interesse ligt voornamelijk bij het beschouwen van kunst, sinds het afstuderen schrijft hij als freelancer recensies over tentoonstellingen en andere teksten over kunst. Daarnaast houdt hij een digitale nieuwsbrief bij (onder de naam 'Het Commentaar') met daarin een korte duiding van het kunstnieuws. Begin 2018 mocht hij in de ruimtes van de Amsterdamse Stadsschouwburg een tentoonstelling samenstellen. Op het moment van schrijven is hij de schrijverspraktijk aan het uitbreiden, o.a. door onderzoek te doen naar digitalisering in de kunstwereld.

**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

Essay

**Noortje de Leij Sigarettenpeuk
op doek, Sarah van Binsbergen
Een camouflagepak van
kippengaas, Thomas van Hoot
Het afwezige kunstwerk.**

Recensie

**Jorne Vriens De tragiek achter taart,
Pia Louwerens Seance in De Appel,
Maarten Buser De andere kant
van surveillance.**

**Innovatieve Kunstkritische Praktijken
Boris Van den Eynden, Sofie Van Loo,
Kunst is Lang.**