

**de  
Prijs  
voor  
de  
Jonge  
Kunst  
kritiek**

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

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

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

# Essay

Sarah van Binsbergen

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.



**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