

**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

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.

**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