

# Simulacrum

Wetenschappelijk  
tijdschrift voor kunst  
en cultuur

Redactioneel

- 7 If you want to play with  
power, you have to  
show off *Kunstenaars-  
collectief ACAD&C*  
geïnterviewd door  
Clara Ronsdorf

- 14 W139 *Experimenteren  
met principes* Koen  
Bartijn

- 18 A brief encounter  
*Michele Sanmicheli en  
Giorgio Vasari in Venetië*  
Wouter Wagemakers

- 22 The collective at work  
Kulter

- 22 Vervlechting van  
disciplines, geza-  
menlijk verankeren  
*Collectief Suze May Sho*  
geïnterviewd door Julia  
Steenhuisen en Nora  
Veerman

# Het Collectief

- 26 *De goeden tegen  
de slechten*  
Anna Dupon

- intervention and  
intercultural exchange*  
Judith Couvee

- 34 Het verbod op anders  
denken Domeniek  
Ruyters

- 27 Reconciliation between  
opposites *Huit Facettes*  
*Interaction's artistic  
workshops as social*

- 32 Geluid vrijmaken Arie  
Altena [Oorbeek]

Colofon

[afb. A]

Zie: W139  
*Experimenteren  
met principes*

New Sculpture  
Department  
(Kees Boevé,  
Lorenzo  
Quintanilla, Marc  
Berredá), *Now  
Babylon Live*  
- *Museumnacht*  
2014, W139, 1 + 2  
november 2014.  
Foto: Milan Anais



[afb. B]

Zie pagina 1.  
Caner Aslan,  
Kate Bicât, Paul  
Haworth, Verena  
Klary, Axel  
Linderholm, Bar-  
ry Martin, Sachi  
Miyachi, Eliza  
Newman-Saul,  
Roosmarijn  
Schoonewelle,  
Anami Schrijvers,  
*Willful Blindness*  
(opbouw/  
proces), W139,  
28 augustus - 27  
september 2015.  
Foto: Ayako  
Nishibori





### [afb. C]

Zie: W139;  
*Experimenteren met principes*

Lucio Capece,  
 Seamus  
 Cater, Johnny  
 Chang, Brandon  
 LaBelle, Konzert  
 Minimal, Koen  
 Nutters,  
 Morten J. Olsen,  
 Gabriel Paiuk,  
 Rishin Singh,  
 Martijn Tellinga,  
*Nearly Not There*  
 (Ephemeral  
 Spaces, Sound  
 and Objects at  
 W139), W139, 30  
 januari - 1 maart  
 2015. Foto:  
 Martijn Tellinga

### [afb. D]

Zie: A brief  
 encounter:  
 Michele  
 Sannichelli en  
 Giorgio Vasari in  
 Venetië  
 Mauro Codussi,  
 Palazzo  
 Corner-Spinelli,  
 ca. 1480-90,  
 Venetië. Bron:  
<http://www.aguidetovenice.co.uk/palazzo-corner-spinelli.html>



### [afb. E1+2]

Zie: A brief  
 encounter:  
 Michele  
 Sannichelli en  
 Giorgio Vasari in  
 Venetië

Michele  
 Sannichelli,  
 Palazzo Corner-  
 Spinelli (interieur),  
 1542, Venetië.  
 Bron: Davies,  
 Paul and David  
 Hemsoll. Michele  
 Sannichelli.  
 Milaan: Electa,  
 2004: 202.

### [afb. F]

Zie: A brief  
 encounter:  
 Michele  
 Sannichelli en  
 Giorgio Vasari in  
 Venetië

Giorgio  
 Vasari, *Patientia*  
 (Geduld), 1542,  
 olieverf op  
 paneel, 79 x  
 188, Gallerie  
 dell'Accademia,  
 Venetië. Bron:  
[http://www.wga.hu/html\\_m/v/vasari/1/05patien.html](http://www.wga.hu/html_m/v/vasari/1/05patien.html)





# Het Collectief



4

[img. G]

Zie: *Kulter: the collective at work*

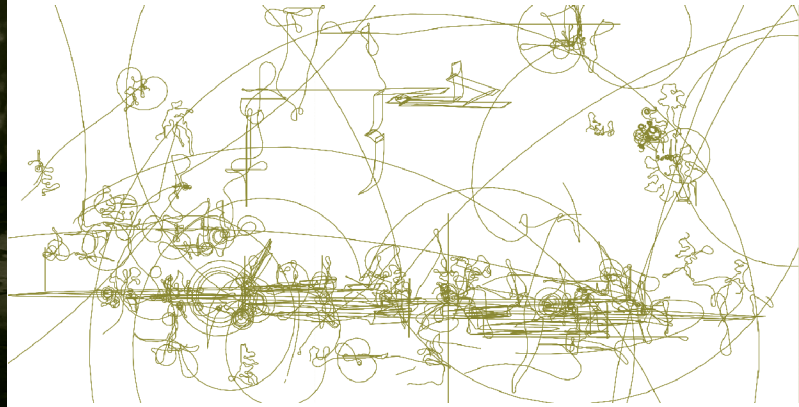
*Kulter, Julisso*, digitale tekening, 2015.



[img. H]

Zie: *Kulter: the collective at work*

Videostill uit Tommy Becker, *Song for a LOVE SONG*, DV-film, 5min 200sec, 2014. Deel van het internationale videoprogramma *TIME is love.08*, Show 03, door *Kulter*, Amsterdam, april-mei 2015



Redactioneel

Als eenlingen staan we weerloos ten opzichte van anonieme processen en systemen die onze wereld beheersen. Verenigt u! luidt het devies – alleen zo bieden we hieraan tegenwicht. Op verschillende manieren wordt het gemeenschapsdenken aangemoedigd. Op grote schaal wordt een participatiemaatschappij gestimuleerd waarin grote verantwoordelijkheden voor onze omgeving van ons worden geëist. Digitale platforms als BlaBlaCar, Peerby of Couchsurfing faciliteren een eenvoudige uitwisseling van diensten. Ook in de kunstwereld wordt naar gemeenschap gezocht: steeds vaker worden museale collecties samengevoegd, aankopen gedeeld en voegen musea zich samen in confederaties als L'Internationale. De bezuinigingen van de afgelopen jaren kweekten binnen de kunstsector een krachtig collectief ideaal, een wapen in de strijd tegen de teloorgang van cultuur. Door de gemeentelijke overheid wordt het openen van artistieke broedplaatsen toegejuicht om hun verbindende sociale en economische potentieel. Het individualisme bevindt zich op een dood spoor, dat beseffen kunstenaars zich ook. Daarom kiezen zij bewust voor het grotere geheel, zoeken zij naar samenwerkingsverbanden en vormen ze collectieven.

In dit nummer laten we een aantal jonge en meer gevestigde collectieven zelf aan het woord. Wat drijft de leden om hun krachten te bundelen? Zijn het principes die hen verbinden, of juist de onderlinge tegenstellingen die hen tot een veelvormig geheel maken? Zijn het ideologische overwegingen, of overeenstemming in het ontbreken van een einddoel? Koen Bartijn bespreekt hoe gedeelde waarden en de hang naar samenwerking zonder hiërarchie de werkwijze van de Amsterdamse presentatieruimte W139 bepalen. Andere collectieven zijn in zekere zin meer *du moment* – zoals Oorbeek, dat enkel bestaat als de gelegenheid zich voordoet en dat geheel conventieloos geluid produceert, of *Kulter*, dat nauwelijks bindende elementen lijkt te hebben maar evengoed een naadloze eenheid vormt. Het interview met het Arnhemse collectief *Suze May Sho* is een reflectie op gezamenlijk curatorschap, de dynamiek van een expositie als product van verbintenissen en wat deze collectieve praktijk voor de autonomie van de kunstenaar betekent.

5



Hoewel het geloof in het opheffen van het individuele eigenbelang ten behoeve van de gemeenschap alomtegenwoordig is, blijft de infrastructuur van de kunstwereld stug gericht op de verdiensten van de geniale solo-kunstenaar. Dezelfde kunstwereld wordt gedomineerd door een bureaucratisch model dat de kunstenaar dwingt om als ondernemer te werk te gaan. Clara Ronsdorf sprak met het Duitse collectief ACAD&C, dat het collectieve maakproces tot haar werk maakte en met zakelijke strategieën experimenteert door zichzelf een *corporate identity* aan te meten. Het collectief zoekt niet alleen onderlinge verbintenis, maar verankert zich ook stevig in de samenleving door in tentoonstellingsruimtes de kunstwerken van andere te likken en zo haar publiek te provoceren. Juist dit dialoog met de buitenwereld blijkt essentieel. Want hoezeer het collectief ook praktische voordelen biedt of een ideologisch vooruitstrevende bijmaak heeft – de lofzang moet ook worden gerelativeerd. Domeniek Ruyters vraagt zich af of het collectief eigenlijk niet zoiets is als een in zichzelf gekeerd superindividu. In Het Collectief wordt het heiligdom van de gezamenlijke ontvouwd, bezongen en stevig aan de kaak gesteld. [S]

## If you want to play with power, you have to show off

Clara Ronsdorf

Clara Ronsdorf doet momenteel een master Kunstwissenschappen in Kassel en is daar tevens werkzaam bij projectruimte Papier Café en galerie Stellwerk.

Duitsland kent een lange traditie van kunstcollectieven die aan kunstacademies gevormd werden, met het Bauhaus (1919-1933) als voornaamste vooroorlogse voorbeeld. Kunstacademies bieden de perfecte mogelijkheid om als collectief te reageren op sociaal-maatschappelijke, politieke en economische veranderingen.

In het voorjaar van 2015 vormen zes kunststudenten van de Kunsthochschule in Kassel het kunstenaarscollectief ACAD&C. Het collectief werkt voornamelijk met performances en kenmerkt zich door fysieke experimenten. Momenteel houden de studenten zich bezig met het likken van kunst.

Wat bracht de leden van ACAD&C ertoe om anno 2015 in Kassel een collectief te vormen? Waarin zien zij de meerwaarde van het collectief ten opzichte van het individuele kunstenaarschap? Clara Ronsdorf sprak met drie leden van het eerste uur: Paula Miarzowsky, Amelie Jakubek en Andara Shastika.

Clara Ronsdorf[CR]:

Hoe zijn jullie tot het vormen van het collectief ACAD&C gekomen?

Amelie Jakubek [AJ]: Wij studeren allemaal al enige tijd aan de Kunsthochschule in Kassel. Daarbij delen wij de gemeenschappelijke interesse om als groep projecten te ontwikkelen. Ik wilde graag afstappen van de individuele kunstbenadering. Kassel speelt als Documenta-Stadt in de kunstwereld een grote rol. Afgezien van de periode waarin de Documenta plaatsvindt, bevind je je in Kassel in de periferie van de kunstwereld. Dit biedt ruimte en vele vrijheden om als collectief te experimenteren. Het ontstaan van het kunstcollectief komt dus enerzijds voort uit een pragmatische gedachte, het zoeken naar een manier om een duurzaam werkveld voor de directe (en verre) toekomst te creëren. Anderzijds besloten wij ons voornamelijk vanuit artistieke overwegingen als kunstcollectief te binden. ACAD&C staat voor *Agency for Contemporary Discourse & Collaboration*. Binnen onze 'agency' wisselen wij onze perspectieven met elkaar uit en kunnen wij zowel onze individuele als collectieve werken verbeteren. Het collectieve maakproces is in feite onze kunst.

Andara Shastika [AS]: Wij gaan onderling met elkaar in dialoog en ontwikkelen ons tegelijkertijd door de interactie met het publiek. Hierdoor positioneren wij ons ook als een

sociaal collectief dat zich niet alleen beperkt tot de kunstwereld.

CR: De volledige titel van jullie collectief, *Agency for Contemporary Discourse & Collaboration*, is een mond vol. In mei 2015 publiceerden jullie je eerste tijdschrift met op de achterzijde een lijst aan mogelijkheden waarvoor de afkorting ACAD&C zou kunnen staan, waaronder:

*Appropriating Canonized Affirmation-Dilemma's & Cloudlesness*

*Aristocratic Creations Amateurs Dogmata & Censorship*

*Agglomeration of Convincing Arguments Describing Coolness.*

Waar staat jullie naam uiteindelijk voor en hoe representeert die jullie werkwijze?

Paula Miarzowsky (PM): Onze naam ACAD&C bestaat uit vijf termen die grote betekenissen kunnen omvatten, maar tegelijkertijd erg algemeen zijn en niets over ons zeggen. Onze werkwijze is dynamisch en wij experimenteren met verschillende strategieën en identiteiten. Daarmee kan onze werktitel ook nog veranderen. In onze publicatie hebben we ervoor gekozen om met onze naam

te spelen. Dat is eigenlijk een directe knipooig naar de kunstwereld. Het is natuurlijk ook een statement om te stellen dat wij een 'agentschap voor hedendaagse artistieke discours en samenwerking' zijn. Door dit te doen plaatsen wij onszelf direct in het discours van hedendaagse kunst. Wij beginnen als een klein collectief, maar er ligt een grote kracht in het benoemen en het definiëren van jezelf door middel van autosuggestieve strategieën. Dergelijke strategieën komen vaak voor in de kunstwereld, maar zeker ook in andere sectoren.

AJ: Tijdens de eindtentoonstelling afgelopen zomer aan de kunstacademie hebben we een postercampagne opgezet, gericht op onze positionering als collectief. Eerst hebben wij gekeken naar werkestrategieën van verschillende bedrijven uit uiteenlopende sectoren en de manier waarop zij zich profileren als betrouwbare en succesvolle ondernemingen. Meestal gaat het om het uitdragen van betrouwbaarheid en een positieve visie op de toekomst. Bij banken en verzekeringsmaatschappijen is deze instelling bijvoorbeeld overduidelijk. Onze postercampagne draagt deze instelling uit door middel van slogans als:

*'If you want to play with power, you have to show off'*

*'100%'*

*'Design your own Artist myth'*  
*'Vulnerability is a state to be.'*

In de korte film *An Artist Tale*, die wij

maakten rondom de mythe van de kunstenaar, hebben wij deze slogans ook ingezet.

CR: Jullie hebben voor de vormgeving van deze campagne een bureaucratische, zakelijke vormgeving en strategie nagebootst. Bedrijven die zich met hun huisstijl op een bepaalde wijze willen profileren, gebruiken ook een dergelijke *corporate identity*. Maar schuilt in jullie imitatie ook niet een vorm van kritiek op de huidige staat van de kunstwereld, die hierdoor te zeer gedomineerd wordt?

AJ: Ja, we voelen zeker de druk die (jonge) kunstenaars door het huidige kunststysteem opgelegd wordt. Een kunstenaar moet vandaag de dag ook als ondernemer functioneren. De mythe rondom het kunstenaarschap is zo goed als volledig opgeheven. De kunstwereld wordt voor een groot deel door een economisch systeem geleid. In tegenstelling tot Berlijn, waar studenten van Weïßensee Kunsthochschule of UdK zich veel meer in de scene bevinden, netwerken, collectieven vormen en daar veel ervaring opdoen, vallen wij daar in Kassel buiten. Wij moeten zelf hard werken aan onze professionalisering. Hiervoor worden we niet opgeleid. Als groep sta je dan sterker. Ik wil zelf graag veel ervaring opdoen op dit gebied voordat ik afstudeer, zodat ik na de academie al een netwerk heb

opgebouwd en aan mijn positie in het kunststysteem heb gewerkt.

CR: Jullie kiezen in je werkwijze voor een vorm van omarming van het huidige systeem in plaats van openlijke kritiek.

AJ: We kiezen er bewust voor om te experimenteren met bepaalde zakelijke strategieën die vandaag de dag gebruikt worden in de kunstwereld. Er zijn genoeg kunstenaars en collectieven in het verleden geweest die uitvoerig hun kritiek hebben geuit. Vaak zul je dan toch opgeslokt worden door het systeem, aangezien de institutionele kritiek als genre in de kunst al lang gevestigd is. Wij willen liever niet in deze herhaling vervallen.

CR: Door het integreren van het kunststysteem in jullie performances onderzoeken jullie dus je eigen positie in de kunstwereld. Kunnen jullie deze performances verder toelichten?

AS: We wilden onderzoeken hoe we een nieuwe blik op kunst in het algemeen kunnen werpen en interacties kunnen provoceren met het publiek, maar indien mogelijk ook met andere kunstenaars en instellingen. Fysieke handelingen en performances zijn onze voornaamste methode om dit directe contact te vinden. Doordat

wij ons nieuwe identiteiten toe-eigenen, verkennen wij met onze performances nieuwe terreinen, zoals met de likperformance in tentoonstellingsruimten. Het is een nieuwe manier om met kunst om te gaan en het test de grenzen van de kunstwereld. Het likken zelf is zo basaal en tegelijkertijd raakt het vele aspecten van het leven. Het kan als erotisch worden beschouwd, maar het is ook simpelweg een manier om kunst zintuiglijk waar te nemen. Onze eerste performances waren nog binnen de veilige muren van de kunstacademie in Kassel, waar de reacties tijdens de eindexpositie van het jaar positief waren.

CR: In Berlijn hebben jullie in september deelgenomen aan de Berlin Art Week in het Kreuzberg Pavillon. Hoe waren hier de reacties?

AS: We merken dat werken in deze gevestigde context moeilijker was. We vroegen de kunstenaars en galerieën allereerst of wij onze performances mochten uitvoeren en documenteren. Hierdoor werden vele structuren binnen de instellingen blootgelegd; hoezeer kunstenaars afhankelijk zijn van hun galeriehouders, die bijvoorbeeld bang waren voor waardeverlies als gevolg van onze likacties. Kleinere galerieën reageerden veel soepeler op ons voorstel, zolang de kunstenaars ermee instemden. Door de rol die wij als collectief aannemen in tegenstelling tot een 'normale' bezoeker die zomaar een werk zou likken, worden wij door het publiek vaak gezien als onderdeel van de desbetreffende tentoonstelling of kunst.

CR: Hoe zien jullie de rol van de toeschouwer, met name bij performance-kunst?

PM: Het is zo opvallend te merken dat overal zo veel regels aan het publiek worden opgelegd met betrekking tot hoe men zich behoort te gedragen in een tentoonstellingsruimte. Dit hebben we onder meer ervaren bij de tentoonstelling van Tino Sehgal in Martin Gropius Bau. Sehgal's werk gaat in principe om interactie. Bij een performance van een naakt dansend koppel, waar het publiek braaf in een cirkel op ruime afstand bleef staan, werd mijn toenaderingspoging tot de performers door de bewakers verboden. De toegankelijk ogende performances bleken dus volledig geregisseerd en uitgedacht te zijn. Wij proberen nieuwe manieren te vinden om de interactie tussen kunstenaar en toeschouwers te bewaren, om intuïtieve, spontane performances mogelijk te blijven maken. Sehgal diende zeker als inspiratie, maar veel van zijn werk ontwikkelt zich, nu hij gevestigd kunstenaar is, tot geregisseerde performances. Wij zien dit en streven ernaar dit te vermijden, ook wanneer succes zich voordoet.

AJ: De reacties van het publiek op onze performances zijn ook zeker



afhankelijk van de context waarin wij deze willen uitvoeren. KOW Galerie in Berlijn is een jonge galerie waarin werk van Hito Steyerl getoond werd. Steyerl stond het ons toe haar beeldschermen te likken. Het publiek reageerde hier zeer positief en geïnteresseerd op. Misschien omdat het een jonger publiek was dat daar open voor staat. Daarnaast kan het natuurlijk zijn dat mensen dachten dat wij deel van de tentoonstelling waren. Het voorgeschreven gedrag van het publiek binnen de muren van een kunstinstelling stimuleert ons te experimenteren om deze grenzen te verkennen en de structuren bloot te leggen.

**CR:** Zijn er andere collectieven die als voorbeeld voor jullie fungeren?

**PM:** Wij laten ons zeker door andere, jonge collectieven inspireren, veelal artiesten die zich ook profileren door een vorm van *corporate*

*aesthetics*. Shanzhai Biennial en DIS Magazine, een online mediaplatform, zijn twee collectieven uit New York die wij bewonderen. Beide collectieven onderzoeken het algemeen geaccepteerde beeld van de kunstenaar als genie en stellen vragen over de rol van de curator en kunst in de context van sumptuïmaatschappij, tussen populaire cultuur en institutionele kritiek. Shanzhai Biennial experimenteert met vele vormen van branding en zoekt de grens op tussen commercie en kunstenaar. Zo hebben zij bijvoorbeeld tijdens de Frieze-kunstbeurs in Londen in 2014 een landgoed van drie miljoen pond geprobeerd te verkopen, wat vragen oproept over de huidige kunstmarkt.

**AJ:** Er is een bepaalde trend waar te nemen. Beide collectieven gebruiken een bepaalde beeldtaal, die wij ook inzetten, maar wij onderscheiden ons voornamelijk door te werken met performance en fysieke experimenten.

**CR:** Wat zijn jullie plannen met het collectief voor de nabije toekomst?

**AJ:** We willen de komende tijd onze likperformances en het documenteren ervan voortzetten. Daarnaast zijn we bezig met het opzetten van nieuwe (sociale) plannen, waarbij we ook kijken hoe wij iets kunnen betekenen voor de vluchtelingenproblematiek. Het voelt als onze verantwoordelijkheid om dit te doen. Wij willen dit graag integreren in onze toekomstige projecten maar een definitieve vorm hebben we nog niet. Op dit moment staat eerst nog onze filmvertoning in november op het documentairefestival Dokfest in Kassel gepland. **[S]**







# Experimenteren met principes

Drie jaar geleden, midden in de storm van bezuinigingen en hervormingen in de kunstsector, kwam bij presentatieruimte W139 de realisatie dat vanaf het volgende jaar de structurele financiering van het Rijk zou stoppen. Tot 2013 kregen elf presentatie-instellingen nog structurele subsidie van het Rijk; inmiddels zijn dat er nog maar zes. Tot de afvallers behoorde ook W139. Om toch te kunnen blijven voortbestaan moest er financiering worden aangevraagd bij culturele fondsen.

Intern was er eveneens een ontwikkeling gaande. W139 kon zich met recht een gevestigde presentatie-instelling noemen, maar werd onder vuur genomen door een kritische Amsterdamse Kunstraad. Zo wees de raad de instelling erop dat er te weinig bekommernis werd getoond voor de oorspronkelijke doelen die waren opgesteld bij de oprichting van W139 in de jaren tachtig, namelijk groei, ontwikkeling en het faciliteren van ruimte voor kunstenaars. De Amsterdamse Kunstraad waarschuwde voor de gemakzucht die gepaard ging met de gevestigde positie. W139 nam deze kritiek zeer ernstig en beseftte dat het roer om moest.

De verandering van de werkstructuur om de bezuinigingen te overleven met daarin meer nadruk op de vroegere kernpunten, werd gepresenteerd in de subsidieaanvragen bij het AFK en het Mondriaan Fonds. De inhoud was vooral een reactie op de storm die in het Nederlandse kunst-

[afb. A]  
Zie pagina 1.



New Sculpture  
Department  
(Kees Boevé,  
Lorenzo  
Quintanilla, Marc  
Berredá), Now  
Baby/on Live  
- Museumnacht  
2014, W139, 1 + 2  
november 2014.  
Foto: Milian Anais

landschap woedde en de dominante financiële managementcultuur waar verschillende instellingen onder gebukt gingen. Zo kondigde W139 bijvoorbeeld aan om geen namen meer te noemen in haar programma. Het moest niet langer gaan om *wat* er plaats zou vinden, maar om de manier *waarop* het zou gebeuren. W139 wilde weer terug naar de oude kernwaarden en gaan opereren als een non-hiërarchisch kunstenaarsinitiatief. Het Mondriaan Fonds zag echter geen heil in de plannen en besloot geen subsidie te verstrekken aan W139. Toch bleef de instelling standvastig. Om dit duidelijk te maken werd de volgende boodschap de wereld in gestuurd:

*Met ingang van vandaag start W139 – de visuele ruimte voor hedendaagse kunst in de Warmoesstraat in Amsterdam – een radicale omkering in de beeldende kunstwereld. Sinds haar bestaan bezint W139 zich op de maximale onafhankelijke positie van de kunstenaars, de rol van geld en haar eigen rol in het kunstsysteem.<sup>1</sup>*

Wat behelsde deze radicale omkering? Wat betekent het om een non-hiërarchisch kunstenaarsinitiatief te zijn? Welk gevolg heeft dit voor de kunst die gepresenteerd wordt in W139? En belangrijker nog: waarom is dit zo waardevol voor het Nederlandse kunstlandschap?

Dat er een radicale omkering moest komen stond vast; er moest alleen nog gezocht worden

naar een juiste uitwerking. Er werd een externe adviseur aangetrokken om de organisatie van W139 grondig te analyseren. Ook werden er gesprekken gevoerd met de kunstenaars en andere betrokkenen. Uit deze gesprekken kwam het eerste besluit voort: de kunstenaars die al eerder presentaties hadden gedaan, kregen de opdracht om andere kunstenaars binnen hun netwerk aan te spreken voor nieuwe presentaties. Deze kunstenaars moesten hierbij ook het samenstellen van de tentoonstelling voor hun rekening nemen, met het doel de presentaties in volledige vrijheid tot stand te laten komen. De eerste schrede was gezet naar een transformatie tot wat W139 nu is: een presentatie- en productiehuis voor hedendaagse kunst dat functioneert zonder artistiek directeur en curator, waar de kunstenaars zelf de leiding hebben en de volledige verantwoordelijkheid dragen voor de invulling van de ruimte. Het jaarlijkse programma wordt bepaald door een groep van twintig kunstenaars. Zij vullen onafhankelijk van elkaar dit programma in met eigen presentaties. Nadat de presentatie van een kunstenaar is afgelopen is het de bedoeling dat deze een nog niet betrokken kunstenaar naar voren schuift, teneinde weer een nieuwe groep te doen ontstaan. W139 is niet langer het kunstenaarsinitiatief uit de jaren tachtig dat als een krakerscollectief opereerde, maar de artistieke visie is gedecentraliseerd tot verschillende onafhankelijk georganiseerde kunstenaarsgroepen. Het enige

<sup>1</sup> W139.  
"Mondriaan  
Fonds zegt nee  
tegen radicale  
plannen W139."  
[www.w139.nl](http://www.w139.nl),  
6 november  
2013, 19  
december 2015.  
<[http://w139.nl/  
nl/articie/21178/](http://w139.nl/nl/articie/21178/)  
mondriaan-  
fonds-zegt-nee-  
tegen-radical-  
plannen-w139/>



dat hen bindt zijn de oorspronkelijke waarden van W139 als kunstinstelling zonder artistieke leiding, maar met een duidelijke visie. Met deze werkwijze heeft de instelling een duidelijk doel voor ogen. Er moet een omgeving gecreëerd worden waarin veel energie aanwezig is om nieuwe wegen in te slaan. De specifieke werkwijze maakt dit mogelijk.

Het bijzondere van deze werkwijze is dat de ruimte bij elke presentatie een grote verandering doormaakt. Het is de bedoeling dat de intentie van de presentatie zo sterk mogelijk tot uiting komt in het gehele pand. Zo wordt niet alleen gepresenteerd in de tentoonstellingsruimte, maar is het ook van belang de winkel van W139 aan de presentatie te laten meten. Wat eveneens opvalt is de neutraliteit die de instelling uitstraalt als overkoepelende context waarbinnen de presentaties plaatsvinden. Centraal staat het idee van 'een ruimte voor experiment': dit wordt dermate serieus genomen dat vorm noch inhoud klaarliggen voor de kunstenaar. Expliciete criteria voor de presentaties ontbreken. Dit betekent dat je als kunstenaar in W139 bijna niet anders kunt dan experimenteren, en dat alleen achteraf, ná het experiment, beoordeeld kan worden of de juiste keuze is gemaakt. W139 is een vrijplaats en een laboratorium voor alle mogelijke opvattingen over beeldende kunst. Het is een kleine wereld waar risico's genomen worden, met daarin alle ruimte voor talentontwikkeling, versterking van de kunstenaarspositie, internationale uitwisseling en dialoog met het publiek.

[afb. C]  
Zie pagina 2.



Lucio Capece,  
Seamus  
Cater, Johnny  
Chang, Brandon  
LaBelle, Konzert  
Minimal, Koen  
Nutters,  
Morten J. Olsen,  
Gabriel Paiuk,  
Rishin Singh,  
Martijn Tellinga,  
Nearly Not There  
(Ephemeral  
Spaces, Sound  
and Objects at  
W139), W139, 30  
januari - 1 maart  
2015. Foto:  
Martijn Tellinga

[afb. B]  
Zie pagina 1.



Caner Aslan,  
Kate Bicát, Paul  
Haworth, Verena  
Klary, Axel  
Linderholm, Bar-  
ry Martin, Sachi  
Miyachi, Eliza  
Newman-Saul,  
Roosmarijn  
Schoonewelle,  
Anami Schrijvers,  
Willful Blindness  
(opbouw/  
proces), W139,  
28 augustus - 27  
september 2015.  
Foto: Ayako  
Nishibori

Het creëren van een 'onvoorwaardelijke kunstruimte' vraagt een grote durf, omdat je als presentatie-instelling nooit weet wat er gepresenteerd gaat worden en de presentaties dan ook sterk uiteen kunnen lopen. Het gevolg van deze diversiteit is dat het moeilijk is om grip te krijgen op W139. De kunst die ontstaat tijdens het experiment heeft namelijk niet al een bestaande vorm: binnen het experiment wordt gezocht naar nieuwe manieren om gedachten en inzichten te vertalen naar een kunstpresentatie. Daarbij heeft het ontbreken van een artistiek directeur zo ook zijn moeilijkheden: de visuele boodschap die wordt uitgedragen heeft geen duidelijke overkoepelende inhoud die een breed publiek aanspreekt. De artistiek directeur is net zozeer de drager van een duidelijke visie en dus mist W139 een gedeelte van haar publiek – door het ontbreken van een dergelijke visie. Het is evenzeer opmerkelijk dat de bezoeker of kunstcriticus die beter bekend is met het kunstdiscours vaak de neiging heeft om de vorm of de inhoud van het gepresenteerde werk sterk te objectiveren en te veel onnodige invulling te geven. Het werk is in de ogen van de criticus dan ook vaak onaf. Dit is een lastig punt, aangezien dit juist een van de kernwaarden van het experiment is: het is nooit af en kan zich daarom ook niet laten objectiveren. De kunstenaar in W139 wil vaak loskomen van de kunsttraditie en is in dit proces continu bezig met een zoektocht naar een beeldtaal om zichzelf uit te drukken. De kunstwerken in deze instelling

zijn daarom geen objecten, maar processen; geen voltooide creaties, maar worstelingen met het materiaal. Ieder werk in deze instelling laat zijn littekens achter die duiden op plekken waar het experiment deels is mislukt en wellicht iets waar de volgende kunstenaar op kan aanhaken. W139 opereert zo als een plek die geen antwoorden en duidelijke inzichten biedt, maar oprechte vragen stelt en verwarring toont – iets wat bezoekers en critici vaak moeilijk begrijpen. Deze instelling lijkt zich in een moeilijke positie te bevinden, waarbij het soms onvermijdelijk is om als een tegendraadse dwaze held ten strijde te trekken tegen de verdinglijking van haar kunst.

W139 heeft duidelijk voor ogen dat alles samenhangt met het klimaat dat je als instelling voor de praktijken van de kunstenaar creëert. Maar volledig afgeschermd van de buitenwereld moet dit ook niet zijn. Het klimaat moet namelijk niet enkel vruchtbaar zijn voor de kunstenaar, maar ook voor de bezoeker. Wat blijkt is dat het experiment juist deze kracht bezit: het is de plaats waar de kunst daadwerkelijk *plaatsvindt* en het heeft hierdoor de kwaliteit om de toeschouwer direct te betrekken bij de praktijk van de kunstenaar en de ervaring van de samenleving waaruit zijn kunst is voortgevloeid. De fricties in de samenleving komen direct tot uiting in de breukvlakken in het materiaal. Aannames over gepresenteerde kunst hebben het gevaar de geleefde ervaring van de kunstenaar op een

afstand te zetten en van kunst iets stars te maken. Star is de kunst in de W139 absoluut niet; de kunstenaar stelt zich vooral kwetsbaar op en stort zich in een proces waarin alles onzeker is. Als een balletdanser die in zijn sprong een houding moet aannemen waardoor hij ook weer goed terecht komt. Kunnen we überhaupt over dit vermogen beschikken wanneer elke bodem onder onze voeten is weggefallen? Ja, zodra we de behoefte naar een dergelijke bodem laten varen. En dit is het moment waarop het experiment met veel beweging op het toneel verschijnt. [S]



Wouter Wagemakers is sinds 2011 als onderzoeker en docent verbonden aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij een profschrijft over het werk van architect Michele Sanmicheli in Verona voorbereidt.

# A brief encounter: Michele Sanmicheli en Giorgio Vasari in Venetië

In de Levensbeschrijving van Michele Sanmicheli (1487/8-1559), geschreven door Giorgio Vasari (1511-1574) voor de tweede editie van *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), maakt de auteur terloops melding van een onverwachte samenwerking: die van hemzelf met de architect uit Verona voor een project in Venetië.<sup>1</sup> Terwijl hij uitgebreid wapenfeiten uit Sanmicheli's carrière opsomt, meldt hij ineens vrij achteloos:

*In Venetië bouwde [Sanmicheli] vanaf de fundamente het magnifieke en zeer rijk versierde stadspaleis voor de familie Corner nabij San Polo en restaureerde hij een ander stadspaleis, ook in bezit van de familie Corner, dat vlakbij San Benedetto all'arbore gelegen is, voor messer Zuanne Corner, met wie Michele goed bevriend was; en dit leidde ertoe dat Giorgio Vasari negen schilderijen in olieverf vervaardigde voor het plafond van een magniefiek appartement in dat stadspaleis, volledig versierd met gesneden houtwerk en rijkelijk belegd met goud.<sup>2</sup>*

Uit de neutrale bewoordingen “leidde ertoe” (“*fu cagione*”) is moeilijk op te maken hoe Vasari deze opdracht binnensleepte. Doordat zijn carrière zich hoofdzakelijk aan het hof van de familie De' Medici in Florence afspeelde, roept zijn verblijf in Venetië ook veel vragen op. Hoe kwam zijn samenwerking met Sanmicheli tot stand en wat hield deze in? En hoe had hij de architect leren

<sup>2</sup> Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Bettarini, Rosanna, Paola Barocchi, red. V. Florence: S.P.E.S., 1966-1987: 370. “Messer” is een gebruikelijke aanspreekvorm voor ‘mijnheer’ en wijst op een hogere sociale status. Vertaling door de auteur.

<sup>1</sup> Voor het geboortjaar van Sanmicheli, waarover veel discussie bestaat: Davies, Paul, David Hemsoll. *Michele Sanmicheli*. Milaan: Electa, 2004: 16n.17-18.

<sup>4</sup> Het contract tussen Zuanne Corner en de steenhouwer is volledig getranscribeerd: Romanelli, Giandomenico. ‘Sanmicheli e Venezia: novità e riletture’. In: Burns, Howard, e.a., red. *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*. Milaan: Electa, 1996: 84-85, 278.

<sup>5</sup> Romanelli 1995: 278.

<sup>8</sup> “Ricordo come a di otto di aprile 1542 il Magnifico Messer Giovanni Cornaro gentiluomo veneziano mi allogge per ordine di Messer Michele da Verona Messer Michele architetto di San Marco, un palco o soffittato di legname a dipigniere a olio con nove quadri grandi.” *Del Vita* 1938: 39-40. Dat Sanmicheli aan het hoofd stond van alle werkzaamheden blijkt ook uit een contract van 6 oktober ...

kennen, die voor zijn werk als militair ingenieur van de Republiek van Venetië veel op reis was?

## Palazzo Corner-Spinelli

Het stadspaleis dat Sanmicheli voor Zuanne Corner verbouwde, staat tegenwoordig bekend als Palazzo Corner-Spinelli, een laat vijftiende-eeuws gebouw aan Venetië's Canal Grande, dat in opdracht van de familie Lando door Mauro Codussi (1440-1504) werd ontworpen. Het kwam op 21 januari 1542 in Corners bezit, al was de koop reeds voor die tijd beklonken.<sup>3</sup> Een contract van 29 december 1541 meldt namelijk dat Corner een steenhouwer inhuurde die bouw materiaal moest aanleveren volgens de instructies van “*Michiel da S. Michiel ingegnier della Serenissima signoria di Venetia*”. In het contract was daarom een lijst opgenomen met de afmetingen en gewenste kwaliteit van de te leveren blokken steen, inclusief de garantie dat deze in perfecte staat zouden aankomen in het stadspaleis.<sup>4</sup>

De herstructurering van het stadspaleis verliep voorspoedig. Dit blijkt niet alleen uit een vervolgorde die de steenhouwer een paar maanden na zijn eerste opdracht kreeg, die als een erkenning gold voor het werk dat hij had geleverd, maar ook uit de notities van Vasari over zijn eigen werkzaamheden in Palazzo Corner-Spinelli.<sup>5</sup> In de Levensbeschrijving van Sanmicheli maakt

<sup>3</sup> Gallo, Rodolfo. ‘Michele Sanmicheli a Venezia’. In: *Michele Sanmicheli 1484-1559. Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona per la celebrazione del quarto centenario della morte dell'architetto veronese*. Verona: Valdonega, 1960: 115-116.

<sup>6</sup> *Il libro delle ricordanze di Giorgio Vasari*. Del Vita, Alessandro, red. Rome: Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1938: 39-40.

<sup>7</sup> Voor een reconstructie van het decoratieprogramma, zie: Schulz, Juergen. ‘Vasari at Venice.’ *The Burlington Magazine*, jrg. 103, no. 705 (december 1961), 504+507.

Vasari geen melding van de precieze chronologie van de werkzaamheden die hij voor Corner verrichte. Maar volgens zijn *ricordanze*, notities ten behoeve van zijn persoonlijke administratie, sloot Vasari op 8 april 1542 een contract met de Venetiaanse patriciër ter vervaardiging van negen plafondschilderingen voor het slaapvertrek, op te leveren vóór 1 augustus van datzelfde jaar.<sup>6</sup> In het contract stond zorgvuldig beschreven wat het decoratieprogramma behelsde: centraal een schildering met de personificatie van Caritas (liefdadigheid) en daaromheen vier panelen met de personificaties van Spes (hoop), Justitia (rechtvaardigheid), Fedes (geloof) en Pacientia (geduld), al dan niet vergezeld door diverse andere figuren. In de hoeken van het plafond was een viertal kleinere panelen met putti gepland.<sup>7</sup> De woordkeuze die Vasari hanteert bij het vastleggen van zijn opdracht in de *ricordanze* is interessant: hij ontving de opdracht van Zuanne Corner “op voordracht van messer Michele Sanmicheli”, die verantwoordelijk was voor het uitdenken van het decoratieprogramma van Corners slaapvertrek en die aan Vasari daarvan een schets voor het plafond had overhandigd.<sup>8</sup>

De rolverdeling tussen Sanmicheli en Vasari is daarom vergelijkbaar met de rolverdeling die de architect ook vaak bij andere projecten hanteerde. Hij verzamelde een team van jonge schilders om zich heen die hij kon helpen carrière te maken.

..1543 tussen Zuanne Corner en twee mannen die waren aangesteld voor het vergulden van het houten plafondframe waarin de schilderijen van Vasari werden bevestigd: *“sechondo el desegno... et a obidientia et ordine del sopra dicto messer Michiel.”* Voor het volledige document, zie: Romanelli: 1995: 279-280.

Maar hoe kwam de samenwerking tussen Sanmicheli en de schilder uit Arezzo tot stand? En waarom vroeg hij uitgerekend Vasari om het plafond van Corners slaapvertrek te decoreren? Het antwoord op deze vragen ligt besloten in de omstandigheden van Vasari's komst naar Venetië.

### Vasari's verblijf in Venetië

Vasari arriveerde op 1 december 1541 in Venetië op persoonlijke invitatie van schrijver Pietro Areti-

[afb. D]

Zie pagina 2.



Mauro Codussi, Palazzo Corner-Spinelli, ca. 1480-90, Venetië. Bron: <http://www.aguidetovenice.co.uk/palazzo-corner-spinelli.html>

no (1492-1556). Deze had een komedie geschreven ter gelegenheid van de carnavalsfestiviteiten van een Compagnia della Calza (een sociëteitsvereniging voor patriciërs) en had Vasari uitgenodigd om de decoraties voor zijn rekening te nemen.<sup>10</sup> Eenmaal in de lagunestad aangekomen maakte Vasari kennis met de vriendenkring van Aretino, waar veel kunstenaars in de stad deel van uitmaakten, en raakte bevriend met Titiaan, Jacopo Sansovino en Michele Sanmicheli. Aretino was dan ook de verbindende schakel tussen Vasari en de Veronese architect, die op dat moment in Venetië verbleef om de werkzaamheden voor het fort Sant'Andrea voor te bereiden na langdurig verblijf in overzees gebied.<sup>11</sup> De opdracht die Sanmicheli voor Vasari had geregeld was evenwel geen vriendendienst; het was gebaseerd op het talent dat Vasari bij de uitvoering van zijn werk voor de Compagnia della Calza demonstreerde.<sup>12</sup>

Dat talent was dan ook onmiskenbaar. Nadat de toneelvoorstelling van Aretino eind februari 1542 was opgevoerd, ontving Vasari complimenten voor zijn decoraties, onder meer van Titiaan en Sansovino vanwege de vindingrijke combinatie van narratieve voorstellingen en geschilderde architectuur.<sup>13</sup> Hij had een wanddecoratie geïntroduceerd met een alternerend ritme van brede en smalle traveeën, een inventie die terugging op de architectuur van Donato Bramante (welke bekend was bij de architecten Sanmicheli en Sansovino die bei-

<sup>9</sup> Davies-Hemsoil 2004: 60-63. Cf. Boucher, Bruce, *Andrea Palladio. The architect in his time*. New York: Abeville Press, 1994: 58, 156-157.

<sup>10</sup> Schulz 1961: 500-501.

<sup>11</sup> Davies-Hemsoil 2004: 254-257.

<sup>12</sup> Voor bewijs van deze vriendschap, zie: Vasari 1966-1987: 375.

<sup>13</sup> Schulz 1961: 501.

[afb. E 2]

Zie pagina 3.



Michele Sanmicheli, Palazzo Corner-Spinelli (interieur), 1542, Venetië. Bron: Davies, Paul, David Hemsoil, *Michele Sanmicheli*. Milaan: Electa, 2004: 202.

[afb. F]

Zie pagina 3.



Giorgio Vasari, *Patientia (Geduld)*, 1542, olieverf op paneel, 79 x 188, Gallerie dell'Accademia, Venetië. Bron: [http://www.wga.hu/html\\_m/v/vasari/1/05/patient.html](http://www.wga.hu/html_m/v/vasari/1/05/patient.html)

[afb. E 1]

Zie pagina 3.



Michele Sanmicheli, Palazzo Corner-Spinelli (interieur), 1542, Venetië. Bron: Davies, Paul, David Hemsoil, *Michele Sanmicheli*. Milaan: Electa, 2004: 202.

de in Rome gewerkt hadden) en de schilderijen van Giulio Romano in de zaal van Constantijn (1520-1524) in het Vaticaan. Een ander innovatief element dat bewondering oogstte was Vasari's behandeling van het interieur als één geheel door de indelingen van de wand- en plafonddecoraties met elkaar te laten corresponderen.<sup>14</sup> Sanmicheli was dusdanig van deze decoraties onder de indruk dat hij de jonge schilder aanbood de plafondschilderingen voor Corners slaapvertrek te verzorgen – om Vasari's carrière verder op weg te helpen en wellicht omdat andere grote opdrachten voor Vasari uitbleven.

Doordat Palazzo Corner-Spinelli na de interventie van Sanmicheli nog meerdere malen is verbouwd en Vasari's doeken deels verloren en deels verspreid zijn geraakt, blijft het gissen naar de precieze omstandigheden van de opdracht en het uiteindelijke resultaat. Zeker is dat Vasari aangesteld werd voor het vervaardigen van de plafondschilderingen op voorspraak van Sanmicheli én dat hij zijn taak binnen de gestelde termijn volbracht. Op 17 augustus 1542 werd Vasari in het accountboek van Palazzo Corner-Spinelli dan ook vermeld als crediteur voor een som van 120 dukaten, één dag nadat hij definitief uit Venetië vertrok. Waarom Vasari wegging is niet duidelijk, maar aan een gebrek aan werk had het niet gelegen. Vasari had na zijn werkzaamheden voor Corner een prestigieuze opdracht voor de

Santo Spirito-kerk binnengehaald, maar door zijn overhaaste vertrek kwam daar uiteindelijk niets van terecht. De samenwerking tussen Sanmicheli en Vasari is zodoende typerend voor zoveel andere samenwerkingen in de eerste helft van de zestiende eeuw: een gelegheidscontract. [S]

## The collective at work

Kulter is een collectief van beeldend kunstenaars, muzikanten en schrijvers dat exposities, workshops en concerten organiseert in galerieën, concertzalen en huiskamers.

Waar en wanneer ego's uitgezet of overtroffen zijn, ontstaat de mogelijkheid van het collectief. Kulter onderscheidt twee soorten collectieven: hard en zacht.

Het harde kunstenaarscollectief omvat traditioneel minstens één van drie eigenschappen:

1. Een radicaal ideologisch uitgangspunt
2. Het maken van werk onder gezamenlijke naam
3. Het delen van studio en leven.

Het zachte kunstenaarscollectief ontstaat uit praktische overwegingen en behoeften, zoals werkruimte, faciliteiten en promotie. Mirages die soms met de tijd materialiseren tot gelukke bouwwerken.

Het afschaffen van het ego in het collectief is overigens relatief – de behoefte aan gehoor, herkenning, aandacht, geldt voor het collectief zelf net zozeer als voor een individuele kunstenaar – maar daar gaat het niet om.

Technisch gezien is Kulter – ploeg, in het Vlaams – geen collectief: geen vaste gezamenlijke werkruimte, geen ideologie, de leden treden meestal onder eigen naam op, er zijn geen onderhuidse economische of strategische belangen. Kulter is echter op een andere manier wel een collectief: een collectief de situation, van misstanden, dat probeert iets te maken op bewandelde en onbewandelde paden, steeds aan het ploegen terwijl anderen zaaien en oogsten. In die zin arrogant, want onaantaastbaar. Verwante kunstenaars, bezoekers, crew, passanten, gedragen zich op een bepaald moment, op een bepaalde plek, ook als collectief. Dat is alleen op dat ene moment zichtbaar, als de top van een ijsberg.

[ ]

What if	Maybe
We could try	
Now	

When flocks of birds move together like one giant new entity.

When swans fly to Africa in Winter and one bird after the other takes the lead position, even though it is clear that it is more advantageous for each individual bird to be in the back.

The collective is where a group brings themselves and their competences, rather than their work, to a space or situation.

The collective is where the whole of the situation is more than the sum of the parts.

The collective sparks inspiration, frustration, new collaboration and interaction.

You know the feeling when you throw a party and everyone is engaging, although they have never met?

When you crash a party and someone offers you a drink?

That is the collective at work. [S]

[img. G]  
See page 4.



Kulter, Julisso, digitale tekening, 2015.

[img. H]  
See page 4.



Videostill uit Tommy Becker, Song for a LOVE SONG, DV-film, 5min 200sec, 2014. Deel van het internationale videoprogramma TIME is love.08, Show\_03, door Kulter, Amsterdam, april-mei 2015



# Vervlechting van disciplines, gezamenlijk verankeren *Collectief Suze May Sho*

Wij houden van materialiteit, maken dezelfde keuzes als de kunstenaar. De muurverf, de houtsoort - keuzes die ook bij het maken van een kunstwerk van levensbelang zijn. We brengen als het ware de ateliersituatie naar het museum. Deze manier van werken is minder controleerbaar, en dat maakt hem voor sommigen wel beangstigend. Deze werkwijze hangt samen met onze gedeelde opvatting dat de kunstenaar te weinig waardering krijgt. De kunstenaar zou de belangrijkste schakel in de keten moeten zijn - wat hij maakt is onvermengd. Alle disciplines die daarop volgen gebruiken zijn inzicht om het vervolgens te verdunnen. Het pure spul wordt niet gewaardeerd, omdat het nog onvoldoende rendement heeft. Een goede curator weet een kunstwerk onverduld te tonen, en dat is wat wij in onze tentoonstellingen proberen te doen - de zuiverheid van het kunstwerk ook binnen de museale muren in zijn waarde laten.”

Julia Steenhuisen en Nora Veerman

Julia Steenhuisen is hoofdredacteur van Simulacrum.  
Nora Veerman is eindredacteur van Simulacrum.

Het driekoppig collectief Suze May Sho brengt verschillende kunstvormen samen: Jessica Helbach (1972), Rosell Heijmen (1973) en Connie Nijman (1973) werden respectievelijk opgeleid in Modevormgeving, Fine Arts en Grafische Vormgeving. Multidisciplinair, noemt het collectief zichzelf – een begrip dat inmiddels wat versleten is, maar in 2003 door Suze May Sho nog moest worden uitgevonden. Het samenwerkingsverband blijkt duurzaam: het collectief stelde de afgelopen jaren verscheidene tentoonstellingen samen op het gebied van beeldende kunst en mode, zowel onafhankelijk als in opdracht van onder meer het Museum Moderne Kunst Arnhem en de Arnhem Mode Biënnale. We spreken de leden van Suze May Sho in hun atelier.

I

“Het ontstaan van Suze May Sho komt voort uit het geloof dat het samenbrengen van onze individuele praktijken meer dan een som der delen is, en ons naar een hoger niveau tilt. Voordat we met Suze May Sho begonnen, waren we alle drie zoekende. We hadden ieder een opleiding tot autonoom kunstenaar gevolgd, maar het verwachte patroon van een individuele focus en doorontwikkeling dat daarbij hoort paste ons niet. We merkten na ons afstuderen hoe eenzaam het kunstenaarschap kan zijn. Los van elkaar tonen we veel minder lef dan wanneer we gezamenlijk onder een alter ego werken. Binnen ons samenwerkingsverband toetsen we elkaars ideeën en houden we elkaar scherp. Feedback is, achteraf gezien, de belangrijkste reden geweest om een collectief te willen vormen. Tegelijkertijd zijn het juist onze uiteenlopende expertises en kwaliteiten die ons binden en ons als geheel sterker maken.”

II

“Onze samenwerking begon in 2003. Jessica en Rosell werden door het Fashion Institute Arnhem uitgenodigd om een tentoonstelling in Museum Arnhem te maken te ere van het tienjarig bestaan van het Fashion Institute. Er zat al behoorlijk wat werk in de tentoonstelling op het moment dat we te horen kregen dat deze om financiële redenen niet door kon gaan. Toen hebben we

IV

“We streven ernaar onszelf en onze projecten te verankeren en verbinden met verschillende mensen en disciplines. Voor ons is het maken van een gouden ei niet bevredigend: daarin ontbreekt de dialoog. Dat neemt niet weg dat we graag samenwerken met kunstenaars die wél die gouden eieren leggen. We tonen ze eenvoudigweg liever dan dat we ze zelf produceren. We willen graag concepten ontwikkelen die besmettelijk zijn voor de kunstenaars die we erbij betrekken, zodat ook zij de

lol van het samenspel inzien en de logica van het concept begrijpen. Er zijn ook kunstenaars die daar wars van zijn, omdat zij zo op hun eigen autonomie zijn gesteld dat ze niet geïnteresseerd zijn in die vervlechting die wij zoeken. Wij zijn met zijn drieën, en vormen daardoor geen echte eenheid in de zin van continue onderlinge bevestiging. Het is dus noodzakelijk voor ons om de dialoog constant gaande te houden, zowel binnen Suze May Sho als tussen ons en de kunstenaars, de samenleving of de opdrachtgever. Die openheid is waar we voor strijden.”

V

“Natuurlijk is het niet alleen maar leuk: ieder van ons levert een deel van haar ego in. Onze individuele visies verschillen bovendien, en dat maakt het maakproces niet zelden complex. Maar in ons geval neemt de kwaliteit van ons werk juist toe door dat we concessies moeten doen. Dat is uiteindelijk wat ons samenbrengt. Een andere voorwaarde voor het voortbestaan van Suze May Sho is het financiële model dat we ontwikkeld hebben. We zijn heel gul naar elkaar, in alles wat we doen. We delen alle opbrengsten door drieën. Dat geeft ons vrijheid en vertrouwen om samen te werken. Soms is één van ons minder inhoudelijk betrokken, dat is onoverkomelijk. Die doet dan gewoon een tijdje de afwas.” [S]

# De goeden tegen de slechten

## Anna Dupon

Anna Dupon is een jonge schrijfster en maakster, die momenteel in Antwerpen de opleiding Woordkunst volgt om haar geslepenheid verder aan te scherpen.

Hij was nieuw, dus interessant. Bij het kringgesprek vertelde hij dat hij later spion wilde worden. Zijn oom was spion. Die gaf hem spionnentraining. Hij speelde ‘de goeden tegen de slechten’.

Nieuw.

‘Wie is er goed?’

‘Ik.’

Zij,  
zij waren één,  
één zij,  
één hun,  
één slechterik.

‘Wie is er slecht?’

‘Ik.’

Zo ging het in de films ook altijd.

‘Pak me dan, als je kan.’

‘Wij zijn de goeden en de slechten, en wat doen we?’

We renden, we schoten, we misten, we doodden voor minstens 5 seconden. We onderhandelden zelfs, besloten dat dood toch iets langers moest zijn. 10 seconden.

‘We vechten.’

En terwijl we renden en schoten en misten en doden, spon de slechterik een web.

Interessant.

De nieuwe jongen in de klas en ik, wij waren goed.

Waarin hij ons één voor één ving. Gevangenschap duurde langer dan dood.

Bas en ik.

Gevangenschap duurde tot je kon ontsnappen.

En Bauke en

Ditte en Mauk en Martijn.

Een goed team.

Jasper en Sjors en Max en Belinde, zij waren geen team. Zij waren slecht.

Onze handen werden met onzichtbaar touw vastgebonden aan het hek. Alle goeden aan het hek. De slechterik had gewonnen. Zo ging het in de films nooit.

We moesten wel winnen want wij waren met veel

Nieuw.

Interessant.

# Reconciliation Between Opposites

## *Huit Facettes Interaction’s artistic workshops as social intervention and intercultural exchange*

Judith Couvee

Judith Couvee volgde de Master Art of the Contemporary World and World Art Studies aan de Universiteit Leiden. Ze onderzoekt de rol van kunst in een globaliserende wereld, en de potentie van creativiteit deze op zijn kop te zetten en mensen te verbinden.

[img. 1]  
See page 39,  
Huit Facettes



Interaction, Workshop in Hamdallaye Samba Mbaye, Senegal, February 1996.  
Source: Okwui Enwezor, *The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Huit Facettes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007: 222.

<sup>1</sup> Rietzek, Gerti, Christian Rattermeyer (ed.). *Documenta 11. Ausstellung Kurzführer/Exhibition Short Guide*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002: 114.

<sup>2</sup> From here on an abbreviated form will be used in reference to Huit Facettes Interaction, namely Huit Facettes, which is the popular version of the name.

Recovering traditions of the atelier as a site of learning, exchange, and shared labor, as well as shifting the emphasis from the Senegalese privileged urban space to its subordinated rural areas, artist collective Huit Facettes Interaction developed the project *Les Ateliers d’Hamdallaye* (The Workshops of Hamdallaye), which first took place in 1996 [img. 1]. The project is a long, extended collaboration between the members of the artist collective and the inhabitants of the small village of Hamdallaye Samba Mbaye, situated in the south of Senegal, some five hundred kilometers from Dakar near the Gambian border. Regarded as a social form of creative production and art practice, the workshops aim to initiate interaction between previously separated groups.<sup>1</sup> How does Huit Facettes use art as a tool for intercultural dialogue and social change?<sup>2</sup> Departing from an art practice based on the exploration of sustainable relationships within a social environment, in what ways is the artist collective involved in direct action at a local level?

Founded in 1995 by eight visual artists living in Senegal, the collective has seven members, including Abdoulaye N’doye, El Hadji Sy, Fodé Camara, Cheikh Niass, Jean Marie Bruce, Muhsana Ali and Kane-Sy. Their aim is “to free themselves of the more haphazard and vulgar aspects of artistic means of expression as they are defined from the traditional western perspective”, by initiating

collaborations between artists and organizations from all areas of the world, that take place in Senegal rather than in Europe or North America.<sup>3</sup> Moreover, Huit Facettes attempts to decentralize culture by setting up cultural, economic and social development projects in areas with a socially weak position. As they invite international artists to places that are off the art track, like the small village of Hamdallaye instead of the capital Dakar, Huit Facettes opens up the local art world and reverses the common process of exporting local art to global institutions.

Challenging urban-rural binaries, Huit Facettes' artistic practices are characterized by social engagement with various communities, as they involve work between urban and rural contexts in Senegal to create new bonds between the two.<sup>4</sup> While Senegal is a predominately agricultural country, its urban centers are growing rapidly, which causes an increase in social stratification and alienation between the two communities. According to curator Okwui Enwezor, Huit Facettes' work is formed by and responds to specific developments in Senegal's political, social and cultural discourse, that is:

*...the erosion of the link between the state and formal institutions of culture; the collapse and disappearance of the public sphere; and the crisis and alienation of the labor of the artist working*

<sup>4</sup> Enwezor, Okwui. "The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes." In: Stimson, Blake, Gregory Sholette, ed., *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007: 244.

<sup>3</sup> Kane-Sy, Amadou. "Beyond 'Postism'." *www.springerlin.at*. January 2003. 5 November 2015. <<http://www.springerlin.at/dyn/heft.php?id=34&pos=0&textid=0&lang=en>>.

With the intention to develop works and projects that respond to the specific culture and influences of the region, Huit Facettes invited artists and

Notwithstanding the evident social aspect in Huit Facettes' work, the members of the artist collective state that they are first and foremost artists, and by no means social workers. They use their own status and experience as known international artists to contribute to the development of the local art world. Also, they focus on the often overlooked by society, be it communities, areas, or forgotten traditional arts and crafts practices. The artist collective attempts to redefine the conventional value of art, as this often has commercial ties or is formed by the status of the artist, as well as by various interactions with social, economic and political views.<sup>6</sup>

*within the forced bifurcation of social space between the urban and rural contexts of Senegal.*<sup>5</sup>

In an attempt to produce a common social space, Huit Facettes uses anti-institutional strategies by focusing on exchange between different groups, based on the experiences of clearly demarcated oppositions that are found in the country, rather than on the production of an object-based art practice.

### Interactive collaboration in *Les Ateliers d'Hamdallaye*

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 235.

<sup>6</sup> Kane-Sy 2003.

A series of public discussions between the artist collective, visitors and the inhabitants of Hamdallaye preceded the workshops. Organized by Huit Facettes member Fodé Camara, the workshops in-

The project, which was both object-based and participation- and process-oriented, resulted in artworks, such as paintings, drawings, sculptures and animations. However, the arising transcultural and interdisciplinary communication and exchange were as important as the tangible results. Europeans collaborated with Africans, Rwandan with Senegalese, artists with filmmakers. Moreover, rural communities were connected with urban communities in this newly founded socio-cultural center of creativity.

filmmakers from different parts of the world, like Belgium, Rwanda, Dakar, and Southern Senegal, to collaborate with the artist collective and the inhabitants of Hamdallaye. One of the artists of the collective, Kane-Sy, explains that *Les Ateliers d'Hamdallaye* was conceived:

*...as a way of bringing together contemporary urban artists, a village community, a nongovernmental organization. The issues faced in the project could be traced to relationships and ties within a precisely demarcated social territory – a rural one – since the workshops fostered interaction between spheres that are traditionally alien to one another.*<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Kane-Sy quoted by Kester, Grant. In: *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011: 97.

According to writer Grant Kester, an important feature of recent collaborative art practices, such as this project, is the fostering of interdisciplinarity, as they often overlap with urban planning and

The remobilization of traditional arts and crafts facilitated a certain degree of economic independence and autonomy for the women of Hamdallaye, as they were able to sell their work in surrounding villages. The previously male-dominated circuits of arts and crafts production and sale, was now challenged by the women's acquired economic independence.<sup>10</sup> Foregrounding collaboration and collective practices, *Les Ateliers d'Hamdallaye* can be seen as a symbol of urban and socio-economic problem solving, as the project empowered the isolated villagers and increased their economic capacity through the improvement of artistic skills.

cluded batik, glass painting, embroidery, weaving, carving, sculpture, ceramics and soap making. By focusing on the transformation of basic skills into professional skills, the atelier became a place for cultural, social, and artistic exchange, with a focus on education.<sup>8</sup> Furthermore, in collaboration with local developers such as farmer and autodidact fresco painter Maat Mbaye, a personalized graphic register for the villagers was established as a mode to demonstrate personal identity. The villagers decorated their huts with a new form of alphabet, which was collectively conceived.<sup>9</sup>

<sup>10</sup> Kane-Sy, quoted by Kester 2011: 99.

<sup>8</sup> *Ibid*.

<sup>9</sup> Rietzek: 114.



political activism. In his book on collaborative art in a global context, *The One and the Many*, Kester discusses the work of the Senegalese artist collective, with a main focus on the collaborations they initiate. Even though it is a key characteristic of Huit Facettes' projects, they transcend a typical one-dimensional collaboration between artists, organizations providing help and a local community, as they are created as dialectical situations. In my opinion, the strength of Huit Facettes' projects lies in the creation of equality. The visitors and the locals, no matter their background, play multiple roles, by becoming artist, villager, and social worker through the structure of being active both as participant as well as leader.

However, as mentioned earlier, the members of Huit Facettes deliberately step away from NGO-practices. Huit Facettes empowers local communities from within, instead of making the people dependent on help from outside. Working with existing resources, as seen in the remobilization of traditional arts and crafts, underlines this statement. According to the artist collective, the most important aspect of the collaboration is the autonomy of the villagers. Enwezor writes that Huit Facettes aims "to stimulate the agency and subjective capacity of each participant in the workshop, to help them establish an individual expression, but above all, it is to avoid at all

<sup>11</sup> Enwezor 2007: 245.

cost the possibility of dependency."<sup>11</sup> By actively stimulating the agency and subjective capacity of Hamdallaye's inhabitants, the project emphasizes development and empowerment, and creates a self-sustainable future for the village and the ability to respond to the rapid changes across Senegal's social, political and cultural fields.

### Decentralization of Culture

In light of the different aspects of their workshops, such as the process of reconciliation between opposites, the fostering of interdisciplinary collaborations, and an emphasis on development and empowerment, I would like to make a reference to the collective's process of decentralization of culture. This process operates beyond the relationship between Africa and the "geopolitical privileged North." By inviting artists to the "global South", Huit Facettes organizes collaborations that respond to an African context, rather than responding to the framework of the international art scene, rooted in a Euro-American context.<sup>12</sup> Kester uses these terms, "geopolitical privileged North", "global South", and "Euro-American context", in his discussion of Huit Facettes' work, and I believe they capture and clarify a great deal of the artist collective's aims. Their collaborations promote a decentralization of culture both within Senegal across the urban and rural communities. Furthermore, the members of the artist collective

<sup>12</sup> Kester 2011: 98.

<sup>13</sup> Kane-Sy quoted by Enwezor 2007: 245.

open up and internationalize the local art world by using their international network. Kane-Sy explains the work of Huit Facettes in Senegal's agricultural villages as:

*...the story of a procedure or process which, as it unfolds has given us (contemporary Senegalese artists living in the city) a point of anchorage or reconciliation with the part of society that feeds us and from which we were cut off. One particular elite rejoins its roots in the same socio-cultural context.*<sup>13</sup>

The work of Huit Facettes offers a renewed interest in suburban spaces and rural communities, deconstructing the "metropolitan bias" of artistic practices in Senegal, as well as shifting the emphasis from "North" to "South", by staging international exchange in extremely local art worlds, instead of big museums and well-known galleries.<sup>14</sup> *Les Ateliers d'Hamdallaye* fosters the development of traditional arts and crafts and enables a direct engagement with the specific needs of communities, with a clear focus on the agency of its participants. Huit Facettes explores the existent interdependency of the urban and the rural, the local and the global, while their opposition is thoroughly challenged, and ultimately reconciled through social interventions in which both parties learn from each other in a two way process. [S]

<sup>14</sup> The term metropolitan bias is used by Kester 2011: 99.

# Arie Altena

## [Oorbeek]

### Geluid vrijmaken

Wat is een collectief? Welke krachten spelen er in een collectief? Wat is het resultaat van het samenspel? Oorbeek is een collectief dat uit zeven leden bestaat, maar die zijn zelden alle zeven tegelijk aanwezig in dezelfde ruimte. We hebben afgesproken dat Oorbeek bestaat zo gauw er ten minste drie van ons samen optreden, oefenen, een kunstwerk maken of een lezing houden.

Ooit stonden twee van ons bij een concert plannen te maken om een bandje te beginnen. Stukken spelen van Motörhead, of van The Ramones, gewoon voor de lol. De een had kort daarvoor een trompet gekocht en was begonnen met les nemen. De ander speelde gitaar. De trompettist-in-spe kende een drummer, die ook kunstenaar was. Twee weken later stonden we gedrieën in de oefenruimte. Maar hoe speel je *Ace of Spades* met trompet, gitaar en drums als je akkoordenschema noch basriff kent en je je de tekst niet precies meer herinnert? Gewoon spelen. Je maakt er iets anders van.

We vroegen er een vierde bij, die aan kwam zetten met een koffer vol kapotte spullen: microfoons, speelgoed en elektronica. Nummer vier bleek waanzinnig overstuurde geluiden te kunnen toveren uit een versterkte vuilnisbak of tafel. Een bevriende bassist, die ooit tomaten teelde op het dak van een kraakpand en die in de eerste bezetting van één van de luidste Amsterdamse trashrockbands had gespeeld, zorgde voor de lage tonen. Hij bleek ook Ierse mondharp te spelen. Ook kwam er een gitarist bij om het geluidstapijt te dichten en tenslotte een boventoonzanger. De laatste was net teruggekeerd uit Kirgizië, waar hij met lokale zangers bij het elektrisch geruis en knetteren van hoogspanningsdraden improviseerde – als ze niet samen een boventoonversie van het meest recente westerse hitje zongen.

‘Geluid vrijmaken’ is het devies waaronder we opereren, met inspiratiebronnen als de toevalsoperaties van John Cage, de ideeën van Cornelius Cardew ten tijde van *The Great Learning* en het Scratch Orchestra en de spelmanipulaties van John Zorn (Oorbeek telt een aantal ‘bloody intellectuals’ en muziekfanaten). Oorbeek is *free improv* zonder

virtuositeit, en toch een bandje dat de energie van Motörhead erg belangrijk vindt. Lemmy über alles.

De zeven zijn elkaar blijven ontmoeten in oefenruimtes om muziek te maken. Soms wordt het een oerchaos, soms een clash van idiomen, maar zelden een machtsstrijd. Binnen het geluid van Oorbeek hebben de individuele spelers meestal drie opties: hoe kan ik het hoorbare geluid versterken? Hoe kan ik het verstoren? Hoe kan ik het negeren en het van een parageluid voorzien? Misschien is dat laatste het meest karakteristiek voor Oorbeek: sensibiliteit voor parageluid, een geluid dat er ‘net naast zit’ of een het basisgeluid tegenspreekt.

Soms worden er afspraken gemaakt om een improvisatie te structureren, maar houdt vervolgens de helft van ons zich er niet aan. De afspraken zijn simpel: extreem zacht spelen (als in het voorzichtig aaien van nagel of plectrum over de snaren van een onversterkte Fender Telecaster). *Oordeel*: waarin elke speler dirigent is van de andere, en daarbij een twintigtal gebaren gebruikt. *1-toon-kijken*: een generatieve compositie waarbij iedere speler één toon mag spelen. Hij neemt twee andere spelers in gedachten en mag zijn toon alleen spelen als een van de twee spelers zojuist heeft gespeeld. Even vaak spelen we erop los, zonder iets te zeggen, zonder afspraken, zonder correcties of interrupties. Een Oorbeek-brij zonder definitie waaruit toch iets ontstaat.

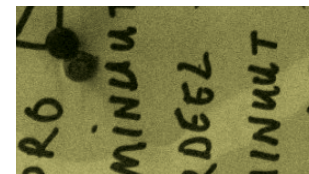
Oorbeek begint altijd opnieuw. Het tweede devies. Iedere keer opnieuw beginnen met het ontdekken van geluid. Ook ieder optreden is nieuw. Voor ieder optreden en iedere gelegenheid bedenken we iets anders. Dergelijke lijfspreuken en uitgangspunten zijn wat het collectief bindt.

Wordt er dan veel gepraat en overlegd? Nee. Wat we doen is waar iedereen het over eens is, of waarover we niet willen soebatten. Luister, reageer, vul aan, stuur bij, laat het geluid en het proces hun weg vinden. Sonisch realisme. Akoestische basisdemocratie. Oorbeek is een collectief

in de minst bindende zin van het woord. We hoeven het niet eens te zijn om gelijktijdig geluid te produceren. Verschil van mening gaat op in de collectieve soep.

Was getekend – met knipoog – de ‘dictator van de akoestische basisdemocratie Oorbeek’. [S]

[afb. J]  
Zie pagina 40.



Oorbeek, installatie in speelruimte, ca. 2008. Foto: Oorbeek.

[afb. K]  
Zie pagina 41.



Oorbeek, installatie in het Amstelpark, 2013. Foto: Oorbeek.



# Het verbod op anders denken

Iedereen die zich enigszins verdiept in de technologische revolutie stuit direct op het probleem van de enorme monopolisering van het dataverkeer. Een paar bedrijven maken de dienst uit, met gevolg dat wat zich voorheen in de publieke ruimte voltrok zich aan het verleggen is naar een private omgeving. Het publiek (de gebruiker) wordt er onderworpen aan alle mogelijke soorten van commerciële exploitatie, manipulatie en controle. Staat de straat vanouds voor het onverwachte, onbekende en onbepaalde, voor een vrijplaats waar mensen in contact komen met figuren van alle gezindten, zowel legaal als illegaal, daar is het internet een zorgvuldig afgeschermd clubhuis met door de uitbater bepaalde regeltjes en tarieven. De mensen die je er tegenkomt zijn veelal gelijkgezinden, of in Facebooktaal ‘vrienden’ dan wel vrienden van vrienden. Er komt nauwelijks nog een vreemde tussen.

Onlangs trof mij een opmerking van de beroemde internetcriticus Evgeny Morozov over de diepere oorzaak achter de teloorgang van de publieke ruimte in deze tijden van vooruitsnellende digitalisering. Hij stelde dat het internet zoals we dat kennen, met zijn sociaal gesloten karakter onder de hoede van enkele monopolisten, een direct gevolg is van het feit dat de ontwikkelaars met elkaar bevriende nerds waren die in de spreekwoordelijke garages van een suburb aan de West-Coast de basis legden voor de digitale revolutie van nu. Ze zaten daar in die garages letterlijk

met de rug naar de straat, zonder veel interesse in het publieke leven van de stad, dat er – eerlijk is eerlijk – in de suburbs ook nauwelijks te vinden was.

Daar kwam bij dat de nerds kinderen waren van de hippie-cultuur, zo ze zelf geen hippies waren. En hippies, zo zei Morozov, heetten dan wel vredelievend te zijn en van de natuur en het milieu te houden, ze hadden een grondige hekel aan het openbare stedelijke leven. Ze verkeerden liever onder gelijkgestemden in gesloten gemeenschappen, ver weg van de steden waar het openbare leven zich voltrok. Hippies vestigden zich traditioneel op het platteland, in communes en collectieven, waar ze een zo autarkisch mogelijk bestaan probeerden op te bouwen, los van alles en iedereen.

Dat de hippiecultuur een belangrijk stempel heeft gedrukt op Silicon Valley was al langer bekend. Maar in de verhalen erover tot nog toe werd dat vooral gezien als een belangrijk pluspunt. Het hippiedom met zijn non-hiërarchische sociale verbanden, zijn speelse, losse omgangsvormen, zijn aandacht voor een gezond bestaan, ontspanning (yoga), ecofood, groene thee, kortom een leven in balans, is ons door Alexander (Blendl) Klöpping-achtige apologeten herhaaldelijk ten voorbeeld gesteld als de enige echte ‘google-way-of-life’. De erfenis van het hippiedom wordt gezien als de belangrijkste verklaring voor het succes van deze onderneming. Want de ontspannen

tegendraadse collectieve arbeid in plat georganiseerde teams stimuleert onconventioneel gedrag, onconventioneel denken, en dus creativiteit en innovatie (ik las dat zelfs de ING met dit soort van platte teams gaat werken). Dat er via de hippies onder de bouwers van de technologische cultuur ook een forse weerzin tegen het werkelijk publieke en daarom onberekenbare van het openbare leven is ingeslopen, is er nooit bij gezegd.

De vraag is of de aversie tegen de straat en andersdenkenden die spreekt uit het hippiedom, en via het hippiedom uit het gesloten karakter van het internet, in wezen niet geldt voor elk collectief. Is elk collectief niet meer op zichzelf en het eigen gelijk gericht, dan op anderen in zijn omgeving? Is de vaak onder collectieven gepredikte solidariteit er niet vooral een met elkaar, de gelijkgestemden, en niet zozeer met andersdenkenden? De vraag stel ik tegen de achtergrond van een zekere verheerlijking van de collectieve praktijken in de kunst, zoals we die hebben gezien in de afgelopen twintig jaar.

In kunstkringen leek het de afgelopen jaren vaak alsof het collectief het beste wapen was tegen het alomtegenwoordige individualisme, dat op de golven van het neoliberalisme een samenleving van louter egoïsten heeft gebaard. Vooral sinds de opkomst van de *relational aesthetics* in de jaren negentig, de noemer waaronder de Franse curator Nicolas Bourriaud aandacht vroeg voor een meer sociaal gerichte kunstpraktijk, is

[afb. L]  
Zie pagina 42.



Christian Nyampeta, *How To Live Together: Sequentia*, 2015.  
Foto: Daniel Nicolas

er een hoos aan initiatieven in de kunst die de samenleving als het ware het goede voorbeeld willen tonen door niet op het individu maar op de gemeenschap te zijn gericht. Ze doken op in veel kleine kunstcentra, die van zichzelf vaak collectief zijn georganiseerd, en soms ook musea. Een voorbeeld is de door het Van Abbemuseum aangekochte collectieve film *No Ghost Just a Shell* (1999), met het animatiekarakter AnnLee, waaraan op initiatief van Pierre Huyghe en Philippe Parreno door verschillende kunstenaars een stem is gegeven. Kunstenaars als Jeanne van Heeswijk of het Oostenrijkse collectief *Wochenklausur* trokken de wijken in en gaven samen met bewoners en anderen een nieuwe invulling aan het begrip kunst in de openbare ruimte. Meer recent zie je vergelijkbare sociale initiatieven bloeien in het kader van het debat over de ‘commons’, dat een antwoord probeert te formuleren op de afbraak van de gemeenschappelijkheid in neoliberale tijden. In Nederland besteedt het in Utrecht gevestigde *Casco* veel aandacht aan deze meer sociaal en politiek gemotiveerde projecten op het snijvlak van kunst en samenleving.

Het collectief staat in de kunstwereld doorgaans voor louter positieve waarden, en wordt bestempeld als sociaalbewust, democratisch, altruïstisch, onzelfzuchtig en milieubewust. Het staat tegenover de klassieke kunstenaar, die als een zelfzuchtige, egocentrische hyperindividualist te boek staat, die een tikkeltje asociaal vooral

graag met zichzelf bezig is. Maar is het sociaal bevlogen collectief wel zo sociaal? Is het wel een tegenkracht tegen het doorgeschoten individualisme, ten behoeve van een gemeenschap op zoek naar meer gemeenschapszin, en biedt het wel het beste antwoord op de problemen waar onze samenleving mee worstelt? Ik doel dan vooral op het verlies aan samenhang en binding van de vloeibaar geworden relaties in de tegenwoordige maatschappij, zoals de fameuze socioloog Zygmunt Bauman die ons zo treffend voorspiegelde in zijn *Liquid Trilogy*.

Afgelopen *dOCUMENTA(13)* kreeg het kunstenaarsinitiatief *And And And* van de kunstenaars Ayreen Anastas en Rene Gabri *carte blanche* om parallel aan de grote tentoonstelling een eigen ‘educatief’ programma te ontwikkelen, in samenwerking met een aantal Europese masters van kunstacademies. *And And And* stelde een zeer intensief programma samen, dat zich elke dag gedurende de honderd dagen durende tentoonstelling voltrok in een sporthal nabij het station van Kassel. Ik mocht het besloten programma een middag bijwonen op uitnodiging van een student van de deelnemende *MaHKU* (de Master van de Hogeschool voor de Kunsten, waaraan ik destijds als docent verbonden was). Het omvangrijke *documenta*-publiek werd op afstand gehouden, en keek vanachter een koordje toe hoe er gekookt en gegeten werd volgens een nauwgezet dieet.

Na de lunch schoof een vakbondsleider van Opel, die in die weken actie voerde tegen het dreigende ontslag van duizenden medewerkers van de fabrieken in Duitsland, aan tafel voor een gesprek over de gevoerde acties. De *commune*-achtige intensiteit die *And And And* aan hun academie gaf, had een eigen dynamiek en overtuigingskracht die scherp contrasteerde met de vrijblijvendheid van het gewone kunstonderwijs. Hier werd partij gekozen, hier werd richting bepaald en gestreden voor zekere sociale idealen, waarop je als student vervolgens zelf je eigen richting kon bepalen. Enig minpunt was dat je als student die mening beter niet hardop uitsprak als die te veel afweek van de voorgestelde lijn.

Sommige studenten vonden de educatieve retraite in de context van de megatentoonstelling fantastisch, maar de meesten hielden het er niet lang uit. De groepsdruk was te zwaar, de leiding te streng, de door Anastas en Gabri opgelegde mening en sturing te dwingend. Met de *documenta* zelf wilde *And And And* niet veel te maken hebben. De megatentoonstelling, op minder dan twintig meter lopen, voelde vanuit de sporthal gezien als iets van een andere planeet.

*And And And* en zijn *commune*-achtige praktijk, waarvan werk, debat en voeding deel uitmaakten, was mijn meest recente ervaring met een collectief. Deze confronteerde mij met de sfeer van beslotenheid en vervreemding die hoort bij een collectieve praktijk met sterk programma-

tisch karakter. Collectieven verschillen daarin van lossere sociale groepsvormen, zoals – ik geef een voorbeeld van dichtbij – redacties. Zij eisen van de deelnemers een hoge mate van gemeenschappelijkheid, een gedeelde identiteit die in contrast staat tot andersdenkenden. Het debat over de richting die de samenleving volgens het collectief moet volgen wordt daarmee omgeven door de nodige ideologische drempels, die maken dat je je er als aspirant-deelnemer niet te vrijblijvend achter schaaft.

Niet alle collectieven sluiten zich op die manier af van andersdenkenden. Maar een zekere mate van sociale distantie hoort er al snel bij. Het roept de vraag op of het collectief wel een leermodel is voor een samenleving als de onze, die zozeer kampt met een gebrek aan samenhang en solidariteit. Zijn er geen betere methodes om de sociale versplintering tegen te gaan? Er zijn in ieder geval praktijken die minder ver gaan, die een groepsdynamiek voorstaan waarin de meerderheid niet de wijsheid in pacht heeft, en open blijven staan voor invloeden van buiten. De Duitse architect en curator Markus Miessen pleit, naar voorbeeld van de socioloog Chantal Mouffe, al jaren voor een agonistische manier van denken die hij liefst *en-sceneert* in arena-achtige settings. De oppositie wordt er omarmd en gevierd in plaats van gevreesd. Ik denk ook aan de zeer open, weinig vooringenomen sociale praktijk van Christian Nyampeta, in 2015 genomineerd voor



de Prix de Rome, die op allerlei manieren vormen van gemeenschappelijkheid persoonlijk uitprobeert, van het streng collectieve kloosterleven tot het leven in een sociaal problematische buurt, onder het motto: hoe samen te leven. Hij heeft in de gaten dat we, mede door het internet, onze sociale vermogens zozeer zijn kwijtgeraakt dat we ze weer van de grond af op moeten bouwen.

Morozov ondertussen, ziet in zijn strijd tegen de commerciële monopolies op het internet een taak voor de stad en de stedelijke cultuur. In zijn ogen is de stedelijke metropool de enige kracht die het op kan nemen tegen de technologische monopolisten die het openbare leven online inkapselen. Alleen op straat in de metropool kom je mensen en ideeën tegen waarvan je nooit eerder hebt gehoord, die je versteld doen staan en je meenemen op reis langs fantastische nieuwe vergezichten. [S]

[img. 1]

Turn to:  
*Reconciliation  
 Between  
 Opposites:  
 Huit Facettes  
 Interaction's  
 artistic  
 workshops  
 as social  
 intervention and  
 intercultural  
 exchange*

Huit Facettes  
 Interaction,  
 Workshop in  
 Hamdallaye  
 Samba Mbaye,  
 Senegal,  
 February 1996.  
 Source: Okwui  
 Enwezor, *The  
 Production of  
 Social Space  
 as Artwork:  
 Protocols of  
 Community  
 in the Work  
 of Le Groupe  
 Amos and  
 Huit Facettes*.  
 Minneapolis:  
 University of  
 Minnesota Press,  
 2007: 222.



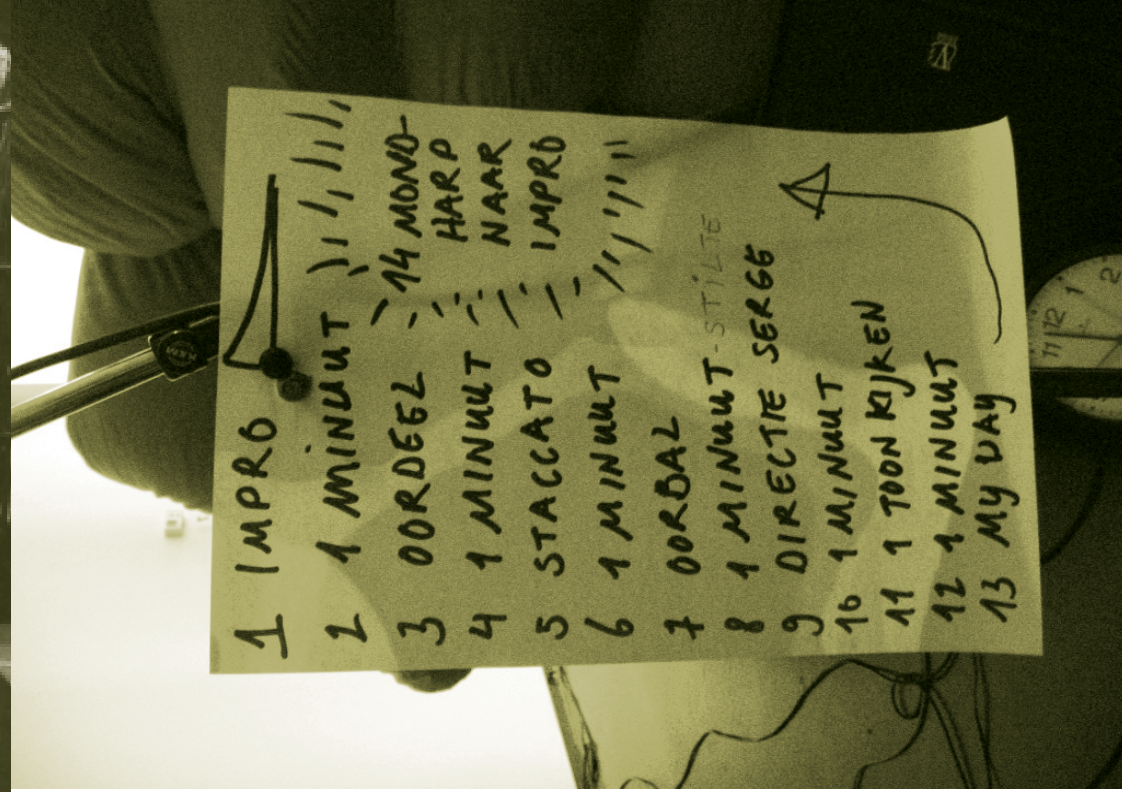


[afb. K]  
Zie: Arie Altana  
[Oorbeek]:  
Geluid Vrijmaken

Oorbeek,  
installatie in  
het Amstelpark,  
2013. Foto:  
Oorbeek.

[afb. J]  
Zie: Arie Altana  
[Oorbeek]:  
Geluid Vrijmaken

Oorbeek,  
speellijst, ca.  
2008. Foto:  
Oorbeek.







[afb. L]  
Zie: Het verbod  
op anders  
denken

Christian  
Nyampeta, *How  
To Live Together:  
Sequentia*, 2015.  
Foto: Daniel  
Nicolas





## ONDERWIJS EN BEURZEN IN ROME

Volg een cursus of doe onderzoek aan het Koninklijk Nederlands Instituut Rome!



### VOOR WIE?

Uitblinkende **studenten en jonge onderzoekers** verbonden aan Nederlandse universiteiten

### WAT?

**12 CURSUSSEN** per jaar op locatie in Rome, waaronder de interdisciplinaire BA-cursus *Roma Caput Mundi*, gespecialiseerde MA-cursussen en bijzondere Masterclasses

**STAGES EN TRAINEESHIPS** om praktijkervaring op te doen als onderzoeker

**BEURZEN** voor MA studenten, promovendi en postdocs die onderzoek doen in Rome

**STIPENDIA** voor afgestudeerden en gepromoveerden die een project voorbereiden

**MEER INFO** [www.knir.it](http://www.knir.it)



[www.knir.it](http://www.knir.it)

# Antiquariaat A.G. van der Steur

Kruisstraat 3  
2011 PV Haarlem  
The Netherlands  
T. +31 (0) 23 53 11 470

[antiquariaat@vandersteur.nl](mailto:antiquariaat@vandersteur.nl)  
[www.vandersteur.nl](http://www.vandersteur.nl)  
[www.antiquariaatvandersteur.nl](http://www.antiquariaatvandersteur.nl)

Open on Saturday 10.00-17.00 & by appointment



*local history  
topography  
popular prints  
heraldry  
portraits  
maps  
old master prints & more*

follow us on

# Colofon

Simulacrum, wetenschappelijk tijdschrift voor kunst en cultuur, verschijnt vier keer per jaar en wordt uitgegeven door:

Stichting Simulacrum  
Turfdraagsterpad 9  
1012 XTAmsterdam

[info@simulacrum.nl](mailto:info@simulacrum.nl)  
[simulacrum.nl](http://simulacrum.nl)  
[facebook.com/stichting-simulacrum](https://facebook.com/stichting-simulacrum)

Redactie:  
Julia Steenhuisen (hoofdredacteur),  
Nora Veerman (eindredacteur),  
Sepp Eckenhausen,  
Matisse Huiskens,  
Katarina Schul,  
Sterre Sniijders,  
Alie Sonneveldt,  
Frederike Sperling,  
Lasse Vermeer en  
Hannah Vink.

Auteurs:  
Arie Altena,  
Koen Bartijn,  
Judith Couvee,  
Anna Dupon,  
Kulter,  
Clara Ronsdorf,  
Domeniek Ruyters,  
Julia Steenhuisen,  
Nora Veerman en  
Wouter Wagemakers

Met bijdragen van:  
Suze May Sho en  
ACAD&C

Grafisch ontwerp:  
Freja Kir  
Celina Yavelow

Drukwerk:  
Drukkerij Raddraaier

Typografie:  
Academica  
[stormtype.com](http://stormtype.com)

Schreefloze typografie  
door Immo Schneider  
[immoschneider.com](http://immoschneider.com)

Abonnee worden?  
Vul het abonnementsformulier in op de website: [simulacrum.nl](http://simulacrum.nl). Een jaarabonnement voor studenten kost €20,-, voor niet-studenten €25,- en voor vrienden van Simulacrum €50,-.

Losse nummers kosten €6,50 en zijn verkrijgbaar via [info@simulacrum.nl](mailto:info@simulacrum.nl) of bij een van onze verkooppunten.

Adreswijzigingen dienen minstens een week voor de verhuizing per post, e-mail of via de website aan ons te worden doorgegeven. Misgelopen nummers worden niet nagezonden.

Opzeggingen kunnen per e-mail worden gedaan tot vier weken voor het begin van de nieuwe jaargang op 1 september. Abonnementen worden automatisch verlengd.

Adverteren?  
Met een advertentie in Simulacrum bereikt u een breed publiek van kunstliefhebbers. Neem contact met ons op via: [info@simulacrum.nl](mailto:info@simulacrum.nl).

Simulacrum wil haar begunstigers bedanken: Lex Bosman, Petra Brouwer, Marta Gnyp, Mieke Hassing, Linda Ijpelaar, Huib Iserief, Jitske Jasperse, Arjan de Koomen, Gregor Langfeld, Henk van Os, Madelon Simons, Eric Jan Sluijter, Ingrid en Siccó Steenhuisen, Miriam van Rijsingen, Jim Verhoef, Academie voor Beeldende Vorming, Stedelijk Museum Amsterdam, en Albeda.

Ideeën, reacties en artikelen zijn altijd welkom. De redactie van Simulacrum behoudt zich het recht voor om ingezonden artikelen en foto's aan te passen en/of niet te plaatsen indien zij niet voldoen aan de beoogde kwaliteits-norm van Simulacrum.

Mocht u menen enige rechten te ontlenen aan de hier gepubliceerde afbeeldingen, neem dan contact op met de redactie.

UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

*Shla Gijssels*  
*M. Hintzen*  
De Gijsselaar-Hintzenfonds



tegenboschvanvreden

Bloemgracht 57  
1016 KE Amsterdam  
020 32 06 768

tegenboschvanvreden.com

The Ravestijn Gallery

Westerdoksdijk 603-A  
1013 BX Amsterdam  
020 53 06 000 /  
06 16 51 02 21  
theravestijngallery.com

C&H art space

2de Kosverlorenkade 50  
1053 SB Amsterdam  
020 75 30 964  
ch-artspace.com

Galerie Fons Welters

Bloemstraat 140  
1016 LJ Amsterdam  
020 423 30 46  
fonswelters.nl

BORZO modern &  
contemporary art

Keizersgracht 516  
1017 EJ Amsterdam  
020 62 63 303  
06 16 48 63 86  
borzo.com / borzoblog.nl

16 januari - 13 februari

Tom Callemin, Hamza  
Halloubi, Chaim van  
Ligt, Ana Navas en  
Rinus Van de Velde  
*Early Spring*

16 januari - 27 februari

Marie-José Jongerius  
*The Magic Tree*

11 februari - 14 februari

Art Rotterdam 2016

14 maart - 8 april

Peter Watkins  
*The Unforgetting*

23 januari - 27 februari

Lotte Fondse, Bastien  
Gachet en Kimlko Goodings  
*New Talent*

5 maart - 9 april

Aram Tanis  
*Fireflies Ain't Here Anymore*

Rob Bouwman, Vindent  
Uilenbroek en Arthur Stokvis  
*New Abstraction*

30 januari - 12 maart

Natasha Gornik  
*New Photo, Body Surface*

Groupshow  
Francesca Buratelli  
*Waltz of the Matinees*

19 maart - 30 april

Pere Llobera

11 februari - 14 februari

Jan Schoonhoven, Carlijn  
Mens, Carel Visser, Anne  
Appleby, Wieteke Heldens  
en Marc Mulders  
Art Rotterdam

11 maart - 20 maart

Tefaf Maastricht

1 april - 23 april

Wieteke Heldens en Marc  
Mulders  
*Atmosphere Alphabet*

14 april - 17 april

Art Cologne

van internationale betrekkingen,  
wat betekent dat dan voor de  
autonomie van de kunstenaar?

En kan, naast het object, ook  
het kunstinstituut fungeren  
als bemiddelaar? Lees erover  
in het volgende nummer van  
Simulacrum!

Kunst speelt een belangrijke rol  
in de internationale diplomatie.  
Waar het kunstobject in de  
politiek enerzijds discussie  
aanwakkert, wordt het in andere  
gevallen ingezet om te verzoenen.  
Als het kunstobject wordt  
opgevat als passieve speelbal