

**WAT
NU?**





WAT NU? K

an kunst de wereld veranderen? Hoewel kunstenaars zich in het verleden – zoals de futuristen ruim honderd jaar geleden – maar ook nu weer engageren met de samenleving, wordt deze gedachte vaak als naïef afgedaan. Kunstenaars kunnen met hun werk reflecteren op de wereld zoals deze is of een glimp geven de wereld zoals deze zou kunnen zijn, maar of dat tot werkelijke verandering leidt is maar de vraag. Toch moeten de we de impact van kunst, en de verbeelding in zijn algemeenheid, niet onderschatten.

Want hoewel we ons soms machteloos kunnen voelen over toekomst, is de richting waarin de samenleving zich ontwikkelt geen gegeven. De toekomst ligt niet vast. Uiteraard zijn er toevallige gebeurtenissen en ontwikkelingen waar we geen invloed op hebben, maar de mens heeft ook het vermogen om te reflecteren op de wereld én om zich een voorstelling te kunnen maken van hoe de wereld óók zou kunnen zijn. Wij zijn in staat om betekenis en richting te geven aan de dingen die zich voordoen in het leven. Wij zijn in staat om – tot op een bepaalde hoogte – de toekomst te maken. Maar voorafgaand aan het maken komt de verbeelding. Om ons een andere toekomst te kunnen denken, moeten wij ons deze eerst voor kunnen stellen.

Het maken van toekomstbeelden heeft dus wel degelijk zin. De futuristen hadden het maken van een nieuwe wereld als een expliciete opdracht voor zichzelf gesteld. Hun ideeën over de nieuwe wereld en de nieuwe mens gaven ze niet alleen vorm via de beeldende kunst, maar ook de dichtkunst, manifesten, reclame-uitingen en eetcultuur werden aangegrepen. In verschillende artikelen in *WAT NU?* wordt uiteengezet hoe de futuristen op uiteenlopende manieren aan hun nieuwe wereld bouwden. Maar hun gedachtegoed kende ook een donkere kant. De verheerlijking van de technologie in combinatie met het geloof in de reinigende werking van de oorlog klinkt nu als een dystopie die later in de 20ste eeuw helaas werkelijkheid is geworden, al blijft natuurlijk de vraag in hoeverre de futuristen hieraan medeplichtig zijn geweest. Het is een vraag die kunstenaar Rein Jelle Terpstra centraal heeft gesteld in zijn project *The Setting of Violence*, dat uitgebreid aan de orde komt in dit tijdschrift.

Het is verleidelijk om een dystopisch beeld van de toekomst te schetsen, en om ons heen vinden we daar ook genoeg aanleidingen voor: op handen zijnde ecologische catastrofes, opkomst van autoritaire regimes en de ongebreidelde macht van grote tech-bedrijven, om maar eens wat te noemen. Het is ook zeker van belang om kritisch te reflecteren op deze ontwikkelingen, maar ligt in de verbeelding juist ook niet de kracht om te laten zien welke mogelijkheden er zijn om onze toekomst een andere wending te geven? Volgens cartograaf Carlijn Kingma zijn het de grote verhalen, de voorstellingen van hoe de wereld er uit zou kunnen zien, die de mens helpen zijn toekomst vorm te geven. Juist in een tijd als de onze, waarin we zowel ideologisch als ecologisch op een kruispunt staan, kunnen inspirerende vergezichten ons helpen om te navigeren, aldus Kingma in het interview verderop in dit magazine.

De manier waarop we naar de toekomst kijken heeft wezenlijk invloed op ons gedrag en ons handelen. Dit uitgangspunt staat ook centraal in de tentoonstelling *SO FUTURE* die Rijksmuseum Twente dit jaar organiseert i.s.m. kunst- en technologiefestival *GOGBOT*. In deze hectische tijden worden we overspoeld met toekomstscenario's, waarvan sommige extreem positief, andere juist heel somber. Met *SO FUTURE* zien we dat aan, maar willen we ons niet laten vangen door doemdenken of simplistische utopische dromen. 'Het gaat uiteindelijk niet om welke toekomst we kunnen verwachten, maar om wat voor toekomst we willen', aldus *GOGBOT*-curator Josephine Bosma. Een pleidooi voor een activistisch kunstenaarschap. Een soortgelijke boodschap wordt ook verkondigd door Jonas Staal, een van de kunstenaars in *SO FUTURE*. In zijn essay *De Toekomst Trainen* vraagt hij zich af of er tegenover de dystopische propagandakunst, die onder andere via de populaire cultuur over ons uit wordt gestort, niet zoiets kan bestaan als emancipatorische propagandakunst.

Wat kunstenaars in ieder geval kunnen doen is mogelijkheden laten zien en ons op een andere manier tegen de realiteit aan laten kijken. Dat is tenminste wat de kunstenaars doen die dit jaar hun werk presenteren in Rijksmuseum Twente, en over wie u meer leest in dit magazine.

— Josien Beltman
Conservator moderne en hedendaagse kunst

WAT
NU?

WAT
NU?

WAT
NU?

WAT
NU?

WAT
NU?

WAT
NU?

WAT
NU?

Museaal Manifest voor Onze Eeuw

WAT
NU?

COLOFON

WAT NU?
is een uitgave van
Rijksmuseum Twenthe

IDEË: Arnoud Odding
HOOFDREDACTIE: Josien Beltman
ART-DIRECTION, GRAFISCH ONTWERP
EN ILLUSTRATIES: Suzanne Hertogs,
Anne de Laat (Ontwerphaven)

COVERBEELD: Elspeth Diederix,
Heavenly Blue, 2022, foto, courtesy
Galerie Stigter Van Doesburg

AAN DIT NUMMER WERKTEN MEE:
Josien Beltman, Petra Boers, Raymond
van den Boogaard, Sanne Boortman,
Josephine Bosma, Anne Branbergen,
Atte Jongstra, Arnoud Odding, Jonas
Staal, Rick Steggerda, Caro Verbeek,
Joery de Winter

FOTOGRAFIE: pp. 6, 50-53: Rik Klein Gotink /
Collectie Rijksmuseum Twenthe; p. 18: p. Andrea
Tomasetig; p. 25: The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence © 2021; pp. 28-29:
Matthijs Immink / Installatie Tolerance Test;
p. 34, 70: Ruben Hamelink / Training for the
Future / Collectivize Facebook; p. 37: Etcétera
/ Training for the Future; p. 43: By Courtesy of
the Trustees of Sir John Soane's Museum; pp.
56-61: Lotte Stekelenburg / details Sottobosco
Tuin; pp. 76-77: Roy Taylor; p. 78: Deborah Beer
(toegeschreven aan).

Van werken van beeldend kunstenaars aan-
gesloten bij een CISAC-organisatie is het
auteursrecht geregeld met Pictoright te
Amsterdam. © c/o Pictoright Amsterdam 2022

DRUK: Bal Media
OPLAGE: 10.000 exemplaren

Rijksmuseum Twenthe
Lasondersingel 129
7514 BP Enschede
www.rijksmuseumtwenthe.nl

Inhoud

Marinetti en het futurisme: het koninkrijk van de machine
Joery de Winter – p. 8

Optimisme aan tafel
Sanne Boortman – p. 16

Ruiken aan de tijd
Caro Verbeek – p. 22

Brandpunt voor het leven van nu
Arnoud Odding – p. 26

Charlotte Schleiffert. Tolerance Test – p. 28

Charlotte Schleiffert: Schone Schijn,
Paris en Black Antoinette
Rick Steggerda – p. 30

De Toekomst Trainen
Jonas Staal – p. 34

Carlijn Kingma. 'Ik wil met mijn verbeelding
waarde toevoegen aan de wereld'
Petra Boers – p. 38

Het ware futurisme is groen
Atte Jongstra – p. 50

Elspeth Diederix. Een wereld om in te verdwijnen
Josien Beltman – p. 56

SO FUTURE
Josephine Bosma – p. 64

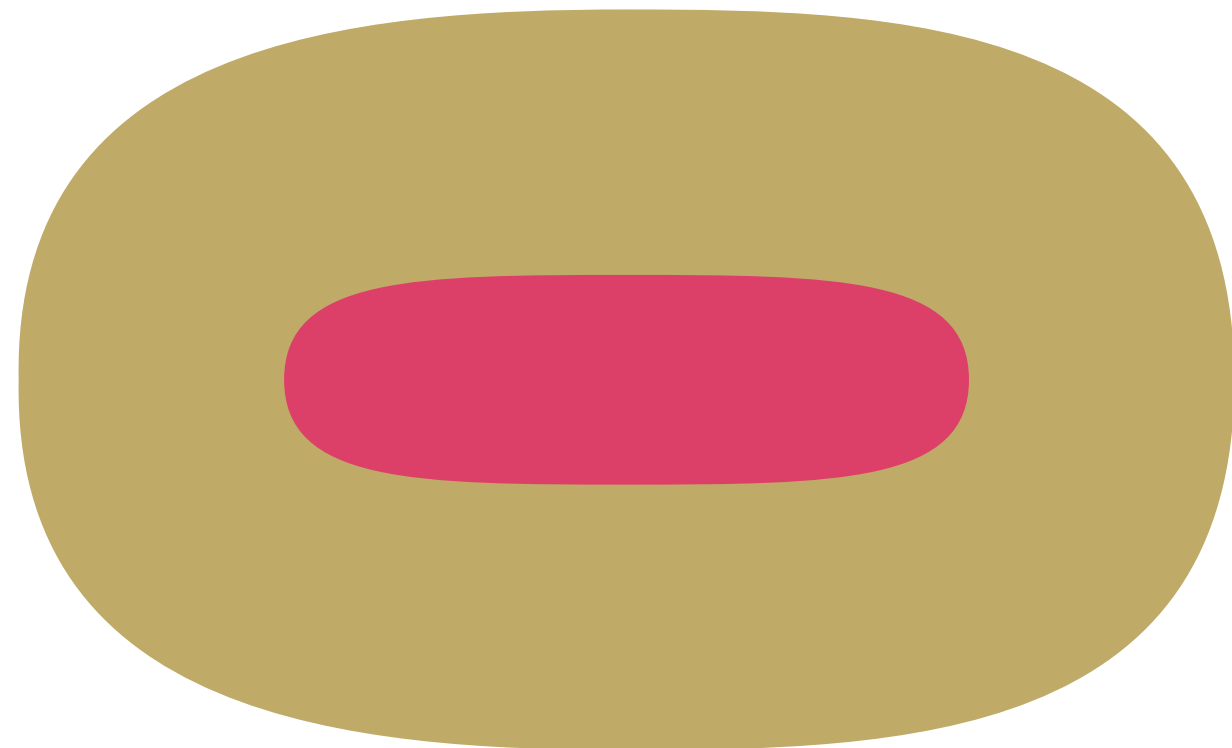
Een concentratiekamp ingericht als museum
Anne Branbergen – p. 72

Rein Jelle Terpstra. Zijn de futuristische schilderijen
stille getuigen of medeplichtigen?
Raymond van den Boogaard – p. 76

Museaal

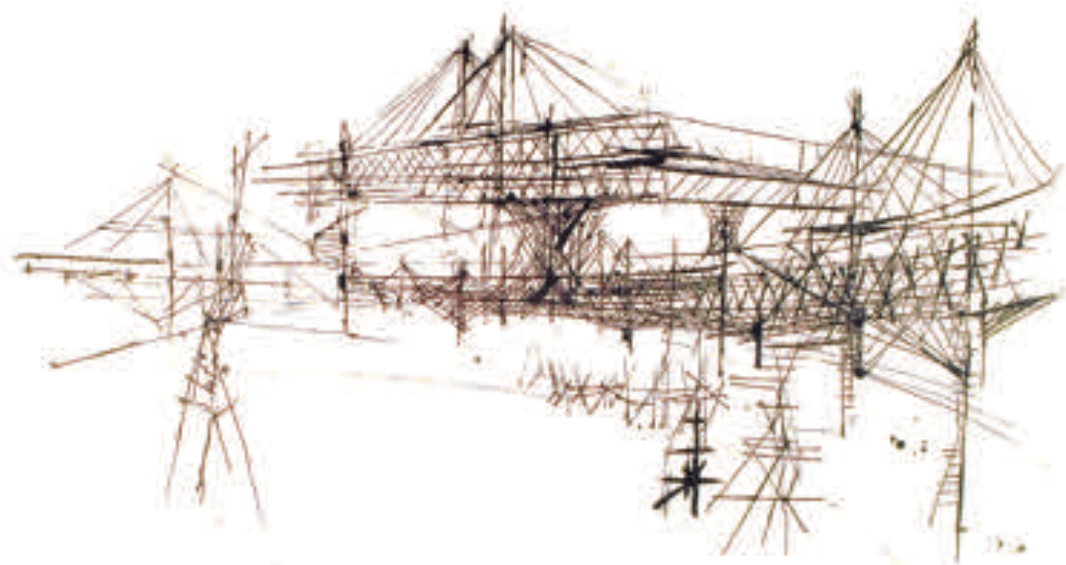
Manifest

voor



4

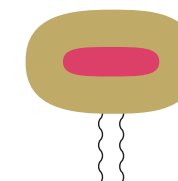
**ONZE
EEUW**



NU, **JUIST NU!**

Musea gaan over vroeger. Dat wat was in plaats van dat wat is, zo wordt gedacht. Wij willen een museum over hier en nu en over jou en over ons.

Dwalen, maar niet verdwalen,
door ruimte en tijd,
langs bossen, over velden en door
dorpen en steden,
tussen planten, dieren en machines
volg je het eigen pad. Mensen ook...
Jij, wij, zij, vroeger en nu
Wie we zijn en
wat ons drijft.
Meedoen!
Verbazen en verwonderen.
Veelstemmig
zowel van toen als tegenwoordig.
Over wat verandert en wat ook niet,
wat ons maakt en wat ons bindt.
Nu, juist nu!





MARINETTI EN HET FUTURISME: HET KONINKRIJK VAN DE MACHINE

TEKST: JOERY DE WINTER

Het cliché wil dat we tegen onze geliefden uitspreken niet meer zonder hen te kunnen. Als onmisbaarheid een graadmeter is voor de liefde dan houden wij ook van technologie. Meedoen aan de maatschappij kan immers niet zonder gebruik te maken van een smartphone, computer of een mechanisch vervoersmiddel. Maar of we ook van onze technologie houden zoals geliefden van elkaar of een gelovige van diens profeet is de vraag: we zijn tenslotte ook erg kritisch op onze technologie. We waarschuwen elkaar voor de gevaren van sociale media, zijn ons bewust van de klimaatschade die onze industrie veroorzaakt en houden ons hart vast ten aanzien van de ontwikkeling van kunstmatige intelligentie — een angstbeeld populair gemaakt door talloze sciencefictionfilms

over technologische dystopieën en killer-robots zoals *The Terminator*, *The Matrix* en *Black Mirror*. Misschien zijn we wel net zo bang voor technologie als dat we ervan houden.

Technologisch optimisme en onvoorwaardelijke liefde voor machines lijken in onze hedendaagse verbeelding een zeldzaamheid te zijn en zeker niet toebehorend tot de culturele hoofdstroom. Hoe anders was dat in de eerste helft van de 20ste eeuw toen het futurisme floreerde. Deze Italiaanse beweging van kunstenaars en intellectuelen, onder leiding van de dichter Filippo Tommaso Marinetti, ontleende haar bestaansrecht aan een extreme verheerlijking van industrialisatie en technologie. Zij zagen in de machine niet alleen een muze voor hun kunst, maar ook een minnares, een goddelijke entiteit en een blauwdruk voor een nieuwe wereld.

**ZIJN WE NET
ZO BANG VOOR
TECHNOLOGIE
ALS DAT WE
ERVAN HOUDEN?**

DE MACHINE: NIET ALLEEN EEN MUZE MAAR OOK EEN GODDELIJKE ENTITEIT EN EEN BLAUWDRIK VOOR EEN NIEUWE WERELD

'[Wij] promoten de liefde voor de machine — die liefde die we voor het eerst zagen oplichten van de gezichten van machinisten [...]. Verbrandingsmotoren en rubberen banden zijn goddelijk. Fietsen en motorfietsen zijn goddelijk. Benzine is goddelijk. [...] We zullen zingen van [...] arsenalen en scheepswerven, in vuur en vlam met hun gewelddadige elektrische manen; van treinstations, vraatzuchtig verslindende rook oprispande slangen; van werkplaatsen die aan de wolken hangen met hun gedraaide rookdraden; van bruggen die als reusachtige gymnasten de rivieren oversteken, flitsend in het zonlicht als glimmende messen.'

De futuristen wilden een allesomvattende 'mechanische revolutie': in de kunsten, in de maatschappij, op spiritueel vlak en in de politiek. Een 'totale reconstructie van het universum', oftewel: een nieuwe op de toekomst gefixeerde manier van leven, gecentreerd rondom een 'nieuwe religie van snelheid.'



2. Marinetti in een Fiat, 1908

Een nieuwe wereld

Zelfverklaarde profeten die een nieuwe levensbeschouwing opwerpen hebben meestal een openbaring gehad, een goddelijke interventie die ze de ogen heeft doen openen. Marinetti's epifanie kwam met een auto-ongeluk in 1908 te Milaan. De chaos en het gevaar van het ongeval brachten hem in een religieuze extase zoals hij die nog nooit had ervaren: 'Toen ik opdook van onze over de kop geslagen auto, voelde ik hoe mijn hart heerlijk doorboord werd door het gloeiend ijzer van vreugde!'

Zijn missie was daarna helder: van zijn geliefde vaderland een moderne culturele en imperiale grootmacht maken. Italië was in Marinetti's ogen een stoffig museum geworden, een vergaarbak van eeuwenoude monumenten en tradities; niet in staat iets nieuws te creëren en te concurreren met andere Europese naties. Zijn oplossing was drastisch en ondubbelzinnig: het verleden vernietigen en de moderniteit aanbidden. De oude orde, geregeerd door achterhaalde lethargische instituten als de katholieke kerk, de liberale overheid en de Italiaanse monarchie, moest vervangen worden door een nieuwe futuristische wereld van staal, industrie en machines en onder leiding komen te staan van een kunstenaarselite. Snelheid was volgens Marinetti het nieuwe opperwezen, daar het zich openbaarde in uitvindingen als de auto, de trein, het vliegtuig, de radio en telefonie — middelen waarmee de beperkingen van tijd en ruimte werden overstegen. Mensen leefden op verschillende plaatsen, maar op hetzelfde moment. Het nieuwe morele 'goed' bestond volgens de futuristen uit de waarden die zijzelf belichaamden, zoals viriliteit, jeugd, rebellie, activisme en oorlogszucht. En het 'kwaad' stond gelijk aan 'katholieke zonden' als verdoving, luiheid, nostalgie en pacifisme.



3. Tullio Pericoli, *Drukvlucht op de stad*, 1938, olieverf op karton, privécollectie



4. Giacomo Balla, *Dynamische expansie + snelheid*, 1913, olieverf op doek en papier, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome

PAROLE CONSONANTI VOCALI NUMERI IN LIBERTÀ

Dal volume, di prossima pubblicazione: "I PAROLIBERATI FUTURISTI", di:
 TAURO D'ALBA, BALLA, BETUDA, BOCCIONI, BUZZI, CAMPIOLI, CANGIULLO, CARRÀ, CAVALLI, BRUNO CORRA,
 D. CORRENTI, M. DEL GUERRA, DELLA FLORESTA, L. FOLGORE, A. FRANCHI, C. GOVONI, GUIZZIDORO, IFTAR,
 JANNELLI, MARINETTI, ARMANDO MAZZA, PRESENZINI-MATTOLI, RADIANTE, SETTIMELLI, TODINI, ecc.

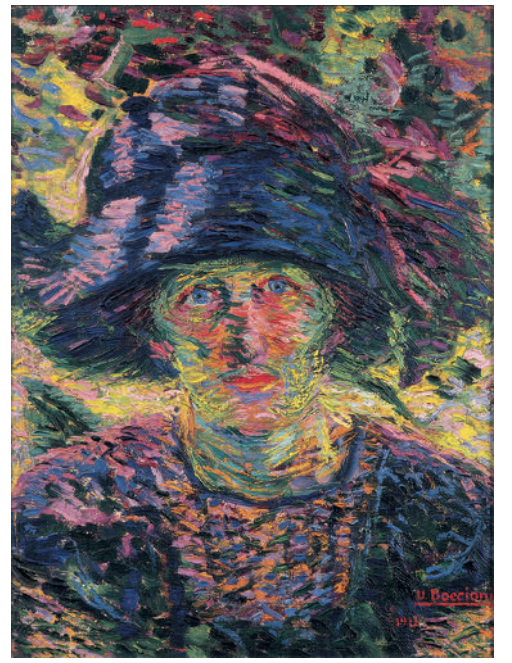


MARINETTI, parolibero. — Montagne + Vallate + Strade × Joffre

MARINETTI'S 'NIEUWE MENS' WAS EEN VERSMELTING VAN VLEES EN METAAL



6. Umberto Boccioni, *Unieke vormen van continuïteit in de ruimte*, 1913, brons, privécollectie



7. Umberto Boccioni, *Portret van een vrouw*, 1911, olieverf op doek, Fondazione Cariverona, Verona

De nieuwe mens
 Naast de spirituele dimensie kon met technologie ook het aardse domein overwonnen worden — door Marinetti verantwoordelijk gehouden voor ouderwetse 'vijandigheden' als ziekte en dood. Hij geloofde dat door middel van technologie en opvoeding de mens maakbaar was. In zijn manifest *De uitgebreide man en het koninkrijk van de machine* (1910) stelt de dichter ons aan zijn 'nieuwe mens' voor: een versmelting van vlees en metaal, onsterfelijk, alwetend en immuun voor ziekten als 'morele angst, goedheid, genegenheid, sentimentaliteit en liefde'. Een superwezen dat 'zich voedt met elektriciteit' en in staat was om zonder 'de stinkende betrokkenheid van de baarmoeder van een vrouw' bovenmenselijke mechanische kinderen te verwekken. In de futuristische maatschappij was geen plek voor de 'sentimentele' vrouw — de antithese van de agressieve futuristische man — omdat sentimentaliteit volgens Marinetti een 'schadelijke verwijfdheid' en 'lafheid' bij de man kon veroorzaken. De man kon daarom beter machines minnekozen dan vrouwen. De futuristische schilder Umberto Boccioni maakte dit idee inzichtelijk door mannen consequent te portretteren als figuren die hun vlees ontstijgen en oplossen in stralende kleuren en gefragmenteerde mechanische vormen. Vrouwen, daarentegen, bleven

in zijn werk organisch (afb. 6 en 7). De futuristen waren niet tegen de vrouw an sich, enkel tegen haar 'sentimentaliteit' — veroorzaakt door eeuwenlange genderongelijkheid en onderdrukking. Het was zaak om de vrouw zo snel mogelijk te 'vermannen' door haar te bevrijden van traditionele genderrollen. In hun politieke programma hamerden de futuristen voortdurend op zaken als: vrouwenstemrecht, seksuele autonomie van vrouwen (de vrijheid om relaties te hebben zonder het huwelijk) en een grotere vrouwenparticipatie op de arbeidsmarkt — zeer controversiële speerpunten in het katholieke Italië van weleer. De beweging maakte geen onderscheid tussen kunst en politiek: kunst was een politiek middel en politiek een kunstvorm. Marinetti beschouwde de wereldorde als een sociaal-darwinistische strijd tussen naties waarin alleen de sterksten konden overleven. Technologische ontwikkeling achtte hij van noodzakelijk belang om over andere naties te heersen: 'Je hoeft me niet te vertellen dat patriotisme boven alles betekent dat we de nationale industrie en handel versterken en de ontwikkeling van onze intrinsieke kwaliteiten als ras intensiveren in de voorwaartse mars van onze overwinning op concurrerende rassen.'

< 5. Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà*, 1919, Archivio Depero, Rovereto

Omdat Italië volgens de futuristen geen imperiale grootmacht kon worden zonder eerst de ervaring van een gewelddadige en ‘reinigende’ oorlog te doorstaan, namen zij enthousiast deel aan alle oorlogen waar hun land in verzeild raakte, inclusief de Eerste en Tweede Wereldoorlog. Niet alleen door zelf aan het front te vechten, maar ook door op grote schaal oorlogspropaganda te produceren en pro-oorlog demonstraties te organiseren. Het slagveld was volgens de futuristische leer de uitgelezen plaats waar de vergoddelijking van de mens door technologie zou gaan plaatsvinden: te midden van al het ‘orgastische geweld’ zou de ‘mechanische *superuomo*’ opduiken die met zijn gasmasker ‘een meest originele karakterschets’ illustreert ‘van een duiker ondergedompeld in een zee van verstikkend traangas’.

Futuristische geest

Een nieuwe wereld bedenken is één ding, maar er één bouwen is een ander verhaal. Je hebt volgelingen en bereik nodig. Het eerste wist de steenrijke Marinetti eenvoudig en snel te vergaren door het verstreken van financiële steun aan kunstenaars, charismatisch leiderschap en zijn tot de verbeelding sprekende futuristische ideeën. Het tweede werd behaald door de futuristische propaganda uit te breiden naar alle denkbare kunst- en publiciteitsvormen, waaronder theater, mode, architectuur, cinema, radio, muziek en de beeldende kunst. Al in 1913 was de beweging uitgegroeid tot een groot internationaal netwerk van makers en liefhebbers.

VOOR DE FUTURISTEN WAS KUNST EEN POLITIEK MIDDEL EN POLITIEK EEN KUNSTVORM

Futuristische kunst was niet gebonden aan een afgebakende stilistische definitie. De enige eisen die de leider stelde was dat aangesloten kunstenaars de futuristische geest vertegenwoordigden en dat de gekozen beeldtaal modern moest zijn. Het waren vooral de onderwerpen die een kunstwerk ‘futuristisch’ maakten: beweging, machinerie, energie, stadsgezichten, oorlog en protesten (afb. 1, 3, en 4). De futuristen hebben hun plaats in de

kunstgeschiedenis dan ook niet zozeer te danken aan de esthetische vernieuwing die zij hebben gebracht, maar aan hun radicalisme en gedrag. Berucht waren de *serata futurista* (futuristische avonden): rumoerige gebeurtenissen op straat of in het theater die zowel een politieke demonstratie, een populistische publiciteitsstunt als een bloederige vechtpartij waren.

Eind jaren twintig en begin jaren dertig bereikte de beweging haar maximale internationale verspreiding en aanhang. Deze periode is niet makkelijk terug te vinden in algemene kunstgeschiedenisboeken. Het futurisme had zich doelbewust losgewrikt van de elitaire museumcultuur om zich meer op de massa te richten. Letterlijk alles wat vormgeving of smaak behoefte werd nu toegevoegd

aan het futuristische curriculum: van servies en interieurs tot aan gastronomie, speelgoed en reclameaffiches (afb. 8). De beweging ontvouwde zich als een soort ‘pop art’ *avant la lettre* en was dermate populair in Italië en daarbuiten dat de term ‘futurisme’ synoniem kwam te staan voor modernisme.

Fascisme

Vanaf 1922 tot 1945 stond in Italië de fascistische dictator Benito Mussolini aan het roer. Het futurisme en fascisme waren vanaf het begin op een gespannen manier onlosmakelijk met elkaar verbonden. De futuristen namen deel aan de oprichting van de fascistische beweging in 1919, en Marinetti – tot aan zijn dood lid van de fascistische partij – ontpopte zich tot een belangrijk cultureel kopstuk binnen het regime. Er was veel aan het fascisme dat Marinetti bewonderde: het anti-liberalisme en -parlementarisme, het extreme nationalisme, de oorlogszucht en het verlangen naar een groot imperiaal Italië. Maar er was ook veel in het fascisme dat hij verafschuwde, waaronder het mythisch gebruik van geschiedenis en traditie, de nostalgie voor het oude Rome en de inlijving van klassiek realisme in fascistische kunst en architectuur. De dichter beschouwde het fascisme als ‘het minimale programma’ van de futuristische revolutie en hoopte

het regime van binnenuit te kunnen aansturen op een links-radical agenda. Het was tevergeefs. Het fascisme ontwikkelde zich overwegend tot een conservatief-autoritaire staat waarin de monarchie en het Vaticaan invloedrijk bleven: geenszins de wereld waar de futuristen van droomden. Toch zag Marinetti ook een aantal futuristische elementen in het fascistische systeem in vervulling gaan, waaronder de gemetalliseerde omgeving en het concept van de ‘nieuwe mens’. Mussolini had het land aanzienlijk gemoderniseerd met spoorwegen, industrie, urbanisatie en een ijzersterke luchtmacht. En in de jaren dertig, toen Italië een totalitaire staat werd, vond er grootschalige indoctrinatie van het volk plaats, bedoeld om gehoorzame en vechtlustige soldaten te kweken voor de aankomende oorlogen.



8. Luigi Martinati, *De Decennial Air Cruise*, 1933, litho, Fondazione Cirulli, Bologna

Koninkrijk van de machine

De grootste verwezenlijking van Marinetti's droomwereld kwam echter postuum. In de tegenwoordige tijd is de metaforische ‘machine’ in grote mate gehumaniseerd, gehybridiseerd en vergoddelijkt. Wij geven machines namen en schreeuwen beledigingen naar ze als

ze ons frustreren. Virtuele assistenten als Siri en Alexa worden geprogrammeerd met menselijke gespreksvaardigheden. We plaatsen loslippige zorgrobots in bejaardentehuizen om eenzaamheid te bestrijden. We stoppen onze lichamen vol met protheses, apparaten en nanotechnologie wanneer er organen uitvallen, botten zijn gebroken of zintuigen versterkt moeten worden. En met cryonisme – het ‘invriezen’ van klinisch dode mensen in de hoop dat de toekomstige wetenschap in staat zal zijn ze weer tot

leven te wekken – lijkt de mens een grote stap te hebben gezet richting onsterfelijkheid. De machine geniet kennis en mogelijkheden die ons bevattingvermogen te boven gaat. De machine – gecamoufleerd in de algoritmen van sociale media – weet meer over ons leven dan wijzelf. De machine lijkt alwetend, alomtegenwoordig en almachtig.

Ook de futuristische liefde voor snelheid resoneert in onze samenleving. We streven onophoudelijk naar een sneller levenstempo: denk aan *fastfood*, *flitsbezorgers*, *speeddating* en hogesnelheidstreinen. Maar of we deze vormen van snelheid ook ervaren als een religieuze extase is de vraag. Ook zijn onze machines niet in staat om een bewustzijn te ontwikkelen of emoties te ervaren, wandelen we nog altijd liever door het bos dan over een verontreinigd industrieterrein en blijven we in onze seksualiteit de voorkeur geven aan elkaar dan aan de machine. Het koninkrijk van de machine blijft zodoende (vooralsnog) toekomstmuziek.

De technologische ontwikkeling waar de futuristen zo onbegrensd optimistisch over waren heeft een eeuw later geleid tot het grootste existentiële probleem waar de mensheid ooit voor heeft gestaan: klimaatverandering. Hoe gaan we deze kwestie oplossen? Het begin van het antwoord vinden we mogelijk in de kern van het futurisme, namelijk het Marinettiaanse geloof in vooruitgang en technologische innovatie. Want als we nu stil blijven staan dan stokt niet alleen elk uitzicht op een nieuwe wereld, maar gaat de oude ook verloren. ✍️

De tentoonstelling ‘Marinetti en het futurisme: manifest voor een nieuwe wereld’ is te zien van 25 september 2022 t/m 19 februari 2023

Joery de Winter is kunsthistoricus.

MULTI-ZINTUIGLIJK
DINEREN MET DE
FUTURISTEN

TEKST: SANNE BOORTMAN

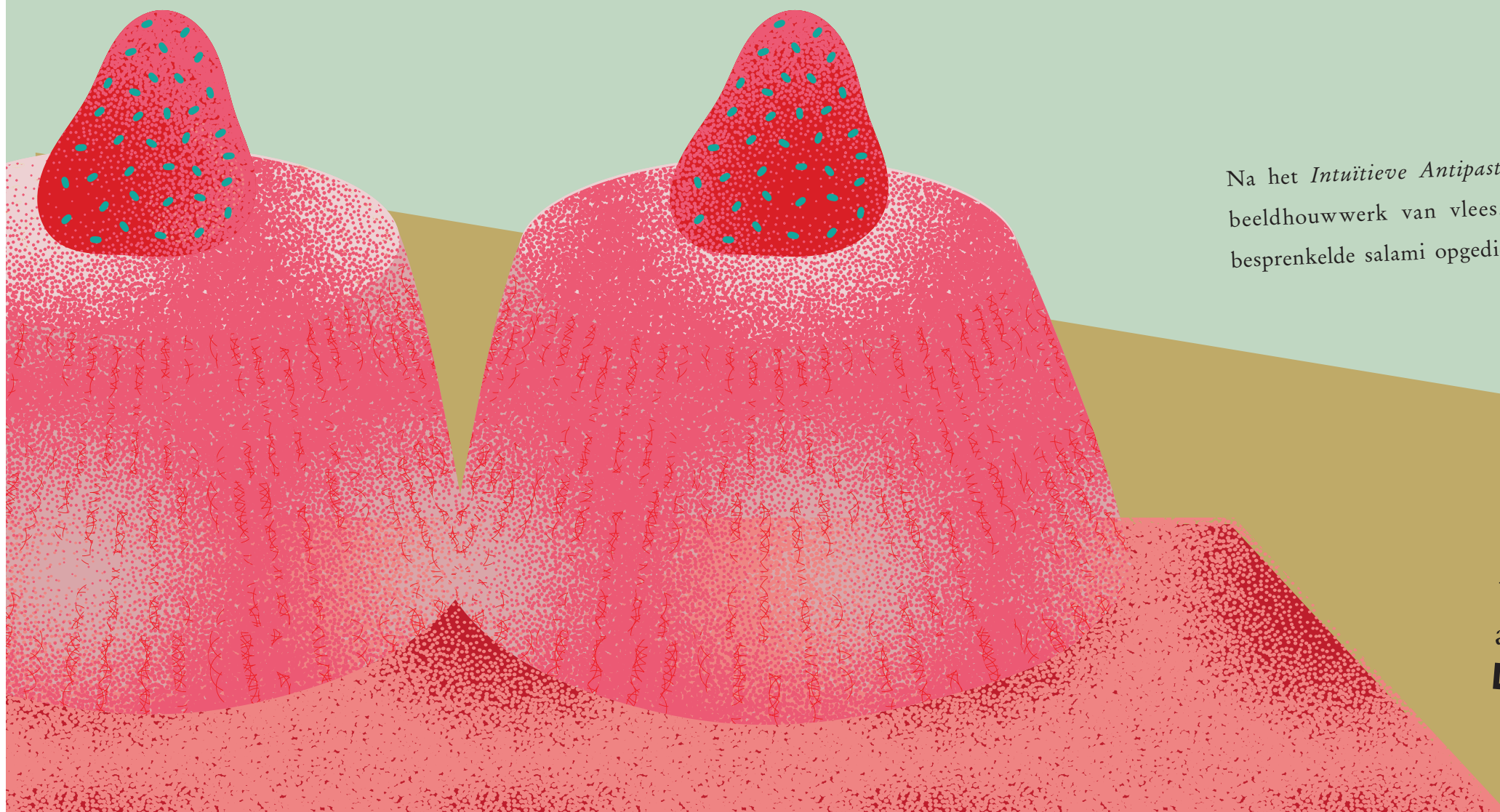
OPTIMISME AAN TAFEL

TERWIJL JE SMAAKPAPILLEN haast op tilt slaan
glijden je van een gerecht dat uit meer dan tien verschillende smaken bestaat,
DE GEUR VAN ANJERS dringt ondertussen je neus binnen.

Ingenieus geplaatste ventilatoren doen het
wolkje parfum dat de ober zojuist in je nek
sprayde, weer snel verdwijnen. Wanneer
je vervolgens in een groene chilipeper
bijt, tref je hierin een briefje aan met de
woorden '**LEEF GEVAARLIJK**'.

Na het *Intuitieve Antipasto* dat de avond inleidt, wordt de *Carneplastico* geserveerd, een waar
beeldhouwwerk van vlees. Het *Opgewonden Varken*, bestaande uit een met Eau de cologne
besprenkelde salami opgediend in gloeiend hete espresso, is een verrassend extraatje buiten de kaart.

Er worden gerechten geserveerd die alweer van tafel
zijn verdwenen alvorens je er een hap van hebt kunnen
nemen. Heerlijk toch hoe hierdoor je nieuwsgierigheid
wordt aangewakkerd? Plots schalt een opera van
Bach door de ruimte en doet de oorverdovende
herrie van een vliegtuigmotor je trommelvliezen
trillen. Gelukkig sabbel je tenslotte op een gekonfijt
aardbeitje dat de tepel vormt van een met **CAMPARI**
DOORDRENKTE RICOTTABORST.



N

ee, dit 14-gangendiner werd niet geserveerd in een pas geopend sterrenrestaurant noch tijdens een foute vrijgezellenfeest. Voor deze 'serata', zoals de bijeenkomst door de organisatoren ervan werd genoemd, moeten we terug in de tijd, naar de *Taverna del Santopalato* die

in 1931 in Turijn haar deuren opende. In dit met aluminium beklede etablissement, dat eerder de associatie met een machinekamer opriep dan met een restaurant, trof je geen *slow cooking*, maar *fast cooking*, want hier zwaaiden de futuristen de scepter.

Je bent wat je eet

De geestelijk vader van het futurisme was Filippo Tomasso Marinetti. Met de publicatie van zijn *Futuristisch Manifest* in de Parijse krant *Le Figaro* in 1909, kregen Marinetti's revolutionaire ideeën grote bekendheid. De dichter wilde afrekenen met de trage, ouderwetse processen uit het verleden en idealiseerde

de snelheid en technologie van de toekomst. Het futuristisch gedachtegoed raakte niet alleen de kunst en literatuur, maar alle facetten van het dagelijks leven. Zo ook het voedsel dat de Italianen tot zich namen, want 'wat we eten en drinken is bepalend voor hoe we denken, dromen en handelen'.

Dachten we in Nederland met ons broodje kaas de meest efficiënte lunch van het westelijk halfroond te hebben, Marinetti gaat een stap verder met een nog uit te vinden chemische pil die alle benodigde voedingsstoffen uit de schijf van vijf bevat. De pil moet gratis worden verstrekt door de overheid. Deze ultieme vorm van fastfood in combinatie met de inzet van machines, maakt het leven goedkoper en reduceert de werkdag tot slechts drie uur. Betekent dit dan niet het einde van diners zoals hiervoor beschreven? Integendeel! Het betekent enkel het einde van middelmatige culinaire ervaringen, want middelmatig, dat vonden de futuristen maar niets. De wonderpil staat juist in dienst van de kunsten. Wanneer eten niet langer voedzaam hoeft te zijn

en er meer vrije tijd is, kan een diner verworden tot een avondvullend programma met multi-zintuiglijke ervaringen waarbij kunst en leven met elkaar versmelten.

Kruistocht tegen de pasta

Voor de gemiddelde Italiaan die in de deprimerende jaren '30 toch al op rantsoen leefde, zal het toekomstbeeld van een pil die de maaltijd moest vervangen geen aanleiding tot grote verontwaardiging geweest zijn. Wat echter op internationaal niveau voor polemiek zorgde, was Marinetti's besluit om het geliefde, koolhydraatrijke culinaire icoon van Italië tot grootste vijand van het volk uit te roepen.

'Wellicht hebben de Engelsen profijt van stekvis, roast beef en pudding, de Nederlanders van gekookt vlees met kaas, de Duitsers van Sauerkraut, gerookte ham en varkensworst; de Italianen hebben zéker geen voordeel van *pastasciutta*.' Pasta was volgens Marinetti een absurde gastronomische godsdienst. In de geschiedenis vond hij bijval van onder andere de 19de-eeuwse Duitse filosoof Schopenhauer die meende dat pasta het voedsel is van berustenden. In een poging het geheel wetenschappelijk te onderbouwen haalde Marinetti de argumenten van een 'heel intelligente' Napolitaanse professor aan, die uiteenzette hoe het eten van spaghetti dan wel rigatoni een disbalans tussen de organen teweegbrengt die geen positief effect heeft op iemands daadkracht. Volgens deze dott. Signorelli wordt het deegwaar al in de mond verteerd door het speeksel zonder dat er een kauwbeweging aan te pas komt. De alveesklier en lever kunnen niet anders dan machteloos toekijken.

Het gevaar van een gebrek aan daadkracht, zowel tussen de lakens als op het slagveld, lag met name bij de Napolitanen op de loer. In de 17de eeuw kregen de inwoners van Napels de bijnaam 'Mangiamaccheroni'. Decennialang aten ze die *maccheroni* met de handen als fastfood op straat, maar zelfs dat mocht bij de bestek schuwende futuristen niet baten. Het is door de ultieme levenslust die de Napolitanen kennen dat juist zij het meeste van pasta te vrezen hadden. Waar de stad van Parthenope in het verleden strijdvaardige helden, inspirerende kunstenaars en meeslepende redenaars had voortgebracht, maakte pasta haar inwoners ironisch, sceptisch en sentimenteel. 'De engelen in het Paradijs eten niets anders dan spaghetti met tomatensaus' opperde de burgemeester van Napels nog. 'Dat is slechts

bewijs van de onsmakelijke monotonie van het Paradijs en het Leven van de Engelen' antwoordde Marinetti.

Rijst als redder

Wat moesten de Italianen dan wel eten zolang

'WAT WE ETEN EN DRINKEN IS BEPALEND VOOR HOE WE DROMEN EN HANDELEN'

Filippo Tomasso Marinetti

Marinetti's wonderpil niet was uitgevonden? Rijst! Het voorbereiden van de werk had Benito Mussolini al gedaan. Marinetti's pastaban sloot aan bij diens campagne om rijst tot de nationale lievelingskoolhydraat te promoveren. Graan voor pasta werd grotendeels van buitenaf geïmporteerd en was kostbaar. *Buy local* was het devies! Of eigenlijk 'chilometro zero' (het Italiaanse equivalent voor 'koop lokaal'), want de nationalistische futuristen hielden niet van buitenlandse woorden. Zelfs een bar werd door de futuristen voortaan 'quilsibeve' (hierdrinkmen)



Interieur van de Taverna del Santopalato, het in 1931 geopende futuristisch restaurant.



Marinetti (zittend en zich richtend tot de ober) tijdens een serata.

genoemd. Mussolini en Marinetti werkten aan het eind van de Eerste Wereldoorlog nauw samen aan het oprichten van de fascistische partij. Vanaf de jaren '20 distantieerde Marinetti zich van de man die zich later *Il Duce* zou laten noemen en haalde de band enkel aan wanneer dat zijn persoonlijk doel diende, zoals in de kruistocht tegen pasta. Overigens zou Mussolini nooit aan een futuristische 'serata' deelnemen. Om zoveel mogelijk kunstenaars te vriend te houden, wilde hij zich niet inlaten met een specifieke kunststroming. Of was het vanwege zijn slechte tafelmanieren en maagzweer? Dat geheim gaf hij waarschijnlijk liever niet prijs uit angst zijn imago te schaden. Het verorberen van experimentele futuristische gerechten zou zijn wankele gezondheid in elk geval geen goed gedaan hebben.

Avantgardistische #foodporn

De pil die ons dagelijks van alle benodigde voedingsstoffen moet voorzien laat nog altijd op zich wachten en Ottolenghi noch de *Allerhande* sporen ons aan engelwortelen door uienringen te

FUTURIST IN EIGEN KEUKEN

Is het water je inmiddels in de mond gelopen? Hieronder volgt een formule (de term waarmee futuristen naar een recept verwijzen) voor het bereiden van Aardbeimemmen. De formule werd in 1932 gepubliceerd in het *Futuristisch Kookboek* en de bedenker van het opwindende toetje is de dichtende schilder Vittorio Osvaldo Tommasini, ook wel Farfa genoemd. Het was overigens dezelfde Farfa die tijdens de pastaban van Marinetti in de bres sprong voor de raviolo. Poëtisch als hij was, omschrijft hij de gevulde pasta als 'een vleselijke liefdesbrief gehuld in een crème-keurige envelop'. Om ouderwetse, kleinburgerlijke gewoontes af te leren, moet een zichzelf serieus nemende avant-gardist toch eerst toe-eigenen wat al eeuwenlang in een cultuur aanwezig is. Dat biedt dan wel weer perspectief voor de minder avontuurlijke eter. Ben je niet zo'n liefhebber van Campari, maar zou je toch graag eens in een ricottaborst bijten? Maak dan de traditionele, nauwelijks van 'echt' futuristisch te onderscheiden, *cassatelle* of *minne di sant'Agata*, al eeuwenlang beproefde recepten die nooit uit de Siciliaanse keuken zijn verdwenen en zelfs de *Allerhande* hebben gehaald.

FORMULE VOOR AARDBEIMEMMEN

Een roze bord, met twee gezwollen, vrouwelijke borsten gemaakt van met Campari gekleurde ricotta en tepels van gekonfijte aardbei. Onder de ricottalaag bevinden zich verse aardbeien zodat het voelt alsof je in het ideale weefsel van een denkbeeldige borst bijt.

steken om *Manvrouwmiddernacht* te bereiden. Maar een futuristische 'serata' staat niet ver van de culinaire happenings die hedendaagse sterrenrestaurants bieden. En zelfs in zijn stoutste dromen had Marinetti niet durven denken dat er ooit een medium zou bestaan waarmee in razend tempo gerechten worden geserveerd en weer weggehaald zonder er maar een hap van te proeven. De tag #foodporn, of beter, #cibopornografico, zou op het futuristisch 14-gangendiner in elk geval volledig van toepassing zijn geweest. —

Sanne Boortman is kunsthistoricus en studeerde Italiaanse Taal en Cultuur. Op Instagram deelt zij regelmatig culinair historische posts onder de naam @dehongerigehistoricus.



Marinetti achter een bord pasta bij restaurant Biffi in Milaan, 1930. In het *Futuristisch Kookboek* schrijft Marinetti dat vijanden van de futuristische keuken foto's van hem hebben bewerkt. Of het hier een montage betreft daar kunnen we enkel naar gissen, maar het is niet onwaarschijnlijk dat zelfs een die hard futurist wel eens zwicht voor een bord dampende spaghetti.

HOE DE FUTURISTEN DE KUNSTGESCHIEDENIS VAN EEN LUCHTJE VOORZAGEN

TEKST: CARO VERBEEK

RUIKEN AAN DE TIJD

De kunstgeschiedenis wordt vaak voorgesteld als iets dat alleen de ogen aangaat. In kunstmusea wordt de blik optimaal bediend door spotjes, ontspiegelend glas en de zogenaamd neutrale omgeving van de white cube. Het prikkelen van andere zintuigen dan het zicht is meestal ongewenst of zelfs verboden: ‘Gelieve niet aan te raken’ is sinds begin 20ste eeuw het credo. Maar het publiek van de futuristen (en dat van veel andere avant-garde kunstenaars) bestond helemaal niet alleen uit toeschouwers, maar uit ‘toetasters’, ‘toeproevers’ en bovenal ‘toeruiikers’. Tastgedichten gingen van hand tot hand en tijdens artistieke diners werden de zintuigen van deelnemers verleid en overprikkeld door dans, streling en geluid. Ook werden er doelbewust geuren verspreid door theaters en bioscoopzalen.

1. Manifeste De futuristische flora
- plastische equivalenten van
kunstmatige geuren uit 1924 van
Fedele Azari.



Chypre

Deze multi-zintuiglijke indrukken zijn door hun vluchtige karakter en onze visuele preoccupatie verloren gegaan of in de vergetelheid geraakt. Dit maakt een rehabilitatie van de tong en de hand en bovenal de neus binnen het futurisme (en daarbuiten) noodzakelijk.

‘Beesten hebben genoeg aan hun reuk, aan hun reuk alleen’

In zijn eerste manifest (1909) benadrukte voorman van het futurisme Filippo Tommaso Marinetti al de onvolkomenheid van het oog: ‘Een vaag schijnsel, oplichtend achter een raam, maakte ons duidelijk dat we beter de feilbare wiskundigheid van onze beperkt houdbare blik konden wantrouwen’, doceerde hij de lezer. Een merkwaardige – door kunsthistorici vrijwel genegeerde – zin uit hetzelfde manifest moest duidelijk maken welk zintuig dan wél betrouwbaar was: ‘Beesten hebben genoeg aan hun reuk, aan hun reuk alleen’, exclameerde de leider van de futuristen. Een belangrijk detail is het gebruik van het Italiaanse woord ‘fiuto’, dat zowel ‘scherpe reukzin’ als ‘intuïtie’ betekent. Dankzij denkers als Nietzsche was intuïtie rond het fin-de-siècle onderhevig aan een herwaardering. Volgens de filosoof leidde het ruiken tot de hoogste vorm van kennis: ‘Mein Genie ist in meine Nüstern’, oftewel ‘Mijn genie bevindt zich in mijn neusgaten’ stelde hij. Nietzsche wilde hiermee net als Marinetti de klassieke hiërarchie van de zintuigen – met het zicht bovenaan en de reuk onderaan bungelend – onderuithalen. Het ‘vereren’ van het zicht als het meest

nobe en informatieve zintuig – oftewel het ‘oculaircentrisme’ – werd vooral door Verlichtingsdenkers zoals Kant en Hegel gepropageerd. Ostentatief ruiken en geuren verspreiden was rond het fin-de-siècle mede hierdoor niets minder dan een radicale en zelfs politieke daad die een breuk met het verleden symboliseerde.

Het verbeelden van geur

Geur speelde de hoofdrol in aardig wat futuristische manifesten. De bekendste daarvan is ongetwijfeld *Het schilderen van geluiden, lawaai en geuren* uit 1913. In deze tekst beweerde de schilder Carlo Carrà dat de futurist met zijn superieure sensitiviteit slechts een vleugje hoefde op te snuiven van een karakteristieke geur (zoals benzine), om tot de meest dynamische en abstracte schilderkunst

OSTENTATIEF RUIKEN EN GEUREN VERSPREIDEN WAS NIETS MINDER DAN EEN RADICALE DAAD DIE EEN BREUK MET HET VERLEDEN SYMBOLISEERDE

te komen. Door middel van corresponderende lijnen, vlakken en kleur konden zo geuren worden omgezet in beelden. Zo zouden de geuren van een vrouw groen, blauw en paars zijn en qua vorm konden ze spiralerend of driehoekig zijn. Een voorbeeld van een dergelijke transformatie geur naar beeld zou Carrà’s schilderij *Begravenis van de anarchist Galli* (afb. 2) zijn geweest. De gefragmenteerde vlakken en dynamische lijnvoering doen

denken aan een zich door de atmosfeer verspreidende geurstof, wanneer die niet onzichtbaar zou zijn.

Met zijn manifest *De futuristische flora – plastische equivalenten van kunstmatige geuren* uit 1924 (afb. 1) wilde Fedele Azari nog een stap verder gaan dan zijn collega. Volgens de kunstenaar-piloot (vliegen werd ook als kunstuiting gezien door de futuristen) konden geuren namelijk ook omgezet worden in driedimensionale assemblages. Azari stelde voor om reusachtige artificiële bloemen te voorzien van de meest moderne en synthetische geurstoffen die destijds voorhanden waren. Zo zag hij de geurcomposities van de parfumvernieuwer François Coty als het ideale equivalent voor de kunstmatige planten die het futuristische

universum moesten bevolken. De door Azari genoemde parfums als *Chypre* en *L’origan* bevatten intens ruikende synthetische moleculen die contrasten aangaan met zwaardere harsachtige basisnoten en lichte citrustonen. Daardoor konden deze reukwaters concurreren met de hoekige vormen en felle kleurcontrasten van de bekeurde plantsculpturen. De parfums van Coty roken veel sterker dan de bloemige reukwaters van de door de futuristen zo verachte bourgeoisie. Die geurden vooral bescheiden en hoogstens naar viooltjes of rozen. Want ook dat was een beoogd effect van hun geurige experimenten; het choqueren van de visueel georiënteerde en nage-noeg geurloze truttige

bovenklasse. Moderne parfums, maar ook mest en uitlaatgassen waren uitermate geschikt als (aanstootgevende) tegenhanger voor de subtiele uitwasemingen van deze sociale bovenlaag.

Kunst met een luchtje?

Marinetti voegde (pas) in de jaren dertig de daad bij het woord door niet alleen over geur te schrijven, maar ook daadwerkelijk geuren ten neuze te brengen.

TERWIJL DE MIST OPTROK
EN DE GESTALTE VAN
DE DANSERES OPDOEMDE, BLEVEN

VERVREEMDENDENDE GEUREN

ALS EEN STILLE ECHO IN DE RUIMTE HANGEN



2. Carlo Carrà, *Begravenis van de anarchist Galli*, 1910-1911, olieverf op doek, Museum of Modern Art, New York.

Tijdens het toneelstuk *Simultanina* – dat in 1931 in Teatro Manzini te Milaan in première ging – werd het parfum *Giacinto Innamorato* (verliefde hyacint) van het merk Giviemme door de ruimte verspreid. De geësceneerde multi-zintuiglijkheid – door de futuristen ook wel ‘simultaneità’ genoemd – was een weerslag van stedelijke moderniteit, waarbij de mens immers steeds intensere en gelijktijdige indrukken te verwerken kreeg. Een Duitstalige criticus – verantwoordelijk voor de enige bewaarde neusgetuigenis – was er desondanks niet zo over te spreken. De belofte uit het programmaboekje dat meerdere geuren de verschillende aktes zouden opluisteren, werd ten eerste niet ingewilligd. De enige lucht die wel te ruiken was, en die met een handpomp ten neuze werd gebracht, was veel te zoet en goedkoop, en geurde als ‘patchoeli’, aldus de recensent. De schrijver Gabriele d’Annunzio – zelf amateur parfumeur – zou het daar niet mee eens zijn geweest. Hij was degene die het betreffende parfum naar de mythologische Hyacinthus had vernoemd. Door de geur te verbinden aan zijn naam kreeg het zowel status als nationale bekendheid.

Het zwaar poederige parfum lijkt in de verste verte niet op de scherpte van patchoeli, dat in die tijd vooral als insectenverdelger werd gebruikt.

Marinetti werd in praktisch opzicht voorgegaan door – nota bene – een vrouwelijk lid van de stroming. De allereerste futuristische geurperformance werd al in 1912 uitgevoerd door de eigengereide Franse kunstenares en choreografe Valentine de Saint-Point. De geparfumeerde rookwolken die tijdens De Saint-Points performance *Métachorie* (letterlijk ‘voorbij de dans’) opstegen uit wierookschalen, veroorzaakten ‘visuele sluiers’. Terwijl de mist optrok en de gestalte van de danseres opdoemde, bleven vervreemdende geuren als een stille echo in de ruimte hangen. Het was juist de dialoog tussen zintuiglijke indrukken die het stuk zo spannend maakte. Volgens een recensent rook het vooral ‘idealistisch’ en ‘exotisch’. Destijds werden daar populaire koloniale geurstoffen mee aangeduid, zoals sandelhout en mirre. Frankrijk liep voor op Italië op het gebied van experimenteel theater en daarmee dus ook op de futuristen. In 1892 werd

in het Théâtre d’Art het Symbolistische Gesamtkunstwerk (Hooglied) opgevoerd. Tijdens het door Paul-Napoleon Roinard gedirigeerde toneelstuk werden klanken, geuren en kleuren met elkaar verweven gekoppeld in een bijna organisch zinnelijk spel. Door dit voorland is het niet verwonderlijk dat nou juist een Franse futurist als eerste geuren ten tonele deed verschijnen.

Onzichtbare geschiedenis opnieuw tastbaar (en ruikbaar) maken

Het is bijzonder uitdagend om geuren te preserven en tentoon te stellen. Maar als essentieel onderdeel van het futurisme, mogen we ze ook niet negeren. Het prikkelen van de lager geachte zintuigen zoals de reuk was een politiek medium om zich te verhouden tot een visueel georiënteerde elite, een manier om te innoveren en een statement tegen traditionele kunst. ✂

Caro Verbeek is conservator bij het Kunstmuseum Den Haag en zintuigenhistoricus aan de Vrije Universiteit Amsterdam

3. Valentine de Saint-Point omgeven door geparfumeerde geurwolken tijdens haar performance *Métachorie*.

Brandpunt voor HET LEVEN VAN NU

V

rijwel alle tentoonstellingen die Rijksmuseum Twenthe tussen 2013 en 2019 organiseerde richtten zich op de vraag 'wie we zijn en hoe we zo zijn geworden'. Tientallen tentoonstellingen met kunstvoorwerpen van de late middeleeuwen, via de renaissance en de barok, naar verlichting, romantiek en uiteindelijk ons moderne leven. Door het verleden te doorgronden probeerden we het heden te begrijpen. En dat is nodig ook want in

de afgelopen jaren lijkt de hele wereld in een hogere versnelling te zijn geraakt. Diepe overtuigingen en grote zekerheden blijken ineens minder vast dan we altijd dachten.

In 2019 vond het slotstuk van deze serie tentoonstellingen plaats: *De Naakte Waarheid*. *De Naakte Waarheid* ging over de geleidelijke ontwikkeling van de westerse mens tot een 'sceptisch individu', zoals de Duitse historicus en filosoof Rüdiger Safranski het uitdrukt. Een individu dat de persoonlijke vrijheid en het recht om alles ter discussie te mogen stellen tot belangrijkste recht verhef. Een ontwikkeling waarbij steeds nieuwe groepen mensen emancipeerden en mee konden doen als zelfstandige en kritische individuen.

De Naakte Waarheid toonde de naakte mens als metafoor voor de ontwikkeling die de westerse 'beschaving' heeft doorgemaakt. Het sceptische individu dat één voor één zijn zekerheden aflegt en het naakte bestaan tegemoet treedt.

**DE NAAKTE MENS heeft zijn zekerheden afgelegd.
DE NAAKTE MENS breekt één voor één zijn illusies af.
Tegen wil en dank.
DE NAAKTE MENS zoekt de vrijheid – vertrouwt op rede en gevoel.
DE NAAKTE MENS is Europeaan.
Neemt niets aan, van niemand.
In zijn naaktheid denkt de mens zichzelf te vinden.
Romantisch...
Naïef kind van verlichting.**

Die tentoonstelling in 2019 was het startsein voor een heel nieuwe serie tentoonstellingen. Presentaties waarin we hedendaagse vragen als vertrekpunt nemen. *Wie we zijn en hoe we zijn geworden* is vervangen door de op heden en toekomst gerichte vraag *Wie we zijn en hoe we zullen (of willen) worden*.

Met onze artistieke toekomstverkenningen brengen we drie maatschappelijke vraagstukken die wereldwijd spelen naar de museumzalen. Ten eerste de ecologische vraag hoe wij onze toekomst vorm kunnen geven zonder die wereld verder te verstoren. Wat moeten we doen of nalaten? Deze programmalijn noemen we *Het Groene Lab*. De tweede programmalijn – *Body Politics* – gaat over diversiteit en over persoonlijke en groepsidentificatie. Wie mag ik zijn? De derde programmalijn – *Truth* – gaat over waarheid en beeldvorming in een tijd van massamedia en conflicterende belangen en idealen. Wat wil ik weten?

Wat wil ik weten? Wat moet ik doen? En wie mag ik zijn? De grote vragen van onze verwarrende tijd.

In 1959 stelde de directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, Willem Sandberg zich een museum voor dat een 'brandpunt voor het leven van nu' wilde zijn.

Een brandpunt voor het leven van nu.

*we zoeken naar een omgeving
waar de voorboede zich thuis kan voelen
open
helder*

*op menselijke schaal
geen grote hallen, statietrappen, bovenlicht
deuren als poorten, geüniformeerde beambten
maar een oord, waar men durft te praten, te zoenen,
hardop te lachen, zichzelf te zijn
een brandpunt voor het leven van nu
onbekrompen, elastisch
een tehuis voor muziek, foto
schilder- en beeldbouwkunst
voor dans en film
voor het experiment
alles, wat de trekken van het gezicht van onze tijd
kan verbelderen
al, wat bijdraagt tot de vorm van nu
is daar op zijn plaats*

Dit manifest uit 1959 veroorzaakte nationale ophef, omdat Sandberg een nieuw museum voor zich zag. Meer dan zestig jaar later wil Rijksmuseum Twenthe niet anders. Want het verleden is er om het 'nu' te begrijpen.

Want het ideale museum gaat niet over het verleden, maar over het heden en over de toekomst. Musea zijn er om ons te helpen mogelijkheden voor te stellen. Het is de taak van het museum om ons te helpen met kijken, om ons vragen te laten stellen, om ons onze eigen meningen te laten vormen. Om *fake* van echt te onderscheiden en ons te helpen met de troebele wateren daartussen. In een tijd waarin feiten plaatsmaken voor meningen is er het museum waar we naar terug kunnen keren, waar ruimte is om de werkelijkheid te onderzoeken.

Een vrijplaats waar we de waan van de dag ontstijgen, waar de verbeelding spreekt. Een plek voor hoofd en hand en voor denken en doen. Een plek waar we het lawaai van alle dag tot stilte manen; waar we de samenhang tussen kunst en cultuur, tussen natuur en techniek, tussen feit en verbeelding, tussen vorm en betekenis, tussen denken en doen, tussen heden, verleden en toekomst herstellen.

**EEN BRANDPUNT VOOR HET LEVEN VAN NU.
EEN VRIJPLAATS WAAR IEDEREEN MEE KAN DOEN.
NU JUIST NU.**

— Arnoud Odding
Directeur Rijksmuseum Twenthe & De Museumfabriek

Charlotte Schleiffert. *Tolerance Test*



DE DYNAMIEK VAN DE SAMENLEVING

In de installatie *Tolerance Test* zijn de grillige en flamboyante fantasiewezens van de Rotterdamse kunstenaar Charlotte Schleiffert in een kring bijeengekomen. Dat belooft wat. Gaat het om een rituele opvoering, een verbroederende samenkomst of draait het uit op een moordlustige knokpartij?

T

olerance Test is een bijzondere, eenmalige installatie die de zogenoemde *large drawings* van Charlotte Schleiffert indringend en hyperactueel voor het voetlicht brengt. Deze meer dan levensgrote tekeningen worden bevolkt door hybride wezens: mensen die Schleiffert tegenkomt op straat, virtuoos gekruist met beroemdheden van film en televisie of van foto's in kranten en tijdschriften. Het zijn groteske types, die worden geboren uit collages van tijden, stijlen, culturen en geslachten.

De installatie bestaat uit een selectie *large drawings* – sommige meer dan 3,5 meter hoog – in kringopstelling, die bezoekers vanuit het midden bekijken. De werken worden gepresenteerd met licht en verhaal: licht om de blik van de kijker te richten en verhaal om de wezens een stem geven, individueel en als groep.

Dynamiek van de samenleving

Schleifferts fantasiehelden ontsluiten een actueel grensgebied in onze samenleving, waar natuur botst op cultuur, lichaam op geest, mannelijkheid op vrouwelijkheid, arm op rijk, mooi op lelijk, chaos op orde, barbarij op beschaving. Haar creaties tonen hoe massamedia, consumentisme, erotiek, macht, ongelijkheid en misbruik naadloos in elkaar grijpen. Ze leggen de mechanismen bloot die de samenleving van nu bepalen en stellen ons de vraag hoever we willen gaan in het onder ogen zien van het onrecht en de ongelijkheid. Een tolerantietest dus, stevig en aandoenlijk, mogelijk gemaakt door de kracht van het werk en de theatrale presentatie ervan. ✂

OP DE VOLGENDE PAGINA'S VINDT U EEN VOORPROEFJE VAN TWEE 'GESPREKKEN' UIT DE VOORSTELLING.

'Tolerance Test' is een initiatief van curator/cultureel ondernemer Johan Idema, in samenwerking met kunstenaar Charlotte Schleiffert, scenograaf Theun Mosk/Ruimtetijd, het Drents Museum en Rijksmuseum Twenthe.

'Tolerance Test' is te zien in Rijksmuseum Twenthe van 18 juni t/m 4 september 2022.

De installatie, fotografie: Matthijs Immink



PARIS: We bewegen ons richting een vrijplaats,
zowel geestelijk als lichamelijk.
Een fuckfest. Een plaats om te vrijen.

SCHONE SCHIJN & PARIS

TEKST: RICK STEGGERDA

Het hert gekleed in Vlisco en getooid met takken nadert het wijfje op hakken – *me* –, nonchalant de hand in de zak. Wellicht zichzelf wat stimulerend. Het bekende verleidingsgebaar: de lippen afluikend. Het shirt wat open om de toegang van het wijfje te versoepelen.

Ik 'Hey-jij-daar!' hem en hij begint te burlen. **IK KREUN WAT OM ZIJN AANDACHT TE ERKENNEN.** En ondanks het pak, ondanks de pose, neemt zijn natuur de overhand. En dat is niet ongevaarlijk. Gelukkig niet, zou ik haast zeggen. Hij doet me denken aan zo'n Robber Baron, de steenrijke industriëlen aan het begin van de 20ste eeuw die er, nou ja... ietwat uitbuitende praktijken op na hielden om zichzelf te... groeien. En dat bedoel ik als een compliment.

SCHONE SCHIJN: Mijn hemel, **WAT GEIL** ik op je **kaak-extension.** Is dat een T-Rex?

PARIS: Iemand vroeg eens aan een van de Robber Barons: hoeveel is genoeg?

SCHONE SCHIJN: *Just a little bit more.*

PARIS: Je hoeft mij niet te vertellen dat het kapitalisme niet alleen een economie is, maar ook cultuur. Het draait op ontevredenheid, naar mensen hongerig maken.

SCHONE SCHIJN: Jij maakt mij **HONGERIG.**

PARIS: We zijn geconditioneerd: geluk is accumulatie. Geluk is een clutch in de ene hand, juwelen aan de andere.

SCHONE SCHIJN: *Just a little bit more, just a little bit closer.*

PARIS: Koop een tas voor bij mijn Italiaanse haute couture en **JE KOOPT MIJ. DEZE WERELD IS EEN MARKTPLAATS.** Een sociaal netwerk, een geopolitiek strijdtoneel, waarin alles van elkaar afhangt, op elkaar botst,

SCHONE SCHIJN: elkaar aantrekt...

PARIS: ...afstoot...

VERTELLER: ...elkaar de maat neemt.

SCHONE SCHIJN: Elkaar neemt.

PARIS: **OE LALALA...**

SCHONE SCHIJN: Er is niks mis met een beetje mannelijkheid. Uit het Apollinische, het denken dat ons onderscheid van de dieren, de mannen van de vrouwen, komt veel moois voort. Neem nu de moderne bedrijfsdictators, waar men zo op afgeeft, die slechten de grenzen van de ruimte, brengen onze mensheid letterlijk verder. En er ligt veel meer moois in het verschiet. Het transhumanisme. **HET EEUWIGE LEVEN.**

PARIS: Koop dat voor mij, Schone Schijn.

SCHONE SCHIJN: **Want er is maar één ding dat een streep zet door onze rijkdom en liefde, en dat is de dood.**

Death annihilates all meaning.

WIJ STAAN

BÓVENDE NATUUR. *We're not just one of the neighbors.* Er is een maatschappelijke beweging gaande waarin we ons gedachte-monopolie moeten betugelen; wij mensen moeten weer meer contact

maken met de flora en fauna om ons heen en onze nederige plek daarin kennen. En dat is natuurlijk onzin. Natuur is alleen nuttig bij voortplanting. Wij moeten ons niet laten weg relativieren. **GELIJKHEID BRENGT ONS NIET VERDER.**

Het is ongelijkheid die zorgt voor ontwikkeling, voor brandstof. Het is de ongelijkheid die ervoor zorgt dat wij hier samen zijn; wij kunnen elkaar hier de maat nemen, ons scherpen aan elkaar en groeien. Gelijkheid maakt week, inactief, slaperig. Stop met het streven om een van de burens te zijn, maar geniet van je plek boven aan de voedselketen.

WEES EEN DICTATOR. Alleen zo komen we **verder als mensheid.**



< Charlotte Schleiffert, *Schone Schijn*, 2016, gemengde techniek op papier, Collectie Rijksmuseum Twenthe, aangekocht met steun van het Mondriaan Fonds

Charlotte Schleiffert, *Paris*, 2012, gemengde techniek op papier, Collectie Rijksmuseum Twenthe, aangekocht met steun van het Mondriaan Fonds



Bonjour, madames
et monsieurs.
Je suis

BLACK ANTOINETTE

Ja, kijkt u maar even rustig en goed. Voor u heb ik mij opgedoft, met ketting en waaier. Mandjes met rozen op mijn jurk. Bon ton. En locs, die zijn wat minder bon ton.

Op mijn hoofd draag ik een koloniale verwijzing. **OM U TE CONFRONTEREN.** Om u tolerantie wat te testen. Dat schip is onderdeel van de robe à la française.

Jeuken, joh. **ZOVEEL JEUK, OMDAT ER ALLEMAAL ONGEDIERTE IN GAAT ZITTEN.** En ik ben al niet in een al te best humeur.

Ik ben kwaad, omdat ik onthoofd

ga worden. Omdat de geruchten gaan> dat ik lesbisch zou zijn. Het is in elk geval een feit dat> ik zwart ben. Laten ons daar even op focussen. En op de> volgende vraag: wat als ik zwart was geweest aan het hof van> Lodewijk de Zestiende van Frankrijk? Was de koers van de geschiedenis> anders gelopen als iemand van belang zwart was geweest? Waren we als mensheid anders gevaren> als ik **zwart** was geweest?

Geen tot slaaf gemaakten, maar iemand met aanzien en macht.

Een zwarte
Nee, dat lukt
moeten

elite. Kunt u zich daar iets bij voorstellen? Krijgt u dat gedacht? u niet. En daarom ben ik hier, zodat u het voor zich kan zien. We op zoek naar een nieuw evenwicht. Er staat van alles op de helling als het gaat om kleur. **WIE ZIJN WIJ? WIE ZIET ONS? WIE KENT ONS ECHT?**

Want wat u ziet, is uiteindelijk een zwarte vrouw in een wit gedachtegoed. De reïncarnatie van een vrouw die met vastgebonden handen en afgesneden haar het marktplein wordt opgeleid. Ik word aanstonds een kop kleiner gemaakt.

Ik ben een toelagenschandaal avant la lettre; veroordeeld op basis van geslacht, veronderstelde seksuele voorkeur, heksenliefde. De mensen zullen na mijn onthoofding hun mouwen in mijn bloed dopen.

En mijn vraag is: zijn jullie nou anders dan die bloeddopers?

Ook aan jullie handen kleeft bloed. Het druipt

van de krantenpagina's vol onrecht. Jullie lezen dat, jullie weten het, dat er mensen door instanties kapot worden gemaakt. Maar jullie sluiten de krant en leggen hem in de kattenbak. En zetten koffie met havermelk. *Fou le camp.*

TEKST: RICK STEGGERDA



Charlotte Schleiffert, *Black Antoinette*, 2012, gemengde techniek op papier, Collectie Rijksmuseum Twenthe, aangekocht met steun van het Mondriaan Fonds

DE TOEKOMST TRAINEN



Jonas Staal, *Training for the Future*, 2019

Beyond Welcome - Agitprop for the Future, Arrivati (La Toya Manly-Spain & Asuquo Udo) and Schwabinggrad Ballett (Nikola Duric & Liz Rech). Geproduceerd door Ruhrtriennale. Foto: Ruben Hamelink

KAN KUNST DE TOEKOMST OPNIEUW DENKBAAR MAKEN?

Het is vijfhonderden jaren nadat Thomas Moore zijn boek *Utopia* schreef; honderdvijf jaar na de Russische Revolutie; vierenvijftig jaar na mei 1968, veertig jaar na de Sankariaanse eco-socialistische omwenteling in Burkina Faso: Wat is er sindsdien gebeurd met het idee van de toekomst? Kijken we naar populaire cultuur, dan zien we een tsunami aan apocalyptische scenario's. Een eindeloze stroom blockbusters toont ons keer op keer het spectaculaire einde van de wereld. Het idee dat de toekomst ook maar een minimale verbetering op het heden zou kunnen zijn lijkt ondenkbaar geworden.

Die dystopische culturele conditie speelt autoritaire krachten over de hele wereld in de kaart. Radicale economische ongelijkheid, structureel racisme en klimaatcatastrofe hebben een vorm van *pre-traumatic stress disorder* gecreëerd. We voelen existentieel dat onze invloed op de wereld om ons heen radicaal is verminderd en dat rampen van ongekende schaal op ons af stevenen. Dat maakt ons kwetsbaar.

Politici zoals Bolsonaro, Trump, Baudet, Le Pen, Orbán, Erdoğan en Duterte, exploiteren dit collectieve trauma-in-wording, en bieden ons kernachtige verhalen – *master narratives* – die de terugkeer bepleiten naar een overzichtelijke wereld, een mythisch tijdperk dat nooit heeft bestaan maar dat zij presenteren als geïdealiseerde toekomst (*Make America*

Great Again). Net als de heldhaftige mariniers en superhelden die in spectaculaire rampenfilms ondemocratisch de leiding nemen, presenteren zij zich middels deze retro-science fictions als het enige stabiele baken in de eindtijd.

Daarom is het misschien niet verbazingwekkend dat de Pentagon Film Liaison Office in Los Angeles al decennialang dergelijke rampenfilms subsidieert met militair materieel. Cultuur legt hier de basis voor de huidige politieke orde; zij schept de collectieve verbeelding van een gemeenschap, haar uitdagingen en haar toekomst. Niet voor niets is de Trumpiaanse ideoloog Steve Bannon tevens filmmaker, die sinds 2004 in zijn documentaire pamfletten een aankomende eindstrijd verkondigt waaruit wit christelijke economisch nationalisme moet zien te triomferen, zoals in zijn film *Trump@War* (2018).

Dergelijke propagandakunst – van de door het Pentagon gesubsidieerde rampenfilms tot Bannons alt-rechtse cinema – heeft een ongekende invloed gekregen op onze samenleving. Gelieerd aan de

Oorlog tegen Terreur en nieuwe alt-rechtse regimes, scheppen zij de dominante verhalen van onze tijd. Verhalen over collectieve vijanden (vluchtelingen, terroristen, cultuurmarxisten, de globalistische elite) en daarmee tegelijkertijd verhalen over het ware volk dat deze vijanden moet bevechten. Hoe deze dystopische propagandakunst te weerstaan? Kunnen cultuur en kunst de toekomst opnieuw denkbaar maken?

Van kunst wordt veelal verwacht dat zij kritische vragen stelt en spiegels voorhoudt, dat zij ambigu en gelaagd is, en de werkelijke politieke oriëntatie van de kunstenaar obscuur houdt. Spreekt kunst zich uit, dan wordt zij neergesabeld als propaganda, en zou zij welbeschouwd eigenlijk geen kunst meer zijn. Maar neigt het verwerpen van een politieke positie in een tijdperk van dystopie en autoritarisme niet al te sterk naar medeplichtigheid?

TEKST: JONAS STAAL

Wij moeten ons als kunstenaars ook vandaag de vraag stellen

Wanneer we kritisch kijken naar de geschiedenis van onze 'autonome' kunst, dan kunnen we niet anders concluderen dat zij is bevochten in revolutie en politieke strijd. In de Europese geschiedenis was het de Franse Revolutie waar, mede dankzij revolutionaire kunstenaars als Jacques-Louis David, de eerste publieke musea en kunstsubsidies werden ingesteld. Zij bevrijdde kunstenaars van hun propagandistische rol onderdanig aan de corrupte monarchie, en opende de mogelijkheid voor kunstenaars zich te verbinden aan het publieke belang. Zo gaf David mede vorm aan de festivals van de Revolutie, die een nieuwe republikeinse kalender en 'seculiere religie' van de staat introduceerden.

Net als David moeten wij ons als kunstenaars ook vandaag de dag de vraag stellen in wiens belang onze verbeelding opereert. Is ons doel het kapitalisme mooier te maken, de verdere commodificatie van kunst als elitegoed te faciliteren en ambiguïteit te preken in het aangezicht van nieuwe vormen van autoritarisme en fascisme? Of kan ons werk bijdragen aan nieuwe politieke verbeeldingen van een wereld waarin een egalitaire toekomst opnieuw denkbaar en dus realiseerbaar kan worden? Kan er tegenover dystopische propagandakunst zoiets als een *emancipatorische propagandakunst* bestaan?

De onderbelichte geschiedenis van kunstenaars die zich bezighielden met vormen van populaire, emancipatorische propagandakunst toont van wel. Zo kent het Filipijnse ondergrondse verzet sinds het einde van de 19de eeuw twee zogeheten 'propagandabewegingen', waarin kunstenaars actief deelnamen om middels grootschalig poppenspel en muurschilderingen de bevrijding van de koloniale machten en de Marcos dictatuur verbeelden. In 1925 publiceert schrijver en politicus Upton Sinclair zijn boek *Mammonart*; een alternatieve kunstgeschiedenis geschreven vanuit het perspectief van klassenstrijd. 'Alle kunst

is propaganda', zo stelt Sinclair, maar de socialistische revoluties van zijn tijd zouden het mogelijk maken nieuwe egalitaire werelden te propaganderen. In dezelfde periode roept socioloog, schrijver en burgerrechtenactivist W.E.B. Du Bois op tot een 'zwarte propaganda' die de strijd van zwarte gemeenschappen gelijkwaardig zou maken aan de dominante propaganda van de witte suprematie. In de jaren '70 bepleit schrijver, curator en activist Lucy Lippard een 'intieme feministische propaganda', die een nieuw feministisch canon in het leven roept, en patriarchale en kapitalistische cultuur ontbindt. En recentelijk was het feminist en filosoof Donna

IN WIENS BELANG ONZE VERBEELDING OPEREERT

Haraway die een nieuwe propagandakunst voorstelde, waarin de co-existentie van menselijke en niet-menselijke actoren wordt uitgedragen.

Wat deze kunstenaars, schrijvers en activisten met elkaar verbindt is dat zij zich direct engageren met de populaire (verzets)bewegingen van hun tijd en politieke projecten als anticolonialisme, socialisme, zwarte bevrijdingsstrijd, feminisme en radicale ecologie. Zij begrijpen dat dominante cultuur en kunst altijd deel uitmaken van een propaganda, van het uitdragen van een normatief wereldbeeld, maar dat niet elke propaganda hetzelfde is. De propagandakunst die dictators in het zadel houdt of witte suprematie normaliseert is onvergelijkbaar met de propagandakunst die zich verbindt aan het verbeelden van het gemeenschappelijk belang en egalitaire politiek. Emancipatorische propagandakunst is geen instrument van manipulatie, maar een bijdrage aan de bevrijding van de verbeelding: een

verbeelding waarin een egalitaire toekomst mogelijk wordt.

Het utopische kamp *Training for the Future*, dat ik sinds 2018 organiseer met Florian Malzacher, is een plek waar dergelijke allianties tussen sociale bewegingen, transnationale politiek en kunstenaars mogelijk moet worden. Kunstenaars, theatermakers, activisten en campagneleiders opereren in ons kamp als 'trainers', en publiek verwordt tot 'trainees'. Het doel: gezamenlijk oefenen in alternatieve toekomstscenario's die onze huidige dystopische cultuur confronteren en transformeren, in een poging de politieke, economische en culturele productiemiddelen van de toekomst opnieuw toe te eigenen.

Ons trainingskamp vindt ongeveer jaarlijks plaats. In 2018 en 2019 verzamelden we zeshonderd deelnemers in de industriële ruïnes van het Ruhrgebied in Duitsland. In 2021 – te midden van de coronapandemie – organiseerden we trainingen parallel in meerdere landen, van Rojava (Noord-Syrië) tot Sicilië, van Argentinië tot de Filipijnen, soms in kleine groepen, soms groot, afhankelijk van pandemische maatregelen per locatie. Dit jaar, 2022, bereiden we het kamp voor in de voormalige fabriekshallen van Turijn.

Tijdens deze kampen trainen de abortus-activisten van Women on Waves deelnemers in extraterritoriale activismes. De European Center for Jineology Studies van de Koerdische Vrouwenbeweging traint mannen in het ontdoen van patriarchale mentaliteit. Het collectief Public Movement oefent deelnemers in militaire en activistische choreografieën om nieuwe lichamelijke vormen van collectiviteit uit te dragen. Heath Bunting doet praktijkoefeningen in intieme vormen van encryptie om ondervraging van autoriteiten te weerstaan. Het Army of Love bepleit de herverdeling van liefde in een tijd van isolement en hyperindividualisme. Het Initiatief Zwarte Mensen in Duitsland oefent in dekolonisatie. Laboratory for Insurrectionary Imagination ontvouwt eco-activistische strategieën. En het Pan-Europese European



Jonas Staal, *Training for the Future: Collectives, Collectivity and Collectivizations*, 2021 | A Post-Pandemic Errorist Training by Etcétera. Geproduceerd door Goethe-Institut / Performing Architecture Venetië and Neumarkt Theater, Zürich. Foto: Etcétera

Alternatives introduceert technieken voor transnationale campagnevoering.

Dit utopische trainingskamp is een emancipatorische propagandaschool. Zij beoogt nieuwe allianties mogelijk te maken en politieke en artistieke verbeelding met elkaar verbinden. De autoriteiten hebben hun eigen studiekampen en kasteelbijeentkomsten, de plekken waar zij nieuwe witte elites oefenen in politieke strategie en racistische denkbeelden. Zij die geloven in egalitaire politiek en cultuur hebben eveneens hun eigen utopische infrastructuur nodig, hun eigen scholen en trainingskampen, hun eigen parlementen en transnationale partijen.

Dystopische propagandakunst manipuleert ons met beelden van een toekomst in ontbinding, bevolkt door eindeloze vijandbeelden, met als doel de macht te grijpen en die te behouden. Emancipatorische propagandakunst heeft een andere, complexe en experimentele taak. Onze inzet is niet het 'ware volk' te propaganderen, maar een *volk-in-wording*. Een gemeenschap van de toekomst die zich niet laat chanteren door fictieve vijanden of zich laat verleiden tot een terugkeer naar een evenzo fictief verleden, maar die de werkelijke existentiële collectieve

dreigingen van het heden confronteert: globale precariteit, systemisch racisme, oprukkend autoritarisme en klimaatcatastrofe. Wij maken het onszelf niet makkelijk door kwetsbare groepen tot vijand te bombarderen; onze opposenten zijn daadwerkelijk aan de macht.

Als plek van radicale verbeelding is kunst per definitie altijd politiek, want zonder een verbeelding van een alternatieve toekomst, kan die toekomst ook niet worden verwerkelijk. Op het keerpunt waar wij ons nu bevinden, een tijdperk waarin de aarde zich wrekt en de propagandaoorlog volop woedt,

is de verbeeldingskracht van kunstenaars belangrijker dan ooit. Generaties van artistieke strijd zijn aan dit moment voorafgegaan; dat is onze sociale, feministische en ecologische erfenis. Nu is het aan ons die geschiedenis van emancipatorische propagandakunst voort te zetten in het heden, en ons collectief te trainen voor de mogelijkheid van een toekomst. **!**

Dit is een aangepaste versie van een artikel dat eerder gepubliceerd werd in H_ART No. 195, 2019.

Jonas Staal is beeldend kunstenaar en onderzoeker.

Kan er tegenover dystopische propagandakunst zoiets als een **EMANCIPATORISCHE PROPAGANDAKUNST** bestaan?

‘IK MET VERBEEELDING WAARDE TOEVOEGEN AAN DE WERELD’

Carlijn Kingma

WIL MIJN

TEKST: PETRA BOERS

HOE ZIET DE TOEKOMST VAN ONS GELDESTELSEL

ERUIT? Dit is geen vraag waar de gemiddelde Nederlander dagelijks over nadenkt. En dat zouden we eigenlijk wél moeten doen, vindt kunstenaar/cartograaf Carlijn Kingma. De groeiende kloof tussen arm en rijk, de klimaatcrisis: het zijn problemen waar de inrichting van ons geldstelsel aan bijdraagt. In haar nieuwe kaart *Het waterwerk van ons geld* en in de gelijknamige tentoonstelling in Rijksmuseum Twenthe, verbeeldt Kingma hoe ons geldstelsel in elkaar steekt. ‘Pas als mensen snappen hoe oneerlijk dit stelsel werkt, kunnen we gaan nadenken over nieuwe manieren om het in te richten.’



Carlijn Kingma

E

erste vraag: wat heeft Carlijn Kingma persoonlijk met geld? ‘Niets!’, lacht ze, ‘behalve dat ik het fascinerend vind dat er de laatste jaren in onze cultuur iets veranderd is, waardoor jongeren en masse renteniers-fantasieën koesteren en totaal oninteressante dingen als een “passief inkomen” en “met je 35^{ste} met pensioen” nastreven.’

Wat haar interesseert is hoe het geldsysteem precies werkt. ‘Ik dacht: dit onderwerp is zo ongelooflijk belangrijk en tegelijkertijd lijken maar weinig mensen het onderwerp te kunnen overzien. Een publieke zaak waar niemand iets van begrijpt. Dat is eigenlijk heel raar. Met mijn nieuwe kaart *Het waterwerk van ons geld* wil ik zorgen dat mensen zich een voorstelling kunnen maken van dit onzichtbare, complexe systeem. Vóelen hoe het werkt.’

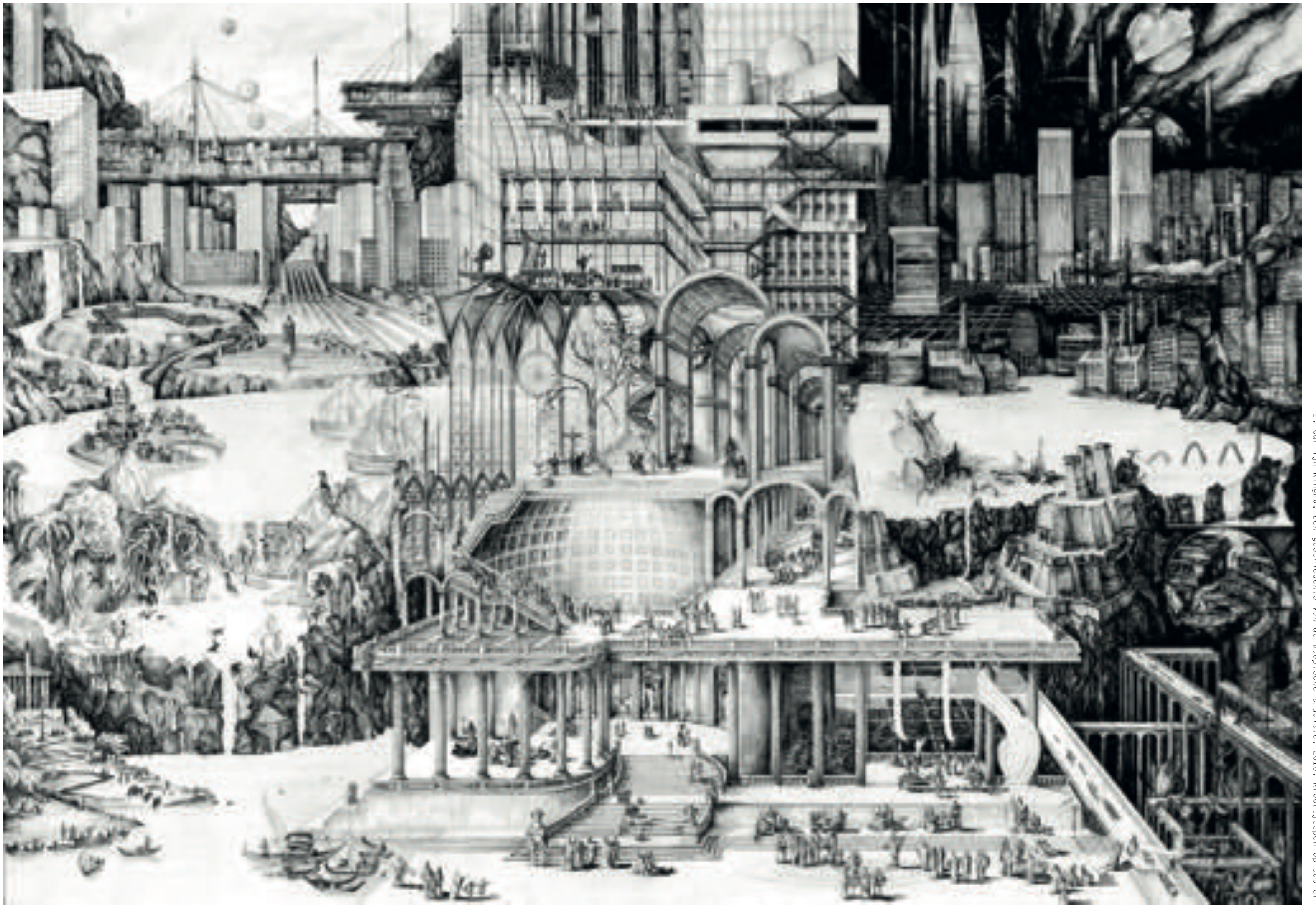
Geld wegsluizen

Hoe breng je zo’n complex systeem in beeld? Kingma: ‘Geldstromen, liquiditeit, geld wegsluizen: alles wat over geld gaat, lijkt wel uitgedrukt in watertermen.’ Ze kan zo een lijst maken van meer dan vijftig watervoorbeelden. Daarmee is het geldstelsel hét perfecte onderwerp voor haar, vertelt ze enthousiast: ‘De

metaforische laag lag eigenlijk al voor me uitgewerkt. Bovendien is het een onzichtbare, abstracte architectuur, en ik heb architectuur in Delft gestudeerd en ben geïnteresseerd in systemen. Verder heeft de inrichting van het geldstelsel enorme invloed op de maatschappij. Het zijn precies deze drie factoren op basis waarvan ik mijn onderwerpen kies, waar ik geloof dat verbeelding veel kan toevoegen. Dat is wat ik graag wil: met mijn verbeelding waarde toevoegen aan de wereld.’

Wetenschapper-in-beeld

Voor wie het werk van Carlijn Kingma (1991) nog niet kent, zij beschrijft zichzelf als ‘cartograaf’, maker van kaarten. Met een Rotring pen tekent zij enorme, uiterst gedetailleerde werken. Tekeningen die zoeken en verbeelden, en waaraan maanden, soms jaren, onderzoek en voorbereiding voorafgaan. Kingma is geen kunstenaar die in wilde halen emoties op het doek zet, maar een minutieus onderzoeker, een wetenschapper-in-beeld. ‘Al eeuwenlang schetsen mensen kaarten om te navigeren door de wereld. We verzamelen gegevens om te bepalen waar we zijn, waar we vandaan komen en waar we naartoe willen. In mijn werk probeer ik systemen te verbeelden, om tot nieuwe vergezichten te komen waar wij naartoe kunnen navigeren.’ In 2020 was in Rijksmuseum Twenthe haar solotentoonstelling *Architectuur van het onzichtbare* te zien. Een groot succes, bezoekers stonden vaak 10 minuten of langer voor één werk, met – vanwege de coronamaatregelen – lange rijen tot gevolg.



1. Carlijn Kingma, Een geschiedenis van de utopische traditie, 2016, kroontjespen op papier

Opnieuw afstuderen

De kaart die Kingma maakte voor haar nieuwe tentoonstelling in Rijksmuseum Twenthe is één groot waterwerk. 'Een soort irrigatiesysteem, waarop je kunt zien hoe onze geldstromen lopen. Je ziet kanalen, leidingen, slangen. Je ziet waar stromen samenvloeien, hoe geld doorsijpelt of juist rondgepompt wordt.' Ook voor haarzelf was het een onderwerp waar ze lang weinig van wist. 'Maar *bottom line*, dat merkte ik ook toen ik werkte aan andere kaarten, is de vraag altijd: is ergens geld voor? Is er bijvoorbeeld geld om de klimaatcrisis aan te pakken?'

Hoe krijgt zij zelf vat op zo'n complex onderwerp? 'Ik werk altijd samen met experts en wil het onderwerp eerst goed begrijpen.' (Zie kader – red.) Ze begint met heel veel lezen, vertelt ze. 'Ik heb het gevoel dat ik voor ieder project opnieuw afstudeer. Dat maakt het ook ontzettend leuk, want ik kan elke twee jaar bedenken: wat ga ik nu weer eens studeren?' Tijdens het lezen begint zich vaak al langzaam een beeld te vormen, en maakt ze schema's en schetsen. Zo krijgt ze grip op de stof. 'Zodra ik begin te tekenen aan de kaart moet het allemaal precies kloppen.'

Kapot systeem

Hoe verder Kingma zich in het geldstelsel verdiepte, hoe sterker haar missie werd: 'De ongelijkheid in onze samenleving neemt toe – en de inrichting van ons geldstelsel heeft daar enorme invloed op. Denk aan de toegang tot krediet: voor welke projecten kan je geld krijgen? Sijpelt het wel geld wel naar beneden? En zo niet, waar sijpelt het dan wel naartoe? Ons belastingstelsel belast inkomen zwaarder dan vermogen. Vermogen rendeert daardoor veel meer dan werk.'

Ze zag dat de inrichting van ons huidige geldstelsel niet alleen de groeiende ongelijkheid maar ook de klimaatcrisis in de hand werkt. 'Het financiert als het ware beide grote kwesties van dit moment. En dat is heel erg problematisch. Dan kunnen we in de marge leuke duurzame projectjes stimuleren met subsidies. Maar als je basisontwerp scheefgroeit teweegbrengt, valt daar niet tegenop te corrigeren. Je corrigeert een kapot systeem.'

Sla het dak eraf!

Belangrijke inspiratiebron voor Kingma's kaart over het geldstelsel is de aquarel *The Bank of England* uit 1830 van de Engelse kunstenaar en architect Joseph Gandy (afb. 2). 'Een geweldig werk,' vindt ze. 'Je ziet alleen de gevel van de bank rechtop staan. De eerste keer dat het tentoongesteld werd, stond in de begeleidende tekst iets als: sla het dak van de bank af en kijk wat eronder zit. Kijk hoe het werkt!' Precies de boodschap die

'DE UTOPIE is voor mij nooit één bestemming waar we naartoe moeten, nooit die ene TOEKOMSTVISIE.'

IK ZIE DE UTOPIE MEER ALS DENKOEFFENING'

Kingma heeft met haar project over ons huidige geldstelsel: 'Het geldstelsel is een ontwerp, en dat ontwerp wordt bepaald door de politiek. Het is dus een publieke zaak. Verdiep jezelf erin. De inrichting van het geldstelsel gaat ook jou aan!'

Zelf nam ze het advies van Gandy ter harte en bestudeerde maandenlang de processen onder het dak van de Rabobank als *artist-in-residence*. 'Ik kreeg ruimhartig toegang om allerlei mensen te interviewen, van *private bankers* tot de *head of innovation*. Ik wilde de bank begrijpen: hoe werkt jouw schakeltje? En hoe verhoudt jouw schakeltje zich tot het grotere geheel?' Wat haar opviel: slechts een enkeling kan die laatste vraag beantwoorden.

Klaas Knot en de zijnen

Wat Kingma ook ontdekte tijdens haar onderzoeksfase: hoe ondemocratisch ons geldstelsel is. Terwijl: de inflatiestand, de regels voor kredietverstrekking, wie je toegang geeft tot de bron van het geld, dat zijn allemaal politieke keuzes. 'Ondertussen is de boodschap vanuit de politiek toch een beetje: mensen, dit is zo complex, laat dit maar aan Klaas Knot en de zijnen over.' En dat is een risico, want de mensen die bepalen hoe ons geldstelsel in elkaar steekt hebben over het algemeen belang bij de status

quo. 'Het zijn de hebbers, niet de niet-hebbers. Hierdoor loopt verandering spaak.'

Op haar kaart zie je daarom de hele financiële sector achter een soort Potemkin-stad staan. Potemkin was een arm dorp in Rusland dat een decorstad met neppe voorgevels oprichtte als er koningen of vorsten langskwamen, legt Kingma uit. 'Die gasten bleven op afstand, dus ze zagen vanuit de verte een heel welvarende stad liggen.' Dat gevoel krijgt ze ook bij de financiële sector. 'En ik heb niet het gevoel dat het één decorlaag is. Ik kom steeds weer een nieuwe laag tegen. Laag voor laag kom ik erachter hoe het nou echt zit.' Heeft ze het gevoel dat we met zijn allen bedrogen worden? 'Nee, dat niet per se. Ik denk dat heel veel mensen, ook onze volksvertegenwoordigers in het parlement, gewoon niet weten hoe het zit. Er is veel verwarring, omdat het zo'n groot en complex onderwerp is.'

Geheimzinnige mannenaangelegenheid

Niet alleen de politiek, ook de wereld van de verbeelding laat verstek gaan, vindt Kingma. Van Dagobert Duck tot Harry Potters *Gringotts Bank* tot *The Wolf of Wall Street*: de wereld van geld wordt verbeeld als een ingewikkelde en geheimzinnige mannenaangelegenheid. 'Een van de barrières voor meer begrip



2. Joseph Michael Gandy, *A Bird's-eye view of the Bank of England*, 1830, aquarel op papier, Sir John Soane's Museum, Londen

'ZIJN BOODSCHAP ALS KUNSTENAAR WAS: VERDIEP JE IN HOE DEZE BANK WERKT'

CARLIJN KINGMA OVER HAAR SAMENWERKINGEN

'IK ZOEK VOOR ELKE NIEUWE KAART EEN GESCHIKTE GIDS'

Meer dan een jaar intensieve studie ging er vooraf aan Carlijn Kingma's kaart, *Het waterwerk van ons geld*. 'Ik raak geïntrigeerd door een onderwerp, en ga vervolgens op zoek naar een geschikte gids, mentor of expert. In die zin stel ik mij op als een klassieke leerling.'

Kingma werkt voor al haar projecten nauw samen met specialisten. Zo ontstond haar werk *Het weefsel der mensheid* (afb. 3), opgenomen in de collectie van Rijksmuseum Twenthe, in samenwerking met journalistiek platform

de Correspondent en historicus Rutger Bregman, schrijver van *De meeste mensen deugen*. Voor haar nieuwe project over het geldstelsel benaderde ze onderzoeksjournalist Thomas Bollen en onderzoeker Martijn Jeroen van der Linden. Kingma, lachend: 'Eigenlijk parasiteer ik een beetje op hen!'

Thomas Bollen is onderzoeksjournalist bij het kritische journalistieke platform *Follow The Money* en schreef tal van stukken over geldstromen. Kingma ontmoette hem toen ze bij de Correspondent werkte: 'Wat ik heel sterk vind, is dat hij werkt vanuit levendige voorbeelden. Hij is er ontzettend goed in om mensen vanuit concrete beelden mee te trekken in een abstracter verhaal. Precies wat ik wil met mijn kaarten.'

Haar tweede gids, Martijn Jeroen van der Linden, is onderzoeker bij de Haagse Hogeschool en schreef zijn proefschrift over de toekomst van ons geldstelsel. Ook is hij oprichter en voorzitter van stichting Ons Geld, die streeft naar

een eerlijk geldstelsel dat de samenleving dient. Kingma: 'Een perfecte gids, want hij verdiept zich al heel lang in dit onderwerp en is enorm geëngageerd.' En, niet onbelangrijk, voegt ze toe: 'Hij is overtuigd van het belang van de kunsten om het thema voor een breed publiek invoelbaar en begrijpelijk te maken. Hij schreef bijvoorbeeld ook mee aan scripts van de theatergroep *De Verleiders*, die kritische voorstellingen maakt over de wereld van ons geld.'

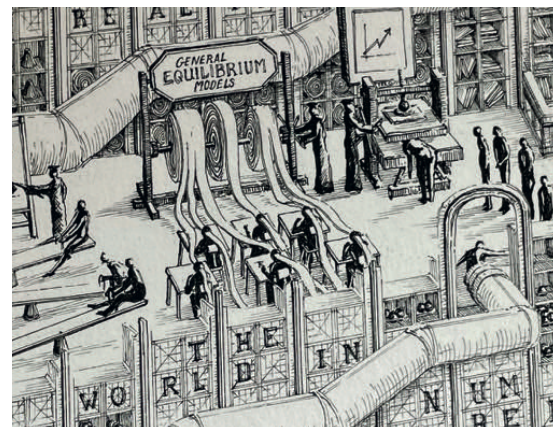
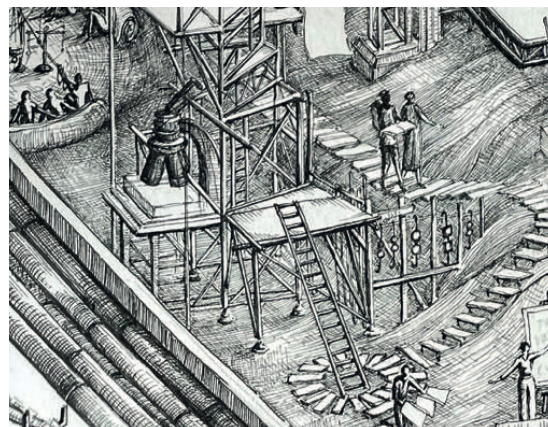
Tegelijk met de kaart over het geldstelsel verschijnen ook een boek en openbaar online lesmateriaal. 'Ik zie dit echt als een project met drie poten. Ik maak ook alles samen met Thomas en Martijn. We bekijken kaarten, bespreken boeken en bedenken wat we allemaal willen aankaarten: welke ingrediënten gebruiken we en welke structuren en lagen brengen we aan? Zij denken mee over het beeld en ik denk mee over de teksten. Uiteindelijk versterken we elkaar en komt alles samen.'



3. Carl H. Papez, *Het weefsel der mensheid*, 2020, Rotring pen op papier, Rijksmuseum Twente, aangekocht met steun van het Mondriaan Fonds



4. Voorstudies en enkele details (work in progress) van *Het waterwerk van ons geld*



van het geldsysteem is het ontbreken van een eenvoudige taal om erover te praten. Daarom visualiseer en beschrijf ik het systeem aan de hand van metaforen. Zo kun je er makkelijker met elkaar over in gesprek gaan.’

Nog een conclusie uit haar onderzoek: ‘Gelijke kansen – meritocratie – en die zogenaamde doorsijpeconomie? Sprookjes die de ongelijkheid rechtvaardigen. Het sprookje van de doorsijpeconomie vertelt ons dat de grote sommen geld die via private banken alleen toegankelijk zijn voor hele grote bedrijven, via arbeid naar beneden stromen, “doorsijpelen”.’ Een mythe, stelt ze. ‘Dat geld sijpelt voor een groot deel weg in de financiële economie, waar er lekker mee gespeculeerd wordt. Kijk bijvoorbeeld naar Bernard Arnault, oprichter en bestuursvoorzitter van een conglomeraat met luxe merken zoals Louis Vuitton, Dior en Fendi, en de rijkste man van Europa.’

De superjacht van Jeff

Ander voorbeeld: Jeff Bezos. ‘We zijn blij dat hij hier een dikke jacht laat bouwen, omdat dat zogenaamd voor banen zorgt. Dan denk ik: waar heb je het over? Het is ten eerste al niet goed dat Bezos zwemt in zo’n onwerkelijke hoeveelheid geld. Dat bewijst al dat het niet doorsijpelt. En dan het idee dat ál die arbeid en al die energie gebruikt wordt om een privéspeeltje voor hem te bouwen... Dat geld, die arbeid kun je maatschappelijk op een veel waardevollere manier inzetten.’ Windt zich nu echt op: ‘Dan snap ik gewoon niet dat bij *Beau* de hoofdredacteur van *Quote* aanschuift en zegt: we moeten hartstikke blij zijn dat Jeff Bezos zijn speeltjes in Nederland bestelt.’ Bovenin haar kaart zie je allemaal rijke mensen, die bepalen welke sluisjes ze kunnen opentrekken en waar het geld heen vloeit. ‘Eigenlijk lijkt het me fantastisch Jeff daar ook te zetten en te laten zien: wat vloeit eruit voor de economie? Een jacht!’

Nieuwe blauwdrukken

Geeft haar kaart ook antwoord op hoe het beter kan? Naar welk nieuw stelsel moeten wij navigeren? Kingma, op besliste toon: ‘Niet hét antwoord. Wel zie je op de kaart allerlei tegenmachters, die teken ik als aanklagers tegen het systeem.’ Ze somt een lijst voorbeelden van aanklagers op: *Modern Monetary Theory*, *Rethinking Economics*, een internationale beweging van mensen die het economisch onderwijs willen herzien. De donut-economie. *Community coins* en *Bitcoiners*. De Ontvlechtsers, die de grote, speculerende *investment banks* willen loskoppelen van de publieke functie van banken: het regelen van het betalingsverkeer en sparen, betalen en lenen. Kingma: ‘Tijdens de

bankencrisis van 2008 werden banken die bijna omvielen gered met publiek geld, omdat ze ook die publieke functie hebben. De baten in tijden van voorspoed waren voor de commerciële banken – privaat dus – terwijl de kosten publiek werden. De Ontvlechtsers zeggen: voorkom dat in de toekomst.’

Op haar kaart zie je verschillende aanklagers letterlijk klaarstaan met nieuwe blauwdrukken. ‘Zij bieden ontwerpen aan van hoe het anders kan. Helaas heeft de politiek daar nauwelijks belangstelling voor. In mijn kaart zie je hoe de aanklagers een blauwdruk door de brievenbus van een ministerie gooien en achter die brievenbus een papierversnipperaar staat.’ Naast de grote kaart tekende Kingma ook extra kaarten waarin ze de verschillende utopieën meer in detail verbeeldt. ‘Je kunt als het ware inzoomen op een blauwdruk, en dan komt die andere kaart naar voren. Dan kun je daar weer helemaal induiken.’

Denkcoëfening

Zijn die utopieën, die nieuwe blauwdrukken, geen sprookjes? ‘Nee, de utopie is voor mij nooit één soort bestemming waar we naartoe moeten, nooit die ene toekomstvisie. Het gaat mij om een bespiegeling vanuit het nu. De kaart die ik nu maak

bestaat voor negentig procent uit een analyse van het nu, een begrijpen van het nu. Vanuit dat begrip en die verwondering komen er vergezichten aan de horizon. Niet als bestemming, maar als denkcoëfening, als plekken die je kunt bezoeken, met elkaar. En waarvan je weer kunt terugkeren naar het nu. En kunt voelen: ja dat wil ik! Of: nee, die andere richting past beter.’

Als beeldenmaker ziet zij voor zichzelf een grote rol weggelegd in het vormgeven van nieuwe toekomst. ‘Sciencefiction is wat dat betreft fantastisch. Je denkt een nieuwe wereld helemaal door. Ik word gegrepen door de dystopische romans van Michel Houellebecq. Houellebecq is aan het einde van zijn leven begonnen met dichten. In een interview hoorde ik hem uitleggen waarom: utopieën schetsen in een roman is te saai, dan krijg je geen spanning en verhaallijn. Inspirerende, positieve vergezichten maken valt daarom volledig onder de verantwoordelijkheid van dichters, kunstenaars en beeldenmakers. En daar ben ik het volledig mee eens!’

De tentoonstelling ‘Carlijn Kingma. Het waterwerk van ons geld’ is te zien van 16 oktober 2022 t/m 29 januari 2023.

Petra Boers is (hoofd)redacteur, journalist en trainer/docent bij o.a. Amsterdam Fashion Institute (AMFI) en Hogeschool Kunsten Utrecht (HKU)

EEN REIS DOOR ***RUIMTE*** & *TIJD*

Met de *ATLAS VAN OOIT* brengen De Museumfabriek en Rijksmuseum Twenthe de objecten dichterbij het publiek en geven ze nieuwe betekenis door ze met behulp van geografische coördinaten te verbinden met hun oorspronkelijke plek(ken) in de wereld. Als een reis door ruimte en tijd.

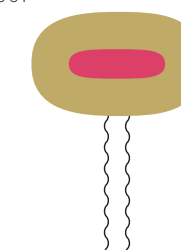
De *ATLAS VAN OOIT* is een digitaal platform voor musea, voor collecties en natuurlijk het publiek.

In de *ATLAS VAN OOIT* smelten de digitale en de fysieke wereld samen tot één ervaring. Een experimenteel samenwerkingsproject dat musea helpt om nieuwe publieksgroepen te bereiken.

Was het niet Atlas die het hemelgewelf op zijn rug torste?

WWW.DEMUSEUMFABRIEK.NL/ATLAS

De *Atlas van Ooit* wordt mogelijk gemaakt door het Mondriaan Fonds en de Vriendenloterij!



HOMO SYMBIOTICUS

HET Een WARE FUTURISME IS manifest GROEN

TEKST: ATTE JONGSTRA

'Wij willen de oorlog verbeerlijken', schrijft Marinetti in 1909. De oorlog is voor hem de 'enige hygiëne van de wereld'. Om tot een nieuwe, reine toekomst te komen, moet de oude wereld kapot. 'Nee', reageert schrijver Atte Jongstra. 'Het ware futurisme draait niet om vernietiging maar om versmelting. Het ware futurisme is niet zwart maar groen'.

Op uitnodiging van Rijksmuseum Twenthe stelde Jongstra een tentoonstelling samen waarin hij de voorhoede van het groene futurisme verbeeldt. Uit de collecties van Rijksmuseum Twenthe en De Museumfabriek selecteerde hij meer dan honderd kunstwerken en objecten die samen de weg naar de nieuwe, groene mens belichamen. De mens die samenwerkt met de natuur, in plaats van er tegenin: de homo symbioticus. In deze tekst verkent Jongstra de wortels van deze symbiotische mens.

'Het ware futurisme is groen...' Klinkt mooi. Manifestachtig. Met het oog op de toekomst moeten we ons groen gaan gedragen. De natuur is groen, de mens al millennia niet meer. We zijn 'ontgroend' geraakt, en hebben onze leefomgeving, de aarde, als wingebied misbruikt. Bijna zitten we met de gebakken peren. De aarde heeft haar klimaat al tegen de mens ingezet. Het is buigen of breken. Zonder hergroening hebben we geen *future*, we moeten wel. Die waarheid is manifest. Maar hoe doe je dat: hergroenen?

Om te beginnen: een andere waarheid onder ogen zien. Alles in de natuur werkt samen, het is één groot organisme. De primitieve mens wist dat, en beschouwde die eenheid heilig. De natuur werd vereerd. Heilige eiken, heilige bronnen, heilige bergen, et cetera. Maar op het moment dat de eerst jager/verzamelaar de grond openbrak om er een zaadje in te planten kandelde het respect voor de natuur. Men had een 'eigen' plek om zich te vestigen, en te verdedigen. Tegen de medemens, tegen de natuur. Strijd tegen de elementen, survival of the fittest. En zie de mens van nu, *homo hyper erectus*, de sterkste heeft gewonnen. Ten koste van zijn eigen leefomgeving. Bijna.

Hergroenen dus. De natuur geeft het goede voorbeeld. Alles werkt met alles samen, het paddenstoelenmycelium met de wortels van de eik, de bever met de rivier, de plant met wind en wesp en vogel in verband met woonruimte, voedsel en zaadverspreiding. Alles dankt leven aan ander leven. Het is één groot *win win*-organisme, met als leidend principe: *symbiose*.

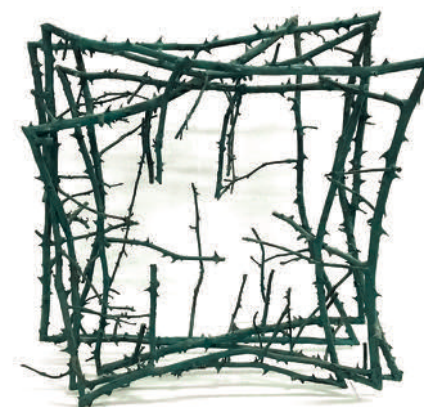
De hier genoemde werken maken alle deel uit van de collectie van Rijksmuseum Twenthe en zijn te zien in de tentoonstelling | Credits van links naar rechts / van boven naar beneden.
1. (pagina 50) Jultette Marmeloven, *Aardappelonderzoek*, 2009, foto, schenking collectie Wilplou | 2. Zuid-Duitsland, *Sebastiaan*, 1500-1525, threedhout met polychromie | 3. Fons Haagmans, *Stokken twee (op groen)*, 1991, lithografie, schenking Art & Project/depot VBA | 4. Jultette Marmeloven, *Aardappelonderzoek*, 2011, foto, schenking collectie Wilplou | 5. Arno Kramer, *Zonder tikel*, 2008, houtskool, aquareel en potlood op papier | 6. Ludvig Vandevelde, *Que signifie un arbre?*, 1987, hout | 7. Sjoerd Buisman, *Gezwell aan de schietwifig*, 1973, Wlgentak in houten kistje, schenking Sepp Bader | 8. Sjoerd Buisman, *Zonder tikel* (fractale werken), 2010, brons, legaat F. Koeltega



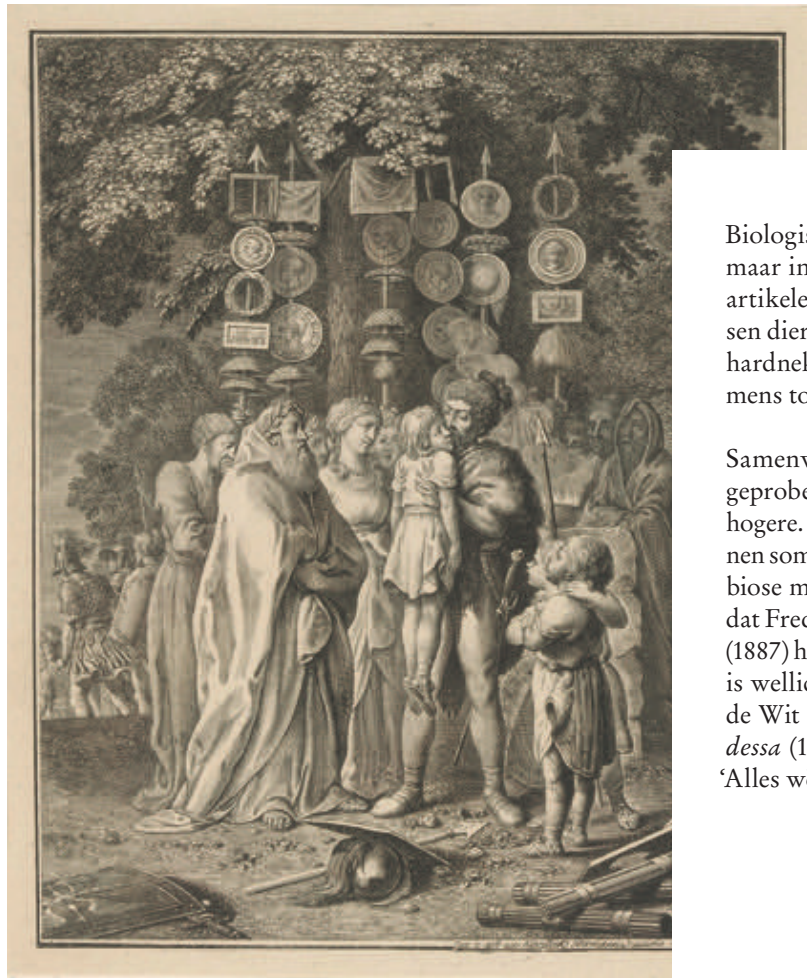


DE NATUUR GEEFT HET GOEDE VOORBEELD.

*Alles werkt met alles samen,
het paddenstoelenmycelium met
de wortels van de eik, de bever met
de rivier, de plant met wind en wesp*



1. Emmy Bergsma, *Landschap ##*, 2012, gemengde techniek op papier, schenking Collectie Wilploo |
2. Wilhelm Buddenberg, *Korhoenders op beijzelde takken*, 1930, zwart krijt en witte dekverf |
3. Joost van den Toorn, *Niet op het gras lopen*, 2000, Oost-Indische inkt en inkt op papier, schenking Collectie KK |
4. Carel Visser, *Zonder titel*, 1988, houtdruk op papier |
5. Joost van den Toorn, *St. Hubertus*, 1987, epoxyhars, gewei en gips |
6. Philips Wouwerman, *Kruis aan de weg*, z.j., olieverf op paneel |
7. Richard Friese, *Bosrand in Canada*, 1908, olieverf op doek op karton |
8. Hans Ebeling Koning, *Zonder titel*, 1960, Oost-Indische inkt en acryl |
9. Richard Friese, *Canadese eland*, 1892, zwart krijt op papier |
10. Sjoerd Buisman, *Egelantier (Burobaros)*, 2003, brons, legaat F. Koelega |
11. Philip Huyghe, *Zonder titel*, 1989, potlood, aquarel, schenking Art & Project/depot VBVR |
12. Willem Hussem, *Zonder titel*, 1942-46, olieverf op doek



Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Germaanse veldheer Arminius kust voor de heilige eik een verwonde schildknaap*, 1782, Rijksmuseum Amsterdam. Opmerkelijk: de kunstenaar beeldt (boven de hoofden) het type paddenstoel uit waarmee de eik een symbiotische verhouding heeft, lang voor het woord 'symbiose' gangbaar wordt.

Symbiose

Het woord 'symbiose' duikt in ons vaderland pas op in de 19de eeuw. Het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* verklaart het zo:

'Verbondenheid van twee verschillende organismen, planten of dieren, die op of in elkaar leven tot wederzijdsch voordeel; in ruimeren zin een nauwe samenleving van twee organismen in het algemeen; daarnaast ook figuurlijk: het samenleven.'

De woordenboekmakers dateren de verschijning van het woord rond 1890 – in het wat algemener spraakgebruik bedoelen ze waarschijnlijk. Want al uit 1833 stamt de regel:

'Onder symbiose der planten. verstaat men het feit dat lagere planten, behoorende tot de schimmels, zich met zichtbaar groeiende planten verbinden en niet ten koste van deze leven, maar integendeel een zeer belangrijke functie in de plantenvoeding op zich nemen.'

Biologische vaktijdschriften gebruiken het woord al in 1814, maar in de jaren 1890 inderdaad barst het los. Een vloed van artikelen en studies over symbiose tussen plant en plant, tussen dier of schimmel met plant, et cetera. De mens blijft echter hardnekkig buiten beeld, laat staan een levenshouding die de mens tot *homo symbioticus* stempelt.

Samenwerken, samensmelten. Mystici hebben eeuwenlang geprobeerd 'op te gaan' in het omringende, 'versmelten' in het hogere. Meer een kwestie van vergeestelijking. Rond 1900 beginnen sommige literaire auteurs zich echter een lichamelijker symbiose met de natuur voor te stellen. Men zou kunnen denken dat Frederik van Eeden met zijn beroemde *De kleine Johannes* (1887) het startschot heeft gegeven. Dit menswordings-sprookje is wellicht de inspiratie geweest van het verhaal, dat Augusta de Wit (1864-1939) een jaar na haar evergreen *Orpheus in de dessa* (1903) in het tijdschrift *De Gids* publiceerde. Het heet 'Alles wèl', en bevat deze passage:

Dat 'Ik' dat zoo hard was en zoo nauw,
wat is er toch mee gebeurd dat het nergens
meer pijn doet? [...]

Laat dichter nog mij tegen je aanliggen,
laat mij, willoos geheel, voelen hoe goed
het doet als alle afsluitsels zoo wegvloeien,
alle scheidingen opengaan tot wegen van
gemeenschap. [...]

Zoo tusschen gras en madelieven laat mij
voelen hoe goed het doet, van zichzelf en af,
met al het andere te zijn een groeiseltje uit u,
een stukje van u zelf uit uw binnendonkerte
lichtwaarts gekiemd, en opengegaan zús in
plaats van zoo. [...]

Vervluchtig me in frischheid een seconde
lang, voor een vezeltje van dat groeiseltje een
luchtige dronk! Het groeit, het groeit, het is
alles wel.

*Mystici hebben
eeuwenlang
geprobeerd
'OP TE GAAN'
in het omringende,
'VERSMELTEN'
in het hogere*



Astrid van Rijn, *Metamorfose*, 2019, Collectie kunstenaar.

Voorlopers groene futurisme

'Voelen hoe goed het doet als alle afsluitsels zoo wegvloeien...' Een vergelijkbare link met Frederik van Eedens *Johannes* vinden we in de novelle *Tineke* (1948) van de dichter Leo Vroman (1915-2014). Ook hier is sprake van een fysieke versmelting van de hoofdpersoon met de aarde:

Het gewicht van Tineke, dat op de wereldvlakte drukte, verminderde en drong binnen. Zijzelf wist het aan de grond die zij, voorover gelegen, in kon ademen, een doorzichtig medium, alleen waarneembaar door zijn geur en tint, maar nu niet meer te tasten. Terwijl ze langzaam zonk zag ze de bleke bases der gewassen als de voeten van kindertjes aan het strand, en daaronder de wortels. Hier toonde het werkelijk levende zich volkomen massief en reëel; hoe meer het in aarde verkeerde, des te ijler werd het. Er was veel dat bewoog: Tineke zag een mol in wazige vacht gehuld en daaronder met roze huid, als een zeer klein, langneuzig varkentje, dat heen en weer schoof door een gang; die vertoonde zich als een grillige glazen buis, glanzend hier en daar en helderder dan de lucht. Daarachter kruisten enige slankere gangen elkaar, sommige kwamen in een kamer tezamen waar muizen hurkten, sliepen of aten, en rondom dit alles wemelden de wormen als een vreemd gezichtsbedrog. Deze wereld, fluisterend, schuifelend, bedrijvig zonder doel, was huiselijk als een Sinterklaasavond en Tineke voelde zich thuis. Haar zintuigen zwierven los van elkander, waar het hun lustte of roerde, een kleine kudde met onduidelijke richting.

Allemaal fantasie, vanzelfsprekend. En de wat kneuterige sfeer van Sinterklaas is typisch een Vroman-pestertigheidje, om de lezer in de war te maken. Maar de symbiose waarvan zijn hele

*Het groene
futurisme
'predikt' geen
revolutie, maar
spreekt van
EVOLUTIE*

Tineke-novelle getuigt, is wel degelijk serieus. We hoeven onszelf niet letterlijk fysiek op te lossen om toch een groene mentaliteit te kunnen verwerven. Maar inspiratie gaat er zeker van beide teksten uit. Vroman en Augusta de Wit: het zijn voorlopers van het groene futurisme.

Bioakoestiek

Ik citeerde hier tot nog toe uit teksten uit grofweg de eerste vijftig jaar sinds de inburgering van het woord 'symbiose' in de Nederlandse taal. We leven nu tachtig jaar later, en de wetenschap heeft enorme vorderingen gemaakt als het gaat om samenwerking in/met de natuur. Er bestaat tegenwoordig bij voorbeeld een interdisciplinaire wetenschap die Bioakoestiek heet, onderzoek naar het produceren, verspreiden en ontvangen van geluiden door dieren (inclusief de mens). Filosofie- en muziekprofessor aan het New Jersey Institute of Technology David Rothenberg (*1962) publiceerde in 2008 zijn *Whale Music*, waarin een fonische, symbiotische samenwerking tussen hem en zingende walvissen. Ook bomen maken geluid. Bioakoestici hebben apparatuur ontwikkeld die het zingen van sapstroom en het hoorbaar zweten van eik- of lindeschors kunnen opvangen. Aan een gezamenlijk boom/mens-recital wordt gewerkt.

In de beeldende kunst gaat het al net zo. Je hebt voorlopers, tegenwoordig is de ecologisch, 'groene' kunst bloeiende. Om met Augusta de Wit te spreken: de 'wegen naar gemeenschap' zijn talrijk, als 'alle scheidingen opengaan'. Het groene futurisme 'predikt' geen revolutie, maar spreekt van evolutie. Langzaam, en de weg is lang. Eeuwig hebben we niet meer. Hoop drijft ons voort. De hoop dat we als mens beseffen welke kant het op moet om in de alles is in alles-natuur met alle organismen op tijd weer samen thuis zijn. —

De tentoonstelling 'Homo Symbioticus' van Atte Jongstra is te zien van 25 september 2022 t/m 19 februari 2023.

Atte Jongstra is schrijver en essayist.

EEN

Elspeth Diederix maakt *Sottobosco Tuin*
voor Rijksmuseum Twenthe

WERELD

TEKST: JOSIEN BELTMAN

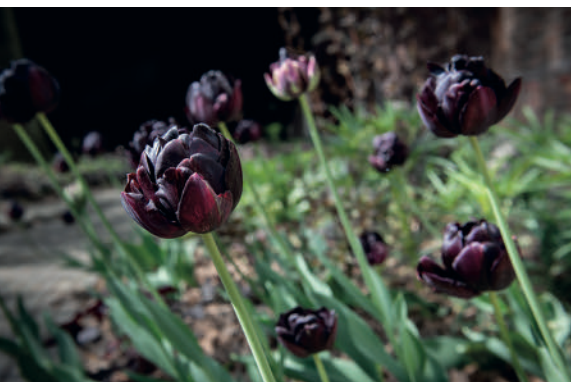
OM IN TE

VERDWIJNEN

56

Toen kunstenaar Elspeth Diederix ruim tien jaar geleden haar intrek nam in een nieuw atelier met tuin, raakte ze geïntrigeerd door de plantenwereld. Ze ging planten en bloemen fotograferen en de tuin werd een belangrijke plek voor het maken van werk, als een verlengstuk van het atelier. Er volgden series van bloemstillevens, meestal met een surreële sfeer. Maar het tuinieren zelf werd voor Diederix ook een steeds serieuzere bezigheid. In 2017 creëerde ze haar eerste eigen tuin, *The Miracle Garden* in het Erasmuspark in Amsterdam. Ze ontwierp op uitnodiging van Rijksmuseum Twenthe de *Sottobosco Tuin* (afb. 1), die in het voorjaar van 2022 opende voor publiek.

1. Bloemen en planten uit de *Sottobosco Tuin*, foto's:
Lotte Stekelenburg (idem voor de volgende pagina's)



57



2. Elspeth Diederix, *Heavenly Blue*, 2022,
foto, courtesy Galerie Stijger Van Doesburg



3. Elspeth Diederix, *Morning Glory*, 2021, foto, courtesy Galerie Stigter Van Doesburg

foto's: Lotte Stekelenburg



De *Sottobosco Tuin* bevindt zich aan de achterzijde van het museum, verscholen tussen de majestueuze eikenbomen en een oude Twentse boerderij. Het is een mooie besloten plek, maar ook een plek die in de afgelopen jaren verweesd is geraakt. Met het nieuwe ontwerp van Elspeth Diederix (1971) wordt de achtertuin weer toegankelijk voor publiek en onderdeel van de museumroute. Vanwege de beschutte ligging besloot Diederix al snel dat de tuin voor een deel een echte schaduwtuin moest worden. Daarbij liet ze zich inspireren door de donkere 17de-eeuwse bosgrondstillevens uit de collectie van Rijksmuseum Twenthe (afb. 5). De schilders van deze zogenaamde sottobosco-taferelen richtten hun aandacht op het leven laag bij grond, onder de bomen.



4. Elspeth Diederix, *Utah (Post-it)*, 2001, C-print, courtesy Galerie Stigter Van Doesburg

Ze schilderden insecten, vlinders en gekleurde bloemen die afsteken tegen de veelal donkere achtergronden. Maar wat Diederix vooral aanspreekt aan deze taferelen is het wonderlijke karakter. 'Ze zijn heel natuurgetrouw geschilderd, je herkent alles. Maar toch klopt er iets niet. Een blauwe winde die in zo'n donker bos groeit, dat is gewoon onmogelijk. En wat ik ook leuk vind is het standpunt laag bij de grond. Dat maakt het werk spannend, want je gaat heel anders kijken.'

*'Ik wilde laten zien dat die **GEWONE DINGEN** niet zo gewoon zijn'*

Onwerkelijk

Een wonderlijk karakter en anders kijken. Het zijn twee elementen die ook een belangrijke rol spelen in het oeuvre van Diederix zelf. Haar eerste werken bestonden uit sculpturen van alledaagse voorwerpen. Lepeltjes die ze in een boom zette in de vorm van een paddenstoel of een neon-roze Post-it geplakt op de witte stam van een berk. Stillevens van gewone dingen, die Diederix vervolgens fotografeerde om te behouden. 'Ik wilde laten zien dat die gewone dingen niet zo gewoon zijn. Dat er een waanzinnige schoonheid schuilt in die alledaagse dingen. Tegen de achtergrond van een besneeuwd berkenbos zie je opeens de schoonheid van zo'n perfect neon-roze vierkantje. Een onwerkelijk beeld.'



5. Otto Marseus van Schrieck, *Bosstillevens met bloemen en vlinders*, ca. 1660, olieverf op doek, Collectie Rijksmuseum Twenthe

Dat laatste is belangrijk, aldus Diederix. Want door een taferel surreëel te maken kijk je er nog een keer naar. 'Als ik de werkelijkheid gewoon zou registreren, krijg je slechts een observatie. Een compositie zoals je die overal om je heen kan vinden. Ik moet iets toevoegen aan de werkelijkheid, zodat je je realiseert dat een kopje koffie niet een gewoon kopje koffie is, maar een hele ruimte waar je in kunt.'

Plantenwereld

Door heel zorgvuldig te kijken en te ensceneren weet Diederix in haar foto's alledaagse dingen als een weggewaaid plasticzakje of een kartonnen bekertje te transformeren in een subliem beeld. De natuur was regelmatig aanwezig in deze werken, maar vaak – letterlijk – in de achtergrond. Dat veranderde vanaf 2009, het jaar waarin ze haar tuin kreeg. De nieuwe tuin werd al snel een plek waar het werk ontstond en de planten gingen steeds meer op de voorgrond treden in het werk. 'In die periode kwam er ook een kind en ging ik minder op reis, wat voorheen een belangrijk onderdeel van mijn werk



foto's: Lotte Stekelenburg

was. Maar ik kreeg die tuin en dat werd een reis op zich, met die nieuwe plantenwereld waarin ook nog eens constant dingen veranderen. Voor mijn fotografie is het belangrijk om steeds nieuwe dingen te zien, omdat je dan echt kijkt.'

Diederix stortte zich vanaf dat moment ook op het tuinieren en ging uiteindelijk zelfs een hoveniersopleiding volgen. Niet vanuit de gedachte om als kunstenaar tuinen te gaan ontwerpen, maar puur uit nieuwsgierigheid en interesse. 'Ik wilde gewoon iets moois maken van de tuin bij het atelier. Ik was van alles aan het zaaien, planten en uitproberen, maar ik kon er geen controle over krijgen. Planten zijn een heel ander medium, ze zijn levend materiaal en niet statisch. Alles in de tuin verandert constant, dan is iets er niet en dan weer wel. Ik wilde daar meer over weten, om er vat op te krijgen.'

Schoonheid van de dingen

En zoals dat gaat bij veel kunstenaars vinden persoonlijke fascinaties vaak hun weg naar het artistieke domein. Diederix:

'Ik kreeg die tuin en dat werd

EEN REIS OP ZICH'

'Als kunstenaar ga je alles wat je interessant vindt betrekken in je werk, dat gebeurt automatisch.' Ze kreeg in 2017 de kans om in het Erasmuspark in Amsterdam een eigen tuin te ontwerpen, *The Miracle Garden*. 'Het is niet zozeer een kunstwerk, maar meer een groot atelier waar ik van alles uitprobeer. Het is ook een interessante plek, want openbaar, dus daar moet je op een andere manier over nadenken dan je eigen achtertuin.' *The Miracle Garden* was eveneens de voedingsbodem voor de *The Miracle Series*, stilleven van bloemwonderen waarbij ze de schoonheid van de bloemen zelf accentueerde met subtiele, onverwachte ingrepen. Want net als bij haar

vroegere fotografie geldt ook hier dat de werkelijkheid alle schoonheid al in zich heeft, maar dat je soms een ingreep moet doen of een encenering moet maken om die zichtbaar te maken.

Tegelijkertijd maakt het werk van Diederix in dat opzicht ook een ontwikkeling door. 'Mijn manier van fotograferen is wel aan het veranderen.'

Bij de bloem- en plantstilleven heb ik lang planten als materiaal gebruikt: bloemetjes drogen in een bepaalde vorm, plantmateriaal knippen en plakken. Maar mijn ingrepen worden steeds minimaler. Ik ben overgestapt naar een digitale camera, waarmee ik minder hoeft na te denken over technische zaken als belichting. Ik heb meer contact met wat ik aan het fotograferen ben, waardoor er meer ruimte komt om te focussen op de compositie. De planten hebben de toevoegingen nu minder nodig.'

Sottobosco Tuin

Na de tuin in het Erasmuspark en *The Miracle Series* is er nu dus de *Sottobosco Tuin* in Rijksmuseum Twenthe. Ook

deze tuin zal weer een vertrekpunt zijn voor een nieuwe serie werken, die voor het eerst te zien zal zijn in Diederix' solotentoonstelling deze zomer. 'Het was fantastisch om die *Sottobosco Tuin* te ontwerpen. Ik kreeg gewoon de vrijheid om iets te maken, maar ik had wel een houvast nodig. Ik ben geen tuinontwerper die zomaar een tuin maakt, er moest wel een relatie zijn met mijn werk als kunstenaar. Ik ben gaan kijken naar werken in de museumcollectie en toen jij vertelde dat jullie een schilderij hebben van Otto Marseus van Schrieck (een van de bekendste sottobosco-schilders – red.) leefde ik helemaal op. Het leek me helemaal geweldig om een tuin te maken met de sfeer van zo'n schilderij.'

Diederix begon haar ontwerpproces met onderzoek naar de planten op de schilderijen. Het idee was niet om exact dezelfde planten te gaan gebruiken, maar om te verkennen welke planten het gevoel van de schilderijen het beste oproepen. 'Dat zijn gewoon heel donkere planten', aldus Diederix. 'En het leek me mooi als er bloemen en planten zouden oplichten. Verder zie je op die sottobosco-schilderijen vaak een doorkijkje naar een landschap in de achtergrond, iets wat oplicht. Dat idee kon ik ook mooi inbrengen in de tuin, want je loopt eerst



6. Elspeth Diederix, *Tulips*, 2022, foto, courtesy Galerie Stigter Van Doesburg

door de schaduwtuin en als je bij het Los Hoes (een Twentse boerderij – red.) het hoekje omgaat, kom je in een lichter deel.' Welke planten in de *Sottobosco Tuin* zijn typisch voor de werken van Otto Marseus van Schrieck? 'Wat ik heel erg bij hem

vind passen zijn de cyclamen. Die bladeren hebben ook zo'n mooie tekening. Hij heeft ze veel geschilderd en ze staan ook in de *Sottobosco Tuin*. Een plant die niet in de schilderijen voorkomt, maar die wel in de tuin staat is de herfsttijloos. Dit is een witte bloem die uit het niets 'naakt' uit de grond komt. Als een paddenstoel. Die vind ik zo bosgrond-mysterieus.' Uiteindelijk hoopt Diederix dat bezoekers van de tuin echt naar al die planten willen kijken. Net als met haar foto's wil ze laten zien hoe mooi en bijzonder ze zijn. 'Het is geen tuin waar je even in- en uitloopt. Je kan er dwalen en ik heb overal bankjes geplaatst zodat je op verschillende plekken kan gaan zitten en naar de planten kan kijken. In de tuin is iedere keer iets anders te zien wat mooi is. Een tuin is iedere keer een nieuwe ervaring.'

De tentoonstelling 'Elspeth Diederix. Sottobosco' is te zien van 5 juni t/m 11 september 2022.

Josien Beltman is conservator moderne en hedendaagse kunst bij Rijksmuseum Twenthe

HET GROENE LAB

Rijksmuseum Twenthe is in 2020 gestart met de programmalijn *Het Groene Lab*, over de relatie tussen de mens en zijn natuurlijke omgeving.

Binnen *Het Groene Lab* spelen de tuinen van Rijksmuseum Twenthe een centrale rol. Zo werd in 2020 de versteende binnentuin van het museum getransformeerd in een groene werkplaats voor kunstenaars én het publiek. Claudy Jongstra was de eerste kunstenaar die een project

ontwikkelde voor *Het Groene Lab*. In 2020 legde zij in de binnentuin een aantal plantvakken aan met verfplanten die zij gebruikt voor het kleuren van haar wollen wandkleden. In het jaar daarop deed kunstenaar Christiaan Zwanikken in de binnentuin een onderzoek naar de *Lavandula Multifida*, een sterk geurende lavendelplant die hij gebruikt in zijn multi-sensorische installaties. Elspeth Diederix is de derde kunstenaar in deze rij. Zie ontwierp een compleet nieuwe tuin voor de achterzijde van het museum. Een solopresentatie in het museum is onderdeel van haar project, net als bij Claudy Jongstra en Christiaan Zwanikken.



DE WERELD

in een

NOTENDOP



W elk kind heeft nog nooit een verzameling aangelegd van mooie schelpen, muntjes, stenen of misschien voetbalplaatjes? Verzamelen is één van de meest natuurlijke dingen die we kunnen doen.

Zo lang wij mensen al proberen de wereld te doorgronden hebben we verzamelingen aangelegd. Verzamelingen van natuur, geschiedenis, wetenschap, techniek en kunst waarmee we de rijkdom, de schoonheid en uiteindelijk onze eigen plek in de wereld proberen te begrijpen.

Steeds weer (en de laatste jaren ook steeds meer) keren mensen terug naar de musea waar we die bijzondere zaken bewaren en tonen. Want in musea kun je leren over jezelf. Leren begint met nieuwsgierigheid. Nieuwsgierigheid begint met verwondering.

Met collecties van honderdduizenden objecten van kunst, cultuur, geschiedenis, natuur, wetenschap en techniek zijn Rijksmuseum Twenthe en De Museumfabriek de plekken waar de verwondering toeslaat. De Enschedese musea tonen de wereld in een notendop.

Samen helpen Rijksmuseum Twenthe en De Museumfabriek jonge mensen om zelf vorm te geven aan hun toekomst. Dat doen we door binnenschoolse én buitenschoolse educatie te ontwikkelen en aan te bieden. Want leren gebeurt voor een groot deel buiten school. Wie in een kansarme omgeving opgroeit heeft daarmee een grote achterstand. Alle kinderen en jongeren moeten de kans krijgen om hun passie te volgen, hun kennis te verbreden en hun talenten te ontdekken. Want iedereen heeft talent!

Daarvoor hebben Rijksmuseum Twenthe en De Museumfabriek de *ACADEMIE VAN VERBEELDING* opgericht. De *Academie van Verbeelding* is het educatieve platform van de twee Roombeekmusea. Want musea zijn broedplaatsen voor jong talent.

RMT X GOGBOT

SO

FUTURE

In deze hectische tijden worden we overspoeld met toekomstscenario's, waarvan sommige extreem positief zijn en andere juist heel somber. Met de tentoonstelling SO FUTURE zien we dat aan, maar willen we ons niet laten vangen door doemdenken of simplistische utopische dromen. Toekomstbeelden vormen de basis van ons handelen. Hoe we deze beelden vormgeven is daarom van het hoogste belang. Het gaat uiteindelijk niet om welke toekomst we kunnen verwachten, maar om wat voor toekomst we willen.

De tentoonstelling SO FUTURE, die in de zomer van 2022 plaatsvindt in Rijksmuseum Twenthe, is een samenwerking tussen het museum en het jaarlijkse kunst- en technologiefestival GOGBOT. GOGBOT heeft in de afgelopen jaren al verschillende thema's gehad gebaseerd op invloedrijke narratieven rondom technologie, maatschappij en cultuur. Een aantal van deze onderwerpen was bij een groot publiek nog niet of nauwelijks bekend, terwijl ze wel sturing geven aan hoe de technologie en dus ook de toekomst – op dit moment – wordt vormgegeven.

Toekomstvisies

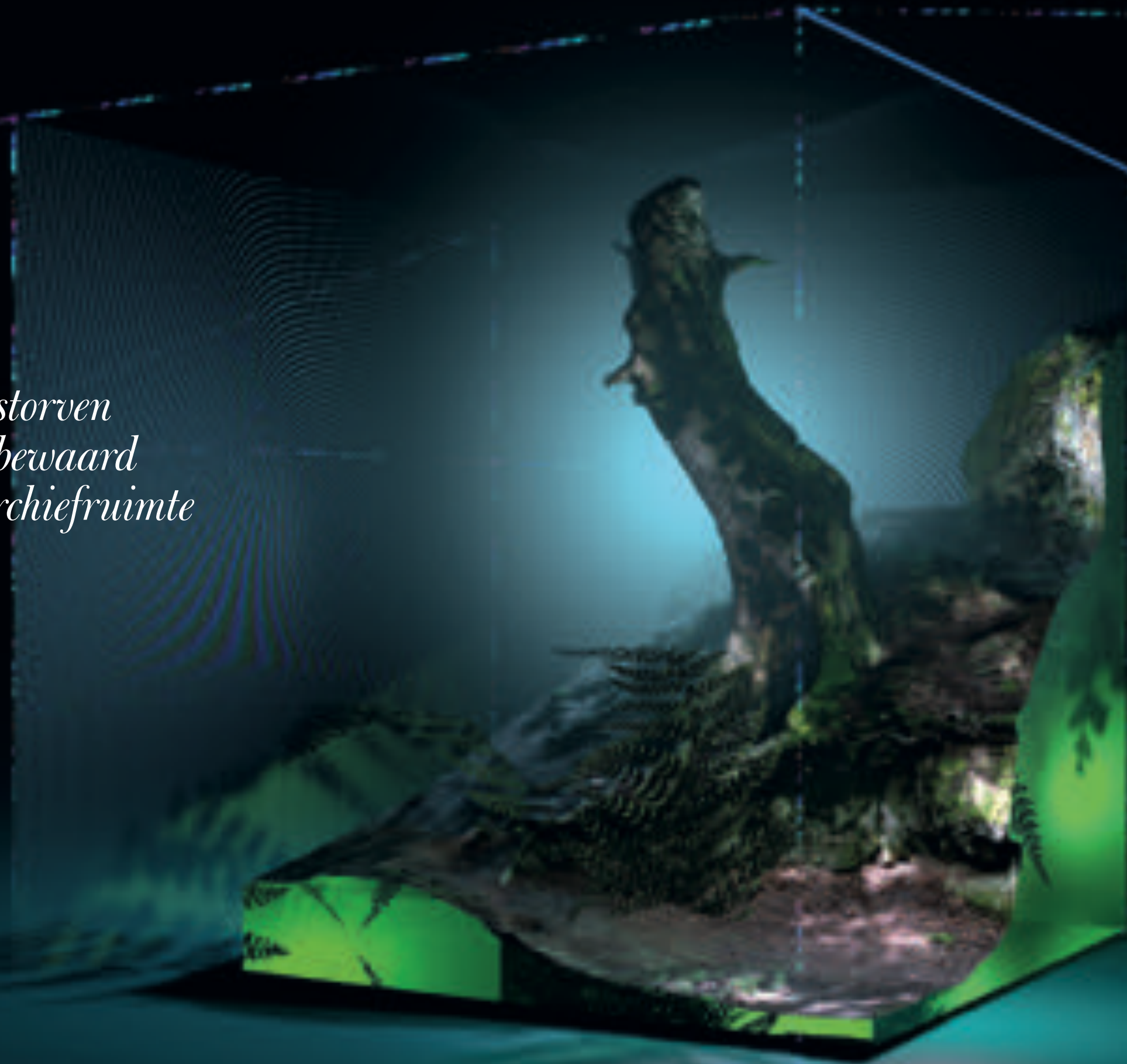
In SO FUTURE gaat het dus over onze kijk op de toekomst, in het bijzonder de waarde en betekenis van toekomstvoorspellingen en, daarmee samenhangend, toekomstproductie. In de tentoonstelling wordt voorbij gegaan aan de populaire, vaak puur economisch gestuurde toekomstvisies en ligt de focus juist op alternatieve manieren van denken over vandaag en morgen. Politicoloog Merijn Oudenampsen constateerde al dat een gebrek aan een duidelijk en voorspoedig toekomstperspectief progressieve groeperingen en partijen parten speelt. Zonder helder doel of vooruitzicht voelt kritiek op hedendaags beleid alleen maar negatief en onproductief.

Daarnaast schrijven ongeschreven mediawetten voor dat sensationeel en controversieel nieuws eindeloos herhaald en herkauwd wordt, een praktijk die zorgt voor ongebreidelde aandacht voor irrationele verspreiders van nepnieuws en samenzweringstheorieën en een klakkeloos overnemen van 'voorspellingen' uit het Big Tech bedrijfsleven.

Sabrina Ratté, *Floralia*, 2021,
video-installatie (still)

De video-installatie *Floralia* dompelt de kijker onder in een speculatieve toekomst waar resten van uitgestorven planten worden bewaard in een virtuele archiefruimte. *Floralia* is een simulatie van ecosystemen die zijn ontstaan uit een vermenging van technologie en organische materie, en waar verleden en toekomst naast elkaar bestaan. Ratté verbeeldt nieuwe bestaanswijzen, waarmee zowel de kwetsbaarheid als de veerkracht van de plantenwereld kan worden verkend.

*Resten van uitgestorven
planten worden bewaard
in een virtuele archiefruimte*



Viviane Komati, *Valentine in Things City*, 2018, video (still), courtesy Viviane El Kmati

In de experimentele animatiefilm *Valentine in Things City* verbeeldt Komati een toekomstige stad die is ingericht als een magazijn waar alleen plaats is voor besteldrones, robots, lopende banden en heel veel spullen. Een dystopisch toekomstbeeld gebaseerd op de algoritmische organisatie van logistieke centra, waarin geen ruimte is voor mensen en waar camera's en drones constant alle processen monitoren.



EEN DYSTOPISCH TOEKOMSTBEELD GEBASEERD OP

DE ALGORITMISCHE ORGANISATIE VAN LOGISTIEKE CENTRA



Gevaarlijke leegte

We leven met een dusdanige overvloed aan gebrekkige visies en perspectieven dat het grote publiek steeds meer afstand neemt van politiek en realiteit, een ontwikkeling die perfect geïllustreerd wordt door de opkomst van memes, het social media format bij uitstek. De meme-cultuur is in zekere zin giftig, omdat elk onderwerp met ironie benaderd wordt. Memes zijn het ultieme postmoderne wapen. Ze kunnen naar een gevaarlijke leegte leiden, maar representeren ook een potentieel kantelpunt.

Nieuwe richtingen inslaan

De tentoonstellingstitel *so future* is gebaseerd op de super ironische doge-memes, waarbij een met de ogen rollende Japanse hond zich hogelijk lijkt te verbazen over iets. In slecht Engels komen in deze memes de gedachten van de hond voorbij, bijvoorbeeld: *so art, much inspiring, wow...* In *so future* kijken we met eenzelfde mildironische afstandelijkheid naar het scala van doembeelden en utopische toekomst die ons door allerhande voorspellers worden voorgehouden. De tentoonstelling toont hoe kunstenaars de ambities van megabedrijven als Amazon en Facebook ervaren, wat voor initiatieven daar tegenover staan, en laat zien hoe we door nu anders te kijken en denken nieuwe richtingen in kunnen slaan. We nemen afstand van de stortvloed aan toekomstvoorspellingen die ons omgeven, om stil te staan bij waar we eigenlijk heen willen, en te kijken hoe we daar wellicht kunnen komen.

Van solarpunk tot metaf*ck

Het startpunt van de tentoonstelling wordt gevormd door een 16de-eeuws portret van een geldteller uit de collectie van Rijksmuseum Twenthe, om van daaruit toe te werken naar een wereld waarin welvaart en welzijn in balans zijn. In de tentoonstelling worden bestaande toekomstbeelden zowel bevraagd en geanalyseerd, als vervangen door ideeën van de toekomst die hoop geven en onverwachte mogelijkheden tonen. De subthema's uit het vierdaagse GOGBOT-festival in september 2022, solarpunk en metaf*ck, worden subtiel met dit verhaal vervlochten.

Jonas Staal en Jan Fermon, *Collectivize Facebook: A Pre-Trial*, 2021, Theater Rotterdam, geproduceerd door HAU Hebbel am Ufer, Berlin

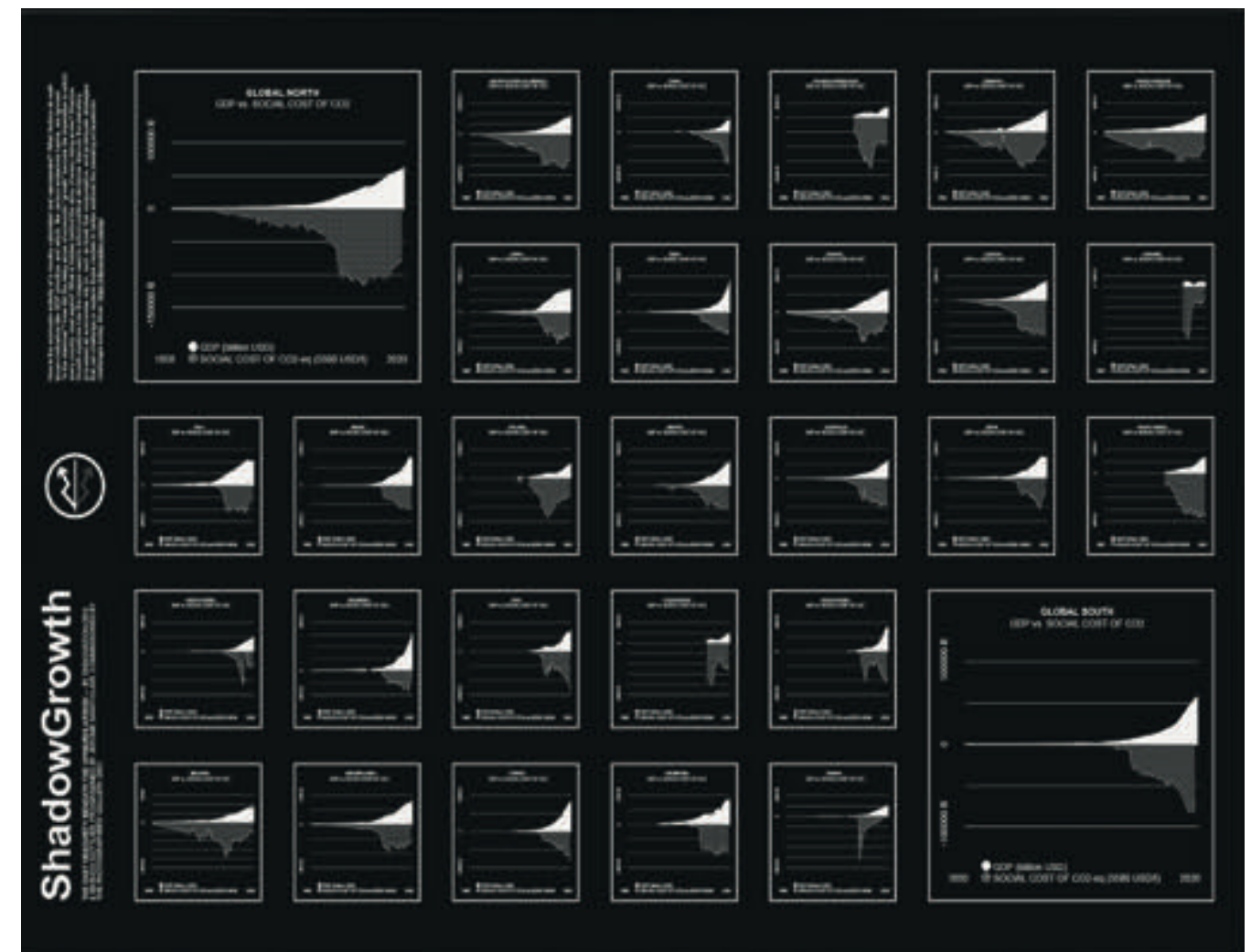
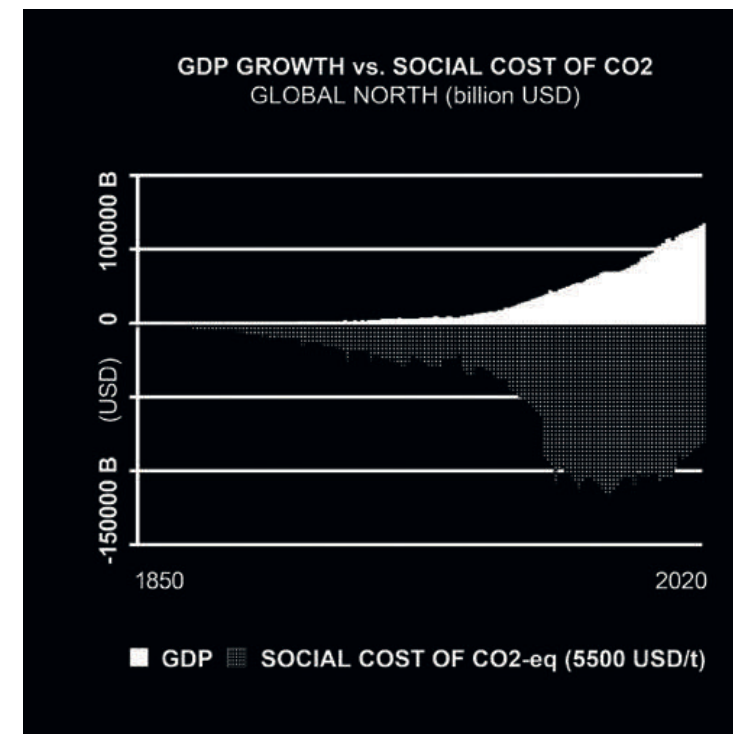
Met zo'n drie miljard gebruikers heeft Facebook een ongekennde impact op ons sociale, economische en politieke leven. *Collectivize Facebook* is een collectieve actie die tot doel heeft de wettelijke erkenning van Facebook af te dwingen als een openbaar domein dat eigendom zou moeten zijn van zijn gebruikers. Door middel van 'pre-trials' in theaters, culturele ruimtes en online platforms, betrekken Staal en Fermon het publiek bij het formuleren van de aanklacht en nodigen hen uit om als mede-eisers mee te doen, alvorens de aanklacht in te dienen bij de VN Mensenrechten rechtbank in Genève.

Kunstenaars

In de tentoonstelling is werk te zien van Isabelle Arvers, Jeremy Bailey, Constant, DISNOVATION.ORG, Femke Herregraven, Viviane Komati, Amor Muñoz, Sabrina Ratté, Jonas Staal i.s.m. Jan Fermon, Stanza, Ivar Veermaë en ViaOral.

De tentoonstelling 'so future' is te zien van 18 juni t/m 25 september 2022 in Rijksmuseum Twenthe. Het GOGBOT-festival vindt plaats van 8 t/m 11 september 2022 op diverse locaties in Enschede.

Josephine Bosma is criticus en theoreticus op het gebied van internetkunst en curator van de tentoonstelling 'so future'.



DISNOVATION.ORG, *Shadow Growth*, 2022, mixed media installatie (diagrammen, video en sculptuur)

De installatie *Shadow Growth* van kunstenaarscollectief DISNOVATION.ORG is het laatste werk in de reeks getiteld *Post Growth*, waarmee het collectief de dominante verhalen over economische vooruitgang en groei wil bevragen. Voor *Shadow Growth* maken de kunstenaars gebruik van alternatieve visualisatietechnieken om de manier waarop economische groei wordt gezien en berekend te betwisten. Schaduwgroei verwijst naar kosten die de gemiddelde westerse econoom niet vermeldenswaardig vindt, zoals onderbetaalde arbeid en milieuschade.

Filmstill uit *Salò* (1975)

EEN CONCENTRATIEKAMP INGERICHT ALS MUSEUM

TEKST: ANNE BRANBERGEN

Gelijktijdig met de tentoonstelling *Marinetti en het futurisme* toont kunstenaar Rein Jelle Terpstra in Rijksmuseum Twenthe zijn meest recente project *The Setting of Violence*: een zoektocht naar de betekenis van de futuristische schilderijen die figureren in de controversiële film *Salò* van de revolutionaire filmregisseur Pier Paolo Pasolini.

Hoe bijzonder moet je zijn om in *Salò of de 120 dagen van Sodom* de schilderijen aan de muur op te merken? Maar weinige van de toeschouwers van Pasolini's intellectueel-seksuele horrorfilm uit 1975 zullen oog hebben gehad voor dit detail. 'De stoep van Alhambra lag vol met braaksel van toeschouwers die de film voortijdig hadden verlaten,' schreef recensent Loek Zonneveld in *De Groene Amsterdammer* als herinnering aan die shockpremière van 1978 in Amsterdam. Het had drie jaar geduurd voor *Salò* vrij werd gegeven voor vertoning, omdat hij in Italië drie jaar lang van ministeriële censuurcommissie tot gerechtshof was geslept, heen en weer terug. Bovendien was Pier Paolo Pasolini zelf in de nacht van 1 op 2 november 1975 vermoord op het groezelige strand van Ostia in de buurt van Rome. Het zwartwit beeld dat op die katholieke Dodendag van 2 november 1975 de wereld over ging

van wat er nog over was van Italië's meest controversiële en revolutionaire filmmaker, dichter en denker na die gruwelijke slachtpartij op het strand, vermengde zich in het collectieve onderbewustzijn met de beelden uit die laatste film, Pasolini's intellectuele testament. Eén grote, onverdraaglijke horror, kortom.

Maar Rein Jelle Terpstra zag meteen de schilderijen hangen aan de muren van de villa van de 'Hoge Heren' van *Salò*, de villa waar de marteling van achttien jongeren gedurende de 120 dagen plaatsvindt, net als in het originele verhaal uit 1785 van Markies de Sade's *De 120 dagen van Sodom*. 'Naast de getoonde vernedering, marteling en moord, viel het me direct op hoe prominent modernistische kunst, met name futuristische schilderkunst, aanwezig was in deze film,' aldus de constatering van Terpstra. En de volgende stap was: 'Wat was hier de bedoeling van? Welk verband wilde Pasolini aanbrengen tussen futuristische kunst en deze wandaden, begaan door fascistische machthebbers? Zijn de kunstwerken stille getuigen of medeplichtigen?'

Goede vragen, die uiteindelijk, na jaren in stilte te zijn gerijpt, dankzij deze tentoonstelling in Rijksmuseum Twenthe over Marinetti en het futurisme, *The Setting of Violence* hebben

opgeleverd. Een kleine tentoonstelling binnen de grote tentoonstelling, waarvoor beeldend kunstenaar Terpstra de filmstills uit Pasolini's *Salò* heeft bewerkt tot er uiteindelijk niets anders te zien is dan dit: de lege kamers van de martelvilla (zie p. 76). Er zijn geen gruwelijkheden te zien, geen daders en geen slachtoffers. Alleen de lege kamers met de futuristische schilderijen aan de muur, in onheilspellende stilte, alsof er zich iets heeft afgespeeld – of misschien nog gaat afspelen. Een heel andere beklemming dan die van de film, waarin de toeschouwer van het ene shockeffect naar het andere wordt gejaagd en velen het einde niet halen omdat de maag het niet redt, zie de stoep voor de Amsterdamse bioscoop Alhambra.

Ook ik was zo'n toeschouwer die onvoorbereid de – toen nog – VHS-cassette in het apparaat duwde. Het was de zomer van 1997, ik was Italië-correspondente, en ik zou een artikel maken voor de VPRO-gids, omdat de VPRO als eerste publieke omroep ter wereld Pasolini's *Salò of de 120 dagen van Sodom* integraal ging uitzenden, op de hele late zondagavond. 'Probeer zo veel mogelijk acteurs die mee hebben gedaan aan de film te spreken te krijgen,' had hoofdredacteur Boudewijn Paans gezegd. Een normale, redelijke vraag, leek mij, tot ik de film had gezien. Niemand van de onbekende jonge mensen die spiernaakt aan de leiband rondkruipen in de film, hun eigen- en anderen uitwerpselen moeten opeten van de vloer, onderworpen worden aan plasseks, sodomie en alle vormen van seksuele martelingen tot de dood aan toe, wilde er tweewintig jaar later nog over praten, behalve één: 'Ja, dat ben ik,' zegt Lamberto Book meteen opgewekt, in tegenstelling tot de andere Bruno's, Antonio's, Claudio's, Faradah's, Graziella's en Renata's, die wel dezelfde naam hebben als de acteurs in de film, maar telefonisch allemaal een soort weifelreactie hebben: 'Salò, zegt u? Eh...nee hoor, dat ben ik niet.' (uit de VPRO-gids van 27 september 1997, artikel 'Salò en de beklemmende anarchie van de macht')

De inmiddels 38-jarige Lamberto Book wilde er best over praten met mij, hoe hij op zijn veertiende werd 'ontdekt' door Pasolini, omdat hij de kaartjes mocht knippen voor een vriendschappelijke voetbalwedstrijd tussen het Artiestenfutsal van Pasolini en dat van het dorp Colferro, waarin zijn vader speelde. Tijdens de gezamenlijke pizza na afloop voelde hij de ogen van Pasolini de hele tijd op zich gericht, 'best ongemakkelijk, want iedereen wist van zijn reputatie met jonge jongetjes', maar het bleek

te gaan om een 'rol' in *Salò*, voor zover het naakt meelopen in de groep met andere naakte jongeren als een rol kon worden gezien. 'Ik was de jongste op de set,' vertelde Book mij in 1997, 'en misschien dat Pasolini mij daarom meer heeft gespaard dan de rest.' Hij herinnerde zich de grote pret om de teil met dampende chocolade gemengd met jam, een traktatie waar alle jonge acteurs direct hun vinger in staken, 'totdat iemand met een spuit kwam en er echte drollen van maakte, toen hadden we er geen zin meer in'.

Lamberto Book had geen geestelijke trauma's aan *Salò* overgehouden, maar hield zijn prille – en enige – acteerervaring met Pasolini liever voor zich, in zijn huidige bestaan als vaste werknemer in de onderste regionen van een Italiaans staatsbedrijf. Want trots was hij er ook niet op, en geassocieerd worden met deze film van Pasolini, zijn laatste Schreeuw, zijn laatste waarschuwing aan de wereld, is een te groot iets voor iemand met een normaal bestaan. 'Nu heb ik een film gemaakt met de titel *Salò*, waarin men vreselijke dingen ziet, die, allemaal apart bekeken en uit hun context gelicht, pornografisch zouden zijn. Maar in de context van mijn film zijn ze het mijns inziens niet, want de context is die van de *mercificazione* (vercommerciëlisering) van lichamen door de macht, dat wil zeggen dat lichamen worden gereduceerd tot dingen, wat Hitler feitelijk al had gedaan in de fysieke zin en wat de nieuwe macht van tegenwoordig heeft gedaan in de zin van de culturele genocide,' aldus een sombere Pasolini in 1975 op een filmfestival in Lecce, waar hij naar aanleiding van zijn nieuwe film een vraag kreeg over het verschil tussen pornografie en kunst. Niemand had *Salò* nog gezien maar het gonsde al wel in de filmwereld.

Er was geen enkele hoop meer voor de mensheid, wat betreft Pasolini, na de 'culturele genocide' die zich ongemerkt had voltrokken tussen 1961 en 1975. Hij kiest exact die data, omdat hij in 1961 zijn eerste film, *Accattone* ('Sloeber') had gemaakt, over het leven in Il Pigneto, een sottoproletarische volkswijk van Rome met barakjes en nog ongeveer middeleeuwse levensomstandigheden. Een leven dat in 1975 niet meer bestond, omdat de hele menssoort, een hele bevolking 'cultureel was vernietigd', zoals Pasolini het noemde, uitgevaagd. 'Als ik *Accattone* nu weer zou willen opnemen, zou dat niet gaan. Ik zou geen enkele jonge vent kunnen vinden die ook maar enigszins lijkt op de jongens die in *Accattone* zichzelf speelden. Als ik een lange reis had gemaakt en na een paar jaar was teruggekomen

MAAR WEINIG TOESCHOUWERS VAN PASOLINI'S INTELLECTUEEL- SEKSUELE HORRORFILM *SALÒ* ZULLEN OOG HEBBEN GEHAD VOOR DE FUTURISTISCHE SCHILDERIJEN AAN DE MUUR



Pasolini (met bril) op de set van zijn film *Salò*

naar Rome, zou ik de indruk hebben dat alle bewoners waren gedeporteerd en uitgeroeid, zoals de SS van Hitler ook heeft gedaan, alle mensen beroofd van hun identiteit, allen spookachtige imitaties van een andere levensstijl en manier van doen: die van de middenklasse,' schreef Pasolini in de *Corriere della Sera* van 8 oktober 1975 – nog slechts minder dan een maand van zijn afschuwelijke dood verwijderd.

Daarom kiest hij als zijn *setting of violence* de 'republiek van Salò', zoals het marionettenstaatje in een badplaats aan het Gardameer heette waar Hitler zijn voormalige bondgenoot Mussolini feitelijk onder curatele had gesteld in een luxueuze villa. 'Ik heb gekozen voor de republiek van Salò omdat ik me die dagen heel goed kan herinneren,' legt Pasolini uit aan de Duitse journalist Gideon Bachmann, die hem op de set van *Salò* mag filmen en interviewen. De Duitse journalist begrijpt er weinig van – 'zat jij dan ook in Salò?' –, dus legt Pasolini het geduldig uit. 'Nee, ik zat in Friuli, de geboortestreek van mijn moeder, en Friuli was tijdens de republiek van Salò een nazi-provincie. Administratief vielen wij onder een 'Gauleiter', een nazi-bestuurder

van de regio. Dit was gebeurd na 8 september 1943, toen Hitler Italië overnam van de gefaalde Mussolini, en heeft geduurd tot het einde van de oorlog. Het waren afgrijselijke dagen, weken en maanden in Friuli, waarin de anarchie van de macht de enige regel was, uitgeoefend zonder enig doel, uit pure wreedheid. Wij leefden in verlaten dorpen tussen plunderingen, verkrachtingen en bombardementen, en daarom is die periode het scenario van mijn film geworden.'

Helaas is het niet mogelijk geweest om Pasolini te vragen naar de betekenis van de schilderijen in zijn testament-film, die voor het eerst uitkwam in Parijs in de maand waarin hij was vermoord, november 1975. Maar een mooie definitie van wat hij beoogde met de zeer zorgvuldige, gestileerde inrichting van de villa waarin de horror plaatsvindt, vond ik ergens in de bergen Italiaanse commentaren over deze film: 'Pasolini's *Salò* is een concentratiekamp ingericht als een museum.'¹

1: Citaat van Olga Solovieva, uit *The Drama Review*, 2019



wij, fascistten, zijn de enige echte anarchisten,
want we de macht hebben, de enige echte anarchisten de macht

Rein Jelle Terpstra, *The Setting of Violence*, 2022, print met lichtprojectie,
print: filmstill uit *Salò*. Met dank aan Cineteca di Bologna

Pier Paolo Pasolini in het decor van *Salò* (1975) met op de wand de (nagemaakte) futuristische schilderijen. Foto: toegeschreven aan Deborah Beer



ZIJN DE FUTURISTISCHE SCHILDERIJEN STILLE GETUIGEN *of* MEDEPLICHTIGEN?

TEKST: RAYMOND VAN DEN BOOGAARD

Wanneer de Amsterdamse kunstenaar Rein Jelle Terpstra de meest scandalieuze film van Pier Paolo Pasolini, *Salò of de 120 dagen van Sodom* voor het eerst zag, weet hij niet precies meer: ‘dertig of veertig jaar geleden’. Maar wel herinnert hij zich wat hem het meeste opviel in deze film, over een groepje Italiaanse fascistie die zich in het zicht van hun politieke ondergang overgeven aan sadistische rituelen: ‘Er hingen in de villa waarin de film zich afspeelt modernistische, futuristische kunstwerken aan de muur. Ik begreep niet wat Pasolini daarmee wilde zeggen. Voor mij als student aan de kunstacademie had zulke kunst een heel andere connotatie: van vooruitgang, positivisme’.

Voor zijn project *The Setting of Violence*, door Rijksmuseum Twente gepresenteerd in de marge van de tentoonstelling *Marinetti en het futurisme*, ging Terpstra terug naar *Salò*: ‘Ik heb de film nu zo’n twintig keer bekeken en vind het nog steeds een verschrikkelijke film.’

Waar was je naar op zoek?

‘Wat de intenties waren van Pasolini om zo prominent die schilderijen in beeld te plaatsen, als achtergrond van vreselijke gebeurtenissen.’

Wat hangt er in de film precies aan de muur?

‘Het zijn futuristische schilderijen, maar geen echte. Het zijn namaak-schilderijen, speciaal voor deze film gemaakt, vermoed-

delijk in de decorstudio’s van Cinecittà, de filmstudio’s van Rome. Het waren props, en na afloop van de opnamen zijn ze uitgedeeld als souvenir onder de medewerkers.’

Zijn het kopieën van bestaande futuristische schilderijen?

‘Niet voor zover ik weet. Het zijn kennelijk nieuwgemaakte werken in de stijl van Marinetti en andere futuristen. Dat is mij ook bevestigd door een onderzoeker van de Cineteca di Bologna, waar het archief van de in 1975 vermoorde Pasolini berust. Voor *The Setting of Violence* heb ik een klein dozijn stills uit de film gekozen, waarop je de schilderijen goed kunt zien. De acteurs op die frames heb ik er met Photoshop uit verwijderd, waardoor de achtergrond voorgrond wordt. De futuristische schilderijen zijn nu opeens prominent aanwezig en roepen een zekere spanning op. Wat is hier gebeurd, in deze onheilspellend lege ruimtes? Zijn de schilderijen wellicht medeplichtig, mede-veroorzaker van het kwaad?’

‘Daarnaast projecteer ik op de muur en op de foto’s tekstfragmenten die door de acteurs in de film worden uitgesproken. Die quotes lijken een beetje dezelfde rol te vervullen als de schilderijen, namelijk het flirten met hoge cultuur. Citaten van Roland Barthes, Friedrich Nietzsche of Pierre Klossowski lijken de aanzet te vormen tot een hoogstaand gesprek, maar uiteindelijk mondt alles uit in nietszeggendheid. De figuren in de film pretenderen vorm te geven aan de idee van absolute vrijheid. Waar zij in werkelijkheid voor staan is nihilisme – het gaat nergens meer over. Dat maakt wat zich in Pasolini’s film afspeelt ook zo ongelofelijk leeg en zinloos.’

Blijft de vraag waarom Pasolini in deze film nu juist futuristische schilderijen zo’n prominente rol heeft gegeven.

‘Pasolini was een man van tegenstrijdigheden: ‘gay’ maar tegen de homobeweging, katholiek en tegelijkertijd communist, en revolutionair dichter en filmmaker met een zeer moeizame verhouding tot de avant-garde. Zijn kunstenaarschap wordt gekenmerkt door een soort nostalgie, een pre-industrieel verlangen. Ik denk dat hij de moderne kunst verweet geen weerstand te kunnen bieden aan het kwaad. De schilderijen in de film fungeren als een aanklacht tegen de avant-garde: jullie zijn medeplichtig, omdat je je er voor leent een decor voor het kwaad te vormen.’

Vind jij zelf dat de kunst van Marinetti en andere futuristen inderdaad medeplichtig was?

‘Ik denk het wel. Marinetti, oprichter van de beweging, heeft zichzelf ‘ultrafascist’ genoemd. Mussolini heeft gezegd dat het fascisme zonder het futurisme niet in deze vorm had kunnen bestaan. Hun onderlinge relatie was complex, maar wel belangrijk. Tot aan zijn dood in 1944, in het fascistische vazalstaatje Salò, stond Marinetti aan Mussolini’s zijde.’

Wat zou de maatschappelijke of politieke verantwoordelijkheid van een kunstenaar in de huidige tijd moeten zijn?

‘Een kunstwerk midden in de maatschappij zou en moet een dubbelrol spelen: aan de ene kant het predicaat kunst houden om zichtbaar te worden, om invloed te hebben en opgemerkt te worden. En tegelijk moet het zich daar ook aan onttrekken, wil het impact hebben. *L’art pour l’art* is het ene uiterste, en aan de andere kant staat werk dat misschien goed is voor de samenleving maar niet meer herkenbaar is als kunst. Dat

REIN JELLE TERPSTRA

Terpstra (1960) verkent in zijn werk de relaties tussen fotografie, perceptie (wat zien we?), geheugen en geschiedenis.

Voor de tentoonstelling *The Setting of Violence* reflecteert hij op de rol van de futuristische kunstwerken in *Salò* door frames uit de film te bewerken en van alle gruwelijkheden te ontdoen.

Terpstra kwam als student aan de Enschedese kunstacademie AKI in aanraking met het futurisme via de klassieke kunsthistorische overzichtswerken van H.W. Janson en Honour & Fleming. Toen hij deze boeken recentelijk opnieuw las, viel hem op hoe weinig aandacht er aan deze kunststroming wordt besteed, en hoe de kunstwerken enkel in stilistische en schilder Kunstige termen worden omschreven. Het feit dat de relatie tussen het futurisme en de maatschappij en politiek van die tijd bijna niet genoemd wordt intrigeert Terpstra.

De verwevenheid tussen de politisering van de kunst en esthetisering van de politiek is dan ook een belangrijke leidraad in *The Setting of Violence*.

Terpstra studeerde na zijn opleiding aan de AKI aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Zijn werk bevindt zich in verschillende collecties, waaronder die van het SFMOMA (San Francisco), MoMA Library (New York), EYE Filmmuseum (Amsterdam), Nederlands Fotomuseum (Rotterdam) en het Getty Research Institute (Los Angeles).

als het ware oplost in de goede bedoeling. Een kunstenaar moet zich ook vrij kunnen spelen van macht en politiek belang. De kunstenaar loopt het risico dat, als hij zich zeer nadrukkelijk uitspreekt over goed en kwaad, het al gauw afgelopen is met zijn kunstwerk.’

Je bekendste werk tot nu toe is Robert F. Kennedy’s Funeral Train – The People’s View, waarvoor je o.a. snapshots en filmfragmenten hebt samengebracht van omstanders die de trein op 8 juni 1968 voorbij zagen rijden. Dit werk geeft net als The Setting of Violence een ongebruikelijke kijk op de geschiedenis aan de hand van bestaand materiaal.

‘Ik denk dat ik als maker mijn auteurschap voor een deel heb losgelaten. Ik vind het belangrijker om beelden op te roepen dan om beelden te maken. Over Pasolini en zijn oeuvre is al veel gepubliceerd – kasten vol psychoanalytische verhandelingen. Door iets uit te lichten en iets anders in het donker te laten, hoop ik de vraag anders te stellen.’

‘De geschiedenis is bij *The Setting of Violence* ook aanwezig in de ‘soundscape’. In *Salò* speelt alles zich af in een villa, terwijl de setting eigenlijk de Tweede Wereldoorlog is. De buitenwereld komt in de film af en toe binnen als geluid: een haan kraait, een klok luidt, een vaag hoorbare toespraak van Mussolini. Mijn geluidsdecor is daarop geënt, opdat de toeschouwer zich realiseert dat er buiten de villa een tijdsbestek is, een keerpunt in de geschiedenis.’

Op het moment dat we elkaar spreken woedt de oorlog in Oekraïne. Ook een keerpunt?

‘Ik vrees van wel. Helaas. Zo onontkoombaar.’

De tentoonstelling ‘Rein Jelle Terpstra. The Setting of Violence’ is te zien van 25 september 2022 t/m 19 februari 2023

WAT NU?

1840 MET DE BILDJ 1877

de waarheid

omroeping alweer

veelheid voor iedereen (ook voor degenen)

derde wereld oorlog

opdrift (alles komt goed)

de juiste weg

erren wat we hier eigenlijk doen

alweer begint

errenge kapitalisme



