

MIMÉTISME

Mimétisme

25 januari – 30 maart 2008
Opening donderdag 24 januari

Exhibition

Curator

Anselm Franke

Tentoonstellingsarchitectuur

Pieter d'Haeseleer, Kris Kimpe en Bruno Poelaert

Productie

Lotte De Voeght en Ari Hiroshige

Installatie

Bart Boussemaere, Benjamin Hertoghs,
Caroline Van Eccelpoel, Egon Van
Herreweghe, Eidotech, Fernanda Maria
Coelho, Géssica Arjona, Jeroen Janssens,
Jeroen Van Esbroeck, Jeroen Van Mol, Ken
Lau, Lotte De Voeght, Luiz Renato Ferrara,
Nikè Moens, Philip Janssens, Steven Elsen,
Teun De Voeght, Wilfried Van Hasselt, Wim
Catrysse

Techniek/apparatuur

Eidotech, Berlijn

Tentoonstellingsbrochure

Tekst en redactie

Anselm Franke met Lotte De Voeght,
Ari Hiroshige en de kunstenaars.

Ontwerp

Toni Uroda

Nederlandse vertaling

Leo Reijnen

Corrector Engels

Jane Bemont

Met dank aan

Hila Peleg, Ilse Scheers, Kristof Vermeiren,
Manus, Bart de Baere, Nico Dockx, Jan
Mot, Barbara Wien, Hadas Cnaani, Michael
Taussig, Ingrid Stojnić en alle deelnemers en
adviseurs.

Extra City

centrum voor hedendaagse kunst

Tulpstraat 79, 2060 Antwerpen

+32 (0)484 421 070

info@extracity.org

www.extracity.org

Directeur

Anselm Franke

Management & Public Relations

Katrien Reist

Assistent-curator

Lotte De Voeght

Productieleiding

Caroline Van Eccelpoel

Technische assistent

Ken Lau

Extra City bestuur

Wivina Demeester (voorzitter), Wilfried
Cooremans, Marc Ruyters, Joeri Arts,
Evert Crols

Extra City wordt financieel ondersteund
door: Ministerie van Cultuur, Jeugd, Sport
en Brussel, Stad Antwerpen, Klara, Bureau
Bouwtechniek.

Extra City wordt ondersteund door
Mampaey en Jaga.

Mimétisme

25 januari – 30 maart 2008

Extra City
centrum voor hedendaagse kunst
Antwerpen

Dankbetuiging

Welwillend ter beschikking gesteld: Javier Téllez: Figge von Rosen Galerie, Cologne; Mircea Cantor: Yvon Lambert, Parijs; Tomas Schmit: Barbara Wien, Berlijn; Claude Cahun: Jersey Heritage Trust; Barbara Visser: Annet Gelink Gallery, Amsterdam; Pierre Bismuth: Jan Mot, Brussel.

Voor hun genereuze steun, zouden wij graag de eigenaars van volgende werken bedanken: Tomas Schmit: Zürich Versicherung, Galerie & Edition Marlene Frei, Barbara Wien, Aargauer Kunsthaus Aarau; Elisabetta Benassi: MAMbo, Museo d'arte Moderna di Bologna; Ria Pacquée: Museum voor Moderne Kunst Arnhem; Paweł Althamer and Artur Zmijewski: Bonnefantenmuseum Maastricht; Claude Cahun: Jersey Heritage Trust; Jean Painlevé: Les Documents Cinématographiques; Jean Rouch: Studio 7 Arts / Documentary Educational Resources; Samuel Beckett: Evergreen Review; Peter Ott and Ted Gaier (Hell Hamburg): Abbildungszentrum2 Entertainment.

geschiedenis van het mimetisch vermogen. De uitvoerder wordt gebruikt als een medium dat de taal spreekt van, of zich bezighoudt met de vertaling van de sociale ruimte. Deze taal is in staat om datgene uit te drukken wat buiten de betekenisgeving valt, of eraan ontsnapt. Het is de dialectische taal van het symptoom, de taal voor waar taal niet langer mogelijk is, als een vorm van mimetische, relationele uitwisseling. Het is de taal van een lichamenlijk weten, van het collectieve onbewuste van de sociale ruimte – van het affect en het gebruikelijke.

Mimétisme in laatste instantie een tentoonstelling over gebaren – of de gestus, een begrip dat is ontleend aan Bertold Brecht en het verhalend theater. Daarin staat de gestus voor de algehele houding van een personage binnen zijn context, een context die wordt gemedieerd door de gestus, die daarmee een middel wordt waarmee het individu zijn conditionering door zijn milieu uitdrukt. De performatieve strategieën van een ‘ontketende mimicry’ gaan dus over het heroveren van een relationele autonomie binnen een context waarin deze autonomie ontnomen is. Dat veronderstelt een opvatting van autonomie die is gebaseerd op de mogelijkheid van een wederzijdse relatie met deze context: het vermogen om te onderhandelen over de voorwaarden, de normen en ‘verhalen’ die de context oplegt.

En dus, aangezien de rationele metafysica ons leert dat de mens alle dingen wordt door ze te begrijpen, toont deze metafysica van de verbeelding aan dat de mens alle dingen wordt door ze niet te begrijpen; en misschien is dat laatste meer waar dan het eerste, want als de mens iets begrijpt, verruimt hij zijn geest en neemt de dingen in zich op, maar wanneer hij ze niet begrijpt, creëert hij de dingen vanuit zichzelf en wordt zelf de dingen door zich naar de dingen te vormen. (Giambattista Vico)¹²

¹²

Giambattista Vico, *The New Science* (1725).

Inhoud

Inleiding 7

Deelnemende kunstenaars

Paweł Althamer en Artur Zmijewski	11
Samuel Beckett	13
Elisabetta Benassi	14
Charif Benhelima	15
Pierre Bismuth	17
Lieven de Boeck	18
Claude Cahun	19
Mircea Cantor	20
Andrea Cooper	21
Neil Cummings en Marysia Lewandowska	22
Dias & Riedweg	23
Harun Farocki	24
Marlon E. Fuentes	25
Ted Gaier en Peter Ott	27
Tom Holert	29
Sofia Hultén	31
Yayoi Kusama en Jud Yalkut	32
Ria Pacquée	34
Jean Painlevé	36
Jean Rouch	38
Constanze Ruhm	40
Tomas Schmit	42
Isabell Spengler	44
Erik Steinbrecher	45
Javier Téllez	46
Barbara Visser	48

Over Mimétisme 51

Dankbetuiging 57

mimesis' het 'mimétisme' te stellen (een 'ontketende mimicry')¹⁰, plaatst Irigaray mimicry als performatief begrip binnen het maatschappelijk domein van de relatie tussen de geslachten, verschil en identiteit. 'Mimétisme' zou in staat zijn om de mimesis, en, nog belangrijker, de dwangmatige neiging tot identificering te ontmaskeren die ook het onderwerp vormt van de meeste discussies binnen de psychoanalyse en wel is aangeduid als 'koloniale mimicry'.¹¹ 'Mimétisme' de naturaliseert de verhoudingen die door het gezag zijn opgelegd en gelegitimeerd. Op aangeven van Irigaray dient de mimicry zich als performatieve strategie aan als een middel om de mimetische 'adressering' retour afzender te sturen, waardoor de macht van betekenisgeving waarop gezag is gebaseerd, ontregeld raakt. Deze ontregeling treffen we aan in feministische performances, in de esthetiek van het carnavaleske en in de neigingen tot wild gedrag en waanzin bij surrealisten, om slechts enkele lijnen aan te geven die door de tentoonstelling lopen.

Van de meeste werken die in *Mimétisme* bijeen zijn gebracht, kan worden gezegd dat ze door middel van mimetisch strategieën uitdrukking geven aan een overigens niet-uitdrukkbare achtergrond – omstandigheden, omgeving, context of milieu. Dat lijkt vooral van belang nu deze factoren en de machtsverhoudingen die zij in stand houden steeds ongrijpbaarder worden in deze tijden van neo-liberale mobilisatie van het individu. Voor de meeste kunstenaars van wie het werk wordt beschouwd als theateraal of blijk gevend van een verbondenheid met het theater, is het niet het theater zelf dat hen in de eerste plaats interesseert, maar de wetten van imitatie en mimetisch verlangen, het verschil tussen acteren en zijn, en de

10

Elin Diamond, *Unmaking Mimesis*, Routledge, 1997.

11

Zie: Homi Bhabha 'Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse', *October*,

Vol. 28, (Lente, 1984), pp. 125–133; en Diana Fuss, 'Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification', *Diacritics*, Vol. 24, 1994, pp. 19–42.

Inleiding

heeft menig surrealistisch kunstwerk geïnspireerd. Jacques Lacan baseerde zijn theorie over de vorming van het ego in het ‘spiegelstadium’ op Caillois’ beweringen,⁷ op de paradoxale manier van zo’n ontpersoonlijking door aanpassing aan de ruimte (waarbij de ‘ruimte’ hier iemands eigen beeld is). Het artikel van Caillois werd in 1894 opnieuw gepubliceerd en vervolgens bediscussieerd in het tijdschrift *October* in een reeks artikelen die het antimimetische paradigma van een canon gebaseerd op abstractie en de moderne zoektocht naar puurheid aanvochten, en die het primitivisme en surrealisme aan een nieuw onderzoek onderwierpen, vanuit een historisch perspectief. Caillois staat, evenals Lacan, centraal in het boek *The Optical Unconscious* van Rosalind Krauss,⁸ die zich eveneens bezighield met het herschrijven van het modernisme via de historische dialectiek van mimesis en het ‘optisch onbewuste’. En ten slotte, maar daarom niet minder belangrijk, heeft het artikel van Caillois een sleutelrol gespeeld in de recent opgekomen discussie binnen de filmtheorie over regressie en immersie en hun respectieve effecten.

En tweede referentie bij het formuleren van een theorie van ‘mimétisme’ is het werk van Louise Irigaray, een invloedrijke feministische schrijfster en psychoanalytica. Voor Irigaray kan ‘mimétisme’ een politiek wapen worden, een feministische praktijk. Zij plaatst mimicry tegenover de mannelijke wetten van ‘zelf-gelijkheid’, tegenover wat zij een ‘opgelegde mimesis’⁹ noemt. Sinds Plato onderwerpt deze ‘opgelegde mimesis’ vrouwen aan de spiegels van mannelijke betekenisgeving en het daaruit voortvloeiende regime van waarheid en authenticiteit. Door tegenover deze ‘opgelegde

Mimétisme is een groepstentoonstelling die zoekt naar een alternatief conceptueel kader voor ‘theatraliteit’ in de beeldende kunst. De tentoonstelling kijkt niet zozeer naar de formele uitwisseling tussen theater en beeldende kunst, maar brengt werken samen die op kritische wijze gebruik maken van de kunst van het ‘acteren’, het ‘tot iets anders worden’. Daarmee wordt de heersende opvatting van mimesis als realistische beeldende representatie verlaten en overgegaan op wat Walter Benjamin het ‘mimetisch vermogen’ heeft genoemd: het vermogen van de geest om overeenkomsten op te merken en in zich op te nemen, anderen te imiteren, te kopiëren, in iets op te gaan en iets anders te worden.

Mimétisme is een bijdrage aan een geschiedenis die een alternatief biedt voor het gangbare modernistische denken over het overwinnen van het mimetisch paradigma. In deze alternatieve geschiedenis, die verwijst naar het surrealisme, het theater en de filmgeschiedenis, wordt het mimetisch vermogen aangewend voor een onderzoek naar de wijze waarop wij imaginariteiten beleven en beelden en normen belichamen. *Mimétisme* werpt daarmee een nieuw licht op de performatieve strategieën die altijd het acteren en mimetisch gedrag hebben toegepast om de representaties en maatschappelijke regimes van identiteit van binnenuit te bekriti-

⁷ Jacques Lacan ‘The Mirror Stage as Formative of the Function of the I’ in *Écrits – A Selection*, Routledge, 1977, p. 3.

⁸ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, October Books, MIT Press, 1998.

⁹ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Women*, transl. Gillian C. Gill, Cornell University Press, 1974.

seren, te ondermijnen en te transformeren en zo een tegenwicht te bieden voor de opgelegde mimesis van een onderdrukkende vereenzelviging door middel van de strategieën van het maskeren, camoufleren en nabootsen. In *Mimétisme* worden deze strategieën gepresenteerd binnen een raamwerk dat het handelen van lichaam en geest beziet als een medium dat de mogelijkheden en pathologieën van medialiteit onderzoekt.

De historische baan volgend vanaf het Brechtiaans acteren en het feminisme, onderzoekt *Mimétisme* maatschappelijke vormen van imitatiegedrag en 'eender-wording' (zoals het opgaan in een milieu, of culturele assimilatie) maar ook vormen van extreme mimesis. Daarmee geeft deze tentoonstelling diverse mogelijkheden aan om machtsverhoudingen aan te pakken en om, opnieuw, de relatie uit te beelden tussen individu en omgeving, tussen ding en context, tussen voorgrond en achtergrond.

Deze beknopte gids bestaat uit korte teksten over de deelnemende kunstenaars en hun werk. Hij wordt afgerond met een korte tekst waarin de belangrijkste verwijzingen naar het theoretisch kader van het project worden genoemd. Deze tekst vormt tevens de inleiding op het bibliotheekgedeelte van de tentoonstelling, het Mimetische Kabinet, en vormt de basis van een uitgebreidere publicatie die in 2008 zal verschijnen.

— Anselm Franke

ding door en assimilatie aan de ruimte die bestaat uit de daad van het waarnemen van en het zijn in die ruimte, gebruikmakend van en gevangen worden door de magie van de mimesis van het eender worden. Dit houdt in dat mimesis niet in de eerste plaats moet worden begrepen als een beeldende representatie, maar eerder als een verschuiving naar wat Walter Benjamin het 'mimetisch vermogen' heeft genoemd; het vermogen om die vreemdste van alle grenzen te overschrijden, die tussen het zelf en het andere, tussen het zelf en de wereld.

Het mimetisch insect wordt eender door middel van zijn waarneming van de ruimte. Volgens Caillois kunnen we dit vergelijken met een driedimensionale fotoafdruk, een fotografische sculptuur, van zijn omgeving. Mimicry is daarvan de extreme vorm – een 'legendarische psychastenie', zoals Caillois het noemt: een vervaging van de grenzen tussen het zelf en de omgeving, een 'ontpersoonlijking door aanpassing aan de ruimte'. Dit artikel heeft geleid tot een belangwekkend debat in de kunst, de filosofie en de psychologie. Caillois' bespreking van de 'bidsprinkhaan' vlinder⁶

buitensporige manier te spelen met verschijning en deceptie, voorgrond en achtergrond.

4

Roger Callois, 'Mimetisme et psychasthénie légendaire,' *Minotaure* 7, 1935.

5

Deze aanname, die cruciaal is voor het begrijpen voor de hier gehanteerde term mimicry, wordt door Walter Benjamin als volgt omschreven: 'De natuur scheidt overeenkomsten. Denk alleen maar aan mimicry. De mens heeft echter het grootste vermogen om overeenkomsten te produceren. Onze gave om overeenkomsten te zien is gewoon een overblijfsel van een in vroeger tijden sterke neiging om iets anders te worden en zich als iets anders te gedragen. Misschien bezit de mens niet één hogere functie waarin dit mimetische vermogen geen beslis-

sende rol speelt.' Zie Benjamin, *On the Mimetic Faculty*, 1933. Uitgaande van Benjamins theorie van het mimetisch vermogen, beschrijft de antropoloog Michael Taussig mimesis als 'die natuur die door de cultuur wordt gebruikt om een tweede natuur te creëren, volgens het principe van 'sympathische magie', die aan de kopie het karakter en de kracht van het origineel geeft en aan de representatie de kracht verleent van hetgeen wordt voorgesteld.' Zie Michael Taussig, *Mimesis and Alterity – A Particular History of the Senses*, Routledge, 1993.

6

Zie Denis Hollier; William Rodarmor, 'Mimesis and Castration', 1937, in *October*, Vol. 31. (Winter, 1984), pp. 3–15; en Ruth Markus, 'Surrealism's Praying Mantis and Castrating Woman' in *Woman's Art Journal*, Vol. 21, No. 1. (Lente/Zomer, 2000), pp. 33–39.

Deze tentoonstelling heet *Mimétisme*, het Franse woord voor mimicry,³ vanwege twee centraal staande teksten die in het Frans geschreven zijn en elk hun eigen theorie van mimicry bieden, op een manier die nieuw licht werpt op de relatie tussen theater en beeldende kunst. De eerste tekst is het artikel uit 1935 van Roger Caillois, *Mimétisme et Psychasthénie Légendaire*,⁴ verschenen in het surrealistische tijdschrift *Minotaure* (het artikel is beschikbaar in het bibliotheekgedeelte van de tentoonstelling, evenals de andere hier genoemde teksten en overig materiaal). In zijn essay voert Caillois aan dat insecten en mensen deelnemen aan ‘dezelfde natuur’, en daarmee heft hij de grenzen op die geacht worden een duidelijk of echt menselijke natuur af te bakenen.⁵ Caillois benadrukt dat mimicry meer is dan alleen maar een overlevingstactiek van het je zelf onzichtbaar maken door camouflage. Volgens Caillois is deze heersende opvatting niet veel meer dan een beschrijving en geeft die geen antwoord op de kernvraag, namelijk hoe een organisme gelijk wordt aan iets anders. Caillois verklaart mimicry daarom in termen van waarneming en psychologie – als een verlei-

3

In de biologie wordt onder mimicry het verschijnsel verstaan dat een organisme eigenschappen aanneemt van een ander organisme of van de omgeving. Dat kunnen visuele eigenschappen zijn, maar ook geluiden of andere kenmerken. Mimicry roept allerlei vragen op over hoe een organisme zich verhoudt tot zijn omgeving – en het ermee verbonden aspect van ‘verkleeden’ en camouflage heeft dan ook geleid tot een wijdverbreid gebruik van het begrip buiten de biologie. Mimicry is een subconcept van mimesis. Buiten de biologie worden beide begrippen dan ook vaak door elkaar gebruikt. In esthetisch opzicht, en omdat mimesis een sleutelbegrip is in de kunstgeschiedenis, is het onderscheid echter belangrijk. Als sinds Plato en Aristoteles wordt over mimesis gesproken als de imitatie of representatie van de natuur.

De Oxford English Dictionary geeft als definitie ‘een stijlfiguur waarbij de woorden of daden van een ander worden nagebootst’. Van belang is dat er een fundamentele ambivalentie schuilt in het begrip mimesis: het betekent zowel het proces van nabootsing of representatie als het product daarvan – het komen tot een beeld en de confrontatie daarmee. Mimicry wordt daarentegen door datzelfde woordenboek gedefinieerd als ‘de daad, uitvoering of kunst van het nabootsen of nauwgezet imiteren’. Hoe klein of discutabel het verschil ook moge zijn, het is gelegen in de relatie tot het nagebootste of gerepresenteerde voorbeeld. Mimicry is een specifiek geval van mimetische activiteit, wellicht een activiteit die deze ongrijpbare ambivalentie bij uitstek bezit en mogelijk de mimesis tegen zichzelf keert, door op een nogal

Over Mimétisme

In de hedendaagse mens- en cultuurwetenschappen houdt men zich verre van alles wat zou kunnen worden aangeduid als mimicry, imitatie of mimesis. Toch zit er in menselijk gedrag niets, of bijna niets, wat niet is aangeleerd, en alle leren is gebaseerd op imitatie. Als de mens opeens zou ophouden met imiteren, zou alle cultuur verdwijnen. Neurologen wijzen ons er vaak genoeg op dat het menselijk brein een gigantische imitatiemachine is. Voor een echte menswetenschap moeten we de menselijke imitatie vergelijken met de dierlijke mimicry en specificeren wat de echt menselijke modaliteiten van mimetisch gedrag zijn, zo die al bestaan. (Rene Girard) ¹

In de kunst is het mimetisch vermogen lang verdrongen, maar inmiddels algemeen aanvaard: het verlangen om op de Ander te 'lijken' hoeft niet langer onderdrukt te worden. Daarmee bevrijdt het domein van de esthetische illusie of Schein het subject van zijn of haar overigens natuurlijke neiging om de ander tot object te maken en dus beter te kunnen beheersen en manipuleren. Kunstwerken representeren een zelf-gelijkheid die bevrijd is van de neiging tot identificatie. (Richard Wolin) ²

I

Rene Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World*, Stanford University Press, 1987, p. 7.

2

Richard Wolin, 'Utopia, Mimesis, and Reconciliation: A Redemptive Critique of Adorno's Aesthetic Theory', *Representations*, No. 32 (Herfst, 1990), p. 42-43.

Paweł Althamer en Artur Zmijewski

Hoewel ze al lang bevriend zijn, samen gestudeerd hebben en vele interesses delen, is *So genannte Wellen und andere Phänomene des Geistes (So-called Waves and Other Phenomena of the Mind, 2003–2004, 8 DVD's)* het eerste echte resultaat van de samenwerking tussen Paweł Althamer en Artur Zmijewski. Toch leidt die gedeelde belangstelling voor gedrag, mentale processen en de menselijke geest bij beiden dikwijls tot een ander resultaat. Althamer werkt vanuit een openlijk mystiek perspectief, Zmijewski vanuit een meer rationalistisch gezichtspunt. *So-called Waves and Other Phenomena of the Mind* is in de loop van een aantal jaren tot stand gekomen; een eerste versie ervan ging in 2003 in Düsseldorf in première. Het voltooide werk, bestaande uit acht video's, bevindt zich nu in de vaste collectie van het Bonnefanten Museum in Maastricht, waar het ook deel uitmaakte van de tentoonstelling 'Paweł & Vincent' in 2005. De video's, opgenomen door Zmijewski, volgen Althamer op acht 'trips', terwijl hij onder invloed is van psychoactieve middelen of in een anderszins opgeroepen, veranderde mentale toestand verkeert. Hij gebruikte hiervoor LSD, paddo's, peyote, hasjiesj, maar ook hypnose en een waarheids-serum. Hiermee treedt Althamer in de voetsporen van eerdere avant-gardekunstenaars als Vito Acconci, Marina Abramovic, maar ook van historische figuren uit de avant-garde zoals Stanislaw Ignacy Witkiewicz, een kunstenaar die in de jaren 1920 actief was in Warschau en de resultaten van z'n experimenten met psychoactieve middelen vastlegde.

De beide kunstenaars beschouwen de acht video's van *So-called Waves and Other Phenomena of the Mind* als sculpturen, waarmee ze wellicht ook de hint geven dat het mogelijk is de verschillende veranderde bewustzijnstoestanden ruimtelijk te inter-

preteren, in termen van de verhouding tussen het individu en zijn directe, maatschappelijke omgeving. Een van de meest indrukwekkende aspecten van het werk (dat anderszins heen en weer schiet tussen fascinerende fantasieën en waarnemingen, theatrale openbaringen van transcendentie, en het obscure en het banale) is dan ook de getransformeerde interactie van Althamer met de ruimte waarin hij zich bevindt en het storende effect van het psychoactieve middel op de gewoonlijk stabiele verhouding tussen het zelf en de wereld, tussen subject en object. Terwijl die grenzen vervagen, houdt Althamer zich bezig met verschillende vormen van theatrale mimesis en mimicry – een ‘eender worden’ aan de omgeving en een spel van wederzijdse herkenning dat lijkt samen te vallen met zijn gevoel dat hij de omgeving sterker waarneemt.

in een ongemakkelijke slapstick waarin de drie personages elkaar nooit weten te vinden. Toch lijkt het alsof het overdadig ingerichte huis de echte hoofdrolspeler is – het is net alsof de drie identiteiten van Philippa Van Loon slechts door het huis bij elkaar gehouden worden. De pogingen van de elkaar uitsluitende personages van Van Loon om elkaar te ontmoeten lijken tevens een poging om te ontsnappen aan de beperkingen van de representatieve interioriteit van het huis, waarin een complete maatschappelijke orde en ideologie is ingeprent.

Barbara Visser

Al vanaf het begin van haar carrière houdt Barbara Visser (1966, Haarlem, Nederland) zich bezig met de ongewisse relatie tussen registratie en dramatisering en speelt ze in meerdere werken met de notie origineel/kopie. Die werken voert ze uit in een grote verscheidenheid van media, zoals fotografie, film, video, tekst, drukwerk en performance.

Noties over authenticiteit en dubbelzinnigheid in het beeld en bij de toeschouwer worden in die werken geanalyseerd. Haar beelden roepen voortdurend de vraag op of kopieën zich 'netjes gedragen' en recht doen aan het origineel, of dat het bedrieglijke tekens zijn die het origineel verzwelgen in een draaikolk van misleiding. Door op verschillende manieren gebruik te maken van bestaande systemen en daarmee over die systemen na te denken, prikkelt ze de toeschouwer tot het heroverwegen van diepgewortelde denkbeelden.

Philippa (1998, 4:30 min, DVD) is een werk over en met Philippa Van Loon, de laatste telg van een adellijke familie die altijd belangrijke posities in Amsterdam en Nederland heeft bekleed. Het is opgenomen en ook de eerste keer vertoond in het huis van de familie Van Loon, nu het Museum Van Loon aan de Amsterdamse Keizersgracht, waar Philippa als kind heeft gewoond. Nadat ze haar had geïnterviewd over haar leven en haar jeugd stelde Visser aan Philippa Van Loon voor dat zij zichzelf zou spelen in de video. In de interviews had Van Loon het over haar drietalige opvoeding en de maatschappelijke implicaties van het behoren tot de Nederlandse adel, maar ook over het klimaat van de jaren 70 in Amsterdam en de gevolgen daarvan op haar eigen denkbeelden over standen en het leven. Visser splitst de identiteit van Van loon op en laat haar alle drie de rollen zelf spelen, in huize Van Loon,

Samuel Beckett

Samuel Becketts (1906, Dublin, Ierland – 1989, Parijs, Frankrijk) vermaarde uitstapje naar het terrein van de film, geschreven in 1963 en verfilmd in New York in de zomer van 1964 door regisseur Alan Schneider met Buster Keaton in de hoofdrol, lijkt een film waarin de held aan iets wil ontsnappen; ontsnappen aan het zijn in de zin van in-beeld-zijn. *Film* (1965, 21 min, DVD) heeft geen dialoog en is gebaseerd op Berkeley's stelling *Esse est percepti*, ofwel 'zijn is gezien worden'. Buster Keaton speelt een oude man in een huurflatje die foto's verminkt en de blikken mijdt van zijn hondje, poes, parkiet en goudvis, van alles wat maar op een oog lijkt, tot en met het ornament bovenop de rugleuning van zijn enige meubelstuk, een schommelstoel. Ook zijn eigen blik verdraagt hij niet en hij hangt een doek over de spiegel aan de muur. *Film* verbeeldt een enigszins wanhopige, dramatische poging om het zelf te onttrekken aan zichtbaarheid, aan de macht van herkenning door de blik. Beckett legde uit: 'Hij is op zoek naar een niet-zijn, op de vlucht voor een uitwendige waarneming, maar faalt daarin door de onontkoombaarheid van zelfwaarneming.' Een paar keer zien we in de film dat Buster zijn eigen pols opneemt, alsof hij zich voortdurend afvraagt aan welke kant van het leven hij zich bevindt; tegelijkertijd suggereert zijn zenuwachtigheid dat hij bang is voor de dood die hij zelf oproept en waarop hij zich voorbereidt. Bij de laatste (dodelijke?) confrontatie met de camera wordt duidelijk dat alleen het niet-zijn een eind kan maken aan het bepaald worden door anderen, door de geïnternaliseerde blik van de alteriteit die ons in de zichtbaarheid plaatst, ons 'in beeld brengt'.

Elisabetta Benassi

Lapsus (2005, divers materiaal) van de Italiaanse kunstenares Elisabetta Benassi (1966, Rome, Italië) verbeeldt een specifiek geval van mimetisch gedrag, het enige voorbeeld in deze tentoonstelling dat niet primair visueel is, maar vooral met geluid werkt. Mimetisch gedrag doet zich hier voor als de aanpassing aan de omgeving door het aannemen van bepaalde eigenschappen van die omgeving: we horen de zang van een Indiase merel die al enige tijd in een autokerkhof verblijft en die een enorme verscheidenheid van de hem omringende mechanische geluiden heeft leren imiteren.

Benassi houdt zich al geruime tijd bezig met auto's als culturele objecten, en de plek die zij in onze collectieve imaginariëten innemen. *Lapsus* snijdt dit thema aan door middel van de plek waaraan het is ontsproten en het gebruikte materiaal: speakers en een autoradio, die door de manier waarop ze aan de muur zijn bevestigd ook menselijke gelaatstreken suggereren. Daardoor is sprake van nog een mimetisch proces, dit keer bij de toeschouwer: het antropomorfisme, dat menselijke gelaatstreken projecteert op de omgeving en van alles een potentiële spiegel maakt. Benassi opent daarmee een scala aan mogelijke verwijzingen waarmee het mimetisch gedrag van de vogel verbonden wordt met een bepaalde vorm van mimesis in de kunst: het verlangen aan de kant van de toeschouwer om in het kunstwerk een spiegel te vinden.

Téllez streeft naar een esthetiek die tegelijk een ethiek van het verschil is.

Oedipus Marshal (2007, 30 min, DVD) is een halfuur durende verhalende video met acteurs van het Oasis Clubhouse, een psychiatrische instelling bij Aspen in Colorado. Hij schreef het verhaal samen met Aaron Sheley en ontwikkelde het stuk verder samen met de acteurs, waarbij vier elementen samenkwamen: de western, het klassieke Griekse drama (in dit geval *Oedipus Rex* van Sophocles), Japans noh-theater en psychische aandoeningen (die ook een rol spelen in Sophocles' verhaal over Oedipus die zichzelf de ogen uitsteekt). Hier wordt dat alles structureel in verband gebracht met de tragedie en het onvermijdelijke falen van de tragische held. De acteurs dragen maskers uit het noh-theater, waarin het masker aan de basis ligt van het gecodeerde systeem van representatie en ook begrepen kan worden als ontpersoonlijking van de acteur en versterking van het structurele element. Net zo, in de beschrijving van Téllez, wordt het masker in *Oedipus Marshal* een middel om weerstand te bieden aan de identificatie en diagnose van waanzin door fysionomie en institutionaliserende, impliciete maatschappelijke uitsluitingen en normen.

Javier Téllez

Javier Téllez (1969, Valencia, Argentinië) heeft vele tentoonstellingen, ook internationaal. Het meeste van zijn werk komt tot stand in samenwerking met patiënten van psychiatrische inrichtingen. Beide ouders van Téllez waren psychiater in de provinciestad Valencia in Venezuela, waardoor hij al op jonge leeftijd in aanraking kwam met psychische aandoeningen en het institutionele systeem waarbinnen die gerepresenteerd en behandeld worden. Tegen die achtergrond houdt Téllez zich bezig met de noties van identiteit via de alteriteit die besloten ligt in de dualiteit van normaal/ziekelijk, binnen/buiten, zelf/ander, vanuit de overtuiging dat uitsluiting de ware grondslag van gezag vormt.

Téllez kijkt naar waanzin als een maatschappelijke taal, en in zijn theatrale enceneringen legt hij de mimetische asymmetrie in de inrichting bloot waarin de taal van de patiënt altijd de taal van het symptoom is. ‘Een van de dingen die me het meest interesseerden’, zegt Téllez naar aanleiding van een van die collectieve werken, ‘was dat de patiënten in staat waren om “de stemmen te doen” van de psychiaters en andere medewerkers van de inrichting. Die vaardigheid zie je zelden aan de andere kant – de taal van de instelling kan nooit degenen nadoen die onderworpen zijn aan die dominante taal.’ Met een gezamenlijke inspanning, die extra kwetsbaar is omdat hij de door de institutionele taal opgelegde grenzen doorbreekt, onthult zijn werk het potentiële tegenwicht voor deze machtsongelijkheid door de institutionele machtsverhoudingen te verbeelden in een overdreven, carnavaleske contra-mimicry. Meestal gebruikt hij maskerade als reactie op de taal/representatie van waanzin als sociale camouflage – die daarmee tevens wordt *ontmaskerd* – waardoor er voor zijn acteurs en medewerkers ruimte ontstaat voor een interventie in hun zelf-representatie.

Charif Benhelima

Charif Benhelima (1967, België) is een fotograaf uit Antwerpen. Voor zijn project *Welcome to Belgium* heeft hij jarenlang gewerkt aan een fotografisch portret van immigranten in België en het leven in de ‘illegaliteit’. Het is een project dat verbonden is met Benhelima’s persoonlijke achtergrond en die betrokkenheid komt tot uiting in het gevolgde proces. De foto's in deze verontrustende reeks, die onder dezelfde titel ook zijn gepubliceerd in een boek, zijn op enkele uitzonderingen na in zwart-wit en brengen veel van de paradoxale spanning over tussen het migrant zijn en het vastzitten van de geportretteerde mensen, die zich nogal nerveus lijken te voelen voor de camera. Op de tentoonstelling *Mimétisme* is het derde deel van het gehele werk te zien, *San Damiano* (7 foto's, 80 × 120 cm), gemaakt in San Damiano in Brussel, een toevluchtsoord voor ‘illegale’ migranten waar ze onderdak, voedsel en medische hulp konden krijgen. Deze opvang, die geen overheidssteun kreeg, is inmiddels wegens geldgebrek gesloten. De foto's zijn gemaakt over een periode van een jaar waarin Charif Benhelima in San Damiano verbleef en geven een beeld van een situatie van volslagen immobilisering, waarbij de psychologische en ruimtelijke dimensie samenvallen.

Je kunt ook naar deze foto's kijken als het beeld van een bepaalde ondergrens van mimicry, als een vervaging van de grenzen tussen het zelf en de ruimte, in politieke zin. De geportretteerde mensen lijken op te gaan in de achtergrond van de ruimte, ingepakt en verborgen, gevangen in een overgangstoestand tussen zijn en nietzijn. De ‘eenheid’ met de ruimte is hier tegelijkertijd een afsluiting van elke identiteit, een gedwongen ‘depersonalisatie door assimilatie aan de ruimte’, die pathologische toestand van mimicry

zoals omschreven door Roger Caillois in zijn artikel 'Mimicry en de legendarische psychastenie' uit 1936; een wezen dat in de ruimte is geperst, in de onzichtbaarheid gedwongen, volkomen samenvallend met de status van onzichtbaarheid in de maatschappij en voor de wet. Dit is een bepaald soort mimicry die overgaat in een klinische aandoening van gezichtsloosheid als de gedwongen en enig mogelijke reactie op een systeem van identificatie en zichtbaarheid (het immigratiebeleid van de staat).

Erik Steinbrecher

Erik Steinbrecher (1963, Bazel) is beeldhouwer, architect, fotograaf en beeldarchivaris. In zijn fotografisch werk creëert hij opeenvolgende montages van motieven, een beetje zoals in een encyclopedie, waardoor vreemde, nieuwe taxonomieën ontstaan. Hoewel hij verwijst naar een directe, alledaagse esthetiek die is ontleend aan tijdschriften, pornografie, doe-het-zelf architectuur en dergelijke, heeft zijn werk altijd een antropomorfisch effect – een paradoxaal spel met de tegengesteldheid van antropomorfe projecties en de onbezielde wereld der objecten. Deze mimetische relatie is natuurlijk nauw verbonden met het sculptuur-discours, en het feit dat van een sculptuur wordt gezegd dat het 'onze blik retourneert'. Subject en object lijken in zijn werk op verrassende en onvoorspelbare wijze van plaats te wisselen, ondersteund door de komische, fragiele orde van het alledaagse. Dit effect wordt nog versterkt door zijn frequente gebruik van pornografie – ver-'dinging' en fantasmatische projectie in één – en omdat hij de dingen laat zien in een precaire staat van verval – geïmproviseerde bouwsels, gewonde lichamen, achtergelaten spullen, en dergelijke. Voor de tentoonstelling *Mimétisme* heeft Steinbrecher twee nieuwe werken gemaakt. *Half Gorilla* (2008, off-set drukwerk, 24 pagina's) is een folder die bestaat uit een compositie van beelden uit de eigen verzameling van de kunstenaar, die gratis wordt uitgereikt. *Superfundi* (2008) is een diapresentatie die zich diep in de microfysionomie van alledaagse voorwerpen begeeft en ons confronteert met mimetische instincten die de mogelijkheid oproepen van een regressie van bezielde, organische materie naar het onbeweeglijke van anorganische dingen.

Isabell Spengler

Isabell Spengler (1972, Berlijn, Duitsland) is actief als kunstenaar en filmmaker. Haar werk is gerelateerd aan de geschiedenis van undergroundfilms en het experimentele filmmaken, en ze maakt vaak gebruik van performance en diverse vormen van maskerades. Bij *Telepathie Experiment I* (*Telepathy Experiment I*, 2007, 31 min, DVD) werkte ze samen met haar goede vriendin Antonia Baehr. Het experiment is eenvoudig van opzet maar raakt toch aan kernvragen van de cinema: visuele identificatie en mimesis. Spengler en Baehr zitten in twee naast elkaar gelegen ruimtes in een schoolgebouw. Hun horloges staan gelijk en op beiden is een camera gericht. Ze houden twee 'telepathie'-sessies die elk een kwartier duren waarbij ze afwisselend fungeren als 'zender' en 'ontvanger' van beelden en gedachten van de ander. In het gemonteerde eindresultaat kunnen we de werking van hun beide geesten in de afzonderlijke kamers gelijktijdig volgen op een split-screen.

Pierre Bismuth

One Man Show (2002, 6:24 min, 2 DVD's) van Pierre Bismuth (1963, Frankrijk) is gebaseerd op de film *The Playhouse* (1921) van Buster Keaton. Het is een handeling van verdubbeling die als zodanig verwijst naar en een herhaling is van Buster Keatons slapstick acteer-methode met zijn mechanistische reacties op de omgeving. In *The Playhouse* draait de actie om het idee van symmetrie. Bismuth vertaalt dit letterlijk en verdeelt het beeld over twee schermen: op het ene scherm zien we een spiegelbeeld van de rechterkant van het beeld, en op het andere een spiegelbeeld van de linkerkant. Beide schermen worden verticaal doormidden gedeeld, en het resultaat doet denken aan het optische effect van de caleidoscoop. Hiermee onderstreept Bismuth diverse thema's die Keaton ook aansneed: symmetrie, spiegeling, meervoudigheid en verdubbeling.

Lieven de Boeck

Lieven de Boeck (1971, België) werkt met wat men ook een ‘omgekeerde mimesis’ zou kunnen noemen. Zijn interesse en expertise liggen in het ruimtelijke en het architecturale. ‘Omgekeerde mimesis’ staat dan voor een techniek waarbij de ruimte van het subject binnen iedere context bewust leeg wordt gelaten en deze positie alleen wordt verbeeld vanuit de meervoudige manieren waarop al op ons is geanticipeerd en wij zijn ‘ingekaderd’.

Het is dit gevoel van onthullen dat wij ‘geschreven worden’ door onze omstandigheden en milieu dat het gebaar van omkering uitmaakt – de andere kant van het individuele subject, de gemeedeerde alteriteit ervan. Lieven de Boecks werken als *House #1. Self Portrait*, een verzameling van de materiële zaken die hij in zijn studio bewaart, en zijn onderzoek naar huizen en architectuur, volgen een vergelijkbaar pad. Architectuur, en met name het woonhuis, fungeert in zijn werk niet alleen als een tweede huid, als de belichaming van normen en het collectieve onbewuste. Zij verschijnen tevens als een vorm van het sociale masker – en daaraan gerelateerd verschijnen woonvormen als een vorm van camouflage die heerst over de grens tussen privé en openbaar, tussen het zelf en de wereld.

In *Mimétisme* presenteert Lieven de Boeck twee werken, die deze verruimde opvatting van het zelfportret verder ontwikkelen: een diaprojectie met de titel *We* (2007, 35 kleuren dia’s) met tekeningen van silhouetten, gebaseerd op beelden uit modetijdschriften. Bij dit werk klinken de voorgelezen versies van een persoonlijke e-mail correspondentie. Het tweede bestaat uit brieven die Lieven de Boeck gedurende de tentoonstelling aan zichzelf geadresseerd naar Extra City stuurt. Ze baseren op gepubliceerde brieven van schrijvers, dichters, journalisten en kunstenaars.

als natuurverschijnsel, zoals bij Jean Painlevé en Paweł Althamer. Hiermee wordt de notie van theatrale mimesis ter discussie gesteld door op speelse wijze soortgelijke zaken in een quasi-wetenschappelijk bereik van de abstractie te plaatsen, waar niet-zintuiglijke gelijkenis en de structuren van de taal botsen op (en wellicht botsen met) de praktijken, handelingen en fenotypes van mimicry.

Tomas Schmit

Tomas Schmit (1943, Thier, Duitsland – 2006, Berlijn, Duitsland) was een van de pioniers van de Fluxus-beweging. In de laatste veertig jaar van z'n leven bouwde hij een imposant oeuvre op, bestaande uit duizenden tekeningen, maar ook teksten, boeken en kunstboekconcepten die internationaal zijn tentoongesteld. Zijn correspondentie met George Maciunas is van een blijvende invloed op de kunstgeschiedenis, omdat daardoor de theoretische discussie over het politieke en esthetische concept van Fluxus mogelijk werd. Tomas Schmit trok zich al vrij snel terug als actief deelnemer aan Fluxus en concentreerde zich op zijn eigen onderzoeken, waarbij hij zich vastbeet in de natuur, natuurwetenschappen en epistemologie. Schmit organiseerde zijn werk op een schijnbaar paradoxale manier, zowel indexicaal als speels, zowel intern coherent als voortdurend buiten de eigen taxonomie tredend. Zijn belangrijkste esthetische principe was reductie en vereenvoudiging – de grote vragen van de natuurwetenschappen en de filosofie verschijnen in zijn tekeningen en teksten in een vaak humoristische, relativerende of alledaagse vorm.

Terugkerende motieven in Schmits tekeningen en ook onderwerp van zijn onderzoeken waren de verschijnselen mimicry en camouflage. In veel van zijn werk komt het motief van de kameleon voor, en ook andere fenotypes van mimicry, waarmee Schmit vragen lijkt op te werpen over determinisme versus open vorm en over de 'natuurlijke' relatie tussen verschil en identiteit (hier gereleateerd aan type, categorie, genre); vragen die ook centraal staan in zijn andere werk, dat over taal en symbolen.

Binnen de tentoonstelling *Mimétisme* worden Schmits tekeningen (2002, een reeks tekeningen op papier, diverse formaten) gepresenteerd tegenover de 'mentale' benaderingen van mimicry

Claude Cahun

Claude Cahun (1894, Nantes, Frankrijk – 1954, Saint-Hélier, Jersey, UK) woonde vanaf 1937 tot haar dood op het kanaaleiland Jersey, met haar stiefzuster Marcel Moore (geboren Suzanne Malherbe). Tijdens de Duitse bezetting waren ze actief in het verzet. In 1944 werden ze opgepakt en ter dood veroordeeld, maar het vonnis werd nooit voltrokken. Claude Cahun is echter nooit hersteld van de in de gevangenis ondergane behandeling en overleed in 1954.

Claude Cahuns foto's gelden als een van de vroegste en indrukwekkendste artistieke uitingen binnen het medium fotografie op het terrein van de verhouding tussen het zelf en de alteriteit, en tussen geslacht en seksualiteit. Tegenwoordig wordt Cahun erkend als een van de grootste kunstenaars van het surrealisme, die veel invloed had op dit door mannen gedomineerde Parijse milieu met hun fetisjisering van het vrouwelijke. Tegen die rolmodellen bood zij een krachtig tegenwicht door het ontwikkelen van een esthetiek van geslacht overstijgende performances en een kameleontische relatie tegenover zelf en seksualiteit, gevoed door rollenspel en gebaren van omkering. Haar aangenomen seksueel dubbelzinnige naam en haar poëzie en foto's hebben bijgedragen aan de revolutionaire impact die zij had op het denken over geslachten en de grenzen van het normatieve.

Haar foto's, haar geschriften en haar levensstijl als een kunstzinnig en politiek revolutionair beïnvloedden ook nu nog talloze kunstenaars, zoals Cindy Sherman and Nan Goldin. Haar beelden zijn raadselachtig en kunnen worden omschreven als onstuimig en subtiel, uitnodigend en afwijzend, seksueel en asexueel. In de jaren 1980 werden via de nalatenschap van Suzanne Malherbe enkele daar bewaarde verzamelingen herontdekt en aangekocht door de Jersey Heritage Trust.

Mircea Cantor

In *The Landscape Is Changing* (2003, 22 min, DVD) van de Roemeense kunstenaar Mircea Cantor (1977, Roemenië) zien we demonstranten in stilte door de drukke straten van de Albanese hoofdstad Tirana marcheren, terwijl ze spiegels omhooghouden in plaats van borden met slogans. De demonstratie doet denken aan de gebruikelijke marsen in de tijd van het communisme – en het gebruik van een spiegelverplaatsing à la Robert Smithson is weer een voorbeeld van Cantors vele verwijzingen naar de kunstgeschiedenis die hij vaak in een hedendaagse politieke context plaatst.

opgesplitst in een aantal sub-personages binnen de film-in-een-film. Deze sub-personages staan voor nieuwe versies van Bree uit *Klute* (Alan J. Pakula, 1971) en van Hari uit *Solaris* (Andrej Tarkovski, 1972) die al eerder waren opgevoerd in *X Characters*. De scriptgirl is een verwijzing naar Nana uit Godards *Vivre sa vie* (1962) en naar de variaties daarop die zijn ontwikkeld vanuit de vorige producties *X Characters* en *X Nana*. Zowel de actrice als de scriptgirl verschijnen hier in een derde ‘versie’. Alleen de figuur van de regisseur is niet gebaseerd op een voorbeeld uit de historie van de cinema. Alle vijf scènes hebben de basiskenmerken van een liefdesgeschiedenis – van de eerste ontmoeting tot het definitieve afscheid – en steeds staat één personage centraal. De liefdesscènes die de actrice moet spelen verwijzen naar een veel sjabloon en worden in steeds andere versies gerepeteerd en opgenomen. (Constanze Ruhm)

Constanze Ruhm

Constanze Ruhm (1965, Wenen, Australië) woont en werkt in Wenen en heeft al vele tentoonstellingen gehad. Momenteel geeft ze les aan de Akademie der Bildende Künste in Wenen. Ruhm is een mediakunstenaar die zich al geruime tijd bezighoudt met de geschiedenis van de cinema. In haar werk figureert de cinema als een collectief archief, een geheugen waaruit huidige en toekomstige imaginairiteiten en maatschappelijke scenario's voorkomen. *X Love Scenes* (2006, 50 min, DVD) is het vijfde deel in een serie. Eerdere delen zijn ontworpen als interdisciplinaire projecten en onderzoeken specifieke vormen van de vrouwelijke identiteit die zijn ontleend aan de geschiedenis van filmische en theatrale vormen, die zij in de context van de hedendaagse kunstpraktijk plaatst. Deze reeks projecten begon met *Coming Attraction/X Characters (In Search of an Author)* – waarin Constanze Ruhm voor het eerst canonieke vrouwelijke personages 'bevrijdde' uit hun scenario en daarmee samen met verscheidene kunstbeoefenaren een collectief proces in gang zette om de ruimte te bezetten die door deze bevrijding was ontstaan tussen het geschreven personage en hun eigen verlangens. Na verschillende, complexe stadia is *X Love Scenes* de meest recente manifestatie van dit werkproces.

X Love Scenes is gebaseerd op een oer-stijlfiguur van de cinema: de liefdesscène, die hier opnieuw wordt opgevoerd als een onopgeloste, traumatische, zich herhalende cyclus. Een actrice, een regisseur en een scriptgirl bevinden zich op een filmset; de mannelijke hoofdrolspeler is afwezig. Hij is vervangen door een markering – een grote witte X op een zwarte vlag. De scriptgirl leest zijn tekst voor en de actrice speelt tegen een lege ruimte. Het personage van de actrice is gebaseerd op het sjabloon van Guliana uit *Il deserto rosso* (1964) van Michelangelo Antonioni. Guliana, hier een actrice, heeft zichzelf

Andrea Cooper

De video *Strange Things* van Andrea Cooper (New Brunswick, Canada) bevat verwijzingen naar meerdere zaken. Ze acteert en vertelt in de ik-vorm in een theatrale, poëtische performance voor de camera, in het decor van een nagebouwde grot/landschap waarin een fictief personage woont, door haarzelf gespeeld. Dit personage verschijnt als een soort femme fatale, die – samen met de figuur van de 'bidsprinkhaan' – het surrealistische motief bij uitstek was om de 'duistere kant' van vrouwelijkheid uit te beelden, en natuurlijk een bekende stijlfiguur in film en literatuur. Deze stijlfiguur, onontkoombaar gekoppeld aan verleiding en aan mimicry als vrouwelijke maskerade, symboliseerde de castratievrees en de angst om te worden 'gekannibaliseerd' (gevoed door de mythe van de vrouwelijke bidsprinkhaan die na de geslachtsdaad het mannetje opeet). Andrea Coopers versie van de femme fatale roept echter niet alleen deze 'duistere kant' op, maar weer een ander, gerelateerd beeld dat we kennen uit de historische feministische kritiek, namelijk dat van de relatie tussen het vrouwelijke lichaam en het landschap, 'de aarde'. In een verwijzing naar de geschriften van Sherrill Grace en Margaret Atwood, onderzoekt *Strange Things* ons vermogen om 'een wereld' te scheppen en erin op te gaan – een wereld die in dit geval Canada betreft en de poëtische mythe van 'het Noorden'. 'De notie van Canada en de notie van het Noorden zijn één en hetzelfde'. In een kaal, guur, wit landschap glijdt het personage 'Mina', gespeeld door de kunstenaar zelf, af in eenzaamheid en waanzin, omdat ze denkt dat ze wordt achtervolgd door de zielen van mannen die in het noordpoolgebied zijn omgekomen. *Strange Things* ging in 2007 in première op het Internationale Filmfestival van Berlijn.

Neil Cummings en Marysia Lewandowska

Marysia Lewandowska en Neil Cummings verwijzen in hun praktijk al geruime tijd naar een citaat uit de jaren 60 dat wordt toegeschreven aan Douglas Hueber, dat erop neerkomt dat er nu wel genoeg kunst is gemaakt. Marysia Lewandowska en Neil Cummings richtten zich dus in plaats daarvan met hun projecten op het creatief herverbeelden van bestaande beelden, objecten, verzamelingen en archieven. Zij zijn dus geen beeldenstormers die het maken van beelden als zodanig afwijzen, maar richten zich op een analytische benadering van bestaande beelden en representaties in hun respectieve economieën.

Screen Tests (2005–2006, 32 min, DVD, een samenwerking met Ben White en Eileen Simpson) is een verwijzing naar Andy Warhols gelijknamige project 1964 and is volledig gebaseerd op rechtenvrij filmmateriaal uit openbare archieven in Groot-Brittannië dat wordt gepresenteerd onder de ruimste Creative Commons-licentie: een uitbreiding van bestaande internationale auteursrechtwetgeving. Het materiaal van *Screen Tests* mag door anderen worden gebruikt en gekopieerd onder de bepalingen van de Creative Commons-licentie. De audities zijn opgenomen in de Manchester School of Art.

subject' te kruipen – een staat te bereiken van wat Rouch een 'cinetrance' noemde.

Les Maîtres Fous (*De waanzinnige meesters*, 1955, 36 min, DVD), in één dag opgenomen in Accra (Ghana), toont een bezetensritueel van de Hauka-cultus. Tijdens dit jaarlijkse ritueel raken de 'waanzinnige priesters' bezeten door de geesten van de blanke koloniale overheersers. Volgens Rouch zelf zien we een 'emotioneel krachtige cultus die de koloniale en bureaucratische vormen nabootst, bespot en als wezensvreemd bestempelt'. Het gefilmde ritueel wordt ook wel beschreven als een soort duiveluitdrijving, als een bevrijdende, exorbitante mimicry. 'De Hauka-cultus stelt hun in staat om zich middels gewelddadige crises te verzoenen met hun aanpassing aan de wereld van vandaag', stelt Rouch. Toch heeft de film ook geleid tot een nog steeds voortdurende discussie over het medium film en de aanwezigheid van de camera, waarvan je ook zou kunnen zeggen dat die het ritueel heeft aangewakkerd. Er wordt beweerd dat Rouch was uitgenodigd om het ritueel te filmen, wat een heel ander licht werpt op de rol van de camera als 'oog' en de aanwezigheid ervan in het ritueel zelf, en ook op de 'therapeutische' waarde van het ritueel en op de vraag tot wie het ritueel zich richt.

Jean Rouch

Jean Rouch (1917, Parijs, Frankrijk – 2004, Konni, Nigeria) was een Franse filmer en antropoloog. Zijn langdurige verbondenheid met Afrikaanse onderwerpen begon in 1941, toen hij als civiel-ingenieur toezicht hield op een bouwproject in Nigeria. Kort daarna keerde hij echter terug naar Frankrijk om aan het Verzet deel te nemen. Later ging hij weer naar Afrika, waar hij een invloedrijk antropoloog en soms controversiële filmer werd wiens werk van blijvende invloed was op de antropologie, de postkoloniale discussie, en het filmen. Rouch bekleedde belangrijke posities in Frankrijk; hij was van 1966 tot 1986 Hoofd Research van het Centre National de la Recherche Scientifique, van 1985 tot 1986 Algemeen Secretaris van de Cinemathèque Française en van 1987 tot 1991 President van de Cinemathèque. Zijn meeste werk wordt gerekend tot de *cinéma vérité* – een begrip dat is ontleend aan de Kinopravda bioscoopjournaals van de jaren twintig van Dziga Vertov, en diens concept van het 'Camera-Oog'. Rouch werd ook duidelijk beïnvloed door het surrealisme en zijn films worden dan ook vaak aangeduid als etnografisch of documentair surrealisme, niet alleen vanwege de bijzondere manier waarop hij met de traditionele verhouding tussen waarnemer en subject omgaat en voortdurend de scheidslijn tussen fictie en documentaire laat vervagen, maar vooral omdat zijn films het geweld en de machtsrelaties van de koloniale geschiedenis benaderen vanuit een dialectische optiek die is ontleend aan surrealistische uitgangspunten. Met zijn bedachtzame manier van filmen legde Rouch een gebeuren niet alleen vast, maar werd hij een actieve deelnemer aan dat gebeuren. Volgens Rouch bereikte de relatie tussen filmmaker en subject zijn creatieve hoogtepunt wanneer de filmmaker in staat was om 'in het

Dias & Riedweg

Met hun recente presentatie op *Documenta 12* in Kassel verwezen de Braziliaanse kunstenaars Mauricio Dias (1964, Rio de Janeiro, Brazilië) en Walter Riedweg (1955, Luzern, Zwitserland) naar de modernistische Braziliaanse traditie van 'antropofagie' en legden ze een verband tussen deze kunstbeweging (en haar opvatting van de Braziliaanse cultuur) en de door Europese kolonisten en ontdekkingsreizigers tot spektakel gemaakte mythen rond kannibalistische praktijken in Zuid-Amerika (*Funk Staden*, 2007). 'Antropofagie' als concept werd nieuw leven ingeblazen door de modernistische beweging in Brazilië onder leiding van Oswald Andrade, verwijzend naar de Braziliaanse traditie van het opnemen van het andere, een 'kannibalistische' houding tegenover alteriteit. Deze traditie klinkt ook vandaag nog krachtiger door in de Braziliaanse kunst en volkscultuur. Kannibalisme, als praktijk of als metafoor, is ook dienst gaan doen als een krachtige nevenschikking bij de 'theatrale mimesis', bij mimicry als een opgaan in de ruimte – waarbij de beweging hier tegengesteld is, niet aanpassing aan ruimte, maar het opgaan in een beweging die zelfgelijkheid schept en tegelijk het zelf uitbreidt. Met hun nieuwe werk houden Dias en Riedweg zich nogmaals bezig met de vraag naar verschil en identiteit, dit keer via het medium van het zelfportret.

A Casa (The House, 2007, 3 min, 5 DVD's) bestaat uit vijf video's die vertoond worden op monitoren tegen een getekende achtergrond. Dias & Riedweg besloten hun eigen gelijkenis in deze vijf video's op zo'n manier te vermenigvuldigen dat er een veelvoud van 'Mauricio's' en 'Walters' ontstaat. Het zelf wordt daarmee getransformeerd in een optelsom van vele 'anderen', en de identiteit – met name die in het domein van de woning en de dagelijkse routine – raakt verdwaald in een labyrint van spiegels, van zelfbeelden. Het zelfportret lost hier op in zijn eigen anders-zijn.

Harun Farocki

In de zomer van 1996 filmde we cursussen waarin mensen leren solliciteren. Jongeren die hun school niet hebben afgemaakt, net afgestudeerde academici, mensen die zijn omgeschoold, langdurig werklozen, afgekickte junkies en middenkader managers – die moeten allemaal leren om zichzelf te verkopen, een vaardigheid die wordt aangeduid met zelfmanagement. Het zelf is misschien alleen maar een metafysische kapstok om een sociale identiteit aan op te hangen. Kafka vergeleek het aangenomen worden voor een baan met het betreden van het Hemels Koninkrijk: het pad ernaartoe is in beide gevallen volslagen onzeker. Tegenwoordig wordt over het krijgen van een baan heel onderdanig gedaan, maar zonder hooggespannen verwachtingen. (Harun Farocki)

Die Bewerbung (De sollicitatie, 1997, DVD), van Harun Farocki (1944, Neutitschein, Tsjecho-Slowakije), is er een uit een reeks waarin hij kijkt naar de eisen die het kapitalisme stelt aan zelfvorming en naar de beeldlogica van reclame en de onderliggende ideologie. In *The Interview* liggen een specifiek model en een ideologische toepassing besloten van de wonderlijke kracht van mimesis – in dit geval het creëren van een samenhangend en verkoopbaar zelfbeeld dat wordt genaturaliseerd op het moment dat het er in de confrontatie met een gezag in slaagt over te komen als datgene waar het voor staat, ofwel dat het subject datgene ‘wordt’ wat het representeert. Deze opgelegde mimesis plaatst het subject in een permanente crisis van het managen van de paradox tussen een roep om zelfgelijkheid die is omgevormd door de logica van marketing, en een flexibele persoonlijkheid. Harun Farocki staat vooral bekend om zijn essayistische films waarin hij op grondige wijze de retoriek van het medium en de politieke implicaties daarvan blootlegt.

Gehuld in haar van kleur wisselende huid sluit de verliefde dame haar ogen ... Ze heeft de zware oogleden van een verleidster, maar daarachter is haar blik altijd alert ... Acht grijparmen zwiepen als zwepen in de handen van de behendigste cowboy ... Kan iets aan deze meervoudige omhelzing ontkomen? Elke zuignap, en daarvan zijn er honderden, verricht zijn taak voorbeeldig, zelfs wanneer de tentakel wordt afgesneden. De stemming van de inktvis uit zich in de veranderende kleuren: ze kan rood, zwart, paars of geel worden, al naargelang het pigmentgebied dat ze samentrekt. Uit experimenten is gebleken dat ze dingen kan onthouden, kan herkennen en dat ze zich maatschappelijk kan aanpassen. Van vies ruikende eieren is ze niet gediend en die smijt ze naar je terug, wit van woede.*

*

Fragment uit: *Science is fiction. The films of Jean Painlevé*, van Andy Masaki Bellows, Marina McDougal, Brigitte Berg, MIT Press, Cambridge MA / Londen, Engeland, 2000)

Jean Painlevé

Jean Painlevé (1902 Parijs, Frankrijk – 1989, Parijs, Frankrijk) was de zoon van Paul Painlevé, een bekende wiskundige die tweemaal premier van Frankrijk was. Jean Painlevé was al op jonge leeftijd natuurliefhebber en koos voor een loopbaan in de natuurlijke historie. Tot zijn opvolgers kunnen we natuurdocumentairemakers als Jacques Cousteau en David Attenborough rekenen. Painlevé heeft zijn werk altijd als wetenschap beschouwd; de kunstzinnige originaliteit ervan komt voort uit zijn surrealistische neigingen.

Painlevé was een pionier, uitvinder van de eerste hand-‘steady cam’ en een van de eersten die onder water filmde. Samen met Genevieve Hamon draaide hij bijna 200 films, maar na haar overlijden maakte hij geen films meer. *Hyas et Sténorinques, crustacés marins* (*Hyas en stenorhynchus, zeeschaaldieren*, 1929, 9:34 min, 16mm overgezet naar DVD) is een documentaire over krabben en wormen in hun wonderlijke wereld. De film toont voor het eerst hoe deze humeurige schaaldieren zich camoufleren, maar ook het merkwaardige ballet van de uitwaaiende spiraalwormen. *Les Amours de la Pieuvre* (*Het liefdesleven van de inktvis*, 1965, 13:29 min, 16mm overgezet naar DVD, muziek van Pierre Henry) is een van Painlevé's bekendste werken, dat hij bijna 40 jaar na *Hyas en stenorhynchus* en *Macropodia* maakte. Beide werken kenmerken zich niet alleen door opmerkelijke inzichten in interactie met een omgeving, mimetisch gedrag, camouflage en het uitdrukken van emoties, maar zijn tevens een tweede, filmische en verhalende, vorm van ‘Mimetisme’, namelijk dat van Jean Painlevé zelf, die met name in zijn gesproken commentaar wisselt tussen beschrijving en beleving, tussen wetenschappelijke observatie en een denkbeeldige ‘gelijkwording’ aan de inktvis.

Marlon E. Fuentes

Door z'n eigen Filipijnse afkomst te onderzoeken, plaatst filmmaker Marlon E. Fuentes (1954, Manilla, Filippijnen) *Bontoc Eulogy* (1995, 60 min, DVD) deze kwesties zowel in de koloniale geschiedenis als in de herinneringen van migranten, waarbij het ook gaat om regimes van zichtbaarheid, het verlangen naar een narratieve authenticiteit, en de rol van de media. Zoals veel films die een dergelijke reis ondernemen om een historisch verhaal opnieuw te bezien, begint *Bontoc Eulogy* met het presenteren van archiefbeelden, terwijl de filmmaker naar een stukje geconserveerde geschiedenis luistert dat weer tot leven is gebracht – grammofoonopnamen van wat later de stem blijkt te zijn van zijn grootvader Markod, een Igorot-strijder uit de bergen van het noordelijk gelegen Luzo. We horen dat hij een van de 1100 Filipijnse inboorlingen was die als ‘levende tentoonstelling’ in 1904 naar de Verenigde Staten zijn gebracht voor de Wereldtentoonstelling in St Louis; een tentoonstelling die de vooruitgang bejubelde en tevens de grootste ‘ethnologische etalage’ aller tijden presenteerde, waarin honderden zogenoemde primitieve en wilde mannen en vrouwen van over de hele wereld werden tentoongesteld. De film volgt Markod, die nooit meer naar huis terug zou keren, en wordt een zoektocht naar zijn stoffelijke resten. Gebruikmakend van historische gegevens van de Library of Congress en de National Archives, archiefbeelden van 90 jaar geleden en naadloos daarop aansluitende reconstructies, creëert Fuentes een omgekeerd ‘reisverhaal’, niet vanuit het gezichtspunt van de westerling maar gezien door de ogen van een man die als een tentoonstellingsobject naar het Westen is gebracht. Dit verhaal over kolonialisme, ‘vertoning’ en dood (de film eindigt in het museum van de Smithsonian Institution bij een vitrine vol schedels) wordt door Fuentes nog ingewik-

kelder gemaakt door de suggestieve manier waarop hij waarheid en verzinzel mengt (door te suggereren dat Markod zijn grootvader was) en speelt met kijkgewoontes en het verlangen van de toeschouwer naar authenticiteit.

Bontoc Eulogy vertegenwoordigt binnen Mimétisme een compleet thema op zich: werken die zich niet alleen bezighouden met kolonialisme en de bijzondere rol van het spektakel, en daarbinnen met de macht van de blik en van 'mimetische machines' (zoals de grammofoon, de camera, et cetera), maar ook met het opnieuw (performatief) in bezit nemen van de geschiedenis en met de zoektocht naar de verloren gegane continuïteit in persoonlijke en collectieve herinneringen, iets wat tegenwoordig vaak in één adem wordt genoemd met de zogenoemde strategieën van 're-enactment'. Binnen dit thema vallen ook talrijke werken die de rol van fictie en macht bij geschiedschrijving ter discussie stellen.

Als je 'It' daar ziet staan met dat bord denk je dat hij bij een of andere sekte hoort, maar dat is niet zo. Dat bord is een boodschap zonder boodschap, een pseudo-filosofische tekst, zoals zoveel dingen pseudo zijn. (Ria Pacquée)

In *The Car* (1992, 6 foto's, 73 × 106 cm) zien we 'It' die met een handkar vol afvalhout door de stad sjouwt. In *Confronting a Colonial Past* (1993, 6 foto's, 73 × 106 cm) zien we hem/haar als bezoeker bij de bizarre uitstallingen in een koloniaal museum in België, in een werk dat vervuld is van subtiele ironie en droefheid.

Ria Pacquée

De in Antwerpen werkzame kunstenaar Ria Pacquée (1954, Merksem, België) is al sinds de jaren 70 bekend om haar performances. Haar gebruik van fotografie en video is ontleend aan haar performancepraktijk, die op zijn beurt weer nauw verbonden is met haar omzwervingen – en dat kunnen reizen naar verre landen zijn of stadswandelingen – en haar transformaties in de verschillende personages die zij over de jaren heen heeft aangenomen. *Madame* en *It* vormen een reeks fotografische tableaux die elk bestaan uit zes tot tien foto's, in de periode tussen 1981 en 1995 gemaakt door een anonieme fotograaf. De foto's tonen Pacquée afwisselend in de rol van 'Madame' en 'It'. Zelf zegt zij over 'Madame': 'Ik wilde een personage scheppen dat kon verdwijnen in de massa, erin kon opgaan, en om dat voor elkaar te krijgen moest het personage eender worden aan een alledaagse, doorsnee persoon. Door deze persoon te worden, maakte ik mezelf onzichtbaar en de wereld om me heen zichtbaar.' In de verschillende delen van de reeks zien we 'Madame' poseren bij diverse sociale gelegenheden – het carnaval, een bedevaart, et cetera. Begin jaren 90 bedacht Pacquée het personage 'It'. 'It' is zowel 'ander' als 'eender', noch vrouw noch man, blijkbaar gevangen in de paradox van het 'opgaan in', van de camouflage van de sociale omgeving en de paradox van de totale onthechting en eenzaamheid. *Have you accepted that whatever seems to be is not, and that that which seems not to be is? (Heb je aanvaard dat alles wat lijkt te zijn niet is, en dat alles wat niet lijkt te zijn, is?, 1991)* toont 'It' in Londen met een tekstbord waarop dezelfde slogan staat als de titel van het werk.

Ted Gaier en Peter Ott

Het filmproject *Hölle Hamburg* (*Hell Hamburg*, 2006, 93 min, DVD) van Peter Ott (1966, Hamburg, Duitsland) en Ted Gaier (1964, Stuttgart, Duitsland) gaat over een schip dat door de eigenaren is achtergelaten in de haven van Hamburg; over de bemanning die vervolgens in een wanhopige situatie terechtkomt en over een journaliste wier talent amper wordt opgemerkt door de filmmatschappij waarvoor ze werkt, maar des te meer door een agent van de geheime dienst. Onder de bemanning bevindt zich een kleine groep leden van een mysterieuze en geheime cultus, het restant van de zeevaarderssectie van de Comintern. Verscheidene cellen van deze organisatie hebben het uiteenvallen van de Comintern in 1942 overleefd en de geheime codes en communistische agitprop omgezet met behulp van een obsessieve trance-techniek: via een medium communiceren ze met de dode zielen van Comintern-functionarissen en onder hun leiding grijpen ze de macht op het schip.

De journaliste maakt eigenlijk een documentaire over de regelgeving en logistiek rond een moderne wereldhaven. Wanneer ze echter op het achtergelaten schip stuit, raakt ze besmet door de geesten van de zeemannen en neemt ze een rol op zich in hun cultus van trance en bezetenheid. En zo zwalkt ze heen en weer tussen haar dagelijks leven waarin ze aan haar film werkt, mensen in de haven interviewt en met haar producent bakkeleit, en een vreemde, wilde droomwereld waarin alles wat normaal lijkt vanaf een andere kant wordt gebracht.

De agent van de geheime dienst heeft al snel door dat alleen deze journaliste hem toegang kan verschaffen tot het mysterieuze zeeliedennetwerk, waarvan het bestaan een potentieel veiligheidsrisico vormt voor de wereld van de internationale scheepvaart.

Aanvankelijk probeert hij op sluwe wijze de journaliste te verleiden met beloftes van het leggen van contacten met beroemdheden die haar carrière kunnen bevorderen, maar als hij daarmee niet verder komt, gaat hij over op andere methoden en escaleert de situatie op dramatische wijze.

voortrekkersrol had – en heeft het erkenning gekregen als zijnde van primair belang in het denken over de relatie tussen kunst en geestesziekten. Kusama's werk heeft namelijk ook een therapeutische dimensie, omdat het de pathologische aspecten van de vervaging van de grens tussen het zelf en de wereld, die zo kenmerkend is voor psychoses en andere geestelijke stoornissen, omkeert. Deze dimensie van haar werk reikt veel verder dan het louter persoonlijke. Het loopt vooruit op en versterkt onder meer de feministische traditie van de 'ontketende mimicry' (Luce Irigaray). Waar de psychotische toestand wordt gekenmerkt door een implosie van de grens tussen het zelf en de wereld met als gevolg dat het subject wordt 'gekannibaliseerd' door de omgeving, draait de 'ontketende mimicry' van Kusama deze kracht om door in een daad van buitensporige mimesis de grenzen van het zelf uit te breiden naar de oneindigheid van de omgeving.

Ik zat een keer te kijken naar het patroon van rode bloemen op een tafelkleed en toen ik omhoog keek, zag ik hoe hetzelfde patroon het plafond, het raam en de muren bedekte en uiteindelijk de hele kamer, mijn lichaam en het universum. Ik kreeg het gevoel alsof ik mezelf uitwiste en begon rond te wentelen in de oneindigheid van de tijd en de absoluteheid van de ruimte, tot niets teruggebracht.
(Yayoi Kusama)

Yayoi Kusama en Jud Yalkut

Yayoi Kusama (1929, Nagano, Japan), avant-garde beeldhouwer, schilder en romanschrijfster, is een van de belangrijkste nog levende hedendaagse Japanse kunstenaars. In 1957 verhuisde ze naar New York, waar ze met haar werk in meerdere opzichten een voortrekkersfunctie vervulde. Haar grootschalige werken *Infinity Nets* leverden haar alom erkenning op. Bij het tentoonstellen van haar enorme schilderijen, zachte sculpturen en omgevingsculpturen maakte ze gebruik van spiegels en elektrisch licht en ontwikkelde daarmee een kunstvocabulaire dat ze sindsdien in steeds weer verrassende variaties heeft toegepast. Eind jaren 1960 organiseerde ze een aantal happenings zoals body painting festivals, modeshows en anti-oorlogdemonstraties. In 1973 keerde ze terug naar Japan en sindsdien woont en werkt ze in Tokio. Ze heeft ook een aantal romans gepubliceerd, waaronder *The Hustlers Grotto of Christopher Street*, en enkele bloemlezingen. In de jaren 1980 had ze solotentoonstellingen in Calais (F), New York (USA) en Oxford (GB) en in 1993 vertegenwoordigde ze Japan op de 45e Biënnale van Venetië.

Kusama's Self-Obliteration (1968, 23:24 min, video), door Jud Yalkut in 1968 opgenomen, geeft een indruk van de energie en het radicalisme waarmee Yayoi Kusama de New Yorkse kunstwereld van eind jaren 1960 op z'n kop zette met haar performances. De film documenteert de legendarische 'naakthappenings' in die tijd en heeft prijzen gewonnen op talrijke internationale filmfestivals, waaronder de Vierde Internationale Experimentele Filmcompetitie in België.

Hoewel het buiten de traditionele categorieën valt, heeft het werk van Kusama raakvlakken met body art, feministische kunst, surrealisme en psychedelica – waarbinnen het vaak een

Tom Holert

Tom Holert (1962, Hamburg, Duitsland) woont en werkt in Berlijn. Hij is cultuurtheoreticus en journalist en geeft tevens les aan de Akademie der Bildende Künste te Wenen. Het werk *Stumbling Block. The Spectacle of Aptitude* (2006, 5 min, DVD) is een visuele lezing in de vorm van een video. Daarin rangschikt hij archiefmateriaal (zowel geluiden als foto's) en een historisch-theoretische montage van diverse citaten en eigen teksten voor een beschouwing over de opkomst van persoonlijkheidstesten en de manier waarop die tijdens en na de Tweede Wereldoorlog door Amerikaanse tijdschriften gemeengoed werden. De geschiedenis van persoonlijkheidstesten gaat terug op de psychologische laboratoria van de laat-negentiende en vroeg-twintigste eeuw, de psychologische testen van militairen tijdens de Eerste Wereldoorlog, de arbeidspsychologie, wetenschappelijk management en psychotechniek. *Stumbling Block* gaat vooral over hoe die aanleg- en intelligentietesten werden gebracht in Amerikaanse radioprogramma's en in tijdschriften als *Life* in de tweede helft van de jaren 40. *Stumbling Block* is een beschouwing over het internaliseren van geïndividualiseerde, panoptische macht en de test-technologieën, de dialectische mobilisering en mediatisering van het individu en de ontastbare tactieken van weerstand en veerkracht die in de technologieën van onderwerping besloten liggen.

'Het theater van het examen doen begint al vroeg en houdt eigenlijk nooit op. Het leven van een individu in de industriële en postindustriële maatschappij bestaat uit een onophoudelijke reeks testen. De rollen van examiner en kandidaat worden soms omgedraaid, maar één ding staat vast: zij verschijnen altijd samen ten tonele in het theater van het examen doen. Hoe kan iemand ooit creatief zijn

onder het spiedend oog van de examiner? Welke wetenschappelijke, esthetische of economische waarde heeft de uitslag van het geteste gebaar? Een kinderhand tilt een houten blokje op en beweegt het door de lucht uit onderwerping en faalangst. Waar het blokje terecht komt moet dan een patroon opdoemen dat correct overkomt op de institutionele blik en de apparaten van de examiner. Als het blokje op de verkeerde plek eindigt, wordt het het struikelblok van iemands leven.' (Tom Holert)

Sofia Hultén

De praktijk van Sofia Hultén (1972, Zweden) bestaat uit performances en acties die zij op video vastlegt. Daarbij zien we dat ze zich diepgaand bezighoudt met objecten en met de manier waarop wij ons tot dingen verhouden. Een van de thema's in haar werk is hoe verschillende alledaagse voorwerpen tot vuilnis worden en de ingrijpende verandering die zij ondergaan in verschillende contexten, waarmee ze wellicht verwijst naar wat antropoloog Arjan Appadurai 'het sociale leven der dingen' heeft genoemd. Hulténs werk verbeeldt altijd dit proces zelf, de vreemde tussenmomenten als voorwerpen noch-noch zijn, noch in gebruik noch afgedankt, noch volledig te onderscheiden van de omgeving noch volledig ononderscheidbaar. In *Getting Rid of Stuff* (2001) bijvoorbeeld, ontdekt Sofia Hultén zich van allerlei dingen die zich in de loop der jaren in een Berlijnse galerie hebben opgehoopt. Ze verbergt ze, dumpt ze of past ze in op verschillende plekken in het stedelijke landschap, vlak voor de galerie voorgoed zijn deuren sluit. Dergelijke technieken van het omgaan met voorwerpen hebben een omkeringseffect. Ze werpen niet alleen licht op onze verhouding tot dingen en de invloed die de dingen al dan niet op ons hebben, maar ook op de verhouding tussen en mogelijke onderlinge afhankelijkheid van subject en object. Die grens, dat overgangsgebied, staat ook centraal in *Grey Area* (2001, 9 min, DVD). Hierin documenteert Hultén haar talrijke pogingen om zichzelf te verstoppen in een kantooromgeving. *Grey Area* is een poging om te verdwijnen door één te worden met de omgeving. In tegenstelling tot de tradities van surrealisme en op-art, waarin het 'opgaan in' interieurs en 'aanpassing aan de ruimte' ook thema waren, doet Sofia Hulténs performance eerder denken aan het spel van kinderen, maar dan alleen maar als een van alle opwinding ontdane poging tot verdwijning.