



Almende

De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag

Reader

Index

Voorwoord	6
Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag Niekolaas Johannes Lekkerkerk en Julia Geerlings	8
De Mens en de Dood in het Antropoceen Menno Vuister	22
Een Klein Monument voor de Veenarbeider Agnes Winter	38
Ik interstitium Jij interstitiumt Een fluïde staat van zijn Céline Mathieu	42
De Teloorgang en Reconstructie van een Collectieve Mythe Agnes Winter	54
Emotie als Handeling Robin Barry	60
Intieme Transacties Agnes Winter	72
Colophon	76

Voorwoord

* Als onderdeel van deze publicatie heeft Vibeke Mascini een reeks voetnoten opgesteld. Zij stelt: *Almende – een samenleving – wordt voor een groot deel bepaalt door haar ideeën over meerstemmigheid; wiens woord en perspectief er gehoord wordt. Binnen de context van deze publicatie leek het mij passend om naast de aanwezige sprekers ook andere stemmen te introduceren: de boom, de bodem, de maag, de rivier en de vertaling klinken tussen de regels door.*

Beste lezer,

Deze reader is totstandgekomen als integraal onderdeel van *Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag*, een meerdaagse kunstmanifestatie die vanuit Kunsthuis SYB van 6 tot en met 9 september 2018 plaatsheeft op verschillende locaties in Beetsterzwaag. De eerste triënnale vond zijn oorsprong in 2015 met *Sfear fan Ynset*. Met deze editie zetten wij de oorspronkelijke doelstelling voort: het genereren van een collectieve beweging die een veelheid aan artistieke posities en kunstwerken van voormalig residenten en genodigde kunstenaars ontsluit en toont op onconventionele presentatieplekken in Beetsterzwaag en omgeving.

Deze reader vormt een inhoudelijke en speculatieve reflectie op de aangesneden thema's die de triënnale onder de koepel van het begrip 'almende' adresseert. Aan de hand van een reeks tekstbijdragen, waaronder essays, een science-fiction verhaal, een reeks speculatieve voetnoten, en reflecties op werken van deelnemende kunstenaars wordt gekeken naar een meer uitgebreide notie van collectieve verantwoordelijkheid en onderlinge afhankelijkheid binnen het gedeelde leefklimaat. In die zin tracht deze publicatie het begrip 'almende'* te hernieuwen als een meer inclusieve, niet-antropocentristische zone, gedeeld tussen mensen en niet-mensen, het levende en het levenloze, het organische en het anorganische.

Niekolaas Johannes Lekkerkerk
Julia Geerlings

Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag Niekolaas Johannes Lekkerkerk en Julia Geerlings

INTRODUCTIE

De Triënnale van Beetsterzwaag is een meerdaagse kunstmanifestatie geïnitieerd door Kunsthuis SYB, gemarkeerd in 2015 met de eerste editie *Sfear van Ynset* (sfeer van inzet). De triënnale heeft als hoofdzakelijk doel om het artistieke ontwikkelingsproces van haar residenten in een collectieve beweging te tonen, en momentum te genereren voor Kunsthuis SYB en de omliggende rurale omgeving als bakermat van een veelheid aan artistieke proposities. Het onderliggende idee hierbij is dat kunstenaars weliswaar actief vorm geven aan de door hen ingediende en geselecteerde projectvoorstellen tijdens de residentieperiode, maar het gros van de geïnitieerde ideeën en concepten pas later uitkristalliseren, of in een later stadium—na de voltooiing van de residentie—meer definitief gestalte krijgen. In dat opzicht laat de residentieperiode zich het beste kenschetsen als een periode van proefneming, experiment en het beginpunt van samenwerkingen tussen kunstenaar, lokale partijen en extern betrokken expertise, veelal gedreven door een fascinatie voor natuurverschijnselen en het omliggende platteland, en de wijze waarop deze omstandigheden de totstandkoming en ontwikkeling van cultuur beïnvloeden.

In het licht van het bovengenoemde richt deze triënnale zich met name op de toenemende mate waarin natuur en cultuur tegenwoordig met elkaar verstrengelen en versmelten tot een niet differentieerbare amalgamatie—en we wellicht zouden kunnen spreken van een begrip als *natuurscultuur*¹ als een monistisch systeem, zonder wezenlijk onderscheid tussen beide begrippen. Aan de hand van dit introductie-essay willen we de conceptuele pijlers en onderstromen die bepalend zijn voor de totstandkoming, vorm en inhoud van de triënnale verder uiteenzet-

1. Natuurscultuur is een synthese van natuur en cultuur die een onafscheidelijkheid erkent in ecologische relaties die zowel biofysisch als sociaal gevormd zijn. De term is bedacht door filosoof Donna Haraway en werd voor het eerst beschreven in haar publicatie *The Companion Species Manifesto* (2003).

ten. Leidend hierbij is het nader te benoemen begrip 'al-mende', waarmee de triënnale poogt om een meer open en inclusieve blik op het idee van een gemeenschap te formuleren, en hoe we een gemeenschap op basis van artistieke (gedachte) experimenten kunnen ontwikkelen tot een meer inclusieve zone waarin mensen en niet-mensen, het levende en het levenloze, het organische en anorganische op gelijke voet bestaan.

OPEN GEMEENSCHAP

De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag valt samen met *Leeuwarden-Fryslân 2018*, waarbij Leeuwarden (samen met de Maltese hoofdstad Valletta) in 2018 fungeert als de culturele hoofdstad van Europa. Als hoofdthema voert Leeuwarden het begrip *Iepen Mienskip*, een voor de gelegenheid gecreëerde samenstelling tussen de Friestalige begrippen 'iepen' (open) en 'mienskip' (gemeenschap). Zo stelt de organisatie in haar applicatie voor de Europese Hoofdstad van Cultuur in 2018: "De term Mienskip is afkomstig uit tijden waarin de strijd tegen het water mensen ertoe dreef hun krachten te bundelen en talenten te delen met het doel om terpen en dijken te bouwen voor het algemene welzijn van de gemeenschap. Mienskip heeft een erfenis van nieuw land meegebracht dat kenmerkend is voor de noordelijke en westelijke regio's van Nederland en heeft ons land tot een wereldvermaarde autoriteit op het gebied van land- en waterbeheer gemaakt. Met ons streven om Culturele Hoofdstad van Europa te worden willen we deze oude Friese gedachte van gedeeld gemeenschapsgevoel opnieuw uitvinden. We herdefiniëren het begrip en omarmen een open Mienskip: een naar buiten gerichte, eenentwintigste-eeuwse versie van het Fries gemeenschapsgevoel."²

2. Citaat afkomstig uit het bidboek dat werd gebruikt als onderdeel van de applicatie voor de Europese Hoofdstad van Cultuur in 2018.

Critici spreken van een ambivalentie of oxymoron bij het samengevoegde gebruik van de begrippen 'open' en 'gemeenschap' binnen een Friese context: de regionalistische attitudes ter bevordering van het behoud—en in dit geval de viering—van de eigen taal en cultuur, de geschiedenis en traditie ('mienskip') zouden in tegenstrijd zijn met de gelijktijdige poging om het kosmopolitisch bewustzijn, geïmpliceerd in het Europees gedachtegoed, te omarmen ('iepen').³ De betekenis van het begrip 'mienskip' is vanouds beladen met trouw aan de taal en de traditie van het volk waartoe men behoorde, en is in die zin lastig te vereenzelvigen met het idee van een progressieve houding die een inclusieve en open instelling voor externe invloeden voorstaat, welke de stabiliteit van een vastomlijnde entiteit potentieel zou ondermijnen of uithollen. Enerzijds heeft het er alle schijn van dat het begrip 'iepen mienskip' binnen de context van deze manifestatie ingezet wordt als een ogenschijnlijk inclusieve, maar tegelijkertijd ietwat holle marketingstrategie, anderzijds valt het te beamen dat het voeren van een rigide en gesloten identiteitspolitiek het ontwikkelen van gedeelde horizons blokkeert.

Welke belangen gaan er gepaard bij het heroverwegen en hernieuwen van het begrip gemeenschapszin en de daarmee gepaarde sociale cohesie? Filosoof Alfred North Whitehead spreekt van een belangwekkend te maken onderscheid tussen 'substance' (bestaansvorm) en 'subsistence' (voortbestaan).⁴ Waar een substantie of bestaansvorm veelal als blijvend, stabiel en voortdurend beschouwd wordt, is het voortbestaan juist iets wat men in stand moet houden, moet ondersteunen en onderhouden: het voortbestaan wordt gegarandeerd juist door datgene wat niet blijvend is. Dit is wellicht ook de plaats van een gemeenschap, welke zichzelf modificeert en staan-

3. Huub Mous formuleert op zijn weblog < www.huubmous.nl > een kritiek op het idee van de 'iepen mienskip'.

4. Whitehead's argument wordt uitgewerkt door politiek filosoof Bruno Latour als onderdeel van zijn lezing *No Institution Without Transformation* (Serpentine Gallery, zaterdag 17 oktober 2015).

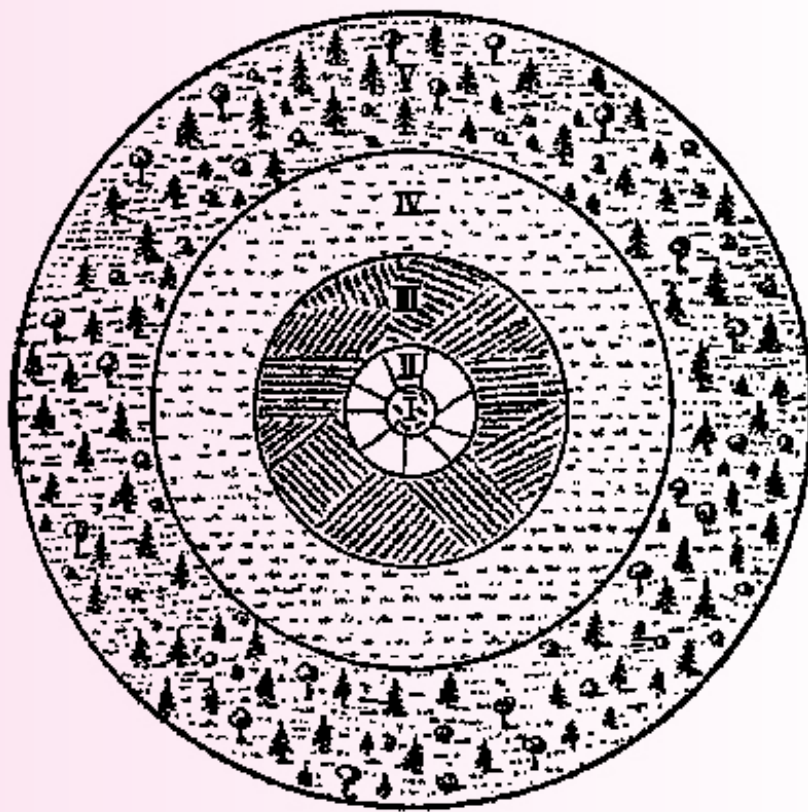
de houdt, juist door datgene wat niet blijvend is. Transformatie is in die zin geen antoniem van het behouden van een gemeenschap en diens culturele erfenis, maar eerder een voorwaarde tot voortbestaan. Welke bewegingen hanteren we waarmee we het voortbestaan van een gemeenschappelijke erfenis kunnen garanderen? Wat is het te hanteren medium om een beweging die poogt om het voortbestaan van een gemeenschap te garanderen te bewerkstelligen? Voor *Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag* zouden we hiervoor een verband willen aanbrengen tussen gemeenschapsvorming en landgebruik: om te spreken over het bestaan en voortbestaan van een veelheid aan bestaansvormen binnen een gedeelde grond: de almende.

ALMENDE EN DE COMMONS

Almende is een begrip dat zijn oorsprong vond in de Middeleeuwse dialecten en terug reikt naar de 10e eeuw. Het begrip almende draagt oorspronkelijk de betekenis van het gemeenschappelijke aandeel (gemeengoed) van een bevolkingsgroep of gemeente in de weiden, bossen en viswateren die niet in particulier of coöperatief bezit waren, welke veelal gebruikt werden voor veeteelt, houtkap, jacht en visserij. In de 18^e eeuw begon de ontbinding van de almende, maar het bleef tot die tijd een waardevolle bron van inkomsten voor de gemeenschap en was een middel om de armere dorpsbewoners te ondersteunen.

In het postuum uitgegeven boek *Wirtschaftsgeschichte* (1923) schrijft de Duitse socioloog en filosoof Max Weber over de almende—en meer algemeen over de vormgeving van de Duitse dorpsgemeenschap als bepaald door de agriculturele organisatie en landverdeling—aan de hand

van het volgende model:



De eerste zone of dorpskern omvat de woonpartijen, welke tamelijk onregelmatig geplaatst zijn. Zone twee bevat het omheinde tuinland ('Wurt'), opgedeeld in evenveel delen als dat er woongebieden waren in het dorp. Zone drie is bestemd voor akkerbouw, en zone vier omvat de weiden ('Almende'). Elk huishouden heeft het recht om een gelijk aantal dieren te houden in het weidegebied, dat echter niet gemeenschappelijk is, maar wordt toegeëigend in vast aandelen. Hetzelfde geldt voor het bos (zone vijf) dat overigens niet uniform tot het dorp behoort, en eveneens gelijkelijk verdeeld is onder de bewoners van het dorp. Het huis, het perceel, en het aandeel van het individu in het tuinland, de akkergrond, het weiland en het bos vormen samen de hoeve ('Hufe'). De basis van deze verdeling per zone streefde ernaar om de leden van de

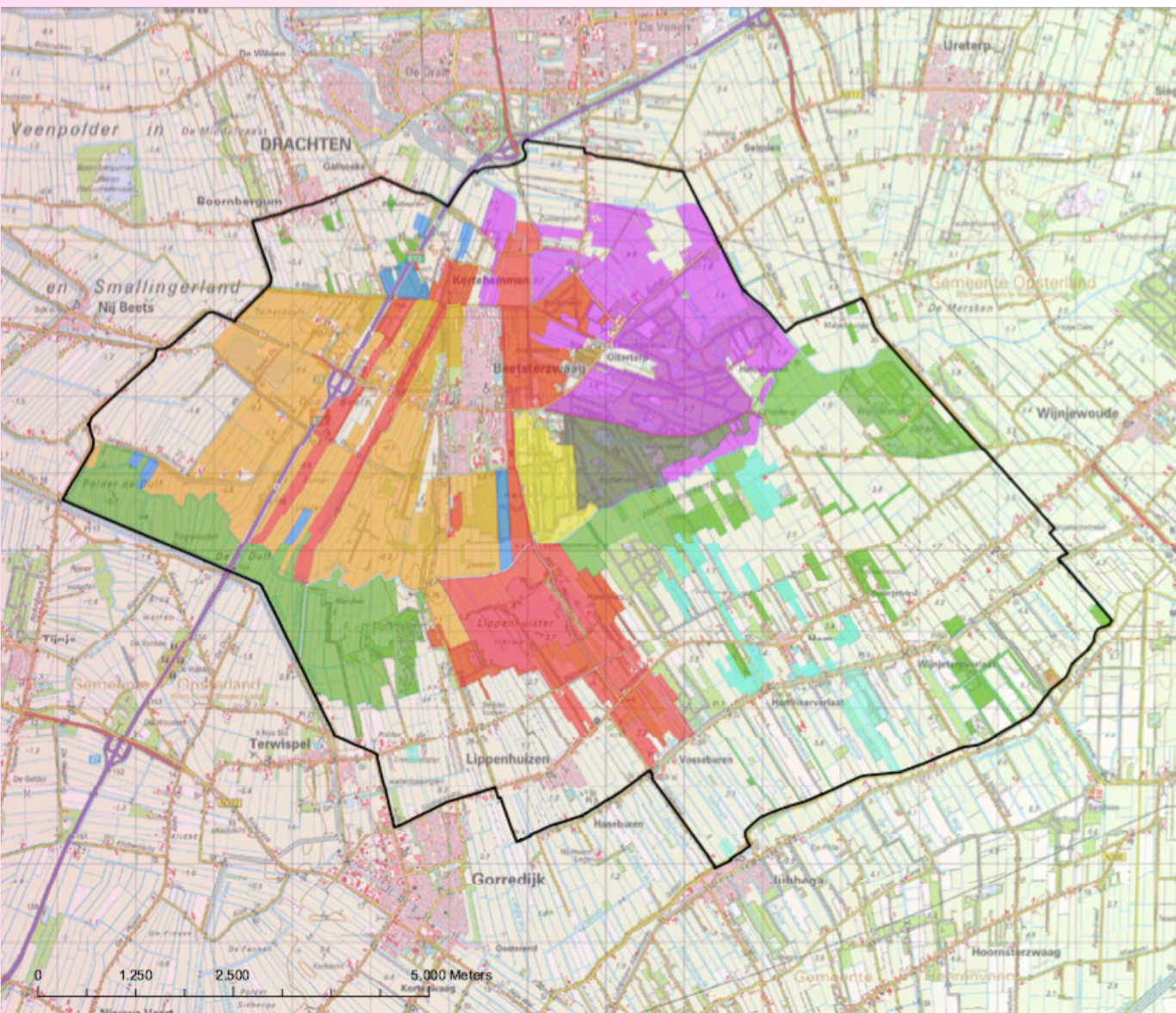
gemeenschap op verschillende locaties gelijkelijk te laten delen in de verschillende kwaliteiten van het land. De door elkaar gemengde bedrijven brachten het verdere voordeel dat alle dorpelingen even zwaar getroffen werden door catastrofes en de risico's op individueel niveau werden verminderd.⁵

Almende is in die zin vergelijkbaar met de uit de 13^e eeuw afstammende Nederlandse begrippen 'meent' of 'gemeene grond': onverdeelde gemeenschappelijke weiden die gemeenschappelijk gebruikt en beheerd werden door een groep gebruiksgerechtigden. Het Engelse 'commons' is meer vrijelijk gelieerd aan eerdergenoemde begrippen, waar de commons de culturele en natuurlijke hulpbronnen omvatten die toegankelijk zijn voor alle leden van een gemeenschap, inclusief natuurlijke bronnen zoals lucht, drinkwater en bewoonbare aarde. Deze bronnen worden onder de gemeenschap gedeeld en zijn geen privé eigendommen. De commons kunnen ook beschouwd worden als de natuurlijke hulpbronnen die gemeenschappen en gebruikersgroepen beheren voor individueel en collectief gewin—de commons hebben in die laatste zin een meer directe verstandhouding tot de almende, meent of gemeene grond.

Voor Almende – De Tweede Triennale van Beetsterzwaag hanteren we het begrip almende als uitgangspunt voor een beschouwing en heroverweging van de gedeelde verantwoordelijkheid en belangen die gepaard gaan met het gemeenschappelijk gebruik van (gedeelde) grond, waaronder zowel het landschap als de publieke ruimte. Hierbij is het interessant om te kijken naar de Beetsterzwaagse landverdeling en hoe het geomorfologische onderscheid tussen zand- en veengronden bepalend is geweest tussen het relatief hoge welvaartsverschil tussen Beetsterzwaag

5. Citaat overgenomen en vertaald in het Nederlands vanuit: Max Weber, *General Economic History* (New York: Dover Publications, 2003).

en de omliggende veengronden van de Gemeente Oosterland. De veengronden rond Beetsterzwaag werden van de 17^e tot en met de 19^e eeuw geëxploiteerd door grootgrondbezitters en de Friese landadel, welke veelal in Beetsterzwaag resideerden. De turfwinning en daarmee samenhangende economie is gezichtsbepalend geweest voor het landschap en de sociale verhoudingen binnen de gemeenschap van Beetsterzwaag. Deze verhoudingen tekenen zich vandaag de dag nog steeds zichtbaar af waar het grootste gedeelte van de Beetsterzwaagse gronden eigendom is gebleven van Friese landadel, ofwel op basis van vererving of overdracht onderdeel is geworden van portefeuilles van vastgoedontwikkelaars,



investeringsmaatschappijen en vermogensstichtingen, alsmede staatsbosbeheer en een provinciale vereniging voor natuurbescherming in Friesland—het merendeel van de grond wordt verpacht aan boeren voor landbebouwing en agriculturele doeleinden.

Door middel van de triënnale willen we onderzoeken hoe het begrip almende en de commons zouden kunnen fungeren binnen de Beetsterzwaagse gemeenschap en diens particuliere landverdeling. Leidend hierbij zijn vragen als: wat zijn de vormen en mogelijkheden van een open gemeenschap met gedeelde hoop en aspiraties, die fungeren op basis van onderlinge afhankelijkheid en collectiviteitszin in tijden van toenemende instabiliteit binnen het leefklimaat? Op welke wijze kan een gemeenschap bijeengebracht worden en welke rol kan de kunst daarbij spelen, onder meer als facilitator van dialoog tussen verschillende sociale en politieke belangengroepen? Welke rol speelt de beeldende kunst bij het genereren van ecologisch bewustzijn ten opzichte van landgebruik en met het oog op biodiversiteit? Kan deze voorbij beschouwing en het blootleggen van de vaak onzichtbare natuurlijke processen en wendingen ook meer agenderend en activistisch van aard zijn? Hoe kunnen we voorbij een antropocentrisch wereldbeeld gaan en binnen onze dagelijkse leef- en werkpraktijken meer rekenschap afleggen tegenover niet-menselijke bestaansvormen binnen een verbreed begrip van de almende?

OERA LINDA EN ATLAND

Naast het begrip almende zouden we voor de triënnale een tweede conceptuele grond willen introduceren door in te haken op het imaginaire en speculatieve potentieel van de *Oera Linda* en de daarin beschreven *Atland* mythe. Het

STAND. RUN. Λ a. Λ ä. Λ ä. Λ b. Θ c. O c. U a.

U ä. W ü. E c. E c. I i. I j. Y y. T t.

B l. P p. T l. K h. D d. t f. V v. R r.

N n. E ng. M m. L l. G g. K k. S s. C c.

X k.

Diagram illustrating the construction of the letters of the alphabet using the 'STAND' and 'RUN' methods, showing various letter forms and their corresponding symbols.

STAND

RUN.

00. 11. 22. 33. 44. 55. 66. 77. 88. 99.

van een afwijkende historiografische basischronologie, eerder als een vorm speculatief fabuleren beschouwd dient te worden. Zowel geologisch als geografisch bewijsmateriaal—dat reeds in de tijd van Cornelis over de Linden voorhanden was—is ook grotendeels afwezig in het manuscript.

Het boek dateert volgens de voorrede uit 1256, gebaseerd op een kopie van een Oudfries manuscript betreffende het begin van de wereld en haar geschiedenis. Thema's die door de Oera Linda lopen zijn onder meer catastrofisme, nationalisme, matriarchaat en mythologie. De tekst beweert dat Europa en andere landen voor een groot deel van hun geschiedenis werden geregeerd door een opeenvolging van volksmoeders—Frya, Finda en Lyda—die beschikten over een hiërarchische orde van celibataire priesteressen die hun leven wijdden aan het vereren van de scheppingsgod Wr-alda en Jrtha, de moeder van de aarde. Volgens de Oera Linda hebben de drie volksmoeders Frya, Finda en Lyda respectievelijk de Europeanen, Aziaten en Afrikanen voortgebracht. De zogenaamde 'Fryaskinderen' (Friezen) waren daarbij als enige volk zowel intelligent als beschaafd, en bewoonden geheel Europa, waarbij geclaimd wordt dat de huidige provincie Friesland het overblijfsel is van de moreel-superieure rijk.⁶

Voor Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag verhouden wij ons met name tot de passages die betrekking hebben op Atland. De Oera Linda begint met een bespreking over de ondergang en vernietiging van een landmassa die bij oude zeevaarders bekend stond als Atland (van 'Aldland', het 'oude land'). Atland lag in de Noordzee tussen Denemarken en de Shetlandeilanden en werd verwoest door overstromingen en cataclysmen in 2193 voor Christus—de overlevering van de Atland my-

6. De Oera Linda vertelling is meermaals geadopteerd en omarmt als onderdeel van extreem rechtse ideologieën van groeperingen die deze oorsprongsgeschiedenis beschouwen als belangrijke brontekst voor de legitimatie van (o.a.) de superioriteit van het Germaanse volk. Wij willen ons nadrukkelijk distantiëren van dergelijke sentimenten en lezingen van deze tekst.

the in de Oera Linda vertelling geschied dus 3449 later. Volgens het Oera Linda boek had Atland een uitstekend klimaat met een overvloed aan voedsel, en aangezien haar heersers wijs en diep religieus waren, was het een vredig en tevreden land. De legendarische oprichter van Atland was een half-mythische vrouw genaamd Frya. Het boek spreekt in detail over hoe de van Atland ontheemde volkeren—die de godin Frya aanbaden—zich uiteindelijk is 'Frisia' (Friesland) vestigden, alwaar ze een grootschalige maritieme cultuur ontwikkelden.

Waar het begrip almende zich met name richt op morele en ethische vraagstukken rond gedeelde verantwoordelijkheid en gemeenschappelijkheid beschouwen wij de Atland mythe als een analogie voor het huidige tijdsbeeld, waarin de toenemende instabiliteit van het leefklimaat, de ongehoorde teloorgang van de biodiversiteit, en de snelle uitputting en uitsterving van andere, niet-menselijke levensvormen als een voorbode gelezen kan worden van een potentieel onbewoonbare wereld. Waar *Leeuwarden-Fryslân 2018* de Friezen benoemd als een volk dat over de eeuwen heen weerstand heeft geboden aan verscheidene natuurfenomenen (en dit zal blijven doen door middel van de innovatieve open gemeenschap), waaronder het voorkomen van overstromingen door het bouwen van dijken en terpen, lijkt het ons noodzakelijk om af te stappen van een dergelijk prometheanisme en niet langer uit te gaan van een situatie waarin de mens als centrum beschouwd wordt en natuurproblematieken worden opgelost met een menselijke *technofix*.⁷

Binnen dit geschetste raamwerk ontvangen we tijdens *Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag* een vijfentwintigtal kunstenaars die zich binnen hun werk, en met de projecten die getoond worden tijdens de triënnale,

7. Prometheanisme is een term die door politiek theoreticus John Dryzek werd gebezigd om een milieu-oriëntatie te beschrijven die de aarde beschouwd als een middel waarvan het nut primair wordt bepaald door menselijke behoeften en belangen, en waarbij milieuproblematiek uitsluitend wordt overwonnen door menselijke innovatie. De term werd geïntroduceerd in het werk *The Politics of the Earth: Environmental Discourses* (1997).

een verhouding aangaan tot ideeën rond gemeenschapsvorming en ecologische bestendiging voorbij een antropocentristisch wereldbeeld. Gesitueerd en gegrond binnen Beetsterzwaag als gegeven context voor de triënnale onderzoeken de deelnemende kunstenaars door middel van samenwerkingen met bewoners en lokale groepen, en aan de hand van objecten van reflectie en interactie, de mogelijkheden van gedeeld handelsvermogen tussen mensen en niet-mensen, binnen een gedeeld leefklimaat. Het gedachte-experiment betreft in die zin het formuleren van een gedeelde grond—een nieuwe almende—die identiteitspolitiek en lokale geschiedenissen verbindt met een verbreding van het bewustzijn omtrent de factoren waarvan we dachten dat ze zich stilzwijgend op een passieve natuurlijke achtergrond bevonden. Binnen de almende is er geen onderscheid meer tussen achtergrond en voorgrond; ecologie is eerder een slagveld dan een simpelweg te overbruggen moment van crisis. Uiteindelijk zouden we willen dat *Almende – De Tweede Triënnale van Beetsterzwaag* een verzamelplaats wordt, één die gelijktijdig het levende en het levenloze, het menselijke en niet-menselijk verbindt, een almende als verzamelplaats en basis die dient voor het uitzetten van het sociale en het materiële, voorbij het formele of het enkelvoudig mens-gerichte, die ons terugleidt naar het zijn van dieren. Het water stijgt, maar de lucht is nog niet gevallen.

De Mens en de Dood in het Antropoceen Menno Vuister

“Do not go gentle into that good night”
 - Dylan Thomas¹

INTRODUCTIE

In 1951 publiceerde de uit Wales afkomstige dichter Dylan Thomas het gedicht *Do not go gentle into that good night*, dat diende als een laatste steunbetuiging aan het sterfbed van zijn vader. Dit gedicht is een emotionele oproep aan de mens om de dood tot op het laatste moment te bevechten en om ons te blijven verzetten tegen de nietigheid van het leven dat hieraan vooraf gaat en slechts met de dood wordt bevestigd. De strijd lust tegen de dood die uit Thomas' gedicht spreekt, is zeer waarschijnlijk de reden dat het werd geadopteerd als mantra in de sciencefiction film *Interstellar* (2014) van Christopher Nolan. In deze film verlaat de hoofdpersoon de door droogte en stofstormen geteisterde Aarde om te zoeken naar nieuwe planeten waar de mens haar bestaan kan voortzetten, nadat dit op Aarde onmogelijk is geworden.

Het toekomstscenario dat Nolan in *Interstellar* schetst is niet uit de lucht komen vallen. De toekomst van de aarde, en daardoor ook die van de mens, ziet er alles behalve rooskleurig uit. In ieder geval sinds de industriële revolutie heeft de mens de ecologie van de aarde onomkeerbaar aangetast en zijn wij getuige van de grootste (en snelste) klimaatverandering sinds de laatste ijstijd. De ecologische voetafdruk van de mens is intussen zo groot geworden dat er zelfs een aanduiding voor een nieuw tijdperk aan is verbonden: het antropoceen. Het tijdperk waarin het handelen van de mens nagenoeg overal op aarde aantoonbaar invloed (gehad) heeft.

1. *Do not go gentle into that good night*,
 Dylan Thomas, 1951.

Of alleen de mens schuldig kan worden bevonden aan deze klimaatverandering en de daaraan gerelateerde klimatologische gevolgen is moeilijk vast te stellen. Misschien is het zelfs wat arrogant te denken dat wij dit als mensen hebben kunnen bewerkstelligen. Desalniettemin treden we een onstuimige toekomst tegemoet. Eén waarin de mens er überhaupt niet aan ontkomt haar levenswijze drastisch aan te (moeten) passen. Niet omdat we de opwarming van de aarde of de teloorgang van de biodiversiteit zo eventueel nog zouden kunnen omkeren, of om onszelf en 'onze' gewassen beter te kunnen beschermen tegen hitte, droogte of zure regen, maar om te kunnen omgaan met de economische, sociale en maatschappelijke transformaties die deze klimaatverandering tot gevolg zal hebben.

Hoewel deze onstuimige toekomst nog vorm moet krijgen, is het duidelijk dat zij in grote mate bepaald zal worden door de manier waarop de mens zich met dit lot kan vereenzelvigen, zichzelf (weer) als onderdeel van de natuur gaat beschouwen en een harmonieuze vorm van samenleving kan ontwikkelen – zowel ten opzichte van elkaar als van alle andere organismen op deze planeet. Het is met name deze vorm van gelijkwaardige en harmonieuze cohabitatie waarop *Almende – de Tweede Triënnale van Beetsterzwaag* met zachte hand lijkt aan te sturen. Door het begrip *almende* in brede zin te (her)introduceren en te verbinden aan de *natuurcultuur* van Donna Haraway, dienen de kunstprojecten in de Triënnale horizons te bieden voor het heroverwegen van onze verantwoordelijkheid en gemeenschapszin ten opzichte van de planeet waarop wij leven en de organismen met wie wij de Aarde delen en te opteren voor een gelijkwaardiger samenleven met, en als onderdeel van, de natuur.

Dit is geen gemakkelijke opgave, stelt ook Irak-veteraan en onderzoeker Roy Scranton. In zijn boek *Learning to Die in the Anthropocene* (2015) verwoordt hij zeer helder hoe uitzichtloos de huidige klimatologische en ecologische situatie is. Scranton stelt echter nog iets: de mate waarin wij als mens slagen ons voortbestaan in het antropoceen te garanderen is niet zozeer afhankelijk van ons aanpassingsvermogen ten aanzien van alles dat om ons heen leeft, maar zal vooral worden bepaald door ons vermogen anders om te gaan met de dood.² Onze eigen dood. Diezelfde dood waartegen Dylan Thomas zijn vader – en uiteindelijk de mens – opriep te blijven vechten.

DE MENS EN DE DOOD: DE SLAKKEN VAN PAUL GEELLEN

Het voelt vanzelfsprekend om te stellen dat de dood de grootste vijand van de mens is. Alles wat leeft bestaat immers omdat het zich tegen de dood verzet. Het is dan ook de vraag waarom Roy Scranton ons toch zodanig van gedachten over de dood wil doen veranderen, dat hij er een boek over schreef. Het huidige oeuvre van de kunstenaar Paul Geelen (1983, NL) beantwoordt deze vraag, in ieder geval ten dele, op eigenzinnige wijze.

Het werk en de huidige praktijk van Geelen concentreren zich rondom de slak en het van dit dier afkomstige slakkenslijm, dat al jaren door de cosmetische industrie wordt gebruikt omdat er een verjongende werking aan wordt toegeschreven. Slakkenslijm zou kunnen worden ingezet om het ouderdomsproces, het proces waarin de vergankelijkheid van het menselijk lichaam zichtbaar wordt, tegen te gaan, omdat het in staat is cellen te verjongen. Door dit slijm te consumeren – in ieder geval door het op de huid te smeren – zou de dood dus kun-

2. Roy Scranton, *Learning to Die in the Anthropocene: reflections on the end of a civilization*, City Light Books, 2015, pp. 13-28.

nen worden uitgesteld.

De behoefte iets onsmakelijks als slakkenslijm te gebruiken vanwege een mogelijke verjongende werking beantwoordt aan dezelfde behoefte die al door de oude Grieken gevoeld werd. Een behoefte die in de Middeleeuwen met name door alchemisten levend werd gehouden door het brouwen van allerlei eigenaardige (tover)drankjes en die heden ten dage nog altijd bestaat: het ontwikkelen van een levenselixer waarmee de dood kan worden uitgesteld of, in het beste geval, kan worden genezen alsof zij een ziekte is. Het is duidelijk dat de urgentie voor een levenselixer aan de ene kant ontstaat vanuit de barre en natuurlijke noodzaak tegen de dood te vechten. Wie langer jong en daarmee dus langer vruchtbaar kan blijven, vergroot de kans om succesvol zijn of haar genen voort te brengen aanzienlijk. Aan de andere kant is het nog maar de vraag of dit wel het doel van het levenselixer is, en of er aan deze hele kwestie niet iets kleeft van een mens die vooral graag voor God wil spelen.

De menselijke fascinatie voor het vermogen onszelf te kunnen conserveren, de dood uit te stellen en deze uiteindelijk ook te kunnen overwinnen, is waar de relatie tussen de mens en de dood ten opzichte van al het andere leven op deze planeet afwijkt. Geen enkele andere diersoort heeft het vermogen om stoffen met een verjongende eigenschap te onttrekken aan andere diersoorten, laat staan om op basis van esoterische, chemische en wetenschappelijke kennis producten te ontwikkelen die op den duur tot onsterfelijkheid zouden kunnen leiden en om deze met die reden, tegen alle risico's in, tot zich te nemen. Geen enkele (andere) diersoort zal zichzelf zo doelbewust in gevaar of discomfort brengen om het *eigen* leven te verlengen.³ De idee dat het uitstellen

3. Hoewel er meerdere voorbeelden zijn van dieren die, bijvoorbeeld door het eten van verdovende planten, risico's nemen voor hun voortbestaan, gaat het hier voornamelijk over de menselijke eigenschap tot extremen te gaan om het individuele leven langer te kunnen laten duren. Dieren die zichzelf doorgaans in levensgevaar brengen, zoals de mannetjes van de Zwarte Weduwe, die na het paren vaak door het vrouwtje worden gedood, nemen dit risico om het voortbestaan van de eigen genen – en niet het eigen leven – te garanderen.

van de dood niet ten goede komt aan het voortbestaan van de mens als soort, maar juist aan het oprekken van de levensduur van het individu, is dus een belangrijke voorwaarde voor de menselijke fascinatie voor conservatie en onsterfelijkheid en de onbezoldigde strijd lust tegen de dood. De dood dient te worden bestreden omdat ze het einde van het individu betekent. Het einde van het levensverhaal en van het afsluiten van de tijdspanne waarin de mens alles dient te bereiken.

De oorsprong van het levenselixir wordt vooral toegeschreven aan de oude Grieken. Als scheppers van de filosofie waren het deze Grieken die ideeën over de scheiding tussen lichaam en geest ontwikkelden die in de huidige (westerse) maatschappij nog altijd gelden, en waarin het ontstaan van het hedendaagse individualisme en antropocentrisme kan worden waargenomen. Vanaf de Verlichting, zowel voortgestuwd door de Christelijke ideologie waarin de mens door God als belangrijkste 'diersoort' wordt aangewezen, als in het uitsterven van Christelijke moraliteit als naastenliefde en het bieden van een plaats van bestemming voor de doden, heeft het ego van de westerse mens zich ontwikkeld tot een mechanisme dat continu bevredigd dient te worden. Op deze manier heeft de kapitalistische mens een noodzaak ontwikkeld tegen de natuur te willen en moeten vechten; alles moet wijken zolang het de levenskwaliteit en het comfort van de individuele mens ten goede komt. En als er iets de levenskwaliteit van het individu bedreigt, dan zijn het wel de eigen vergankelijkheid en de dood die daaruit volgt.

In een door klimaatverandering bedreigde wereld, waarin we ons als mens vooral moeten beroepen op een gelijkwaardig samenleven met al het andere op deze planeet,

is het menselijk onvermogen haar vergankelijkheid als natuurlijk proces te accepteren juist datgene wat onze toekomst op deze planeet in de weg staat. Het individualisme en antropocentrisme dat met de huidige houding ten opzichte van de dood gepaard gaat, is zelfs precies de reden dat menselijk handelen overal ter wereld waarneembaar is en dat we kunnen spreken van deze tijd als het antropoceen.

Het werk van Paul Geelen onderschrijft dit antropocentrisme ten opzichte van de dood op twee manieren. Door in *Ghost Writer* (2017), de totaal-installatie *Sliding under Traces* (2016), maar ook in vroeg werk als *Untitled (The Distance) I/V* (2011-2012), gebruik te maken van levende slakken, stelt Geelen onze verantwoordelijkheid ten opzichte van deze dieren ter discussie. Mag de mens het zich eigenlijk zomaar permitteren het slijm van deze dieren voor eigen gewin af te nemen? En wat betekent het voor het voortbestaan van de slak wanneer er van slakkenslijm daadwerkelijk een levenselixir kan worden gebrouwen?

Aan de andere kant onderschrijft (bijvoorbeeld) *Sliding under Traces* ook een niet-menselijke, of niet-antropocentrische dimensie. De tentoonstellingsruimte dient voor de installatie namelijk te worden aangepast aan de ideale leefomstandigheden van de slak. Dit veronderstelt dat Geelen niet alleen als kunstenaar moet denken, maar de wereld ook vanuit het perspectief van de slak moet kunnen vormgeven.⁴ Het werk stelt dus in staat om de wereld vanuit een niet-menselijk perspectief te benaderen en kan bijdragen aan het heroverwegen van onze relatie tot de natuur.

4. Niekolaas Johannes Lekkerkerk, *Sliding under Traces*, tentoonstellingsbijlage A Tale of a Tub, Rotterdam, 2016.
Via: <https://theofficeforcurating.com/wp-content/uploads/2016/01/Paul-Geelen-Sliding-under-Traces.pdf>

DE AANBLIK VAN VERGANKELIJKHEID: DE SCULPTUREN VAN ISABELLE ANDRIESSEN

Waar de slakken van Paul Geelen duidelijk toonbeeld zijn van de menselijke fascinatie het leven zo lang mogelijk te rekken, en het individualisme en antropocentrisme dat hiermee gepaard gaat, verbeelden de sculpturen van Isabelle Andriessen (1986, NL) een ander aspect van de problematische relatie tussen mens en dood in het antropoceen.

De sculpturen van Andriessen, die onder andere ontstaan vanuit haar fascinatie voor dystopische sciencefiction en overdenkingen rondom het voortbestaan van de mens te midden van de klimatologische, ecologische en sociaal-politieke wantoestanden die ons in het antropoceen te wachten staan, kunnen worden beschouwd als speculatieve voorstellingen die de beschouwer confronteren met de aftakeling van het menselijk lichaam. Het is er bij deze aftakeling echter niet om te doen een fascinatie voor het rottingsproces van lichamelijk weefsel te verbeelden, maar vooral om de beschouwer in staat te stellen te speculeren over de manier waarop het menselijk lichaam zich (niet) kan handhaven in de condities van het (toekomstig) antropoceen.

De sculptuur *Plastic Coma (contagious crust)* (2017) toont de vergankelijkheid van een antropomorf figuur in staat van ontbinding. Het weefsel lijkt te worden verziekt, gemolesteerd door schimmels, virussen of kankers, maar de oorzaak van de symptomen blijft onduidelijk. Wordt het weefsel vernietigd door de natuur, of juist door menselijk handelen? Of heeft het menselijk handelen de natuur dermate aangetast dat zij nu dodelijk is? Hierin sluit het werk van Andriessen direct aan op de *natuurcultuur* van Haraway, en toont ze dat de relatie tussen de mens

en de natuur eigenlijk al begint bij het feit dat alles wat zich voortplant uiteindelijk ontbindt en vergaat.

Toch tonen de sculpturen van Andriessen ook een ander aspect van de relatie tussen mens, dood en natuur. Door het gebruik van organisch (ogend) materiaal als mineralen en was transformeert zij de 'dode' sculptuur in een ogenschijnlijk levende entiteit. Dit mechanisme doet sterk denken aan dat van de zombie; het dode lichaam waarin opnieuw leven is geforceerd, en het is bij uitstek de zombie die exemplarisch is voor het huidige westerse, kapitalistische en individualistische probleem met de dood. Zombies zijn dood noch levend, hebben geen eigen wil, en kunnen zich niet als individu tot uitdrukking brengen. Het zijn communisten of zielloze consumenten, berooft van de vrijheden van het kapitalistische leven.⁵ Tegelijkertijd confronteren zombies ons, net als de sculpturen van Andriessen, met de harde realiteit van de vergankelijkheid van het lichaam en de dood. Bovendien tonen zij aan dat het zeer belangrijk is zoveel mogelijk van het kapitalistische leven en de daaraan verbonden vrijheden te genieten. Als kapitalisten kunnen wij ons dus maar moeilijk neerleggen bij de onvermijdelijkheid van de dood en de inperking van onze vrijheden die hiermee gepaard gaat.

Waar de installatiewerken van Paul Geelen zich voornamelijk beroepen op de menselijke fascinatie tegen de dood te willen vechten, gaan de sculpturen van Andriessen vooral uit van de confrontatie met de vergankelijkheid van het lichaam en de schade die wij als mens middels de natuur over onszelf afroepen. Toch tonen beide kunstenaars juist ook de schoonheid van de moeizame relatie tussen de mens en de dood en speculeren de

5. De term 'zombie' kent zijn oorsprong waarschijnlijk in de Haïtiaanse voodoo en verwijst naar een dode die opnieuw tot leven is gewekt. In westerse opvattingen kan de zombie zowel verwijzen naar kritiek op het communisme, als op het kapitalisme. De zombie werd veelvuldig gebruikt als verwijzing naar de zielloze consumenten in winkelcentra, terwijl de 'zombie-horror' ten tijde van de Koude Oorlog ook werd ingezet als schrikbeeld voor het communisme, waarin de zombie symbool stond voor de communistische mens die volledig is ontdaan van de eigen wil.

werken in esthetische zin over de toekomst van de mens in het antropoceen. Dit doen zij (bijvoorbeeld) door zich te beroepen op het idee van de *post-human*, waarin de mens, technologie en wetenschap integreren om het voortbestaan van de mens te kunnen garanderen. Hierin zit echter een fascinerende tegenstrijdigheid, want waar de *post-human* vooral verwijst naar het voorstellings- en aanpassingsvermogen van de menselijke soort, zijn het wellicht juist deze vermogens die verantwoordelijk zijn voor het tegennatuurlijke denken dat de mens zich ten opzichte van de natuur heeft aangemeten.

VECHTEN EN VLUCHTEN: GEWELD EN DE 'GROND' VAN LEA PORSAGER

Het is duidelijk dat de individualistische en kapitalistische mens moeilijk kan omgaan met de confrontatie met de dood. Dit spreekt zowel uit het ongemak dat wij ervaren naar vergane lichamen te kijken en over ons eigen einde te speculeren, als uit de fascinatie en wil om onszelf zo lang en zo goed mogelijk in leven te kunnen houden. Toch zijn de omstandigheden waarschijnlijk snel zo dwingend, dat de mens zich op een andere manier tot haar lot moet gaan verhouden. Al is het alleen al om op die manier een gelijkwaardiger bestaan ten opzichte van de andere organismen op deze planeet op te bouwen. Juist in de confrontatie met ons eigen einde en de vergankelijkheid die hieraan ten grondslag ligt, kan de mens op gelijkere voet treden met deze natuur en er in harmonie onderdeel van uitmaken. Dit zal echter, zo constateert ook Roy Scranton, niet zonder slag of stoot zijn.⁶ De mens moet zich namelijk veel meer tot haar eigen dierlijke aard wenden, wil zij zich gelijkwaardig tot andere dieren kunnen verhouden.

6. Scranton, 2015: pp. 69-88.

Het ongemak dat wij als mensen ervaren in de confrontatie met onze vergankelijkheid is niet alleen ongemakkelijk omdat we wezenlijk waarnemen hoe ons einde eruit kan zien. De confrontatie met de dood roept voor ieder wezen namelijk dezelfde instinctieve reactie op: vechten of vluchten. Met het oog op het belang van individuele levenskwaliteit zal de kapitalistische mens zo lang mogelijk proberen deze reactie uit te stellen, omdat zowel vechten als vluchten deze kwaliteit onder druk zet. De aanzet tot geweld die ontstaat als vluchten geen optie is, wordt dan ook verafschuwt in de huidige maatschappij. Geweld wordt moreel veroordeeld en als onmenselijk gedrag beschouwd. Niets is echter minder waar, zo betoogt Scranton: de geschiedenis van de mensheid is voornamelijk een lange aaneenschakeling van gewelddadige conflicten, waarin juist geweld de leidraad is geweest die het voortbestaan van de mens als soort heeft gegarandeerd.⁷

Deze conclusie van Scranton is geen oproep totodeloos bloedvergielen. Wel is het een aantijging om geweld, net als de dood, als een onvermijdelijk en natuurlijk proces te beschouwen, en te omarmen dat ons lot als mens afhankelijk is van hoe wij omgaan met het instinctieve vecht-of-vlucht mechanisme. Dit betekent vanzelfsprekend dat we het ego moeten loslaten, om op die manier te kunnen vechten in het belang van het voortbestaan van de mens als soort – niet tegen de natuur, maar als inherent onderdeel hiervan. Het installatiewerk *Soil* Solarization (a.k.a. the Sønderholm Experiment)* (2014) van Lea Porsager (1981, DK) beroept zich op treffende wijze op het omarmen van de dierlijke aard van, en door de mens.

* Er bestaat de theorie dat de mens zichzelf is gaan afzonderen van zijn omgeving toen hij schoeisel begon te dra-

7. Scranton, 2015: pp. 74-75.

gen. De directe verbinding tussen lichaam en aarde werd zo'n 40.000 jaar geleden plotseling onderbroken, door een schoenzool, iets dat zowel fysieke gevolgen heeft gehad (de manier van lopen en gewichtsverdeling veranderde en de voetbotten van onze voorouders zijn rond die tijd aanzienlijk kleiner geworden), als psychische; nu de voet niet meer in aanraking stond met de oppervlakte, ontstond er een nieuw perspectief waarin boven en onder een harde scheidslijn kende en meer dan ooit werd er voortaan van boven op iets neer gekeken.

De artistieke praktijk van Porsager vertrekt voornamelijk vanuit esoterie en speculatief filosofisch gedachtengoed, en komt tot uiting in installaties die bestaan uit sculpturen, ruimtelijke ingrepen en video's. *Soil Solarization* is hierin geen uitzondering. Het werk behandelt, zowel in bewegend beeld en sculpturen als in tekst, een aaneenschakeling van avant-gardistische ideeën als een vorm van synthese: de positieve verbinding tussen het voortbewegen van de mens door de tijd en de bewegingen van de Aarde. Door in de bijbehorende video met dezelfde titel zowel beelden te tonen van een dag *Constellation Work*, een vorm van therapie waarin problemen in de ziel worden aangeduid doormiddel van beweging, expressie en rituelen, als fragmenten uit de tekst *l'Anus Solaire* (1927) van de surrealist Georges Bataille, lijkt Porsager een verband kenbaar te willen maken tussen menselijke (oer)driften en de bewegingen en vibraties die ons universum in stand houden.

Zeker met betrekking tot de tekst van Bataille, leidt dit, met gepaste ironie, tot obsceniteiten of het seksualiseren van aardse mechanismen: de anus is, net als de zon en de kern van de aarde, het keerpunt waar alles omheen beweegt, en het constante ritme van eb en vloed staat

gelijk aan masturbatie. Vulkanen, net als de anus van de mens, produceren uitwerpselen, en weer andere mechanismen, vibraties en bewegingen uit het universum worden door Bataille gelijkgesteld aan de dood, vergankelijkheid en voortplanting.⁸ Het is echter juist in het obscene, of in het feit dat de westerse mens deze driften als obscene is gaan beschouwen, dat *Soil Solarization* kan worden gezien als heroverweging van de mens en haar gedrag in de natuur.

Hoewel *l'Anus Solaire* voornamelijk als ironisch moet worden opgevat, is het zeker opmerkelijk dat alle 'obscene' en dierlijke mechanismen als paringsdrift, ontlasting en vergankelijkheid, feitelijk ook in de allesomvattende bewegingen van de Aarde en het universum waarneembaar zijn. Dit betekent dat wij ons als 'beschaafde' mens tegen de mechanismen van de natuur hebben gekeerd, wellicht in de veronderstelling dat wij boven alle andere levende wezens op deze planeet staan. Door deze dierlijke obsceniteiten direct in verband te brengen met avant-gardisme – symbool voor het oprekken van de menselijke kennis en superioriteit – toont Porsager dat dit antropocentrisme ongegrond is. Ons leven wordt evenzogoed door deze instinctieve driften bepaald.

Een terugkerend thema en woord in *Soil Solarization* is het woord *Soil*, vrij vertaald als aarde, grond of bodem. Waar de kapitalistische mens 'soil' vooral lijkt te beschouwen als iets vies, onwenselijks, of als het laagste, is de grond tegelijkertijd datgene waarvan al het leven afhankelijk is. Uit de grond worden planten geboren, groeien gewassen en uiteindelijk keert ieder levend wezen terug naar diezelfde grond. Het is daarom juist in onze verbindingen met deze grond, de manier waarop wij deze grond niet vervuilen, niet toe-eigenen of uitputten, maar op een

8. Georges Bataille,
The Solar Anus, 1927.

verantwoordelijke manier onderhouden en delen met de andere organismen die er even zozeer van afhankelijk zijn, dat een gelijkwaardige en harmonieuze vorm van samenleving – een daadwerkelijke synthese – met, en als onderdeel van, de natuur kan worden gerealiseerd. Een goed begin van dit toekomstige idee van een *almen-de* zou kunnen ontstaan door te accepteren dat wij, als mensen, onderhevig zijn aan dierlijke driften, en dat wij net als alle andere organismen uiteindelijk terugkeren naar de grond waaruit wij feitelijk zijn ontstaan.

Waar *Almende – de Tweede Triënnale van Beetsterzwaag* in eerste instantie een vrijblijvende oproep vertegenwoordigd om onze relatie als mens tot de natuur te heroverwegen, en zich middels het begrip *almende* beroept op onze verantwoordelijkheid de Aarde op een gelijkwaardige manier te behandelen en te delen met alles dat ons omgeeft, laten de werken van Paul Geelen, Isabelle Andriessen en Lea Porsager vooral zien dat er in onze moeizame en tegennatuurlijke relatie tot de dood veel te halen valt als het om gelijkwaardigheid en harmonieus samenleven met de natuur gaat. Door de dood als natuurlijk proces te omarmen en daarin het belang van het individu en ons antropocentrisme los te (leren) laten, vergroot de mens zowel haar eigen kans om in het Antropoceen te overleven, als die van de Aarde. Het is daarom cruciaal dat we de woorden van Dylan Thomas vergeten en onze plaats in de natuurlijke orde accepteren. De westerse, kapitalistische mens moet onder ogen zien dat de waarde noch de nietigheid van het menselijk leven wordt bevestigd door de dood. Het leven van een individu, hoe waardevol dit particulier gezien ook mag lijken, is slechts een schakel in de lange ketting van het voortbestaan van de mens en de planeet. Zoals een bos duizenden jaren oud kan zijn zonder dat er één boom in staat die zo oud

is als het bos zelf, is het menselijk voortbestaan niet afhankelijk van individueel overleven alleen.

BIBLIOGRAFIE

Bataille, Georges, *The Solar Anus*, 1927.

Via: http://sfbay-anarchists.org/wp-content/uploads/2014/10/Bataille_Solar-Anus-Pineal-Eye-Sacred-Conspiracy.pdf

Lekkerkerk, Niekolaas Johannes, *Sliding under Traces*, tentoonstellingsbijlage A Tale of a Tub, Rotterdam, 2016.

Via: <https://theofficeforcurating.com/wp-content/uploads/2016/01/Paul-Geelen-Sliding-under-Traces.pdf>

Scranton, Roy, *Learning to Die in the Anthropocene: reflections on the end of a civilization*, City Light Books, San Francisco, 2015.

Thomas, Dylan, *Do not go gentle into that good night*, 1951.

Een Klein Monument voor de Veenarbeider Agnes Winter

Lopend door de Hoofdstraat van Beetsterzwaag, langs de statige herenhuizen en elegant aangelegde tuinen, is het wellicht moeilijk voor te stellen: de geschiedenis van de gemeente Opsterland en omstreken wordt getekend door extreme armoede enerzijds en grote rijkdom anderzijds. Terwijl Beetsterzwaag van oudsher voornamelijk het domein was van de welgestelden, ligt even verderop het dorp Nij Beets, waar honderd jaar geleden de arbeiderswoningen en plaggenhutten nog schril afstaken tegen de grote stenen woningen van het welvarende Beetsterzwaag. In Nij Beets woonden de mensen wiens harde werk de andere families zo rijk had gemaakt: de veenarbeiders.

Voor kunstenaars die in Kunsthuis SYB komen werken, vormt de geschiedenis van Beetsterzwaag en omstreken regelmatig een vruchtbare inspiratiebron. Zo ook voor kunstenaar Josje Hattink, die in 2017 haar project *Drach* in SYB uitvoerde. Voor Hattink hing haar interesse in de geschiedenis van de omgeving nauw samen met het landschap, of om meer precies te zijn het veenlandschap. Eeuwenlang gebruikte men het veen als brandstof en ontgon men het landschap: strook voor strook werd zij drooggelegd, afgegraven en uitgebaggerd. De ontstane turfindustrie nam een vlucht in de 19de-eeuw, toen deze werd geïndustrialiseerd en zodoende een aantal families in de streek steenrijk maakte. De sporen van deze historie vind je niet alleen terug in het landschap, maar ook in de gemeenschap.

Voor haar residentie nam Hattink het veen als uitgangspunt. In het verlengde onderzocht ze de perceptie van het landschap, dat door de eeuwen heen radicaal is veranderd en getekend door menselijke ingrepen. Ook hield zij zich bezig met welke rol het veenlandschap heeft gespeeld –en nog steeds speelt– in de levens van haar be-

woners. Ze bezocht streekmusea om het gebied te leren kennen, verzamelde veen en turf om in haar installatie te verwerken, wroette door de velden en moerassen en trok daar twee perfect geconserveerde 5000 jaar oude boomstronken uit het veen – welke na extractie onmiddellijk begonnen te oxideren en zwart kleurden door de blootstelling aan zuurstof.

Tijdens haar tochten kwam ze langs De Zandput in Nij Beets en raakte geïntrigeerd door deze plek. De Zandput bevindt zich niet alleen precies op een geografische, maar ook op een sociale scheidslijn: die tussen de rijke veenbazen op het zand en de arme turfarbeiders van de veengronden. Mettertijd is het grootse contrast tussen het rijke Beetsterzwaag en het arme Nij Beets minder geworden. In Nij Beets hebben de plaggenhutten (waarvan de laatste net na WOII werd afgebroken) plaatsgemaakt voor nette rijtjeshuizen. En hier in de zandput lijken de rollen opeens omgedraaid; waar vroeger de grond waar de arbeiders op woonden werd afgegraven voor economische welvaart, wordt nu het zand –van oudsher het stabiele terrein van de rijken– gewonnen.

Zo kwam het dat op de Open Monumentendag in september 2017 op de zandafgraving een zelfgemaakt veenhuisje verrees en aansluitend door Hattink in de fik werd gezet. Het was een symbolische daad: een klein monument voor de veenarbeiders, van wie net zo weinig in de omgeving is achtergebleven als het materiaal dat ze opgroeven. Hoe anders is dit, wanneer de overblijfselen worden vergeleken met de ontzaglijke stenen huizen in het dorp verderop, die er over een paar honderd jaar waarschijnlijk ook nog zullen staan. De verbranding was onderdeel van de eindpresentatie van haar residentie. In de tentoonstelling in SYB zien we de exotisch ogende bergen van de

zandafgraving terugkomen in wat lijken op bewegwijzeringsbordjes, opgesteld tussen het kronkelende spoor van turf dat Hattink door de ruimte legde.

Voor de Tweede Triënnale van Beetsterzwaag borduurt Hattink voort op de vragen die ook tijdens haar residentie belangrijk waren: Wat gebeurt er wanneer we het landschap en de grond toe-eigenen? Hoe verandert dat onze omgeving en onze plaats daarin, onze verhouding daar tot? Dit zijn vragen die aansluiten bij het begrip almende. Hoe zit het bijvoorbeeld met het eigenaarschap van de grond wanneer deze voor gemeenschappelijk gebruik is, zoals vele van de bossen en weiden in het Opsterland? En in hoeverre zijn we daarin gezamenlijk verantwoordelijk voor het landschap en de natuur om ons heen?

**Ik interstitium
Jij interstitiumt
Een fluïde staat van zijn
Céline Mathieu**

VROEGER: TOEN MAAG IN MENS SPRONG

“Vroeger leefden alle wezens, waaronder wij mensen, samen in één kamp. Onenigheid deed pas zijn intrede toen Vos Rat influisterde om het gezicht van Olifant met een knuppel in te gooien. De implosie van zijn aangezicht schreed alle beesten uit elkaar, ieder zijn kant op, waar ze leefden zoals vandaag en elkaar overwegend ontvluchten of opvraten. Maag[‡], die tot dan zijn eigen leven leidde in het struikgewas, maakte zich deel van de mens, van toen af aan met honger verveeld. De geslachtsdelen, die tot dan toe ook steeds hun eigen gangetje waren gegaan, klampten zich aan man en vrouw die zich nu van verlangen aan elkaar verhingen. Olifant leerde de mens gierst fijnstampen en leerde hem daarmee weergaloos werk leveren om zijn honger te stillen. Muis leerde de man verwekken en de vrouw baren en bracht Hond het vuur.”¹

‡ In een interview uit 1989 spreekt kwantum-natuurkundige David Bohm over een betrokkenheid tussen individuele objecten waarin slechts een beperkte graad van autonomie mogelijk is.

“We are the earth because all our substance comes from the earth and goes back. It’s wrong to say it’s an environment; it’s just surrounding us, because that would be like trying with the brain to regard the stomach as part of its environment.”

“The earth is one household and all it depends on is one. Now the implicate order would help us to see that, to see everything in full. Everybody not merely depends on everybody, but actually everybody is everybody in a deeper sense.”

1. Vrije vertaling naar Roy Willis, 'Man and Beast'

ONLANGS: DE ONTDEKKING VAN MENS' GROOTSTE ORGAAN

Onlangs werd er het grootste orgaan van de mens ontdekt. Onduidelijk of de titel clickbait was of een waarheid schuilhield, kreeg het potentieel van nieuwe kennis het voordeel van de twijfel. Ik opende de tekst in een nieuw venster. Gehaast om te begrijpen wat tot dan toe niet of verkeerdelijk was begrepen, scrolde ik naar beneden om te leren dat wij mensen een bindweefsel hebben waar tot voor kort altijd over, of eigenlijk doorheen was gekeken. Het zogenaamde 'interstitium' is groter dan onze — tot recent als grootste orgaan bekende — huid. Door zijn omvang en door de versheid van zijn erkende aanwezigheid blijkt het potentieel van het interstitium in de geneeskunde mateloos. Wikipedia verduidelijkt: "Het interstitium is de extracellulaire ruimte, de ruimte buiten de cellen van een weefsel. Ze speelt een rol in de waterhuishouding van een meercellig organisme."

NU: WAT U TE LEZEN KRIJGT

Zoals Karen Barad² zegt over 'touching': "Many voices speak here with the interstices, a cacophony of always already reiteratively intra-acting stories. These are entangled tales. Each is diffractively threaded through and enfolded in the other. Is that not the nature of touching?"

De praktijken van Jason Hendrik Hansma, Müge Yilmaz en gelegenheidsduo Toon Fibbe & Laura Wiedijk zijn op veel vlakken verschillend. Deze tekst vervlecht fragmenten over het werk van de kunstenaars met stukken fictie en non-fictie, in de hoop dat al lezend de praktijken in elkaar zullen overlopen en associaties zullen laten resoneren.

Deze tekst speelt direct (de titel) en indirect (de opbouw) in op het interstitium, waarbij het de autonomie van de

2. Karen Barad, 'On Touching—
The Inhuman That Therefore I am'

kunstpraktijken onaangeroerd laat, maar abstract talig met elkaar verbindt. Jason Hendrik Hansma, Müge Yilmaz en Toon Fibbe & Laura Wiedijk werken met noties zoals de tussenvorm en het wisselen van zijns-staten. Ik stel ze graag één voor één aan u voor.

MÜGE YILMAZ, 'THE CONCRETE: THE MOUNTAIN'

Plots komt een stuk van de struik in beweging, of lost een lichaam op in het landschap. 'Ze': de vervreemdende, langharige wezens verschijnen vaak als trio, als een familieportret. Ze zijn zonder uitzondering aangepast aan de kleur van hun omgeving en bewegen zich traag en uitzonderlijk voort.

Müge Yilmaz (1985, TR) maakt sculpturen en performances in en met camouflage pakken die ze afhankelijk van het project als 'readymade' koopt, of zelf maakt. De letterlijk belichaamde sculpturen (*dat is echt, dat beweegt!*) nemen in haar werk geavanceerde, futuristische bestaansvormen aan. Haar wezens zijn, in al wat ze doen en uitademen, een kruising tussen plant, mens en dier. Met die groep van derden, denkt Müge Yilmaz dramatische, of speelse met sciencefiction geïnfuseerde utopieën uit.

In eerder werk van Müge Yilmaz fungeren de overwegend stilstaande figuren als een vorm tussen sculptuur en performance, waarbij de vraag naar wat 'echt' is meespeelt. Is een sculptuur minder echt dan een stilstaande performer? Als je niet goed ziet of iets is geanimeerd of statisch is, zou het zowel levend als dood kunnen zijn.

Tijdens haar residentie bij Kunsthuis SYB werden de Friese bossen een plek waar de wezens tot leven konden komen. In een trage choreografie evolueert een tableau vi-

vant van vervormende figuren. Voortdurend in flux aanbidden ze het water — aanbidden, zonder oppressie —, onderstreept de kunstenares.

“Ze zijn niet het één noch het ander; ze zijn niet-niet”, zegt Müge, “[ze] hebben noch geslacht noch ras noch religie, zijn noch mens noch dier noch plant.”

Deze tussenvorm-wezens zijn de utopische ander, een vertekende realiteit, of aaibare wezens met dorst en honger. De toeschouwer en de performer steken zich letterlijk in de huid van de wezens. Kunnen we los van ons eigen ‘zicht’ begrijpen hoe anders te denken?

De manier waarop de echtheid van een belichaamde sculptuur de lezing van het werk stuurt is niet enkel cognitief maar ook fysiek. Het potentieel van nabijheid en aanraking genereert een heel andere verhouding tussen de sculptuur-performers en het publiek.

Müge’s werken doen aan als figuren uit een kinderverhaal: personages met vereenvoudigde eigenschappen, die een hoger doel dienen en die door hun bijna amorse identiteit moeiteloos onze menselijke projecties absorberen.

DE KAT VAN SCHRÖDINGER

Gedachte-experiment: als je een kat in een doos plaatst met een radioactief atoom en een flesje vergif, weet je na een uur niet of de kat is vergiftigd. Pas bij waarneming, als je de doos open maakt, wordt duidelijk of de kat dood of levend is, alvorens bestaat de kat (potentieel) in die twee toestanden tegelijkertijd.³

JASON HENDRIK HANSMA, ‘VESTIBULES II’ EN ‘CAROTID(OPALINE) III’

3. Opmerking (van Wikipedia en van Stephan Hawking): Logischerwijs is er voor de kat geen enkele onzekerheid of hij nog leeft of dood is. De onzekerheid zit dus alleen in de waarnemer.

Jason Hendrik Hansma's (1988, PK) handgeblazen glazen sculpturen buigen het licht af, waardoor ze pas verschijnen als je dichterbij komt. Hij werkte voor zijn recente projecten samen met kwantumfysici en systeem theoretici, maar laat vanuit een vertrouwen in de complexiteit van 'inter-dependency' (onderlinge afhankelijkheid) en 'liminality' (liminaliteit), het werk in zijn schijnbare abstractie bestaan.

"Language encodes over material, but it is not there to illuminate", aldus Jason. Hij haalt 'Meeting The Universe Halfway' van Karen Barad aan, zij schrijft over het onvertaalbaar idee van "matter and thought being entangled together, [...] there is no not-entanglement with human agency."

De introducties in 'nothingness' en 'interdependency' die Jason me gaf, zijn de denkoefening waard. Kwantumfysici geloven in een intrinsieke vervlochtenheid⁴ van wat in de klassieke fysica als afzonderlijke elementen of zelfs als tegenovergesteld wordt gezien, bijvoorbeeld gedachte en materie, maar ook zijnsstaten en leven en dood. Jason verduidelijkt hoe 'nothingness' vaak verkeerd begrepen wordt, het gaat er namelijk niet zo zeer om dat je niet bent, maar dat je evenzeer bestaat uit bijvoorbeeld de houten poort van je huis, als uit je herinneringen. Dit betekent dat we poreus zijn, opgemaakt uit de wereld die ons omringt: fysiek, materieel, institutioneel en cultureel. Wat wij zien als 'eigen' wordt gemaakt door de ander, mens en niet-mens, object en artefact, verleden en toekomst. *(Ik denk aan "vessel" of ader zijn, maar misschien is "membraan" het juiste woord.)*

De objecten van Hansma zijn nooit volledig vast of vloeibaar. Zoals glas eigenlijk nooit echt solide is, zo is zijn

4. In kwantumfysica zijn "partikels, velden en de leegte geen afzonderlijke elementen, ze zijn *intra-gerelateerd*." (Karen Barad)

werk, door een poreuze staat van zijn, licht en lichtdoorlatend. Noch in begrip, noch in presentatie, noch in materiaal. Glas lijkt doorschijnend en stevig, maar zowel het materiaal als het licht er rond zijn in transitie. Het lichtspel van de glazen objecten is wat “diffractie” heet: een toestand waarin het licht niet als een reflectie afkaatst maar rond, langs en door het object heen beweegt, waarbij het uit het niks lijkt op te doemen als je er naartoe wandelt.

In de kwantumfysica wordt gezegd dat een experiment niet kan gebeuren zonder invloed van diegene die het experiment leidt. Jason noemt het voorbeeld van een onderzoek waar zich zilveren parels vormden, nadat de jonge begeleider op het ronde proefblad ademde. Zijn adem bevatte het sulfaat van de sigaar die hij net rookte, precies hetgeen de test miste om te slagen.

Gelijkend aan die anekdote, blaast Jason lange glazen vormen, vaak geleid door het gedrag van het materiaal en laat die in hun abstractie bestaan. Eerder dan door representatie de kijker iets aan te wijzen, laat hij het werk fluïde zijn.

Het werk van Jason wordt getoond in overgangs ruimtes, waardoor die verschijnings-verrassing versterkt wordt. Bij zijn glazen sculpturen werkt hij ook met zware metalen houders die gebruikt worden voor experimenten in de kwantumfysica. Zoals hij zelf samenvat: “Holding on to something you cannot hold on to.”

DESIRE TO BE A RED INDIAN, BY FRANZ KAFKA

“If only one were a Red Indian, always prepared, launched into the air on one’s galloping horse, a brief tremor over the trembling ground, till one let go one’s spurs for there

were no spurs, and threw away one's reins, for there were no reins, and could barely make out the land in front of one opening out as smoothly mown heathland, with horse's head and horse's neck already nowhere to be seen."

TOON FIBBE EN LAURA WIEDIJK, 'GRINNING MACHINES'

Verspreid door Beetsterzwaag liggen maskers en oortjes van dieren. Sporen die leiden naar de sculpturale video-installatie van Toon Fibbe (1987, NL) en Laura Wiedijk (1985, NL). In 'Grinning Machines' staan drie wolven in het Friese vlakke land. Ze projecteren een kleurrijk en vreemd digitaal landschap voor zich uit, een videobeeld schijnend uit hun opengesperde muilen.

Dat taal en gedrag ons brein (ver)vormen, was bekend. Middels hersenonderzoek kan een brein in kaart gebracht worden. De beelden die voortvloeien uit dit onderzoek tonen hiaten in de hersenhelften van een brein met slaapte-kort. In 'On Deep History and the Brain' schrijft Daniel Lord Smail over de relatie tussen geschiedenis, neurobiologie en neurowetenschappen. Hij beschrijft hoe geschiedenis de biologie beïnvloedt en hoe cultuur biologie beïnvloedt. Zo zou het landschap dat ons omringt ons brein ook neurologisch en plastisch veranderen. We zijn als mens op-gemaakt uit datgene waarmee we ons omringen.

'Otherkins', nu al in tweede generatie, is een online underground subcultuur van jongeren die zich identificeren met dieren. Op Youtube leert een 'Otherkin Basics' video hoe Otherkin mensen zijn met een "niet-menselijke spirituele ziel". De video begint met de schuivende slogan "Because we look like them, doesn't mean we are human." De met vlekken geblondeerde 16-jarige onderscheidt "earthly

creature, other realm creature, or otherworldly creature”, die ze verduidelijkt door Otherkin voorbeelden te geven; draken, feeën, demonen, engelen, wolven...

In de installatie van Toon Fibbe en Laura Wiedijk projecteren de wolven een eigen, digitale leefomgeving voor zich uit en vergelijken hun verbale en non-verbale communicatie voor Otherkin: grommen, janken en kruipen.

De installatie van Fibbe en Wiedijk laat zien dat perceptie en projectie manieren zijn waarop je een wereld rondom creëert. Het internet werkt als een broeikas voor het rare, maar het geeft mensen ook de kracht zich te uiten in de echte wereld. Meer dan een plotse fixatie, bijten tieners zich vast in hun cross-over bestialiteit en bespreken ze in chatboxen en op fora hun hang naar rauw vlees maar ook de mentale gevolgen van hun ‘awakening’ en de daaropvolgende ‘coming out’ bij de familie. Ze eigenen zich terminologie van ‘species dysphoria’ en LGBTQI+ toe en spreken over de semi-transformatieve eigenschappen die ze ervaren, of die ze kunnen bedenken. ‘Phantom Shift’: wanneer je de ledematen van je ‘spirit animal’ kan voelen.

In de cinema ontwikkelt een psychologische premisse zich gewoonlijk door dialoog en plot, maar andere cinematografische technieken ondersteunen de overdracht van het interne conflict. Het landschap speelt vaak mee in het weergeven van de psychologie van het personage, hetzij in een moment van introspectie, of in een dramatische verwikkeling. Het landschap kan worden ingezet om subjectiviteit en empathie op te wekken. Deze dynamiek dient vaak om een ontwikkeling naar ‘andersheid’ te ondersteunen, een metamorfose die vaak een tegenhanger is van de oorspronkelijke plek, situatie en zijnsstaat.⁵

5. 'Psychological landscape films: narrative and stylistic approaches' by David Melbye for Aniki, Portuguese Journal of the Moving Image

De schijnbaar door verbeelding gedreven identiteit vindt in het werk van Toon en Laura een drager: een scherm waarop het geheel de som van de onderdelen overstijgt. In het open veld staat, door actief gebundelde krachten, een nieuw digitaal maar niet minder 'echt' landschap. Met felgekleurde vlakken en niet-natuurlijke elementen vormt de projectie een parallelle wereld aan de parallelle virtuele wereld die wordt verbeeld. Door een relatie tussen taal, lichamelijkheid en fragmentatie speelt het werk in op gefictionaliseerde realiteit en gerealiseerde fictie. De kijker beweegt mee tussen stukken informatie en korrels van onbegrip. Denkoefening: de kat voelt niet hoe zacht hij is.

THE TREES BY FRANZ KAFKA

"For we are as tree-trunks in the snow. Apparently they are merely resting on the surface of the snow, and a little push would be enough to knock them over. No, that's not the case, for they are firmly attached to the ground. But see, even that is only seemingly the case."

EEN VIRTUEEL ASSOCIATIEF SLOTSTUK

Denkoefening: op een houten tafel in een computerspel staan een rode en een witte fles. Het rood van de ene fles geeft af op de witte. Dit is slechts een fractie van wat in een virtuele wereld moet worden gerenderd.

In een bij aanvang donkere wereld, worden lichtbronnen bepaald in een grote ruimte. Daarna wordt er verder gebouwd met de vloer, de tafel en de twee flessen die door een camera in de virtuele ruimte geregistreerd worden. De speler loopt rond de tafel, kijkt naar links en rechts en ziet zijn wereld doorlopen.

De complexiteit van licht imitatie vraagt uitzinnige rekenkracht. Om een nog echtere wereld met echtere lichtomstandigheden te creëren in CGI software (Computer Generated Imagery), wordt er nu een andere denkoefening gemaakt, waarbij een beeld niet meer pixel voor pixel wordt gerenderd van links naar rechts, frame per frame.

In de lang verwachte 'Ray Tracing' wordt deze lange rendertijd voorkomen door niet de hele ruimte en haar inhoud, zoals de vloer, alle muren, kasten en de inhoud van de kasten te renderen, maar alleen datgene wat zich in het vizier van de camera bevindt. De camera is een 'kijkend oog' geworden, dat met zijn 'blik' zijn kijkveld oplicht, activeert en rendert. De virtuele ruimte die buiten dit kijkveld valt blijft 'inactief'.

Miljoenen lichtstralen weerkaatsen op elk oppervlak alvorens als 'licht' geregistreerd te worden in de camera. In plaats van de zon of digitaal gerenderde lichtbronnen, schijnt nu de kijker, camera, mens of virtuele elf licht op eender waar hij naar kijkt.

Technisch antropocentrisme, waarbij —als in werken van de besproken kunstenaars— fragmentatie, een zo echt mogelijke werkelijkheid maakt.

De Teloorgang en Reconstructie van een Collectieve Mythe Agnes Winter

In Beetsterzwaag en omstreken hangen het landschap, de cultuur en de sociaaleconomische situatie van de bevolking nauw met elkaar samen. Op andere plekken is dat niet anders, zoals we zien in het werk *We always need heroes* van Rosie Heinrich, waar zij in het voorjaar van 2018 aan werkte tijdens een residentie in Kunsthuis SYB. Voor dit langlopende project verbleef Heinrich in 2015 en 2016 in IJsland om daar onderzoek te doen naar de bankencrisis van 2008, de zogeheten *Crash*. In haar werk zien we hoe het collectief verhaal van het land – de geschiedenis, toekomstige dromen, boom en *Crash* – steeds herschreven, anders geïnterpreteerd, vergeten, herinnert en verteld wordt.

Na de jaren ervoor enorm te zijn gegroeid, stortten in 2008 de drie grootste banken van IJsland ineen, wat leidde tot een van de grootste financiële crises ooit door een land ervaren. Met deze depressie viel niet alleen de economie uiteen, maar ook een collectieve mythe. Het land belandde, naast in een economische crisis, ook in een culturele crisis, waarbij de IJslandse realiteit slechts een geconstrueerd verhaal bleek te zijn, grotendeels gebaseerd op onhoudbare illusies.

Tijdens haar verblijf interviewde Heinrich zo'n 20 IJslanders over hun persoonlijke en professionele ervaringen en reflecties op de *Crash*. "De economische kant van de crisis was een ding," vertelt de kunstenaar in een interview over het project. "Maar voor de IJslanders zelf was het meer dan dat. De mensen die ik interviewde bevestigden dat het voor hen vooral draaide om een sociale en culturele ineenstorting. Dat is wat ik probeer te visualiseren: wat de crisis betekende vanuit een groter sociaal perspectief. Ik ontleed de mythe en onderzoek de politiek van perceptie. Ik reconstrueer wat mensen ervaren

en denk na over de aard van realiteit#. Zij vertellen zelf de verhalen, en reconstrueer hun observaties en collectieve fantasieën.”¹

Wanneer het gaat om de realiteit die door de lezer ervaren wordt, is het belangrijk om hier op te merken dat de schrijver van deze tekst heeft besloten deze uitspraak van de kunstenaar van het Engels naar het Nederlands te vertalen. Hoewel er op deze manier de indruk wordt gewekt dat Rosie Heinrich hier Nederlands spreekt, schreef zij dit in werkelijkheid in het Engels op. Dit lijkt hier niet voor een opmerkelijk probleem te zorgen, maar had de kunstenaar hier een IJslandse uitspraak aangehaald zou ik benieuwd geweest zijn welke oplossing – om deze wel of niet naar het Nederlands te vertalen – de schrijver hiervoor gekozen zou hebben. Omdat taal een essentieel onderdeel is in het werk van Heinrich – zij werkt sinds enkele jaren bovendien als vertaler van het Nederlands naar het Engels – vroeg ik haar om deze vertaling van haar eigen uitspraak wederom naar het Engels te vertalen om zo een uitspraak te krijgen die dichterbij de “realiteit” staat.

The objective of paraphrasing is to act as an ambassador to the voice of the interviewee. The interview with Saskia Monshouwer was conducted in Dutch, just as her original essay was also written in Dutch. Here Monshouwer was paraphrasing what I had originally said. This is a point of constant contention in the editing of my own reworkings of interview material: a process in which I’m continually rearranging, recontextualising, and thereby stretching and bending the possible meanings of other people’s words. The fact that I felt somewhat awkward about being paraphrased by Monshouwer – in a language close to me, but not my mother tongue – was therefore ironic to say the least: exposed to the sense of having words put in one’s mouth – something

1. Saskia Monshouwer, ‘The meaning depends on the contentlessness.’, 2017, PuntWG (<https://rosieheinrich.info/Information>).

not only prevalent in my work but also, when it boils down to it, in all dialogue and collective meaning-making.

While these were perhaps not the exact words I would have used in Dutch, Monshouwer did a good job in getting the point across and wrote a great essay with a clear understanding for the work.

The original Dutch paraphrasing (written by Saskia Monshouwer):

“De economische kant van die crisis was één ding”, zegt Heinrich: “voor de IJslanders zelf was het meer. De mensen die ik interviewde, bevestigden dat: dat het voor hen vooral om een sociale en culturele ineenstorting ging. Dát probeer ik te verbeelden: wat die crisis in sociaal opzicht betekende. Ik pel de mythe uit en onderzoek de politiek van de perceptie, reconstrueer wat mensen ervaren en denken over de werkelijkheid. Ze vertellen de verhalen zelf, en ik reconstrueer hun waarnemingen en collectieve fantasieën. [...]”

The translation into English (translated by Elinor Archer and proofread by me):

‘The economic side of the crisis was one thing,’ says the artist. ‘But for the Icelanders themselves, it was more. The people I interviewed confirmed that for them, it was primarily about a social and cultural collapse. That is what I am trying to visualize: what the crisis meant in the greater social perspective. I peel away the myth and investigate the politics of perception. I reconstruct what people experience and think about reality. They tell the stories themselves, and I reconstruct their observations and collective fantasies. [...]’

How I would phrase this in my own words and mother tongue:

‘It was of course an economic crash, but that’s just one as-

pect of it; it was so much more than that, a collective narrative fell apart – for us all. This is exactly what the people I spoke with in Iceland talked about; they described it as a cultural crash. That’s what I’m trying to capture and reflect upon: how the Crash can be understood from a broader social and psychological perspective. Interviewees were continually debunking Iceland’s (contemporary) myths and the focus of our conversations shifted towards the politics of perception, and thus storytelling itself. Using their expert, first-hand accounts, I then threaded together snatches of sentences from this complex voices: their ideas, experiences, memories and perspectives bouncing off of one another.’

De opnames van de interviews die Heinrich aflegde – vaak meerdere keren met dezelfde persoon en uren achtereen – verknipte ze tot losse zinnen, woorden en klanken waarna ze deze losse onderdelen opnieuw aan elkaar plakte tot een intrigerende compositie: een nieuw geconstrueerd narratief. Hier ging een intensief werkproces aan vooraf, waarin ze elk interview tot aan de stotter, stiltes en gebaren transcribeerde, in haar eigen ontwikkelde annotatiesysteem. Het resulteerde in meerdere video- en fotowerken en een boek waarin een speculatief beeld van de *Crash* wordt geschetst, door woorden en betekenissen opnieuw aan elkaar te verbinden.

Een van de dingen die de kunstenaar opviel tijdens haar interviews was de manier waarop IJslanders het woord ‘ja’ op een inademing uitspraken. Ondanks dat ‘ja’ een van de meest bevestigende en stellige woorden is in het menselijk vocabulaire, leken zij bij het uitspreken van het woord het ook gelijk weer in te slikken. Deze ogenschijnlijke tegenstelling fascineerde Heinrich en vormde zo de aanzet tot een nieuw werk. Het draagt de titel *Eat my words*, dat ze in samenwerking met componist en mu-

zikantr Katrin Hahner begon te ontwikkelen in Kunsthuis SYB. In de video zien we een opname van de kunstenaar zelf. Ze spreekt achteruit maar de video wordt vooruit afgespeeld, waardoor we haar met moeite uitgesproken woorden kunnen verstaan, onder andere: “just mouth the words and I’ll eat humble pie”. Gecombineerd met handgebaren en zelf ontwikkelde fonetische symbolen, lijkt het werk te reflecteren op hoe wij als mensen taal en betekenis produceren en in ons opnemen om ons geloof te construeren: that *gut* feeling.

Emotie als Handeling

Robin Barry

DE UTOPIE DIE MEER WEERSPIEGELING DAN SCHADUWBEELD IS

De 'Fata Morgana' in de Efteling is een parcours dat leidt door een oosters getint sprookjespaleis, waarin bezoekers in boten langs verschillende scènes worden gevoerd die volgens de omschrijving van de attractie op de vertellingen van 'Duizend-en-een-nacht' zijn gebaseerd. De ontstaansgeschiedenis van deze kroniek beslaat een periode die zijn oorsprong heeft nog voor het begin van de christelijke jaartelling en die doorloopt tot in het Islamitische gouden tijdperk, dat grofweg duurde van de achtste tot en met de twaalfde eeuw. Er bestaat geen consensus over welke samenstelling van de verhalen 'waar' of 'compleet' is; het werk is door de eeuwen heen door talloze schrijvers en vertalers geïnterpreteerd en toegeëigend, en door onder meer Griekse, Perzische en Joodse folkore beïnvloed. Bekende titels zoals 'Aladdin en de wonderlamp' en 'Ali Baba en de Veertig Rovers' doken op in de achttiende eeuw, en kwamen van de pen van Westerse vertalers; sprookjes die dropen van het orientals vleesnat, geconstrueerd om tot de verbeelding te spreken van een nieuwe groep lezers.

Bij het bedenken van een passende titel heeft de Efteling zich niet laten weerhouden door het gegeven dat de ervaring die hun attractie biedt in feite niks met de daadwerkelijke verhalen van 'Duizend-en-een-nacht' of met een fata morgana te maken heeft. Een fata morgana is een vorm van een utopie; een ideale werkelijkheid met als belangrijkste kenmerk dat hij niet bereikt kan worden.

Een ander kenmerk van utopieën is dat ze hun bestaan aan de verbeelding ontlelen; zonder voorstellingsvermogen kan er geen utopie bestaan. Naast dat de utopie een product is van de menselijke psyche, toont het een silhouet

van het moment waarop het zijn vorm heeft gekregen. De figuurlijke betekenis van een fata morgana is hier een goed voorbeeld van: een mythische plek met beekjes om je aan te laven, waar palmladeren je koelte toewuiven en van schaduw voorzien. Het is een fictief toevluchts-oord, ontsproten aan een geest die aan de droogte, de hitte en de onverbiddelijkheid van de woestijn is bloot-gesteld. In de utopie worden de behoeftes en de verlangens van een persoon gekanaliseerd in een droombeeld. Toon mij uw utopie en ik zeg u wie u bent.

VAN ZEEËN VAN MELK NAAR PLASTICSOEP

In 1567 voltooide de Brabantse kunstschilder Pieter Bruegel de Oude zijn werk *Luilekkerland*, een moralistisch schilderij dat het klassieke, iconische beeld van een utopie laat zien. Het is een droomwereld die in het teken staat van overvloed, als een reflectie van de schaarste en de harde arbeid die in de 16^e eeuw voor het grootste deel van de bevolking hand in hand gingen met het dagelijks leven. In het schilderij vliegen de vogels geplukt en gebraden door de lucht en varen de schepen in een zee gevuld met melk. Centraal in het tafereel staat een boom die dienst doet als een serveerplateau voor onder meer een gebraden zwijnenkop, een kruik met drank en een ei. In de achtergrond dartelt een varken rond dat, om gemakkelijker opgegeten te kunnen worden, alvast een mes in het vlees van zijn rug heeft gestoken. In de utopie van *Luilekkerland* staat de natuur in dienst van het genot van de mens en ligt het bestaansrecht van de natuur in het vervullen van de behoeften van de mens. In dezen lijkt het Bruegel niet volledig aan zelfbewustzijn te ontbreken, of aan de wil tot het toevoegen van een kritische noot; de drie figuren op de voorgrond van de scène liggen vadsig en apathisch als aangespoelde walvissen

rondom de boom. Het radicale perspectief en het scherpe contrast tussen licht en donker geven deze utopische voorstelling de sinistere sfeer van een angstdroom.

In 2018 lopen varkens niet over straat met een mes in hun rug, maar liggen ze steriel, anoniem en hapklaar in stukjes gesneden in de winkelschappen. De zeeën zijn niet gevuld met melk, maar in de Grote Oceaan drijft een plasticsoep die naar schatting de ruimte van Frankrijk en Spanje tezamen beslaat. Als het gaat om de zienswijze waarin de mens de dirigent van de natuur is, boven een wezen dat inherent is aan de natuur, hebben we een grote slag geslagen richting het wereldbeeld dat in het schilderij van Bruegel de Oude als ideaal naar voren wordt gebracht. De lichamelijke behoeftes van de gemiddelde hedendaagse mens in het Westen zijn verzadigd tot een niveau dat in de tijd van Bruegel in adellijke kringen nog niet eens denkbaar was. Ondanks de 'voltooing' van dit aspect van Luilekkerland, lijkt het alsof onze hunkeringen zich blijven opstapelen, ook al is systematische blootstelling aan schaarste en honger iets van het verre verleden – of van verre oorden. Tegenwoordig is het onze hunkering naar toename, hetzij van bezit of van status, die systematisch is. We leven in een maalstroom van vervaardigde behoeftes, en het is de planeet die het hierbij moet ontgelden en de natuur die als vanzelfsprekend wordt geïnstrumentaliseerd. We verlangen niet langer naar brood of beschutting om honger of de dood op afstand te houden, maar we lijken als de dood voor het moment dat er niks meer te verlangen valt. De knagende gevoelens in de maagstreek die cumuleerden in Bruegels droomwereld van overmaat, hebben plaats gemaakt voor een ander soort leegte en een ander soort knagend gevoel.

Van oudsher ligt de kiem van een utopie in het verlangen van de mens. In de vertolking van Bruegel leidt dat tot een gemeenschap met een overzichtelijke indeling, waarin mensen de hoofdrol vertolken. De natuur is het decor van de mens, en alle andere levende wezens binnen dat decor spelen de kortstondige bijrol van levende voedselbronnen. Deze beraming van een ideale wereld in ogenschouw nemend, roept de vraag op hoe een utopie er uit zou zien wanneer deze ontstaat in de geest van een varken. Of hoe ziet het idee van een perfecte toekomst er bijvoorbeeld uit vanuit het perspectief van een boom[†]? Deze vragen moeten niet gesteld worden om tot een hapklaar antwoord te komen, maar maken ons toekomstperspectief meer panoramisch, minder nauw en uitsluitend gericht op de mens. Het voegt aan de utopie een component van empathie toe, die het nauwe blikveld waarin de mens centraal staat weet te overstijgen, en verandert de voorstelling van een utopische toekomst in een inclusiever, gemeenschappelijk streven.

† Ecoloog en professor Suzanne Simard deed ruim 30 jaar onderzoek naar netwerken van communicatie tussen bomen en planten in Canadeze bossen. Simard gebruikte radioactieve koolstof om de uitwisseling ervan tussen planten te meten en stelde daaruit een zekere zorgzaamheid in dominante bomen vast. Deze *moederbomen* staan via hun wortels in verbinding met hun weide omgeving en dragen suikers en andere voedingsstoffen over aan hun jonge afstammelingen; een uitwisseling die ook wel met die van zuigelingen vergeleken wordt.

Het *Luilekkerland* van Bruegels schilderij zou een gelegenheid kunnen vormen om het fenomeen van de utopie te herzien en, zoals een fata morgana in wezen een luchtspiegeling is, ons een spiegel voor te laten houden.

Een utopie die niet alleen een schaduw is van onze verlangens, maar ook een reflectie op onszelf en op onze plaats binnen de wereld.

DE WEGGERESTAUREERDE VOGEL IN *LUILEKKERLAND* ALS METAFOOR VOOR EMOTIEBELEVING

De neurowetenschapper Lisa Feldman Barrett ontwikkelde een emotietheorie waarin gesteld wordt dat onze emoties niet bij ons ingebouwd zitten, maar dat we ze zelf construeren. De emoties die we ervaren zijn gissingen die we baseren op precedents, en die vorm krijgen als resultaat van ons persoonlijke arsenaal aan ervaringen, informatie en culturele vorming. In de theoretische benadering van Feldman Barrett vertonen emoties een parallel met het proces van conditionering, waarbij de gelijkenis erin zit dat het in beide gevallen gaat om de uitkomst van een proces waarin er aan een omgeving wordt aangepast en waarin gedrag zich tot conventies en omstandigheden verhoudt. Als we in een situatie verzeild raken waarbij we verwachten dat een bepaalde emotie van toepassing is, dan zullen die omstandigheden die gemoedstoestand bij ons oproepen.

Een emotie is dus geen uiting van iets dat diepgeworteld zit en een universeel karakter heeft, maar een reactie op situaties die we gaandeweg hebben aangeleerd. Het is een vrij wereldschokkende omkering van hoe we als samenleving tegen onze emotionele belevingswereld aankijken. We zijn geneigd te denken dat de beleving van een emotie iets is wat van binnenuit komt, een 'oer'gevoel waar we aan onderworpen zijn. Maar het blijkt juist iets wat we gaandeweg 'opdoen'. In haar TED-talk¹ benadrukt Feldman Barrett de arbitraire relatie tussen een gezichtsuitdrukking en een emotie door de rechtszaak aan

1. www.ted.com/talks/lisa_feldman_barrett_you_aren_t_at_the_mercy_of_your_emotions_your_brain_creates_them

te halen die tegen Dzjochar Tsarnajev werd gevoerd, de Kirgizisch-Amerikaanse man die terechtstond voor zijn aandeel in de bomaanslagen tijdens de marathon van Boston in 2013. Tsarnajev had tijdens het proces een versteende, gelaten gezichtsuitdrukking, wat door de jury geïnterpreteerd werd als het ontbreken van berouw. Deze blijk van onverschilligheid naar de slachtoffers en hun nabestaanden leidde mede tot zijn veroordeling tot de doodstraf, terwijl het openlijk tonen van wroeging in de Kirgizische cultuur juist als respectloos wordt beschouwd. Het was een feilloos voorbeeld van hoe de culturele component fundamenteel is voor hoe een emotie wordt beleefd, tot uitdrukking komt en door anderen wordt opgevat.

Soms bewust, soms onbewust, gaan we in de pas van de emotionele conventies van een bepaalde gemeenschap lopen, die onze notie van een emotie vormen. Hoe en wanneer ze vervolgens tot uitdrukking komen, valt te vergelijken met een gebrekkig algoritme dat we zelf creëren.

Na eeuwenlang in de vergetelheid te zijn geraakt, dook *Luilekkerland* van Bruegel aan het begin van de 20ste eeuw weer op in een klein antiquaraat in Zwitserland. Het werk bleek ingrijpend geretoucheerd. Op het oorspronkelijke schilderij stond een een gebraden duif afgebeeld die naar een soldaat vloog, die zijn mond geopend hield om het hapje naar binnen te laten. In de periode dat het schilderij buiten het publiek om van hand tot hand ging, bleek de vogel tijdens een restauratie per ongeluk te zijn verwijderd. Nu houdt de figuur zijn mond geopend in het luchtledige; watertandend hapt hij in het niets, terwijl de aanleiding voor dat watertanden en happen – de vogel – is verdwenen. Je zou dit kunnen zien als een visuele metafoor voor hoe we emoties beleven; een gevoel

zoals blijdschap of verdriet is een interpretatie die wordt gegeven op basis van ervaringen uit het verleden, een *voorstelling* die plaatsvindt bovenop de onderlaag van de fysiologische barometer die alleen toestanden als 'agitatie' of 'kalmte' kent.

De emotionele belevingswereld van de figuren in de utopie van *Luilekkerland* lijkt onder het verzadigd-zijn bedolven, alsof het voorzien zijn in alle behoeftes tot een afstomping van hun innerlijke belevingswereld heeft geleid. Maar met de theorie van Feldman Barrett in het achterhoofd kan worden vastgesteld dat dit slechts een interpretatie van een gezichtsuitdrukking is, gevormd vanuit het blikveld van een hedendaagse kijker, en dat de zienswijze die er toe leidt dat we emoties bij anderen herkennen voortdurend aan verandering onderhevig is, vloeiend als water. Er is geen universele staalkaart van emoties. Zou het erg zijn als onze gemoedstoestanden niet *waar* waren?

EMOTIES ALS UITKOMST VAN GEÏNTERNALISEERDE RITUELEN

De attractie 'Fata Morgana' in de Efteling is een *tow boat ride*. In dit systeem zijn alle boten verbonden door kabels die onder het wateroppervlak liggen, waardoor er geen vertraging of filevorming kan ontstaan en waardoor het door de boot afgelegde parcours altijd precies hetzelfde verloopt. De bezoekers varen in bootjes langs *automatronics*, robotpoppen die stereotypes van arabische buikdanseressen en marktkooplui uitbeelden en die vooraf geprogrammeerde bewegingen uitvoeren. Scène voor scène onthult zich een narratief, een traject dat er op uit is om een gevoel van spanning op te roepen. Een rit in de 'Fata Morgana' kan gezien worden als een ritueel, aangezien een ritueel zich ondanks diens connotaties

met bovenzinnelijkheid en mystiek simpelweg laat definiëren als een *'opeenvolging van handelingen in een bepaalde volgorde op een welbepaalde plaats'*, en dat is precies wat de werking van een *tow boat ride* inhoudt. De attractie is een plechtigheid, een gebaand pad van ritten dat via de krokodillentunnel langs de harems naar de schatkamer voert, en die elke keer dezelfde uitwerking dient te hebben: verwondering, spanning, blijdschap.

Rituelen en emoties gaan hand in hand, zowel individueel als collectief, en ieder ritueel kent een emotie die gepast is binnen de kaders waarbinnen de opeenvolgende handelingen plaatsvinden. Als je een pretparkattractie benadert als een ritueel, dan breek je met de traditie door niet vrolijk te zijn (of in ieder geval vrolijk te kijken) op het moment dat er een foto van je karretje wordt gemaakt. Tijdens de mis van een begrafenis is uitbundige emotie tot op zekere hoogte toegestaan, mits het om verdriet gaat, je een dicht familielid of een goede vriend van de overledene bent en je de ceremonie niet verstoort.

De culturele codes die achter de conventies van emotie schuilgaan worden in veel gevallen van ritueel handelen openlijk geëxposeerd. Een rituele handeling zoals een persoon in bier drenken omdat hij of zij voor het eerst een doelpunt heeft gescoord kan je zien als iets eigenaardigs, maar bij rituelen is de vraag of iets 'logisch' is meestal irrelevant. In veel gevallen wordt de dwaasheid van een ritueel, en het feit dat het in zekere zin een 'farce' is, omarmd. Rituelen zijn vaak bij uitstek een viering van precedentes, en de gewichtigheid van de gebeurtenis slijt dieper in naarmate de voorgeschiedenis langer wordt. Je zou het kunnen zien als een erosiegeul in het onzichtbare, innerlijke landschap van een gemeenschap. Het ritueel als een groef die gaandeweg in poreuze grond

is gekerfd, gevormd door ongrijpbare fenomenen als tijd, conventie en herhaling.

Wat als we de totstandkoming van onze emoties terugbrengen tot geïnternaliseerde, zichzelf herhalende micro-rituelen, en spelen met het idee van de emotie als een voortvloeiende van een *'opeenvolging van handelingen in een bepaalde volgorde op een welbepaalde plaats'*? Dat er aan elke emotie een ritueel vooraf gaat dat weliswaar niet zichtbaar is, maar dat het een inwendige, ritualistische verrichting is waar de begrippen *handeling* en *plaats* een abstractere plek innemen? Voortbordurend op de theorie van Feldman Barrett zou je kunnen stellen dat we voortdurend minuscule rituelen uitvoeren die een emotie tot gevolg hebben, en dat we zo gewend zijn aan het 'uitvoeren', het performatieve aspect ervan, dat onze eigen invloed op onze gemoedstoestand naar de achtergrond is verdwenen. Het is de uitkomst die boven komt drijven, in de vorm van bijvoorbeeld blijdschap of woede waar we elke dag in verschillende gradaties aan onderhevig denken te zijn. In ieder geval waarin een gemoedstoestand onze ervaring kleurt, zijn we deels de componist of de ceremoniemeester. Ons brein voert ons in een fractie van een seconde terug langs een onzichtbare keten van het verleden, zoals een staalkabel die onder het wateroppervlak schuilgaat en de bootjes aaneenrijgt.

Een emotie is een handeling die immanent is, en bij handelen hoort een zekere mate van verantwoordelijkheid en het geven van richting. In plaats van in vervoering te raken van een kunstwerk, *kies* je ervoor om in vervoering te raken van een kunstwerk. Het werkt nogal ontzuigend om op deze manier aan het fundament van de emotie te tornen, of beter gezegd, om te ontkennen dat het fundament er überhaupt is. In het overgrote deel van de

geschiedenis is het onder grote delen van de menselijke beschaving gemeengoed geweest om te denken dat het vooral het vermogen om emoties te voelen is, dat de mensheid van al het andere leven onderscheidt. De conventionele gedachte dat de innerlijke gevoelswereld en emotionele complexiteit van mensen bij andere wezens ontbreekt, is voor een groot deel verantwoordelijk voor de kloof die we hebben opgeworpen tussen het dier-zijn en het mens-zijn. Het *Luilekkerland* van Bruegel, de utopie waarin niet-menselijke wezens worden afgebeeld als automaten die zichzelf vrolijk opofferen aan de mens, is een symptoom van dit gedachtegoed. Door onze emoties terug te brengen tot een voortvloeijsel van inwendige rituelen – iets niet-steekhoudends waar geen harde kern van waarheid aan vast zit – ontstaat een reflectie op ons mensbeeld. Dat geldt ook voor de plaats die wij op de planeet innemen, zowel in het hier en nu als in een denkbeeldige, utopische toekomst.

Intieme Transacties

Agnes Winter

Kunstenaar Eric Peter reflecteert door middel van taal op de economie en de manier waarop deze doorwerkt in cultuur en gemeenschap. Met *Economy as Intimacy*, een doorlopend project dat hij in 2017 startte, onderzoekt hij de relatie tussen economie en intimiteit met poëzie als leidend medium.

Als kunstenaar is Peter geïnteresseerd in mensen, het uitwisselen van ideeën en delen van verschillende zienswijzen. In zijn werken, die hij vaak in samenwerking ontwikkelt, laat hij andere stemmen, overtuigingen en verhalen aan het woord, die voorbij gaan aan mogelijke verwachtingspatronen of stigma's. Voor zijn eerdere werk *Familiar Strangers: Conversations on the Near Future* (2015-2017) reisde hij o.a. naar Pakistan en de Filipijnen waar hij sprak met lokale bewoners over hun leven: persoonlijke verhalen over bijvoorbeeld genderongelijkheid of de toeneemende toeristenstroom, in relatie tot grotere geopolitieke kwesties. Nadien viel het de kunstenaar op dat ideeën over economie en financiën eigenlijk onbehandeld waren gebleven. En dat terwijl de bron van veel van de besproken problemen lag in het kapitalistische economische systeem en de manier waarop deze op zowel globaal als lokaal niveau doorwerken.

Dit was de aanleiding voor zijn volgende project, *Economy as Intimacy*. Hij bevraagt onze relatie tot economie en transacties - wat in onze kapitalistische maatschappij vaak leidt tot continue zelfverbetering, egocentrisme, competitie en hebzucht - en wenst deze te veranderen. Dit doet hij door economische transacties op een andere manier voor te stellen, namelijk als vormen van samenwerking en intimiteit.

De inspiratie vond hij tijdens zijn reizen, bijvoorbeeld in de

Filipijnen waar hij het concept van *suki* tegenkwam. *Suki* refereert naar de relatie tussen een verkoper en koper, waarbij zij elkaar iets geven én wederzijds van elkaar afhankelijk zijn. De verkoper geeft bijvoorbeeld korting of betere service, terwijl de koper hem beloont door steeds opnieuw terug te komen. Het is een bijna private, intieme relatie waarin de verkoper en koper elkaar de naam *suki* geven. Een ander voorbeeld kwam hij tegen in Iran, waar een vorm van geritualiseerde gastvrijheid, *ta'arof*, niet alleen bepalend was voor financiële transacties, maar ook voor transacties tussen familie en vrienden. Zelfopoffering lijkt een deel te zijn van dit gebruik, zij het door de rekening te betalen voor een groep vrienden of door klanten een extraatje mee te geven. De 'schuld' die hierdoor onderling wordt opgebouwd, zorgt tegelijk voor een vorm van sociale cohesie, omdat je elkaar nog iets verschuldigd bent.

Met deze vormen van economische en tegelijk sociale of intieme transacties in het achterhoofd, schreef Peter gedichten die in het voorjaar van 2018 werden gebundeld in een publicatie. Hij bestrijdt een wereld van koude getallen, plussen en minnen door het te benaderen vanuit de imaginaire wereld van taal. Refererend naar het werk van Franco 'Bifo' Berardi, zet hij taal in als speculatief valuta:

“Money and language have something in common: they are nothing and they move everything. They are nothing but symbols, conventions, flatus vocis, but they have the power of persuading human beings to act, to work, to transform physical things.”²

Tegelijkertijd creëert Peter met zijn gedichten en voordrachten intieme momenten van individuele uitwis-

2. Franco “Bifo” Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Semiotext(e) Intervention Series), The MIT Press, Cambridge, 2012, p.134.

ling. Door economie als vorm van intimiteit te beschrijven, maakt de kunstenaar een transactie tot een gebaar van verbondenheid, nabijheid en gemeenschappelijkheid. Daarbij kan een economische verhandeling leiden tot het vinden van gedeelde grond en op een positieve en constructieve manier worden ingezet. Intimiteit creëert ruimte om nieuwe werelden op te bouwen en de wereld zoals die is opnieuw uit te vinden.

Voor zijn bijdrage aan de triënnale zet Peter zijn project *Economy as Intimacy* voort op een veelzeggende plek in Beetsterzwaag: het voormalige armenhuis 'Ons Huis'. Gebouwd rond 1835 door de Hervormde Kerk, bood het armenhuis tot 1927 onderdak aan twaalf tot twintig minderbedeelden, in een tijd dat er nog bittere armoede heerste in de streek. Later werd het gebouw gebruikt als verenigingsgebouw en tot op de dag van vandaag komt de lokale fanfare er elke week repeteren. In dit gebouw, een aandenken aan de pijnlijke kloof die in dit gebied bestond tussen arm en rijk, zal Peter opnieuw zijn gedichten laten horen en gemeenschappelijkheid linguïstisch vormgeven.

Colophon

Uitgever

Kunsthuis SYB
Hoofdstraat 70
9244 CP Beetsterzwaag
info@kunsthuisb.nl
www.kunsthuisb.nl

Uitgegeven ter gelegenheid van *Almende – De Tweede
Triënnale van Beetsterzwaag*
6 – 9 september 2018

Deelnemende Kunstenaars

Isabelle Andriessen, Feiko Beckers, Egle Budvytyte,
Madison Bycroft, Joaquin Cociña & Cristóbal León,
Deirdre M. Donoghue, Helen Dowling, Wapke Feenstra,
Priscila Fernandes, Toon Fibbe & Laura Wiedijk, Paul
Geelen, Eric Giraudet de Boudemange, Ane Graff, Jason
Hendrik Hansma, Josje Hattink, Rosie Heinrich, Eric
Peter, Lea Porsager, Anne Marijn Voorhorst, Louwrien
Wijers, Müge Yilmaz, Timmy van Zoelen

Coördinatie

Niels Bekkema, Erica van Loon

Eindredactie

Niels Bekkema, Niekolaas Johannes Lekkerkerk

Ontwerp

Maarten van Maanen

Proeflezen

Niels Bekkema

Redactie

Vincent van Velsen

Tekstbijdragen

Robin Barry, Niekolaas Johannes Lekkerkerk & Julia Geerlings, Vibeke Mascini, Céline Mathieu, Menno Vuister, Agnes Winter

Dankwoord

Kunsthuis SYB en de curatoren willen de schrijvers van het Schrijversprogramma en Mister Motley bedanken voor hun essays en bijdragen aan deze reader; Lienneke Hulshof (Mister Motley) voor de fijne samenwerking en uitwisseling; Maaïke Lauwaert (De Appel) voor het vormgeven van een vruchtbare gespreksdag over de vorm en inhoud van deze publicatie; Erica van Loon en Niels Bakkema voor de punctuele en professionele coördinatie van deze reader; Vincent van Velsen voor zijn kritische redactie van de tekstbijdragen; Maarten van Maanen voor zijn heldere en fijnzinnige ontwerp; alsmede en bovenal de kunstenaars die deel uitmaken van de triënnale.

Auteursrechten berusten bij de auteurs op basis van de Auteurswet 1912. Er mag niets uit deze reader worden overgenomen, opgeslagen op media ter verspreiding onder derden, op een website worden gezet, gepubliceerd of anderszins verveelvuldigd zonder uitdrukkelijke en voorafgaande toestemming van de auteurs.

Partners:



VSBfonds,
iedereen doet mee



provinsje fryslân
provincie fryslân

