

Enkele wegen door It is part XVIII and I'm here to be part of the assembly, and this assembly is no longer necessarily ceremonial

It is part XVIII and I'm here to be part of the assembly, and this assembly is no longer necessarily ceremonial

1A. *I'm here to be part of the assembly*

Jochem van Laarhoven en Bas van den Hurk werken al enkele jaren samen. In 2018 ontmoetten ze Bo Stokkermans, die een jaar later participeerde in hun tentoonstelling *Support Structures*. Deze samenwerking vormde de aanleiding om een gezamenlijke residentie in De Fabriek in Eindhoven te gaan doen. *It is part XVIII and I'm here to be part of the assembly, and this assembly is no longer necessarily ceremonial* signaleert de samenkomst van de drie kunstenaars: de titel van het werk dat ze tijdens hun verblijf in De Fabriek maakten, brengt een kleine wijziging aan in de seriële titel waar Van Laarhoven en Van den Hurk tot nu toe hun werken onder samenbrachten – *It is part [x] of an ensemble, and this ensemble is no longer necessarily ceremonial*. Stokkermans, zo wordt aangekondigd, is nu ook hier om deel uit te maken van het ensemble dat tijdens de residentie een ‘assembly’ is geworden.

Het ligt misschien niet voor de hand om te beginnen met de titel van het werk dat de drie kunstenaars creëerden tijdens de residentie. Een titel, letterlijk een benaming, heeft veelal een begrenzendende werking. Zelfs als die weigert enige informatie of andere handvaten aan de toeschouwer mee te geven, zoals alle ‘*Untitled*’s van het modernisme, zorgt een titel er alsnog voor dat het werk omkaderd wordt – *dit werk*, op dat moment gemaakt, door die of die kunstenaar. En als er één ‘kader’ is waarbinnen zowel de gezamenlijke als afzonderlijke praktijken van Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk gevat kunnen worden, dan is het wel de continue poging om vaste kaders te vermijden, te bevragen, of te doorbreken. Toch wil ik, ondanks de tegenstrijdigheid van deze geste ten aanzien van het werk, beginnen met de titel. Sterker nog, de titel, weliswaar opgebroken in woorden en fragmenten, zal de leidraad vormen voor deze tekst.

1B. *assembly*

Het initiële plan van Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk voor een residentie in De Fabriek was om onderzoek te doen naar “vormen van samenleven en -werken”. Het idee was om tijdens de werkperiode gezamenlijk te leven en het werk daaruit te laten ontstaan. Het Engelse *assembly* is in die zin toepasselijk: de meest gangbare betekenis duidt op een groep mensen die samenkomen voor een gemeenschappelijk doel. Het samenkomen in een assembly (de *Ekklesia*) vormde het fundament van de Griekse polis en heeft door de geschiedenis heen een brede betekenis in politieke en legislatieve contexten – van de strijd voor het recht op vereniging tot ‘*the national assembly*’ die zijn oorsprong vindt in de Franse Revolutie. Antonio Negri en Michael Hardt gebruiken het woord assembly om de kracht van samenkomst en eensgezinds politiek handelen te vatten. Vanuit de term onderzoeken ze

nieuwe radicaaldemocratische vormen van politiek.¹ Maar *assembly* kan ook meer algemeen op ‘samenkomen’ of ‘samenbrengen’ duiden, in de zin van ‘in elkaar zetten’, zoals het begin twintigste eeuw betekenis kreeg in de context van de industriële productieprocessen van de ‘*assembly line*’.

De convergentie die in het woord *assembly* ligt tussen het samenkomen van personen en het in elkaar zetten van objecten is tekenend voor het werk dat de drie kunstenaars creëerden in De Fabriek. Niet alleen kwamen Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk samen, de kunstenaars creëerden een ruimte waarin objecten, ideeën, theorieën, vrienden en andere bezoekers, samen werden gebracht in steeds veranderende constellaties. Zo werden bezoekers bijvoorbeeld uitgenodigd om mee te schilderen of tekenen, lazen de kunstenaars samen teksten, filmde en fotografeerden ze elkaar, en werden gezeefdrukte afbeeldingen (onder andere uit de gelezen teksten), tekeningen, objecten en schilderijen als in een continu bewegende compositie op eindeloos veel manieren naast elkaar gelegd, verschoven, veranderd, opgestapeld, opgeruimd, of weer gebruikt in nieuwe objecten. In een poging zichzelf en het materiaal radicaal open te stellen voor elkaar en de invloed van ‘externe’ bezoekers, ideeën, of theorieën, wordt zo de procesmatige kwaliteit van verbindingen leggen, van relaties, de basis voor een continu bewegend, organisch, ‘*gesamtkunstwerk*’ (in de ruimste betekenis van het woord). Anders gesteld, het werk kan worden beschouwd als een bewegend veld van relaties die zich zowel materieel als immaterieel ontvouwen. De notie van resonantie speelt hierin een belangrijke rol: personen, stemmen, beelden en ideeën klinken in elkaar door en blijven al dan niet onder de oppervlakte een vormende rol spelen. Het een leidt tot het ander, zonder dat er een begrijpelijk of waarneembare relatie van oorzaak-gevolg kan of hoeft worden aangewezen; een bepaald beeld blijft hangen en laat zijn sporen na in een nieuwe vorm, of een ontmoeting of gesprek tekent zich al dan niet letterlijk af in het materiaal. De uiteindelijke opstelling is slechts een gecondenseerde selectie van alles wat de kunstenaars in De Fabriek creëerden, maar deze draagt als gecoaguleerd sediment een hele geschiedenis van handelingen, ideeën en verbindingen in zich mee.

Een gevolg van deze brede notie van samenwerken en samenbrengen is: strikt genomen wordt het vrijwel onmogelijk is om aan te wijzen wie de auteur(s) zijn van *Part XVIII* (ondanks dat ik schrijf over het werk van Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk). Enerzijds, omdat een groot deel van het werk simpelweg door meerdere personen werd gemaakt. Anderzijds vormt deze de-individualisering een meer *structurele* conditie, omdat het materiaal een onmeetbare veelheid aan stemmen en ideeën herbergt. In die zin krijgt de connotatie van *assembly* met de industriële *assembly line* ook op een andere manier betekenis.

De lopende band is een van de meest nadrukkelijke symbolen van de de-subjectivering van arbeid. Sociaalhistorisch gezien bracht deze Fordistische organisatie van productie extreme vormen van vervreemding met zich mee. Maar meer algemeen speelt een radicale opheffing van het individualisme in vormen van coöperatie, van collectiviteit, historisch ook een centrale emancipatoire rol in socialistische en communistische

¹ Michael Hardt en Antonio Negri, *Assembly*, Oxford University Press, 2017, p. xxi.

bewegingen.² Het is als zodanig dat een kritiek en ondermijning van individueel auteurschap, vaak gepaard met de ‘*de-skilling*’ van de kunstenaar, ook in veel avant-gardes en neo-avantgarde kunst betekenis had. Zo poogde Alexander Rodchenko bijvoorbeeld om de schilderkunst radicaal egalitair te maken door enkel primaire kleuren te gebruiken waarmee hij abstracte monochrome doeken maakte. De normaliter afkeurende platitudo dat “mijn dochter/zoon van vijf dat ook zou kunnen” was juist het doel. Iedereen zou kunst moeten kunnen maken. Op verwante wijze, werd in het kritisch postmodernisme getoond dat de nadruk op individueel auteurschap onderdeel is van de ideologie van het kapitalisme, waarin individualisme en competitie stelselmatig voorrang hebben op collectiviteit en solidariteit. Meer direct toegespitst op het kunstveld werd eveneens benadrukt dat de signatuur van de individuele kunstenaar een essentiële rol speelt in de waarde-mechanismes van de kunstmarkt.

Een formule die die Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk herhaaldelijk gebruikten tijdens hun residentie, is om al dan niet voorbedrukte A4-tjes door te geven en gezamenlijk te bewerken totdat iemand besluit dat het A4-tje ‘af’ is. Hierbij wordt de notie van auteurschap heel expliciet bevraagd door collectief series werken te maken als aan een lopende band. De hoeveelheid materiaal die ontstaat uit dit werkproces wordt vervolgens op een soortgelijk associatieve – bijna geautomatiseerde – wijze aan een selectieproces onderworpen. Met iedereen die langskomt worden “ja-nee-misschien” sessies gehouden waarbij intuïtief wordt besloten of het werk voltooid is, afgekeurd, of als “misschien” weer terug in de roulatie komt.

Eenzijds ontstaan in het proces onverwachte en nieuwe, associatieve verbindingen en composities die individueel of planmatig niet mogelijk zouden zijn geweest (iets dat overigens ook in de artistieke strategie van *assemblage*, niet toevallig een afgeleide van *assembly*, centraal stond). Anderzijds komen in deze vrije associaties ook juist latente overkoepelende structuren van naar voren. Sigmund Freud zag de vrije associatie als een methode om los te komen van de begrenzing van het rationele denken en de zelfcensuur die daarvan uit gaat (door de Surrealisten werd dit expliciet ingezet in strategieën als *écriture automatique*). In de vrije associatie wordt de vaste, conventionele orde van betekenis vervangen door een open structuur van denken en ervaring die iets wezenlijks over de patiënt aan de oppervlakte zou kunnen brengen. Centraal in de psychoanalyse staat het idee dat er aan de uiterlijke gedragingen van het subject, latente (onderdrukte) patronen en pathologieën ten grondslag liggen. De psychoanalyticus zou deze kunnen ontwaren in de dromen, associaties en Freudiaanse versprekingen van zijn patiënt. Simpel gesteld werd een moment van ‘vrijheid’ (een opheffing van zelfcensuur) gecreëerd om de onderliggende, onzichtbare, conditionering zichtbaar te maken. Dit is ook hoe we de A4-tjes van Stokkermans, Van

² Terwijl de kapitalistische, industriële samenleving gefragmenteerde en vervreemde subjecten teweegbracht, zo stelde Karl Marx, zou een communistische maatschappij gefundeerd zijn op collectiviteit. Dit moet echter niet worden begrepen, zoals simplistische lezingen van Marx soms suggereren, als een anti-individuele ideologie, waarbij het individu zou worden weggevaagd ten voordele van de gemeenschap. Integendeel: de gemeenschap vormt de voorwaarde voor individuele zelfrealisatie. “In de plaats van de oude burgerlijke maatschappij met haar klassen en klassentegenstellingen treedt een associatie, waarin de vrije ontwikkeling van ieder de voorwaarde voor de vrije ontwikkeling van allen is” (Karl Marx en Friedrich Engels, *Communistische Manifest*, 1848, p. 66).

Laarhoven en Van den Hurk kunnen begrijpen. Het werk bewerkstelligt niet enkel een moment van vrije creatie of de totale opheffing van auteurschap maar toont telkens net zo goed residuen van individuele stijl of smaak en de onmiskenbare invloed van de geschiedenis van de moderne kunst die doorwerkt in de vormtaal en conceptuele orde waarin het werk begrepen kan worden.

2A. *and this assembly is no longer necessarily ceremonial*

In ‘Zonder Richtlijn’ (‘Ohne Leitbild’, 1967) suggereert Theodor W. Adorno een soortgelijke dynamiek in de kunst. Adorno keert zich stellig tegen het idee van vaste richtlijnen. Het verlangen naar een *Leitbild* – letterlijk een leidend beeld –, naar universele normen en waarden, zo stelt hij, is symptomatisch voor de moderne, naoorlogse ervaring van chaos en disintegratie. “De vraag naar esthetische normen en richtlijnen komt op wanneer het toegestane en verbodene niet langer min of meer onbetwifelbaar zijn”.³ Als zodanig is de poging om universele normen of richtlijnen op te stellen op zichzelf al regressief, het wil teruggrijpen naar een geïdealiseerd verleden in plaats van het eigen historische moment begrijpen. Normen en waarden – zowel in het esthetische als in het ethische domein – zijn altijd gebonden aan de specifieke historische, sociale en politieke situatie. Om geaccepteerd te worden, worden ze als universeel geldig voorgesteld. Maar wanneer bepaalde normen en waarden niet meer in een tijdsgeest passen, worden het abstracte conventies die enkel een onderdrukkend effect hebben. De zinsnede “This assembly is no longer necessarily ceremonial” draagt deze tegenstelling die voor Adorno centraal stond met zich mee. Een ceremonie is conventioneel, het is een artificieel geconstrueerde rite maar maakt tegelijkertijd ook aanspraak op een vaak religieuze of mythische, ‘hogere’, vorm van waarheid die schijnbaar teruggrijpt op een eindeloze geschiedenis. Een ceremonie blijft zoals hij is, omdat het nou eenmaal altijd zo is gedaan. Wanneer iets niet meer ‘ceremonieel’ is, niet meer meedraait in het conventionele circuit zou je kunnen zeggen, wordt het geconstrueerde karakter des te zichtbaarder. Walter Benjamin, Adorno’s mentor en levenslange gesprekspartner, betoogde dat we juist in het verouderde of in de ruïne, in de dingen die hun functionele vanzelfsprekendheid hebben verloren, de vergane mythes en beloftes die ooit van deze objecten uitgingen, kunnen aflezen.

Voor Adorno gaat het erom te herkennen welke genaturaliseerde ‘regels’ en conventies, welke *Leitbilder*, nog steeds doorwerken in ons denken en doen. De kunst moet geen richtlijnen nastreven, maar moet ze juist openbaren en doorbreken. Kunst die enkel herkenning brengt, bijvoorbeeld in gestandaardiseerde, harmonieuze melodietjes die gestoeld zijn op vaste conventies, brengt ogenschijnlijk misschien plezier of voldoening. Maar in feite laat het de toeschouwer volgens Adorno conformeren aan vastgeroeste conventies, onopmerkzaam voor variatie of nog on-classificeerbare elementen. Alleen in dat wat ‘uit de toon valt’ (het dissonante), in het onverwachte en experimentele – dat wat we juist niet direct kunnen duiden of begrijpen – kan een moment van waarheid verschijnen: een ogenblik waarin de repressieve valse schijn van harmonie, van genaturaliseerde of universeel

³ Theodor W. Adorno, ‘Zonder Richtlijnen’, in Theodor W. Adorno, *Zonder richtlijnen: Parva aesthetica*, Octavo, 2010, pp 7-18, p. 8.

voorgestelde richtlijnen, wordt getoond. Anders gesteld, in een esthetisch moment van spontaniteit of 'vrijheid' kan iets getoond worden over onze onvrijheid.

Adorno's essay kreeg tijdens de residentie voor Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk een significante rol. De spanning die Adorno verwoordt tussen autonomie en heteronomie vormt een centraal aspect binnen het werk van de drie kunstenaars. Halverwege hun werkperiode kreeg de notie van 'richtlijnen' onverwacht een geheel nieuwe impuls toen De Fabriek tezamen met alle andere culturele instellingen zijn deuren moest sluiten wegens het coronavirus. Plots werd de samenleving heel letterlijk bepaald door richtlijnen, richtlijnen die precies het samenkomen en samenwerken beletten.

2B. *no longer ceremonial*

Stokkermans werkt op performatieve wijze met het ontleden, bevragen en doorbreken van sociaal geconstrueerde conventies. Juist door expliciet kunstmatig opgestelde leefregels en condities voor zichzelf vast te leggen creëert hij situaties waarin de gewoontes en categorisaties waar we ons normaliter niet zo van bewust zijn, worden uitvergroot en tentoongesteld. Stokkermans transformeert zijn leven dusdanig tot *vorm* dat hij een spiegel wordt voor de formaliteiten van alledag. De grote steenblokken die hij uit een eerder werk heeft meegenomen naar De Fabriek lijken allegorisch te zinspelen op de paradoxale inversie tussen consolidatie en fluiditeit die Stokkermans herhaaldelijk lijkt te bewerkstelligen. Steen symboliseert onveranderlijkheid, dingen die vaststaan zijn 'muurvast' of 'in steen gehouwen'. Maar de stenen blokken veranderen bij Stokkermans continu van vorm en functie, telkens aangepast aan de behoeftes van de situatie en de kunstenaar. Terwijl Stokkermans zijn leven en handelingen in vaste vormen giet, wordt zijn vastomlijnde omgeving langzaam maar dermate vloeibaar dat ze zich alsnog naar de kunstenaar voegt.

Van Laarhoven en Van den Hurk richten zich veelal op een modernistisch geïnspireerd onderzoek naar de conventies en de grenzen van de beeldende kunst, met name fotografie (Van Laarhoven) en schilderkunst (van den Hurk), en hoe beeldende kunst zich verhoudt tot theater. In herhaaldelijke samenwerking met theatercollectief Lars Doberman veranderen delen van decors en kostuums in beeldende installaties. Anderzijds worden gezeefdrukte vellen samen tot pakken gemaakt die, door de wind aangeraakt, als figuranten door de ruimte zweven. In de wederzijdse verkenning en vermenging van theater en beeldende kunst wordt gezocht naar de verschillende perspectieven en de manier van kijken die beide vormen vragen. De grote ruimte van de Fabriek, bijvoorbeeld, waar objecten en tekeningen verspreid liggen opgesteld nodigt uit tot een meer verstrooide blik waarbij de bezoeker ongericht door de ruimtelijke installatie dwaalt zonder tot een totaaloverzicht te komen. Het is een blik die zich langzaam maar een baan werkt door het materiaal. Dit is heel anders dan wanneer werken verticaal, een voor een, worden opgehouden, zoals in de film die Stokkermans, Van Laarhoven en Van den Hurk maakten. Hier worden de beeldende werken bijna als personages opgevoerd, opgehouden door een anoniem lichaam. Terwijl de zeefdrukken en tekeningen een eigen leven lijken te gaan leiden, gaat het lichaam steeds verder op in de abstracte compositie van het beeld.

Van Laarhoven (die de beelden schiet) heeft een voorkeur om de camera naar beneden te richten. In het desoriënterende lage perspectief, waarin regelmatig voeten worden

gefilmd of gefotografeerd, weerklinkt de weerstand tegen het vogelperspectief dat ook in het horizontale landschap van het installatieve werk een rol speelt. De grote teen, zo schreef George Bataille ooit, markeert anatomisch gezien de distinctie tussen mens en dier. De ontwikkeling van dit kleine lichaamsdeel was de laatste evolutionaire stap die ons van hominidae, nog deels in bomen klimmend, tot verticaal georiënteerde tweevoeters maakte. Toch wordt de teen, en de voet in haar geheel, gezien als laag en onrein, als dat wat in de modder staat. Terwijl de teen letterlijk het fundament vormt van de opgerichte positie van de mens wordt ze hiërarchisch afgescheiden, verborgen en verwaarloosd, van het opgeheven hoofd dat zich hoog in de lucht bevindt, waar spirituele en intellectuele verheffing plaatsvindt.⁴ In *Part XVIII* baant de voet zich een weg door het materiaal heen, het werk breidt zich op rhizomatische, horizontale wijze uit in plaats van dat het vastomlijnde vormen krijgt. Een gezeefdrukte reproductie van een kleine afbeelding uit Bataille's *De tranen van Eros* duikt op verschillende plekken op. Het is een primitief vruchtbaarheidsbeeldje, een amorphe vorm waarin, zo merkt een van de kunstenaars op, je ook een hond zou kunnen zien, of een gezicht? Het werk in *De Fabriek* refereert aan theoretisch en esthetisch complexe concepten, ideeën en vraagstukken, maar als een ketting van associatieve resonanties weigert het uit te monden in een eenduidig perspectief.

3. *It is part XVIII*

Een titel, zo begon ik deze tekst, heeft veelal een begrenzende werking. Een getal, een wiskundige eenheid, is wellicht het summum van de exacte aanduiding. Maar wanneer het getal deel uitmaakt van een reeks heft het tegelijkertijd haar eigen begrenzing op. Dat wil zeggen, het getal, in zichzelf vastomlijnd en specifiek, maakt structureel deel uit van een eindeloze keten. Met andere woorden, het deel (in dit geval *Part XVIII*) verwijst misschien naar een specifieke constellatie van tijd, plek en materiaal maar refereert indirect naar een nog onbegrensde toekomst. Het is in het geval van deze tekst dan misschien niet de titel die het werk vat, maar die als een ensemble van woorden het beginpunt vormt voor een veelheid van wegen die ons door het werk heen leiden.

⁴ Georges Bataille, 'The Big Toe' (1929), in Georges Bataille en Allan Stoekl (red.), *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, 1985, pp. 20-23.

Bio:

Noortje de Leij studeerde kunstgeschiedenis en filosofie aan de Universiteit van Amsterdam en de New School in New York. Momenteel is ze als promovendus verbonden aan de Universiteit van Amsterdam waar ze een dissertatie schrijft over de relatie tussen kunst en sociale kritiek. In 2018 won ze de Prijs voor de Jonge Kunstkritiek in de categorie essay.