

Brave New World

Hans den Hartog Jager

Tweetalige editie

Bilingual Edition

Brave New World

Zestien schilders voor de eenentwintigste eeuw

Sixteen Painters for the Twenty-First Century



Deze publicatie verschijnt bij de tentoonstelling
‘Brave New World. Zestien schilders voor de
eenentwintigste eeuw’ van 28 januari tot en met
11 juni 2023 in Museum de Fundatie, Zwolle.

MUSEUM DE
FUNDATIE

Deze publicatie is tot stand gekomen in
samenwerking met Museum de Fundatie.
Museum de Fundatie wordt ondersteund door



Copyright © 2023 Hans den Hartog Jager /
Athenaeum—Polak & Van Gennep,
Weteringschans 259, 1017 XJ Amsterdam
Copyright vertaling © 2023 Caspar Wijers

Boekverzorging studio frederik de wal
Omslagbeeld Antonio Obá, *Fábula dos Erês*, 2019,
olieverf op doek, 180 × 360 cm, collectie van
Maurice & Paul Marciano Art Foundation.
Foto: Bruno Leão

ISBN 978 90 253 1448 4 / NUR 320
www.uitgeverijathenaeum.nl
www.museumdefundatie.nl

Inhoud

Contents

Inleiding/Introduction	7
Njideka Akunyili Crosby	18
Louis Fratino	30
Raquel van Haver	42
Loie Hollowell	54
Cui Jie	64
Sanya Kantarovsky	74
Melike Kara	86
Neo Matloga	96
Antonio Obá	106
Christina Quarles	116
Marina Rheingantz	126
Avery Singer	136
Salman Toor	146
Anh Trần	158
Issy Wood	170
Portia Zvavahera	180
Credits	192

*O wonder!
How many goodly
creatures are there here!
How beauteous mankind
is! O brave new world,
That has such people in't!*

Inleiding

Kan een kunstenaar nog optimistisch zijn? En, meer specifiek, een schilder? *Brave New World*, de titel van dit boek en van de tentoonstelling in Museum de Fundatie, verwijst naar de klassiek geworden roman van de Engelse schrijver Aldous Huxley. Hij publiceerde die in 1932, toen de eerste onrust die zou leiden tot de Tweede Wereldoorlog al stevig walmde boven het plaveisel. Huxley voelde dat aan: in zijn boek beschrijft hij met pijnlijke accuratesse de manier waarop het individu wordt vernalen door de macht van het collectief. De opkomst van technologie, de conditionering van het individu, psychologische manipulatie – het zit er allemaal in. Daarmee behoort *Brave New World*, samen met onder meer George Orwells *1984*, tot de belangrijkste dystopische romans ooit geschreven. En werd ‘brave new world’ bijna een vaste uitdrukking voor een cynisch gevoel van onbehagen over de toekomst van de mensheid en de technologie. De titel behelst dan ook een existentiële paradox: onder de beschreven omstandigheden is voor ieder mens de toekomst zeer onaantrekkelijk, maar ook onvermijdelijk. Het leven als een gevangenis. Kunnen we daar ooit uit ontsnappen?

Maar er is meer aan de hand.

Huxley bedacht de titel namelijk niet zelf. Hij ontleende die aan Shakespeares *The Tempest*. Aan het einde van dat klassieke stuk, zijn vermeende laatste, wordt Miranda, een van de hoofdpersonages, op het eiland waar ze al haar hele leven woont, geconfronteerd met een nieuwkomer, Alonso, die haar vader Prospero diens macht wil ontnemen. Maar dat weet Miranda niet. Haar blik is door haar achtergrond en opvoeding onbelemmerd optimistisch, wat opmerkelijk is in een wereld vol van achterdocht en haat en verraad. Zij heeft daar geen last van: zij ziet geen gevangenis, maar een man die haar bevalt, die haar fantasie en haar verlangen prikkelt. En dus spreekt ze in ongeneeerde verrukking de volgende woorden:

*O wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't!*

Introduction

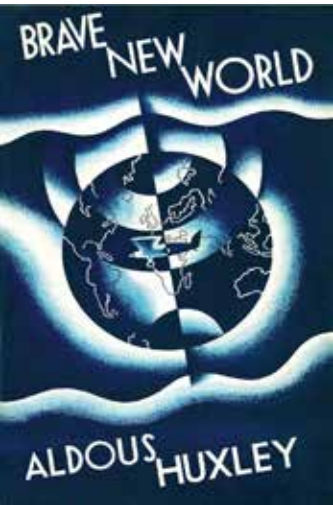
Can an artist still be optimistic? And, more specifically, can a painter? *Brave New World*, the title of this book and exhibition in Museum de Fundatie, refers to the classic English novel by Aldous Huxley. It was published in 1932, when the unrest that would lead to World War II was already smouldering. Huxley sensed this: in his book, he describes with painful accuracy how the individual is crushed by the power of the collective. The rise of technology, the conditioning of the individual, psychological manipulation – it's all in there. This makes *Brave New World*, along with George Orwell's *1984*, one of the most important dystopian novels ever written. ‘Brave new world’ became an expression for a cynical sense of unease about the future of humanity and technology. As such, the title encompasses an existential paradox: the future described in the book is both very unattractive and inevitable, for every human being. Life as a prison. Can we ever escape from it? But there is more to it.

For one, Huxley didn't come up with the title himself. He borrowed it from Shakespeare's *The Tempest*. At the end of what most probably would be Shakespeare's last play, one of the main characters, Miranda, is confronted by a newcomer on the island where she has lived all her life. This Alonso wants to deprive her father Prospero of his power, but Miranda is not aware of that. Because of her background and upbringing, her outlook is fiercely optimistic, which is remarkable in a world full of suspicion, hatred and betrayal. None of it bothers her; she doesn't see a prison, but a man who pleases her, who tickles her fantasy and desire. And so, in unabashed delight, she speaks the following words:

*O wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't!*

Miranda can obviously be called naive, unworldly even. She lacks worldly wisdom; she has never left Prospero’s island, the place where she grew up. At the same time, this gives her attitude something appealing: in her naivety, Miranda keeps sight of a life outside ‘prison’, of a ‘brave new world’ where beauty, hope and optimism reign. With this (original) use of ‘brave new world’ in mind, Huxley’s title becomes ambiguous, negative as well as positive. As such, ‘brave new world’ is an interesting phrase when it comes to describing the position and mentality of painting in today’s society. Think of it: painting, too, derives part of its meaning from its long, rich history – perhaps too much of it sometimes. Painting is complex. And it is seductive, while you may also wonder what use or purpose it serves in this world. Is it naive to keep making paintings in times of war and disease? Yet painting also stands for optimism: a painting is essentially useless – nobody asks for it – so it mainly represents the artist’s unstoppable urge to create something new in the face of the zeitgeist. In this respect, painting is a bit like Miranda: although the world is on fire, she retains faith in the future, in strength, beauty and depth, even if this seems naive or unworldly. She keeps going anyway.

When we began preparations for the *Brave New World* exhibition, the world looked different. It was 2019, and there was a lot of societal unrest – at least, that’s what you’d often hear at the time; from today’s perspective (I’m writing this at the end of 2022), it was an almost idyllic period. Covid did not yet exist. There was no war in Ukraine, and nuclear threats seemed something from a distant past. People were certainly worried about the climate, but less so than now. Painting, with its impressive tradition, found itself in an interesting position. It had long been in a slump. In the years before, the artistic vanguard had strongly felt that the tradition had pretty much run its course. Been there, done that, was the idea. The playing field, from Romanticism to Modernism to Minimalism, had been grazed bare. The mantra ‘painting is dead’, which had surfaced in the late 1960s with the rise of conceptual art, had even become a cliché at this point. Content-wise, painting seemed a strange no man’s land: because of its centuries-long tradition and piling up of meanings,



Aldous Huxley
Brave New World
1932

Het ligt voor de hand Miranda naïef te noemen, of zelfs wereldvreemd. Want het ontbreekt haar aan enige wereld-wijsheid: ze is het eiland van Prospero, waar ze is opge-groeid, nooit af geweest. Tegelijk geeft dat haar houding ook iets aantrekkelijks: door haar naïviteit houdt Miranda zicht op een leven buiten ‘de gevangenis’, op een ‘brave new world’ waar schoonheid en hoop en optimisme heer-sen. Met haar (oorspronkelijke) gebruik van ‘brave new world’ in het achterhoofd wordt Huxleys titel dubbel-zinnig: negatief én positief. En zo bezien wordt ‘brave new world’ een interessante formulering als het gaat om de positie en de mentaliteit van de schilderkunst in de huidige maatschappij. Ga maar na: ook zij wordt mede gedragen door een lange, rijke geschiedenis. Ontleent haar betekenis deels aan die historische lading – en doet dat misschien soms te veel. Schilderkunst is complex. En verleidelijk, terwijl je je tegelijk kunt afvragen wat voor nut of doel ze dient in deze wereld. Hoe naïef moet je zijn om in tijden van oorlog en ziekte schilderijen te blijven maken? Tegelijk staat schilderkunst daarmee ook voor optimisme: een schilderij is in principe nutteloos, niemand vraagt erom, en dus verbeeldt het vooral de onstuitbare scheppingsdrang van de kunstenaar, die iets nieuws wil maken tegen de klippen van de tijdgeest op. In dat opzicht lijkt de schilderkunst wel wat op Miranda: terwijl de wereld brandt, behoudt ze het geloof in de toe-komst, in kracht en schoonheid en verdieping, zelfs als dit naïef of wereldvreemd lijkt. Ze gaat tóch door.

Toen we met de voorbereidingen van de tentoonstelling *Brave New World* begonnen, zag de wereld er anders uit dan nu. Het was 2019, en er was veel onrust in de maat-schappij – tenminste, dat hoor je vaak, want vanuit het huidige perspectief (ik schrijf dit aan het einde van 2022)

was het bijna idyllisch. Corona bestond nog niet. Er was geen oorlog in Oekraïne, atoomdreiging leek iets uit een ver verleden. Over het klimaat maakte men zich zeker zor-gen, maar minder dan nu. De schilderkunst, met haar indrukwekkende traditie, was in een interessante positie beland. Dat wil zeggen: het was lang niet goed gegaan. In de jaren ervoor had in de artistieke voorhoede het gevoel postgevat dat de schilderkunstige traditie wel zo’n beetje was uitgeput. Alles was gedaan, was het idee. Het speel-veld, van romantiek tot modernisme en minimalisme, was afgegraasd. Het ging zelfs zover dat de mantra ‘de schilderkunst is dood’, die aan het einde van de jaren zes-tig, met de opkomst van de conceptuele kunst, een tijdje had rondgezongen, inmiddels een cliché was geworden. Schilderkunst leek inhoudelijk een vreemd nie-mandsland: door de eeuwenlange traditie en de steeds uitdijende stapeling van betekenissen gold ze als een belangrijke kunstvorm, maar echte inhoudelijke vernieu-wing werd er niet meer van verwacht. Tegelijk hadden schilderijen op de kunstmarkt nog zoveel status dat ze óók veel geld opbrachten. Schilderen was ‘degelijk’ geworden, een tikje ouderwets, maar omdat er geen alternatief beschikbaar was dat zoveel traditie, gelaagdheid, status en gebruiksgemak te bieden had, bleven schilderijen groten-deels gezichtsbepalend voor de beeldende kunst.

Natuurlijk werd er gezocht naar vernieuwing en naar alternatieven. Rond de millenniumwisseling, voordat smartphones gemeengoed werden, leek fotografie zowel inhoudelijk als op de kunstmarkt de positie van de schil-derkunst over te nemen – maar dat effect ebde weg. Daar-na, met de opkomst van de digitalisering, raakte het tweedimensionale rijk even in de ban van prints en met behulp van de computer gemanipuleerde beelden. Maar die misten historische fundering, en bovendien verliep de technische vooruitgang zo snel dat deze beelden in hoog tempo ouderwets werden, wat ze voor kunstkopers veel minder aantrekkelijk maakte. En dus bleef schilderkunst belangrijk bij gebrek aan beter: een rijke grootmoeder in de hoek van de kamer. Ze heeft weinig nieuwe verhalen te vertellen, maar ze wordt getolereerd omdat ze er nu een-maal zit. Ze hoort erbij en vooral: ze betaalt de huur. Want hoe je het ook wendt of keert, schilderkunst bleef de grote motor achter de kunstmarkt.

Rond 2015 veranderde er echter langzaam iets. Dat kwam niet door de schilderkunst zelf, maar doordat de westerse kunstwereld, in het spoor van de rest van de maatschappij, haar ogen begon te openen voor nieuwe perspectieven op de wereld. De belangrijkste ontwikkeling in die jaren was ongetwijfeld de manier waarop het inter-net de wereld kleiner maakte: in een tempo dat iedereen voorheen voor onmogelijk had gehouden, haalde je nu beelden van over de hele wereld je huiskamer binnen.

it was considered an important art form, but nobody expected any real innovation from it when it came to its contents. Still, paintings held great status in the art market and brought in a lot of money. Painting had become ‘reliable’, a bit old-fashioned, but because there was no alternative that could match its tradition, complexity, status and ease of handling, paintings continued to dominate visual art.

Of course, innovation and alternatives were sought. Around the turn of the millennium, before smart-phones became commonplace, photography seemed to be taking over painting’s position, both in terms of content and position in the art market – but that ebbed away. Then, with the rise of digitisation, the two-dimensional realm briefly fell under the spell of prints and computer-manipulated images. But these lacked historical foundations, and besides, techno-logical progress was so quick that the images rapidly became outdated, making them much less attractive to art buyers. And so, painting remained important by default – a rich old lady in the corner of the room. She had few new stories to tell but was tolerated because she was there. She belonged and, above all, paid the rent. Because no matter how you looked at it, painting remained the driving force behind the art market.

Around 2015, however, things slowly began to change. Not because of painting itself, but because the Western art world, in the wake of the rest of society, began to open its eyes to new global perspec-tives. Undoubtedly the most important development in those years was the way the internet made the world smaller: at a rate previously thought impossi-ble, you could bring images from all over the world into your living room. This had an impact on the world as a whole – and certainly on art: suddenly, especially through apps such as Instagram, it became clear how much art was being produced globally. And that much of the art came from countries and cultures outside the traditional Western art world. At the same time, non-white artists began to revolt: why were their histories, cultures, backgrounds and customs structurally ignored by the dominant white Western world? Why did they not share in the atten-tion, power and money? Like most of Western society, the art world had to get used to these new ideas, but it also quickly saw the potential, unmistakably motivated by a mix of expectation and opportunism. Many art connoisseurs and viewers had already begun to realise that the Romantic-Conceptual artistic tradi-tion had reached its limits – and suddenly, there was a ‘new world’ that could give Western art a huge boost.



Michael Armitage, *Nasema Nawe*, 2016, olieverf op doek van Lubogo schors / oil on Lubogo bark cloth, 200,6×330,8 cm

And that boost happened, especially in painting. Painting, after all, is everywhere, in all countries and cultures; it soon became clear that those other cultures and backgrounds could add significantly the Western painting tradition. The 2019 Venice Biennale marked a turning point: while in the past few years painting had hardly played a role at this largest art event in the world, artists such as Njideka Akunyili Crosby, Michael Armitage and Henry Taylor now made a huge impression – Black painters who came from a culture to which the Western art world was not yet accustomed, but who influenced the existing white painting tradition with new forms, new ideas, new associations. Take Armitage’s paintings: they are lush, multicoloured and rich, with images that initially remind the Western viewer of Gauguin – until you realise that Gauguin borrowed ‘his’ world entirely from Tahiti. What Armitage does is take this visual language back to its origins, as it were: a Black artist tracing a world appropriated by a white artist back to its source. Or take Akunyili Crosby’s work. At first glance, her paintings show everyday life in the Black community, but she combines that with subtle, complex collages that are incorporated into the floors and walls; these depict the history and background of the people as an integral part of their visible lives. That world was always there, of course, but Akunyili Crosby makes it visible, convincing and probing in all its complexity. Because the work of these painters is also convincing on a technical level and their representations are layered and thought-provoking, many people in the traditional art world realised that their perspective would slowly change under the influence of new outlooks, new promises, new possibilities – and that, if things went well, everyone would benefit from this. You could see

Dat had invloed op de wereld als geheel, en zeker ook op de kunst: plotseling werd, vooral via een app als Instagram, duidelijk hoeveel kunst er over de hele wereld werd gemaakt. En dat veel van die kunst afkomstig was uit landen en culturen die buiten de traditionele westerse kunstwereld stonden. Tegelijk begonnen niet-witte kunstenaars zich te roeren: waarom werden hún geschiedenis, hún cultuur, hún achtergronden en gebruiken door de dominante, witte, westerse wereld structureel genegeerd? Waarom deelden zij niet in de aandacht, de macht, het geld? Net als het overgrote deel van de westerse maatschappij moest de kunstwereld wennen aan het idee, maar ze zag er ook al snel de mogelijkheden van in, daarbij onmiskenbaar gedreven door een mix van toekomstverwachting en opportunisme. Veel kunstkeners en -kijkers waren al langzaam gaan beseffen dat de romantisch-conceptuele artistieke traditie zijn grenzen had bereikt – en ineens was er een ‘nieuwe wereld’ die de westerse kunst een enorme impuls kon geven.



Henry Taylor, *I’LL PUT A SPELL ON YOU*, 2004, acrylverf, krantenpapier op doek / acrylic, newsprint on canvas, 137,2×195,6 cm

Dat gebeurde ook – en zowaar: vooral in de schilderkunst. Want geschilderd wordt er overal, in alle landen en in alle culturen. En al snel werd duidelijk dat die culturen en achtergronden veel aan de westerse schilderkunstige traditie konden toevoegen. Daarbij vormde de Biënnale van Venetië van 2019 een omslagmoment: terwijl schilderkunst op dit grootste kunstevenement ter wereld jarenlang nauwelijks een rol had gespeeld, verschenen daar nu ineens indrukwekkende presentaties van kunstenaars als Njideka Akunyili Crosby, Michael Armitage en Henry Taylor – zwarte schilders, afkomstig uit een cultuur waar de westerse kunstwereld nog niet aan was gewend, maar die de bestaande witte schildertraditie beïnvloedden met



Kerry James Marshall, *School of Beauty, School of Culture*, 2012, acrylverf, glitter op doek / acrylic, glitter on canvas, 274×401 cm

nieuwe vormen, nieuwe ideeën, nieuwe associaties. Neem de schilderijen van Armitage: die zijn weelderig, veelkleurig en rijk, met beelden die de westerse toeschouwer eerst doen denken aan Gauguin – tot je beseft dat Gauguin ‘zijn’ wereld volledig ontleende aan Tahiti. Zo haalt Armitage deze beeldtaal als het ware terug naar de oorsprong: een zwarte kunstenaar die een door een witte kunstenaar zich toegeëigende wereld weer terugbrengt naar de bron. Of neem het werk van Akunyili Crosby. Haar schilderijen tonen op het eerste gezicht het dagelijkse leven in de zwarte gemeenschap, maar ze combineert dat met subtiële, complexe collages, verwerkt in de vloeren en de wanden, waarmee ze die geschiedenis en de achtergrond van deze mensen verbeeldt als een integraal onderdeel van hun zichtbare leven. Die wereld was er natuurlijk altijd al, maar Akunyili Crosby maakt haar zichtbaar, overtuigend en indringend in al zijn complexiteit. Doordat het werk van deze schilders ook technisch overtuigend is, en hun voorstellingen heel gelaagd en prikkelend zijn, beseften veel mensen in de traditionele kunstwereld dat hun perspectief langzaam zou veranderen, bijgesteld door nieuwe perspectieven, nieuwe beloftes, nieuwe mogelijkheden – en dat, als het goed ging, iedereen daarvan zou profiteren. Dat zag je bijvoorbeeld ook in het werk van Avery Singer, een jonge Amerikaan die op virtuoze manier de combinatie van schilderkunst en de digitale wereld naar grote artistieke hoogten wist te stuwen. Nieuwe werelden, nieuwe perspectieven, nieuwe lagen, nieuwe markten.

Vervolgens ging het hard. En werd ook duidelijk waarom de kunstwereld een interessante voorloper kan zijn van ontwikkelingen in de maatschappij als geheel: in de kunst worden nieuwsgierigheid, vernieuwing, ontdekking inhoudelijk gewaardeerd en financieel beloond. Dat besef

this, for instance, in the work of Avery Singer, a young American who managed to take a combination of painting and the digital world to dazzling artistic heights. New worlds, new perspectives, new layers, new markets.

Things were moving fast now. It also became clear why the art world could be a precursor to developments in society as a whole: in art, curiosity, innovation and discovery are intrinsically valued and financially rewarded. This realisation led the white art world to eagerly welcome a wave of Black painters. They were influenced by Black American artists such as Barkley L. Hendricks, Kerry James Marshall and Faith Ringgold, who now became the godfathers and godmothers of a generation of people who had often been working for some years but were now suddenly thrust into the spotlight: Njideka Akunyili Crosby, Kehinde Wiley, Amy Sherald, Lynette Yiadom-Boakye and Amoako Boafo. These artists are all very different, but they share one important similarity: they all portray Black people within their culture, their history, their background – and now the traditional art world began buying and displaying this work with much enthusiasm. In doing so, the art world killed two birds with one stone: it brought in the most important new painters of a new generation and also showed the outside world that it had a sense for the new reality. In 2020 and the year after, museums, galleries and fairs were full of depictions of Black people and Black culture. It may have seemed fashionable at first, but the works offered visible proof that something was actually changing. Not hidden, not conceptual, but visible for all to see.

It was not the end of this development. Other new social changes also exerted their influence on painting – and still do. Emancipation, for instance:



Faith Ringgold, *American People Series #20: Die*, 1967, olieverf op doek / oil on canvas, 182,9×365,8 cm

it wasn't just the work of Black artists that became much more visible in the art world, but also that of people from the queer community. And the idea of equal acceptance for women was finally gaining momentum. Of course, the realisation that women were disadvantaged in the art world had been around for many decades (think of the Guerrilla Girls' work), but a broader wave of emancipation made showing the work of female artists finally more commonplace.



Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989, kleurenlitho op illustratiekarton / colour offset lithograph on illustration board, 27,9 × 71,1 cm

Social media also began to exert more influence in the art world. This happened surprisingly quickly. The art lover, who until a few years ago was almost obliged to travel the world to scour artists' initiatives, galleries and museums for new discoveries, can now see hundreds of times as many artists on Instagram and Twitter. Talent, especially via Instagram, offers itself on a silver platter, washes over the art lover in waves of likes, posts and DMs. On the one hand, this is great, an enrichment, because the numbers and possibilities are unprecedented. At the time of writing, #painting alone generates over 150 million hits on Instagram, while #contemporarypainting sits well above 8 million. As a result, artists who until a few years ago hardly had the opportunity to show their work outside their own circle find that, suddenly, the whole world has opened up. On the other hand, it is also discouraging: there are so many painters working all over the world – and so much new work – that the entire spectrum seems occupied. How can you still be original? And as a curator or collector, how do you choose from this gigantic supply?

Because of this, the power of the market has increased. A young artist in their late twenties or early thirties who manages to stand out can be picked up by new media at lightning speed. Prices paid for their

leidde er in eerste instantie toe dat de witte kunstwereld zich gretig liet overspoelen door een golf van zwarte schilders. Zij waren beïnvloed door zwarte Amerikaanse kunstenaars als Barkley L. Hendricks, Kerry James Marshall en Faith Ringgold, die nu de *godfathers* en *-mothers* werden van een generatie die vaak al enige jaren werkzaam was, maar nu plotseling in de spotlights belandde: Njideka Akunyili Crosby, Kehinde Wiley, Amy Sherald, Lynette Yiadom Boakye, Amoako Boafo. Hun werk is heel verschillend, maar ze delen één belangrijke overeenkomst: allemaal portretteren ze zwarte mensen binnen hun cultuur, hun geschiedenis, hun achtergrond – en nu begon de traditionele kunstwereld dat werk groots in te kopen, en te tonen. Daarmee sloeg de kunstwereld twee vliegen in één klap: men hoopte de belangrijkste nieuwe schilders van een nieuwe generatie binnen te halen en buiten de kunstwereld kon men laten zien oog te hebben voor de nieuwe werkelijkheid. In 2020, en het jaar erna, hingen de musea, de galleries en de beurzen dan ook vol verbeeldingen van zwarte mensen en de zwarte cultuur. Misschien leek dat in eerste instantie modieus, maar de werken vormden het zichtbare bewijs dat er echt iets aan het veranderen was. Niet verborgen, niet conceptueel, maar voor iedereen zichtbaar.



Kehinde Wiley, *Femme Piquée Par Un Serpent* (*Mamadou Gueye*), 2022, olieverf op doek / oil on canvas, 335 × 762 cm

Daarmee was deze ontwikkeling nog niet ten einde. Ook andere nieuwe, maatschappelijke ontwikkelingen deden hun invloed gelden op de schilderkunst – en doen dat nog steeds. Emancipatie, bijvoorbeeld: niet alleen het werk van zwarte kunstenaars werd veel beter zichtbaar in de kunstwereld, dat gold ook voor werk van mensen uit de queergemeenschap. En de gelijkberechtiging van vrouwen raakte eindelijk langzaam geaccepteerd. Natuurlijk was het besef dat vrouwen in de kunstwereld zijn achtergesteld al vele tientallen jaren oud (denk aan het werk van de Guerrilla Girls), maar op de brede golf van emancipatie

werd het tonen van het werk van vrouwelijke kunstenaars eindelijk vanzelfsprekender.

Ook sociale media kregen steeds meer invloed op de kunstwereld. Dat ging verrassend snel. De kunstliefhebber, die tot enkele jaren geleden bijna verplicht was om de wereld rond te reizen om in kunstenaarsinitiatieven, galleries en musea naar nieuwe ontdekkingen te speuren, kan nu op Instagram en Twitter vele honderden keren zoveel kunstenaars voorbij zien komen. Sterker nog: het talent biedt zich, vooral via Instagram, op een presenteerblaadje aan, het dringt zich naar voren en spoelt in golven van likes en posts en dm's over de kunstliefhebber heen. Dat is aan de ene kant geweldig, een verrijking, want de hoeveelheid en mogelijkheden zijn ongekend. Alleen #painting geeft op Instagram op het moment van schrijven al meer dan honderdvijftig miljoen hits, #contemporarypainting zit ruim boven de acht miljoen. Daardoor ligt voor kunstenaars die tot voor enkele jaren nauwelijks de mogelijkheid hadden hun werk buiten eigen kring te tonen ineens de hele wereld open. Aan de andere kant is het ook ontmoedigend: er werken zoveel schilders over de hele wereld, er wordt zoveel gemaakt, dat elk hoekje van het schilderkunstige spectrum bezet lijkt te zijn. Hoe kun je nog origineel zijn? En hoe maak je als curator of verzamelaar een keuze uit het gigantische aanbod?

Daarmee wordt de macht van de markt groter. Een jonge kunstenaar, eind twintig, begin dertig, die erin slaagt op te vallen, kan door de nieuwe media razendsnel worden opgepikt. Dan schieten de prijzen die voor zijn of haar werk worden betaald omhoog in een tempo, en op een manier, die zowel voor de schilders zelf als voor hun galleries én voor de kunstmarkt bijna beangstigend is. Het aantal schilders dat dit 'geluk' ten deel valt is weliswaar beperkt, maar als het gebeurt kan het hard gaan. Neem Amoako Boafo (1984) wiens schilderij *Hand Up* (2018) in december 2021 werd geveild voor drie miljoen euro. Michael Armitage (1984): bijna 1,4 miljoen voor zijn *The Conservationists* (2015). De al genoemde Avery Singer (1987): bijna vijf miljoen voor *Happening* (2014). En de laatste hit: de Engelse Flora Yukhnovich, wier schilderij *Nobody Puts Baby in a Corner* (2018) in oktober 2022, op haar tweeëndertigste, op een veiling 1 850 000 euro opbracht, terwijl ze nog nauwelijks een serieuze expositie in een galerie of een museum had gehad. Zulke bedragen lijken misschien een hoofdprijs in de loterij, maar ze maken de druk heel groot, bijna ondraaglijk zelfs: als onbekende, ploeterende kunstenaar lijkt je ineens behept met de Midas touch. En wil iedereen je op zijn beurt aanraken: galleries, verzamelaars en beurzen smeken, vechten om je werk, terwijl je ook wel beseft dat ze dat vermoedelijk niet doen om je verrassende thematiek of je subtiele kleurgebruik. En je weet óók dat de kans dat je werk over enige tijd



Flora Yukhnovich, *Nobody Puts Baby in a Corner*, 2018, olieverf op linnen / oil on linen, 27 × 170 cm

work will skyrocket, which can be almost frightening for the painters themselves, their galleries and the art market. The number of painters to whom this 'good fortune' applies may be limited, but things can go fast when it happens. Take Amoako Boafo (1984) whose painting *Hand Up* (2018) in December 2021 was auctioned for three million euros. Michael Armitage (1984): almost 1.4 million for his *The Conservationists* (2015). The already-mentioned Avery Singer (1987): almost 5 million for *Happening* (2014). The latest hit is England's Flora Yukhnovich, thirty-two years old, whose painting *Nobody Puts Baby in a Corner* (2018) fetched 1 850 000 euros at an auction in October 2022 – while the artist barely had a serious exhibition in a gallery or museum to her name. Such sums may seem like winning the lottery, but they come with a lot of pressure, an almost unbearable amount even; as an unknown, struggling artist, you suddenly seem to be afflicted with the Midas touch. And everyone wants to be touched by you: galleries, collectors and art fairs beg and fight over your work, while you realise that this is probably not because of your

14 surprising themes or your subtle use of colour. You also know that chance your work will keep selling for such sums is small – and in that case the price will drop allong with the attention. All this creates extreme turmoil for a talented young artist. What does such sudden financial appreciation say about the quality of your work? How do you keep renewing yourself while the market prefers you doing the same thing? Moreover, most of these painters have rarely had a serious museum exhibition at the time of their breakthrough, which raises the question to what extent market enthusiasm is supported by content and if these artists will indeed be there for the long haul. It also makes enthusiasts wonder: aren’t these prices disproportionate? Doesn’t this turn a painting into a luxury item, something in the same category as expensive bags and jewellery? Under such circumstances, is a painting still art – innovative, critical and independent?

But you can also reverse this logic. Despite all the pressures, dilemmas and doubts, you could well maintain that painting benefits from the increased attention. After all, competition has become fierce, and the stakes are high. In recent years, painting has become remarkably better, more innovative and more complex than it has been for a long time. These are not just empty words: there is so much similar painting that follows the well-established paths in an attempt to please the general public that it becomes worthwhile for truly talented young painters to explore new boundaries, new forms and new worlds. This is what we see with the painters included in *Brave New World*. Not only are their paintings very good, in the sense that they elevate the whole range of painterly possibilities such as craft, style, subject matter, history, composition, originality and relevance, but their work is also a powerful reflection of today’s world. Young painters can no longer afford to ignore the world. Engaging with society’s turmoil almost comes naturally to them, and they compress, transform and transcend it in their paintings. Take Njideka Akunyili Crosby with her beautifully layered paintings about everyday life in the Black community. Or Avery Singer with her stacks of realities in a digital culture. Louis Fratino and Salman Toor, whose work deals with carving out a place in society as a queer person. Christina Quarles: the role of the body. Issy Wood: the tension between virtual reality and real life. Cui Jie: dealing with ideologies and utopias. Serious, sometimes heavy subjects that all lead to beautiful, rich, extraordinary paintings.

nog steeds voor zulke bedragen zal worden verkocht klein is – en dat de belangstelling ervoor, tegelijk met de daling van de prijs, in zo’n geval verdampt. Dat alles levert extreem veel onrust op voor een talentvolle jonge kunstenaar. Wat zegt de plotselinge financiële waardering eigenlijk over de kwaliteit van je werk? Hoe zorg je ervoor dat je jezelf blijft vernieuwen, terwijl de markt liever ziet dat je hetzelfde blijft doen? De meeste van die schilders hebben bovendien op het moment van doorbreken zelden een serieuze museumtentoonstelling gehad, waardoor de vraag knaagt in hoeverre het marktenthousiasme door inhoud wordt gestut – of door mogelijk succes en eventuele erkenning op de lange termijn. En dat brengt ook de liefhebbers aan het twijfelen. Zijn de bedragen niet buitenproportioneel? Verwordt een schilderij zo niet tot een luxeartikel, in dezelfde categorie als dure tassen en juwelen? Is een schilderij onder zulke omstandigheden nog wel kunst – onafhankelijk vernieuwend, kritisch en zelfstandig?

Maar je kunt dat idee ook omdraaien. Ondanks alle druk en dilemma’s en twijfels kun je immers goed volhouden dat de schilderkunst als geheel voordeel heeft bij die toegenomen aandacht. Doordat de concurrentie op de (schilder)kunstmarkt hevig is geworden en de belangen groot zijn, wordt er de laatste jaren opvallend veel beter, vernieuwender en complexer geschilderd dan lange tijd het geval was. Dat is niet zomaar een loze kreet: er is zoveel schilderkunst die op elkaar lijkt, die in een poging het grote publiek te plezieren de geijkte paden volgt, dat het voor de werkelijk getalenteerde jonge schilders juist de moeite waard wordt om nieuwe grenzen op te zoeken, nieuwe vormen en nieuwe werelden te verkennen. Dat is wat we zien bij de schilders die zijn opgenomen in *Brave New World*. Niet alleen zijn hun schilderijen heel erg goed, in de zin dat ze het hele scala van schilderkunstige mogelijkheden als ambacht, stijl, thematiek, geschiedenis, compositie, originaliteit en relevantie tot grote hoogte opstuwen, hun werk vormt ook nog eens een krachtige weerslag van de wereld van nu. Jonge schilders die nu leven, kunnen het zich niet meer veroorloven met hun rug naar de wereld te (gaan of blijven) staan. Ze geven zich bijna als vanzelfsprekend rekenschap van de onrust in de maatschappij, om die in hun schilderijen samen te ballen, te transformeren en te overstijgen. Neem Njideka Akunyili Crosby met haar prachtige gelaagde schilderijen over het alledaagse leven in de zwarte gemeenschap. Avery Singer met haar stapelingen van werkelijkheden in een digitale cultuur. Louis Fratino én Salman Toor die werk maken dat gaat over de manier waarop je als queerpersoon een plek in de samenleving veroverd. Christina Quarles: de rol van

het lichaam. Issy Wood: de spanning tussen de virtuele werkelijkheid en het echte leven. Cui Jie: de omgang met ideologieën en utopieën. Serieuze, soms zware onderwerpen, die allemaal leiden tot prachtige, rijke, bijzondere, verdiepende schilderijen.

Werkend aan deze tentoonstelling en aan dit boek dacht ik af en toe aan de Nederlandse schilder Michael Raedecker, die ik in 2002 interviewde voor mijn boek *Verf*. Raedecker was een van de jongste deelnemers toen, opvallend succesvol, maar toch worstelde hij met zijn rol als kunstenaar: wat betekent het, vroeg hij zich af, om in zo’n woelige wereld (ook toen al) elke dag naar je atelier te fietsen, je daar op te sluiten met verf en doek en muziek en een lekkere lunch, en vanuit die positie commentaar te geven op de wereld? Betekent dat nog iets? Met dat dilemma heeft de huidige generatie kunstenaars voorlopig afgerekend: voor hen is het atelier geen kluis, geen cel, maar een lanceerbasis, van waaruit ze beelden en ideeën de wereld in schieten die mensen aanzetten tot nadenken, die hen stimuleren zich te verdiepen in verhalen die ze nog niet kenden, in rollen en posities die anders zijn dan die van henzelf. Deze kunstenaars zijn er diep van doordrongen hoe complex en confronterend het leven op dit moment is, maar ze kiezen ervoor om niet bij de pakken neer te zitten. Ze schilderen. Daarmee zijn ze Huxley voorbij en gedragen ze zich een beetje als Miranda in *The Tempest*: de wereld om hen heen mag er dan beroerd aan toe zijn, zij kiezen ervoor om desondanks te tonen wat er mogelijk is, om nieuwe horizonnen en perspectieven op te zoeken, hoe naïef dat misschien ook lijkt. Schoonheid. Verdieping. Complexiteit. En daar is veel behoefte aan, zo blijkt uit de grote belangstelling voor hun werk, van zowel toeschouwers en instituties als van de markt. Met een variant op de beroemde uitspraak die Churchill nooit schijnt te hebben gedaan: wat is alle leed, alle onrust waard als er niemand opstaat om de horizon daar voorbij te tonen? Deze schilders tonen de brave new world van nu, in al z’n rijkdom en complexiteit. Een wereld om voor te vechten – door te schilderen.

Hans den Hartog Jager

15 Working on this exhibition and this book, my thoughts sometimes turned to the Dutch painter Michael Raedecker, whom I interviewed in 2002 for my book *Verf (Paint)*. Raedecker, one of my youngest subjects, was remarkably successful, and yet he struggled with his role as an artist: what does it mean, he wondered, in such a turbulent world (even back then) to ride your bike to your studio every day, lock yourself up with paint and canvases and music and a nice lunch, and comment on the world from that position? Does that still mean anything? The current generation of artists has dealt with that dilemma in a pragmatic way: to them, the studio is not a vault, not a cell, but a launch pad from which they catapult images and ideas into the world that make people think, that encourage them to delve into stories they didn’t yet know, into roles and positions different from their own. These artists are deeply aware how complex and confrontational life is right now, but they choose not to sit back. They paint. In doing so, they have moved beyond Huxley and become a bit like Miranda in *The Tempest*: the world around them may be in a terrible state, but they choose to show what is possible, to seek new horizons and perspectives, however naive that may seem. Beauty. Depth. Complexity. And there is much need for that, as evidenced by the great interest in their work – both among spectators and institutions *and* in the market. To offer a variation on a famous statement Churchill never actually seems to have made: what is all the suffering, all the turmoil worth if no one stands up to reveal the horizon beyond it? These painters show today’s brave new world, in all its richness and complexity. A world worth fighting for – by painting.

Hans den Hartog Jager



Njideka Akunyili Crosby



Een jager met een eigen verhaal

A Hunter with a Story of Their Own

We kennen het beeld uit films. Een vrouw, of een man, staat in een kamer. Buiten is het donker. Binnen is het licht diffuus, de ruimte is onbestemd. Achter haar of hem verzamelen zich langzaam mensen, steeds meer – ze staan rechtop, stil, staren voor zich uit. Hoe verder naar achter, hoe ouder. Dit zijn de voorouders, de mensen die onze hoofdpersoon hebben gevormd. Ze drommen als schimmen uit het verleden om hem heen.

De werken van Njideka Akunyili Crosby (1983) tonen vaak varianten op dit thema. Het zijn vrijwel altijd overzichtelijke scènes: een persoon, een stel, een familie in een (woon)kamer, min of meer realistisch geschilderd. Ze zitten aan tafel, op een bank, in een groep, liggen op bed. Er hangen vaak foto's aan de muur, of schilderijen, er staat een platenspeler, zo'n ouderwetse, in een lage houten kast. Als het een groep is, zijn de hoofdrolspelers altijd druk in gesprek, als er slechts één persoon is te zien kijkt die de toeschouwer meestal niet aan. Maar dit alles is niet wat Akunyili Crosby's werken bijzonder maakt. Dat is allereerst het perspectief, dat in haar werk, net als in die films, heel subtiel is vertekend – kijk maar, de horizonlijnen sluiten niet aan. Maar dat dringt nauwelijks tot je door, je ervaart vooral een vaag gevoel van desoriëntatie. Dat wordt versterkt door de dichte, collage-, bijna behangachtige oppervlaktes die op elk Akunyili Crosby-schilderij terugkomen. Die bouwt ze op uit bestaande afbeeldingen: familiefoto's, platenhoezen, krantenfoto's – wil je ze als toeschouwer beter bekijken, ontcijferen, dan moet je héél dicht op het werk gaan staan, wat bijna ongemakkelijk intiem is. Akunyili Crosby maakt deze achtergronden op een bijzondere manier: ze haalt de afbeeldingen uit een tijdschrift, of print ze uit. Vervolgens legt ze ze op het oppervlak en wrijft er met aceton overheen, waardoor de afbeelding als het ware wordt 'getransfereerd' naar het werk – van de ene drager naar de andere. Deze 'achtergrondcollages' hebben geen vaste plek in Akunyili Crosby's schilderijen: ze kunnen de kleren zijn van een hoofdpersoon, de achterwand van de keuken, of, vaak, de vloer. Dat laatste is veelzeggend: wanneer de hoofdpersoon op zo'n collage staat, lijkt hij of zij los te komen van

We've seen the scene in films. A woman, or a man, standing in a room. Outside, it is dark. Inside, the light is diffused, the space indeterminate. Behind her or him, people slowly gather, more and more – standing upright, silent, staring ahead. The further back, the older. These are the ancestors, the people who shaped our protagonist. They crowd around like shadows from the past.

The works of Njideka Akunyili Crosby (1983) often offer variations on this theme. They are almost always clear scenes: a person, a couple or a family in a (living) room, painted more or less realistically. The people are sitting at a table, on a sofa, in a group, or lying on a bed. Often photographs will be hanging on the wall, or paintings, and there is a record player, one of those old-fashioned ones, in a low wooden cabinet. With groups, the protagonists are always busy talking; if there is only one person present, they usually do not look at the viewer. But these details are not what makes Akunyili Crosby's work special. What does is, first of all, the perspective, which in her paintings, as in those films, is very subtly distorted. See? The horizon lines don't connect. But that hardly registers; you mainly experience a vague sense of disorientation. It's reinforced by the dense, collaged, almost wallpaper-like surfaces that recur on every Akunyili Crosby painting. She constructs them from existing images: family photos, record sleeves, newspaper pictures. If you want to get a better look at them as a viewer, and decipher them, you have to stand very close to the work, which feels almost uncomfortably intimate. Akunyili Crosby creates these backgrounds in a unique way: she takes images from a magazine or prints them. She then places these on the surface and rubs them with acetone, 'transferring' the image

20 to the work, as it were – from one bearer to another. These ‘background collages’ have no fixed place in Akunyili Crosby’s paintings: they can be a protagonist’s clothes, the back wall of a kitchen or, often, a floor. The latter is significant: when the protagonist is standing on such a collage, they seem detached from space, from the present, as if surrounded, carried, by an uncertain ‘package’ of origin, culture and memories that keeps changing with time. That memory is what Akunyili Crosby is all about.

Once you see that, you realise her work consists of a powerful confluence of lines and themes that are very personal but at the same time possess great universal power. Akunyili Crosby was born in Enugu, Nigeria. Her father, Chike Akunyili, was a surgeon; her mother, Dora Akunyili, was a pharmacologist and, as director-general of the National Agency for Food and Drug Administration and Control, a well-known Nigerian, partly because she led a passionate fight against the counterfeit drugs that caused so many deaths in her country. The family’s roots were in the city, but on weekends and holidays, Akunyili Crosby often accompanied her parents back to the village, an hour’s drive from the city, where her father was born, and her grandmother still lived. For her studies, she first moved to Lagos and from there to Philadelphia, in the United States. In interviews, she always stresses that those gradual steps ‘into the big world’, each time into a different environment, dynamic, culture and take on the world, have shaped her and her work to an important extent: ‘I feel there are parts of my person, who I am, parts that were formed in Enugu, parts that were formed through this experience of going to the village, and living in America, and being an American citizen now. And in the works, I’m trying to navigate all of those.’

What this entails can be seen in Akunyili Crosby’s Predecessors series. These are portraits of her family, herself, her ‘ancestors’ – but brought together in many different ways. For example, *The Twain Shall Meet* (2015), on show in *Brave New World*, doesn’t seem to depict a human being at first glance, but the work is full of memories, ghosts. They are present in the photo portraits on the table (the portrait to the right, for example, is Akunyili Crosby’s paternal grandmother), and the funeral announcement for her grandmother on the left side of the table is there for a reason. The still life on the table is also symbolic: the paraffin lamps refer to the lamps that were used in her grandmother’s village (where the electricity often went out), and the tea set recalls the

Cassava Garden
2015
Acrylverf, transfers, kleurpotlood, houtskool,
gedenkstof op papier
Acrylic, transfers, coloured pencil, charcoal,
commemorative fabric on paper
182,88 cm × 152,40 cm

de ruimte, van het heden, alsof hij of zij wordt omgeven, gedragen, door het onzekere ‘pakket’ van afkomst, cultuur en herinneringen dat met het verglijden van de tijd steeds verandert. Die herinnering, daar gaat het Akunyili Crosby om.

Wie dat eenmaal ziet, beseft hoezeer haar werk een krachtige samenballing is van lijnen en thema’s die heel persoonlijk zijn, maar tegelijk een grote universele kracht bezitten. Akunyili Crosby werd geboren in Enugu in Nigeria. Haar vader, Chike Akunyili, was chirurg, haar moeder Dora Akunyili was farmacoloog en als directeur-generaal van de National Agency for Food and Drug Administration and Control een bekende Nigeriaanse, mede omdat ze een gepassioneerde strijd voerde tegen namaakdrugs die in haar land veel doden veroorzaakten. Het gezin was geworteld in de stad, maar in de weekends en de vakanties ging Akunyili Crosby met haar ouders vaak terug naar het dorp, op een uur rijden van de stad, waar haar vader was geboren en waar haar oma nog steeds woonde. Voor haar studie verhuisde ze eerst naar Lagos en vandaar naar Philadelphia, in de Verenigde Staten. In interviews benadrukt ze altijd dat al die geleidelijke stappen ‘de grote wereld in’, telkens naar een ander soort omgeving, dynamiek, cultuur en wereldwijsheid, haar persoon en haar werk in belangrijke mate hebben gevormd: *‘I feel there are parts of my person, who I am, parts that were formed in Enugu, parts that were formed through this experience of going to the village, and living in America, and being an American citizen now. And in the works I’m trying to navigate all of those.’*

Hoe dat werkt is mooi zichtbaar in Akunyili Crosby’s *Predecessors*-serie. Het zijn portretten van haar familie, haarzelf, haar ‘voorouders’ – maar dan op heel veel verschillende manieren bij elkaar gebracht. Op *The Twain Shall Meet* (2015) bijvoorbeeld, te zien in *Brave New World*, is op het eerste gezicht geen mens te vinden, maar het werk zit vol met herinneringen, geesten. Die zitten in de fotoportretten op de tafel (het rechter portret, bijvoorbeeld, is Akunyili Crosby’s grootmoeder van vaders kant en tegelijk staat er links op de tafel niet voor niets een overlijdensbericht van de grootmoeder. Ook het stilleven





5 Umezebi Street, New Haven, Enugu

2012

Acrylverf, transfers, kleurpotlood,

houtschool, pastelkrijt op papier

Acrylic, transfers, coloured pencil,

charcoal, pastel on paper

213,36 × 266,7 cm

Detail p. 16-17

‘In mijn werk probeer ik te navigeren door de verschillende delen van mijn leven’

classical tea tradition of Britain, Nigeria’s coloniser. The title of the work, therefore, refers to Rudyard Kipling’s famous quote from his *Barrack-Room Ballads* (1892): ‘Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet.’ The dilemma is captured beautifully by Akunyili Crosby: on the table, the two cultures meet... but do they go together? And what does the mixture that is presented to us mean, however elegantly and seductively Akunyili Crosby has portrayed it? These questions are echoed in a painting Akunyili Crosby produced earlier, *Mama, Mummy and Mamma (Predecessors #2)* (2014), on which the right part of the ‘table still life’ is identical to *The Twain Shall Meet*. In this case, though, the left part of the table is empty, and her sister is sitting there, leaning on the table with one arm, somewhat laconic. The idea that the paintings interact, complement each other, but do not necessarily have to be seen together reinforces Akunyili Crosby’s idea of elusive memory.

Memory as an indeterminate space where histories, cultures and forms collide and come together, a space that inevitably sticks in your mind, is a recurring theme in Akunyili Crosby’s work – and this is where the form and content of her paintings coincide perfectly. At the same time, Akunyili Crosby does not let her viewers wander. In interviews, she has often described how her years at Yale were formative in this regard: it was the first time she, as a Black woman, was emphatically confronted with subtle forms of discrimination – the realisation that you are listened to just a little less than your white peers, that you are taken just a little less seriously,

op de tafel is symbolisch: de kerosinelampen verwijzen naar lampen die vaak werden gebruikt in het dorp van haar grootmoeder (waar de elektriciteit nogal eens uitviel), het theeservies herinnert aan de klassieke theetraditie van Groot-Brittannië, Nigeria’s kolonisator. De titel van het werk verwijst dan ook naar het beroemde citaat van Rudyard Kipling uit zijn *Barrack-Room Ballads* (1892): ‘*Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet.*’ Dat dilemma wordt door Akunyili Crosby prachtig gevangen: op de tafel ontmoeten de twee culturen elkaar... maar gaan ze ook samen? En wat betekent de mix eigenlijk die ons hier wordt voorgeschoteld, hoe elegant en verleidelijk Akunyili Crosby hem ook in beeld heeft gebracht? Die vragen komen ook terug in een schilderij dat Akunyili Crosby eerder maakte, *Mama, Mummy and Mamma (Predecessors #2)* (2014) waarop het rechterdeel van het tafelstilleven identiek is aan *The Twain Shall Meet*. Alleen is hier het linkerdeel van de tafel leeg en zit daar haar zuster, die met één arm, enigszins laconiek op de tafel leunt. Het idee dat de schilderijen op elkaar reageren, elkaar aanvullen, maar niet per se samen te zien hoeven zijn, versterkt Akunyili Crosby’s idee van de ongrijpbare herinnering.

De herinnering als onbestemde ruimte, waar geschiedenissen, culturen en vormen botsen en bij elkaar komen, en die onvermijdelijk in je hoofd blijft hangen, komt vaak terug in Akunyili Crosby’s werk – en daar komen vorm en inhoud van haar schilderijen dan ook perfect samen. Tegelijk laat Akunyili Crosby haar toeschouwers niet dwalen. In interviews heeft ze verschillende malen verteld hoe haar jaren op Yale daarbij vormend waren: het was de eerste keer dat ze als zwarte vrouw nadrukkelijk met subtiele vormen van discriminatie werd geconfronteerd – merken dat er net even minder goed naar je wordt

‘In the works I’m trying to navigate through the different parts of my life’

geluisterd dan naar je witte medestudenten, dat je net even minder serieus genomen wordt, net even minder wordt gestimuleerd. Dat maakte het besef van een zwarte identiteit, een gedeelde zwarte geschiedenis, extra belangrijk voor haar.

Akunyili Crosby heeft vaak gezegd dat het werk van zwarte kunstenaars als Kerry James Marshall en Wangechi Mutu haar sterk heeft beïnvloed. Maar ze verwijst nog vaker naar het werk van de schrijver Chinua Achebe, die in zijn werk nadrukkelijk pleit voor het verplaatsen van het perspectief van het Westen naar Afrika. Misschien wel zijn beroemdste citaat is: ‘*Until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter.*’ Dat is precies wat het werk van Akunyili Crosby zo goed maakt: zij is een van de belangrijkste nieuwe geschiedschrijvers van de (voormalige) leeuwen – en ze doordringt zo de zwarte gemeenschap, maar ook de rest van de wereld, van het feit dat zij óók heel goed jagers kunnen zijn. Jagers met een eigen verhaal, een eigen geschiedenis. En dat verbeeldt Akunyili Crosby weer perfect op het andere schilderij in *Brave New World* getiteld: *Cassava Garden* (2015). Op het eerste gezicht is het een ‘ander’ Akunyili Crosby-werk dan normaal, abstracter, minder ‘real life’, tot je beseft dat de portretten nu achter en in de planten zijn verwerkt. In het bijzonder haar invloedrijke, iconische moeder Dora Akunyili, die het jaar ervoor overleed. Zij staat op de achtergrond, maar wordt omringd door de officiële toekenning, ‘Icon of Hope’, die haar in 2002 in Nigeria ten deel viel. Dat Akunyili Crosby juist deze erkenning van haar moeder verbeeldt zegt natuurlijk veel: met dit ‘portret van hoop’ verbindt ze verleden en toekomst – net als in haar schilderijen.

that you are not stimulated just a little less. It made the sense of a Black identity, a shared Black history, even more important to her.

Akunyili Crosby has often stated that the work of Black artists such as Kerry James Marshall and Wangechi Mutu has strongly influenced her. But even more frequently, she refers to writer Chinua Achebe, whose work explicitly advocates shifting the perspective from the West to Africa. This is perhaps his most famous quote: ‘Until the lions have their own historians, the history of the hunt will always glorify the hunter.’ This is exactly what makes Akunyili Crosby’s work so good: she is one of the most important new historians of (former) lions – impressing on the Black community, but also the rest of the world, that they can easily be hunters as well. Hunters with their own story, their own history. Akunyili Crosby depicts this perfectly in her other painting in *Brave New World*, entitled *Cassava Garden* (2015). At first glance, it seems ‘different’ from Akunyili Crosby’s usual work, more abstract, less ‘real life’, until you realise that the portraits are now incorporated behind and in the plants – specifically her influential, iconic mother Dora Akunyili, who died the year before. She remains in the background, where she is, however, surrounded by the official ‘Icon of Hope’ recognition that Nigerians bestowed on her in 2002. That Akunyili Crosby chooses to depict this particular recognition of her mother says a lot, of course: with this ‘portrait of hope’, she connects past and future – just like she does in her paintings.

Mother and Child

2016

Acrylverf, transfers, kleurpotlood,
collage, gedenkstof op papierAcrylic, transfers, coloured pencil,
commemorative fabric on paper

243,84 × 314,86 cm

**Still You Bloom in This Land of No Gardens**

2021

Acrylverf, transfers, kleurpotlood, collage op papier

Acrylic, transfers, coloured pencil, collage on paper

243,84 × 274,32 cm



The Twain Shall Meet

2015

Acrylverf, transfers op papier

Acrylic, transfers on paper

243,84 × 312,42 cm



Louis Fratino



Nooit écht alledaags

It's Never Truly Mundane

Iedereen herkent waarschijnlijk het tafereel op Louis Fratino's schilderij *An Argument* (2021). Het is laat op de avond en jij en je partner hebben ineens ruzie. De dag liep niet lekker, je was allebei moe, de irritatie loopt op. Je wilt geen ruzie, maar de temperatuur stijgt, de emoties gieren door de kamer en boos besluit een van jullie dat je 'wel op de bank gaat slapen'. De lichten in de woonkamer blijven aan, want je hoopt dat dit niet het einde van de avond is. Alsnog vallen jullie in slaap, in verschillende kamers.

Iedereen kent deze gebeurtenis dus, maar op schilderijen zie je die niet. Wel in films. Maar ook daar wordt het nooit zo verbeeld als Fratino dat doet: twee mannen, in verschillende ruimtes, maar in één beeld, waar we enigszins van bovenaf naar kijken. Die blik geeft het geheel iets geruststellends: de ogen van de toeschouwer brengen de ruziemakers bij elkaar. Daardoor voel je dat het conflict tijdelijk is, wat wordt versterkt door het rembrandteske licht en de warme gloed die over het geheel hangt. Dat vergankelijk maakt het doek zelfs roerend: ruzie en harmonie, gebroederlijk in één beeld gevangen.

Dat het hier twee mannen betreft, naakte mannen bovendien, vergeet je.

In het werk van Louis Fratino (1993) komen twee elementen stevast bij elkaar. Ten eerste *queerness*: homoseksualiteit en het ongeremd tonen van de homoseksuele wereld zijn belangrijk voor Fratino – zijn oeuvre zit vol naakte mannen, liggend op bed, omstrengeld, met bijna laconiek bungelende penissen. Maar hij behandelt diezelfde homoseksualiteit óók als iets wat eigenlijk geen bijzondere aandacht zou moeten krijgen, of verdedigd zou moeten worden – voor Fratino is homoseksualiteit simpelweg een integraal onderdeel van het dagelijks leven, zijn dagelijks leven. Hij is dan ook in veel opzichten een autobiografisch schilder: hij baseert het grootste deel van zijn werk op alledaagse gebeurtenissen die hij zelf heeft meegemaakt en die in zijn hoofd blijven rondspoken – kleine, veelzeggende momenten uit het leven met zijn voormalige partner, de ontwerper Thomas Barger, hun relatie, seks, het verlangen naar verbinding, de band met zijn familie.

Everyone will probably recognise the scene in Louis Fratino's painting *An Argument* (2021). It is late at night, and you and your partner are suddenly arguing. The day hasn't gone well, you've both been tired, and irritation is mounting. You don't want an argument, but the temperature is rising, emotions screech across the room, and one of you angrily decides to 'sleep on the sofa'. The lights in the living room stay on as you hope this isn't the end of the evening. You fall asleep regardless, in separate rooms.

Eventhough everyone is familiar with this event, you don't see it in paintings. You might encounter it in films, but even there it is never depicted the way Fratino captures it: two men, in different rooms but in one image, seen somewhat from above. This viewpoint gives the whole affair something reassuring: the spectator's eyes bring the quarrelsome men together. You sense that the conflict is temporary, which is reinforced by the Rembrandt-like light and the warm glow permeating it all. It's the transience that makes the canvas moving: quarrel and harmony, fraternally captured in one image.

That these are two men, naked men moreover, hardly registers.

Two elements invariably come together in the work of Louis Fratino (1993). First, queerness: gayness and the uninhibited display of the gay world are important to Fratino. His oeuvre is full of naked men, on beds, entwined, their penises dangling in a way that seems almost laconic. But at the same time, he treats gayness as something that really shouldn't be given any particular attention and needn't be defended – for Fratino, gayness is simply an integral part of everyday life, *his* everyday life. In many ways, therefore, he is an

Clementines

2018

Olieverf op doek

Oil on canvas

30,5 × 23 cm

autobiographical painter: he bases most of his work on everyday experiences that keep popping up in his head, small, telling moments from his life with his former boyfriend, the designer Thomas Barger, their relationship, sex, the longing for connection, the bond with his family. When it comes to these moments, Fratino draws first (he says he spends most of the day drawing) and then turns the best sketches into paintings. Crucially, he rarely takes the event itself as his starting point (the quarrel, the moment of getting ready, the farewell), but rather a moment just before or after – like a still from a film, with the dust still swirling through the room, as it were. The viewer is challenged to invent the sequence of events that precedes or follows.

Fratino's work never becomes truly mundane, mainly thanks to his virtuoso painting technique. He combines an unerring feel for light and colour with complex compositions, abstract forms and numerous references to great predecessors: Picasso, Matisse, Chagall, Hockney, Hartley and Delacroix. These references are never obligatory; just as the nod to Rembrandt in *An Argument* reveals the hidden harmony behind the arguing couple, Fratino always uses his references to great predecessors to imbue the event he captures with extra meaning. It's only logical that Picasso and Cubism often recur: the Cubist painter's ability to bend both space and time to his will fits perfectly with Fratino's desire to give richer, more complex connotations to everyday events. In the work of artists like Matisse, Chagall, Hartley and O'Keeffe, on the other hand, it seems as if Fratino has encountered a kindred universe: with their help, he is able to shape the experiences and emotions of his own life. Take the beautiful *Patrizia Cavalli's Christmas Table* (2020), which is clearly reminiscent of Matisse in its lightness, its freedom through a carefree break from traditional perspective, its infectiously bright colours against the backdrop of a dark December night, its orange stars shimmering above the scene. And don't forget the frog, a perfect fairy-tale representation of a prince who may appear at the table at any moment. Expectation, melancholy, warmth – it's all there.

Hannah's Bathroom

2018

Olieverf, oliepastel op doek

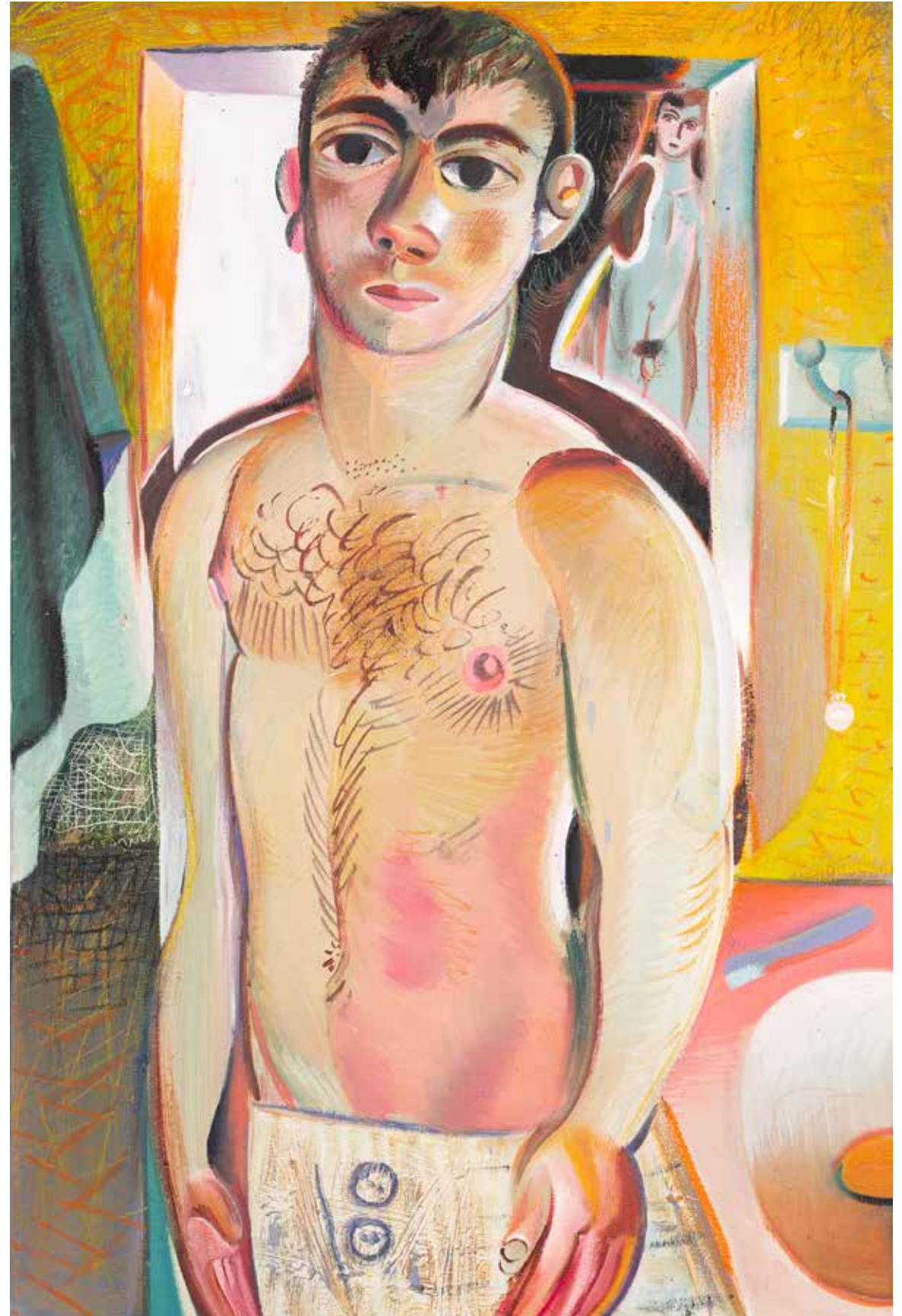
Oil, oil pastel on canvas

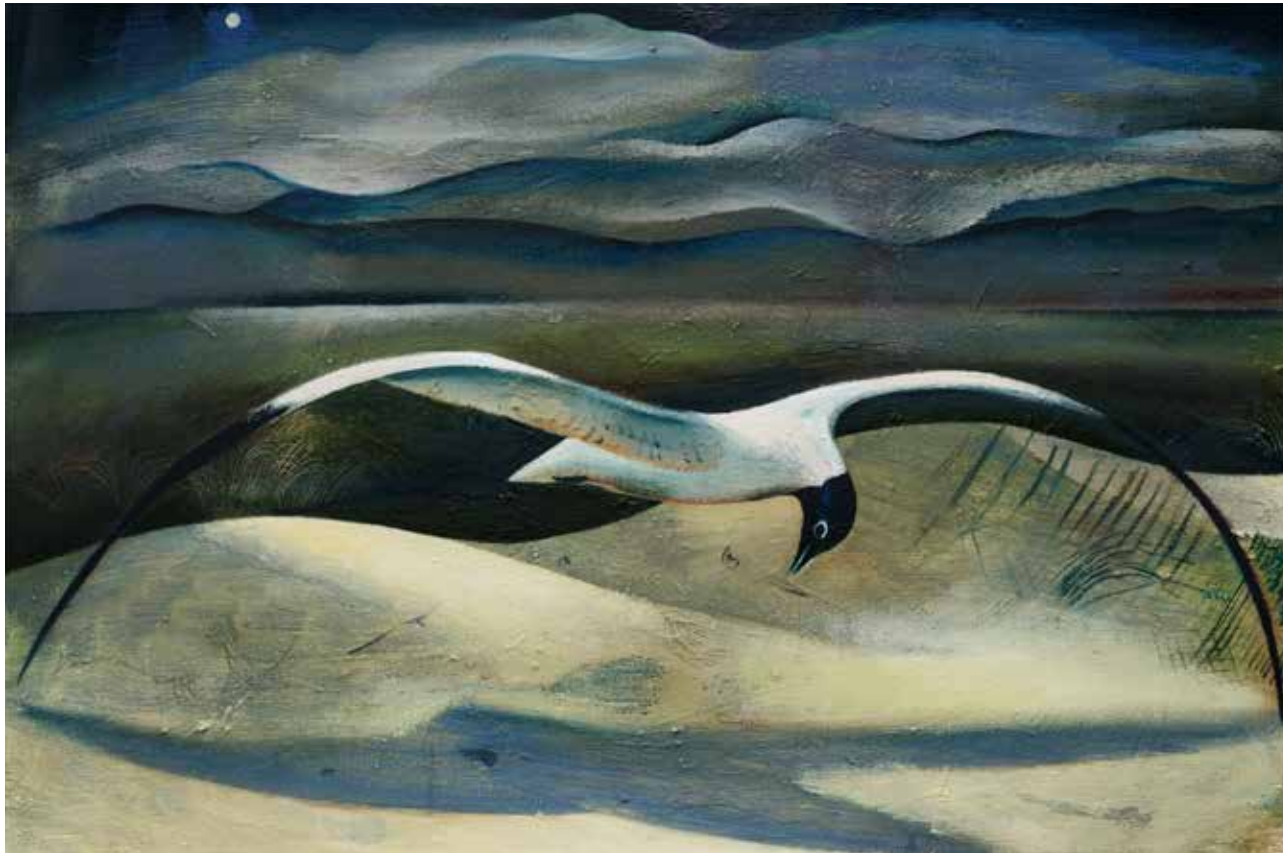
76,2 × 50,8 cm



Zulke momenten tekent Fratino eerst (hij zegt het grootste deel van de dag tekenend door te brengen) om de beste schetsen vervolgens om te zetten in een schilderij. Cruciaal daarbij is dat hij zelden de gebeurtenis zelf als uitgangspunt neemt (de ruzie, het moment van klaarkomen, het afscheid nemen), maar meestal kiest voor een ogenblik daar vlak voor of na – als een still uit een film, waarbij het stof als het ware nog door de ruimte dwarrelt, en je als toeschouwer wordt uitgedaagd het voorafgaande of het vervolg zelf te verzinnen.

Dat Fratino's werk desondanks nooit écht alledaags wordt, komt vooral door zijn virtueuze schildertechniek. Hij combineert een feilloos gevoel voor licht en kleur





Or take the Chagall-like *The Lake* (2019). Everything makes you feel it is a dream scene, one where various events and fantasies from Fratino's life come together. You never get a grip on what exactly is happening, like the painter himself, perhaps. The figure in the middle is presumably Fratino. Look at the ring in his right ear. He is flanked by, among other things, a boat, a skull, a flying goose, a rose, a moon, a star and a woman painted in reddish dream colours who is holding something out to him in her open hand – something most closely resembling a leaf, symbol of life and growth. The fact that almost all objects have to do with change and development makes it seem like an imagined future more than anything, one that is based on something that happened in his life, there on that lake. But just as when someone tells you about a dream, you can't fully get a handle on it. And yet, you immediately understand the sense of dreaming and the confusing combination of past, hope and fantasy; the painting is in that sense completely universal.

This seems to be its core. Fratino often says in interviews that he considers himself a 'classical'

met complexe composities, abstracte vormen en heel veel verwijzingen naar grote voorgangers: Picasso, Matisse, Chagall, Hockney, Hartley en Delacroix komen allemaal voorbij. Die verwijzingen zijn nooit obligaant: zoals de hint naar Rembrandt in *An Argument* de verborgen harmonie achter het ruziënde stel laat zien, gebruikt Fratino de verwijzingen naar grote voorgangers altijd om de gebeurtenis die hij wil vangen met extra betekenis te laden. Dat Picasso en het kubisme vaak terugkeren is logisch: het vermogen van de schilder in het kubisme om zowel ruimte als tijd naar zijn hand te zetten, past perfect bij Fratino's verlangen om alledaagse gebeurtenissen te voorzien van een rijkere, complexe lading. Bij het werk van kunstenaars als Matisse, Chagall, Hartley en O'Keeffe lijkt het er daarentegen meer op dat Fratino een verwant universum heeft aangetroffen en met hun hulp de ervaringen en emoties uit zijn eigen leven kan vormgeven. Neem het prachtige *Patrizia Cavalli's Christmas Table* (2020), dat onmiddellijk aan Matisse doet denken – de lichtheid, de vrijheid die ontstaat door de onbekommerde breuk met het traditionele perspectief, de aanstekelijk heldere kleuren die stralen tegen de achtergrond van de donkere decembernacht, de oranje sterren die zinderen boven het tafereel.

Laughing Gull
2021
Olieverf op doek
Oil on canvas
51 × 76,5 cm

An Argument
2021
Olieverf op doek
Oil on canvas
177,7 × 165,3 cm



The Lake
2019
Olieverf op doek
Oil on canvas
119 × 110 cm



Patrizia Cavalli's Christmas Table
2020
Olieverf op doek
Oil on canvas
114,3 × 76,2 cm



De ogen van de toeschouwer brengen de ruziemakers bij elkaar

The spectator's eyes bring the quarrelsome men together

painter. In the contemporary art world, that is often a euphemistic way of describing an artist who has little use for the conceptual tradition or little interest in innovation and change. It is different with Fratino: for him, 'classical' above all else refers to timeless, universal and – to use a strong word – Platonic: in his canvases, he unmistakably strives to depict a world that rises above current affairs, that touches on universal and timeless feelings and insights – just like the best classical images do. Not without reason do the characters on his canvases all have similar features; their faces are rarely pronounced or detailed. They are more reminiscent of faces on Etruscan vases and, subsequently, those painted by Picasso in the early 1920s, his 'classical' period. At the same time, Fratino always imbues his paintings with a sense of intimacy – or perhaps we should say: accessibility –, keeping the viewer close to him. He does this on a literal level by creating a remarkable number of small canvases, forcing the viewer to approach very closely to appreciate the details and subtleties, but also by painting a remarkable amount of skin – not smooth and distant, like a 'classical' painter such as Ingres might render it, but loose and touchable, turning his paintings almost into bodies. In the process, even the most staunch heterosexual forgets that Fratino offers a universe that is explicitly gay. It hardly matters anymore: here, the idyll has long transcended reality.

En vergeet de kikker niet, een perfecte, sprookjesachtige verbeelding van de prins die elk moment aan tafel kan verschijnen. Verwachting, melancholie, warmte – het zit er allemaal in.

Of neem het Chagallachtige *The Lake* (2019). Je voelt aan alles dat dit een droomscène is, waarin verschillende gebeurtenissen en fantasieën uit Fratino's leven bij elkaar komen, zonder dat je grip krijgt op wat er precies gebeurt, net als de schilder zelf, misschien. De figuur in het midden is vermoedelijk Fratino zelf. Kijk naar het ringetje in zijn rechteroor. Hij wordt onder andere geflankeerd door een bootje, een schedel, een vliegende gans, een roos, een maan, een ster, en een vrouw die in roodachtige droomkleuren is geschilderd en die hem op haar open hand iets aanreikt – dat nog het meest op een blaadje lijkt, symbool van leven en groei. Het feit dat bijna alle objecten te maken hebben met verandering en ontwikkeling, zorgt ervoor dat het geheel vooral een toekomstfantasie lijkt, gebaseerd op iets wat in zijn leven is gebeurd, daar op dat meer. Maar net als wanneer iemand je in het echt een droom vertelt, krijg je er niet volledig grip op. En toch: het gevoel van dromen en de verwarrende combinatie van verleden, hoop en fantasie snap je meteen – en daardoor is het schilderij in die zin volkomen universeel.

Dat lijkt de kern. Fratino vertelt in interviews vaak dat hij zichzelf beschouwt als een 'klassieke' schilder. Dat is in de hedendaagse kunstwereld vaak eufemistisch taalgebruik voor kunstenaars die weinig moeten hebben van de conceptuele traditie, of die weinig belangstelling hebben voor vernieuwing en verandering. Bij Fratino is dat anders: bij hem staat 'klassiek' vooral voor tijdloos, universeel en, laten we een zwaar woord gebruiken, platonisch: hij streeft er in zijn doeken onmiskenbaar naar een wereld te verbeelden die zich boven de actualiteit verheft, die raakt aan universele en tijdloze gevoelens en inzichten – net zoals de beste klassieke beelden dat doen. Niet voor



**Tom sleeping at Locarno
with etchings**
2020
Olieverf op doek
Oil on canvas
22,86 × 30,48 cm

niets hebben de personages op zijn doeken allemaal overeenkomstige trekken: zelden zijn hun gezichten uitgesproken of gedetailleerd, ze doen eerder denken aan gezichten op Etruskische vazen, en vervolgens aan de gezichten die Picasso schilderde aan het begin van de jaren twintig, zijn 'klassieke' periode. Tegelijk doet Fratino er alles aan om zijn schilderijen een gevoel van intimiteit, of laten we zeggen bereikbaarheid mee te geven – en zo de toeschouwer dicht bij zich te houden. Dat doet hij letterlijk door opvallend veel kleine doeken te maken waar je als toeschouwer héél dichtbij moet komen om alle details en finesses te kunnen waarderen, maar ook door opvallend veel huid te schilderen – niet glad en afstandelijk, zoals een 'klassieke' schilder als Ingres dat doet, maar rul en aanraakbaar, waardoor zijn schilderijen zélf bijna lichamen worden. Daarbij vergeet zelfs de meest verstokte heteroseksueel dat hij zich bij Fratino in een nadrukkelijk homoseksueel universum bevindt. Dat doet er ook nauwelijks meer toe: de idylle is hier allang de praktijk overstegen.

Fratino's werk is zo goed in balans dat zijn wereld soms bijna té idyllisch lijkt – alsof je kijkt naar herinneringen die door de verteller al te positief zijn ingekleurd. Maar diezelfde idylle zou bij Fratino ook het verlangen kunnen vertegenwoordigen naar een utopische wereld die in werkelijkheid misschien niet eenvoudig te verwezenlijken is, maar wel in de kunst – het schilderij als plaats van dromen, als toevluchtsoord. Misschien zelfs als toekomst-fantasie, die een stuk dichterbij komt als ze in schilder-vorm acceptabel blijkt, als ze in musea, galleries en privécollecties wordt getoond. En zelfs een idylle blijft als de hoofdpersonen ruzie hebben.

Fratino's work is so well balanced that his world sometimes seems almost too idyllic, as if you are looking at memories the narrator has coloured too positively. But with Fratino, that same idyll could also represent the longing for a utopian world that cannot easily be achieved in reality, although it might exist in art – the painting as a place of dreams, as a refuge. Perhaps even as an imagined future, one that becomes more realistic when it proves admissible in the form of a painting exhibited in museums, galleries and private collections. One that remains an idyll even when the main characters quarrel.

2022

Olieverf op doek

Oil on canvas

89 × 117 cm



Raquel van Haver



Eerbetoon aan de koningin

Homage to the Queen

Raquel van Haver (1989) lijkt als kunstenaar op een verslaggever. Een verslaggever die niet alleen wil tonen, maar die verandering wil bewerkstelligen. Voor haar werk reist Van Haver de hele wereld over, vooral naar landen die vanuit westers perspectief weinig aandacht krijgen: Nigeria, Ghana, Cuba. Daar kijkt ze rond, maakt contact met mensen, verdiept zich in hun geschiedenis, om na terugkeer in Amsterdam al die indrukken te verwerken tot grote, exuberante figuratieve schilderijen: doeken als hedendaagse historiestukken, dik in de verf en met plastic bloemen aan de randen. Van Haver wil verbinden met haar werk – culturen, tijden, verschillende lagen van de bevolking. In haar schilderijen komen werelden samen.

Om die reden is het project dat ze in 2020 deed in Colombia tot nu toe haar belangrijkste. Het begon met de verhalen van een vriend over de ‘vergeten vrouwen’ van Colombia, die in dat land, dat al decennialang wordt geteisterd door guerrillastrijd, drugsoorlogen en corruptie, proberen tegen de stroom in een vreedzaam bestaan op te bouwen. Ze moeten wel, want vaak zijn hun mannen in diezelfde oorlogen vermoord of verdwenen. En dus zetten ze hun eigen parallelle maatschappij op: ze verdienen hun eigen geld, richten eigen scholen op, bouwen aan een eigen economie – en doorbreken zo de afhankelijkheids- en geweldscyclus, zodat hun kinderen hopelijk wél kunnen overleven en een zelfstandige, niet aan criminaliteit gebonden toekomst tegemoet kunnen zien. Maar dat komt ze soms duur te staan. Ze worden vaak vermoord, door machthebbers, of drugsbaronnen (dikwijls is de nationale of plaatselijke politiek hiermee gemoeid), die belang hebben bij het handhaven van de gewelddadige status quo. Die moorden zijn zo frequent dat ze het nieuws niet eens meer halen – vandaar ‘vergeten vrouwen’.

Van Haver trok zich het lot van deze Colombiaanse vrouwen mede zo sterk aan doordat ze zelf, vóór haar adoptie en verhuizing naar Nederland, in Colombia is geboren. Dus reisde ze af naar Colombia en tekende op verschillende plekken in het land de verhalen van de vrouwen op – niet alleen om de ‘onzichtbare vrouwen’ zichtbaar te maken, maar ook om zich te verdiepen in de

As an artist, Raquel van Haver (1989) resembles a reporter. A reporter who not only shows what’s happening but also affects change. For her work, Van Haver travels all over the world, especially to countries that receive little attention from a Western perspective: Nigeria, Ghana, Cuba. There, she looks around, connects with the people, immerses herself in their history, and after returning to Amsterdam, she processes all those impressions into large, exuberant figurative paintings, canvases that seem like contemporary history paintings, thick with paint and with plastic flowers at the edges. Van Haver strives to connect things – cultures, times, different walks of life. In her paintings, worlds come together.

For that reason, the 2020 project she worked on in Colombia is her most important one to date. It began with a friend’s stories about the ‘forgotten women’ of Colombia, who try to defiantly build a peaceful existence in a country that has been ravaged by guerrilla warfare, drug wars and corruption for decades. The women have little choice, as their husbands have often died or have disappeared in those same wars. And so they set up a parallel society: they earn their own money, found their own schools and build their own economy – thus breaking the cycle of dependency and violence, in order for their children to hopefully be able to survive and experience an independent, crime-free future. But it can cost them dearly. They are often murdered by rulers or drug barons (national or local politics are often involved) who have an interest in maintaining the violent status quo. These killings are so frequent that they don’t even make the news anymore. Hence ‘forgotten women’.

Esperanza, Fe y amor.**La madre, la hija y la sabiduría**

2020

Olieverf op jute, teer, plastic
bloemen, hars, haar, gel, papier
Oil on burlap, tar, plastic flowers,
resin, hair, gel, paper
315 × 420 × 50 cm



geschiedenis van haar geboorteland. Dat leidde tot de serie *Amo a la reina* (2020) die bestaat uit zeven (grote) doeken, vijf sculpturen, twee films, een geluidswerk en acht collages. Elk schilderij vertelt het verhaal van een streek in Colombia en de specifieke geschiedenis en problematiek aldaar. *La historia de migrantes* (2020) bijvoorbeeld, is gesitueerd in de stad Cúcuta, op de grens van Colombia en Venezuela, een land dat economisch in een nóg slechtere staat verkeert dan Colombia. Door de economische malaise in het grensgebied tussen de twee landen is daar een chaotische mix van twee ‘commerciële’ activiteiten ontstaan: drugsguerrilla en prostitutie. Er zijn Venezolanen die naar Colombia vluchten voor de armoede en er zijn Venezolanen die op Cúcuta’s immense markt plastic spullen verkopen om peso’s mee naar Venezuela terug te kunnen nemen. Op haar schilderij verbeeldt Van Haver die botsende stromen, elk met hun eigen parafernalia en eigen belangen – zie de mens als een mier zijn weg zoeken in de chaos van het leven.

Esperanza, Fe y amor. La madre, la hija y la sabiduría (2020) is een groepsportret van vrouwen als Fabiola Torres, zangeres van traditionele, betekenisvolle liederen in Pacurita, Mariela Cabarca die een project heeft opgezet voor vrouwen en jongeren in Cartagena of Sindra I. Gonzalez, een wever die door haar werk aandacht blijft vragen voor de achtergestelde positie van de Wayuu. Al deze vrouwen wonen verspreid over Colombia en hebben elkaar nooit gezien – Van Haver brengt ze bij elkaar. Het doek krijgt daardoor iets van een moderne Colombiaanse tegenhanger van het zeventiende-eeuwse Hollandse schuttersstuk, met name door de opstelling en de techniek, maar in plaats van bewapende, machtige, witte mannen zien we juist vrouwen die opstaan tegen geweld.

Op *El sol y la luna, el ritmo del ruiseñor* (2020) toont Van Haver een gebeurtenis die plaatsvond in een dorpje in de streek rond La Guajiri, in het noorden van Colombia. Het is het gebied van de Wayuu: een inheems volk dat door zijn relatieve isolatie sterk hecht aan zijn eigen cultuur, met een lange traditie; Van Havers biologische moeder was Wayuu. Ondanks die afzondering is de buitenwereld de laatste jaren ook bij de Wayuu binnengedrongen, door internet, smartphones en de toenemende invloed van Amerika en het Westen die daarmee gepaard gaat – waardoor de lokroep van de nieuwe wereld, vooral voor jongeren, daar steeds luider wordt. Om de jeugd niet te verliezen, importeren de Wayuu nieuwe tradities met een westers tintje, vaak zonder dat ze de culturele achtergrond van die traditie goed kennen. Dat toont Van Haver op dit doek: we zien hoe de lokale bevolking de eerste verjaardag van een meisje viert. Zo’n verjaardagsfeest is echter op geen enkele wijze geworteld in de lokale gebruiken, het is

**La historia el camino del seuno,
la esperanza y el amor ▶**

2020

Olieverf op jute, teer, plastic bloemen,
hars, haar, gel, papier
Oil paint on burlap, tar, plastic flowers,
resin, hair, gel, paper
190 × 210 × 25 cm

Van Haver felt so strongly about the fate of these Colombian women partly because she herself was born in Colombia, before her adoption and move to the Netherlands. She travelled to Colombia and recorded their stories in various places around the country, not only to make the ‘invisible women’ visible, but also to delve into the history of her native country. This led to the series *Amo a la reina* (2020), consisting of seven (large) canvases, five sculptures, two film pieces, one audio piece and eight collages. Each painting tells the story of a region in Colombia and the specific history and issues there. *La historia de migrantes* (2020), for example, is set in the city of Cúcuta, on the border of Colombia and Venezuela, a country in even worse economic shape than Colombia. The economic malaise in the border area has created a chaotic mix of two ‘commercial’ activities: guerrilla-style drug trade and prostitution. Some Venezuelans try to escape poverty by moving to Colombia, or by selling plastic items on Cúcuta’s immense market to take the pesos back to Venezuela. In her painting, Van Haver depicts these clashing currents, each with its own paraphernalia and interests; we see human beings make their way through the chaos of life, like ants.

Esperanza, Fe y amor. La madre, la hija y la sabiduría (2020) is a group portrait of women such as Fabiola Torres, a singer of meaningful, traditional songs in Pacurita, Mariela Cabarca, who has set up a project for women and young people in Cartagena, and Sindra I. Gonzalez a weaver who, through her work, continues to draw attention to the disadvantaged position of the Wayuu. These women live across Colombia and have never seen each other, but Van Haver brings them together. As a result, the canvas becomes a kind of modern Colombian counterpart to the seventeenth-century Dutch ‘militia piece’, mainly because of the positioning and technique but instead of armed and powerful white men, we see women standing up against violence.



As if they have ended up worshipping a saint

On *El sol y la luna, el ritmo del ruisenor* (2020), Van Haver depicts an event that took place in a village in the La Guajira region, in Northern Colombia. This is the territory of the Wayuu, an indigenous people whose relative isolation makes them strongly attached to their own culture and who come from a long tradition; Van Haver's biological mother was Wayuu. Despite their isolation, the outside world has invaded Wayuu culture in recent years due to the internet, the smartphone and the increasing influence of America and the West that comes with these innovations. The lure of the new world is growing ever stronger, especially for young people. For them not to lose their youth, the Wayuu have begun importing new traditions with a Western twist, often without knowing the cultural background of those traditions very well. This is what Van Haver shows us on this canvas: we see local people celebrating a girl's first birthday. A birthday party of that kind, however, is in no way rooted in local customs – it is a copied ritual. The Wayuu, wearing party hats, are watching the child and taking pictures, as if they have ended up worshipping a saint from some other faith. What does a celebration like this mean, Van Haver asks. Does authenticity still exist these days, now that all ages and world cultures seem to intermingle and blend effortlessly? It is certainly not unproblematic: the work shows that culture is under pressure because of the uprise of the West and that the people do everything to bend or keep their own culture.

That last question is crucial in Van Haver's oeuvre. It is evident not only in her interest in cultures far removed from the Netherlands, but also in her style and technique. Those are just as representative of her desire to bridge the gap as her choice of subject matter; it almost seems as if she has deliberately chosen a style that is as far away as possible from what is traditionally considered Dutch painting – the austere, bare, sparse and (often) abstract tradition that runs from Rembrandt and Vermeer to Mondrian and Dibbets. Van Haver's work is the radical opposite: not only does she belong to the first generation of artists to consistently depict Black people, she also does this with an almost provocatively uncalvinistic technique.

Alsof ze beland zijn bij de verering van een heilige

een gekopieerd ritueel – en dus zitten de Wayuu met feesthoedjes op naar het kind te kijken, maken foto's, alsof ze beland zijn bij de verering van een heilige uit een ander geloof. Wat betekent zo'n feest? vraagt Van Haver zich af, bestaat er nog authenticiteit in deze tijd, waarin alle leeftijden en culturen van over de hele wereld schijnbaar zonder problemen met elkaar worden vermengd, in elkaar overlopen? Probleemloos is het in ieder geval niet: het werk toont aan dat cultuur door de opkomst van het Westen onder druk staat en dat men er alles aan doet om de eigen cultuur te behouden of mee te buigen.

Die laatste vraag is cruciaal in Van Havers oeuvre. Dat zie je niet alleen in haar belangstelling voor culturen ver van Nederland, maar ook door haar schilderstijl en -techniek. Die zijn zeker zo representatief voor haar verlangen tot overbrugging als haar onderwerpskeuze – het lijkt bijna of ze welbewust voor een stijl heeft gekozen die zo ver mogelijk af ligt van wat traditioneel wordt beschouwd als Nederlandse schilderkunst: de sobere, kale, schrale, (vaak) abstracte traditie die van Rembrandt en Vermeer loopt naar Mondriaan en Dibbets. Van Havers werk is daarvan het radicale tegenovergestelde: niet alleen hoort ze bij de eerste generatie kunstenaars die structureel zwarte mensen opvoert in haar werk, ze doet dat ook in een bijna provocerend oncalvinistische techniek. Meestal gebruikt ze jute als drager van haar schilderijen (een materiaal dat ze associeert met reizen en migratie; een materiaal dat al eeuwenlang over de hele wereld wordt gebruikt) en schildert, bouwt, kleit daarop haar voorstellingen, niet alleen met verf, maar ook met gips, spuitbusverf, houts-kool, teer, haar, mobiele telefoons (!) en plastic bloemen

La historia de migrantes ►

2020

Metselwerk, mortel, staal, collages, hout
Masonry, mortar, steel, collages, wood
310 × 270 × 40 cm

die weelderig over de randen uitsteken – een bijna sculpturale manier van werken die ze versterkt door de verf op sommige delen van het doek juist heel schraal te houden, waardoor het materiële contrast nog sterker wordt. Zo benadrukt Van Haver dat schilderijen niet alleen illusies zijn die louter functioneren in een artistiek universum, maar dat haar voorstellingen zijn opgebouwd uit 'echt leven' en zodoende ook een rol willen spelen in het echte leven van de toeschouwer.

Daarom is het ook extra fascinerend dat Van Haver nadrukkelijk verwijst naar de traditie van historische, in het bijzonder zeventiende-eeuwse, groepsportretten in Nederland. Net als Rembrandt, of Van der Helst, wil ze je als toeschouwer het gevoel geven dat je zo met haar hoofdpersonen mee zou kunnen lopen, dat je kunt aanschuiven, meevieren. Alleen is de wereld die zij presenteert diametraal tegenovergesteld aan die wereld van toen. Ook dáár hoor je als toeschouwer bij, zo laat Van Haver zien: in haar doeken nodigt ze je uit deel te worden van haar wereld, kennis te maken met deze mensen. Op het eerste gezicht lijken ze misschien wel heel anders dan je gewend bent, lijkt ze te zeggen, maar ze hebben veel meer met je gemeen dan je denkt.

El sol y la luna, el ritmo del ruisenor ►►

2020

Olieverf op jute, teer, plastic bloemen, zelfgemaakte verf
Oil on burlap, tar, plastic flowers, homemade paint
310 × 240 × 40 cm

She generally uses burlap as the surface for her paintings (a material she associates with travel and migration; a material that has been used for centuries all over the world) and paints, builds and sculpts her representations on it, not only with paint but also with plaster, spray paint, charcoal, tar, hair, mobile phones (!) and plastic flowers that lushly protrude over the edges. She reinforces this almost sculptural way of working by keeping the paint very sparse on some parts of the canvas, whereby the material contrasts even more so. In this way, Van Haver emphasises that the paintings are not just illusions in a purely artistic universe; her representations are composed of 'real life' and also want to play a role in the viewer's real life.

This makes it extra fascinating that Van Haver explicitly refers to the tradition of historical (especially seventeenth-century) group portraits in the Netherlands. Like Rembrandt or Van der Helst, she wants to give you, the viewer, the feeling that you could walk right along with her protagonists, that you could join in and celebrate with them. But the world she presents is diametrically opposed to the world of those days. Van Haver shows you that as a viewer, you belong *there* as well. In her paintings, she invites you to become part of her world, to get to know these people. At first sight, they may seem very different from what you are used to, she seems to say, but you have much more in common than you might think.



**La historia el sueño que
la cometa navega hasta
el cielo, para que nunca
se olviden**

2020

Olieverf op jute, teer,
plastic bloemen, hars,
haar, gel, papier
Oil paint on burlap, tar,
plastic flowers, resin,
hair, gel, paper
180 × 210 × 25 cm



Loie Hollowell



De bron van alle leven

The Source of All Life

Loie Hollowell maakt schilderijen over het vrouwelijk lichaam. Over haar eigen lichaam, vaak. Over het genot ervan, de pijn, de onzekerheid – haar doeken zitten vol vagina's, buiken, borsten, eierstokken. Die zie je alleen makkelijk over het hoofd, omdat Hollowell de werkelijkheid op haar doeken sterk abstraheert. Ze doen in eerste instantie denken aan stofdessins uit de jaren zeventig: veel ronde, geometrische vormen, symmetrische composities en kleuren die op een subtiele manier verglijden. Tot je beseft dat die bol een zwangere buik is, die rechtehoek een stijve penis die op het punt staat een vagina te penetreren, en dat die driehoek twee gespreide benen verbeeldt, waar tussenuit zomaar een nieuwe mens zou kunnen verschijnen. Door die abstrahering tilt Hollowell haar ervaringen uit boven het persoonlijke, en worden de taferelen op, bijvoorbeeld de schilderijen uit haar *Split Orbs*-serie (2021), een bevalling in het algemeen. Dé bevalling misschien wel, of de bevalling der bevallingen in de beste platoonse of tantrische traditie: een beeld dat een hogere, algemeen geldige werkelijkheid vertegenwoordigt. Daarmee laat Hollowell meteen goed zien hoe weinig oog de westerse, door mannen gedomineerde traditie tot nu toe voor dit soort vrouwelijke onderwerpen heeft gehad. Zo verbindt ze in haar doeken haar volstrekt persoonlijke ideeën en verlangens met de gesublimeerde wereld: kijk, lijkt ze te zeggen: dit lichaam is de bron van het leven, van alle leven. En die bron is vrouwelijk.

Hollowell (1983) groeide op in een gezin dat een geïsoleerd leven leidde in Noord-Californië – een jeugd zonder tv, computer of internet. Haar vader is schilder, haar moeder ontwerper en beiden zijn bekend met de Californische Light & Space-beweging: kunstenaars als Robert Irwin en James Turrell, die illusoire ruimtes scheppen door middel van puur licht en pure kleur. Light & Space-kunstenaars zoeken naar de ervaring van licht en ruimte in haar meest elementaire vorm. Hollowell is in die omgeving min of meer als kunstenaar opgevoed: op haar derde krijgt ze al een eigen 'atelier' (een kast naast haar vaders studio) waar ze vrijelijk met verf en kleur kan experimenteren. Tot het

Loie Hollowell creates paintings about the female body. Often about her own body. About its pleasure, pain, uncertainty – her canvases are full of vaginas, bellies, breasts, ovaries. These are easy to overlook, as reality is heavily abstracted in her work. At first, one is reminded of fabric designs from the 1970s: lots of round, geometric shapes, symmetrical compositions and colours that fade subtly. Until you realise that the sphere is a pregnant belly, the rectangle a stiff penis about to penetrate a vagina, and that the triangle depicts two spread legs from which a new human being might just appear. Through this abstraction, Hollowell elevates her experiences above the personal, so that the scenes in, for example, the paintings from her *Split Orbs* series (2021) become childbirth in general. *The* birth perhaps, or the birth of births in the best Platonic or tantric tradition, an image that represents a higher, universally valid reality. At the same time, Hollowell shows us how little attention the Western, male-dominated tradition has paid to female subjects of this kind. In her canvases, she connects her utterly personal ideas and desires to a sublimated world: look, she seems to say, this body is the source of life, of all life. And that source is female.

Hollowell (1983) grew up in a family that lived an isolated life in Northern California – a childhood without TV, computer or internet. Her father is a painter, her mother a designer, and both conscious of California's Light & Space movement, known for artists like Robert Irwin and James Turrell. By creating illusory spaces through pure light and colour, Light & Space artists pursue the experience of light and space in its most basic form. Hollowell was essentially raised as

Meeting Place

2019
Olieverf, haar, acrylverf, high density foam op linnen op paneel
Oil paint, hair, acrylic medium, high density foam on linen over panel
71,1 × 61,3 × 12,7 cm

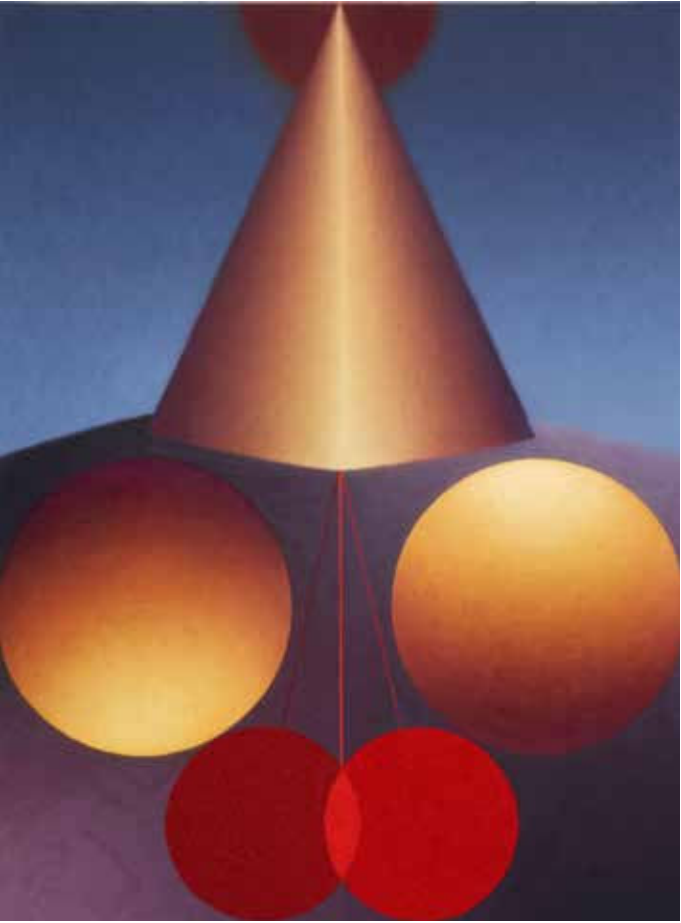
an artist in this environment: by the age of three, she was given her own ‘studio’ (a cupboard next to her father’s studio), where she could freely experiment with paint and colour. Until her mid-twenties, she produced mostly figurative work – depictions of her relationship with a boyfriend at the time. A few years later she underwent an abortion which she described as devastating: ‘Emotionally, I was really upset, because I didn’t like the person I was with, and he wanted me to stay pregnant and I didn’t. But it was also just, like, I felt this release, and all the hormones started going away, and it just felt like an explosion of freedom, but then emotionally it was tumultuous.’

That event, and its aftermath, made her want to depict intense physical experiences in her paintings. The fact that at home, physicality and sexuality had always been openly discussed (her mother gave her a vibrator when she was twenty-three to ‘loosen up’) must have made that step fairly manageable.

At first, Hollowell mainly paints vaginas and ovaries to process the abortion. But it soon becomes clear that she has larger fish to fry: not only does she realise that female physicality has become an important theme in her work, she also begins to transform her paintings into bodies. She does this by emphatically evoking the third dimension. Using plaster and resin, she applies curves and cuts and bulges that seem to flow naturally and directly from the composition: bellies, curves, legs. On the one hand, this makes classical abstract elements such as space, symmetry, light and shadow more important in her work (think of the Light & Space movement she was immersed in during her youth), while on the other hand, her work also literally begins to take up more space. Seen straight from the front (which also applies in photos, for instance on Instagram), her paintings still remind you of traditional abstract works, but when you stand in front of the canvas, you notice bulges and curves that sometimes protrude as much as ten centimetres and thus claim space – as if they are no longer content with their modest role in the world of painterly illusion and want to play along

Green Ovum

2021
Olieverf, acryl medium, high density foam op linnen op paneel
Oil paint, acrylic medium, high density foam on linen mounted on panel
182,9 × 137,2 × 9,5 cm



midden van haar twintiger jaren maakt ze vooral figuratief werk – verbeeldingen van de relatie met een toenmalige vriend. Een paar jaar later onderging ze een abortus die ze beschrijft als *devastating*: ‘*Emotionally I was really upset, because I didn’t like the person I was with, and he wanted me to stay pregnant and I didn’t. But it was also just, like, I felt this release, and all the hormones started going away, and it just felt like an explosion of freedom, but then emotionally it was really tumultuous.*’

Die gebeurtenis, en de nasleep ervan, brengt haar ertoe in haar schilderijen intense lichamelijke ervaringen te willen verbeelden. Het feit dat thuis lichamelijke en seksualiteit altijd openlijk waren besproken (ze kreeg van



Hollowell daagt het door mannen gedomineerde twintigste-eeuwse modernisme uit

Hollowell challenges the male-dominated twentieth-century Modernism

in the real everyday world, that of pregnancy and pain and space. This way, Hollowell challenges (completely male-dominated) twentieth-century Modernism, which prescribes that illusion is forbidden and that a painting should never refer to anything outside itself – let alone the (female) body. Hollowell takes this approach further and further. From the very beginning, she matched the size of her canvases to bodily proportions (with large ones referring to the whole body, smaller ones to a specific body part, such as the diaphragm, ovaries or vagina). Since 2020, she has been making casts of, for instance, her pregnant belly or that of friends, and she seamlessly integrates these into her works. In doing so, she is increasingly distancing herself from traditional painting; some of her ‘belly canvases’, for example, are reminiscent of Anish Kapoor’s *When I am Pregnant* series (1992), which features round, ‘pregnant’ bellies bulging out of walls. The work is no longer a representation of the body and life, but a body itself.

This development in Hollowell’s oeuvre, which seems far from over, is all the more interesting because, on the one hand, it emphatically breaks with the laws of Modernism, while on the other, it seems to uphold many characteristics of classical abstraction. Symmetry, balance, geometry and

haar moeder op haar drieëntwintigste een vibrator om ‘te ontspannen (*to loosen up*)’) maakte die stap ongetwijfeld redelijk overzichtelijk.

Aanvankelijk schildert Hollowell vooral vagina’s en eierstokken om de abortus te verwerken. Maar het is al snel duidelijk dat ze een groter onderwerp te pakken heeft: niet alleen beseft ze dat vrouwelijke lichamelijke een belangrijk thema binnen haar werk is geworden, ze begint haar schilderijen zélf tot lichamen te transformeren. Dat doet ze door nadrukkelijk de derde dimensie op te roepen: met behulp van gips en hars brengt ze op haar doeken welvingen en sneden en bollingen aan, die heel natuurlijk en direct lijken voort te vloeien uit de compositie: buiken, welvingen, benen. Dat zorgt er aan de ene kant voor dat klassiek-abstrakte elementen als ruimte, symmetrie, licht en schaduw in haar werk belangrijker worden (denk aan de Light & Space-beweging waarin ze in haar jeugd werd ondergedompeld), maar aan de andere kant neemt haar werk ook letterlijk meer ruimte in. Recht van voren gezien (en dus ook op foto’s, bijvoorbeeld op Instagram) doen ze nog denken aan traditionele abstracte schilderijen, maar sta je voor het doek, dan zie je de bollingen en welvingen soms wel tien centimeter uitsteken en zo de ruimte claimen – alsof ze geen genoegen meer nemen met hun bescheiden rol in de wereld van de schilderkunstige illusie, maar mee willen spelen in de wereld van alledag, de echte wereld. Die van zwangerschap en pijn en ruimte. Daarmee daagt Hollowell het (volledig door mannen gedomineerde) twintigste-eeuwse modernisme uit, dat voorschrijft dat illusie verboden is, dat een schilderij nooit naar iets mag verwijzen buiten zichzelf – laat staan naar het (vrouwelijk) lichaam. Hollowell gaat daarin steeds verder. Vanaf het begin stemde ze formaten van haar doeken al af op lichamelijke proporties (grote verwijzen naar het hele lichaam; de kleinere naar een lichaamsdeel, zoals

middenrif, eierstokken of vagina). Sinds 2020 maakt ze daadwerkelijk afgietsels van, bijvoorbeeld, haar eigen zwangere buik of die van haar vriendinnen, die ze naadloos in haar werk integreert. Daarmee neemt ze steeds meer afstand van de traditionele schilderkunst: sommige van haar ‘buikdoeken’ doen bijvoorbeeld denken aan de *When I am Pregnant*-serie (1992) van Anish Kapoor, die bolle, ‘zwangere’ buiken direct uit de muur laat stulpen. Het kunstwerk is niet langer de verbeelding van het lichaam en het leven, maar het lichaam zelf.

Deze ontwikkeling in Hollowells oeuvre, die nog lang niet ten einde lijkt, is des te interessanter omdat ze aan de ene kant nadrukkelijk breekt met de wetten van het modernisme, maar aan de andere kant een groot aantal kenmerken van de klassieke abstractie hoog in het vaandel lijkt te houden. Symmetrie, balans, geometrie, spiegeling spelen allemaal nog steeds een belangrijke rol in haar werk. Dat is geen toeval: juist door de vrouwelijke ervaring te verbinden met een stijl die streeft naar het vangen van een hogere werkelijkheid tilt ze bijvoorbeeld zwangerschap op tot het universele gegeven dat het altijd al was. Niet voor niets doet Hollowells werk sterk denken aan een combinatie van de schilderijen van Hilma af Klint, de vrouwelijke schilder die, naar pas enkele jaren geleden bleek, universele abstracties vervaardigde vóór Mondriaan en Malevitjs dat deden, en Georgia O’Keeffe, die de natuur in haar zelfgekozen ballingsoord New-Mexico zo verbeeldde dat die lijkt doortrokken met vrouwelijke vormen en lichaamsdelen. In Hollowells werk komen daarnaast regelmatig symbolische vormen terug als de mandala, het ojief (dubbele s-vorm) en de lingam (pilaar of fallusvorm) – allemaal oervormen die al vele eeuwen meegaan en staan voor groei en balans.

Intussen gaat Loie Hollowell verder met het ‘tot leven brengen’ van haar werk. Sinds 2020 tasten haar schilderijen niet alleen de ruimte af, ze komen ook tot leven, bijvoorbeeld op een doek als *Eight Saints* (2020). Daarop zien we een vulva-achtige, abstracte vorm die wordt omringd door acht borsten waaruit, jawel, melkstraaltjes richting de toeschouwer spuiten. Het is een schilderij als een vrouwelijk organisme, dat voedsel geeft aan haar omgeving, hoe absurd het idee van een melkgevend schilderij ook lijkt. Niet voor niets vertelt Hollowell in interviews graag dat ze veel van sciencefiction houdt. Je kunt het je helemaal voorstellen: haar doeken zijn als wezens uit een andere dimensie, een nieuwe tijd, die je in hun volle vrouwelijke glorie tegemoet treden en het nieuwe leven in je gezicht spuiten. Alsof Hollowell zegt: kijk, dit is er, en het was er altijd al – en het gaat nooit meer weg. Vrouwelijke schilderijen die een nieuw tijdperk inluiden – het werd tijd ook.

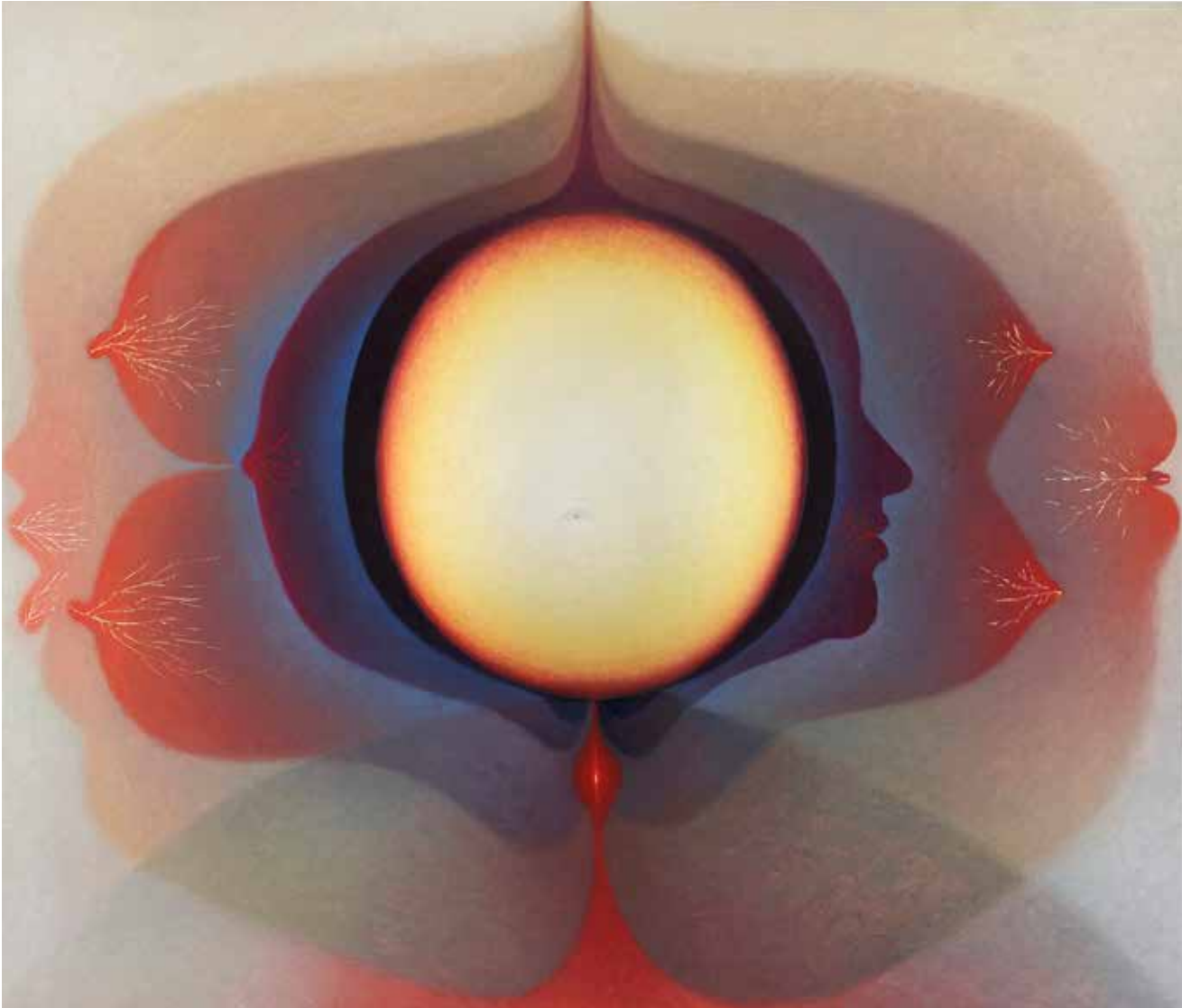
reflection still play an important role in her work. This is no coincidence: precisely by connecting the female experience to a style that strives to capture a higher reality, she elevates for example pregnancy to the universal given that it has always been. For good reason Hollowell’s work reminds one of a mix of Hilma af Klint, the female painter who, as it turned out only a few years ago, produced universal abstractions before Mondrian and Malevich ever did, and Georgia O’Keeffe, who during her self-imposed exile in New Mexico depicted nature in a way that made it seem permeated with female forms and body parts. Hollowell’s work also regularly features symbolic shapes such as the mandala, the ogee (double s-curve) and the lingam (pillar or phallus shape) – archetypes that have been around for many centuries and that represent growth and balance.

Meanwhile, Loie Hollowell continues to ‘bring her work to life’. Since 2020, her paintings do not just probe space but actually come to life, as with the canvas *Eight Saints* (2020). On it, we see a vulva-like abstract form surrounded by eight breasts from which, indeed, jets of milk spray towards the viewer. It’s a painting like a female organism, feeding its surroundings, however absurd the idea of a milk-giving painting may seem. Unsurprisingly, Hollowell says in interviews that she likes science fiction. You can easily imagine that her canvases are like creatures from another dimension, a new age, facing you in their full feminine glory, spraying new life into your face. As if Hollowell is saying: look, this is here, and it has always been here – and it will never go away. Feminine paintings ushering in a new era – it’s about time.

Book of Birth #1

2021

Olieverf, acrylverf, hars, epoxyhars
op linnen op paneel
Oil paint, acrylic medium, aqua resin,
epoxy resin on linen over panel
61,3 × 71,1 × 12,7 cm



Book of Birth #2

2021

Olieverf, acrylverf, hars, epoxyhars
op linnen op paneel
Oil paint, acrylic medium, aqua
resin, epoxy resin on linen over panel
61,3 × 71,1 × 12,7 cm

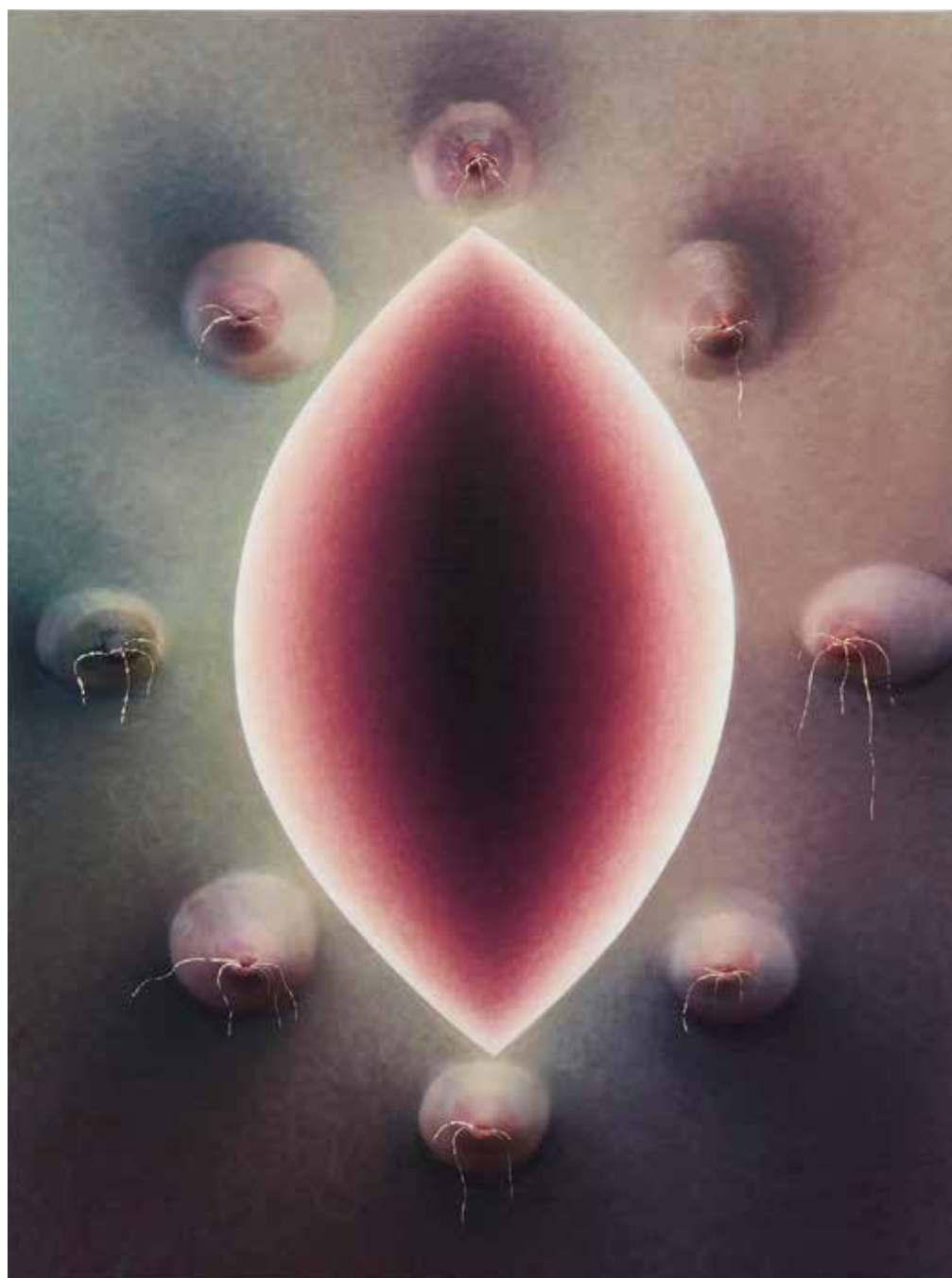


Eight Saints

2021

Olieverf, acrylverf, epoxyhars
op linnen op paneelOil paint, acrylic medium,
epoxy resin on linen over panel

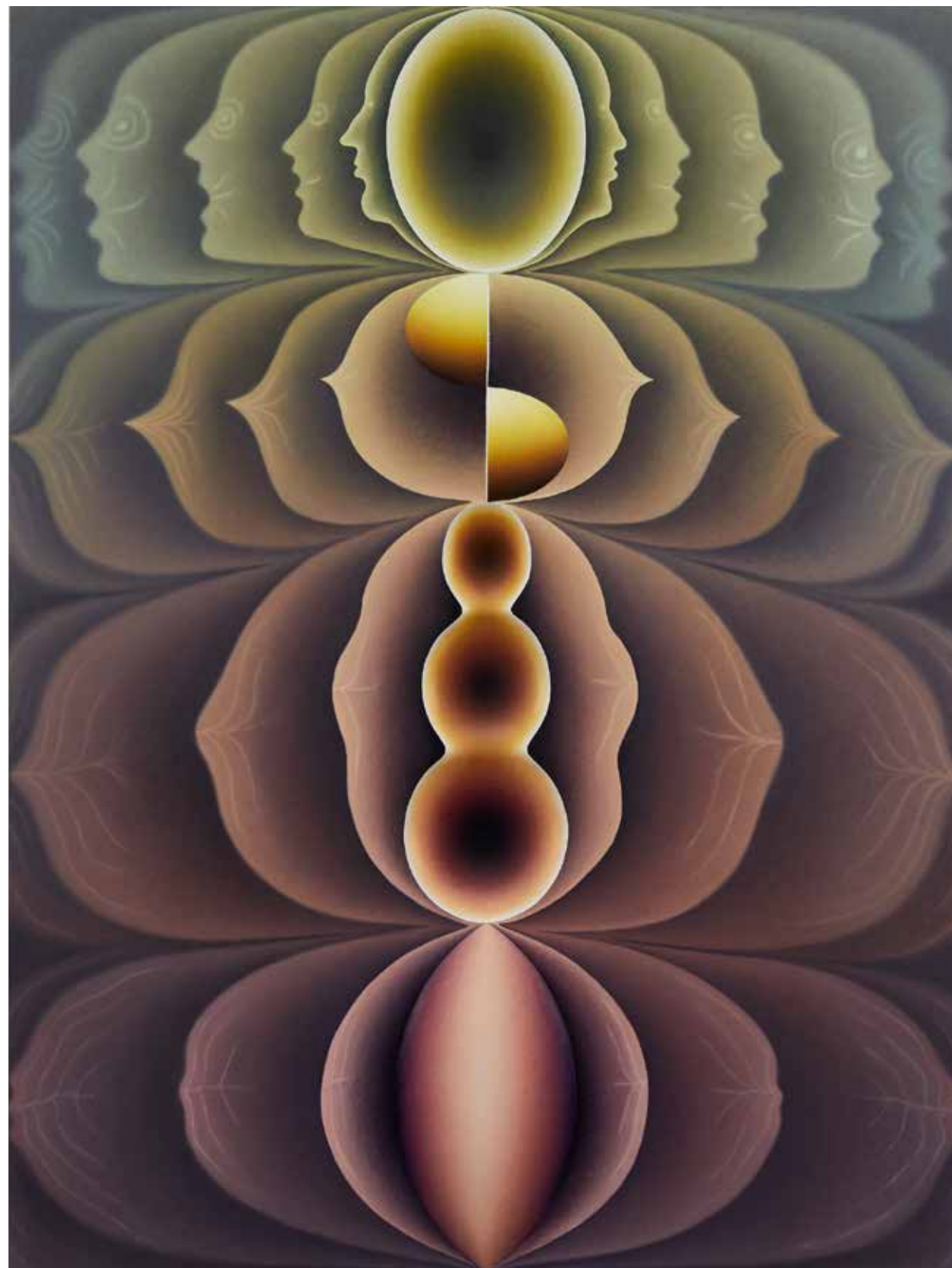
71,1 × 53,3 × 7,6 cm

**Expanding Figure**

2019

Olieverf, acrylverf, high density
foam op linnen op paneelOil paint, acrylic medium, high
density foam on linen over panel

182,9 × 137,2 × 7,6 cm



Cui Jie



De paradox van elke ideologie

The Paradox of Every Ideology

Schilderijen zetten de tijd stil, maar dat is precies het tegenovergestelde van wat Cui Jie (1983) met haar werk lijkt te willen bereiken. Haar oeuvre bestaat volledig uit schilderijen van gebouwen – groot, modernistisch en anoniem. Maar werp één blik op haar doeken en hop, daar ga je. Neem *The Peak Tower* (2019). Daarop zien we een wit, strak gebouw dat wordt omstrengeld door een abstract kunstwerk – het gebouw is zo krachtig en realistisch geschilderd dat het zich bijna losmaakt van het doek. Meteen beginnen je hersenen te draaien: waar heb ik dit gebouw eerder gezien? Of heb ik het niet eerder gezien, maar is het typerend voor een bepaalde tijd en stijl? Maar welke tijd was dat dan – en wat verwachtte men toen van architectuur, en van kunst? En was dat in China hetzelfde als in Europa? Op dat punt gaat het al lang niet meer over het gebouw zelf – Cui Jie biedt zoveel vormen van suggestie in haar doeken dat haar werk, hoe exact het ook lijkt, vooral fungeert als een *uitnodiging*. Een uitnodiging om je te begeven in het imaginaire landschap dat ze heeft geschapen, te dwalen en te denken, niet alleen door het getoonde gebouw en de ruimte eromheen maar ook door je eigen hoofd – in het besef dat béide ervaringen voor elke afzonderlijke toeschouwer anders zullen zijn.

Cui Jie dwingt je bijna tot verplaatsen. Tot je inleven in mensen in andere omstandigheden, met andere ideologieën. Zoals, misschien wel, zichzelf.

Onder *The Peak Tower* zit, net zoals onder alle werken van Cui, in ieder geval een forse stapeling van ideeën en geschiedenissen verborgen. De 'toren' op het doek bestaat echt, hij staat in Hongkong, en werd in 1972 ontworpen door architect Chung Wah-nan. Die liet zich daarbij inspireren door verschillende historische Chinese artefacten, zoals de Ting (een historische bronzen kelk), een wierookbrander en de traditionele Chinese stadspoort, inclusief uitkijktoren. Maar de Peak Tower verwijst ook naar een andere traditie: die van de westers-modernistische architectuur van Le Corbusier. Hij was een idealist pur sang, die een manifest opstelde waarin hij de vijf 'kern-kenmerken' van een goed gebouw formuleerde. Chung Wah-nans Peak

Paintings stop time, but that is exactly the opposite of what Cui Jie (1983) seems to want to achieve with her work. Her oeuvre consists entirely of paintings of buildings – large, Modernist and anonymous. But one glance at her canvases and boom, there you go. Take *The Peak Tower* (2019). Here, we see a sleek white building surrounded by some kind of abstract sculpture; the building is painted so powerfully and realistically that it almost detaches itself from the canvas. Immediately, your brain starts spinning: where have I seen this building before? Or have I not seen it before and is it merely typical of a certain time and style? But which time was that, and what did people expect from architecture back then, and from art? And was it the same in China as in Europe? By then, it has long ceased to be about the building itself; Cui Jie employs so many forms of suggestion in her canvases that her work, exact though it may seem, serves primarily as an *invitation*. An invitation to venture into the imaginary landscape she has created, to wander, lost in thought, not only through the building and the space around it, but also through your own mind – in the awareness that both experiences will be different for each viewer.

Cui Jie almost forces you to move, to empathise with people in different circumstances, with different ideologies. Like, perhaps, herself.

In any case, behind *The Peak Tower*, as behind all of Cui's work, a hefty pile of ideas and histories is hidden. The 'tower' on the canvas really does exist; it is located in Hong Kong and was designed in 1972 by architect Chung Wah-nan. He drew inspiration from various historical Chinese artefacts, such as the *Ting* (a bronze chalice), the incense burner and the

traditional Chinese city gate, including its observation tower. But the Peak Tower also refers to another tradition: that of Le Corbusier’s Western, Modernist architecture. Le Corbusier was an idealist pur sang who drafted a manifesto in which he formulated the five ‘core characteristics’ of a good building. Chung Wah-nan’s Peak Tower certainly meets three of those characteristics: pillars, horizontal rows of windows and a roof terrace. Underlying the Peak Tower design, then, is a form of idealism, a belief in a model for a better world, which clashes powerfully with the nickname given to the tower: Lou Can Ting, or the Lunatic Tower. This mockingly refers to all the ‘poor people’ who lived at the foot of the tower, in the valley, and who had to climb a long way up to enjoy the view.

And then there are the sculptures that Cui has folded around the Peak Tower in her painting. These are based on statues that were erected all over China in the 1980s and 1990s (the time Cui was born and grew up) to symbolise the great economic reforms – statues so generic that they hardly invited looking or thinking. And then there is the black line drawing in the background; it shows the matrix of Cui’s favourite Beijing walkway. She has flipped the drawing so that the bottom now covers the sky.

The rich, complex background of this painting perfectly sums up Cui Jie’s ambition. Born and raised in Shanghai, she has always been deeply imbued with the complex relationship between different ideologies and their impact on the life and freedom of the individual – be it Chinese communism, the ideology of the Western Bauhaus, Russian Socialist Realism or Japanese Metabolist architectural theory. Cui’s work may seem to represent, certainly to Western eyes, an almost melancholic vision of Modernism and the decay of old ideologies, but on closer inspection, the paintings mainly constitute a quest she undertakes together with her viewers – a quest for one’s own relationship to art, one’s place in history, for meaning, ideals. Significantly, on her canvases, Cui not only questions the Modernism and idealism that underpin the buildings she paints, but also the belief in painting itself. Not only does Cui undermine the fundamental principle of painterly Modernism (which dictates that a painting may only refer to itself and its own forms and materials), but by allowing the viewer’s mind to wander so emphatically through a fictional time and space, she also questions the foundation of painterly illusion. You see this particularly well in the way she shows, at the edges of her

The Peak Tower
2019
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
250 × 210 cm

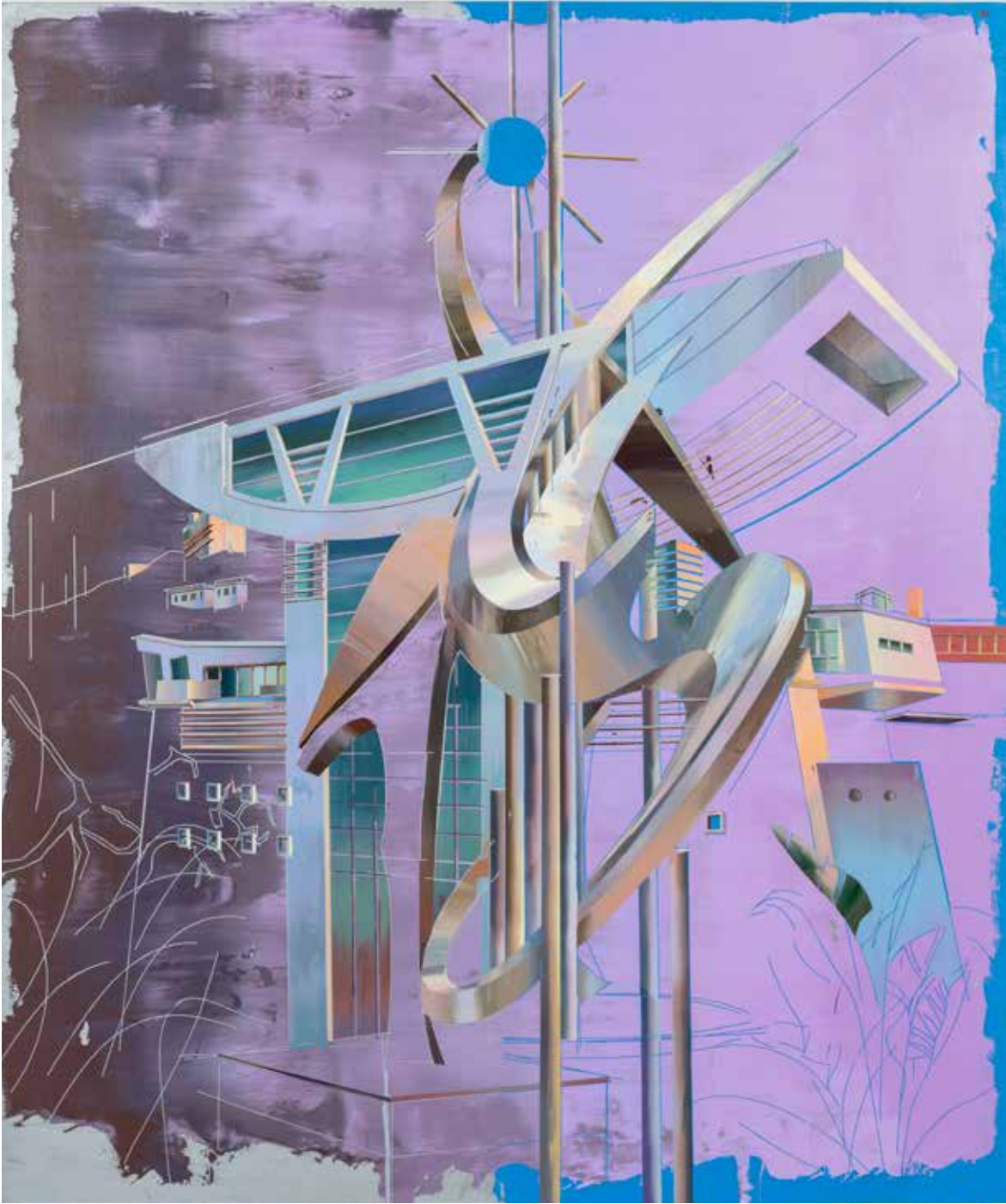
Tower voldoet zeker aan drie van die kenmerken: de pilaren, de horizontale rijen ramen en het dakterras. Er ligt aan het ontwerp voor de Peak Tower dan ook een vorm van idealisme ten grondslag, een geloof in een model voor een betere wereld, dat krachtig botst met de bijnaam die de toren heeft gekregen: ‘Lou Can Ting’, oftewel de ‘gekkentoren’. Daarmee wordt spottend verwezen naar alle ‘arme mensen’ die aan de voet van de toren leefden, in het dal, en die een heel eind omhoog moesten klimmen om van het uitzicht te kunnen genieten.

En dan zijn er nog de kunstwerken die Cui in haar schilderij om de Peak Tower heen heeft geplooid. Die zijn gebaseerd op de beelden die in de jaren tachtig en negentig (de tijd dat Cui werd geboren en opgroeide) overal in China werden neergezet om de grote economische hervormingen te symboliseren – maar die tegelijk zo generiek zijn dat ze nauwelijks uitnodigen tot kijken of nadenken. En dan is er nog de zwarte lijntekening op de achtergrond: die toont de matrix van Cui’s favoriete loopbrug in Beijing. Ze heeft de tekening alleen omgedraaid, zodat de bodem nu de hemel bedekt.

De rijke, complexe achtergrond van dit ene schilderij vat Cui Jies ambitie goed samen. Ze is geboren en opgegroeid in Shanghai, en altijd diep doordrongen geweest van de complexe verhouding tussen verschillende ideologieën en hun invloed op het leven en de vrijheid van het individu – of het nu gaat om het Chinese communisme, de ideologie van het westerse Bauhaus, het Russische socialistisch realisme of de Japanse metabolistische architectuurtheorie. Cui’s werk mag dan, zeker in westerse ogen, een bijna melancholieke visie geven op het modernisme en het verval van oude ideologieën, de schilderijen vormen bij nader inzien vooral een zoektocht die ze samen met haar toeschouwers onderneemt – naar je eigen verhouding tot de kunst, je plek in de geschiedenis, naar betekenis, idealen. Het is daarbij veelzeggend dat Cui op haar doeken niet alleen het modernisme en idealisme ter discussie stelt dat ten grondslag ligt aan de gebouwen die ze schildert, maar ook het geloof in de schilderkunst zélf. Niet alleen ondergraaft Cui in haar doeken het grondbeginsel van het



The Second Generation of Peak Tower
2019
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
250 × 210 cm



Chung Wah-nan's Listening Falls Pavilion
2019
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
200 × 160 cm



Cui's work is een zoektocht naar je eigen plek in de geschiedenis

Cui's work is a quest for one's own place in history

paintings, the layers of paint her canvases are made up of. On *The Peak Tower*, for instance, blues, beiges, browns, purples and mint greens, among other colours, slip out from under the illusion, as if these different layers of paint parallel the many phases of Chinese urban development. At the same time, the whole forms a very convincing illusion, through which Cui emphasises the power of the moment and positions herself as a paint magician who holds reality in both hands. This combination also allows her to take a critical look at the illusory world of Modernism: precisely by bringing together so many realities (the building, the sculptures, the schematic footbridge, the abstraction at the edges), she reveals the paradox underlying every ideology.

All these themes become stronger the further you wander through Cui's oeuvre. A few years ago, alongside her buildings, she started a series of city views, such as *Victoria Harbour* (2019), where she replaces the illusion of depth and three-dimensionality with an emphatic flatness, as if she were creating paintings behind an architect's desk. But they also seem like night views. The lights in the buildings twinkle like stars in the sky, the ultimate symbol of beauty, ambition and illusion, all in one. The layering becomes even stronger when Cui presents her works in a series, as with *The Peak Tower*, further emphasising the historical layering of the building. First, she painted *The Peak Tower 2* (2019), where the illusion of unity is even more powerful and indivisible – more Socialist Realist, you might say. This makes the shock all the greater when we get to see *The Second*

schilderkunstig modernisme (dat dicteert dat een schilderij alleen mag verwijzen naar zichzelf en haar eigen vormen en materialen), door de geest van de toeschouwer zo nadrukkelijk door een fictionele tijd en ruimte te laten dwalen, bevraagt ze ook het fundament van de schilderkunstige illusie. Je ziet dat vooral goed in de manier waarop ze aan de randen van haar schilderijen toont uit welke verflagen haar doeken zijn opgebouwd – op *The Peak Tower*, bijvoorbeeld, glipt onder andere blauw, beige, bruin, paars en mintgroen onder de illusie vandaan, alsof de verschillende verflagen parallel lopen met de vele fases die de Chinese stadsontwikkeling heeft door-gemaakt. Tegelijk vormt het geheel alsnog een zeer overtuigende illusie, waarmee Cui de kracht van het moment benadrukt, én zichzelf positioneert als een verfgoochelaar die de werkelijkheid perfect in handen houdt. Die combinatie biedt haar ook de gelegenheid de illusoire wereld van het modernisme kritisch te beschouwen: juist door zoveel werkelijkheden (het gebouw, de kunstwerken, de schematische voetbrug, de abstractie aan de randen) bij elkaar te brengen, laat ze de paradox zien die aan elke ideologie ten grondslag ligt.

Dat alles wordt sterker naarmate je verder door Cui's oeuvre dwaalt. Enkele jaren geleden is ze, naast haar gebouwen, begonnen aan een serie stadsgezichten, zoals *Victoria Harbour* (2019), waarbij ze de illusie van diepte en driedimensionaliteit vervangt door een nadrukkelijke platheid. Alsof ze schilderijen maakt achter de architectentafel. Maar het lijken ook nachtelijke vergezichten. De lichten in de gebouwen flonkeren als sterren aan de hemel – het ultieme symbool van schoonheid, ambitie en illusie ineen. Nog sterker wordt de gelaagdheid als Cui haar werken in een serie presenteert, zoals bij *The Peak Tower*, en zo de historische gelaagdheid van het gebouw nog meer benadrukt. Eerst schilderde ze *The Peak Tower 2* (2019), waarop de illusie van eenheid nog krachtiger en ondeelbaarder is – socialistisch-realistischer, zou je kunnen zeggen. Dat maakte de schok des te groter als we *The Second Generation of Peak Tower* (2019) te zien krijgen: ineens

Victoria Harbour >

2019

Acrylverf, spuitverf op doek

Acrylic, spray paint on canvas

250 × 180 cm

verschijnt er een heel andere Peak Tower op het doek, een bootvormige 'schaal' op hoge poten. Een luchtschip dat elk moment kan opstijgen. Ook dit beeld is weer geworteld in de geschiedenis: omdat de originele Peak Tower langzaam zijn populariteit verloor werd hij in 1993 afgebroken en in 1997 vervangen door een nieuw exemplaar, ontworpen door de Britse architect Terry Farrell. Dat nieuwe gebouw werd in 2006 nóg een keer aangepast aan de normen van die tijd – en dát gebouw vormt de basis voor Cui's derde schilderij uit de reeks. Zo laat ze zien dat ook ideologieën, hoe star en zelfingenomen ze ook lijken, nooit helemaal zeker zijn van hun zaak – wat zeker ook van toepassing is op die in China, waar men de laatste decennia in een grote permanente transformatie gevangen lijkt te zijn. Die spanning, tussen een enkelvoudig geloof en voortdurende verandering, vangt Cui in haar doeken perfect, zonder daarbij zichzelf of haar medium buiten schot te laten.

Dubai Creek Tower, Dubai >>

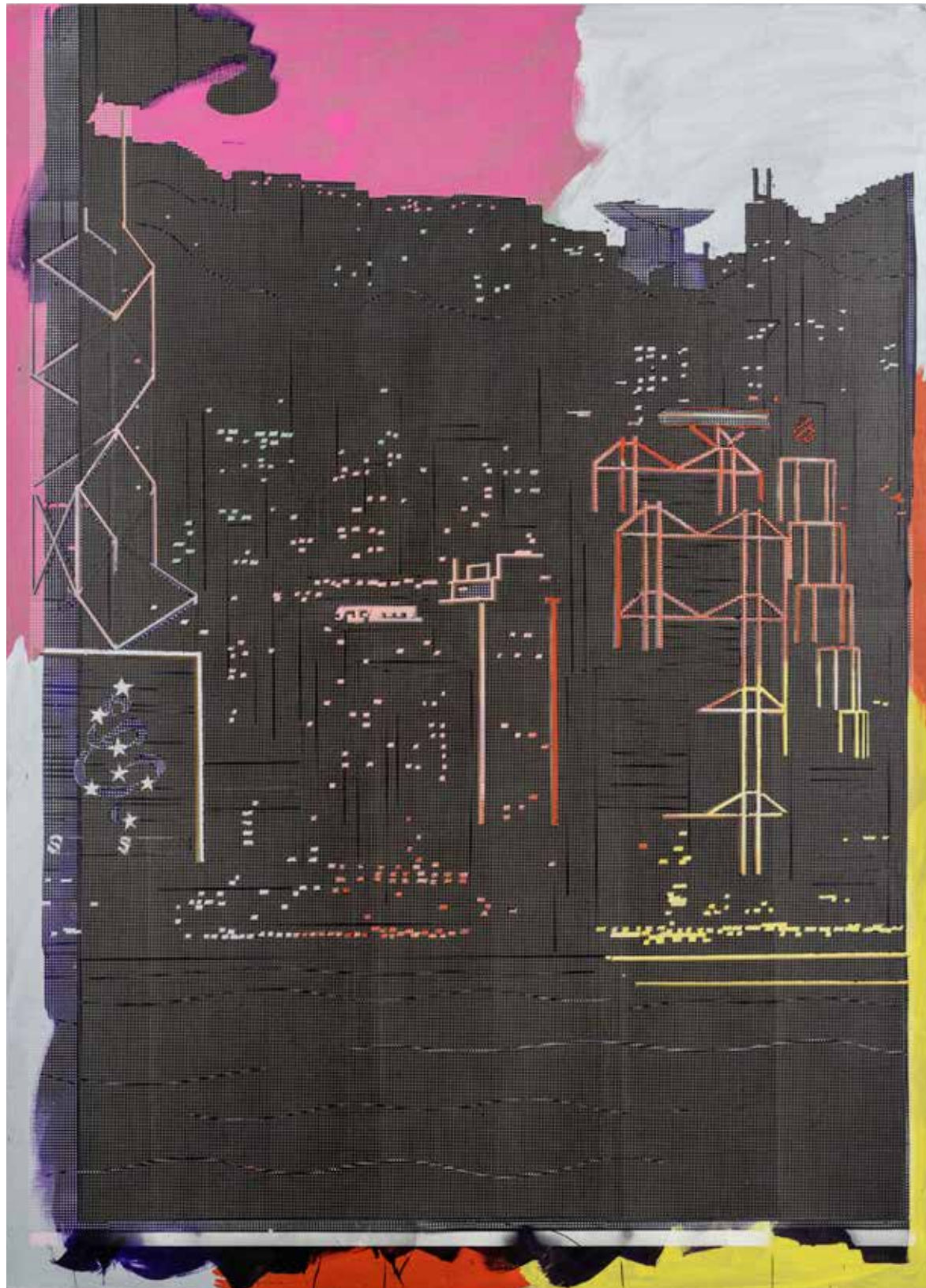
2021

Acrylverf op doek

Acrylic on canvas

200 × 160 cm

Generation of Peak Tower (2019): suddenly a very different Peak Tower appears on the canvas, a boat-shaped 'shell' on high legs, an airship that could take off at any moment. Again, this image is rooted in history: after the original Peak Tower had slowly become less popular, it was demolished in 1993 and replaced in 1997 by a new structure designed by British architect Terry Farrell. The new building was adapted to the standards of the time yet again in 2006, and that building was the basis for Cui's third painting in the series. This way, she shows that even ideologies, however rigid and self-righteous they may seem, are never completely sure of themselves – which certainly applies to those in China, where in recent decades, people have seemingly been caught in a great and permanent transformation. Cui manages to perfectly capture that tension, the one between singular belief and constant change, without leaving herself or her medium out of the picture.



Sanya Kantarovsky



Een fascinatie voor ongrijpbaarheid

A Fascination for Intangibility

Je zou kunnen denken dat vrijheid het hoofdonderwerp is in het oeuvre van Sanya Kantarovsky (1982) – maar waarom gaan zoveel van zijn schilderijen dan juist over onmacht en beheersing? Neem *Salome II* (2020). Dat toont de jonge stiefdochter van de Bijbelse koning Herodes. Zij danst een verleidelijke dans voor hem zodat ze als beloning (op aanraden van haar moeder Herodias) het hoofd van Johannes de Doper krijgt. Op Kantarovsky's sober uitgevoerde doek zien we haar zitten: een bescheiden jonge vrouw met dik zwart haar, gehuld in melancholiek blauw. Vóór haar ligt het blauwe Doper-hoofd, net te groot voor haar schoot, met uitstekende witte tanden. Ze heeft gewonnen, Salomé. Ze heeft haar zin gekregen. Maar wat moet ze met dat hoofd?

Of neem *The House of the Spider* (2020), een weelderig, veelkleurig doek dat nog het meest doet denken aan de lp-hoes van een rockband-met-dwarsfluit uit de jaren zeventig: gestileerde bloemen in veel kleuren, vloeiende vormen, maar ook iemand die angstig opkijkt naar een paars wezen. Is het een bloem? Een spin? En wat doet dat glanzende rode balletje daar, exact op het kruispunt van de diagonalen van het doek, dat een schaduw werpt op het voorhoofd van de figuur, en waarvan een tweede exemplaar zich in het hart van de 'spin' bevindt? Hoe langer je kijkt, hoe meer associaties je krijgt met een *bad trip*: de kleuren zijn weliswaar vrolijk, maar er hangt dreiging in de lucht. Gevaar. Het gevoel ook, dat jij, als toeschouwer, het verhaal achter dit doek nooit volledig zult begrijpen.

Op Kantarovsky's solotentoonstelling bij galerie Modern Art, in 2021 in Londen, hingen *Salome II* en *The House of the Spider* naast elkaar. Dat was voor veel toeschouwers even schakelen: de twee doeken verschillen zoveel van elkaar in stijl en kleur en verhaal dat je zou denken dat ze door verschillende kunstenaars zijn gemaakt – Kantarovsky is bepaald niet van de Ryman-Rothkoschool, schilders wier stijl van een kilometer afstand is te herkennen. Zag je vervolgens echter *Exfiltration* (2020), even verderop, dan viel er veel op zijn plaats: op dat doek zien we een bleek hoofd, drijvend in een romantisch vennetje. Het is ongetwijfeld

You might think that freedom is the main subject in the oeuvre of Sanya Kantarovsky's (1982) – but then why are so many of his paintings about powerlessness and control? Take *Salome II* (2020), depicting the young stepdaughter of the biblical king Herod. She dances a seductive dance for him in order to receive as her reward (on the recommendation of her mother Herodias) John the Baptist's head. On Kantarovsky's sober canvas, she is sitting down: a modest young woman with thick black hair, cloaked in melancholic blue. Before her lies the blue Baptist head, just too big for her lap, with protruding white teeth. She has won, Salome. She has had her way. But what to do with that head?

Or take *The House of the Spider* (2020), a lush, multi-coloured canvas reminiscent of an LP cover for some flute-supported rock band from the 1970s: stylised flowers in many colours, flowing shapes, but also someone looking up anxiously at a purple creature. Is it a flower? A spider? And what is that shiny little red ball doing there, exactly at the intersection of the diagonals, casting a shadow on the figure's forehead? And what about the second one in the heart of the 'spider'? The longer you look, the more you are reminded of a bad trip: the colours may be cheerful, but there is a menace in the air. Danger. As well as a feeling that you, the viewer, will never fully understand the story behind this canvas.

At Kantarovsky's 2021 solo exhibition at the Modern Art gallery, in London, *Salome II* and *The House of the Spider* hung side by side. Many viewers felt as if they had to switch gears: the two canvases are so different in style, colour and narrative that you might think they were painted by different artists. Kantarovsky by no means belongs to the Ryman-Rothko school of



The House of the Spider

2020

Olieverf, aquarel op linnen

Oil, watercolour on linen

240 × 165 cm

levenloos, wat niet alleen wordt bevestigd door de bleke kleur ervan, maar ook door de dikke, zwarte kraai die op het voorhoofd heeft plaatsgenomen en met zijn snavel het rechterneusgat opentrekt. Zo worden langzaam de constanten duidelijk: Kantarovsky maakt graag schilderijen als een still uit een verhaal, hij houdt van thema's als beheersing en gevaar en plaatst zijn doeken vaak in enigszins nostalgische, sprookjesachtige settings. Tegelijk zijn de tijden en de plaatsen waar zijn 'verhalen' zich afspelen heel verschillend, variërend van zijn eigen jeugd en de Bijbel, tot Ovidius en sprookjes, en past hij op elk schilderij zijn stijl en techniek schijnbaar moeiteloos aan het verhaal aan. Of is het omgekeerd? Kantarovsky lijkt voor zijn werk te putten uit een enorm arsenaal aan thema's, vormen, schildertechnieken en verwijzingen, waarbij hij op elk doek nieuwe, onverwachte combinaties tot een perfecte eenheid weet te smeden – terwijl hij op elk schilderij opnieuw óók lijkt te onderzoeken wat het voor de getoonde 'wereld' betekent als hij een of meerdere parameters verandert. Die balans tussen elementen, daar draait het om bij Kantarovsky: de spanning tussen het schilderij, een beeld dat perfect en onaantastbaar lijkt, en alle elementen waaruit het is opgebouwd. Daarbij voelt de toeschouwer voortdurend het besef, knagend, op de achtergrond, dat maar één van die elementen hoeft te worden veranderd om het hele schilderijkunstige bouwwerk in elkaar te laten storten. Kantarovsky's werkelijkheid mag dan nog zo stevig lijken, alles kan zo weer door je vingers glijpen.

Zoals hij zelf opmerkte in een interview met Jason Rosenfeld van *The Brooklyn Rail*: *'It's like when meaning is made in a way that is unfamiliar, unexpected. I'm more in tune with this Russian avant-garde idea of ostranenija, making strange. This was the notion that art had to defamiliarize something and make you feel you're looking at it for the first time.'*

Juist dat verlangen 'vreemd te maken' en dingen als het ware met nieuwe ogen te bekijken, past goed bij Kantarovsky's werkwijze: elementen uit de schildertechniek en de kunstgeschiedenis op onverwachte wijze met elkaar combineren. Daarbij knaagt hij nadrukkelijk aan een van de grote hedendaagse kunstdogma's: het verlangen

Wet Hands >

2015

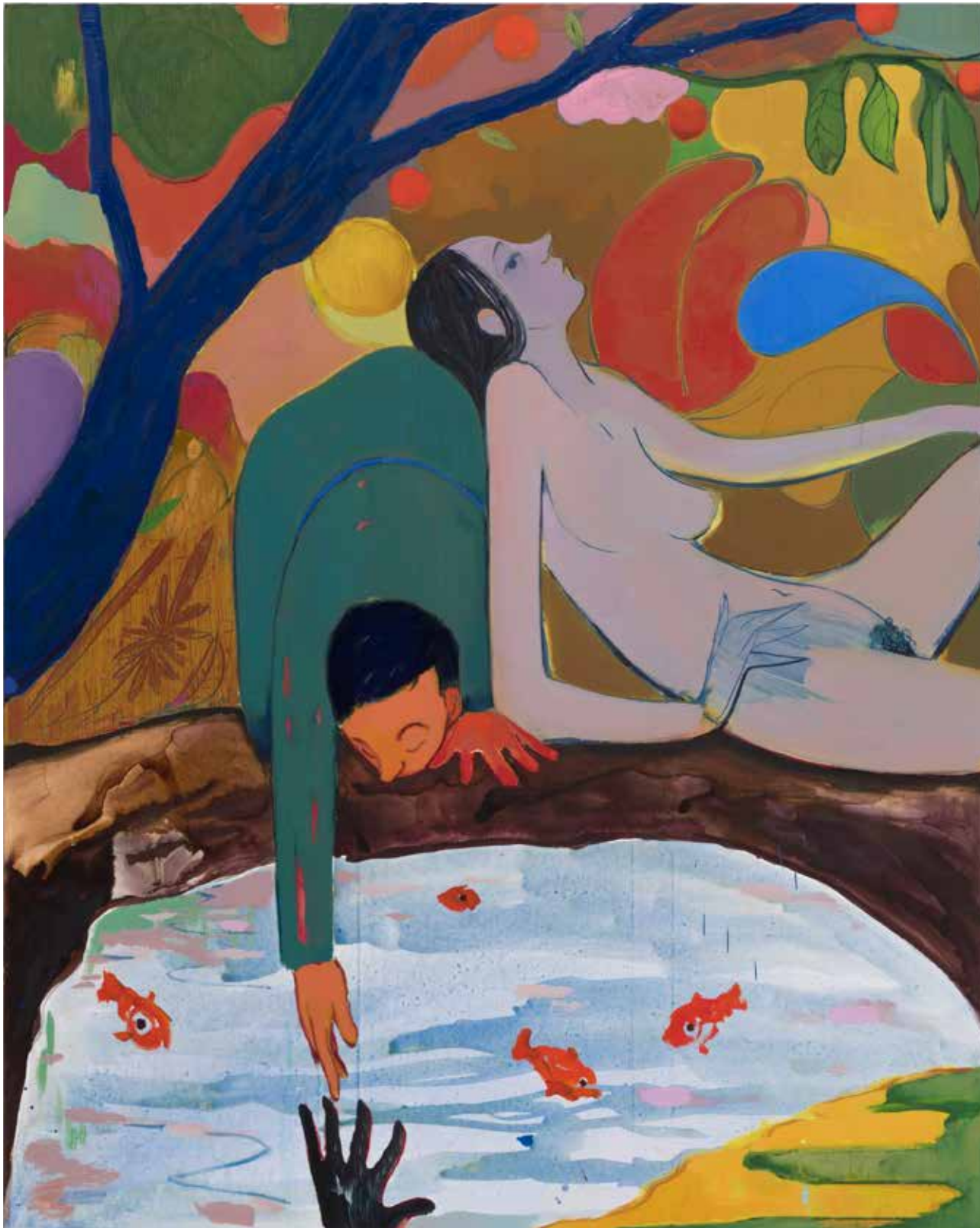
Olieverf, pastel, aquarel, vetkrijt op doek

Oil, pastel, watercolour, oil stick on canvas

190,5 × 139,7 × 3,4 cm

painters whose style can be recognised immediately. However, if you were to then see *Exfiltration* (2020), a little further ahead, much would fall into place; on that canvas, we see a pale head that floats in a romantic pond. It is undoubtedly lifeless, which is confirmed not only by its pale colour but also by the fat black crow that has landed on the forehead. With its beak, the crow is pulling open the right nostril. Slowly constants become clear: Kantarovsky likes to create paintings that read like a still from a story, he loves themes such as control and danger, and he often chooses somewhat nostalgic, fairy-tale-like settings. On the other hand, the times and places where his 'stories' are set are very different, ranging from his childhood to the Bible, Ovid and fairy tales, and in each painting, he adapts his style and technique seemingly effortlessly to the story. Or is it the other way around? Kantarovsky seems to draw on a vast arsenal of themes, forms, painting techniques and references, forging new, unexpected combinations in ways that make them a perfect unity – while on each painting he also seems to explore what it would mean for this particular 'world' if he changed one or more parameters. This balance between elements is what Kantarovsky is all about – a tension between the painting itself, an image that seems perfect and untouchable, and the elements it is composed of. In the background of the viewer's mind, there is a gnawing awareness that only one of those elements needs to be changed for the whole painterly structure to collapse. Kantarovsky's reality may seem extremely solid, but everything may slip through your fingers in an instant.

As he noted in an interview with *The Brooklyn Rail*'s Jason Rosenfeld: *'It's like when meaning is made in a way that is unfamiliar, unexpected. I'm more in tune with this Russian avant-garde idea of ostranenie, making strange. This was the notion that art had to defamiliarize something and make you feel you're looking at it for the first time.'*



Kantarovsky put uit een enorm arsenaal aan thema's, vormen, schildertechnieken en verwijzingen

hedendaags te zijn, *être de son temps*, het idee dat kunst zich moet verhouden tot de actualiteit en het leven in het hier en nu. Kantarovsky neemt daar afstand van, door je als toeschouwer regelmatig mee terug te voeren naar kunstwerken en vooral stijlen uit het verleden. Voor hem heeft dat weinig met nostalgie te maken: *'I'm very interested in the notion of continuity, what remains the same and what remains vital to lived experience. [...] I see a strong thread in the ways that people have struggled through and used this strange structure, this very thin sculpture with paint on one side, to work through a sense of exitlessness.'*

Hoe dat werkt, die continuïteit, wordt mooi zichtbaar op *Companion* (2019). We zien een vrouw die sterk lijkt op Adèle Bloch-Bauer, de Oostenrijkse societyvrouw, tijdgenoot van Freud en Mahler, die een aantal keren werd geschilderd door Gustav Klimt – onder andere op het wereldberoemde, in een zee van goud gedrenkte *Portret van Adèle Bloch-Bauer I* (1903-1907) – we herkennen meteen het hoog opgestoken haar, de grote ogen, de geprononceerde, dunne kaaklijn. Op Kantarovsky's schilderij verwijzen de achtergrond en de decoraties onmiskenbaar naar de Oostenrijkse jugendstil uit Adèles tijd, maar tegelijk is het tafereel 'uitgebleekt', alsof het in de herinnering is weggezakt. Adèle staart somber voor zich uit. Hand onder haar kin. Maar hé, links in de achtergrond, waar het doek op zijn bleekst is, doemen wat blauwe vlekken op – als je langer kijkt vormen ze een zeehond die, als je nog langer kijkt, een geruststellende poot op Adèles schouder legt. Die zeehond lijkt in al zijn vlekkerigheid afkomstig

Kantarovsky draws on a vast arsenal of themes, forms, painting techniques and references

It is precisely this desire to defamiliarize and to look at things with new eyes, as it were, that goes so well with Kantarovsky's working method: combining elements from painting technique and art history in unexpected ways. In doing so, he purposefully gnaws at one of the great contemporary art dogmas: the drive to be contemporary, *être de son temps*, the idea that art should relate to what is topical, to life in the here and now. Kantarovsky distances himself from this approach by regularly taking you, the viewer, back to artworks and especially styles from the past. To him, this has little to do with nostalgia: *'I'm very interested in the notion of continuity, what remains the same and what remains vital to lived experience. [...] I see a strong thread in the ways that people have struggled through and used this strange structure, this very thin sculpture with paint on one side, to work through a sense of exitlessness.'*

This continuity is beautifully demonstrated in *Companion* (2019). We see a woman who strongly resembles Adèle Bloch-Bauer, the Austrian society woman and contemporary of Freud and Mahler who was painted by Gustav Klimt several times, including in the world-famous *Portrait of Adèle Bloch-Bauer* (1907), where she is drenched in a sea of gold. We immediately recognise the pinned-up hair, the big eyes, the pronounced, thin jawline. In Kantarovsky's painting, the background and decorations unmistakably refer to the Austrian Art Nouveau of Adèle's era, but at the same time, the scene is 'faded', as if it has subsided into memory. Adèle stares sombrely ahead, a hand under her chin. But look, to the left in the background, where the canvas is at its palest, a few blue spots loom – if you look longer, they form a seal that, if you look even longer, lays a reassuring paw on Adèle's shoulder. That seal, in all its blotchiness, seems part of a Rorschach test, in which viewers are supposed to construct a concrete image from abstract forms to reveal something about their mental state. And yes, that type of test was developed in the era of Freud, Adèle Bloch-Bauer and Gustav Klimt. To what extent can you trust what you see, Kantarovsky asks the viewer, and he does this by bringing together very different realities, times, styles and references in one powerful painting. As you stand there looking, the ground crumbles beneath your feet – and yet, the painting remains, in all its seductiveness and glory.

Kantarovsky likes to stress that he considers humour a crucial element in his work. When you see his paintings, you understand what he means, although he is not a man of generous laughter or contented gloating. Instead, Sanya Kantarovsky shows the absurdity of existence in his paintings. Through their power and infectiousness, that absurdity is briefly nullified. Thus, on each new canvas, he again reconciles the viewer with the absurdity of existence – with life.

Peter

2018

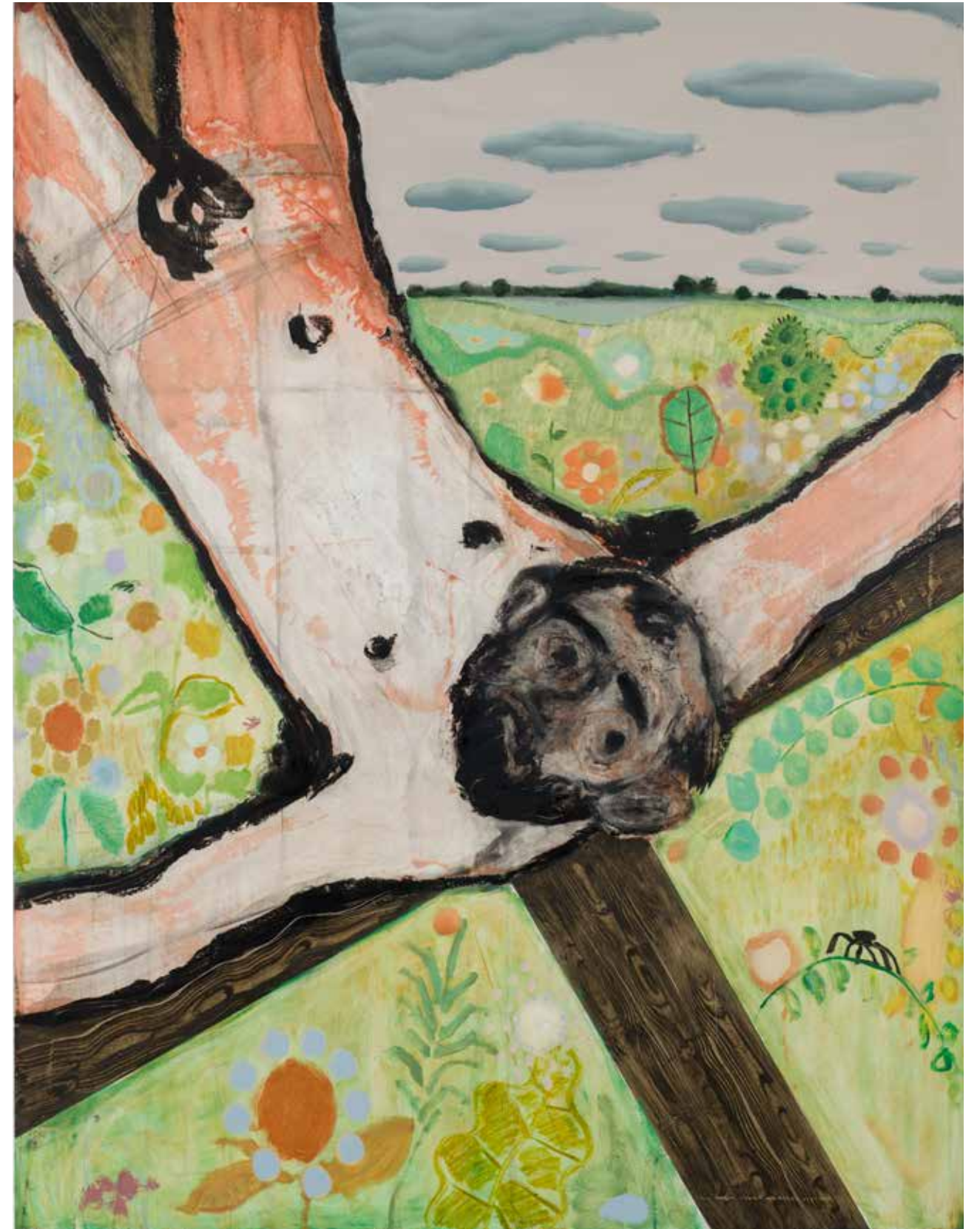
Olieverf, aquarel op doek

Oil, watercolour on canvas

215,9 × 165,1 cm

uit een rorschachtest, waarbij de kijker wordt geacht uit abstracte vormen een concreet beeld te construeren – wat hij of zij ziet zegt dan iets over zijn of haar psychische gesteldheid. En jawel: die test werd ontwikkeld in de tijd dat Freud leefde, en Adèle Bloch-Bauer, en Gustav Klimt. In hoeverre weet je wat je ziet? vraagt Kantarovsky de toeschouwer, juist door heel verschillende werkelijkheden, tijden, stijlen en verwijzingen tot een krachtig schilderij samen te brengen. Ondertussen brokkelt tijdens het kijken alle grond onder je voeten af – en toch blijft het schilderij staan, in al z'n verleidelijkheid en glorie.

Zelf benadrukt Kantarovsky graag dat hij humor beschouwt als een cruciaal element in zijn werk. Als je zijn schilderijen ziet, snap je heel goed wat hij bedoelt, al is hij geen man van de gulle lach of het tevreden leedvermaak. Sanya Kantarovsky toont in zijn schilderijen juist de absurditeit van het bestaan. Door de kracht en de aantekelijkheid van zijn schilderijen wordt die absurditeit voor heel even tenietgedaan. Zo verzoent hij de toeschouwer op elk nieuw doek opnieuw met de absurditeit van het bestaan – met het leven.





Companion
2019
Olieverf, aquarel,
bleekmiddel op doek
Oil, watercolour,
bleech on canvas
86,4 × 66 cm

Salome II
2020
Olieverf, aquarel op linnen
Oil, watercolour on linen
140 × 100 cm

On them
2019
Olieverf, aquarel op doek
Oil, watercolour on canvas
190,5 × 139,7 cm



2016

Olieverf, aquarel op doek

Oil, watercolour on canvas

190,5 × 254 cm



Melike Kara



Schijnbare ongerijmdheden

Iedereen die Melike Kara's krachtige, indringende schilderijen wil begrijpen, zou eigenlijk eerst haar korte film *Emine* (2018) moeten zien. De hoofdpersoon, Emine, is Kara's grootmoeder, en heeft een bijzondere geschiedenis. Ze werd als Koerdische geboren in het Turkse Dersim, en werd zo een vertegenwoordiger van een groep mensen die nooit een eigen staat hadden, die in Turkije als tweedeklass burgers worden beschouwd en daar (nog altijd) fors worden gediscrimineerd. Tegelijk is Dersim binnen Turkije een soort Koerdische enclave: er wonen relatief veel Koerden, die ook nog eens, vaker dan elders, het alevitische geloof aanhangen. Daarnaast is Emine's familie een minderheid binnen een minderheid binnen een minderheid: ze spreken Zaza, een andere taal dan de Koerdische meerderheid. In 1937-1938 was Emine als jong meisje getuige van de massamoord op de Koerden die tegen de Turken in opstand kwamen. Later ging ze naar Duitsland en bracht daar haar kinderen groot. Nu, dat wil zeggen in 2018, woont ze daar nog steeds, heeft ze alzheimer en verliest ze gaandeweg steeds meer het contact met de werkelijkheid. In de film van haar kleindochter zien we haar rommelen in de keuken van haar nette appartement. Zingend zit ze op de rand van haar bed. Ze eet een bakje yoghurt op de bank. Ze kijkt tevreden naar de leeuw aan de andere kant van de salontafel.

Inderdaad. Een leeuw.

Die leeuw is het perfecte symbool van de schijnbare ongrijpbaarheid in het werk van Melike Kara (1985). Hij zou kunnen verwijzen naar Emine's verwardheid, maar is ook het symbool van het geloof van Ali ibn Abi Talib, die door de soennieten wordt gezien als de opvolger van de profeet Mohammed. Ook staat de leeuw voor kracht. En hij lijkt opvallend veel op de beroemde leeuw die René Magritte verschillende malen schilderde, onder andere op *Le Repas de Noces* (1940). Juist door het beest op te voeren in een volkomen autonome, alledaagse wereld en doordat de betekenis van de leeuw niet vastligt, creëert Kara een werkelijkheid met wetten die door niemand volledig worden beheerst – wat niet betekent dat zij, als kunstenaar, zich daarbij neer hoeft te leggen.

Apparent Incongruity

Anyone who wants to understand Melike Kara's powerful, penetrating paintings should watch her short film *Emine* (2018) first. Its main character, Emine, is Kara's grandmother, who has an extraordinary history. Born a Kurd in Dersim, Turkey, she became part of a group of people who have never had their own state, who are considered second-class citizens in Turkey and who are (still) heavily discriminated against. Even so, Dersim is something of a Kurdish enclave within Turkey: relatively many Kurds live there, and more often than elsewhere, they adhere to the Alevi faith. Emine's family is a minority within a minority within a minority: unlike the Kurdish majority, they speak Zaza. In 1937-1938, as a young girl, Emine witnessed the massacre of Kurds who were rebelling against the Turks. She later went to Germany and raised her children there. Now – in 2018, that is – she still lives there, has Alzheimer's and is gradually losing touch with reality. In her granddaughter's film, we see her rummaging through the kitchen of her tidy flat. She sits on the edge of her bed and sings. She eats a bowl of yoghurt on the sofa. She looks contentedly at the lion on the other side of the coffee table.

Indeed. A lion.

That lion is a perfect symbol for the apparent incongruity in the work of Melike Kara (1985). It could refer to Emine's confusion, but it is also the symbol of the faith of Ali ibn Abi Talib, who is seen by Sunnis as the successor of the prophet Mohammed. The lion also represents strength, and it is strikingly similar to the famous lion painted several times by René Magritte, including on *Le Repas de Noces* (1940). It is precisely by staging the animal in a completely autonomous

Kiilim of Seneh

2021

Vetkrijt, acrylverf op doek

Oil stick, acrylic on canvas

200 × 430 cm



Kara zet via haar kunst de traditie van haar familie voort

everyday world, and by not assigning it a fixed meaning, that Kara creates a reality with laws that are not fully controlled by anyone – which doesn't mean that she, as an artist, has to resign herself to that.

As mentioned before, Kara herself grew up in Germany. In her childhood, she is hardly concerned with her Kurdish roots – most of the time, she says, she is mistaken for a Turk. Through her contact with her grandmother, her stories, her history, she slowly becomes aware of her background. But just as she begins to delve into it, Alzheimer's strikes Emine, and Kara sees the direct link to her Kurdish roots disappear. This elusiveness becomes increasingly important in her paintings and installations. Before *Emine*, Kara mainly created canvases of somewhat schematically painted groups of people in complex poses – her protagonists falling somewhere between pack animal, individual and puppet. They tumbled over each other against a white background. After *Emine*, Kara soon begins to create paintings in which she incorporates her family history, such as *I Hear the Tongues* (2019), in which we see her shaman grandfather sitting among the animals, and *Who Smelled the Flowers* (2019), with the same lion reappearing.

After all this, Kara moves to an entirely new form of her own: a series of paintings in which, still against a white background, she uses powerful, broad movements to paint figures and patterns that occupy the perfect middle ground between figuration and abstraction. The patterns are primarily derived from motifs on Kurdish carpets, which are richly decorated with abstract forms with a long history in both Islamic and Kurdish culture. She also plays with vertical symmetry: almost all canvases feature a 'creature' on either side. The two are very similar, as in a classic Rorschach test. Yet through subtle differences between the two 'halves', Kara forces you to look longer and closer, even though you often

Zelf groeide Kara dus op in Duitsland. In dier jeugd is ze nauwelijks bezig met haar Koerdische wortels – meestal wordt ze, zoals ze zelf zegt, aangezien voor Turks. Door haar contact met haar grootmoeder, dier verhalen, dier geschiedenis, wordt ze zich langzaam bewust van haar achtergrond. Maar net als ze zich daarin begint te verdiepen, slaat bij Emine de alzheimer toe en ziet Kara de directe band met haar Koerdische wortels uit het zicht verdwijnen. Die ongrijpbaarheid wordt steeds belangrijker in haar schilderijen en installaties. Vóór *Emine* maakte Kara vooral doeken van enigszins geschematiseerd geschilderde groepen mensen in complexe houdingen – haar hoofdpersonen balanceren ergens tussen groepsdier, individu en pop. Ze buitelen tegen een witte achtergrond over elkaar heen. Na *Emine* begint Kara al snel aan schilderijen waarin ze haar familiegeschiedenis verwerkt, zoals in *I hear the tongues* (2019), waarin we haar sjamaan-grootvader tussen de dieren zien zitten, en *Who smelled the flowers* (2019) waarin die leeuw weer opduikt.

Daarna maakt Kara al snel de sprong naar een geheel eigen, nieuwe vorm: een serie nieuwe schilderijen waarin ze, nog steeds tegen een witte achtergrond, met krachtige, brede gestes figuren en patronen schildert die het perfecte midden houden tussen figuratie en abstractie. De patronen zijn in eerste instantie afgeleid van de motieven op Koerdische tapijten – rijk versierd met abstracte vormen, die een lange geschiedenis hebben in zowel de islamitische als de Koerdische cultuur. Ook speelt ze met verticale symmetrie: op bijna alle doeken staat aan beide kanten van het doek een 'wezen'. Die twee lijken sterk op elkaar, als in een klassieke rorschachtest. Alleen: door subtiele verschillen tussen de beide 'helften' dwingt Kara je langer en beter te kijken, al lukt het dan vaak nog steeds niet om een verband te leggen met de wereld van alledag. Dat doet er al snel niet meer toe: op dat moment heeft ze je al verleid zoekend tussen al die vormen en betekenissen rond te dolen, te laveren, als een slomskiër in de sneeuw. Je weet dat de uitkomst van je visuele zoektocht persoon-

Kara carries on the tradition of her family through her art

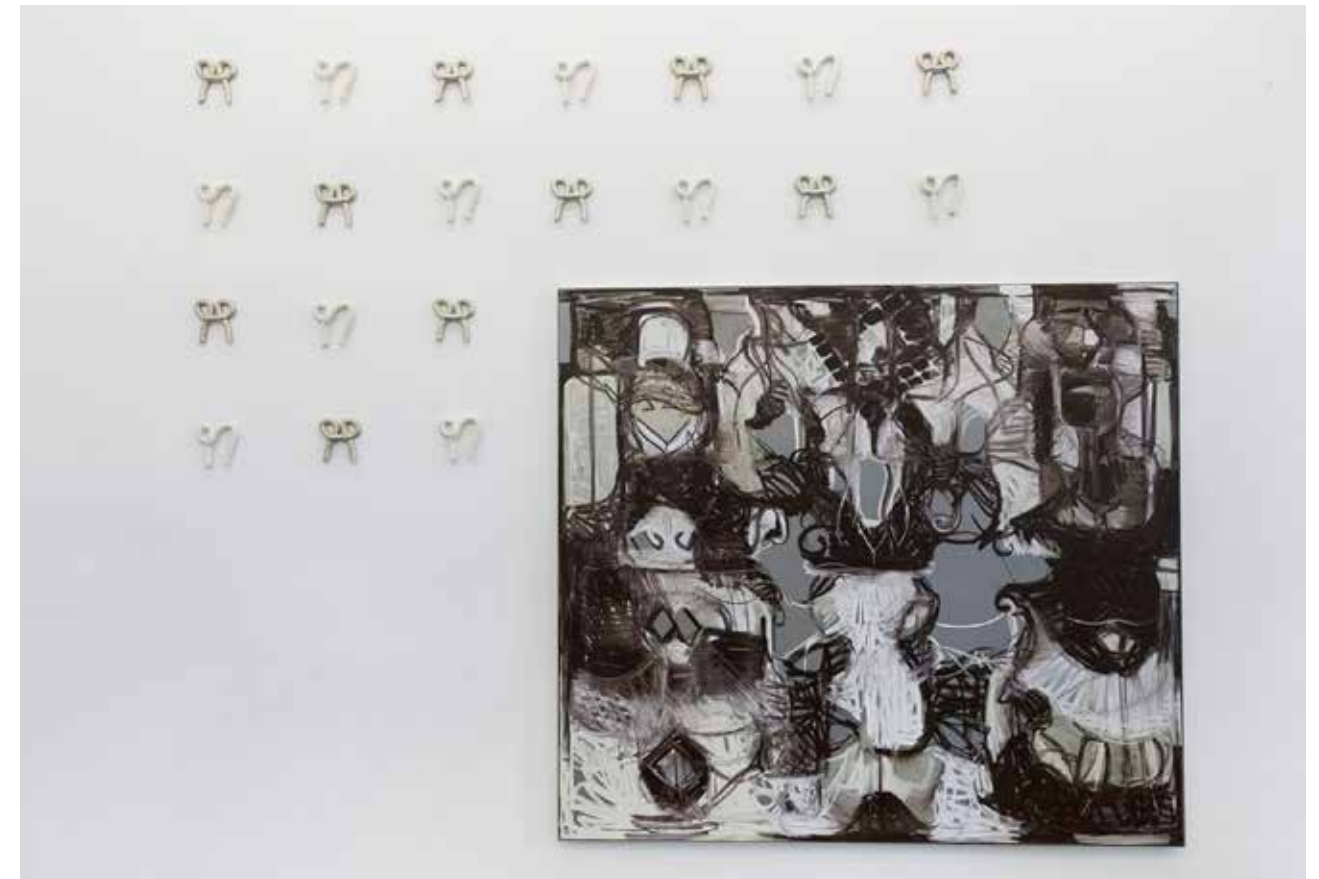
karradja

2021

Vetkrijt, acryl op doek

Oil stick, acrylic on canvas

180 × 200 cm



lijk is, maar dat die zich af blijft spelen binnen de kaders van Koerdische beeldtaal en geschiedenis die Kara heeft afgebakend.

Zeker zo veelzeggend is dat Kara vanaf dat moment haar schilderijen steeds vaker gaat combineren met andere kunstwerken: films bijvoorbeeld. Niet alleen over haar grootmoeder, maar ook over de Koerdische geschiedenis of de rivier de Munzur, die door Dersim loopt en voor de alevieten heilig is. Ook maakt ze kleine, onaffe haakwerkjes, waarmee ze, naar eigen zeggen, in zekere zin hetzelfde nastreeft als in haar schilderijen: het tonen van een 'weefsel', een structuur, waarin losse draden één geheel vormen – net als in haar eigen leven. Zoals Kara in een interview

struggle to relate what you are seeing to the everyday world. Soon, that no longer matters; by then, she has seduced you to wander, to navigate all those forms and meanings like a slalom skier in the snow. You know the outcome of your visual quest is personal, but it remains set within the frames of Kurdish imagery and history that Kara has delineated.

Equally telling is that from this point on, Kara increasingly starts combining her paintings with other types of art. Films, for instance. Not just about her grandmother, but also about Kurdish history or the Munzur river, which runs through Dersim and is sacred to the Alevi. She also creates small, unfinished

92 crochet works, with which she, as she puts it herself, in a way tries to emulate the same thing as in her paintings: to show of the ‘weaving’, a structure, in which a unity is formed with lose threads – just as in real life. As Kara once said in an interview: ‘The paintings tell a new story from the now, weaving together personal histories, rituals, destinies, and thus allowing a new structure to emerge.’ The same goes for her crochet work: ‘I weave threads from past and present into something else—a personal way of dealing with history.’

Most important, however, is the ‘photo wallpaper’ she introduces in her exhibitions, first at the Risquons-Tout group exhibition at WIELS art centre in Brussels in 2020. The foundation for this ‘photo wallpaper’ is a Kurdish archive that Kara has started building in 2014, consisting of photographs of her own family’s Kurdish history, culture and past – an archive like a large organism whose growth can be followed on her website. At the time of writing, Kara’s archive consists of more than six thousand photos: images from Kurdish history, family photos, holiday snapshots and artefacts. The archive is special and powerful in its significance and symbolism, as the Kurds are still a people without their own country, without official institutions and without archives. Kara realises that she cannot replace such institutions on her own, but with her archive, she can create a new benchmark – as she does in her work as an artist.

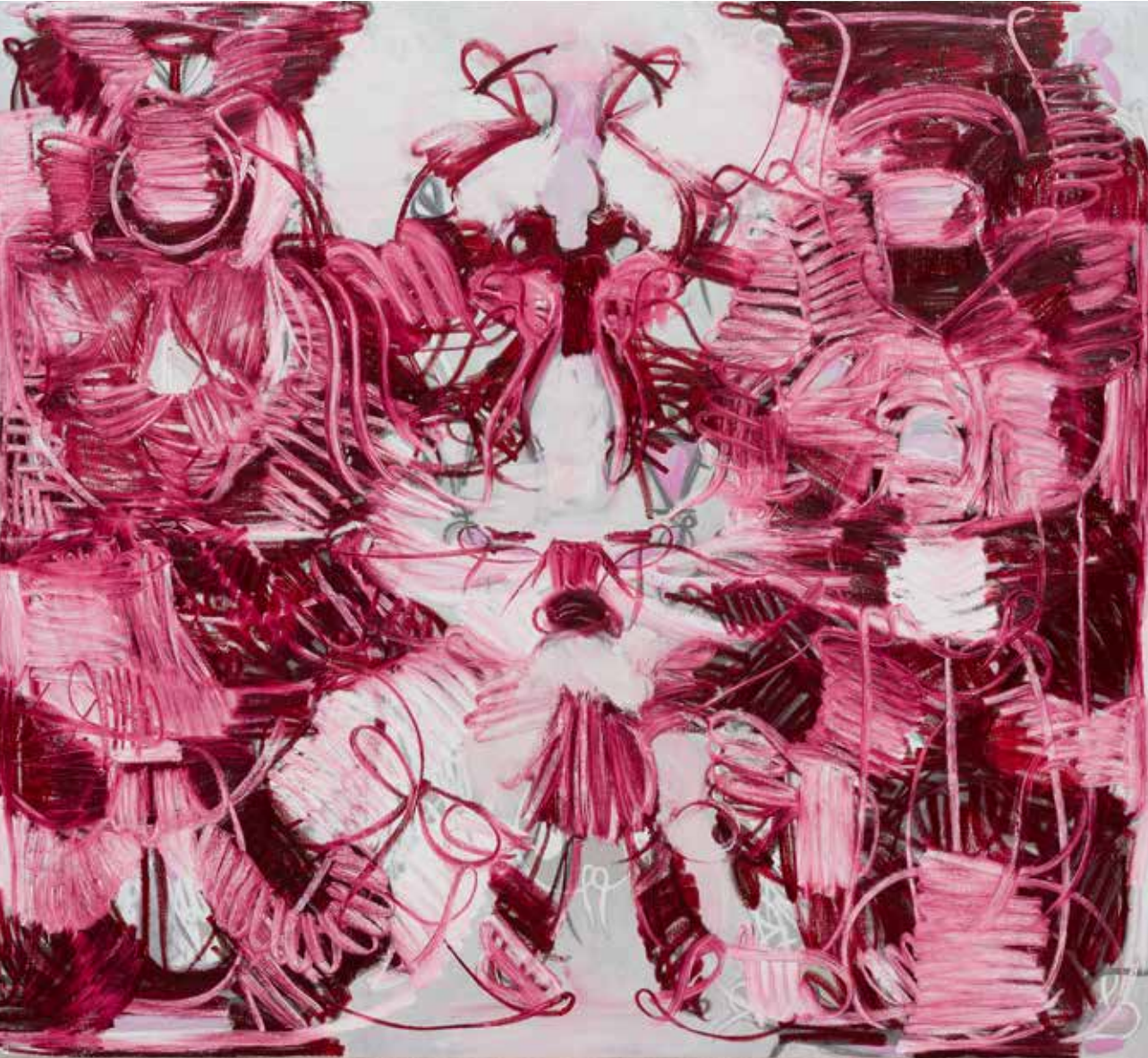
Meanwhile, Kara increasingly uses images from the archive as literal backgrounds for her paintings. She prints out photos in black and white, sticks them to the walls of exhibition spaces as ‘wallpaper’ and smears bleach all over them. This bleaching process makes Kara’s wall collages confrontational: it refers to both Turkish attempts to deliberately erase Kurdish history and the impossibility of retaining all your memories, even if you wanted to. The latter theme is what makes Kara’s paintings universal. Her canvases, especially against the backdrop of the photographs, constitute a powerful new reality that wrests itself free from the elusive past. In that respect, they are also a perfect symbol for Kara’s reality – both abstract and figurative, both new and rooted in the past. Kurdish, German and Alevi at once. Ultimately, Kara carries on the tradition of her family – not through prayer and faith, but through her art.

vertelde: *‘The paintings tell a new story from the now, weaving together personal histories, rituals, destinies, and thus allowing a new structure to emerge.’ Dat geldt ook voor haar haakwerk: ‘I weave threads from past and present into something else—a personal way of dealing with history.’*

Het belangrijkste is echter het ‘fotobehang’ dat ze introduceert in haar tentoonstellingen, allereerst op de groepstentoonstelling Risquons-Tout in WIELS in Brussel in 2020. Het fundament voor dit ‘fotobehang’ is het Koerdische archief dat Kara vanaf 2014 is gaan aanleggen en dat bestaat uit foto’s van de Koerdische geschiedenis, cultuur en het verleden van haar eigen familie – een archief als een groot organisme waarvan de groei op haar website is te volgen. Op het moment van schrijven bestaat Kara’s archief al uit meer dan zesduizend foto’s – beelden uit de Koerdische geschiedenis, familiefoto’s, vakantiekiekjes, kunstvoorwerpen. De betekenis en de symboliek van dit archief is bijzonder en krachtig omdat de Koerden nog steeds een volk zijn zonder eigen land, zonder officiële instituten, zonder archieven. Kara beseft heel goed dat ze zulke instituten niet in haar eentje kan vervangen, maar dat ze met dit archief wel een nieuw ijkpunt kan creëren – zoals ze ook doet in haar werk als kunstenaar.

Ondertussen gebruikt Kara de afbeeldingen uit haar archief steeds vaker letterlijk als achtergrond voor haar schilderijen. Ze print de foto’s uit in zwart-wit, plakt ze als ‘behang’ op de muren van de tentoonstellingsruimte en smeert er vervolgens bleekmiddel overheen. Dat bleken maakt Kara’s wandcollages confronterend: het verwijst zowel naar de pogingen van de Turken om de Koerdische geschiedenis welbewust te wissen, als naar de onmogelijkheid om al je herinneringen vast te houden. Zelfs als je dat zou willen. Dat laatste maakt Kara’s schilderijen universeel. Haar doeken zijn, vooral tegen de achtergronden van de foto’s, een nieuwe, krachtige, eigen werkelijkheid die zich ontworstelt aan het ongrijpbare verleden. In dat opzicht vormen ze ook een perfect symbool van Kara’s eigen werkelijkheid: zowel abstract als figuratief, zowel nieuw als geworteld in het verleden, zowel Koerdisch, Duits als alevitisch. Uiteindelijk zet Kara daarmee de traditie van haar familie voort – niet via gebed en geloof, maar via haar kunst.

sofreh
2022
Vetkrijt, acrylverf op doek
Oil stick, acrylic on canvas
200 × 220 cm



qarajorlu / pahlevanlu; darreh gaz ▶
(dorrunger valley / bajgiran region)
2022
Vetkrijt, acrylverf op doek
Oil stick, acrylic on canvas
180 × 150 cm / 200 × 220 cm



Neo Matloga



Thuis is waar je je wereld creëert

Home is Where You Create Your World

Ze zijn onmiskenbaar huiselijk, de taferelen op de schilderijen van Neo Matloga. Overzichtelijke, bijna knusse scènes met mannen en vrouwen, meestal in kleine groepen, die zich hebben verzameld rond een tafel of met z'n tweeën op een bank zitten. Ze hangen wat rond, kaarten, roken (veel), drinken een biertje (merk Joburg), en als ze dansen slingeren er langspeelplaten over de vloer. Doordat de scènes voornamelijk in zwart-wit zijn en er op de doeken geen enkele verwijzing is te vinden naar het heden (geen mobiele telefoons, computers, noem maar op) maar wel naar het verleden (binnenshuis roken, lp's) heeft Matloga's werk iets nostalgisch. Alsof je terugkijkt naar de verjaardagsfeestjes uit je jeugd, waarbij de hele familie bij elkaar zat en het leven nog overzichtelijk was. Maar is dat wel zo?

De eerste, en duidelijke, hint naar verstoring van dat gemaksgedoe, zit in Matloga's stijl. Hij bouwt zijn figuren op uit foto's die hij ontleent aan uiteenlopende bronnen: kranten, tijdschriften, zijn eigen familiearchief. Die fragmenten verbindt hij met elkaar door te schilderen en te tekenen. Door die collagetechniek ontstaat een interessante spanning: de figuren zijn duidelijk 'eigen' en geloofwaardig, maar doordat Matloga ze optrekt uit verschillende delen van verschillende mensen laat hij nadrukkelijk zien dat een mens nooit tot één kenmerk, één karakteristiek is terug te brengen. Iets wat in actuele discussies juist wél vaak gebeurt: etiketten plakken.

Neem het schilderij *Joyce le Tumelo* (2021), waarop twee personen zijn te zien, samen voor een kaptafel. Door Matloga's stijl in combinatie met die ouderwets uitzijnde tafel, springen de vooroordelen in je hoofd jubelend omhoog – dit zijn vrouwen. Tot je beter kijkt, en ziet dat de vrouwen opvallend veel mannelijke kenmerken vertonen: hun spieren, de lijnen van hun kin, hun kapsels. Zijn het dan toch mannen, of zijn het transpersonen? Doet dat ertoe?

Iets soortgelijks gebeurt op het prachtige *Madam le Sir* (2019). Daarop staan een man en een vrouw in innige omstrengeling tegen een donkergrijze achtergrond.

They are unmistakably domestic, the scenes in Neo Matloga's paintings. Uncluttered, almost cosy scenes with men and women, usually in small groups, gathered around a table or sitting in pairs on a sofa. They hang out, play cards, smoke (a lot), drink a beer (Joburg brand), and LPs are scattered across the floor as they dance. Because the scenes are mainly in black and white and there are no references to the present (no mobile phones, computers and the like) but rather to the past (smoking indoors, LPs), Matloga's work has something nostalgic to it. Like looking back to the birthday parties of your youth, when the whole family sat together, and life was still organised. But is that really true?

The first, and obvious, hint that the sense of convenience will be disrupted is in Matloga's style. He builds up his characters from photographs taken from a variety of sources: newspapers, magazines and his family archive. He connects the fragments by painting and drawing. His collage technique creates an interesting tension: the figures are clearly 'personal' and plausible, but because Matloga builds them from different parts of different people, he emphatically shows that a person can never be reduced to one characteristic, one trait. It is something that often happens in current discussions: labelling.

Take the painting *Joyce le Tumelo* (2021), which shows two people together in front of a dressing table. Matloga's style, combined with that old-fashioned-looking table, makes the prejudices in your head jump up in jubilation – these are women. Until you look closer

De levens worden gekleurd door de onzichtbare buitenwereld

and notice the women display strikingly masculine features: the muscles, the lines of their chins, their hairstyles. So are they men after all, or are they trans people? Does it matter?

Something similar happens on the beautiful *Madam le Sir* (2019). There, a man and a woman stand in an intimate embrace against a dark grey background. The woman is wearing a white dress and a traditional African cloth around her hair; the man is dressed in a black suit. Everything seems recognisable until you notice that the woman's mouth looks conspicuously masculine – does she have a moustache? And the man's nose is rather small and soft. This creates confusion: how sure am I, really, that a small nose is something feminine? This doubt is reinforced by another recurring feature of Matloga's canvases: the line of sight. The embrace of the two people makes you think the man and woman are intimately connected. But their eyes tell a different story: each of the three visible eyes is looking in a different direction, and none are focused on any of the others. This way, Matloga turns the meaning of this portrait on its head. No intimacy. Intention and misunderstanding.

That idea, that a human being can never be reduced to one colour, one social class, one gender or one culture, is an important constant in Matloga's work. A fascinating connotation is that his work can easily be interpreted differently by different cultures. For instance, from a European perspective, it is tempting to interpret Matloga's work in the Cubist tradition, the way he combines different dimensions referring not so much to the simultaneous experience of separate moments as to the different personalities that dwell in every human being – and to the ongoing discussion about gender identity and sex. An American view of the work will undoubtedly foreground the latter but will also group Matloga's work with contemporaries such as Tschabalala Self and Nathaniel Mary Quinn – Black artists who used a collage style

De vrouw draagt een witte jurk en een traditionele Afrikaanse doek om haar haar, de man is gekleed in een zwart pak. Alles lijkt herkenbaar, tot je ziet dat de mond van de vrouw opvallend mannelijke kenmerken vertoont – heeft ze nou een snor? En de neus van de man is wel heel klein en zacht. Daardoor ontstaat verwarring: hoe zeker weet ik eigenlijk dat een kleine neus vrouwelijk is? Die twijfel wordt versterkt door een ander kenmerk dat vaker opduikt op Matloga's doeken: de blikrichting. Door de omarming van de twee mensen denk je dat de man en de vrouw intiem met elkaar zijn verbonden. Maar hun ogen vertellen een ander verhaal: elk van de drie zichtbare ogen kijkt een andere kant op, en geen ervan is gericht op de ander. Zo draait Matloga de betekenis van dit portret honderdtachtig graden. Geen intimiteit. Moedwil en misverstand.

Dat idee, dat een mens nooit is te reduceren tot één kleur, één sociale klasse, één geslacht, één cultuur, is een belangrijke constante in Matloga's werk. Daarbij doet de fascinerende bijbetekenis zich voor dat zijn werk zich vanuit verschillende culturen makkelijk verschillend laat interpreteren. Zo is het verleidelijk Matloga's werk in Europees perspectief te bekijken vanuit de traditie van het kubisme, waarbij de manier waarop hij verschillende dimensies combineert niet zozeer verwijst naar de gelijktijdige beleving van verschillende momenten als naar de verschillende persoonlijkheden die er huizen in ieder mens – en naar de discussie over genderidentiteit en sekse. Een Amerikaanse blik op het werk levert dat laatste ongetwijfeld ook op, maar zal Matloga's werk ook plaatsen in de lijn van tijdgenoten als Tschabalala Self en Nathaniel Mary Quinn – zwarte kunstenaars die een collagestijl gebruiken om zich los te maken van het traditionele witte idioom in de Amerikaanse kunst en zo een beeld scheppen van een zwarte wereld in een witte maatschappij.

Dat laatste komt al dichterbij de Zuid-Afrikaanse blik op Matloga's werk. Daar worden zijn schilderijen vooral gezien als reactie op de (maatschappelijke) geschiedenis van het land dat ook dertig jaar na het afschaffen van de apartheid nog sterk door rassenscheiding wordt gekleurd. Matloga (1993) groeide op in Ga-Mamaila, een dorp in

Those lives are indeed coloured by the invisible outside world

okae Glenda?

2021

Collage, houtskool, vloeibare

houtskool, vetkrijt op doek

Collage, charcoal, liquid

charcoal, oil stick on canvas

200 × 200 cm





Madam le Sir

2019

Collage, houtskool, pastelkrijt,
inkt op canvas

Collage, charcoal, soft pastel,
ink on canvas

170 × 140 cm

Limpopo, in een zogenaamde ‘two-room’ een soort kleine starterswoning voor zwarte Zuid-Afrikanen uit de jaren tachtig, waarin velen door de benarde economische situatie evenwel hun hele leven zouden blijven wonen. Ga-Mamaila is klein, en omdat de meerderheid van de bevolking zwart is, heerst er een andere dynamiek dan in de Zuid-Afrikaanse steden, waar het onderscheid tussen wit en zwart veel directer wordt beleefd. Toen Matloga opgroeide was zijn wereld zwart, wat zijn werk sterk beïnvloedt: *‘It’s natural for me to create the work I do as my first hand surroundings were populated by Black people. My language – Sepedi – is spoken by a majority of the Black people in my village, personally the people that visit my dreams are Black people. My practice is not to exclude other ethnicities, however I paint, draw, collage what comes as a natural thing or thought.’* Maar in de context van Zuid-Afrika als land, als cultuur, als systeem, wordt dat al snel als een statement gezien – waarbij de afgebeelde zwarte mensen niet zozeer worden beschouwd als individuen maar als symbolen van een volledige zwarte gemeenschap, voor het ‘zwart zijn’ in het algemeen. Dat maakt het afbeelden van zwarte mensen beladen: als de beelden niet positief zijn, wordt dat al snel opgevat als kritiek op het zwart zijn in het algemeen en als het afvallen van je eigen gemeenschap.

Zelf heeft Matloga daar zo zijn twijfels over – wat misschien wel typerend is voor een jongere generatie. *‘I feel that in every painting or collage of mine, all forms of humanity should be present,’* merkte hij op in een interview. *‘In these characters, for example, where the person looks angry, sad or happy, it’s just part of being human. I do understand that we want to portray ourselves as positive, or as heroes, I know that I don’t like it when I see the media portray Black people as inferior, Black people in poverty [...] no, I don’t like that. But when it comes to my work, it’s important to expose or to highlight this, because it is part of who we are.’*

Die complexiteit komt in Matloga’s werk op verschillende niveaus terug – niet alleen in de collagetechniek en de blikken van zijn hoofdrolspelers. Neem het feit dat zijn scènes zich heel vaak binnenshuis afspelen, wat vaak wordt opgevat in de zin dat Matloga wil laten zien dat ‘thuis’ de enige plek is waar zwarte mensen hun eigen wereld kunnen scheppen, hun leven naar hun hand

to break away from the traditional white idiom in American art, creating an image of a Black world in a white society.

The latter is already closer to a South African view of Matloga’s work. There, his paintings are mainly seen as a reaction to the country’s (social) history, which is still highly coloured by racial segregation, even thirty years after the abolition of apartheid. Matloga (1993) grew up in Ga-Mamaila, a village in Limpopo, in a so-called ‘two-room’, a type of small starter home for Black South Africans in the 1980s that many ended up living in all their lives due to the economy. Ga-Mamaila is small, and because the majority of the population is black, the dynamic is different than in South African cities, where the distinction between white and Black is perceived much more directly. When Matloga grew up, his world was Black, which is an important matter that influences the work that he does. ‘It’s natural for me to create the work I do as my first hand surroundings were populated by Black people. My language – Sepedi – is spoken by a majority of the Black people in my village, personally the people that visit my dreams are Black people. My practice is not to exclude other ethnicities, however I paint, draw, collage what comes as a natural thing or thought.’ But in the context of South Africa as a country, as a culture, as a system, this is easily seen as a statement – the Black people who are depicted seem not so much individuals as symbols of an entirely Black community, of ‘being Black’ in general. This makes depicting Black people fraught: if the images are not positive, they are quickly taken as a criticism of being Black in general and as attacking your own community.

Matloga himself doubts this take – which is perhaps typical of a younger generation. ‘I feel that in every painting or collage of mine, all forms of humanity should be present,’ he remarked in an interview. ‘In these characters, for example, where the person looks angry, sad or happy, it’s just part of being human. I do understand that we want to portray ourselves as positive, or as heroes, I know that I don’t like it when I see the media portray Black people as inferior, Black people in poverty [...] no, I don’t like that. But when it comes to my work, it’s important to expose or to highlight this, because it is part of who we are.’

This complexity is reflected in Matloga’s work on several levels – not just in the collage technique and the gaze of his protagonists. Take for example the fact that his scenes are frequently set indoors, which is often understood as Matloga wanting to show us that



‘home’ is the only place where Black people can create their own world and mould their lives to their liking, where they don’t have to worry about white norms or restrictions – shown beautifully in his painting *Dikarata* (2021). At the same time, his interiors are strongly reminiscent of South African settler homes, full of modern-day petite bourgeoisie, where the average resident of Ga-Mamaila would not feel very much at home. And then there is the wide range of historical hints and references in Matloga’s work – take the carton of Joburg beer that pops up from time to time. This refers to the time of apartheid, when Black people were not allowed to buy beer or drink in pubs, so they sometimes brewed their own. They stored it in milk cartons to disguise the true contents; you needed to know what was inside to recognise it. The latter also applies to Matloga’s work. ‘No matter the political landscape, people don’t stop living their lives,’ he once said. That those lives are indeed coloured by the invisible outside world remains constantly palpable in Matloga’s work.

kunnen zetten, waar ze zich geen zorgen hoeven maken om witte normen of restricties – wat je bijvoorbeeld mooi ziet in zijn schilderij *Dikarata* (2021). Tegelijk doen zijn interieurs sterk denken aan Zuid-Afrikaanse kolonistenwoningen, vol moderne boerenburgerlijkheid, waar de gemiddelde inwoner van Ga-Mamaila zich niet erg thuis zou voelen. En dan is er nog het brede scala aan historische hints en verwijzingen in Matloga’s werk – neem het kartonnen pak Joburg-bier dat af en toe opduikt. Dat verwijst naar de tijd van de apartheid, toen het zwarten niet was toegestaan bier te kopen of in cafés te drinken, waardoor ze soms zelf bier gingen brouwen. Dat bewaarden ze in melkpakken, om de ware inhoud te verbloemen – je moest, kortom, weten wat erin zat om het te herkennen. Dat laatste geldt ook voor Matloga’s werk. ‘No matter the political landscape, people don’t stop living their lives,’ heeft hij ooit gezegd. Dat die levens wel degelijk worden gekleurd door de onzichtbare buitenwereld, blijft in Matloga’s werk voortdurend voelbaar.

Modjadji o stout

2020

Collage, houtskool, vloeibare
houtskool, inkt op doek
Collage, charcoal, liquid
charcoal, ink on canvas
200 × 250 cm

Joyce le Tumelo

2021

Collage, houtskool, inkt,
pastelkrijt op doek
Collage, charcoal, ink, soft pastel
on canvas
200 × 200 cm





Dikarata

2021

Collage, houtskool,
vloeibare houtskool,
inkt, pastelkrijt, acryl
op doek

Collage, charcoal,
liquid charcoal, ink,
soft pastel, acrylic
on canvas

175 × 250 cm

Antonio Obá



Het lichaam als fundament

The Body as Foundation

Het duurt misschien even voor je het ziet, maar op alle doeken van de Braziliaanse schilder Antonio Obá (1983) in *Brave New World* staat minstens één boom. En elk van die bomen heeft een andere functie. Daarmee roepen de schilderijen herinneringen op aan het sleutelwerk op Obá's eerste Nederlandse solotentoonstelling, in 2022 in de Oude Kerk in Amsterdam. *Suspended Children* (2021) was een metalen, kroonluchterachtig beeld, breed van boven en smal van onderen (waardoor het leek op een boom), vol met spiegeltjes, en kleine tekeningen in twee formaten. Op elk van de tekeningen staat een spelend kind: ze zijn aan het hoepelen, touwtjespringen, dansen. In die spiegels ziet de toeschouwer zichzelf, tussen die kinderen. Een prachtige verbeelding van kinderlijke vrijheid – je denkt jezelf als toeschouwer de onschuld in.

Maar volgens de begeleidende tekst ging het Obá vooral om de boom. Daarmee refereerde hij aan de ene kant aan de oude religieuze Braziliaanse traditie waarbij spiegels en flessen aan bomen worden gehangen om kwade geesten te verdrijven. En hij verwees naar 'Strange Fruit', het beroemde nummer van Billy Holiday. Dat gaat over de gruwelijke 'gewoonte', ten tijde van de slavernij in de zuidelijke staten van Amerika, om Afro-Amerikaanse mannen aan bomen op te hangen, te lynchen – het 'vreemde fruit' zijn hun lichamen. 'Tijdens de slavernij was de boom een symbool van pijn en geweld,' aldus Obá. 'Maar in het christelijk geloof geldt de boom juist als symbool van het leven.' Daarom hingen er aan zijn boom geen dode lichamen, maar waren er spelende kinderen te zien, vrij en vol levenslust – terwijl die boom op zijn beurt weer hing in een kerk waarin allerlei objecten zijn te vinden die doen denken aan de (kortstondige) zeventiende-eeuwse koloniale overheersing van Brazilië door Nederland.

Die stapeling van associaties, symbolen en verwijzingen komt terug in alle vier de *Brave New World*-schilderijen – en eigenlijk in al het werk van Obá. Dat is ongetwijfeld deels terug te voeren op zijn achtergrond: Obá groeide op in een klein dorp buiten Brasília, in een arm milieu, streng katholiek. Obá vond echter al vroeg het fundament onder zijn kunstenaarschap: dat is voor hem de mens, het

It may take a while to notice, but Brazilian painter Antonio Obá's (1983) canvases in *Brave New World* all feature at least one tree. And each of those trees has a different function. As such, the paintings evoke memories of Obá's key work in his first Dutch solo exhibition, at the Oude Kerk in Amsterdam in 2022. *Suspended Children* (2021) was a chandelier-like metal sculpture, wide at the top and narrow at the bottom (making it look like a tree), full of mirrors and small drawings, in two sizes. The drawings showed children at play: they were hooping, skipping rope and dancing. In the mirrors, the viewers saw themselves among those children. A beautiful depiction of child-like freedom – as a spectator, you launched yourself into innocence.

But according to the accompanying text, Obá's main concern was the tree. On the one hand he was referring to the old Brazilian religious tradition of hanging mirrors and bottles from trees to drive away evil spirits. But he also pointed to 'Strange Fruit', Billie Holiday's famous song. Its lyrics are about the gruesome 'custom', during the time of slavery in the Southern States of America, of hanging African-American men from trees, lynching them – the 'strange fruit' being their bodies. 'During slavery, the tree was a symbol of pain and violence,' Obá said. 'But in the Christian faith, the tree is considered a symbol of life.' That is why his tree did not have dead bodies hanging from it, but instead featured children playing, free and full of life – while the tree, in turn, hung in a church that contained all kinds of objects reminiscent of the (brief) seventeenth-century colonial rule of Brazil by the Dutch.

This accumulation of associations, symbols and references occurs in all four *Brave New World*

paintings – and, in fact, in all of Obá’s work. This is undoubtedly partly because of his background: Obá grew up in a small village outside Brasília, in a poor, strictly Catholic milieu. Obá discovered, however, the foundation of his oeuvre early on: the human being, the body. And from there, he slowly started to explore the world in all its meanings. Obá’s oeuvre has something of a tree structure: from man follows his substitute in nature, the tree. From there, the meanings fan out into a wide range of themes, ranging from religion and faith to gender, symbolism and skin colour – it all comes together in Obá’s work.

How this works is illustrated by the painting *Stranger Fruits – Genealogia* (2019), which, as is also evident from its title, chronologically and substantively precedes the installation in the Oude Kerk. Look at the tree with the proudly burning candle on its branch, the child who has climbed to the top, playing freely, and the elderly woman who seems almost fused with the tree: the tree is a symbol of different generations linked together.

In addition, if you look closely, you can see that many different cultural and religious traditions come together in Obá’s work, ranging from Christianity to the traditional Brazilian Candomblé faith, as well as artistic ‘beliefs’ such as Surrealism and Western Romantic theory, in which the tree can symbolise how man coincides with nature or even merges with it, as in the famous paintings by Caspar David Friedrich.

Yet the foundation of Obá’s oeuvre is always ‘simply’ man, the body – preferably his own. In this way, he regularly explores the boundaries between identity, art and religion. In 2016, for instance, Obá produced a series of monotypes in which he printed his own body on paper (think of the shroud of Jesus), made a series of drawings with menstrual blood, and staged a performance entitled *Malungo*, in which the performer drank a litre of *cachaça* (a kind of Brazilian white rum) from a chalice while drawing a cross on his body with charcoal – remarkably confrontational for both the artist and the spectator, because he clearly lost all control. Just before that, Obá had already performed *Atos de transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo*. That one caused quite an uproar. The performance consisted of Obá himself, naked and under a spotlight, working on a plaster statue of the Virgen Aparecida, patron saint of Brazil, with a grater. It was a slow and intensive process in which the physical effort was clearly visible. At the end of the performance, when the entire statue had ‘turned to dust’, he scattered the

lichaam en van daaruit is hij langzaam de wereld in al z’n betekenissen gaan onderzoeken. Obá’s oeuvre heeft daarvoor wel iets van een boomstructuur: vanuit de mens volgt zijn plaatsvervanger in de natuur, de boom. Van daaruit waaieren de betekenissen steeds verder uit in een brede reeks van thema’s, variërend van religie en geloof tot sekse, symboliek en huidskleur – in Obá’s werk komt het allemaal bij elkaar.

Hoe dat werkt is goed te zien op het schilderij *Stranger Fruits – Genealogia* (2019) dat, mede gezien de titel, chronologisch en inhoudelijk voorafgaat aan de installatie in de Oude Kerk. Kijk naar de boom met de fier brandende kaars op de tak, het kind dat vrij spelend naar de top is geklommen en de oudere vrouw die bijna met de boom vergroeid lijkt: de boom is een symbool van verschillende generaties die met elkaar zijn verbonden.

Daarnaast zie je, als je goed kijkt, óók dat in Obá’s werk heel veel verschillende culturele en religieuze tradities bij elkaar komen, variërend van het christendom tot het traditionele Braziliaanse Candomblé-geloof én een artistiek ‘geloof’ als het surrealisme en de westerse romantische theorie, waarin de boom symbool kan staan voor de manier waarop de mens samenvalt met de natuur, of er zelfs in opgaat, zoals op de beroemde schilderijen van Caspar David Friedrich.

Toch is het fundament onder Obá’s oeuvre steeds ‘gewoon’ de mens, het lichaam – bij voorkeur dat van hemzelf. Zodoende tast hij regelmatig de grenzen af tussen identiteit, kunst en religie. In 2016 vervaardigde Obá bijvoorbeeld een serie monotypes waarbij hij zijn eigen lichaam op papier afdruckte (denk aan de lijkwade van Jezus), hij maakte een serie tekeningen met menstruatiebloed en deed een performance, getiteld *Malungo*, waarbij de performer een liter cachaça (een soort Braziliaanse witte rum) uit een miskelk dronk terwijl hij met houtskool een kruis op zijn lichaam tekende – opvallend confronterend voor zowel de kunstenaar als de toeschouwer, omdat hij zo nadrukkelijk zichtbaar alle controle verloor. Even daarvoor had Obá al *Atos de transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo* uitgevoerd. Die riep het nodige rumoer op. De performance bestond uit Obá zelf, naakt, die onder een spotlight een gipsen beeld van de Virgen Aparecida, patroonheilige van Brazilië, met een rasp bewerkt. Een traag en intensief proces waarbij de fysieke inspanning goed zichtbaar wordt. Aan het einde van de performance, als het hele beeld ‘tot stof is wedergekeerd’, strooit hij het geraspte gips uit over zijn lijf. De combinatie van naaktheid, het vernietigen van een heiligenbeeld en de impliciete ‘transfiguratie’ van de kunstenaar tot heilige, wekte zoveel onrust in Brazilië dat Obá zich gedwongen zag het land vier maanden te verlaten. Het idee van religie en vernietiging kwam terug in zijn Oude

Jogo
2020
Olieverf op doek
Oil on canvas
80 × 100 cm





De boom is een Iroko, die staat voor het fundament waaruit alles ontstaat

Kerk-tentoonstelling: daarin stonden onder andere grote bakken met houtskool waarin je, met enige moeite, kleine heiligenbeelden kon zien liggen, in exact dezelfde kleur en textuur als de houtskool. Waren ze verbrand, of vormden ze juist het fundament voor nieuw leven?

Obá's schilderijen van de laatste jaren lijken op het eerste gezicht weinig met deze performances van doen te hebben, tot je beseft dat ze allemaal gaan over transformatie en zelfs transfiguratie. Hij heeft meermalen aangegeven in zijn schilderkunst sterk te zijn beïnvloed door Francis Bacon, in het bijzonder in de manier waarop die lichamen vervormt en manipuleert om zo de innerlijke menselijke roerselen, angsten en drijfveren naar de oppervlakte te brengen. Obá doet in zijn schilderijen hetzelfde, alleen vindt de vervorming meestal plaats op het niveau van de dagelijkse werkelijkheid. Daardoor lijken zijn schilderijen naar het surrealisme te hinten, maar Obá's werk is eerder het tegengestelde: door elementen als religie, natuur en symboliek bij elkaar te brengen hoopt hij, net als Bacon, verbanden te creëren die iets zeggen over de diepste menselijke drijfveren.

Hoe dat werkt is mooi te zien op het grootste en meest beladen doek in *Brave New World*, getiteld *Fabula dos Erês* (2019). Daar komt alles bij elkaar wat hierboven is beschreven – het is dan ook een van de meest ambitieuze schilderijen die Obá tot nu toe maakte. Het jongetje links is hijzelf, gekopieerd van een (lagere)schoolfoto. De man in het midden is zijn grootvader, gezeten op een troon die toebehoort aan Afrikaanse vorsten – een verwijzing naar de zwarte cultuur die belangrijk is voor Obá. De bomen hebben nauwelijks nog uitleg nodig: het 'strange fruit' is hier ook weer aanwezig, maar de boom is een Iroko, die binnen de Candomblé-traditie staat voor het fundament, waaruit iedereen kan groeien, naar boven kan klimmen –

*The tree is an Iroko,
which stands for the
foundation from
which everything
arises*

grated plaster over his body. The combination of nudity, the destruction of the statue of a saint and the implicit 'transfiguration' of the artist himself into a saint aroused so much unrest in Brazil that Obá was forced to leave the country for four months. The idea of religion and destruction was echoed in his Oude Kerk exhibition; among other things, it displayed large trays of charcoal in which, with some difficulty, you could make out small images of saints, exactly the same colour and texture as the charcoal. Had they been burnt, or were they just the foundation for a new life?

At first glance, Obá's paintings from recent years seem to have little to do with these performances, until you realise they are all about transformation and even transfiguration. He has repeatedly stated that his painting is strongly influenced by Francis Bacon, especially the ways in which Bacon deforms and manipulates bodies to bring inner human stirrings, fears and drives to the surface. Obá does the same in his paintings, although the distortion usually takes place at the level of everyday reality. As a result, his paintings seem to hint at Surrealism,

but Obá’s work is rather the opposite: by bringing together elements such as religion, nature and symbolism, he hopes, like Bacon, to create connections that say something about the deepest human motivations.

How that plays out is beautifully demonstrated by the largest and most fraught canvas in *Brave New World*, entitled *Fábula dos Erês* (2019). There, everything described above comes together, making it one of Obá’s most ambitious paintings. The little boy on the left is the artist himself, copied from a (primary) school photo. The man in the middle is his grandfather, seated on a throne belonging to African sovereigns – a reference to the Black culture that is so important to Obá. The trees hardly require further explanation: the ‘strange fruit’ is back again, but the tree is an Iroko, which within the Candomblé tradition represents the foundation from which anyone can grow and climb upwards, as well as the connection of the Black Brazilian population with Africa. The dot in the painting, jumping from one character to another, stands for transformation, the passing on of achievements through the generations, so that this dot also gives a whole new meaning to the painting *Jogo* (2020): through the subtle symbolism of the passed ball, the canvas becomes a symbol of connection, rather than a simple depiction of a game of football. This is typical of Antonio Obá’s oeuvre: in his work, you enter a complex world that is rooted in a combination of cultures so rich that whole new perspectives and ideals appear before your eyes. Where you are free, like a child.

en voor de band van de zwarte Braziliaanse bevolking met Afrika. De stip op het schilderij, die van het ene personage naar het andere springt, staat voor transformatie, het doorgeven van verworvenheden door de generaties – waarmee die stip ook ineens een heel andere betekenis geeft aan het schilderij *Jogo* (2020): door de subtiele symboliek van de doorgegeven bal wordt het doek ineens het symbool van verbinding, in plaats van de simpele verbeelding van een potje voetbal. Dat is typisch voor Antonio Obá’s oeuvre: je betreedt in zijn werk een complexe wereld, geworteld in een combinatie van culturen, die zo rijk is dat voor je ogen hele nieuwe vergezichten en idealen worden geopenbaard. En waar je vrij bent, als een kind.

**Figura campesina –
Reflexões do caminho**
2021
Olieverf op doek
Oil on canvas
220 × 200 cm



Fábula dos Erês ➤
2019
Olieverf op doek
Oil on canvas
180 × 360 cm



Christina Quarles



Altijd hetzelfde, altijd anders

Always the Same, Always Different

In het werk van Christina Quarles (1985) draait alles om het menselijk lichaam. Maar niet in de conventionele zin: de figuren, lichamen, lijven op haar doeken staan of zitten er zelden 'conventioneel' bij, maar rekken en strekken, plooiën en vloeien, druipen en hangen om en over elkaar heen. Alsof ze zijn verward in een ambivalente dans: ze lijken zowel onafhankelijk te willen blijven als één te willen worden. Voor Quarles (die is afgestudeerd als filosoof en kunstenaar) is die fascinatie terug te voeren op een min of meer existentieel gegeven: ze heeft, zoals ze in interviews vaak vertelt, een zwarte vader en een witte moeder, maar ziet er 'wit' uit. Tegelijk is ze queer. Daardoor begon ze zich al vroeg af te vragen in hoeverre je verschijning je identiteit weerspiegelt. Of je bent hoe je eruitziet. Dat is ook het fundament onder haar werk: de vraag wat je lichaam, je verschijningsvorm, zegt over wie je bent. *'The basis of the work is trying to get at what it is to be in a racialized body, to be in a gendered body, to be in a queer body, really to be in any body and the confusing place that that actually is with knowing yourself.'*

Naast de filosofische kant zit er ook een nadrukkelijk schilder-kunstige kant aan Quarles' fascinatie. Toen ze als jonge tiener begon te tekenen, begon ze met menselijke figuren. Vervolgens kwam ze als twaalfjarige per ongeluk terecht in een naaktmodellen-tekenklas voor volwassenen, wat, zoals ze zelf vertelde, voor haar de eerste confrontatie was met het 'echte' kunstenaarschap. Dat heeft zich haar hele carrière voortgezet: het onderwerp van Quarles' doeken is onmiskenbaar lichaam en identiteit, maar zeker ook de schilderkunst zelf – en zodoende gaat haar werk misschien nog wel het meest over het punt waar die twee elkaar raken: de betekenis van uiterlijke verschijning. Niet voor niets zijn haar schilderijen wel eens hedendaagse varianten genoemd op het maniërisme van zestiende-eeuwse schilders als Pontormo en Parmigianino, die uit zowel esthetische als filosofische overwegingen de proporties van hun modellen ver buiten het realisme trokken (de *Madonna met de lange nek* (1534-1540)!). Ook wordt Quarles vaak met het surrealisme geassocieerd, en dan vooral de vloeiende, druipende kant ervan, het gevoel dat

The work of Christina Quarles (1985) is all about the human body. But not in the conventional sense: the figures, bodies and torsos on her canvases rarely stand or sit 'conventionally'. They stretch, fold and flow, drip and hang around and over each other, as if they are engaged in an ambivalent dance: they seem to want to remain independent but become one as well. For Quarles (who graduated as a philosopher and artist), this fascination can be traced back to something of an existential fact: she has, as she often mentions in interviews, a Black father and a white mother, yet she herself looks 'white'. She is also queer. Because of this, she began to wonder early on to what extent your appearance reflects your identity. Whether you are what you look like. This is the foundation of her work – the question as to what your body, your appearance, says about who you are. 'The basis of the work is trying to get at what it is to be in a racialised body, to be in a gendered body, to be in a queer body, really to be in any body and the confusing place that that actually is with knowing yourself.'

There's not just a philosophical side but also an emphatically painterly side to Quarles' fascination. When she started drawing as a young teenager, she chose human figures. Then, as a twelve-year-old, she accidentally joined a drawing class for adults that featured nude models, which, as she said so herself, was her first confrontation with 'real' artistry. This has continued throughout her career: the subject of Quarles' canvases is undeniably the body and identity, but certainly also painting itself – her work is perhaps primarily about the point where the two meet, the meaning of outer appearance. Not without reason have her paintings been called contemporary variants of the sixteenth-century Mannerism represented

Bless tha Nightn’gale
2019
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
195,6 × 228,6 × 5,1 cm



by painters such as Pontormo and Parmigianino, who, for both aesthetic and philosophical reasons, stretched the proportions of their models far beyond realism (the *Madonna with the long neck!*). Quarles is also often associated with Surrealism, especially its fluid, dripping side, the feeling that reality, even with something as concrete as a body, keeps slipping through your fingers. Quarles’ figures are therefore far from realistic: they are rather paint coming alive, the way paint can suddenly become a creature in a cartoon. But with Quarles, things are much richer and more complex: bodies and limbs almost completely coincide with brushstrokes, patterns or stains. That fascination with painting itself, with technique, with possibilities, with the relationship of a painting to real-life and digital reality, is always the beginning of Quarles’ work – from that proceeds the rest. And there is a lot to that rest.

The point where Quarles’ work and reality always touch is the question what a body is. We are strongly inclined to think of our looks, our appearance, as a

Sweet Chariot
2020
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
182,9 × 243,8 × 5,1 cm



de werkelijkheid, zelfs bij zo iets concreets als een lichaam, je door de vingers blijft glippen. Quarles’ figuren zijn dan ook verre van realistisch: ze zijn eerder levend geworden verf, zoals in een cartoon verf plotseling een wezen kan worden. Maar dan veel rijker en complexer: bij Quarles vallen lichamen en ledematen bijna volledig samen met kwaststreken, patronen of vlekken. Die fascinatie voor het schilderen zelf, voor de techniek, voor de mogelijkheden, voor de verhouding van een schilderij tot de echte en tot de digitale werkelijkheid is altijd het begin van Quarles’ werk – daarna komt de rest. En die rest is veel.

Quarles’ werk en de werkelijkheid raken elkaar steeds in de vraag wat een lichaam is. We zijn sterk geneigd ons uiterlijk, onze verschijning, te beschouwen als ‘visitekaartje’ – als vertegenwoordiging, kortom, van onze unieke identiteit. In Quarles’ schilderijen daarentegen zijn de figuren zelden herkenbaar. Ze hebben geen individueel identificeerbare gezichten. Hun rol wordt vooral bepaald door hun omgeving: elk lichaam op Quarles’ schilderijen krijgt haar of zijn identiteit door de verhouding tot de andere lichamen, door haar of zijn houding, door de manier waarop ze als individu opgaan in complexe kronkelingen van ledematen. En niet te vergeten de wereld waarin ze leven. Quarles is geen statement-schilder: haar doeken zijn zoektochten, queesten, naar de manier waar-

All I need is the air that I breathe
2020
Olieverf op doek
Oil on canvas
142,2 × 152,4 cm



‘calling card’ – a representation, so to speak, of our unique identity. In Quarles’ paintings, by contrast, the figures are rarely recognisable. They have no individually identifiable faces. Their role is mainly determined by their surroundings: each body in Quarles’ paintings derives its identity from its relationship to other bodies, from its posture, and from the way they, as individuals, blend into complex twists of limbs. And not forgetting the world they live in. Quarles doesn’t do statements as a painter: her canvases are pursuits, quests for the way the (painted) outside says something about the human inner self.

Quarles maintains an unusual working method. Although the starting point for a painting is always the characters, she doesn’t think them up in advance. With each new painting, she stands in front of the canvas and will see which bodies emerge from her mind and her ‘muscle memory’: ‘It’s still very much tied to this physical muscle memory of drawing the figure, so I will approach a canvas with a lot of internalised practice but no actual notes.’ In this way, she first creates one or more figures, almost as if they have a life of their own – occasionally distancing herself from the canvas to see what relationship the paint creatures might establish with each other. Then Quarles takes a break: she photographs the unfinished work, loads it into the computer and edits it in Illustrator, adding a second visual language to the composition – not the language of the brush, but that of the mouse. Using the computer, she also creates the backgrounds that give her figures a world, a context, an environment.

She then returns to the canvas and transfers the computer patterns onto it using a stencil technique – it is precisely the use of the different techniques that reinforces the sense of a clash of forms, worlds and times on Quarles’ canvases. Those backgrounds are important: the figures in her work move through spaces that are always strikingly bare and strikingly empty, so the abstract patterns form folding screens of some kind, often defining multiple spaces, multiple dimensions even. How this works is shown by the beautiful *Bless tha Nightn’gale* (2019). On the canvas, we see three figures that embody the full scope of Quarles’ world. The two on the right seem composed of as many different techniques as possible: pencilled arms, a backside painted in shades of grey, some parts in solid colour, other parts in abstract brushes or lines, you name it – and yet this jumble of bodies and limbs forms a whole. This is reinforced by the figure on the left, which has been constructed with maximum simplicity: no more than five or six sweeps

op de (geschilderde) buitenkant iets zegt over het menselijke innerlijk.

Quarles houdt er daarbij een ongebruikelijke werkwijze op na. Uitgangspunt voor een schilderij zijn weliswaar altijd de figuren, maar die bedenkt ze niet vooraf. Bij elk nieuw schilderij gaat ze voor het doek staan, en dan ziet ze wel welke lichamen er uit haar geest en haar ‘spiergeheugen’ naar boven komen: ‘*It’s still very much tied to this physical muscle memory of drawing the figure, so I will approach a canvas with a lot of internalized practice but no actual notes.*’ Op deze manier schept ze eerst een of meerdere figuren, bijna alsof ze een eigen leven leiden – af en toe neemt ze afstand van het doek om te kijken welke relatie de verfwezens met elkaar zouden kunnen aangaan. Daarna neemt Quarles een pauze: ze maakt een foto van het onvoltooide werk, laadt die foto in de computer en bewerkt hem daar in Illustrator, waardoor er een tweede beeldtaal aan de compositie wordt toegevoegd – niet de taal van de kwast, maar die van de muis. In de computer schept ze ook de achtergronden die haar figuren een wereld, een context, een omgeving verschaffen.

Vervolgens keert ze terug naar het doek en brengt de computerpatronen met behulp van een stenciltechniek op het doek over – juist door het gebruik van de verschillende technieken wordt het gevoel van een botsing van vormen, werelden en tijden op Quarles’ doeken versterkt. Daarbij zijn die achtergronden belangrijk: de figuren in haar werk bewegen zich in ruimtes die altijd opvallend kaal en opvallend leeg zijn, waardoor de abstracte patronen een soort kamerschermen vormen – ze definiëren vaak meerdere ruimtes, meerdere dimensies zelfs. Hoe dat werkt is mooi te zien op het prachtige *Bless tha Nightn’gale* (2019). Op het doek zien we drie figuren die de maximale reikwijdte van Quarles’ wereld opzoeken: de twee rechts lijken opgebouwd uit zoveel mogelijk verschillende technieken: getekende armen, een in grijstinten geschilderd achterwerk, verschillende delen in egale kleur, andere in abstracte vegen of lijnen, en noem maar op – en toch vormt deze wirwar van lichamen en ledenmaten een geheel. Dat wordt versterkt door de figuur links die op zijn allersimpelst is opgebouwd: niet meer dan vijf of zes vegen met een brede kwast, in orangerode verf. Dit geheel roept al bijna hallucinatoire associaties op, wat wordt ondersteund door het ‘decor’ links: een ruitpatroon in geel, rood, groen, blauw en paars dat sterk aan een glas-in-loodraam doet denken – een idee dat terugkeert in het patroon op de vloer, dat er onmiskenbaar een weerspiegeling van is maar toch ook is vervormd – sommige ledematen lopen over de spiegeling heen, andere eronderdoor. Het geheel is Quarles op haar best: het schilderij is een grote wirwar, kluwen van vormen en dimensies en werkelijkheden, een wereld die volledig lijkt te zijn gedeconstrueerd, maar door Quarles’ stijl en

Lichamen en ledematen vallen bijna volledig samen met kwast-streken, patronen of vlekken

techniek bij elkaar wordt gehouden. Je voelt aan alles dat er ergens onder de chaos de orde heerst van een kunstenaar die perfect weet wat ze doet.

Christina Quarles is een kunstenaar in de geest van Heraclitus’ *panta rhei*, alles stroomt: op haar schilderijen houdt ze alle begrip, alle theorie, alle filosofie zo vloeiend mogelijk, volgens het principe dat een rivier er weliswaar altijd hetzelfde uit ziet, maar telkens uit ander, nieuw water bestaat. Dat blijkt ook uit de titels van haar werken: die ontstaan op dezelfde associatieve manier als haar composities, maar geven wel sturing aan de betekenis van het doek. Alleen al daarom is het mooi dat een van haar werken *Bless tha Nightn’gale* heet: een verwijzing naar de nachtegaal die altijd, onder alle omstandigheden, wat er in de wereld ook gebeurt, zijn zangkunst blijft beoefenen. Alsof Quarles zegt: wat er ook gebeurt, je kunt er altijd een schilderij van maken – en een goed schilderij ook.

Bodies and limbs almost completely coincide with brushstrokes, patterns or stains

with a broad paint brush, in a red orange. The whole scene evokes almost hallucinatory associations, which is supported by the bit of ‘decor’ on the left: a checkerboard pattern in yellow, red, green, blue and purple that is strongly reminiscent of a stained-glass window – an idea that recurs in the pattern on the floor, unmistakably a reflection of it, if a distorted one; some limbs run over the reflection, others under it. The whole thing is Quarles at her best: the painting is a great jumble, a tangle of shapes and dimensions and realities, a world that seems to have been completely deconstructed but is held together by Quarles’ style and technique. Everything makes you feel that somewhere beneath the chaos resides the order of an artist who knows perfectly well what she is doing.

Christina Quarles is an artist in the spirit of Heraclitus’ *panta rhei* – everything flows: in her paintings, she keeps all understanding, all theory, and all philosophy as fluid as possible, following the principle that although a river always looks the same, it is made up of different, new water each time. This is also evident in the titles of her works: they arise in the same associative way her compositions do, yet they guide the meaning of the canvas. For this reason alone, it is apt that one of her works is called *Bless tha Nightn’gale*, a reference to a bird that always, in all circumstances, whatever happens in the world, continues to practise its singing. As if Quarles is saying: whatever happens, you can always turn it into a painting – and a good painting at that.

Tha Nite Could Last Ferever
2020
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
213,4 × 182,9 × 5,1 cm



A Little Fall of Rain
2020
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
182,9 × 213,4 × 5,1 cm



Marina Rheingantz



Een landschap van verf

A Landscape of Paint

De schilderijen van Marina Rheingantz bestaan uit minstens drie soorten landschappen. Het begint met het elementaire, modernistische landschap van verf en doek dat altijd opvallend krachtig is. Daardoor verleidt ze de toeschouwer al bij de eerste blik om de wereld van haar doeken in te stappen en mee te gaan op een schilderkunsttocht – je dwaalt van velden van diepblauw naar subtiel gestapelde, bijna geologische verflagen langs schrale, geschraapte, lichte vlakten en dunne, bijna pointillistische kwaststreken naar kleine verfvlekken die als confetti over het doek zijn gestrooid. Haar verflandschappen, verfwerelden, zijn zo rijk dat je er makkelijk de weg kwijtraakt, en dat wordt nog eens versterkt doordat Rheingantz ze vaak niet van een horizon voorziet. Tegelijk, en dat is het verraderlijke, doen haar doeken óók denken aan de sensatie die je ondergaat als je door een echt landschap loopt van bomen en steen en water en lucht – je herkent de sensatie van de zon op je gezicht, een vlieg die tergend om je heen cirkelt, een zompige plas (natte voeten), strelende wind, de geur van eucalyptusbomen. En dan herinneren ze ook nog eens aan de landschapstraditie in de schilderkunst, variërend van Claude Monet tot Raoul de Keyser en Caspar David Friedrich tot Clyfford Still. Bij het betreden van haar wereld slingert Rheingantz je zo voortdurend heen en weer: kleur en compositie én die ene wandeltocht door de Alpen of over de vlakten van de Serengeti, én de manier waarop Claude Monet je even optilde naar het paradijs door zijn waterlelies net even boven het doek te laten zweven.

Het zit er allemaal in.

Dat is bijzonder: het landschapsgenre dat Rheingantz beoefent mag dan eeuwenoud zijn, ze legt de nadruk op de complexiteit én de rijkdom en de ongrijpbaarheid van het genre. Bij haar is het alles tegelijk: onrust én verlangen én schoonheid én herinnering. Tegelijk maakt die gelaagdheid haar werk actueel: je kunt zeggen dat voor veel mensen de zoektocht naar balans tussen de enorme hoeveelheid impulsen waaraan we dagelijks blootstaan de essentie van het hedendaagse leven is. Rheingantz toont de basis van die zoektocht: de manier waarop wij,

Marina Rheingantz' paintings consist of at least three types of landscape. It all starts with the elemental Modernist landscape of paint and canvas, which is always strikingly powerful. As a result, she entices the viewer at the very first glance to step into the world of her canvases and join her on a painterly journey – you wander from fields of deep blue to subtly stacked, almost geological layers of paint, past sparse, scraped, light expanses and thin, almost pointillist brushstrokes, to tiny paint stains strewn across the canvas like confetti. Her painted landscapes – painted worlds – are so rich that it is easy to lose your way, and this is compounded by the fact that Rheingantz often doesn't provide them with a horizon. At the same time – and this is the tricky thing – her canvases are reminiscent of the sensation you experience when walking through a real landscape of trees and stones and water and air: you recognise the sensation of the sun on your face, an annoying fly buzzing around you, a soggy puddle (wet feet), the caresses of the wind, the smell of eucalyptus trees. And on top of that, they recall the landscape tradition in painting, from Claude Monet to Raoul De Keyser, and from Caspar David Friedrich to Clyfford Still. When you enter her world, Rheingantz constantly makes you sway back and forth: colour and composition *and* that one hike through the Alps or across the Serengeti plains, as well as the way Claude Monet lifted you to paradise by making his water lilies float just a bit above the canvas.

It's all in there.

That is something special: the landscape genre Rheingantz practises may be centuries old, but she emphasises its complexity as well as its richness and elusiveness. With her, it is everything at once:

turmoil and desire, beauty and memory. At the same time, this stratification makes her work topical: you could say that for many, the search for balance between the enormous number of impulses we are exposed to every day is the essence of contemporary life. Rheingantz shows us the basis of that search: how we as individuals try to relate to the landscape, to the world around us. Its beauty. And its elusiveness.

Marina Rheingantz (1983) grew up just outside Araraquara, near São Paulo, Brazil. Her family owned land there, and Rheingantz was outside a lot. The memory of her childhood and her connection to the landscape is often cited as the foundation of her oeuvre – as is the long tradition of Brazilian landscape painters, although her work hardly resembles that of a famous predecessor such as Tarsila do Amaral. The difference is telling: where Do Amaral emphatically stylises her landscapes and thus fixes time and the viewer, Rheingantz does everything she can to keep the latter moving; it’s not about dwelling in a seductive illusion but about looking, searching, associating, thinking. What helps in this regard is that she always balances between abstraction and figuration (which is why critics and other art connoisseurs wonder how her paintings should be categorised). This makes you, the viewer, feel that, on your journey through her canvas, she is also taking you into its genesis, its geology, its creation; each brushstroke is visible, and at the times when you cannot fully discern one, you are experiencing the stacking of layers. In this sense, Rheingantz’ work is even reminiscent of that of an action painter like Jackson Pollock – with the difference that with her, the movement, the action, is a means, not an end. But what then is the end?

Her theme, the core of her work, is a paradox: her landscapes are alive, changing before your eyes, always in motion like real nature, yet the paint, the canvas, the painting is dead still. This is how Rheingantz tempts you to constantly bridge contradictions in your mind, which she manages to make appealing as well. She succeeds partly because she constantly nudges real reality a bit. First, she does this simply through perspective: although some of her canvases have no horizon, they unmistakably show the depth of a landscape, as with *Ella* (2022), which can be seen in *Brave New World*. On other canvases, especially smaller ones such as *Sexy X* (2022) and *Sexy Lady* (2021), this depth has disappeared; they are reminiscent of a wall with a thick layer of advertising posters from which parts have been torn off – like

individuele mensen, ons proberen te verhouden tot het landschap, de wereld om ons heen. De schoonheid daarvan. En de ongrijpbaarheid.

Marina Rheingantz (1983) groeide op net buiten het stadje Araraquara, in de buurt van São Paulo, Brazilië. Haar familie bezat daar land, en Rheingantz was veel buiten. De herinnering aan haar jeugd en de verbinding met het landschap wordt vaak genoemd als het fundament onder haar oeuvre – net als de lange traditie van Braziliaanse landschapsschilders, al lijkt haar werk nauwelijks op dat van een beroemde voorganger als Tarsila do Amaral. Het verschil is dan ook veelzeggend: waar Do Amaral haar landschappen nadrukkelijk stileert en zo de tijd, en de toeschouwer, fixeert, doet Rheingantz er alles aan om die laatste in beweging te houden – niet verwijlen in een verleidelijke illusie, maar blijven kijken, zoeken, associëren, denken. Wat daarbij helpt is dat ze in haar doeken altijd balanceert op de grens van abstractie en figuratie (niet voor niets vragen critici en andere kunstkenners zich af in welke categorie haar schilderijen zouden moeten worden geplaatst) waardoor ze jou als toeschouwer het gevoel geeft dat ze je, op je reis door haar doek, ook meeneemt in het ontstaan ervan, de geologie, de schepping – elke kwaststreek is zichtbaar en als je er een niet kunt onderscheiden, ervaar je de stapeling van lagen. Op dit punt doet Rheingantz’ werk zelfs denken aan dat van een actionpainter als Jackson Pollock – met als verschil dat de beweging, de actie bij haar een middel is, en geen doel. Maar wat is dat doel dan wel?

Haar thema, de kern van haar werk is een paradox: haar landschappen leven, veranderen voor je ogen, blijven in beweging als echte natuur, maar toch staan de verf, het doek, het schilderij doodstil. Zo verleidt Rheingantz je als toeschouwer in je hoofd voortdurend tegenstellingen te overbruggen, en dat weet ze nog aantrekkelijk te maken ook. Daar slaagt ze mede in doordat ze voortdurend kleine tikjes uitdeelt tegen de echte werkelijkheid. Dat doet ze allereerst simpelweg door het perspectief: sommige van haar doeken hebben weliswaar geen horizon, maar vertonen onmiskenbaar de diepte van een landschap, zoals *Ella* (2022) dat in *Brave New World* is te zien. Op andere doeken, vaak kleinere, zoals *Sexy X* (2022) en *Sexy Lady* (2021) is de diepte verdwenen – ze doen denken aan een muur met een dikke laag reclameposters waar delen van af zijn gescheurd – zoals je ook ziet terugkomen in het oeuvre van kunstenaars als Raymond Hains en Jacques Villeglé. Maar het zouden ook details van stukken natuur kunnen zijn, of zelfs een, sterk geabstraheerde, bos bloemen. Tegelijk duikt in Rheingantz’ landschappelijke zeeën van verf, schraapsel en contrast, soms ineens de contour

Sexy Lady
2021
Olieverf op doek
Oil on canvas
130 × 110 cm



Sexy X
2022
Olieverf op doek
Oil on canvas
130 × 110 cm

*They are reminiscent of a wall with
a thick layer of advertising posters
from which parts have been torn off*



Het doet denken aan een muur met een dikke laag reclameposters waar delen van af zijn gescheurd

op van een elektriciteitsmast, of een minuscule abstract patroon, of een paar strepen die zich voor je ogen onweersaanbaar tot grasstengels transformeren of een vlek die bloem blijft worden. Die spanning zie je het mooiste in het schilderij *Fffffff* (2018): een overweldigend doek in herfstkleuren (bruin, oker, geel, zwart, met één toets en één slinger zinderend blauw) – verticale slingers, vlekkelig, bijna pointillistisch geschilderde achtergrond (mèt zowaar een lijn die op een horizon lijkt) en geel-oranje vlekken die als herfstbladeren door de ruimte zinderen. Die bladeren vormen de crux van het doek: rechts onderin, even voorbij het midden, schilderde Rheingantz de letters ‘ffffff’, als het suizen van de wind. Het doek is daarmee vintage-Rheingantz: een zinderend landschap, vol verschillende stijlen en patronen dat in de verte aan het werk van Anselm Kiefer doet denken. En het bevat nog een vreemde twist: wie ‘ffffff’ (exact acht keer ‘f’) googelt leert dat ‘ffffff’ staat voor een kleurenpalet dat exact het tegenovergestelde lijkt van de kleuren die Rheingantz op dit doek heeft gebruikt (zacht, bijna kunstmatig blauw, geel en roze), ook het grootste getal is in het hexadecimale getallenstelsel. Daarmee is het een symbool voor zowel oneindigheid, als voor het punt waarop dingen fout dreigen te gaan. En dat is de reden waarom ‘ffffff’ (ja, echt acht ‘f-en’) ook als synoniem voor ‘fuck’ wordt gebruikt. De oneindigheid van interpretatie, gecombineerd met het symbool van oneindigheid – je zou er bijna van gaan zuchten, of puffen. Het vat haar oeuvre mooi samen: je moet je eigen weg zoeken, door de natuur, door de bladeren, door de wind – en hoewel je nooit weet of je een doel zult bereiken is de ervaring op zich al zeer de moeite waard.

you see in the work of artists such as Raymond Hains and Jacques Villeglé. But they could also be details of pieces of nature, or even a highly abstracted bunch of flowers.

At the same time, in Rheingantz’ landscape, with its seas of paint, scrapes and contrasts, the contour of an electricity pylon might pop up, or a minuscule abstract pattern, or a few stripes that irresistibly transform into grass stalks before your eyes, or a stain that keeps becoming a flower. This tension is at its most beautiful in the painting *Fffffff* (2018), an overwhelming canvas in autumn colours (brown, ochre, yellow, black, with one touch and one garland of shimmering blue) that features vertical garlands, spotty, an almost pointillistic background (indeed with a line resembling a horizon) and yellowish orange spots that sway through space like autumn leaves. These leaves form the crux of the canvas: in the lower right corner, just past the centre, Rheingantz has painted the letters ‘ffffff’, like the rustling of the wind. This makes the canvas vintage Rheingantz: a shimmering landscape full of different styles and patterns that are faintly reminiscent of Anselm Kiefer’s work. And it contains another strange twist: anyone who googles ‘ffffff’ (exactly eight times f) learns that ‘ffffff’ stands for a colour palette that appears to be the exact opposite of the colours Rheingantz has used on this canvas (soft, almost artificial blues, yellows and pinks). It’s also the largest number in the hexadecimal numeral system. This makes it a symbol of both infinity and the point at which things are in danger of going wrong. And that is why ‘ffffff’ (yes, eight f’s) is also used as a synonym for ‘fuck’. The infinity of interpretation, combined with the symbol of infinity – it’s almost enough to make you sigh, or puff. It sums up her oeuvre beautifully: you have to find your own way, through nature, through the leaves, through the wind – and although you never know whether you will reach a goal, the experience is in itself very rewarding.

Ella
2022
Olieverf op doek
Oil on canvas
160 × 210 cm



Fffffff
2018
Olieverf op doek
Oil on canvas
200 × 300 cm



Avery Singer



De illusie van beheersing

The Illusion of Control

In de familie van Avery Singer (1987) gaat een veelzeggende anekdote rond. Toen ze nog klein was, ging haar vader af en toe voor haar staan, zwaaide semi dreigend met een vinger en sprak op barse toon: 'WORD NOOIT KUNSTENAAR!' Het lijkt misschien vreemd om zoiets tegen een jong meisje te zeggen, maar Singers ouders, Greg Singer en Janet Kusmierski, hadden er een reden voor: ze waren (en zijn) namelijk allebei zelf kunstenaar – en waren dus diep doordrongen van de nadelen en de gevaren die dat vak met zich meebrengt. Aanvankelijk hoefden ze zich niet veel zorgen te maken: Avery (genoemd naar schilder Milton Avery; haar broer Calder is vernoemd naar Alexander Calder) was als zelfbenoemde nerd meer geïnteresseerd in wetenschap – wiskunde, scheikunde, computers. School vond ze saai: ze was altijd verder dan haar leeftijdgenoten en miste intellectuele uitdaging. Onlangs postte ze op Instagram nog een foto van haar huiswerk van toen ze dat in hiërogliefen had geschreven, om het zichzelf, zo jong als ze was, toch een beetje moeilijk te maken.

Uiteindelijk werd Singer toch kunstenaar. Een van de beroemdste van haar generatie zelfs.

Dat kwam in belangrijke mate doordat ze haar interesse voor wetenschap en techniek wist te combineren met kunst. Singer, zo heeft ze meermalen in interviews verklaard, is gefascineerd door 'objectieve schilderijen', die waarin de hand van de maker zomin mogelijk zichtbaar is. 'I'm interested in the ways in which artists have removed the hand from painting using technology,' zei ze ooit. Dat is overigens niet het eerste waar je aan denkt als je haar werk ziet: Singers schilderijen lijken op de eerste plaats rijke stapelingen van werelden die ze op doek op onnavolgbare wijze met elkaar verweeft – alsof ze je soepeltjes van de derde naar de vierde en de vijfde dimensie leidt. Die ruimtelijke dwaaltocht combineert ze met allerlei verwijzingen naar onze eigen turbulente, dreigende tijd. Op een gemiddeld Singer-schilderij haken de New Yorkse graffiticultuur uit de jaren negentig, Frankrijk aan het einde van de achttiende eeuw, de bekende videogame *Assassin's Creed*, internetmemes en het tekenprogramma SketchUp naadloos in elkaar. Daarbij verweeft Singer niet

A telling anecdote goes around in Avery Singer's (1987) family. When she was little, her father would occasionally stand before her, wave a finger semi-threateningly and say in an agitated tone: 'DON'T BECOME AN ARTIST!' It might seem strange to say such a thing to a young girl, but Singer's parents, Greg Singer and Janet Kusmierski, had their reasons: after all, they were (and still are) both artists themselves – and because of that, they were deeply aware of the drawbacks and dangers of that profession. Initially, they didn't have much to worry about: Avery (named after painter Milton Avery, while her brother Calder was named after Alexander Calder), as a self-proclaimed nerd, was more interested in science, maths, chemistry, and computers. She found school boring; she was always ahead of her peers and lacked intellectual stimulation. She recently posted a picture of her homework on Instagram, from the time she had written it down in hieroglyphics, just to give herself, young as she was, a bit of a challenge.

In the end, Singer did become an artist. One of the most famous of her generation.

This was mainly because she managed to combine her interest in science and technology with art. Singer, as she has stated several times in interviews, is fascinated by 'objective paintings', those in which the hand of the maker remains as invisible as possible. 'I'm interested in the ways artists have removed the hand from painting using technology,' she once said. Even so, this is not the first thing that comes to mind when you see her work: more than anything, Singer's paintings seem like rich stacks of different worlds that she interweaves on the canvas in an inimitable way – as if she smoothly leads you from the third to the fourth and fifth dimensions. She

Untitled
2015
Acrylverf op doek
Acrylic on canvas
254 × 305 × 4,5 cm



combines this spatial wandering with all sorts of references to our own turbulent, threatening times. In an average Singer painting, the New York graffiti culture of the 1990s, France at the end of the eighteenth century, the famous video game *Assassin's Creed*, internet memes and the drawing program SketchUp seamlessly intertwine. In the process, Singer not only interweaves different cultures, but also creates new illusions: like a physicist stacking dimensions, she combines photographic, painted and virtual worlds on her canvases – like a contemporary, computerised variation on Cubism.

The latter makes her work extra topical. Indeed, Singer's work is an excellent representation of the feeling that the contemporary world is so complex and layered that as an individual, you can no longer get a handle on it. And yet, she offers a paradoxical alternative: her paintings are certainly as full, rich and complex as the real world, verging on the chaotic, but because her world is still and (literally) flat, she also offers the viewer the comforting illusion of control. As if her canvases restore some power over reality – like, sure enough, in a computer game. Or in the virtual world of NFTs and bitcoins, which Singer is also interested in. Her paintings, however complex, make you feel not completely powerless, not an outsider, as if you can help determine the meaning of your life by finding your way and making your own choices in the wilderness of impressions and information. Not without reason did Singer's last major exhibition at Hauser & Wirth gallery in New York bear the ambiguous title *Reality Ender*. On the one hand, this referred to the idea that Singer's paintings bid farewell to the reality we know. But her canvases, on the other hand, also reveal completely new, exciting, intriguing realities – traditional reality need not be a limitation. Certainly not in art.

This urge to create new perspectives is particularly evident in Singer's working method. She may have been hailed in recent years as one of the greatest talents in contemporary painting, but since the beginning of her career, halfway through the 2010s, she has rarely touched a brush. Her earliest work, as shown among other artworks at her 2016 exhibition *Scenes* at the Stedelijk Museum Amsterdam, was produced using drawings she made on the computer with programs such as SketchUp and Blender. She then copied those drawings, by hand, using an airbrush. This technique gives her canvases enormous depth (with an airbrush, it is very easy to paint different layers on top of each other and still keep those layers visible), but the evenness of

alleen verschillende culturen, ze schept ook nieuwe illusies: zoals een natuurkundige dimensies stapelt, combineert zij in haar doeken fotografische, geschilderde en virtuele werelden met elkaar – als een hedendaagse, geautomatiseerde variant op het kubisme.

Dat laatste maakt haar werk extra actueel. Singers werk is namelijk een uitstekende verbeelding van het gevoel dat de hedendaagse wereld zo complex en gelaagd is dat je er als individu geen grip meer op hebt. Daarvoor biedt ze een paradoxaal alternatief: haar schilderijen zijn zeker zo vol en rijk en complex als de echte wereld, op het chaotische af, maar doordat haar wereld stilstaat en (letterlijk) plat is, biedt ze je als toeschouwer óók de troost van de illusie van beheersing. Alsof haar doeken je wat macht over de werkelijkheid teruggeven – zoals, inderdaad, in een computerspel. Of in de virtuele wereld van NFT's en bitcoins, waarin Singer ook is geïnteresseerd. Haar schilderijen, hoe complex ook, geven je het gevoel dat je niet volledig machteloos bent, geen buitenstaander, maar dat je de betekenis van je leven zelf mede kunt bepalen door je eigen weg te zoeken, je eigen keuzes te maken in het woud van indrukken en informatie. Niet voor niets droeg Singers laatste grote tentoonstelling bij galerie Hauser & Wirth in New York de dubbelzinnige titel *Reality Ender*. Die verwees aan de ene kant naar het idee dat Singer met haar schilderijen de werkelijkheid die we kennen vaarwel zegt. Maar haar doeken laten aan de andere kant óók heel nieuwe, spannende, intrigerende werkelijkheden opdemen – de traditionele realiteit hoeft geen beperking te zijn. Zeker niet in de kunst.

Die drang tot het scheppen van nieuwe perspectieven blijkt vooral uit Singers werkwijze. Ze mag dan de afgelopen jaren zijn onthaald als een van de grootste talenten in de hedendaagse schilderkunst, al sinds het begin van haar carrière, midden jaren tien, raakt ze nog maar zelden een kwast aan. Haar vroegste werk, zoals dat onder andere werd getoond op haar expositie *Scenes* in 2016 in het Stedelijk Museum Amsterdam, vervaardigde ze met behulp van tekeningen die ze op de computer maakte met programma's als SketchUp en Blender. Die tekeningen schilderde ze vervolgens na, met de hand, met behulp van een airbrush. Die techniek geeft haar doeken een enorme diepte (met airbrush kun je heel goed verschillende lagen over elkaar schilderen en die lagen toch zichtbaar houden), maar door de gelijkmatigheid van een gearbrushte verflaag worden haar voorstellingen ook opvallend 'neutraal' – alsof er nauwelijks een mens aan te pas is gekomen. Die technische neutraliteit, gecombineerd met de SketchUp-wereld, gaf Singers vroege werk iets van een platoonse schaduwwereld – de taferelen waren in zwart-wit, haar personages hadden zelden een geslacht en waren niet tot individuen te herleiden.

Alsof je soepel van de derde naar de vierde en vijfde dimensie zweeft

De afgelopen jaren is het 'streven naar objectiviteit' steeds belangrijker geworden in haar werk. Sinds 2019 gebruikt ze op haar doeken steeds vaker een raster in drie dimensies, het zogenaamde 'grid', dat in de zeventiende eeuw werd bedacht door de filosoof en wetenschapper René Descartes (die van 'ik denk, dus ik ben'). Kunstenaars gebruiken deze cartesische methode al eeuwen om de illusie van driedimensionaliteit in het platte vlak op te roepen – en heden ten dage wordt diezelfde methode vaak gebruikt om driedimensionale illusies te creëren in computerspellen en bij het ontwerpen van gebouwen. Daarbij speelt de spanning tussen een perfecte, geloofwaardige illusie en het (modernistische) tonen van de manier waarop die illusie wordt gecreëerd altijd een belangrijke rol – en dat is ook precies waar Singer in haar werk mee speelt. Om dat nog 'neutraler' te maken ging ze op zoek naar schildertechnologie die nog niet eerder door kunstenaars was gebruikt en zo kwam ze uit bij een Japanse schilder-robot, de Michelangelo ArtRobo ('*the cheesiest name ever*', aldus Singer): een schildermachine die normaal gesproken wordt gebruikt om logo's op vrachtwagens en vliegtuigen te spuiten. De Michelangelo kun je 'voeden' met afbeeldingen die over drie ruimtelijke assen lopen, een X, een Y en een Z-as. Singer stopt er enigszins primitieve 3D-beelden in, en een kleurenfile, waarna de ArtRobo het schilderij airbrusht, gebaseerd op haar aanwijzingen. Die 'neutrale', schijnbaar onpersoonlijke werkwijze sluit perfect aan op haar verlangen zich los te maken van de romantiek – als je echt een nieuwe wereld, een werkelijkheid wilt scheppen, zo lijkt ze te zeggen, moet de twijfel maximaal geminimaliseerd worden. Daarmee begeeft ze zich in de traditie van kunstenaars als Wade Guyton, die 'schilderijen' maakt met een printer, of Albert Oehlen, die al in de jaren negentig beelden maakte met de computer die hij vervolgens printte alsof het schilderijen waren.

As if you smoothly float from the third to the fourth and fifth dimensions

an airbrushed layer of paint also makes her images strikingly 'neutral' – as if a human being was hardly involved. This technical neutrality, combined with the SketchUp world, made Singer's early work something of a Platonic shadow world. The scenes were in black and white, and her characters rarely had a gender and could not be reduced to individuals.

In recent years, the 'pursuit of objectivity' has become more important for Singer. Since 2019, she has more and more used a grid in three dimensions on her canvases, a seventeenth-century invention by philosopher and scientist René Descartes (the guy behind 'I think, therefore I am'). Artists have been using this Cartesian method for centuries to create the illusion of three-dimensionality on a flat plane – and today the same method is often used to create three-dimensional illusions in computer games and building designs. Here, the tension between a perfect, believable illusion and a (modernist) display of how that illusion is created always plays an important role – it is exactly what Singer plays with in her work. To make that work even more 'neutral', she looked for a painting technology that had not been used by artists before, and so she ended up with a Japanese

Calder (Saturday Night)

2017

Acrylverf op doek

Acrylic on canvas

216 × 241 cm



Untitled

2016

Acrylverf op doek

Acrylic on canvas

245 × 304,8 × 4,45 cm



Juist vanwege die interesse in technologie en ‘neutraliteit’ is het fascinerend dat Singer de laatste jaren werkt aan een grote serie over de achttiende-eeuwse filosoof en staatsman Maximilien Robespierre. Ze kwam hem naar eigen zeggen op het spoor doordat een vriend in het computerspel *Assassin's Creed* een beeld vond van Robespierre die in zijn kaak is geschoten. Singer raakte geïntregeerd door dat beeld en begon de historische figuur in haar doeken te gebruiken als een soort voodoo-pop: ze gaf hem wonden, tatoeages – tot ze besepte dat ze in haar verminking van Robespierre eigenlijk haar frustratie botvierde over Trump en het politieke klimaat van zijn dagen. Daarbij is het ook bepaald niet onbelangrijk dat Robespierre een van de prominente volgers was van de verlichting, de stroming die geloofde dat de mens door middel van de kracht van zijn geest de werkelijkheid kon beheersen.

Dit is uiteindelijk het fundament onder Singers oeuvre: de eeuwige spanning tussen beheersen en loslaten, tussen het individu en de buitenwereld. Juist doordat ze die laatste krachten sterker maakt dan welke kunstenaar dan ook, verbeeldt ze perfect het hedendaagse conflict: in principe ben je machteloos, maar je lééft in je verzet.

painting robot, the Michelangelo ArtRobo (‘the cheesiest name ever’, according to Singer): a painting machine normally used to spray logos on trucks and planes. You can ‘feed’ the Michelangelo with images that run along three spatial axes, an X, a Y and a Z axis. Singer puts in somewhat primitive 3D images and a colour file, after which the ArtRobo airbrushes the painting based on her directions. This ‘neutral’, seemingly impersonal working method fits perfectly with her desire to break away from Romanticism – if you really want to create a new world, a reality, she seems to say, doubt must be minimised. In doing so, she is following in the tradition of artists such as Wade Guyton, who creates ‘paintings’ with a printer, or Albert Oehlen, who back in the 1990s made images with the computer which he then printed as if they were paintings.

Precisely because of this interest in technology and ‘neutrality’, it is fascinating that in recent years, Singer has been working on a large series about the eighteenth-century philosopher and statesman Maximilien Robespierre. She says she stumbled upon him because a friend found an image of Robespierre shot in his jaw in the computer game *Assassin's Creed*. Singer became intrigued by that image and began using the historical figure in her canvases as a kind of voodoo doll: she gave him wounds and tattoos – until she realised that in her mutilation of Robespierre, she was venting her frustration with Trump and the political climate. It is also by no means insignificant that Robespierre was one of the prominent followers of the Enlightenment, the movement that believed man could control reality with the power of his mind.

This is ultimately the foundation of Singer’s oeuvre: the eternal tension between controlling and letting go, between the individual and the outside world. Precisely because she gives those latter forces more strength than any other artist does, she perfectly depicts the contemporary conflict: essentially you are powerless, but your resistance makes you alive

Robespierre
(Gaming or drone warfare? Bird Bar)
2020
Acrylverf op doek op houten paneel
Acrylic on canvas stretched over wood panel
254,6 × 305,4 × 5,4 cm



Salman Toor



Het verlangen naar de ander

Longing for the Other

Een van de belangrijkste professionele gebeurtenissen voor Salman Toor in 2021 is dat hij werd gevraagd om in The Frick Collection in New York te exposeren. Voor degenen bij wie er niet meteen een bel gaat rinkelen: 'The Frick' is weliswaar een relatief klein museum, maar huisvest wél een van de meest prestigieuze zestiende- en zeventiende-eeuwse kunstcollecties in Amerika, met onder andere topwerken van Rembrandt, Holbein, Titiaan, Van Dyck en Vermeer. Daar mag Toor nu tussen. In een filmpje op videokanaal Art21 zien we hoe hij, vanuit zijn atelier in New York, zijn vader belt in Lahore, Pakistan om het nieuws te vertellen. *'To me [The Frick] is probably the best thing that's going to happen, ever,'* zegt de jongere Toor verlegen. *'So completely unimaginable, a couple of years ago.'*

Zijn opwinding is begrijpelijk: Salman Toor is pas één jaar eerder 'doorgebroken' in de kunstwereld, met een kleine solotentoonstelling in het New Yorkse Whitney Museum. Daarvoor kende bijna niemand hem. Die tentoonstelling sloeg dan ook in als een bom: Toor werd jubelend onthaald. Hij verscheen op de covers van kranten en tijdschriften. De hele kunstwereld wilde ineens iets van hem. The Frick was de kroon: door tussen de oude meesters te exposeren werd hij boven de hype uitgetild en mocht hij zich meten met de tijdloze groten. En dan nodigde The Frick hem ook nog uit in het kader van hun nieuwe serie *Living Histories: Queer Views and Old Masters*, waardoor ook het thema homoseksualiteit in Toors werk ineens vanzelfsprekend leek te zijn – en tijdloos werd gemaakt.

Speciaal voor The Frick maakte Toor het schilderij *Museum Boys* (2021), dat in de Vermeerzaal kwam te hangen. Op dat doek komen zijn favoriete thema's en technieken bij elkaar. We zien een witte man, in enigszins ouderwetse kleren, op de rug, en een bruine man, half-naakt. Ze staan in een museumzaal. Tussen hen in bevindt zich een glazen vitrine zoals die wel vaker opduikt bij Toor, met daarin wat hij zelf een *'fagpuddle'* noemt: een onbestemde stapel objecten, variërend van menselijke lichaamsdelen tot een sjaal, een schoen en een urinoir dat rechtstreeks lijkt te verwijzen naar Marcel Duchamps

In 2021, among the most notable professional events for Salman Toor was an invitation to exhibit at The Frick Collection in New York. If that does not immediately ring a bell: 'The Frick' may be a relatively small museum, but it houses one of the most prestigious sixteenth- and seventeenth-century art collections in America, including masterpieces by Rembrandt, Holbein, Titian, Van Dyck and Vermeer. And now Toor would get to join them. On the Art21 channel, you can watch a video where he calls his father in Lahore, Pakistan, from his studio in New York to break the news. 'To me [The Frick] is probably the best thing that's going to happen, ever,' says the younger Toor shyly. 'So completely unimaginable, a couple of years ago.'

His excitement is understandable: Salman Toor had his 'breakthrough' in the art world only a year before, with a small solo exhibition at the New York-based Whitney Museum. Before that, hardly anyone knew about him. The exhibition took the world by storm, and Toor was jubilantly hailed. He appeared on the covers of newspapers and magazines. The entire art world suddenly wanted a piece of him. The Frick would be the crowning glory; exhibiting among the old masters elevated him above the hype and allowed him to compete with timeless greats. On top of that, The Frick invited him to be part of its new series *Living Histories: Queer Views and Old Masters*, which also made the theme of queerness in Toor's work suddenly seem self-evident – and timeless to boot.

For The Frick, Toor created the painting *Museum Boys* (2021), which was shown in the Vermeer Room. On that canvas, his favourite themes and techniques come together. It depicts a white man in slightly



School Boys

2021

Olieverf op paneel

Oil on panel

61 × 45,7 cm

After Party ►

2019

Olieverf op doek

Oil on canvas

91,4 × 61 cm

Fountain uit 1917 – nog steeds door velen beschouwd als hét omslagpunt in de moderne westerse kunstgeschiedenis. Wat al die spullen met elkaar te maken hebben is onduidelijk, maar dat lijkt precies Toor's bedoeling. Zoals hijzelf ooit vertelde in een interview, beschouwt hij zijn 'fag puddles' als 'heaps of exhaustion, lust, and a failure to translate' – een verbeelding dus van de onmacht die hij als kunstenaar voelt om zijn gevoelens en twijfels adequaat te verbeelden. In de Frickzaal werd dat subtiel benadrukt doordat *Museum Boys* naast, onder andere, Vermeers *Dame en dienstbode* (ca. 1662) hing. Daarop zien we een dienstmeisje dat haar mevrouw een brief overhandigt. Tussen hen in, op tafel, staat óók een stilleven, zo'n typische verzameling spullen, die door kunsthistorici altijd gretig wordt gelezen als een opeenhoping van symboliek en betekenis. In dit geval zien we onder meer een rijk versierd, schijnbaar Oosters kistje, dat ongetwijfeld verwijst naar het feit dat de rijkdom van deze vrouwen mede afkomstig was uit de VOC-handel met Azië – Toor's regio. Door op zijn eigen doek, vol hints naar queerness, ook een persoonlijk stilleven te verwerken, lijken die voorwerpen om een soortgelijke 'zeventiende-eeuwse interpretatie' te vragen. Alsof Toor zegt: kijk maar, zoek maar... zie je wie ik ben?

Dat gevoel van onbereikbaarheid en de zoektocht naar identiteit duiken vaak op in zijn schilderijen. Salman Toor (1983) groeide op in Lahore, Pakistan en kwam in 2002 naar de Verenigde Staten om te studeren aan de Ohio Wesleyan University in Delaware (OH). Zijn homoseksualiteit is op dat moment nog een issue – als hij zijn ouders erover probeert te vertellen, negeren ze hem min of meer. Als kunstenaar is hij vooral geïnteresseerd in de westerse renaissance: 'I thought a lot of modern art was just crap – boring and deliberately depressing. In school, I had been fascinated by Renaissance art because of the basic thing it had mastered – the realism. I wanted to be as good as those painters.' De kunst staat op dat moment in het teken van internet en abstractie. Toor zoekt, zonder te weten waar hij iets kan vinden, of dat hij iets zal vinden.

De doorbraak komt in 2018 als hij besluit zich 'nergens meer iets van aan te trekken', zijn liefde voor oude kunst niet langer te negeren en de liefde tussen mannen van kleur op zijn schilderijen onverbloemd te tonen. Het

old-fashioned clothes, seen from behind, and a brown man, half-naked. They are standing in a museum room. Between them is a glass display case of the type that often pops up in Toor's work, containing what he calls a 'fag puddle': an indeterminate pile of objects, from human body parts to a scarf, a shoe and a urinal that seems to refer directly to Marcel Duchamp's 1917 *Fountain*, still a turning point in modern Western art history according to many. The connection between all these things is unclear, but that seems to be Toor's intention. As he once stated in an interview, he considers his 'fag puddles' to be 'heaps of exhaustion, lust, and a failure to translate' – in other words, a depiction of the impotence he feels as an artist when trying to represent his feelings and doubts. In the Frick Room, this element was subtly emphasised by putting *Museum Boys* next to, among other works, Vermeer's *Mistress and Maid* (ca. 1662). There, we see a maid handing her mistress a letter. Between them on the table, too, a still life is present, one of those typical collections of items that are always eagerly read by art historians as an accumulation of symbolism and meaning. In this case, we notice a richly decorated, seemingly Oriental chest, no doubt a reference to the fact that the wealth of such women came partly from the VOC trade with Asia, Toor's region. By also incorporating a personal still life in his own canvas, full of hints of queerness, he seems to call for a similar 'seventeenth-century interpretation' of those objects. It is as if Toor is saying: 'Look... Do you see who I am?'

This sense of unattainability and this search for identity are often present in his paintings. Salman Toor (1983) grew up in Lahore, Pakistan, and came to the United States in 2002 to study at Ohio Wesleyan University in Delaware (OH). His gayness was still an issue at the time; when he tried to tell his parents about it, they more or less ignored him. As an artist, he is particularly interested in the Western Renaissance: 'I thought a lot of modern art was just crap – boring and deliberately depressing. In school, I had been fascinated by Renaissance art because of the basic thing it had mastered – the realism. I wanted to be as good as those painters.' At this point in time, art is dominated by the internet and abstraction. Toor is searching, not knowing where to look or whether he will find something.

In 2018, he reaches his breakthrough when he decides to 'not care about anything anymore', to stop ignoring his love for old art, and to unabashedly depict love between men of colour in his paintings.



Het groen roept associaties op met gif, met absint, maar ook met smaragd

zoeken, de feestjes, de ontmoetingen. Op dat moment vindt hij ook zijn stijl. Toor's werk mag dan over zeer actuele maatschappelijke thema's gaan, en vol zitten met gebeurtenissen die uit het hedendaagse leven zijn gegrepen, zijn stijl is niet per se realistisch. Dat komt vooral door zijn schildertoets: die is weliswaar subtiel, zelfs dun, maar altijd nadrukkelijk zichtbaar: de kleine verfvegen waarmee hij zijn taferelen opbouwt blijven altijd zichtbaar, net als, bijvoorbeeld, in het werk van Van Gogh of Bonnard – waardoor we bijna automatisch in de negentiende eeuw belanden. Daarnaast zoekt Toor een evenwicht tussen realisme en bijna stripachtige overdrijving: zijn scènes zijn weliswaar overduidelijk op de werkelijkheid gebaseerd, zijn personages (waaronder vaak een alter ego van hemzelf) zijn altijd net te lang, of te dun, of hebben een te lange neus – *'puppets of cultural transformation'* noemt Toor ze vaak. Het gevoel van vervreemding dat ze oproepen wordt versterkt door een radicale ingreep die hij sinds de Whitneytentoonstelling steeds vaker toepast: op een deel van zijn doeken zijn de scènes gedrenkt in een diep waas van smaragdgroen. Die kleur, die onmiddellijk associaties oproept met bijvoorbeeld de manier waarop Picasso blauw gebruikt in zijn blauwe periode, maar ook met het rode licht op de Amsterdamse Wallen, bakent de ruimtes van Toor's personages nadrukkelijk af van de wereld van alledag – waarbij het groen associaties oproept met gif, met een (hallucinatoire) drank als absint, maar ook met de glamour van smaragden en andere juwelen.

Op *Walking Together* (2019) zien we een jonge man die op een stripachtige manier 'in het licht' staat. Hij wordt door een tweede man meegevoerd. Die slaat een beschermende, maar ook licht dwingende arm om hem heen, alsof de jonge man twijfelt of hij mee moet gaan. Dat wordt benadrukt doordat hij de hand vasthoudt van een derde man die, zoals wel vaker bij Toor, nadrukkelijke ouderwetse

The green evokes associations with poison, with absinthe, but also with emerald

The searching, the parties, the encounters. At that time, he also finds his style. Toor's work may deal with current social themes and events taken from contemporary life, but his style is not necessarily realistic. This is mainly due to his brushwork: while subtle, thin even, it is always emphatically visible. The small strokes he uses to build his scenes always remain identifiable, just as, for instance, in Van Gogh's or Bonnard's work – so that we are almost automatically catapulted back into the nineteenth century. In addition, Toor strives for a balance between realism and almost comic-book-like exaggeration: while his scenes are obviously founded in reality, his characters (often including one of his own alter egos) are always a bit too tall or too thin, or else their nose is too long. 'Puppets of cultural transformation', Toor often calls them. The sense of alienation they evoke is reinforced by a radical intervention he has begun using more and more since the Whitney exhibition: on some of his canvases, the scenes are soaked in a deep haze of emerald green. That colour, which immediately evokes associations with, for instance, the way Picasso used blue in his blue period, but also with the lights in the Amsterdam Red Light District, emphatically separates the

spaces Toor's characters inhabit from the world of everyday life; the green makes you think of poison, of a (hallucinatory) absinthe-like drink, but also of the glamour of emeralds and other jewels.

In *Walking Together* (2019), we see a young man standing 'in the light' as if he is a character in a comic. He is led away by a second man. The latter has a protective but also slightly coercive arm around him, as if the young man doubts whether he should come along. This is emphasised by him holding the hand of a third man, who, as is often the case with Toor, wears conspicuously old-fashioned clothing. Does he represent the older generation, a father perhaps? For all its simplicity, the canvas beautifully depicts the hesitation of a young gay Pakistani man slowly drawn into a new culture and not quite sure whether to give in. How complicated that is to begin with is evident from 2021's *School Boys*. Ostensibly, it depicts a very ordinary scene: two boys in school uniforms, perhaps somewhere in Pakistan, lean against a wall. They are not talking and may even be ignoring each other, but from their posture and body language, you can tell they must know each other well. But how well? Perhaps the big question in this canvas is to what extent they know that themselves –and to what extent they and we, the viewers, can ever know that.

This is the great strength of Salman Toor's canvases: he depicts the question of how you relate to the other, of whether you are in the right place at the right time – as well as the eternal, gnawing longing for the other. It's an emotion, a form of doubt, that everyone is familiar with, which is undoubtedly a major reason why Toor's oeuvre has become so hugely popular in such a short time. It drives home that Toor's presence at The Frick, among the great seventeenth-century masters, has by no means been a final destination.

Music Room

2021

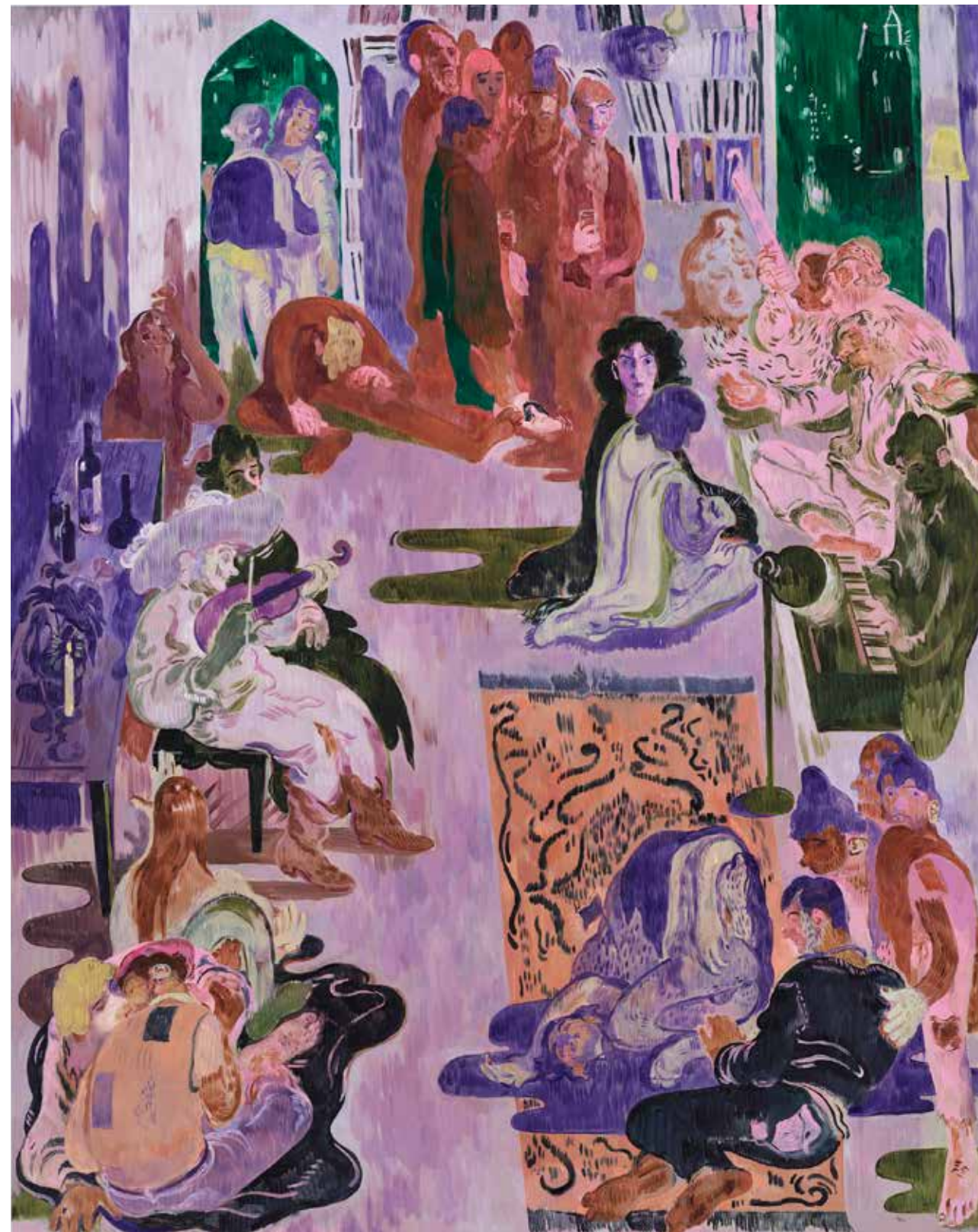
Olieverf op doek

Oil on canvas

259,1 × 205,7 cm

kleding draagt – vertegenwoordigt hij de oudere generatie, zijn vader misschien? In al zijn eenvoud verbeeldt het doek prachtig de aarzeling van een jonge, homoseksuele Pakistaanse man die langzaam een nieuwe cultuur in wordt getrokken en niet helemaal zeker weet of hij er wel goed aan doet daaraan toe te geven. Hoe ingewikkeld dat sowieso al is, zien we op *School Boys* uit 2021. Ogenschijnlijk toont dit een heel alledaags tafereel: twee jongens, in schooluniform, misschien wel in Pakistan, hangen tegen een muurtje. Ze praten niet, zouden elkaar zelfs kunnen negeren, maar aan hun houding en hun lichaamstaal zie je dat ze elkaar goed moeten kennen. Maar hoe goed? Misschien is de grote vraag van dit doek wel in hoeverre ze dat zelf weten – en in hoeverre zowel zichzelf als wij, als toeschouwers, dat ooit kunnen weten.

Dit is de grote kracht van de doeken van Salman Toor: hij verbeeldt de vraag hoe je je tot de ander verhoudt, of je op de goede plek bent, in de goede tijd – en het eeuwige, knagende verlangen naar het andere. Dat is een emotie, een vorm van twijfel, die iedereen herkent en die ongetwijfeld een belangrijke reden is dat Toors oeuvre in korte tijd zo enorm populair is geworden. Reden genoeg, ook, om te beseffen dat Toors aanwezigheid in The Frick, tussen de grote zeventiende-eeuwse meesters, ongetwijfeld geen eindpunt was.



Walking Together
 2019
 Olieverf op paneel
 Oil on panel
 30,5 × 40,6 cm



Museum Boys
2021
Olieverf op paneel
Oil on panel
76,2 × 101,6 cm



Anh Trần



Nieuwe betekenis aan abstractie

Betekenis is een terugkerend onderwerp in de schilderijen van Anh Trần – al doet ze dat zo subtiel dat het niet meteen opvalt. Trần (1989) maakt abstracte doeken, groot, overweldigend, in een stijl die zich misschien het beste laat omschrijven als ‘eclectisch’. Ze beperkt zich zelden tot één techniek, maar combineert, binnen het kader van de abstractie, alles wat je maar kunt bedenken. Op een schilderij als *The rescue will begin in its own time* (2022) bijvoorbeeld, gebruikt ze olieverf, acrylverf, spuitbusverf én vinylverf en schildert daarbij in een stijl alsof ze alle elementen uit de grabbelton van de abstractie gretig naar boven haalt: lange, egale verfbanen wisselen elkaar af met kale vlakken, rasters, letters (die ook weer schijnbaar slordig weg zijn geschilderd), korte krabbels. Toch is elk doek ook één, en krachtig, en verleidelijk. Abstractie op zijn rijkst. Alleen dat abstract expressionisme... als stroming... was dat niet, nou ja, voorbij? Is kunst waarvan de oorspronkelijke beoefenaars en voorstanders (Greenberg) pretendeerden louter naar zichzelf te verwijzen nog wel relevant, in deze maatschappelijk roerige tijd?

Dat naar zichzelf verwijzen geldt dus niet voor Trần's schilderijen – laat staan dat haar werk hermetisch is. Dat blijkt ook wel uit de reacties van de kunstwereld: hoewel Trần pas ruim een jaar geleden haar *residency* aan de Amsterdamse Rijksacademie afrondde, was haar werk al te zien op een grote stand-van-zakententoonstelling in Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle (België) en was ze deelnemer aan de 58e Carnegie International, de zeer prestigieuze triënnale in Pittsburgh in de Verenigde Staten. Dat komt omdat iedereen niet alleen ziet hoe goed ze is in het naar haar hand zetten van deze vorm van abstractie, maar ook (en vooral) omdat Trần, ondanks de lange geschiedenis ervan, erin slaagt er een nieuwe betekenis aan te geven.

Om die betekenis op waarde te kunnen schatten is het goed te beseffen dat het klassieke abstract expressionisme, zoals dat ontstond in de Verenigde Staten aan het einde van de jaren veertig, óók *alleen in vorm* in zichzelf was gekeerd. Sterker nog: het speelde in de jaren na de

New meaning to abstraction

Meaning is a recurring subject in Anh Trần's paintings, though she explores it so subtly that this is not immediately noticeable. Trần (1989) creates abstract canvases, large and overwhelming, in a style perhaps best described as ‘eclectic’. She rarely limits herself to one technique, but combines, within the framework of abstraction, everything you can think of. In *The rescue will begin in its own time* (2022), for instance, she uses oil paint, acrylic paint, spray paint and vinyl paint, painting as if she is eagerly digging up every single gift from abstraction's grab bag: long, uniform bands of paint alternate with bare patches, grids, letters (seemingly painted carelessly) and short scribbles. Yet each canvas is also a unity – a powerful and seductive one. It's abstraction at its richest. But Abstract Expressionism... as a movement... isn't that, well, history? Is a form of art whose original practitioners and proponents (Greenberg) pretended to solely refer to itself still relevant in these socially turbulent times?

But this self-referential quality is not present in Trần's paintings – let alone a hermetic one. The art world's response tells us as much: although Trần only completed her residency at Amsterdam's Rijksacademie just over a year ago, her work has already featured in a major biennial exhibition at Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle, Belgium, and she was a participant in the 58th Carnegie International, a highly prestigious triennial in Pittsburgh, in the United States. This is happening not just because everyone notices how perfectly she moulds this form of abstraction to her liking, but also (and especially) because, despite its long history, Trần manages to give it new meaning.

160

To appreciate that meaning, it is worth remembering that classical Abstract Expressionism, as it emerged in the United States in the late 1940s, was introspective *only in form*; it actually played an important role in establishing a new world order in the years after World War II. Germany and Italy had been defeated, Europe was in tatters, and it soon became clear that America, the ‘liberator’, would become the new world leader and chief of the Free West. Money and cultural imperialism began to exert their influence, which in art meant that the Western trajectory, which had existed for thousands of years in Europe, would now find its final stages in America. A perfect group of candidates for that role presented itself almost immediately in the form of the Abstract Expressionists: young, iconoclastic artists such as Barnett Newman, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko and Franz Kline. Their work embodied the way America liked to see itself; it was big, overwhelming and powerful, making it an excellent signpost for America’s new role in the global world order. And it worked: the influence of Abstract Expressionism on Western art, helped in part by American cultural dominance, was overwhelming. It was reinforced, as it turned out later, by the CIA actively promoting Abstract Expressionism in Europe and the rest of the world as a symbol of superior American values: art that was free, autonomous and tough, that had broken away from the Old World. Add to this, as an ideological trump card, the idea that this type of abstraction represented universal values that were not tied to one single language or culture. American values became superior values – an idea so good, so powerful that American abstract painters dominated the art discourse for at least two decades.

In Vietnam, where Anh Trần grew up, the influence of the Abstract Expressionists was hardly felt, although people never saw the great paintings in real life, only in books and magazines. For the Vietnamese, abstract expressionism represented something else: it was the artistic language of their occupier, who had attacked and bombed their country for more than a decade. For Trần, as a young painter, this raised a dilemma. She felt strongly attracted to the style, to the possibilities of this form of painting; her own country’s painting tradition, which was more refined, more narrative and more decorative, didn’t appeal to her much. But could she, as a young Vietnamese artist, work in the occupier’s language? Or did she need to change the meaning of this abstract, supposedly universal language? When she moved to New Zealand

Tweede Wereldoorlog een belangrijke rol bij het vestigen van een nieuwe wereldorde. Duitsland en Italië waren verslagen, Europa lag aan gruzelementen en al snel werd duidelijk dat Amerika, de ‘bevrijder’, de nieuwe wereldleider zou worden en tevens aanvoerder van het ‘vrije Westen’. Dat ging gepaard met geld, met cultureel imperialisme, wat in de kunst betekende dat hier de dienst voortaan niet meer zou worden uitgemaakt door de millennia-oude Europese traditie, die nu in Amerika zijn laatste fase zou ingaan. Daarvoor diende zich vrijwel meteen een perfecte groep kandidaten aan: de abstract expressionisten, jonge, hemelbestormende kunstenaars als Barnett Newman, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko en Franz Kline. Hun werk paste perfect bij de manier waarop Amerika zichzelf graag zag: het was groot, overweldigend en machtig en vormde daarmee een uitstekend uithangbord voor de nieuwe rol van Amerika in de mondiale wereldorde. En het werkte: de invloed van het abstract expressionisme op de westerse kunst was, mede door de Amerikaanse culturele dominantie, overweldigend, wat nog eens werd versterkt, zo bleek later, doordat de CIA het abstract expressionisme in Europa en de rest van de wereld actief promootte als symbool van superieure Amerikaanse waarden: kunst die vrij was, autonoom, stoer, die zich had losgemaakt van de Oude Wereld. En daar kwam nog een ideologische troefkaart bij: het idee dat dergelijke abstractie universele waarden vertegenwoordigde die niet waren gebonden aan één taal of één cultuur. Amerikaanse waarden werden zo superieure waarden – het idee was zo goed, zo krachtig, dat de Amerikaanse abstracten het kunstdiscours zeker twee decennia domineerden.

In Vietnam, waar Anh Trần (1989) opgroeide, liet de invloed van de abstract expressionisten zich nauwelijks gelden – als men de grote schilderijen daar al zag, was het in boeken en tijdschriften. Voor Vietnamesezen betekende abstract expressionisme ook nog iets anders: voor hen was het óók de artistieke taal van hun bezetter, die hun land meer dan een decennium had aangevallen en gebombardeerd. Voor Trần, als jonge schilder, was dat een dilemma: ze voelde zich sterk aangetrokken tot deze stijl, door de mogelijkheden van deze vorm van schilderen – de schildertraditie uit haar land, verfijnder, verhalender en decoratiever, sprak haar niet erg aan. Maar kon zij, als jonge Vietnamese kunstenaar, wel werken in de taal van de bezetter? Of moest ze die abstracte, zogenaamd universele taal daarvoor eerst een andere betekenis geven? Toen ze vervolgens op negentienjarige leeftijd naar Nieuw-Zeeland verhuisde, drong het pas echt tot haar door hoe complex taal en vertalingen vaak zijn, zeker voor een jonge Vietnamese. Trần vertelde in een interview: *‘In Vietnamese, people never say, “I love you.” It’s crazy to say to your mom. In New*

Have you ever loved someone as deep as the ocean
2021
(links / on the left)
Acrylverf, vinyl, olieverf, spuitverf op linnen
Acrylic, vinyl, oil, spray-paint on linen
240 × 190 cm





How blue the sky was
2021
Acrylverf, olieverf, vinyl,
spuitverf op linnen
Acrylic, oil, vinyl, spray
paint on linen
200 × 150 cm

at the age of nineteen, it truly began to dawn on her how complex language and translation can be, especially for young Vietnamese people. Tràn said in an interview: ‘In Vietnamese, people never say: “I love you.” It’s crazy to say to your mom. In New Zealand, children say that to their parents every day. In Vietnamese, you don’t use the word “love” with your parents; there’s another word. [...] So, yeah, I’m a different person in Vietnamese. Or when I speak English, I’m different.’

Anh Tràn’s work is about that difference, but also about appropriating a visual language laden with history. As such, it fits well in these times of recalibration. No wonder that at the great Joan Mitchell

Zealand, children say that to their parents every day. In Vietnamese, you don’t use the word love with your parents; there’s another word. [...] So yeah, I’m a different person in Vietnamese. Or when I speak English, I’m different.’

Over dat verschil, maar ook over het jezelf toe-eigenen van een beeldtaal die met heel veel geschiedenis is beladen, gaat Anh Tràn’s werk. Daarmee past het heel goed in deze tijd van herijken. Niet voor niets was een van de spectaculairste tentoonstellingen van het afgelopen jaar het grote Joan Mitchell-overzicht in de Parijse Fondation Louis Vuitton, waarin deze vrouwelijke abstract expressionistische schilder, die door haar mannelijke collega’s en het grootste deel van de (mannelijke) kunstwereld jarenlang in de marge was gehouden, aan de hand van

**Mother. I can feel the soil falling
over my head (A)**
2022
Olieverf, acrylverf, spuitverf,
flashe verf op linnen
Oil, acrylic, spray-paint, flashe
on linen
211 × 190 cm



**Searching the Sky for Dreams >
(a pool in the rain)**
2022
Olieverf, acrylverf, spuitverf,
flashe verf op linnen
Oil, acrylic, spray-paint, flashe
on linen
244 × 366 cm



Het was de artistieke taal van de bezetter

It was the artistic language of the occupier

retrospective at the Paris Fondation Louis Vuitton, one of the most spectacular exhibitions of the past year, this female Abstract Expressionist painter, who had been relegated to the margins by her male colleagues and most of the (male) art world for years, suddenly emerged as one of the best artists of her generation, her works juxtaposed with those of ur-abstractionist Claude Monet.

Trần does the opposite: she doesn't refer to concrete predecessors but investigates what happens when you approach Abstract Expressionism as a style from the perspective of a young Vietnamese artist. And a lot does happen. Those who see Trần's canvases feel that new life is blossoming within a movement that had almost been written off. Trần's palette is light and fresh, her style is freer, and she dares, no doubt partly because we are now further along in history, to stretch the boundaries of abstraction. Trần always produces her paintings on the floor, dancing around them as Pollock must have done, but also walking over her canvases. Underneath several layers of paint, as in *Searching the Sky for Dreams (a pool in the rain)* (2022), she incorporates the texts, or the FRAGILE stamps you usually find on crates transporting artworks, as if she is turning the painting inside out. Moreover, with titles such as *Have you ever loved someone as deep as the ocean* (2021), she seems to give the viewer instructions in a way that would be almost blasphemy for the classical Abstract Expressionist. This does make Trần a universalist, but of a very different type: 'I guess my interest in love is the energy that comes with being connected to another human, action, or thing. It doesn't have to be another person. It can be an obsession. It can be knowledge as well. It's probably the most honest experience to me.' Painting as connection, connection as love, and love as a supreme power – things could hardly be more universal.

oer-abstract Claude Monet ineens naar voren trad als een van de beste kunstenaars van haar generatie. Trần doet het omgekeerde: zij verwijst niet naar concrete voorgangers, maar onderzoekt wat er gebeurt als je het abstract expressionisme als stijl benadert vanuit het perspectief van een jonge Vietnamese kunstenaar. Er gebeurt veel: wie Trần's doeken ziet, krijgt het gevoel dat er nieuw leven opbloeit in een stroming die al bijna was afgeschreven. Trần's palet is licht en fris, haar stijl is vrijer en ze durft, ongetwijfeld mede doordat we nu verder in de geschiedenis zijn, de grenzen van de abstractie verder op te rekken. Trần vervaardigt haar schilderijen altijd op de vloer, danst eromheen zoals Pollock moet hebben gedaan, maar loopt ook over haar doeken heen. Of ze toont onder de verflagen, zoals op *Searching the Sky for Dreams (a pool in the rain)* (2022), de teksten of de *fragile*-stempels die je normaal ziet op de kisten die kunstwerken vervoeren – alsof ze het schilderij binnenstebuiten draait. Met titels als *Have you ever loved someone as deep as the ocean* (2021) lijkt ze de toeschouwer bovendien kijkaanwijzingen te geven, op een manier die voor de klassieke abstract expressionist bijna blasfemisch zou zijn. Daarmee is ook Trần wel degelijk een universalist, maar dan van heel andere snit: 'I guess my interest in love is the energy that comes with being connected to another human, action, or thing. It doesn't have to be another person. It can be an obsession. It can be knowledge as well. It's probably the most honest experience to me.' Schilderkunst als verbinding, verbinding als liefde en liefde als allerhoogste macht – universeler kan bijna niet.

Run to the rescue with love

2022

Acrylverf, olieverf, vinyl, vetkrijt op linnen

Acrylic, oil, vinyl, oil stick on linen

222 × 304 cm

The rescue will begin in its own time >

2022

Olieverf, acrylverf, spuitverf, flashe verf op linnen

Oil, acrylic, spray-paint, flashe on linen

224 × 500 cm





Issy Wood



Vind iedereen aardig en vertrouw niemand

Like Everybody and Trust No One

Het intrigerendste aan de schilderijen van Issy Wood (1993) is dat ze de toeschouwer bijna hooghartig op afstand lijken te houden. Ze zijn mooi, Woods doeken, ronduit prachtig soms, met hun gedempte, maar volle kleuren (denk aan Tintoretto), technisch geweldige uitvoering en mysterieuze, suggestieve onderwerpen. Kijk: het weelderig leren interieur van een luxeauto. Een close-up van een mond met blikkerende tanden. Actrice Joan Rivers. Een gedetailleerd geschilderde lakleren jas. Een uitstalling van een porseleinen servies dat zo uit een veilingcatalogus lijkt te komen. Maar wat wil Wood laten zien? Wat wil ze ermee zeggen?

De vervreemding, de afstand wordt versterkt door Woods beelduitsnedes. Die zijn zelden conventioneel, maar doen ook niet denken aan foto's – ze lijkt vooral willekeurige kaders te gebruiken, die bijvoorbeeld ontstaan als je enigszins achteloos een screenshot maakt. Deze breuk met de klassieke conventies van vorm en betekenis maakt dat haar schilderijen vaak worden geïnterpreteerd als een hedendaagse vorm van surrealisme, maar die kwalificatie doet haar werk geen recht. Surrealisme moet het meestal hebben van het dromerige, het lichte, het vloeiende, terwijl Woods schilderijen juist vaak gaan over zeer concrete fysieke ervaringen: de tanden, de auto's, de lak. Daarbij raakt haar werk aan het punt waar de fysieke ervaring je geest binnendringt – als een soort fetisj. Niet voor niets voert ze haar meest ambitieuze doeken vaak uit op fluweel, een materiaal dat niet alleen heel dicht en aaibaar is, maar ook licht opzuigt. Woods schilderijen, kortom, nemen minstens zoveel als ze geven. *Playing hard to get*, zou je zelfs kunnen denken, ware het niet dat het werk daar nauwelijks in geïnteresseerd lijkt.

Misschien is dat ook wel het onderwerp van haar schilderijen: het precaire punt waar tonen, uitdagen en prikkelen net niet hetzelfde zijn als consumeren. Dat zou dan ook meteen een goede reden kunnen zijn dat verzamelaars Woods werk op dit moment zo aantrekkelijk vinden: ze maakt doeken die je om je heen wilt hebben, waar je een persoonlijke band mee op wilt bouwen in de hoop het

The most intriguing thing about the paintings of Issy Wood (1993) is that they seem to almost haughtily keep the viewer at bay. They are beautiful, Wood's canvases, downright gorgeous at times, with their muted but rich colours (think Tintoretto), technically superb execution and mysterious, evocative subjects. Look here: the sumptuous leather interior of a luxury car. A close-up of a mouth with gleaming teeth. The actress Joan Rivers. A meticulously painted patent leather jacket. A display of porcelain crockery that seems to have come straight from an auction catalogue. But what does Wood want to show us? What does she want to express?

The alienation, the distance, is reinforced by Wood's image cuts. They are rarely conventional, but they are not like photographs either; she seems to use mostly random frames, the type that is created, for example, when you somewhat carelessly take a screenshot. Because of this break with classical conventions of form and meaning, her paintings are often interpreted as a contemporary form of Surrealism, but that qualification doesn't do justice to her work. Surrealism usually relies on the dreamy, the light and the fluid, whereas Wood's paintings are often about very concrete physical experiences: teeth, cars or car paint. Her work touches on that point where physical experience invades your mind – like a kind of fetish. It is no coincidence that she often executes her most ambitious canvases on velvet, a material that is not only very dense and cuddly but that also sucks in the light. Wood's paintings, in short, take at least as much as they give. *Playing hard to get*, you might even think, were it not for the fact that the work itself hardly seems interested in doing so.

Ze voert haar werk vaak uit op fluweel, wat niet alleen aaibaar is, maar ook licht opzuigt

She often executes her work on velvet, a material that is not only cuddly but that also sucks in the light

Perhaps that is the subject of her paintings as well: the precarious point where showing, challenging and stimulating are not quite the same as consuming. This, then, could be a reason why collectors find Wood's work so attractive at the moment: she creates canvases that you want to be around, that you want to build a personal connection with, in the hope that you might fathom the mystery, perhaps gain new insights. And yet, the canvases put up a fight. 'Like everybody and trust no one,' Wood once wrote, a quote from Lauren Conrad in the reality TV show *The Hills*.

That tension between giving a lot and not letting yourself get caught is present in Wood's work, but also in her life and artistry. She works not only as a painter but also as a writer and a musician, cherishing her independence. She says she prefers to make her music alone, at the kitchen table, in the evening, after painting. Her well-written blogs are hard to find on the internet. (Her name is not listed.) She also prefers to take as few photos as possible.

mysterie te doorgronden, en misschien wel nieuwe inzichten te verwerven. En toch strubbelen de doeken tegen. 'Like everybody and trust no one,' heeft Wood wel eens geschreven, een citaat van Lauren Conrad in het reality-tv-programma *The Hills*.

Die spanning tussen veel geven en je niet laten vangen, zit in Woods werk, maar ook in haar leven en haar kunstenaarschap. Ze werkt niet alleen als schilder, maar ook als schrijver en muzikant en koestert daarbij haar onafhankelijkheid. Haar muziek maakt ze, naar eigen zeggen, het liefst alleen, aan de keukentafel, in de avond, na het schilderen. Haar goedgeschreven blogs zijn op internet lastig te vinden (haar naam staat er niet bij). Ook gaat ze het liefst zo weinig mogelijk op de foto. Toen recentelijk twee grootheden uit respectievelijk de kunst en de muziek (Larry Gagosian, vaak beschouwd als de invloedrijkste galeriehouder ter wereld, en muziekproducer Mark Ronson, bekend van onder andere Amy Winehouse, Adele en Lady Gaga) nadrukkelijk dongen naar samenwerking, wees ze hen allebei af: 'If I wanted an older man to hold money over my head, I would've gotten back in touch with my dad,' was haar droge commentaar. Vervolgens bracht ze haar muziek uit in eigen beheer online, en vond haar eerstvolgende New Yorkse solotentoonstelling plaats bij galerie Michael Werner – tot dat moment vooral een baken voor oudere, gevestigde schilders. Door Woods kwam de galerie meteen een stuk hipper – en bleef zij zelf alsnog een buitenbeentje.

I hated the RA

2021

Olieverf op linnen

Oil on linen

30 × 40 × 2 cm



Study for the family way
2021
Olieverf op linnen
Oil on linen
30 × 40 × 2 cm



In dat proces van aantrekken en afstoten spelen internet en sociale media bij Wood een belangrijke rol, als ‘overgang’ tussen kunst en de echte wereld. Voor een voorgaande generatie schilders was dat nog fotografie: een schilder als Gerhard Richter bijvoorbeeld maakte de complexe relatie tussen beeld en werkelijkheid het onderwerp van zijn werk door niet de werkelijkheid zélf te schilderen, maar foto’s als uitgangspunt te nemen, inclusief uitsneden en onscherpte. Bij Wood is dat ‘tussenmedium’ het internet. Allereerst in praktische zin. Ze haalt er veel van haar bronmateriaal vandaan (ze is bijvoorbeeld dol op online veilingcatalogi), en haar wereld lijkt in belangrijke mate te worden bepaald door de beeldenvloed die ieder mens via internet krijgt voorgeschoteld – schijnbaar willekeurig, maar uiteindelijk zegt het natuurlijk veel meer over je persoon en je smaak dan je wilt. Dat verholen persoonlijke komt ook terug in haar muziek, en in haar blog. Daar schrijft Wood zoveel over haar persoonlijk leven, haar reizen en haar wederwaardigheden in de kunstwereld dat het verleidelijk is die teksten (die eerst verschenen op queenbaby.org, nu op committothedish.co.uk) als bron te gebruiken bij de interpretatie van haar werk. Soms werkt dat goed: haar fascinatie voor tanden, bijvoorbeeld, lijkt terug te voeren op een eetstoornis in haar jeugd die zijn sporen op haar eigen tanden heeft nagelaten. En dit citaat uit *On Cars* werpt een interessant licht op haar fascinatie voor auto-interieurs: *‘I suspect anybody who bore witness to their father’s midlife crisis would struggle to see the seductive draw of cars to men, men to cars. [...] Seeing a late voyage into bachelorhood play out will often, if not always, involve a Nice Car.’*

Intussen is Woods schrijfstijl, net als haar schilderijen, zo associatief en persoonlijk dat haar blog nooit leest als een feitelijk verslag, maar meer als de zoektocht naar de vormgeving van een volstrekt persoonlijke wereld. Tegelijk slaagt Wood er goed in binnen ieder medium de verlangde afstand op een heel mediumspectifieke manier in stand te houden. Haar subtiele, weerbarstige elektronische muziek werd onlangs niet voor niets omschreven als ‘quirky’. In haar blogteksten houdt ze nadrukkelijk afstand van de *tell all*-toon die op sociale media populair is. En haar schilderijen moeten in levenden lijve worden aanschouwd om de echte, volledige ervaring op te doen – de verf, het fluweel, het licht. De fysieke ervaring kan nooit worden vervangen door een afbeelding op internet.

Die spanning tussen verschillende werkelijkheden en de zoektocht hoe je daar als individu je plaats vindt, vormen de crux van Issy Woods werk. Dat zie je ook op de vier doeken in *Brave New World*. Daarin komen verschillende van Woods voorkeuren en fascinaties terug: verwijzingen naar de klassieke oudheid (de zuilen), oude serviezen, dieren – allemaal afkomstig uit werkelijkheden

When, recently, two art and music luminaries (Larry Gagosian, often considered the most influential gallery owner in the world, and music producer Mark Ronson, known for his work with Amy Winehouse, Adele and Lady Gaga, among others) emphatically sought to collaborate, she turned them both down: ‘If I wanted an older man to hold money over my head, I would’ve gotten back in touch with my dad,’ was her dry comment. She then released her music online, and her next New York solo exhibition took place at Michael Werner Gallery – until then mainly a showcase for older, established painters. Wood’s arrival immediately made the gallery a lot hipper – while she herself remained a maverick.

In that process of attraction and rejection, the internet and social media play an important role for Wood, as a ‘transition’ between art and the real world. For a previous generation of painters, this transition was photography: a painter like Gerhard Richter made the complex relationship between image and reality the subject of his work by not painting reality itself but taking photos as a starting point, including cropping and blurring. For Wood, that ‘intermediate medium’ is the internet, first of all in a practical sense. She gets much of her source material from it (she is fond of online auction catalogues, for example), and her world seems to be determined to a large extent by the flood of images that every person is presented with via the web – seemingly randomly, although ultimately, of course, they say a lot more about yourself and your taste than you’d like. This furtive personalism is also reflected in her music and her blog. Wood writes so much about her personal life, her travels and her misadventures in the art world that it is tempting to use those texts (which first appeared on queenbaby.org, now on committothedish.co.uk) as sources for interpreting her work. Sometimes this works well: her fascination with teeth, for instance, can apparently be traced back to an eating disorder in her youth that left its mark on her teeth. And this quote from *On Cars* sheds an interesting light on her fascination with car interiors: ‘I suspect anybody who bore witness to their father’s midlife crisis would struggle to see the seductive draw of cars to men, men to cars. [...] Seeing a late voyage into bachelorhood play out will often, if not always, involve a Nice Car.’ Meanwhile, like her paintings, Wood’s writing is so associative and personal that her blog never reads like a factual account, more like a quest to shape a wholly personal world. Even so, Wood manages to

maintain the desired distance within each medium in a very medium-specific way. Her subtle, unruly electronic music was recently described as ‘quirky’ for good reason. In her blog posts, she emphatically keeps her distance from the tell-all tone popular on social media. And her paintings must be seen in person to get the full experience – the paint, the velvet, the light. The physical experience can never be replaced by an image on the internet.

That tension between different realities and a quest to find a place in them as an individual form the crux of Issy Wood’s work. This can be seen in the four canvases in *Brave New World*. There, several of Wood’s preferences and fascinations recur: references to classical antiquity (the columns), old crockery, animals – all coming from realities that we as viewers just can’t reach, or that are somewhere ‘beyond’. You can best see this in the beautiful *Steed energy* (2021), a classic Issy Wood piece: the top shows part of a suit of armour, and the bottom reveals part of a leather jacket. It is a combination of ‘sheaths’ from different times and different social backgrounds; this is about protecting versus challenging, man versus woman, metal versus leather. Strange perhaps, uncomfortable too – but imagine a computer screen around it, and suddenly the combination seems obvious. At the same time, the painting alludes to the still life tradition, in which painters proudly demonstrated how subtly they could capture different textures in paint. And of course, there is the effect of painting on velvet, which emphasises a rootedness in history, sucking the viewer, along with the light, into Wood’s world. ‘I have no sense of who reads this or in what number or how you feel but I blindly value your readership,’ she once wrote, wrapping up the first version of her blog. It might as well be a summary of her painterly oeuvre. How people interpret her work is beyond Wood’s control – that they look, think and are seduced is enough.

Untitled (I can’t believe you like that)

2021

Olieverf op linnen

Oil on linen

200 × 190 × 5 cm

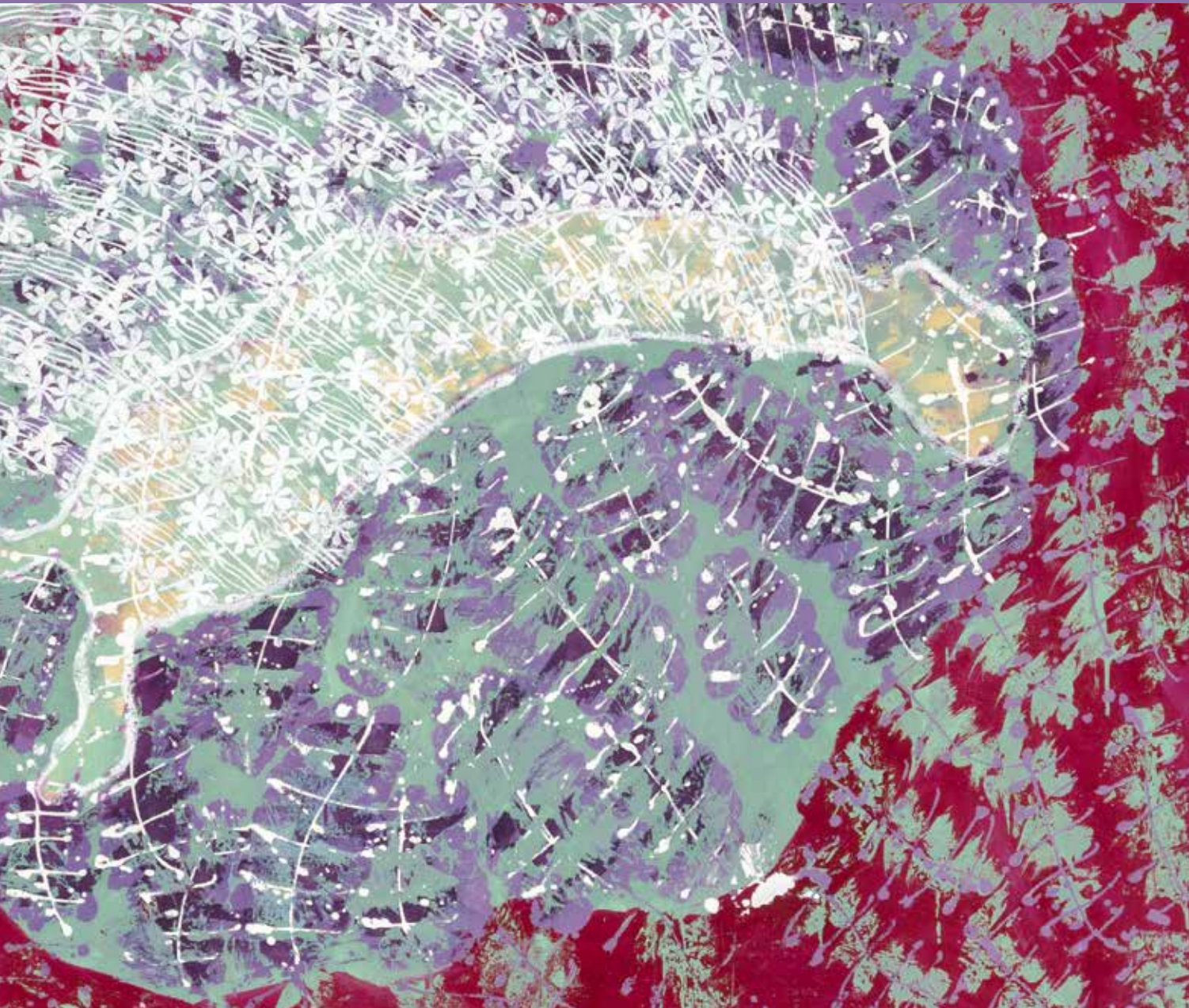
waar wij als toeschouwers net niet bij kunnen, of die ergens ‘voorbij zijn’. Dat zie je het beste op het prachtige *Steed energy* (2021), een klassieke Issy Wood: het bovenste deel toont een deel van een harnas, het onderste een deel van een leren jas. Het is een combinatie van ‘omhullingen’ uit verschillende tijden, met verschillende sociale achtergronden: dit gaat over beschermen versus uitdagen, man versus vrouw, metaal versus leer. Vreemd misschien, ongemakkelijk ook, maar denk er een computerscherm omheen en ineens lijkt het een vanzelfsprekende combinatie. Tegelijk verwijst het geheel naar de stilleventraditie, waarin schilders altijd trots lieten zien hoe subtiel ze verschillende texturen in verf kunnen vangen. En natuurlijk is er het effect van schilderen op fluweel, dat de worteling in de geschiedenis benadrukt, en dat de toeschouwer, samen met het licht, naar binnen zuigt, Woods wereld in. ‘*I have no sense of who reads this or in what number or how you feel but I blindly value your readership,*’ schreef ze ooit toen ze de eerste versie van haar blog afsloot. Het zou evengoed de samenvatting van haar schilderkunstige oeuvre kunnen zijn. Hoe mensen haar werk interpreteren valt buiten Woods controle – dat ze kijken, denken, worden verleid, is genoeg.



Steed energy
2021
Olieverf op fluweel
Oil on velvet
175 × 215 × 5 cm



Portia Zvavahera



Visuele gebeden

Visual Prayers

Voor westerse toeschouwers is het even wennen: Portia Zvavahera (1985) laat zich leiden door een andere autoriteit dan ze gewoon zijn. Waar westerse kunstenaars, geheel in de romantische traditie, zichzelf beschouwen als de norm, als het centrum, als de kern van hun oeuvre, en in hun kunst hun eigen regels, wetten en ideeën bepalen, is voor Zvavahera God de grootste, zo niet de enige autoriteit. Hij communiceert met haar via haar dromen. Zvavahera beschouwt haar schilderijen als gebeden waarmee ze op Zijn visies reageert – niet voor niets noemt ze haar schilderijen ook wel *visual prayers*. Ze gaan niet alleen over God: ze worden in even belangrijke mate bepaald door haar persoonlijke leven. Zvavahera schildert over haar moederschap, de relatie met haar man, de beeldhouwer Gideon Gomo, of de reizen die ze maakt, naar India, naar Mauritius – en altijd, voor elk doek, wordt het fundament gevormd door een droom. Als interviewer Sinazo Chiya in 2018 aan haar vraagt waarom dromen zo belangrijk voor haar zijn, vertelt Zvavahera: *‘My grandmother believed in dreams. When we woke up every day, we would tell each other our dreams. Transferring the energy of my dreams into my paintings has helped me heal myself, and remove the negative energy from my nightmares.’* Ze heeft onder haar kussen een schetsboek liggen, en meteen als ze wakker wordt, probeert ze haar dromen van die nacht te ‘vangen’ in kleine schetsen. Die vormen de basis voor haar schilderijen. Soms ontstaan er meerdere uit één droom.

Dat er bij Zvavahera twee werkelijkheden naadloos, onscheidbaar in elkaar overlopen, zie je ook in haar werkwijze. Ze combineert in haar schilderijen altijd twee technieken. Eerst schildert ze, in krachtige, expressieve lijnen en vlakken, haar figuren. Daaroverheen drukt ze patronen op het doek: voor de abstracte lijnen gebruikt ze was en de golven, bloemen en schelpen maakt ze met behulp van monoprints. De figuren zijn vaak vrouwen, maar soms is het ook een stier of een leeuw. Het printdrukken leerde Zvavahera tijdens haar opleiding aan het Harare Polytechnic College, waar een strenge docent haar en haar medestudenten grondig de techniek bijbracht: drukken moest strak gebeuren. Knoeien was streng verboden. Bij een vlek

For Western viewers, it takes some getting used to: Portia Zvavahera (1985) is guided by an authority they are unfamiliar with. Whereas Western artists, entirely in the Romantic tradition, consider themselves the norm, the centre, the core of their oeuvre, and in their art determine their own rules, laws and ideas, for Zvavahera God is the greatest, if not the only authority. He communicates with her through her dreams. Zvavahera regards her paintings as prayers through which she responds to His visions; tellingly, she sometimes calls her paintings ‘visual prayers’. They are not just about God; they are equally determined by her personal life. Zvavahera paints about motherhood, the relationship with her husband, the sculptor Gideon Gomo, and the trips she takes – to India, to Mauritius – and always, with every canvas, the foundation is a dream. When interviewer Sinazo Chiya asked her in 2018 why dreams are so important to her, Zvavahera said: *‘My grandmother believed in dreams. When we woke up every day, we would tell each other our dreams. Transferring the energy of my dreams into my paintings has helped me heal myself and remove the negative energy from my nightmares.’* She has a sketchbook under her pillow, and as soon as she wakes up, she tries to ‘capture’ her dreams of that night in small sketches. These form the basis for her paintings; sometimes several emerge from one single dream.

That with Zvavahera two realities merge seamlessly, inseparably, is also evident in her method. She always combines two techniques in her paintings. First, she paints, in powerful, expressive lines and planes, her figures. Over this she prints patterns on the canvas: using a wax-resist technique for the abstract lines and monoprints for the waves, flowers

and shells. The figures are often women, but sometimes a bull or a lion. Zvavahera learned printmaking while studying at Harare Polytechnic College, where a strict teacher taught her and her fellow students the technique very thoroughly. Printing had to be done tightly. Tampering was strictly forbidden. In case of a stain, the entire print had to be redone. This, Zvavahera says, is how she developed a high standard of quality for her monoprints. They are the powerful, earthy foundation of her paintings on which her dreamlike visions blossom freely – although Zvavahera would probably not be inclined to make that distinction herself. But it does work: the monoprints, usually depicting some kind of surface, be it a garden or the sea, form a launching pad for an unbridled spirituality. One that nevertheless never feels non-committal or woolly.

Such connections between apparent contradictions are constantly present in her work, whether in the titles of her canvases (which are often provided in both Shona and English), the tie between dreaming and waking, or the communication between God and man. Transition is always important; both Zvavahera herself and her characters are always keenly aware of their relationship with others, with the outside world, with the world of dreams, and with God. It seems as if they flow into each other, become one – on earth, in spirit and in the painting.

How this plays out is illustrated by the series *Ndichasvika Rinhi Ndionekwe*, which in English means something like ‘When will I arrive and be seen’. Here too, being ‘on the road’ is of essential importance. Zvavahera made the series in response to her mother’s illness and the doubt and fear of what could come next. This is beautifully depicted on *Ndibuditsei ipapo (Take me out of there) 2* (2021). Two standing figures who are presumably women carry – cherish – a reclining woman, her long red hair dangling above the ground. All three figures have a monoprinted overlay; the two bearers are rendered in the same way floral pattern, while the body of the reclining figure is made up of leaves. There is also a colour difference: the bearers are purplish red while the reclining figure is a pinkish red. They are separated by a thick mint-green barrier. Zvavahera emphasises the ‘dream side’ of the painting, as in almost all her work, by letting the colours slowly fade away towards the edges of the canvas, ending with pure white. It’s the way a dream or vision is often depicted in comics: a cloudy event that seems to float in the air or the mind. Yet nowhere is the scene non-committal; the

Ndrikuda kusvika (Longing to be there)

2020

Drukinkt op oliebasis, olieverf op doek

Oil based printing ink, oil bar on canvas

264 × 188 cm

Detail p. 190-191

moest het hele druksel over. Zo ontwikkelde Zvavahera naar eigen zeggen een hoge standaard voor de kwaliteit van haar drukwerk. Die vormen het krachtige, aardse fundament van haar schilderijen, waarop haar droomachtige visioenen vrij kunnen bloeien – al zal Zvavahera zelf dat onderscheid vermoedelijk niet snel maken. Maar het werkt wél: het drukwerk, dat meestal ook een soort bodem verbeeldt, of het nu die van een tuin is of die van de zee, vormt een lanceerbasis voor ongebreidelde spiritualiteit – die toch nooit vrijblijvend of zweverig voelt.

Dergelijke verbinding tussen schijnbare tegenstellingen zie je voortdurend in haar werk, of die nu terugkomt in de titels van haar doeken (die vaak in zowel het Shona als het Engels worden vermeld), het verband tussen dromen en waken, of de communicatie tussen God en de mens. Transitie is daarbij altijd belangrijk, zowel Zvavahera zelf als haar personages zijn zich altijd sterk bewust van de relatie met anderen, met de buitenwereld, met de wereld van de dromen, met God. Alsof ze in elkaar overvloeien, één worden, zowel op aarde, in de geest als op het schilderij.

Hoe dat werkt is goed te zien in de serie *Ndichasvika Rinhi Ndionekwe*, wat in het Engels zoiets betekent als ‘when will I arrive and be seen’ – ook hier is het ‘onderweg’ zijn de kern. Zvavahera maakte de serie naar aanleiding van de ziekte van haar moeder en de twijfel en de angst voor wat er daarna kon komen. Dat wordt prachtig verbeeld op *Ndibuditsei ipapo (Take me out of there) 2* (2021). Daarop dragen, koesteren, twee staande figuren, vermoedelijk vrouwen, een liggende vrouw – haar lange rode haren bungelen boven de grond. Alle drie de figuren hebben een basis van drukprint, de twee dragers zijn vervaardigd uit hetzelfde golvende, bloemige patroon, terwijl het lichaam van de liggende figuur is opgetrokken uit blaadjes. Ook hun kleuren zijn verschillend: de dragers zijn paarsrood, de liggende figuur is rozerood. Ze worden van elkaar gescheiden door een dikke, mintgroene barrière. Tegelijk benadrukt Zvavahera de ‘droomkant’ van het schilderij, zoals in bijna al haar werken, door de kleuren naar de randen van het doek toe langzaam te laten wegllopen, eindigend in puur wit, precies zoals een droom of een visioen in stripverhalen vaak wordt verbeeld: een



Vatumwa vedenga
(Angels sent to protect us)

2021

Drukinkt op oliebasis, olieverf op doek
Oil based printing ink, oil bar on canvas
195,5 × 192 cm



De printdrukken vormen een lanceerbasis voor ongebreidelde spiritualiteit

wolkige gebeurtenis, zwevend in de lucht of in de geest. Toch is de scène nergens vrijblijvend: door de krachtige prints, de diepe kleuren, de verfstreken die snel, bijna haastig op het doek lijken te zijn gezet om de urgentie van het moment niet te missen, voel je de kracht van Zvavahera's beleving. Zelfs als je de wereld op dagelijkse basis heel anders ervaart, tilt ze je op en neemt ze je mee.

Dat is misschien wel het fascinerendste aan Zvavahera's werk. Haar schilderijen mogen dan gemaakt zijn door een Zimbabwaanse vrouw in Harare, ze voelen óók als het product van de mondiale culturele meltingpot. Alleen bezien we die niet vanuit westers perspectief, zoals men in het westen vaak (nogal gemakzuchtig) is gewend, maar vanuit dat van Afrika, Zimbabwe. In Zvavahera's werk komen veel invloeden bij elkaar: van lokale religies en het christendom (er zitten veel Bijbelcitaten in haar titels), van het werk van de schilders uit Harare, de symbolistische Oostenrijkse schilder Gustav Klimt, maar ook invloeden uit, bijvoorbeeld, de Indiase cultuur, die in haar oeuvre opduikt nadat ze in 2018 een *residency* deed in Bangalore. Dat leverde vooral veel verbeeldingen van stieren op in haar werk: voor Zvavahera is de stier het symbool van een oerkracht die haar op aarde probeert te houden, haar zelfs tegenwerkt bij het realiseren van haar ambities, maar daardoor vormt hij ook een noodzakelijk tegenwicht om tot transformatie te komen. Zoals ze ooit in een interview vertelde: *'I know there's going to be a battle in the future when I see a bull in my dreams. When the beast is around I pray more. He is the problem but also the solution.'*

Zvavahera's meltingpot van invloeden is zo breed en rijk en kent zoveel bronnen dat haar werk voor bijna geen enkele toeschouwer volledig te vatten is, want zelfs als je de meeste culturele verwijzingen herkent, is het nog steeds lastig om toegang te krijgen tot het ongrijpbare

The monoprints form a launching pad for an unbridled spirituality

strong prints, the deep colours, the strokes of paint that seem to have been put on the canvas almost hastily, so as not to miss the urgency of the moment, make you feel the power of Zvavahera's experiences. Even if you experience the everyday world very differently, she lifts you up and takes you with her.

That is perhaps the most fascinating thing about Zvavahera's work. Her paintings may have been made by a Zimbabwean woman in Harare, but they also feel like the product of a global cultural melting pot. Except this time, we do not see that melting pot from a Western perspective, as people in the West are often (rather conveniently) accustomed to, but from an African one, a Zimbabwean one. In Zvavahera's work, many influences come together: local religions and Christianity (there are many Bible quotes in her titles), the work of Harare-based painters, the Austrian Symbolist painter Gustav Klimt, but also elements from, for example, Indian culture, which popped up after she did a residency in Bangalore in 2018. This resulted in many depictions of bulls in particular: for Zvavahera, the bull is the symbol of a primal force that tries to keep her on earth, even thwarts her in realising her ambitions, but in doing so, it is also a necessary counterbalance needed

to achieve transformation. As she once said in an interview: 'I know there's going to be a battle in the future when I see a bull in my dreams. When the beast is around, I pray more. He is the problem but also the solution.'

Zvavahera's melting pot of influences is so rich and diverse – and has so many sources – that it is almost impossible for any viewer to fully grasp her work, because even when you recognise most of the cultural references, it remains difficult to access the elusive realm of her dreams. And that is precisely what Zvavahera is all about: her canvases show you how to find your own way, how to find your form of spirituality, your connection to God or higher powers – and in doing so, you must trust your intuition. As Zvavahera often says, her canvases come to life through dialogue: while she works on a painting, the painting talks back and helps her solve her daily problems. The canvas also 'tells' her when it is finished, when she can let it go so it can go out into the world on its own. This open, spiritual relationship between Zvavahera and her canvases helps us understand how we should view them: like prayers. Not as a unilateral and directive act, but as a conversation, an exchange, where as a viewer you find relief and redemption with an entity you know will never be complete or conclusive. Precisely in the openness, the perspective resides.

Ndibuditsei ipapo (Take me out of there) 2
 2021
 Drukinkt op oliebasis, olieverf op doek
 Oil based printing ink, oil bar on canvas
 233 × 171 cm

domein van haar dromen. En dat is dan ook precies waar het Zvavahera om gaat: haar doeken tonen de manier waarop je je eigen weg moet zoeken, je eigen vorm van spiritualiteit moet vinden, je eigen connectie met God of het hogere – en daarbij moet je op je persoonlijke intuïtie vertrouwen. Voor Zvavahera ontstaan haar doeken, zoals ze vaak zegt, in dialoog: terwijl ze werkt aan het schilderij, praat het schilderij terug en helpt het haar de problemen in haar leven op te lossen. Ook 'zegt' het doek haar wanneer het af is, wanneer ze het los kan laten, wanneer het zelfstandig de wereld in kan. Die open, spirituele relatie tussen Zvavahera en haar doeken is de aanwijzing voor hoe we ze moeten bekijken: het zijn doeken als gebeden. Geen eenzijdige directieve handeling, maar een gesprek, een uitwisseling, waarbij je als toeschouwer verlichting en verlossing vindt bij een entiteit waarvan je weet dat die nooit afgerond of sluitend zal. Juist in de openheid zit het perspectief.

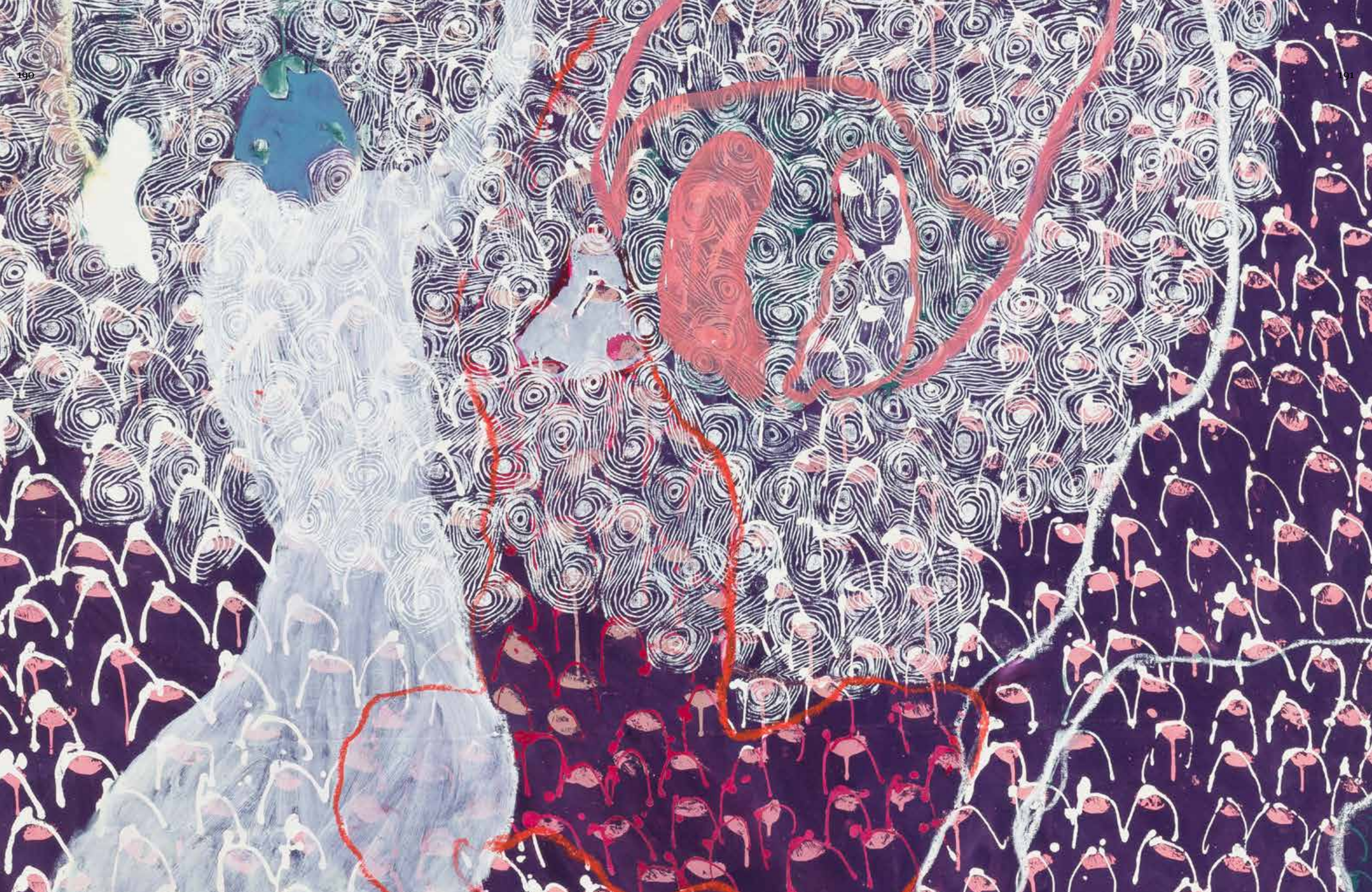
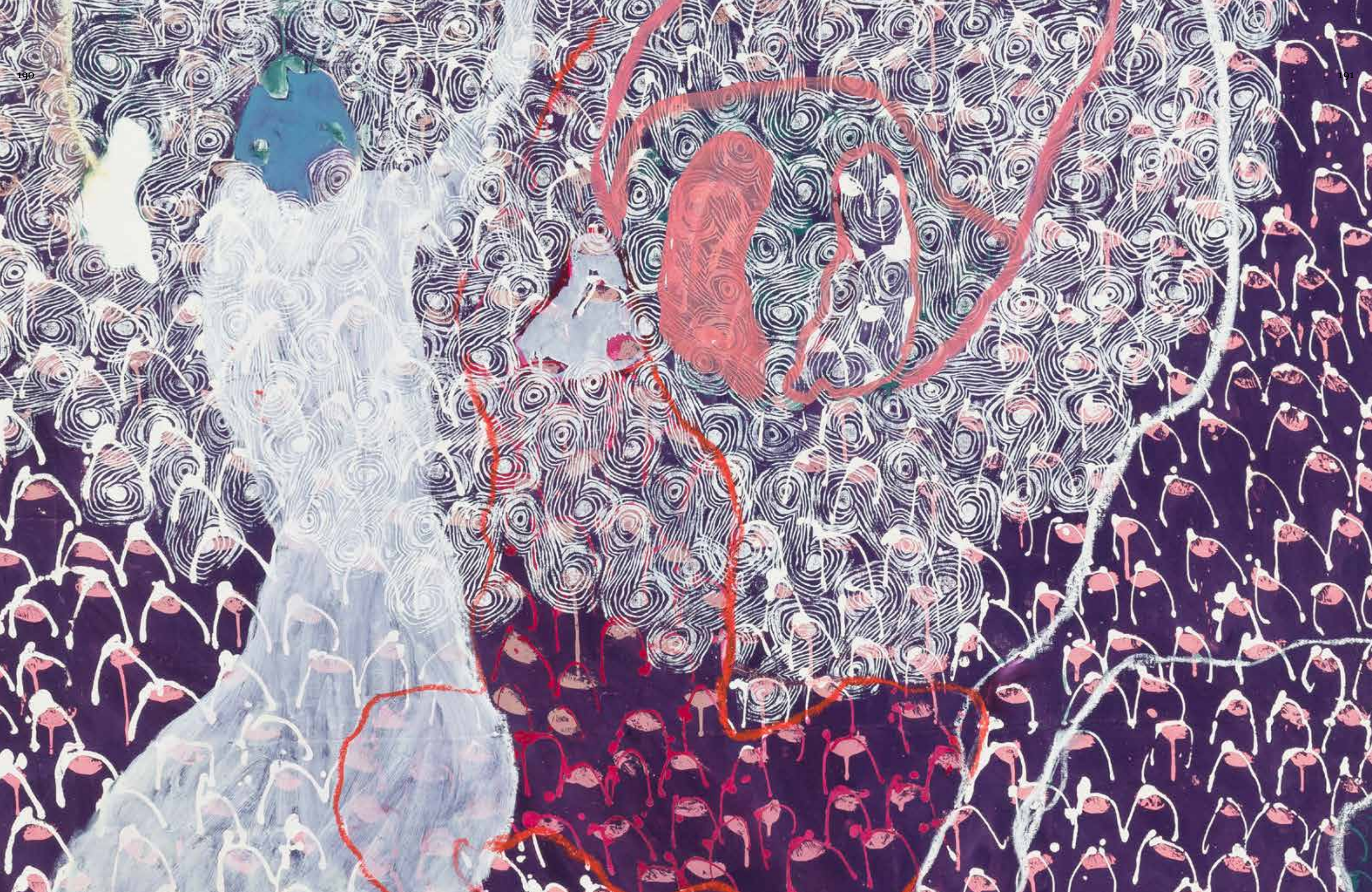


Cosmic Prayer
2019
Drukinkt op oliebasis, olieverf op doek
Oil based printing ink, oil bar on canvas
194 × 187 cm



Pfekai gogo mhamha (Wear your stiletto)
2020
Drukinkt op oliebasis, olieverf op doek
Oil based printing ink, oil bar on canvas
209 × 180 cm







Michael Armitage, *Nasema Nawe*, 2016, olieverf op doek van Lubogo schors / oil on Lubogo bark cloth, 200,6×330,8 cm, National Galleries Scotland, presented by Harry & Lana David, in memory of Nicola David-Pinedo, 2017.



Henry Taylor, *I'LL PUT A SPELL ON YOU*, 2004, acrylverf, krantenpapier op doek / acrylic, newsprint on canvas, 137,2×195,6 cm, particuliere collectie / private collection, courtesy Daniel Reich Gallery, New York.



Kerry James Marshall, *School of Beauty, School of Culture*, 2012, acrylverf, glitter op doek / acrylic, glitter on canvas, 274×401 cm, Birmingham Museum of Art. Museum purchase with funds provided by Elizabeth (Bibby) Smith, the Collectors Circle for Contemporary Art, Jane Comer, the Sankofa Society, and general acquisition funds.



Faith Ringgold, *American People Series #20: Die*, 1967, olieverf op doek / oil on canvas, 182,9×365,8 cm, MoMa, New York, acquired through the generosity of The Modern Women's Fund, Ronnie F. Heyman, Glenn and Eva Dubin, Lonti Ebers, Michael S. Ovitiz, Daniel and Brett Sundheim, and Gary and Karen Winnick.



Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989, kleurenlitho op illustratiekarton / colour offset lithograph on illustration board, 27,9×71,1 cm, © courtesy www.guerrillagirls.com.



Kehinde Wiley, *Femme Piquée Par Un Serpent (Mamadou Gueye)*, 2022, olieverf op doek / oil on canvas, 335×762 cm, © Kehinde Wiley © Ugo Carmen



Flora Yukhnovich, *Nobody Puts Baby in a Corner*, 2018, olieverf op linnen / oil on linen, 27×170 cm, © Flora Yukhnovich 2022, courtesy the artist & Victoria Miro.



Njideka Akunyili Crosby, *Cassava Garden*, 2015, acrylverf, transfers, kleurpotlood, houtskool, gedenkstof op papier / acrylic, transfers, coloured pencil, charcoal, commemorative fabric on paper, 182,88×152,4 cm, © Njideka Akunyili Crosby, courtesy the artist, Victoria Miro & David Zwirner. Foto / photo: Robert Glowacki.



Njideka Akunyili Crosby, *5 Umezehi Street, New Haven, Enugu*, 2012, acrylverf, transfers, kleurpotlood, houtskool, pastelkrijt op papier / acrylic, transfers, coloured pencil, charcoal, pastel on paper, 213,36×266,7 cm, © Njideka Akunyili Crosby, courtesy the artist, Victoria Miro & David Zwirner. Foto / photo: Max Yawney.



Njideka Akunyili Crosby, *Mother and Child*, 2016, acrylverf, transfers, kleurpotlood, collage, gedenkstof op papier / acrylic, transfers, coloured pencil, collage, commemorative fabric on paper, 243,84×314,86 cm, © Njideka Akunyili Crosby, courtesy the artist, Victoria Miro & David Zwirner. Foto / photo: Robert Glowacki.



Njideka Akunyili Crosby, *Still You Bloom in This Land of No Gardens*, 2021, acrylverf, transfers, kleurpotlood, collage op papier / acrylic, transfers, coloured pencil, collage on paper, 243,84×274,32 cm, © Njideka Akunyili Crosby, courtesy the artist, Victoria Miro & David Zwirner. Foto / photo: Jeff McLane.



Njideka Akunyili Crosby, *The Twain Shall Meet*, 2015, acrylverf, transfers op papier / acrylic, transfers on paper, 243,84×312,42 cm, © Njideka Akunyili Crosby, courtesy the artist, Victoria Miro & David Zwirner. Foto / photo: Joshua White Photography.



Louis Fratino, *Clementines*, 2018, olieverf op doek / oil on canvas, 30,5×23 cm, AmC Collezione Coppola.



Louis Fratino, *Hannah's Bathroom*, 2018, olieverf, oliepastel op doek / oil, oil pastel on canvas, 76,2×50,8 cm, courtesy the artist & Ciaccia Levi, Parijs – Milaan / Paris - Milan. Foto / photo: Margot Montigny.



Louis Fratino, *Laughing Gull*, 2021, olieverf op doek / oil on canvas, 51×76,5 cm, courtesy the artist & Ciaccia Levi, Parijs – Milaan / Paris - Milan. Foto / photo: Aurélien Mole.



Louis Fratino, *An Argument*, 2021, olieverf op doek / oil on canvas, 177,7×165,3 cm, courtesy the artist & Ciaccia Levi, Parijs – Milaan / Paris - Milan. Foto / photo: Aurélien Mole.



Louis Fratino, *The Lake*, 2019, olieverf op doek / oil on canvas, 119×110 cm, Collezione De Iorio, courtesy the artist & Ciaccia Levi, Parijs – Milaan / Paris - Milan.



Louis Fratino, *Patrizia Cavalli's Christmas Table*, 2020, olieverf op doek / oil on canvas, 114,3×76,2 cm, The Stig Helmer collection, courtesy the artist & Ciaccia Levi, Parijs – Milaan / Paris - Milan.



Louis Fratino, *Tom sleeping at Locarno with etchings*, 2020, olieverf op doek / oil on canvas, 22,86×30,48 cm, Collection Mariella Calvesi Gnutti.



Louis Fratino, *Mimosa, San Cosimato*, 2022, olieverf op doek / oil on canvas, 89×117 cm, Particuliere collectie, Spanje / Private Collection, Spain. Foto / photo: Stefan Korte



Raquel van Haver, *Esperanza, Fe y amor. La madre, la hija y la sabiduria*, 2020, olieverf op jute, teer, plastic bloemen, hars, haar, gel, papier / oil on burlap, tar, plastic flowers, resin, hair, gel, paper, 315×420×50 cm, collectie / collection Ibrahim Mahama.



Raquel van Haver, *La historia el sueno que la cometa navega hasta el cielo, para que nunca se olviden*, 2020, olieverf op jute, teer, plastic bloemen, hars, haar, gel, papier / oil paint on burlap, tar, plastic flowers, resin, hair, gel, paper, 180×210×25 cm, bruikleen van de kunstenaar / loan from the artist.



Raquel van Haver, *La historia de migrantes*, 2020, mestelwerk, mortel, staal, collages, hout / masonry, mortar, steel, collages, wood, 310×270×40 cm, bruikleen van de kunstenaar / loan from the artist.



Raquel van Haver, *El sol y la luna, el ritmo del ruisenor*, 2020, olieverf op jute, teer, plastic bloemen, zelf-gemaakte verf / oil on burlap, tar, plastic flowers, homemade paint, 310×240×40 cm, ArtHub Amsterdam.



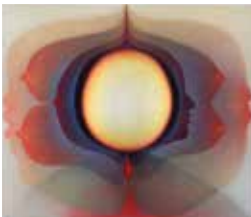
Raquel van Haver, *La historia el camino del seuno, la esperanza y el amor*, 2020, olieverf op jute, teer, plastic bloemen, hars, haar, gel, papier / oil paint on burlap, tar, plastic flowers, resin, hair, gel, paper, 190×210×25 cm, bruikleen van de kunstenaar / loan from the artist.



Loie Hollowell, *Meeting Place*, 2019, olieverf, haar, acrylverf, high density foam op linnen op paneel / oil paint, hair, acrylic medium, high density foam on linen over panel, 71,1×61,3×12,7 cm, Defares Collectie / Collection.



Loie Hollowell, *Green Ovum*, 2021, olieverf, acryl medium, high density foam op linnen op paneel / oil paint, acrylic medium, high density foam on linen mounted on panel, 182,9×137,2×9,5 cm, courtesy the artist & Pace Gallery.



Loie Hollowell, *Book of Birth #1*, 2021, olieverf, acrylverf, waterhars, epoxyhars op linnen op paneel / oil paint, acrylic medium, aqua resin, epoxy resin on linen over panel, 61,3×71,1×12,7 cm, Defares Collectie / Collection.



Loie Hollowell, *Book of Birth #2*, 2021, olieverf, acrylverf, waterhars, epoxyhars op linnen op paneel / oil paint, acrylic medium, aqua resin, epoxy resin on linen over panel, 61,3×71,1×12,7 cm, Defares Collectie / Collection.



Loie Hollowell, *Eight Saints*, 2020, olieverf, acrylverf, epoxyhars op linnen op paneel / oil paint, acrylic medium, epoxy resin on linen over panel, 71x1×53,3×7,6 cm, Kunstmuseum Den Haag.



Loie Hollowell, *Expanding Figure*, 2019, olieverf, acrylverf, high density foam op linnen op paneel / oil paint, acrylic medium, high density foam on linen over panel, 182,9×137,2×7,6 cm, © Loie Hollowell, courtesy Pace Gallery. Foto / photo: Phoebe d'Heurle, courtesy Pace Gallery.



Cui Jie, *The Peak Tower*, 2019, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 250×210 cm, Craig Robins Collection, Miami, courtesy the artist & Pilar Corrias, Londen / London.



Cui Jie, *The Second Generation of Peak Tower*, 2019, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 250×210 cm, collection of Alexander V. Petalas, courtesy the artist & Pilar Corrias, Londen / London.



Cui Jie, *Chung Wah-nan's Listening Falls Pavilion*, 2019, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 200×160 cm, particuliere collectie / private collection, courtesy the artist & Pilar Corrias, Londen / London.



Cui Jie, *Victoria Harbour*, 2019, acrylverf, spuitverf op doek / acrylic, spray paint on canvas, 250×180 cm, Pierre & Bernie Lagrange, courtesy the artist & Pilar Corrias, Londen / London.



Cui Jie, *Dubai Creek Tower, Dubai*, 2021, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 200×160 cm, particuliere collectie / private collection, courtesy the artist & Pilar Corrias, Londen / London.



Sanya Kantarovsky, *The House of the Spider*, 2020, olieverf, aquarel op linnen / oil, watercolour on linen, 240×165 cm, particuliere collectie / private collection. Foto / photo: Robert Glowacki



Sanya Kantarovsky, *Wet Hands*, 2015, olieverf, pastel, aquarel, vetkrijt op doek / , oil, pastel, watercolour, oil stick on canvas, 190,5×139,7×3,4 cm, Raf Simons Collection, België / Belgium. Foto / photo: Robert Glowacki



Sanya Kantarovsky, *Peter*, 2018, olieverf, aquarel op doek / oil, water-colour on canvas, 215,9×165,1 cm, bruikleen van de kunstenaar / loan from the artist. De Ying Foundation. Foto / photo: Robert Glowacki



Sanya Kantarovsky, *Companion*, 2019, olieverf, aquarel, bleekmiddel op doek / oil, watercolour, bleach on canvas, 86,4×66 cm, Gallery Saint Guillaume.



Sanya Kantarovsky, *Salome II*, 2020, olieverf, aquarel op linnen / oil, watercolour on linen, 140×100 cm, Raf Simons Collection, België / Belgium. Foto / photo: Robert Glowacki



Sanya Kantarovsky, *On them*, 2019, olieverf, aquarel op doek / oil, water-colour on canvas, 190,5×139,7 cm, courtesy the artist & Luhning Augustine, New York. Foto / photo: Robert Glowacki.



Sanya Kantarovsky, *Kompleks*, 2016, olieverf, aquarel op doek / oil, water-colour on canvas, 190,5×254 cm, Whitney Museum of American Art, New York; verworven met steun van / purchased with funds from Candace Barasch. Foto / photo: Robert Glowacki



Melike Kara, *Küllim of Seneh*, 2021, vetkrijt, acrylverf op doek / oil stick, acrylic on canvas, 200×430 cm. Overzichtsfoto / installation view *Nothing is Yours, Everything is You*, Kölnischer Kunstverein, Keulen / Cologne, 2021.



Melike Kara, *karadja*, 2021, vetkrijt, acryl op doek / oil stick, acrylic on canvas, 180×200 cm, courtesy Jan Kaps. Overzichtsfoto / installation view *how she shapes us*, LC Queisser, Tbilisi, 2021.



Melike Kara, *sofreh*, 2022, vetkrijt, acrylverf op doek / oil stick, acrylic on canvas, 200×220 cm. Overzichtsfoto / installation view *landing softly*, Neue Galerie Gladbeck, 2022.



Melike Kara, *qarajorlu / pahlevanlu; darreh gaz (dorranger valley / bajgirar region)*, 2022, vetkrijt, acrylverf op doek / oil stick, acrylic on canvas, 180×150 cm; 200×220 cm. Overzichtsfoto / installation view, *Is it morning for you yet?*, 58th Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2022.



Neo Matloga, *okae Glenda?*, 2021, collage, houtskool, vloeibare houtskool, vetkrijt op doek / collage, charcoal, liquid charcoal, oil stick on canvas, 200×200 cm, The Ekard Collection.



Neo Matloga, *Madam le Sir*, 2019, collage, houtskool, zacht pastelkrijt, inkt op canvas / collage, charcoal, soft pastel, ink on canvas, 170 x 140 cm, bruikleen van de kunstenaar / loan from the artist.



Neo Matloga, *Modjadji o stout*, 2020, collage, houtskool, vloeibare houtskool, inkt op doek / collage, charcoal, liquid charcoal, ink on canvas, 200 x 250 cm, particuliere collectie Europa / private collection Europe, courtesy Zidoun-Bossuyt Gallery.



Neo Matloga, *Joyce le Tumelo*, 2021, collage, houtskool, inkt, zacht pastelkrijt op doek / collage, charcoal, ink, soft pastel on canvas, 200 x 200 cm, Collectie / collection ABN AMRO. Foto / photo: Jonathan de Waart.



Neo Matloga, *Dikarata*, 2021, collage, houtskool, vloeibare houtskool, inkt, zacht pastelkrijt, acryl op doek, / collage, charcoal, liquid charcoal, ink, soft pastel, acrylic on canvas, 175 x 250 cm, bruikleen van de kunstenaar / loan from the artist.



Antonio Obá, *Jogo*, 2020, olieverf op doek / oil on canvas, 80 x 100 cm, Virginia & Daniel Weinberg Collectie.



Antonio Obá, *Stranger fruits - genealogia*, 2020, olieverf op doek / oil on canvas, 180 x 200 cm, courtesy the artist & Mendes Wood DM, São Paulo, Brussel & New York. Foto / photo: Bruno Leão.



Antonio Obá, *Figura campesina - Reflexões do caminho*, 2021, olieverf op doek / oil on canvas, 220 x 200 cm, courtesy the artist & Mendes Wood DM, São Paulo, Brussel & New York. Foto / photo: Bruno Leão.



Antonio Obá, *Fábula dos Erês*, 2019, olieverf op doek / oil on canvas, 180 x 360 cm, collectie van / collection of Maurice & Paul Marciano Art Foundation. Foto / photo: Bruno Leão.



Christina Quarles, *Tha Nite Could Last Ferever*, 2020, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 213,4 x 182,9 x 5,1 cm, © Christina Quarles. Courtesy the artist, Hauser & Wirth, Pilar Corrias, Londen / London. Foto / photo: Fredrik Nilsen.



Christina Quarles, *Sweet Chariot*, 2020, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 182,9 x 243,8 x 5,1 cm, © Christina Quarles. Courtesy the artist, Hauser & Wirth, Pilar Corrias, Londen / London. Foto / photo: Fredrik Nilsen.



Christina Quarles, *All I need is the air that I breathe*, 2020, olieverf op doek / oil on canvas, 142,2 x 152,4 cm, Defares Collectie / Collection.



Christina Quarles, *Bless tha Nightn'gale*, 2019, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 195,6 x 228,6 x 5,1 cm, © Christina Quarles, courtesy Christen Seveaas Art Foundation. Foto / photo Regen Projects.



Christina Quarles, *A Little Fall of Rain*, 2020, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 182,9 x 213,4 x 5,1 cm, © Christina Quarles. Courtesy the artist, Hauser & Wirth, Pilar Corrias, Londen / London. Foto / photo: Fredrik Nilsen.



Marina Rheingantz, *Sexy Lady*, 2021, olieverf op doek / oil on canvas, 130 x 110 cm, courtesy particuliere collectie / private collection, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp. Foto / photo: Eduardo Ortega.



Marina Rheingantz, *Sexy X*, 2022, olieverf op doek / oil on canvas, 130 x 110 cm, particuliere collectie / private collection, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp. Foto / photo: Eduardo Ortega.



Marina Rheingantz, *Ella*, 2022, olieverf op doek / oil on canvas, 160 x 210 cm, courtesy particuliere collectie Spanje / private collection Spain, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp. Foto / photo: Eduardo Ortega.



Marina Rheingantz, *Fffffff*, 2018, olieverf op doek / oil on canvas, 200 x 300 cm, courtesy particuliere collectie / private collection, courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen / Antwerp. Foto / photo: Eduardo Ortega.



Avery Singer, *Untitled*, 2015, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 254 x 305 x 4,5 cm, Defares Collectie / Defares Collection. Foto / photo: Thomas Müller.



Avery Singer, *Calder (Saturday Night)*, 2017, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 216 x 241 cm, Defares Collectie / Collection.



Avery Singer, *Untitled*, 2016, acrylverf op doek / acrylic on canvas, 245 x 304,8 x 4,45 cm, Defares Collectie / Collection.



Avery Singer, *Robespierre (Gaming or drone warfare? Bird Bar)*, 2020, acrylverf op doek op houten paneel / acrylic on canvas stretched over wood panel, 254,6 x 305,4 x 5,4 cm, Defares Collectie / Collection.



Salman Toor, *School Boys*, 2021, olieverf op paneel / oil on panel, 61 x 45,7 cm, © Salman Toor; courtesy the artist & Luhring Augustine, New York. Foto / photo: Farzad Owrang.



Salman Toor, *After Party*, 2019, olieverf op doek / oil on canvas, 91,4 x 61 cm, © Salman Toor; courtesy the artist & Luhring Augustine, New York.



Salman Toor, *Music Room*, 2021, olieverf op doek, oil on canvas, 259,1 x 205,7 cm, © Salman Toor; courtesy the artist & Luhring Augustine, New York. Foto / photo: Farzad Owrang.



Salman Toor, *Museum Boys*, 2021, olieverf op paneel / oil on panel, 76,2 × 101,6 cm, © Salman Toor; courtesy the artist & Luhring Augustine, New York. Foto / photo: Farzad Owrang.



Salman Toor, *Walking Together*, 2019, olieverf op paneel / oil on panel, 30,5 × 40,6 cm, © Salman Toor; courtesy the artist & Luhring Augustine, New York. Foto / photo: Farzad Owrang.



Anh Tr  n, *Have you ever loved someone as deep as the ocean*, 2021, (links / on the left) acrylverf, vinyl, olieverf, spuitverf op linnen / acrylic, vinyl, oil, spray-paint on linen, 240 × 190 cm, courtesy the artist & Galerie Fons Welters, Amsterdam. Foto / photo: Sonia Mangiapane.



Anh Tr  n, *How blue the sky was*, 2021, acrylverf, olieverf, vinyl, spuitverf op linnen / acrylic, oil, vinyl, spray paint on linen, 200 × 150 cm, courtesy the artist & Galerie Fons Welters, Amsterdam. Foto / photo: Gunnar Meier.



Anh Tr  n, *Mother. I can feel the soil falling over my head (A)*, 2022, olieverf, acrylverf, spuitverf, flashe verf op linnen / oil, acrylic, spray-paint, flashe on linen, 211 × 190 cm, collectie van / collection of Claes Juhlien. Foto / photo: Sonia Mangiapane.



Anh Tr  n, *Searching the Sky for Dreams (a pool in the rain)*, 2022, olieverf, acrylverf, spuitverf, flashe verf op linnen / oil, acrylic, spray-paint, flashe on linen, 244 × 366 cm, courtesy particuliere collectie / private collection, courtesy the artist & Galerie Fons Welters, Amsterdam Foto / photo: Sonia Mangiapane.



Anh Tr  n, *Run to the rescue with love*, 2022, acrylverf, olieverf, vinyl, vetkrijt op linnen / acrylic, oil, vinyl, oil stick on linen, 222 × 304 cm, courtesy the artist & Galerie Fons Welters, Amsterdam. Foto / photo: Gunnar Meier.



Anh Tr  n, *The rescue will begin in its own time*, 2022, olieverf, acrylverf, spuitverf, flashe verf op linnen / oil, acrylic, spray-paint, flashe on linen, 224 × 500 cm, courtesy the artist & Galerie Fons Welters, Amsterdam. Foto / photo: Sonia Mangiapane.



Issy Wood, *I hated the RA*, 2021, olieverf op linnen / oil on linen, 30 × 40 × 2 cm, © Issy Wood 2022, courtesy the artist; Carlos/Ishikawa, Londen; & Michael Werner, New York. Foto / photo: Stephen James.



Issy Wood, *Study for the family way*, 2021, oil on linen, 30 × 40 × 2 cm, © Issy Wood 2022, courtesy the artist; Carlos/Ishikawa, Londen; & Michael Werner, New York. Foto / photo: Stephen James.



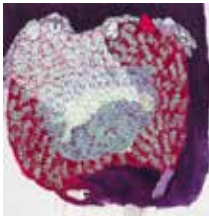
Issy Wood, *Untitled (I can't believe you like that)*, 2021, olieverf op linnen / oil on linen, 200 × 190 × 5 cm, © Issy Wood 2022, courtesy the artist; Carlos/Ishikawa, Londen; & Michael Werner, New York. Foto / photo: Stephen James.



Issy Wood, *Steed energy*, 2021, olieverf op fluweel / oil on velvet, 175 × 215 × 5 cm, © Issy Wood 2022, courtesy the artist; Carlos/Ishikawa, Londen; & Michael Werner, New York. Foto / photo: Stephen James.



Portia Zvavahera, *Ndrikuda kusvika (Longing to be there)*, 2020, drukinkt op oliebasis, olieverf op doek / oil based printing ink, oil bar on canvas, 264 × 188 cm, Comma Foundation, België / Belgium. Courtesy Stevenson & David Zwirner.



Portia Zvavahera, *Vatumwa vedenga, (Angels sent to protect us)* 2021, drukinkt op oliebasis, olieverf op doek / oil based printing ink, oil bar on canvas, 195,5 × 192 cm, The Ekard Collection, © Portia Zvavahera, courtesy Stevenson & David Zwirner. Foto / Photo: Mario Todeschini.



Portia Zvavahera, *Ndibuditsei ipapo (Take me out of there) 2*, 2021, drukinkt op oliebasis, olieverf op doek / oil based printing ink, oil bar on canvas, 233 × 171 cm, courtesy Harry G. David collection, © Portia Zvavahera, courtesy Stevenson & David Zwirner.



Portia Zvavahera, *Cosmic Prayer*, 2019, drukinkt op oliebasis en olieverf op doek / oil based printing ink, oil bar on canvas, 194 × 187 cm, The Ekard Collection. Courtesy Stevenson & David Zwirner.



Portia Zvavahera, *Pfekai gogo mhamha (Wear your stiletto)*, 2020, drukinkt op oliebasis, olieverf op doek / oil based printing ink, oil bar on canvas, 209 × 180 cm, © Portia Zvavahera, courtesy Stevenson & David Zwirner. Foto / Photo: Mario Todeschini

