

TUBELIGHT #1024 Recensieblad voor
april — juni 2023 hedendaagse kunst
sinds 1998

www.tubelight.nl

Voor Marie Else Bourlanges



p.8,9

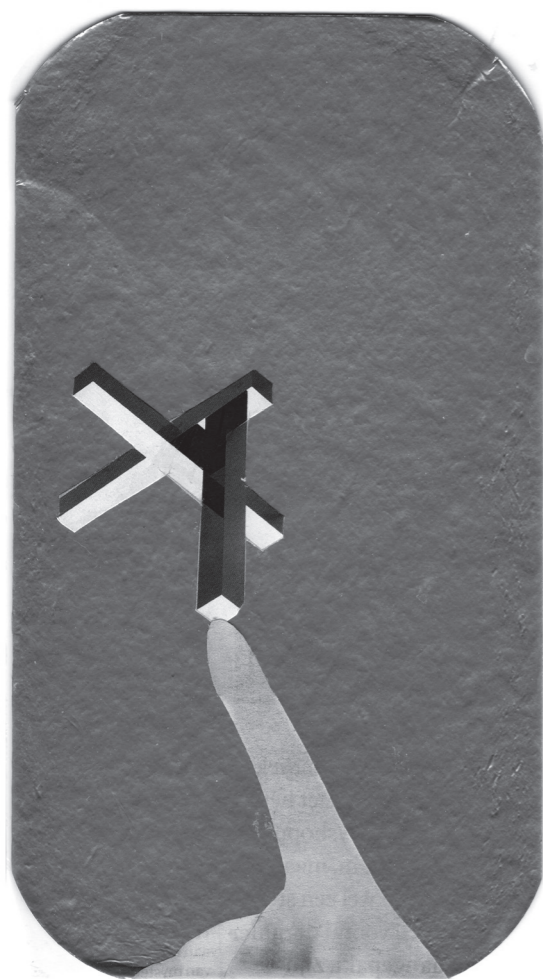
gratis



Voor Jack Segbars

Voor Charlotte Eijen





Voor Masha van Vliet

p. 13, 14

TUBELIGHT #124 Recensieblad voor hedendaagse kunst sinds 1998

REDACTIONEEL

Uit alle teksten in deze Tubelight wordt duidelijk dat een gift gaat over waarde en wederkerigheid. Wat is het verschil tussen waarde en waardeloosheid precies? En wanneer is er sprake van wederkerigheid?

Wie expliciet schrijft over waarde en wederkerigheid in dit nummer is Jack Segbars, wiens tekst ik graag kort wil uitlichten. De Tubelight redactie heeft hem gevraagd om als kunstenaar, schrijver en medeoprichter van Platform Beeldende Kunst een reactie te schrijven op het artikel Wie betaalt de schrijver in de kunst? van Jue Yang dat in november 2022 werd gepubliceerd door Platform BK. Yang haalt onder andere Tubelight aan als een platform dat de markt voor een eerlijke betaling voor freelance schrijvers verstoort. Tubelight is namelijk een gift, een gratis magazine dat bestaat dankzij auteurs, redacteuren en vormgevers die werken zonder vergoeding.

Welke rol heeft Tubelight in de economie van schrijven in de kunst, en is dat een waardevolle, of waardeloze bijdrage aan een eerlijke economie? Uit de tekst van Segbars wordt duidelijk dat het antwoord niet eenduidig is. Hij schenkt ons een mooie bijdrage aan de discussie over een eerlijke economie voor schrijvers in de kunst.

Dit jaar bestaat Tubelight 25 jaar. Het is een mijlpaal die we zullen vieren met een jubileumnummer en -presentatie bij TENT in de reeks Rotterdam Cultural Histories, en een uitgelezen kans om te reflecteren op onze praktijk samen met onze lezers. Er zal in de loop van dit jaar meer bekend worden over hoe we dat gaan doen, maar we willen jullie alvast van harte uitnodigen om te reageren op de tekst van Jack Segbars via info@tubelight.nl.

Veerle Driessen,
namens de redactie

Gijs Assmann
VRIJPLAATS

14, 20-24

www.tubelight.nl

Marie-Piase Bourlanges
THE BOTTLES YOU
BROUGHT TO MY HOUSE

8, 9

Jack Segbars
MY TWO CENTS

10, 11

Charlotte Eijen
HOE PAK JE EEN
TENTOONSTELLING UIT?

12, 13

Masha van Vliet
EVEN EEN PAKJE KUNST TREKKEN

13, 14

Noëlle van den Dungen
DE DIEPERE LAGEN VAN EEN
VERJAARDAGSPRESENTJE

15, 16

Laure Vanrijckeghem
DE GULLE KUNST VAN
KAÏN WALGRAVE

16, 17

Vera van Nuenen
WAT HEBBEN EEN BANAAN
EN EEN STRIJKIJZER
MET ELKAAR GEMEEN?

18

Kyliën Sarino Bergh
PATRONEN: INPAKKEN
OF INLIJSTEN?

19, 20

VRIJPLAATS

Op acht opeenvolgende dagen las Gijs Assmann de teksten die als reactie op de Open Call voor dit nummer binnenkwamen, en maakte naar aanleiding daarvan voor elke auteur een collage. Deze stuurde hij hen per post.

Sinds november 2009 jaar stuurt Gijs Assmann zijn geliefde elke dag per post een collage: een geknipte en geplakte afbeelding op A4-formaat die hij op de achterzijde beschrijft. Vooral om haar steeds opnieuw in andere bewoordingen te vertellen dat hij van haar houdt en waarom. De collages nemen voor Assmann ook de rol aan die vroeger een schetsboek had: een plek om ideeën te ordenen en dagelijkse gedachten (visueel) te noteren. Om die reden zijn de collages de laatste jaren een steeds belangrijker basis voor zijn tekeningen, sculpturen en beelden in de openbare ruimte. Ze zijn te lezen als een manifest dat aandacht geeft aan de basis van zijn werk: scheppen als een zintuiglijk en hands-on avontuur waar persoonlijke, menselijke en dus maatschappelijke waarden op het spel staan.

Gijs Assmann (Roosendaal 1966) studeerde aan de AKI in Enschede en de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Zijn werk kenmerkt zich door het verhalende karakter en de opbouw uit figuratieve, stereotype beeldelementen in een opgewekt melancholische atmosfeer. www.gijsassmann.com

gratis

CHARGING MYTHS

On Trade Off

ARTISTS

Alexis Destoop Marjolijn Dijkman Pélagie Gbaguidi Georges Senga
 Jean Katambayi Mukendi Dorine Mokha & Elia Rediger Maarten Vanden Eynde
 Pamela Tulizo Musasa Femke Herregraven Alain Nsenga

FRAMER
 EBWED

www.framerframed.nl
 @framerframed

CURATORIAL ADVISOR
 IIs Huygens

EXHIBITION DESIGN
 Katharina Sook Wilting + Tal

24 FEB –
 4 JUNE '23

Oranje-Vrijstaatkade 71
 1093 KS Amsterdam



In the depths of memory

LEVI VAN VELUW

Galerie
 Ron Mandos Prinsengracht 282
 Amsterdam
 18 March - 23 April



WITTEROOK

De Octopus, over het proces in de kunst.
 Nu als podcast te beluisteren op witterook.nu

Thomas Bakker, Iris Bouwmeester,
 Monika Dahlberg, Julia Geerlings,
 Mariska de Groot, Maureen Jonker,
 Susanne Khalil Yusef, Vedran Kopljar,
 Eva Langerak, Dagmar Marent,
 An Onghena, Jorieke Rottier,
 Sam Scheuermann, Lily van der Stokker,
 Marjolein van de Ven, Liza Wolters.

ORANGE SLICE TYPE

Amsterdam

We offer type design, curation, writing, graphic design, and entertainment

We have the best developer, curator, art director, editor, designer, and singer.

orangeslicetype.nl

YOU
BROUGHT
TO

Marie Elise Bourlanges

MY

HOUSE

Once glorious gifts from your travels,
vessels of a sweetness
so icy it turned oily,
burning our throats
and untying
our tongues:
clumsily aligned on my mantelpiece,
thirteen empty bottles
get grimy.

Post-heart-break, what to do with gifts
when they turn to ache?



The bottles you brought to my house, photograph by Carmen Gray, 2022

1.

“Hero, in [Virginia] Woolf’s dictionary,
is *bottle*. The hero as bottle, a stringent
reevaluation. I now propose the bottle
as hero.
Not just the bottle of gin or wine,
but bottle in its older sense of container
in general, a thing that holds
something else.”¹

On our first date, you brought
a translucent Dalmatian rakija,
38% of alcohol
yellow-labelled Lozovača;
the bottle was
half empty
/
half full.

La part des anges, the angels’ share.
About 4% of distilled liquors vanish
as volatile vapours

through the oak barrels’ pores.

Sand, soda ash and limestone
melt in the furnace at 1200°C to a texture
that resembles syrup
on a winter day.

With a metal rod, her blowing ‘punti’,
she collects a gub of the glowing paste.
She blows, she turns, she twists, she
holds and gently supports as she heats,
paddles, flips and lets gravity do its work.
Each bottle encapsulates a glassblower’s
breath.

one stroke,
two strokes,
three strokes.
Sabered,
her decapitated mouth flies into emptiness.
[cheer]

I let out a foamy froth of rage.

Past my tantrum,
the bitter regret.
What I shattered cannot be whole again.

As a child,
I once broke a crystal glass,
and scooped the shards under the carpet.
I grew up learning
it was safer to lie,
carefully hide
all evidence,
and accept hell would eventually
break loose.

2.

Recipe for ‘cobwebbing’*:
Gather your bottles, treat them well.
Wipe away the dust, and scrape off
their label.
Crush them to pieces. Allow yourself
to crash.
Mould a crucible.
Bring the glass oven to 850°C.
Let the broken shards slowly melt
together in the furnace.
Dissolve distress into confusion.
Transform hollowness into steadiness.

* “This act of self-love refers to purging any mementos
from previous relationships (old sweaters, text threads
or photos) in an effort to move on.”



Still of video *The bottles you brought to my house*,
filmed by Hyejin Jung, 2023

Immersed under hot water in my sink,
I scrub my thirteen bottles clean and peel
off their signs. Turned anonymous, I dry

the transparent shapes. I wrap each bottle
in a sheet of paper, twisting the surplus
on both ends, like giant candy offerings.
In the crisp winter sunlight, I hold the
first bottle tight to the cold ground of my
courtyard. With a hammer I start hitting
in a slow cadence; my beating is still
timid, unsure of itself. The paper shreds
from each impact; my safety screen is
peeling off.
I wrap again.
I hit again.
Until.
In one motion.
I hear the bottle collapse
inwards.

“Glass is silent until it breaks.”²

I feel the brokenness contained into
the folded paper.
I hit again.
I need to obtain a homogeneous matter,
a gritty gravel. But the bottle’s thick
bottom does not surrender. Shards
lacerate the wrapping sheet.
It gets messy.
Incisive particles escape my protective
blanket.
It gets risky.

Cracking along a disordered molecular
net that characterise liquids,
a glass’ broken edge turns into the shar-
pest of blades.

I unfold my bounty and contemplate
the light piercing through a small mound
of broken fragments.
Coated in white powdery substance,
they resemble chunks of crystalized salt.
Compacted tears.

I repeat thirteen times.



Still of video *The bottles you brought to my house*,
filmed by Hyejin Jung, 2023

The last bottle I broke is the first one you
brought to me and I regret not keeping
this one intact. I am often too slow to
realise it is simply too late.

3.

I arrive at the workshop holding thirteen
envelopes filled with crushed glass.
Warmed by the radiant heat of the furnace,
I hope to find solace.
Sol-
the sun is both alone and whole.

I sculpt a simple shape out of clay; a
pebble, a seed, a cell, a bean, a beginning.
I enclose the mother mould in wooden
walls, pour plaster and silica thickened
to the consistency of a flowy yoghurt or
heavy cream. I leave them to cure.

I carve the clay away, leaving a negative
shape hollowed from the solid white
mould. I fill up the void with my shards
of glass, my precious ‘cullet’ crushed to
grit and dust. I carefully avoid leaving
gaps between layers; there can be no air
bubbles. I return to the oven.

The kiln is a low geometrical
trunk. A treasure chest. Its top surface
is a door that opens up to a concave
space defined by insulation bricks
stacked with a heat-resistant mortar. The
inner surface is traversed by metallic
spirals coiled into grooves. I load my
mould and close the door.

Spirals convey a controlled heat,
delivered at a slow and constant pace,
not exceeding a speed of 100°C per hour.
After several hours, the temperature rises
to glass melting point.

Inside the mould, shards get
dull. Their edges blend. Lulled. Soothe.
The sharpness of my thoughts softens.
Particles melt into each other. A magma,
a viscous moosh.

Glowing.

Annealing process
follows,
to cool off the mass at a gradual rate
and slowly release internal stress.

Warning: when melting together glass
originating from different manufacturers,
various coefficients of thermal expansion
might not be compatible. During the
cooling down phase of a solid work, the
fused particles might separate, crumble
and eventually lead the piece to explode.
With kiln casting, consider with care
chemical compatibility matters.

4.

After six cooling days,
I can release my piece.
A heavy block, a stone, a newborn.
3,6 kg of solid cast glass.
Crack crack,
leftover mould flakes off the surface
of my gem.
Pop pop pop,
it may take months for her inner tension
to settle down.

For safety, I wrap her in a blanket.
The omphalos stone was presented to
Kronos wrapped in a swaddling cloth.
Before swallowing what he believed was
his fate-bearer son,
the titan asks his wife to nurse the stone.
Deceitfully
spilling her milk over
the mineral navel,
the titaness sparked a swirling galaxy.

I was never great at giving gifts.
I bring over my glass block to your place.
She resembles a loaf of bread. I wish for
companionship.
Hidden in the folds of her protective
blanket,
I finally return the key to your house.

Marie Elise Bourlanges (1989) is an artist based in Amsterdam, whose practice combines tangible, performative and written matter with collaborative and individual trajectories through an eco-feminist lens, her work aims at reconsidering and shifting power dynamics between humans and across species.

1 “The Carrier Bag Theory of Fiction” by Ursula K. Leguin, 1986 – *Dancing at the Edge of the World* (1989, Grove press, New York)
2 Title of a performance by Mathild Clerc-Verhoeven (2023, Oosterkerk in Amsterdam) where the artist investigates the place of glass in public space and emulates the process of de-polishing glass.

Op dit moment woedt er een stevige discussie over de vraag in welke vorm de kunstcritiek dient deel te nemen aan het kunstenveld. Deze discussie is verbonden aan de bredere discussie over de productiesystematiek van kunst in het geheel. In het uitgebreide essay *Wie betaalt de Schrijver* van Jue Yang, gepubliceerd bij Platform Beeldende Kunst (PBK)¹, wordt duidelijk gemaakt dat de kunstcritiek net als de kunst zelf onder uiterst precare condities opereert en dat geïnvesteerde tijd nog niet op voor de auteur levensvatbare remuneratie kan rekenen. De redactie van Tubelight heeft mij naar aanleiding van Yangs artikel gevraagd om mijn licht te laten schijnen op de economie van schrijven in de kunst. Als kunstenaar, schrijver en medeoprichter van PBK licht ik een aantal van Yangs terechte punten uit en bouw ik erop verder.

De huidige economische configuratie waarin schrijvers in het kunstenveld moeten werken kan de tijdsinvestering die nodig is voor een gedegen en kwalitatieve reflectie niet afdoende dekken. Slechts met de ondersteuning van het Mondriaan Fonds heeft Yang haar artikel kunnen schrijven. Zij argumenteert dat voor een beter werkend klimaat voor schrijvers er net als voor kunstenaars een Fair Practice Code (FPC) moet komen waarmee schrijvers in ieder geval kunnen rekenen op voldoende vergoeding voor hun werkzaamheden. Daartoe is een correctie op de markt nodig zegt Yang, en een omslagdenken voor de huidige marktidee. Een FPC zou naast verruiming van middelen een instrument zijn om kunstcritiek als maatschappelijke waarde beter te waarborgen. Het is een uiterst verhelderende uiteenzetting van Yang over de discrepantie die bestaat tussen beschikbare tijd en remuneratie.

Een belangrijke kritiek die verder gegeven wordt geldt de platformen, schrijvers en publicaties die op vrijwillige basis werken (een verwijt dat ook aan dit blad, aan Tubelight werd gericht). Deze zouden zo, met de gratis arbeid, de markt verstoren, en een weg naar beneden in gang zetten qua prijsstelling voor vergoeding van arbeid. Een oplossing die wordt voorgesteld, is het verschaffen van openheid en transparantie over wie hoe handelt binnen deze economie.

Ik wil graag bij deze kritiek stilstaan. Niet alleen omdat ik twijfel aan de politieke oproep tot het onderling strategisch eenvormig opstellen van het veld, die uit de kritiek klinkt. Maar vooral ook omdat ik denk dat er nog meer te zeggen is over het geloof dat uiteindelijk spreekt uit Yangs stuk, over een goed functionerende en eerlijke markt waarin een evenwicht wordt gevonden tussen aanbod en vraag, en met passende vergoeding voor werk.² Juist dat geloof in een markt moet binnen de huidige politieke economie radicaal worden heroverwogen. Herverdeling binnen deze huidige markt-idee kan dan niet de enige optie zijn. Er zijn volgens mij meer artistieke antwoorden en positioneringen mogelijk, en ik geef een aantal richtingen aan hoe over zo'n markt na te denken is.

In het kader van transparantie zou ik voordat ik mijn ideeën hierover uiteenzet graag nog wat willen zeggen over de context van mijn schrijfspraktijk. Ikzelf maak me veelvuldig schuldig aan hetgeen hier als bezwaar gegeven wordt: ik schrijf kritieken en beschouwingen over kunst, en doe dat

doorgaans onder de 'marktprijs'. Waar mogelijk probeer ik betaald te werken, ik moet gewoonweg wel, maar de vergoeding staat meestal, precies zoals beschreven is door Yang, niet in verhouding tot de tijd die het neemt om tot een goede tekst te komen. Tijd is de essentiële kwaliteit hier. Een serieuze schrijverschap is daarom, in het algemeen, inderdaad niet of nauwelijks als levensvatbare professionele activiteit te zien. Een tweede disclaimer is dat ik ook voor PBK schrijf, en het van harte ondersteun met mijn schrijven.

Het innemen van de reflecterende positie – het werken als criticus als kunstenaar – is voor mij een essentieel onderdeel van mijn artistieke praktijk. Het verschil in waardering in onbezoldigd/bezoldigd produceren toont de verschillende waardesystemen waarin we werken aan, en dat verschil en die arbeid, wordt daarmee onderdeel van de artistieke expressie. Naast deze strategische motivatie vanuit kunstenaars-perspectief, denk ik dat het van belang is dat de reflecties eenvoudigweg geschreven worden als bijdrage aan het publieke debat, ondanks gebrek aan remuneratie.

DE ECONOMIE VAN PRODUCTIE EN KAPITALISTISCHE DOMINANTIE, ARBEIDSDELING, WERKEN, POLITIEK

Anders dan bij kunstenaars heeft de idee dat schrijvers ook recht zouden moeten hebben op ondersteuning voor hun activiteiten veel minder wortel geschoten. Dit artikel van Yang is dan ook een broodnodige zet om beide – de praktijken van kritiek en kunstenaarschap – in hun samenhang te zien. Het is onderdeel van een al langer lopend offensief om de praktijkvorm van kunst in zijn bredere totaliteit te benaderen. De poging tot realisatie van deze idee dat kritiek en maken van kunst bij elkaar horen, is een langlopend proces dat al lang vanuit de romantiek wordt geformuleerd. Walter Benjamin stelde al dat het de criticus is die in de duiding (de kritische lezing) de poging die de artistieke vorm voorstelt, concludeert.³ De criticus is daarmee onmisbaar kernelement van de artistieke ambitie en maakt er onderdeel van uit.

Dat betekent dat naast kunstenaar ook de *beschouwing* onderdeel wordt van het model van artistieke productie. Een curator, criticus, presentatieplatform en kunstenaar zijn formeel niet te scheiden. Het geheel van functies is een artistiek palet van middelen om de heersende context en condities van productie te bevragen, én om er alternatieven vanuit voor te stellen en vorm te geven. De geschiedenis van de kunstinitiatieven is in feite de vormgeving van deze idee. Daarmee wordt de organisatie van kunst dus cruciaal in hoe ze zich opstelt binnen de economische orde. Deze meer holistische visie levert in Marxistische terminologie weerstand tegen de deling van arbeid (*Division of Labour*) zoals die georganiseerd wordt door de huidige politieke economie⁴ door opdeling in expertises en disciplines, waarmee de weerstand tegen deze ordening verzwakt. De artistieke praktijk en de idee van waarde en werk die ze voorstaat is daarmee een coherent alternatief voor en in concurrentie met de huidige kapitalistische economie. Dit wordt ook gepropageerd in de vele beleidslijnen van kunst-events waarin stevast gesproken wordt over het 'leidend laten zijn van de praktijk'. Het moge duidelijk zijn dat in avant-gardistische zin iets misgaat. In de gehele systematiek van productie is weinig terug te vinden van de idealen van de kunst.

Hier ontmoet de ambitie van de kunst dan ook de infrastructuur van de huidige politieke economie, het apparaat waarmee productie in totaal wordt vormgegeven. Voor de kunstcriticus geldt, net als voor kunstenaars, de onvermijdelijkheid van hun positie in de economie *at large*. Er bestaat geen idee van de waarde van kunst anders dan de waarde die uiteindelijk op de neoliberaal kapitalistische marktmodus is terug te voeren. De waarde ervan bestaat uiteindelijk alleen als meeropbrengst voor de aandeelhouder van het platform voor de criticus, en voor de waarde in de markt voor de individuele kunstenaar.⁵ Ook het gesubsidieerde *not-for-profit* segment van het kunstenveld ontsnapt hier niet aan.⁶ Geldvermeerdering is de uiteindelijke waarden-sleutel die de condities van productie uitmaakt.

Een kenmerk van het kapitalisme is dat de verhouding tussen tijd en vergoeding structureel onder druk staat. Dat maakt kunst in deze economie volledig en toenemend afhankelijk van de politieke wil aan de ene kant, en van de wil van makers om te produceren zonder voldoende remuneratie aan de andere kant. Enig uitzicht op een systeemverandering, waar ook Yang naar verwijst als voorwaarde, ligt dus in de diepe diepte van ons productiesysteem, onze politieke economie.⁷

WERKEN, DESONDANKS

De vraag is dan of een politiek die gestoeld is op herverdeling zoals van een FPC, afdoende is zonder te heroverwegen welke waarden geproduceerd zouden moeten worden. Waar Yang verwijst naar een zorgplicht van de gemeenschap voor kunst – als veronderstelde waarde – via de politiek van bestuur, is het maar de vraag of die zonder afscheid van de kapitalistische logica te realiseren of überhaupt te denken valt. Herverdelen van beschikbare middelen terwijl de onderliggende productielogica intact blijft is niet voldoende. Middelen worden niet meer maar eerder minder. De vraag die dan opdoemt is welke strategie de juiste is: dwingt een eis tot herverdeling, zoals de FPC, tot herbezinning over het gehele systeem, of is er manier van werken die een wijze van arbeid buiten die logica voorstelt en realiseert, ongeacht het ontbreken van de kapitalistische logica van remuneratie (zoals bij Tubelight)? Arbeid wordt dan productie én performance van kritiek via productie. Dit is de afweging die in de kritiek van Yang en van velen die in de kunstsector bezig zijn, besloten ligt. In feite is Yangs stuk, in de exceptionele wijze waarop het tot stand is gekomen precies ook zo'n demonstratie van kritiek in productie.

Feit is dat we allen al in de resttijd en -ruimte van het kapitalisme werkzaam zijn. Feit is dat voor niemand in de huidige condities, werk en waardering volledig synchroon en equivalent zijn. Het kapitalisme trekt zich niets aan van onze kritisch-artistieke arbeid - of die nu wel of niet vergoed wordt - en weet die kritiek probleemloos in te bouwen in de eigen systematiek. Het werk bij Tubelight levert in de tussentijd een kritisch-productief archief op, en heeft degenen die schrijven een tijd van waardevolle besteding opgeleverd. Waardes die buiten het kapitalisme gerealiseerd zijn. Met het uitsluitend produceren via voldoende remuneratie wordt de mogelijkheid daartoe verminderd, én het houdt de bestaande logica van waardering en distributie intact.⁸ De kritiek en stelling dat deze arbeid de politieke eis tot correcte waardering zou ondergraven en verwijt van gebrek aan transparantie, geldt alleen binnen het kader van een gerealiseerd scenario. Tot die tijd zijn beide legitieme strategieën binnen dezelfde strijd.

De feitelijke strijd moet zijn tegen de bestaande waarde-economie en diens *Division of Labour*. In die zin moet het intrinsieke verband tussen kritiek en maken, reflectie en kunst als politiek en als praktijkvorm nog veel intensiever worden geagendeerd. De schrijver/de reflectie kan kunstenaar zijn, in gelijke zin als kunstenaars dat zijn. Dat is stap één.

Pack Segbars is kunstenaar en schrijver.

¹ <https://www.platformbk.nl/wie-betaalt-de-schrijver-in-de-kunst/>

² Bij hetzelfde PBK argumenteert Renée Steenberghe dat een culturomslag nodig is voor zo'n doel, een omslag die door creativiteit en consequent handelen (ten aanzien van de huidige condities) haalbaar zou zijn.

³ 'If as Walter Benjamin maintained, 'it is the function of artistic form ... to make historical content into a philosophical truth', then it is the function of criticism to recover and try to complete that truth.' Peter Osborne.

The Postconceptual Condition: Critical Essays, London/New York: Verso. 2018.

⁴ Matteo Pasquinelli, *The Origins of Marx's General Intellect*, Radical Philosophy issue 2.06, UK, 2019

⁵ Waar Yang voornamelijk minder aandacht aan besteedt is hoe de criticus gebonden is aan de economie van reputatievorming van de kunstenaar. Deze wordt mede gevormd door de kunstschriftsteller die de kunstenaar (en instituties) kritische legitimiteit verschaft. De economische grondvoorwaarde voor kritiek is dus onmiddellijk verbonden aan en ingesloten binnen die van de kunst als geheel.

⁶ Het gehele not-for-profit veld valt in feite binnen dezelfde logica van afhankelijkheid, de bestuurlijke politiek die hiervan de curator is, verdeelt uiteindelijk binnen dezelfde kapitalistische logica.

⁷ In de Marxistische terminologie van de deling van arbeid (*Division of Labour*) is te beschrijven als hiërarchische opdeling en in expertises en disciplinaire deelverantwoordelijkheden die de kapitalistische productiewijze in standhoudt. De artistieke idee van waarde en werk in coherentie, is daarmee in concurrentie. De organisatie van kunst wordt dus cruciaal in hoe ze zich opstelt binnen de economische orde.

⁸ Deze tekst is zonder enige vergoeding geschreven. Vandaar de titel *My Two Cents (Mijn Kleine Bijdrage)*. Het gebruik van Engels is een verwijzing naar dat ik hoop dat dit artikel vertaald wordt zodat mijn artistieke waarde door circulatie beter vermeerderd wordt.

19 februari – 16 april 2023

SOIL WORKS
When rocks weather

Elena Khurtova

23 april – 18 juni 2023

PLANTAS HARMONIAS

Farah Rahman

Het Glazen Huis
vr-zo, 13-17 u
Amstelpark, Amsterdam

zone2source.net
podium voor kunst, natuur & technologie

TENTOONSTELLING

UIT?
Charlotte EijenVerwachtingsmanagement, vertwijfeling en verrassingen bij
A Tale of A Tub in Rotterdam

Wie weleens een cadeau heeft gekregen weet dat je bij het uitpakken meestal door drie fases gaat. In de eerste fase ben je verrast en vol verwachting van de inhoud van het pakket. In fase twee wordt het cadeau langzaam uitgepakt en treedt er vertwijfeling op. Wat als de inhoud niet bekoort? In de derde en laatste fase volgen vaak blijdschap of teleurstelling bij het zien van het uitgepakte cadeau.

Dergelijke fases worden ook doorleefd bij het bezoeken van een tentoonstelling. Voorafgaand aan het betreden van de tentoonstellingsruimte kijk je verwachtingsvol naar de kunst die je binnen gaat aantreffen. Eenmaal binnen treedt de twijfel op: ga ik deze tentoonstelling kunnen ontrafelen en is het werk goed? Na afloop van het bezoek reflecteer je op de reeds opgedane ervaring: werd ik blij van de tentoonstelling of ben ik eigenlijk een beetje teleurgesteld?

Met de beleving van het uitpakken van een cadeau in het achterhoofd – kunst kijken is immers een cadeautje – bezoek ik de tentoonstelling *Beyond a Certain Point There Is No Return* bij A Tale of A Tub in Rotterdam. De tentoonstelling is samengesteld door Katia Krupennikova en tot stand gekomen in samenwerking met Tlön Projects, een organisatie in het bezit van een denkbeeldige collectie kunstwerken die toebehoren aan internationale privéverzamelaars. De collectie van Tlön Projects bestaat daarom slechts uit een database van kunstwerken in privéverzamelingen, waaruit jaarlijks een selectie wordt gemaakt die te zien is bij A Tale of A Tub. Op deze manier wil Tlön Projects, vernoemd naar het verhaal *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) van Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges, de kunstwerken die doorgaans achter gesloten deuren blijven beschikbaar maken voor bezoekers van A Tale of A Tub.

De eerste fase begint zodra ik een glimp kan opvangen van de kunstwerken en de tekst met het tentoonstellingsconcept begin te lezen bij binnenkomst. Doel van de tentoonstelling is het 'point of no return' zichtbaar te maken. Denk aan situaties die de wereld de afgelopen jaren hebben overvallen, zoals oorlogen, klimaatverandering en een pandemie. Het 'point of no return' is een kritiek punt dat een onherroepelijke verschuiving markeert; is dit punt gepasseerd dan kun je niet meer terug. Hoewel de titel van de tentoonstelling ontleend is aan een

uitspraak van Franz Kafka, 'voorbij een bepaald punt is er geen weg meer terug. Dit punt moest bereikt worden', wordt hier niet dieper op ingegaan. Het is vooral een leidraad om de kunstwerken die allemaal een moment van onomkeerbaarheid onderzoeken samen te brengen en dit doorgaans ongrijpbare concept dat toch grote gevolgen voor de toekomst heeft naar de oppervlakte te brengen.

Verspreid over de drie verdiepingen van A Tale of A Tub zijn de werken van Tlön Projects te bekijken. Omdat een organisatie met een fictieve collectie mysterieus klinkt en aankopen van privéverzamelaars mijn nieuwsgierigheid opwekken, betreed ik vol verwachting de begane grond. Mijn aandacht wordt meteen getrokken door een grote witte cirkel op de vloer, gemaakt van witte verf of witte tape, waarvan de zaalwacht mij vriendelijk verzoekt er niet op te gaan staan. Het bijschrift vertelt dat deze cirkel het 'podium' is van de performance *Two Planets Have Been Colliding for Thousands of Years* (2017) van Doria García, waarbij twee performers zo lang mogelijk oogcontact houden terwijl ze in tegengestelde richting over de cirkel lopen. Een intrigerend idee voor een performance, maar als witte cirkel op de grond zonder performers minder prikkelend om naar te kijken.

Voordat ik de trap op loop naar de eerste verdieping doet een foto van een bedrand waar een arm onder uitsteekt mij glimlachen. Het werk heet *30 Minutes Under the Bed* (2005-2009), een actie die inderdaad treffend is verbeeld op deze foto. Kunstenaar Eva Kot'átková onderzoekt een eigenaardige strategie om tijdens een mentale inzinking controle te behouden door een gesloten ruimte, in dit geval de ruimte onder het bed, te gebruiken als ankerpunt. Het moment waarop de persoon onder het bed de controle probeert terug te krijgen, is hier vastgelegd op de gevoelige plaat.

Eén van de mooiste werken in de tentoonstelling kom ik tegen middenin fase twee van mijn tentoonstellingsbezoek: ik ben nog niet helemaal zeker wat

ik van de tentoonstelling moet vinden, maar laat me niet uit het veld slaan en bekijk vol goede moed de werken op de tweede verdieping. Bovenaan de trap loop je bijna tegen een gelijmde vaas op een sigarenkistje aan. Het werk getiteld *Casper Westrick* is vernoemd naar de persoon waarmee kunstenaar Pere Llobera een penvriendschap onderhield. In het bijschrift staat dat Llobera op een dag een doosje ontving met daarin een gebroken vaas en een briefje van Westrick met de vraag een kunstwerk van de scherven te maken. Llobera poogde daarop de vaas te repareren met lijm, maar dat bleek lastig gezien de missende scherven en vervormde vaas. Later hoorde Llobera dat Westrick in een psychiatrische instelling verbleef. Het bijzondere verhaal achter dit kleine kunstwerk ontroert me. De gelijmde vaas op het sigarendoosje waar je de handgeschreven adresgegevens nog op kunt zien, is het tastbare overblijfsel van een jarenlange vriendschap tussen twee ogenschijnlijk heel verschillende personen.

Tot dusver loopt het uitpakken van *Beyond a Certain Point There Is No Return* wat wisselvallig. Sommige kunstwerken zijn heel mooi, terwijl anderen mijn aandacht niet weten te vangen. Het voelt een beetje alsof ik het inpakpapier niet van het cadeau af krijg en daardoor de inhoud nog niet volledig kan waarderen. Misschien ligt het aan het formaat, de meeste werken zijn wat klein en duidelijk bedoeld voor iemands woonhuis. Het zijn geen grote of kleurrijke werken die meteen je verbeelding aanspreken, maar ingetogen objecten waaruit een persoonlijke voorkeur, herinnering of interesse spreekt. Toch kun je een cadeau niet beoordelen voordat je het in zijn geheel hebt uitgepakt. Ik daal af naar de kelder en betreed een ruimte die je, zoals het bordje doet lezen, binnengaat *at your own risk*.

De sfeer in de kelder is totaal anders dan op de verdiepingen erboven: de muren zijn van dik beton en er komt geen zonlicht binnen. Het geeft de kunstwerken die hier zijn opgesteld een geheimzinnig karakter, alsof je ze per ongeluk ontdekt terwijl ze eigen-

lijk bestemd zijn voor andermans ogen. Een prachtige ontdekking is het werk *When I Go Missing, Sundial* (2019) van Nathalie Ball dat doet denken aan het hoofd van een paard, maar dan gemaakt van gevonden voorwerpen. Een honkbalhandschoen met gekleurde veren hangt aan het uiteinde van een schep die weer is vastgemaakt aan een soort paardrijzadel. Ball maakt deel uit van de Klamath Tribes, een inheems volk uit Noord-Amerika. Ze verwijst met deze sculptuur naar de jarenlange ontvoeringen en moorden op inheemse vrouwen. De leegte in haar sculpturen, hier belichaamd door de suggestie van een dier, benadrukt de afwezigheid van steeds meer vrouwen in haar gemeenschap. De geleidelijke verdwijning markeert een overgang van schoonheid naar gruwel, van aanwezigheid naar afwezigheid.

Een ander werk dat mijn interesse wekt is *Person 16-20, Person 31-35* en *Person 51-55* van Rose Salane. In twee grote lijsten zijn ringen – die je om je vinger kunt dragen – geplaatst met daaronder een beschrijving van de analyses die Salane heeft laten uitvoeren om meer

te weten te komen over de ringen. Het is een onderzoek naar de geschiedenis van gevonden voorwerpen, in dit geval ringen die gevonden werden in de metro van New York. Salane kocht ze op een veiling en liet ze vervolgens onderzoeken in een biologisch laboratorium op DNA-sporen. Ze liet de ringen ook 'lezen' door een medium, een persoon die in contact staat met 'het bovennatuurlijke'. De beschrijvingen die hieruit volgen zijn fascinerend: *This particular ring is very grounding. It's interesting, this person was around a lot of trees and olive oil. [...] Also I feel like the person liked to swim.* De ringen en de gegevens die Salane erover heeft verzameld maken me nieuwsgierig: wie waren de mensen die ze verloren? Waarom droegen zij de ring? Van wie kregen ze hem? Vragen die onopgelost blijven, we kunnen slechts gissen naar de oorspronkelijke eigenaren, waardoor het werk mysterieus en tegelijkertijd heel open is.

Aan het einde van mijn bezoek aan *Beyond a Certain Point There Is No Return* treedt fase drie in werking: de verwerking van het uitgepakte cadeau als geheel. Een cruciale fase die vaak

meer tijd kost en niet direct na afloop van het bezoek voltooid is. Kunstwerken moet je op je in laten werken, ze vereisen reflectie en denkkraft. Het mooie van kunst is echter dat de tijd die je neemt om na te denken over wat je gezien hebt altijd nieuwe en interessante inzichten oplevert. Je verbeelding wordt geprikkeld, nieuwe zienswijzen worden uitgetest en soms kom je tot een inzicht dat je nog niet eerder had. Ook bij deze tentoonstelling kostte het me enige tijd om fase drie volledig te doorlopen, de werken moesten rijpen in mijn hoofd voordat ik ze kon waarderen. Dat komt omdat *Beyond a Certain Point There Is No Return* met name kunst toont waarvan de visuele kracht vaak verborgen zit in de details: gebroken scherven, een arm onder een bed uit, een ingelijste ring. Het zijn geen grote meeslepende werken die je overdonderen met hun aanwezigheid, maar ingetogen herinneringen aan een vervlogen tijd die niet meer terugkomt.

Charlotte Eijen is kunsthistoricus

EVEN EEN

TREKKEN

Interview met Ro-Nalt Schrauwen, initiatiefnemer van Pakje Kunst

PAKJE KUNST

Masha van Olijet

'Bloemen verwelken op den duur, een fles wijn raakt op, maar een Pakje Kunst is iets blijvends.' Ik sta met kunstenaar en oprichter van Pakje Kunst, Ro-Nalt Schrauwen, bij een Pakje Kunst-automaat in de Tilburgse Lochal. Met twee 2 euro-munten trek ik een pakje uit de oude Bitri-automaat. Het bevat een piepkleine collage van Ingeborg van Meel, opgebouwd uit een oude foto van de Seine, een stukje landkaart en een bestempelde postzegel uit Leipzig. Ik wilde er eentje aan mijn partner geven, maar bij nader inzien wil ik er ook een voor mijzelf. Dit keer trek ik een sleutelhanger met een potloodtekeningetje van een herfstblad door Gee Adriaansz. 'Het is verslavend hè?', vraagt Schrauwen. 'Ik heb er zelf een stuk of 500 thuis. Er zijn Pakje Kunst-toeristen die het hele land afreizen om uit elke automaat een pakje te trekken. Ook word ik weleens gebeld door mensen die een pakje van een specifieke kunstenaar willen. Die zeg ik dan dat ze gewoon net zolang pakjes moeten trekken totdat ze de juiste naam hebben. Dat is het concept!'

Schrauwen kwam in 2016 op het idee voor de kunstautomaat nadat hij in Potsdam een vergelijkbaar initiatief had gezien. Hij pitchte zijn idee bij de Awesome Foundation Tilburg, die hem 1000 euro toekende om drie automaten te kopen. De eerste werd op 21 december 2016 om 9:00 uur in gebruik genomen in

boekhandel Gianotten-Mutsaers in Tilburg, gevuld met werkjes van hemzelf (collages) en kunstenaars uit Tilburg. De volgende dag waren alle pakjes op. Het project bleek een razend succes. Al snel meldden zich meerdere plekken die een automaat wilden. Na Tilburg volgden Den Bosch, Eindhoven, Zevenaar, Woerden, Deventer, Leeuwarden en Maastricht. Inmiddels staan er vijftig automaten verspreid over veertig steden door heel Nederland.

MvV Hoe gaat het eigenlijk in zijn werk? Selecteer jijzelf de plekken en kunstenaars?

RS Ik benader niemand. Het is wel mijn streven om de automaten verspreid over Nederland te hebben staan, maar ik hoef niet te werven. Wel beoordeel ik of een locatie geschikt is; het moet een openbare plek zijn, zoals een bibliotheek, winkel of café. Iedereen moet er toegang toe hebben. De plekken krijgen van mij een automaat, lege pakjes en de spelregels. Vervolgens benaderen de plekken zelf de kunstenaars. De kunstenaars moeten uit de regio komen waar de automaat staat en mogen niet al werk voor een andere automaat hebben gemaakt. Dan is nog een voorwaarde dat de kunstwerkjes uniek zijn en een formaat hebben van 20x85x55mm.

Noëlle van den Dungen

VAN EEN
VERJAARDAGSPRESENTJE

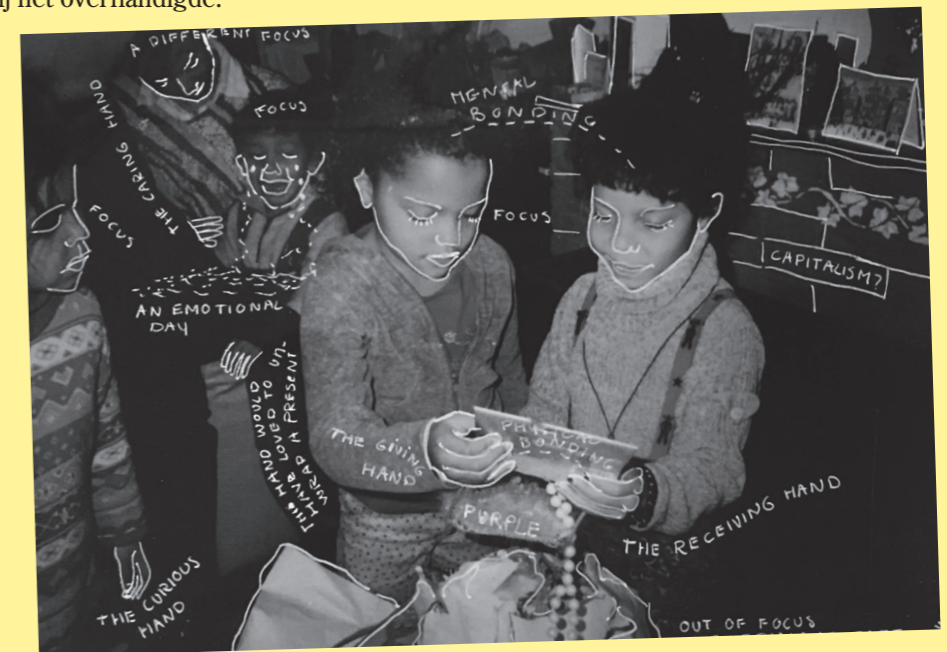
LAAG 3
een contract?

de gast. Sta jij nu met lege handen? Verre van dat. Dit was slechts de materiële gift. Jouw rechterhand is vol met potentiële (kinetische en sociale) energie waarmee je de jarige én alle andere aanwezige gasten kunt feliciteren met een handdruk. Eventueel drie kussen.

LAAG 2
hier en nu

Stop de tijd! Zodat we niet voorbijgaan aan dit moment.

'Present' gaat namelijk verder dan het overhandigen van materiële cadeaus en bijkomstige felicitaties. Laten we het wat abstracter maken. Om uit te pakken hoe de ene laag (het overhandigen van cadeaus) de volgende laag (het in het-hier-en-nu zijn) onthult, citeer ik graag een vage maar poëtische passage van de Franse filosoof Jean-Luc Nancy: *The present of time – the now – like the present of the gift: the hands holding the gift they present [...] maintenant and mains tenant...* (Nancy, 2002). Zowel de letters en de betekenis van de Franse woorden 'maintenant' [op dit moment] en 'mains tenant' [handen houden vast] zijn hier dubbel en verweven. Het daadwerkelijke moment van geven verandert de 'tijd' in het 'nu'. Voor even is mijn volle aandacht gevestigd op dat wat jij mij net overhandigde.



Een moment tijdens mijn 7e verjaardag is vastgelegd op een foto (zie afbeelding). Ik pak een cadeau uit en realiseer mij zeer waarschijnlijk niet wat er, naast speelgoed, verpakt zit in de lagen cadeaupapier. In deze tekst wil ik graag de ruimte nemen om 'het cadeau' samen met jou, de lezer, denkbeeldig verder uit te pakken.

'Present', en dan vooral de Engelse term, is waarschijnlijk een van de meest intrigerende woorden die ik tot nu toe ben tegengekomen in het 'zelf-archeologische' onderzoek naar (mijn) verjaardagen. Het heeft vele betekenissen. Refererend aan 'iets representeren', 'er zijn/aanwezig zijn', 'in het hier-en-nu' en meer, komt deze term tot leven in vele gedaantes. Op een verjaardag is het in eerste plaats een gift of cadeau, waar de acties 'ontvangen' en 'geven' voor nodig zijn en waar de betekenissen 'er zijn', 'in het hier-en-nu' en 'iets representeren' bij betrokken zijn. Stel je een verjaardagscontext voor waarin jij de gevende gast bent en ik de ontvangende jarige: je hebt een cadeau meegebracht, overhandigt deze aan mij, waarna ik het uitpak. Laten we eens inzoomen op deze uitwisseling.

LAAG 1
het materiële

'Dat had je niet hoeven doen!', hoor ik mijzelf zeggen uit beleefdheid, bescheidenheid of gewoonte. Maar ik ben jarig, dus ik krijg cadeaus. Terug naar jou, de gast. Als gast op een verjaardagsfeestje is 'er zijn' al een goede start. Maar de etiquette schrijft voor dat je niet met lege handen aan moet komen. *'Be sure to bring flowers and a gift if you want to be invited again.'* (White and Boucke, 2017). Dit is een quote uit een boek, waarin bijzonderheden uit de Nederlandse cultuur zijn geobserveerd en verbonden aan de geldende etiquette, vanuit het perspectief van twee auteurs van niet-Nederlandse komaf die jaren in Nederland woonden. Afijn, zo heeft elke cultuur haar visie op verjaardagscadeaus. De gift van bloemen en mogelijk aanvullende cadeaus vult mijn handen, de jarige, en verlicht die van jou,

aan het maken. Ik wil niet zeggen dat het systeem in Amerika beter is, maar kunstenaarschap wordt daar wel gezien als iets waar je van kunt leven. Hier lijden we aan het Vincent van Gogh-syndroom; we verheerlijken de lijdende kunstenaar, maar wat heeft Van Gogh daaraan gehad? Ik vind dat we af moeten van het romantische idee van de kunstenaar als arme onbegrepen bohémien.

Daarnaast hebben kunstenaars een plek nodig waar ze hun werk kunnen verkopen en dat is een ander probleem.

In Nederland is de drempel van galeries heel hoog en de kunst die daar wordt verkocht

alleen toegankelijk voor

mensen met een dikke

portemonnee. Kunstenaars

zouden hier wat mij betreft

veel meer eigen initiatief

in moeten nemen. Voor

corona heb ik samen met een

aantal Tilburgse kunstenaars

'Kunstenaars in de Kast' georganiseerd. In een leegstaand

winkelpand konden bezoekers

kunstwerken kopen die niet

duurder waren dan 1500 euro. Er

zaten ook kunstwerken tussen van

50 of 100 euro. We kregen veel bezoekers

binnen die voor het eerst kunst

kochten. Ik vind dat je de toegang tot

kunst in het algemeen, laagdrempeliger

moet maken. Alleen op die manier maak

je kunst voor iedereen. De politiek

zou zich hier veel harder voor moeten

maken. 80 miljoen voor een Rembrandt

en ondertussen verdwijnen overal plekken

voor kunstenaars wegens gebrek aan geld!

Maar dat is een andere discussie, laten we

het weer hebben over Pakje Kunst...

MvV Op het pakje staat 'Kunst kan verrassen, verwarrren, ontroeren, irriteren, et cetera. Om haar ten volle te bevatten heeft kunst een incubatietijd.' Is dit een soort disclaimer?

RS Het komt wel voor dat mensen teleurgesteld zijn. Dit zegt ook iets over de waardering voor kunst en het ambacht. Mensen verwachten een volwaardig kunstwerk, maar het gaat om 4 euro! De meeste werkjes zijn trouwens veel meer waard. Om een leuk voorbeeld te geven: In Tilburg stond er een automaat bij BANK15. De eigenaar vertelde me laatst over twee vrouwen die hij aan de bar had en die een Pakje Kunst hadden getrokken. Ze waren aanvankelijk teleurgesteld en zaten met elkaar te praten over wat het nu eigenlijk voorstelde. Tot een van de twee zei, 'Hé, we zitten er nu al ruim een half uur over te kletsen, dan is het toch eigenlijk wel een geslaagd kunstwerk.'

Zoek je een origineel cadeau? Check op www.pakjekunst.com waar zich bij jou in de buurt een Pakje Kunst-automat bevindt. Ook lees je hier meer over de geschiedenis van de Artomaat en hoe je als kunstenaar mee kunt doen.

MvV Een kunstautomatiek is geen origineel idee. Je moest de oorspronkelijke naam 'Artomaat' veranderen omdat iemand anders al het patent had op die naam. Vind je het niet belangrijk om authentiek te zijn?

RS De automaat heette oorspronkelijk 'Artomaat' maar het pakje heette altijd al 'Pakje Kunst'. Na het vriendelijke doch dwingende verzoek van de patenthouder uit Amerika ben ik ze 'Pakje Kunst-automaten' gaan noemen.

Het maakt mij niet uit dat het niet authentiek is. Ik zie het project niet als kunstwerk, maar als een goed promotie-middel. Ik ben Pakje Kunst begonnen omdat ik het een mooie manier vind om lokale kunstenaars op een laagdrempelige manier onder de aandacht te brengen in de eigen regio en bij mensen die normaal gesproken niet met kunst in aanraking komen. Zo sprak ik eens met een wat oudere vrouw die van huis uit nooit iets met kunst had gedaan en door Pakje Kunst is gaan verzamelen en tentoonstellingen bezoeken. Dat is precies wat ik ermee wil bereiken. Kunst is voor iedereen, maar de drempel is vaak hoog.

MvV Een pakje kost 4 euro, waarvan 3 euro voor de maker. Geen van de betrokken partijen houdt er veel aan over.

RS Van de 1 euro die overblijft is 50 cent voor mij en 50 cent voor de locatie. Daar gaan dan nog de kosten voor de pakjes, drukwerk etc. vanaf. Ik word er inderdaad niet rijk van, maar ik kan als kunstenaar rondkomen zonder dat ik er een baan naast hoeft te hebben. Ik ben gemiddeld een dag in de week bezig met Pakje Kunst. Die ben ik dan vooral kwijt aan het repareren van de automaten. Het zijn oude Bitri-sigarettenautomaten die ik heb aangepast zodat ze 2 euro-munten accepteren. Ondanks de duidelijke instructies komt het weleens voor dat ze vastlopen. Dan moet ik soms helemaal naar Friesland of Groningen om ze te repareren.

De kunstenaars die meedoen moeten het ook zeker niet doen voor het geld, maar het zien als een sympathieke manier om hun werk onder de aandacht te brengen. Ik weet van een aantal dat er verkopen of opdrachten uit voort zijn gekomen. Ook levert het ze een interessant netwerk aan andere betrokken kunstenaars op.

MvV Over kunst- en ondernemerschap gesproken, vind jij dat kunstenaars zichzelf meer zouden moeten verkopen?

RS Ik hoorde eens in een lezing over de 95/5 en 75/25-verhouding. In Nederland houdt een kunstenaar zich 95% van de tijd bezig met kunst maken en 5% met kunst verkopen. In Amerika besteden kunstenaars 75% aan het verkopen en 25%



eenmaal niet radicaal genereus of onzelf-zuchtig. Daarom is de 'gift' een complex fenomeen en neigt Derrida meer te zien in de 'onmogelijkheid van de gift'.

Bekijken we de gift vanuit een feministisch perspectief, dan lijkt deze minder onmogelijk of kapitalistisch dan Derrida of Mauss schetst. Volgens de Amerikaanse filosoof en activist Genevieve Vaughan zijn de theorieën van (onder meer) Mauss en Derrida kenmerkend voor het westerse patriarchale denken. Hierin herkent zij voornamelijk het vasthouden aan de economie van 'uitwisseling', terwijl er volgens Vaughan ook daadwerkelijk een economie van 'geven' bestaat. In die laatste staat de symmetrie (gevoed vanuit zelfinteresse) niet centraal, maar juist generositeit en zorg: neem een voorbeeld aan het voeden van en zorgen voor een kind. Volgens Vaughan bestaan deze economieën naast elkaar, maar is die van het geven meer te vinden bij hen die niet strikt doen en denken volgens patriarchale logica. Ik twijfel nog of ik nu bij jou, de gevende gast, in het krijt sta.

LAAG 4
een stukje van jou

Ondertussen scheur ik verder. 'Raad eens?' vraag je, nog net voordat ik het

cadeau van het papier bevrijd. Het is een stukje van jou dat hopelijk past bij mij. 'Als ik het maar wat vind', denk ik. Niets is ongemakkelijker dan onoprechte blijdschap en schijndankbaarheid. Iedereen kijkt mee.

Een gift geven is niet per definitie een geslaagde actie. Een interessante twist krijgt dit woord in de Duitse taal, waarin 'Gift' meestal 'vergif' betekent. In sommige variaties van het woord refereert het wel aan een vorm van geschenk. 'Mitgift' betekent bijvoorbeeld bruidsschat. Er schuilen ook risico's in. Een felicitatie op de verkeerde datum is niet attent. Een dure auto voor de buur die geen rijbewijs heeft en waarmee je normaal gesproken alleen 'goedemorgen' en 'goedenavond' uitwisselt is nogal misplaatst. Het doorgeven van een boek dat je zelf slechts een aantal weken geleden als cadeau hebt gekregen op je eigen verjaardag is vrij ongepast. En wat dacht je van subtiel verpakt ongevraagd advies, onoriginele keuzes, veel te grote of veel te kleine cadeaus, enzovoorts. Het moet precies passen bij onze relatie, secure aansluiting is een vereiste. Ben jij hierin geslaagd?

28/12/2000: het cadeaupapier onthult een plastic speelgoedtasje, paars met parels. Ik ben er zeer blij mee, je gaf precies het goede.

UITGEPAKT

Een cadeau is zoveel meer dan een voorwerp met een stuk papier eromheen. Het roept allerlei associaties op en het heeft vaak een grote zeggingskracht. Het zegt iets over de gever, de ontvanger, hun onderlinge relatie én het doet iets met de sfeer op een verjaardag. Het is de steen in de vijver op een kabbelend feestje.

Dit artikel is een hoofdstuk uit een verslag van Noëlle van den Dungen, waarin zij een eerste poging doet om een verjaardagsfilosofie te schrijven. Hiervoor put zij uit haar eigen ervaring met verschillende Nederlandse culturele verjaardagssituaties en een beetje kennis over de Surinaamse verjaardagstradities. Deze ervaringen diep zij uit en plaatst zij in een nieuw daglicht, door deze te verbinden aan filosofische overdenkingen, sociologische theorieën, vergelijkingen met andere culturen etcetera.

Noëlle van den Dungen is social designer en parttime verjaardagsfilosofe. Ze studeerde Contextual Design, filosofie en artistiek ontwerp.

DE GULLE KUNST

VAN

KAÏN
WALGRAVE

Laure Vanrijckeghem



Wanneer ik de witte tentoonstellingsruimte van KIOSK binnenloop vallen twee kale plekken aan de muur onmiddellijk op. Vier spijkers verraden de eerdere aanwezigheid van iets groters. Aan de overige muren hangen schilderijen. Als in een memoryspel herken ik steeds twee werken met hetzelfde thema. Ze mogen dan verschillen in grootte en kleurgebruik, de contouren zijn identiek. Mijn blik zweeft onbewust terug naar de witte lege plekken. De

tentoonstelling is slechts één uur open, toch zijn twee schilderijen verdwenen. Dit is het project van Kaïn Walgrave. Hij stelt werken niet tentoon. Hij stelt ze te geef.

Sinds 2014 verzamelt de Belgische kunstenaar foto's uit Facebook gift-groepen: groepen waarin mensen gratis spullen aanbieden aan de hand van afbeeldingen. De eindeloze stroom aan voorwerpen fascineerde Walgrave. Te goed om weg te gooien, te ongewenst om te houden, gevangen in eerlijke, niet geënceneerde beelden zonder franjes. De ongewilde objecten staan op het sociale mediaplatform naast advertenties voor hun nieuwe flitsende tegenhangers. Het maakt de grens tussen waarde en waardeloosheid akelig dun. Een tragische paradox die ons met de neus op de kern van onze op hol geslagen consumptiemaatschappij duwt.

Archiveren en creëren lopen bij Walgrave door elkaar heen. Niet de spullen, maar hun foto's op het internet zijn het vertrekpunt van de kunstenaar. Uit de beelden die hem raken, isoleert hij scènes met lak en olieverf op doek. Een procedé van dagen, een laatste ode aan het object dat wordt afgedankt. De schilderijen vinden vervolgens hun weg terug naar dezelfde gift-groep, waar ze via loting onder de geïnteresseerden een nieuw thuis toegewezen krijgen. Om de werken op te halen, ontvangen de geselecteerden een tijdstip en plaats. Onvermoed belanden ze op een vernissage waar de kunstenaar,

Hallo, ik zoek een normale salontafel voor een vrouw van Kaïn Walgrave vond plaats op 14 januari 2023 in KIOSK, Gent.

onder de ogen van de bezoekers, het kunstwerk van de muur haalt, inpakt en meegeeft. Alleen de spijkers blijven op het einde van de avond over als een herinnering aan de tentoonstelling die ooit was.

Waar geen gift is, is geen kunst, beweert kunstcriticus Lewis Hyde in zijn publicatie *The Gift* (1983). Deze bewering lijkt op het lijf van Walgrave geschreven. Kunst schenken vormt de kern van zijn huidige praktijk. Is het een tegenreactie op het kapitalisme en het cynisme waarmee de kunstwereld soms doordrenkt lijkt? Kunstenaar Ted Purves zou volmondig ja knikken. In *What We Want is Free: Generosity and Exchange in Recent Art* (2005) stelt hij een op vrijgevigheid gebaseerde gifteconomie als een daad van resoluut verzet tegen het hyper kapitalistische systeem waarin we leven. Het staat haaks op de commerciële kunstmarkt, waar centen rollen en volgrecht zorgt dat de kunstenaar bij een eigenaarswissel een vergoeding ontvangt en weet waar het werk een nieuw thuis vindt. Geschenken zijn echter zelden gratis. Ze veronderstellen bijna altijd een tegenprestatie. Het geven op zich bestaat uit het creëren van een persoonlijke band tussen schenker en ontvanger, zegt Etnoloog Marcel Mauss in *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (1990). Het is dan ook de aard van de gift die vraagt om in beweging te blijven, om de actie van het schenken door te geven (Purves, 2005).

De verwevenheid van geven, teruggeven en doorgeven speelt ook in Walgraves werk. Na het schenken van een kunstwerk vraagt hij een foto van het schilderij in zijn nieuwe omgeving en vaak houdt hij voor een lange tijd contact met de ontvanger. Een schilderij van Kaïns hand verscheen op de eindpresentatie van een kunststudent en bezorgde de jongeman in kwestie een diploma. Een ander werk gaf de ontvanger aan zijn toenmalig lief en toen de relatie afbrak, was ook het schilderij verdwenen, doorgegeven aan een onbekende. Vroeger verstopte Walgrave zijn schilderijen waar hij het meest aan gehecht was wanneer een geïnteresseerde koper zijn atelier bezocht. Nu is zijn praktijk een grote oefening in loslaten.

Doordat de kunst op de eendaagse tentoonstelling niet alleen is om naar te kijken, maar ook om weg te geven, kunnen we KIOSK ook als happening percipiëren. Niet de kunstwerken, maar het performatieve aspect van de uitwisseling en het contact tussen kunstenaar en ontvanger staan centraal. Waar een opge-



togen recipiënt aankomt met de exacte replica van het krukje afgebeeld op het schilderij als ludieke ruilactie, volgt vervolgens een ontroerende uitwisseling. Een vrouw deelt ter plekke haar verhaal met de kunstenaar, die de bezoekers om zich heen vergeet en aandachtig luistert. De vrouw is ziek en heeft nog enkele maanden te leven. Ze heeft alle boeken gelezen die ze wilde lezen, alle films gezien die ze wilde zien. Die laatste dagen op de aardbol wil ze met Walgraves kunstwerk doorbrengen. Een memora, om de dood nog even af te houden. Iets moois om die laatste uren tegenaan te kijken. Geld om een kunstwerk te kopen heeft ze niet. En waarom überhaupt nog in een duur kunstwerk investeren als de dood aan haar bedende staat. De kunstenaar omarmt haar en ze huilen samen. Hij haalt haar kunstwerk van de muur, signeert de achterkant van het doek, wikkelt het in bubbelfolie en zwaait haar uit. In dat moment overstijgt het kunstwerk zijn fysieke vorm en wordt het troost. Het eigenzinnige pad van Walgrave maakte deze soms kille wereld weer wat warmer, een gift per keer.



Laure Vanrijckeghem is kunsthistoricus en organiseert schrijft en cureert.

BANAAN EN
EEN
STRIJKIJZER

WAT HEBBEN

Vera van Nuenen

EEN

MET
ELKAAR

GEMEEN?

'The Gift' is een concept dat breed opgevat kan worden. Wat mij als cultuurwetenschapper interesseert is hoe concepten kunnen schuren met het al bekende en het genormaliseerde. Een kunstwerk dat het bekende en genormaliseerde bevraagt is het dadaïstische kunstwerk *The Gift* (1921) van Man Ray, een strijkijzer met kopspijkers op de onderkant gelijmd, de punten naar buiten gericht. Conceptuele kunstwerken als *The Gift* laten veel ruimte voor de toeschouwer om zelf betekenis te geven aan het kunstwerk, zoals bijvoorbeeld ook het geval is bij het werk *Comedian* (2019) van Maurizio Cattelan.

Comedian is een aan een muur vastgetapete banaan die in 2019 op Art Basel is getoond en een iconisch kunstwerk werd. Concepten zoals het alledaagse en satire, de kernwaardes in het dadaïsme, zie ik ook in dit kunstwerk van Cattelan terug. In deze tekst vergelijk ik de twee en gebruik die kernwaarden om te onderzoeken waarom de ideologie van het dadaïsme, waarin alledaagse objecten tot kunst verheven werden, in hedendaagse kunst verder leeft.

Om deze vraag te beantwoorden beschouw ik de twee werken vanuit de semiotiek. Semiotiek is een kader, ontwikkeld door taalwetenschapper Ferdinand de Saussure (1857-1913), waarmee de kracht, ideologie en betekenis van beelden uitgezocht kan worden. Kort gezegd helpt semiotiek in het onderzoeken van het functioneren van beelden binnen een bepaalde culturele context.

Twee termen zijn belangrijk in de semiotiek. Ten eerste denotatie: dit kan gezien worden als de letterlijke betekenis van een beeld, bijvoorbeeld: een banaan is een geel stuk fruit. Ten tweede connotatie: een betekenis geproduceerd door suggestie of interpretatie. De connotatie van een object staat aan de basis van het dadaïsme en plaatst objecten buiten hun originele functie, manipuleert ze of hangt er een compleet tegenovergestelde betekenis aan.

Er is niet altijd een duidelijke grens tussen denotatie en connotatie. In zowel *The Gift* als in *Comedian* geeft de connotatie de werken de belangrijkste lading. De titel van *The Gift* is hier al een voorbeeld van. Is dit strijkijzer een gift zoals de titel suggereert? En wat wil Ray hiermee zeggen? In *The Gift* zien we een ijzeren strijkijzer, dat aan het strijkvlak een rij punten heeft. De denotatie hiervan is wat we letterlijk zien: een strijkijzer met kopspijkers. De connotatie, de achterliggende interpretatie van het alledaagse en banale object, maakt het object spannend.

De spijkers leiden af van de originele functie als strijkijzer en maken ruimte voor verbeelding. Op mij komt *The Gift* bijvoorbeeld over als een sinister object. Ik moet door de spijkers denken aan een martelvoorwerp, waardoor *The Gift* een onheilspellende lading krijgt.

Als we naar de denotatie van *Comedian* kijken dan zien we een stuk voedsel dat met een stuk ducttape aan een muur is geplakt. De connotatie van het werk is interessanter. De banaan in *Comedian* is door connotatie in essentie geen banaan meer maar een kunstwerk. Net als de dadaïstische insteek bij het werk van Ray wordt de banaan uit zijn alledaagse context getrokken en tentoongesteld om verbeelding en een lading kritiek teweeg te brengen.

Comedian laat mij lachen. Ik vraag mij af hoe lang de banaan aan de muur blijft hangen zonder dat de tape loslaat. Ik zie de banaan als iets komisch, als een stuk fruit dat iedereen kent en dat een algemeen geaccepteerd goed is. De connotatie van de banaan leidde tot een online discussie over wat kunst is, en transformeert de banaan van iets alledaags tot een wereldberoemd kunstwerk.

'Het alledaagse' is voor de dadaïsten kritiek op wat als kunst gezien kan worden. Dada is een onzinwoord en staat voor alles dat zich verzet tegen de norm. Net als het woord dada, staat de kunststroming voor onzin, het onprofessionele en kinderachtige. "Dada means nothing." Stelt dadaïst Tristan Tzara in het herschreven Dada Manifesto. Het is de gekte van het alledaagse, het is de afschaffing van logica. Het functionele strijkijzer wordt in *The Gift* van zijn alledaagse nut ontnomen door het plaatsen van een rij kopspijkers waardoor het strijkijzer totaal onbruikbaar wordt. Wat ooit een product was om een kledingstuk mee te strijken, is nu een product dat staat voor verwoesting.

Net als de dadaïsten zet Cattelan zich met *Comedian* af tegen de geldende norm. Door de banaan omhoog te laten wijzen, zie ik er een lachend gezicht in. Waar wordt om gelachen? De banaan van Cattelan verandert in een object dat kritiek levert op het huidige kunstsysteem. De banaan, die misschien 1 euro heeft gekost, wordt voor de ogen van connaisseurs voor 120 000 Amerikaanse dollar verkocht, en is daarmee een presentatie van het komische.

Binnen de kunstsector zorgde *Comedian* voor veel opspraak en kritiek. Zonder de kritieken is de banaan maar gewoon een banaan en zou deze voor velen onopgemerkt blijven. Hetzelfde geldt voor het strijkijzer van Ray. Misschien betekent de titel *The Gift* dat de ambiguïteit van het werk het cadeau is. Als publiek kun je het achterliggend concept uitpakken, en het werk een veelheid aan betekenissen geven.

Waar het dadaïsme toonaangevend was in het veranderen van betekenissen en het toekennen van waarde aan alledaagse objecten in de kunst, zien we dat deze idealen in hedendaagse kunst nog steeds kritiek ontvangen. Cattelan drijft met het werk de spot met de kunstwereld. De banaan is een satirische blik op de gestructureerde en vastliggende kunstwereld. De banaan brengt speelsheid in de hedendaagse kunst en Cattelan speelt hiermee in op het belang van luchtigheid, ironie en een a-serieuze houding van de al eeuwenoude culturele normen en waarden.

Vera van Nuenen is een kunst-, cultuur- en mode-onderzoeker die zich bezig houdt met de rol van visuele media, mode en (niche) publicaties binnen de samenleving.

PATRONEN:

Kyliën Sarino Bergh

INPAKKEN

OF

INLIJSTEN?

De mise-en-scène van het geschenk

Bij een gift staat niet alleen het cadeau zelf, maar ook de onthulling centraal. Inpakpapier zet een maskerade in gang die het geschenk zowel onherkenbaar als aantrekkelijk dient te maken. Waar het inpakpapier dient ter vermomming van het geschenk, dient het daarop afgedrukte patroon ter versiering. Maar het zal je maar gebeuren, heb je net de lavendel geurkaars voor je tante ingepakt, kom je erachter dat je niet het gestreepte inpakpapier van de Hema hebt gebruikt, maar een gelimiteerde afdruk van Hansje van Halem. Het zet de connaisseur van het patroon op een absurdistisch vraagstuk: hoe maak je eigenlijk onderscheid tussen een gelimiteerde ambachtelijke afdruk en inpakpapier?

Aan de kern van het patroon ligt de stip, streep en het stramien. Deze elementen bieden de basis die noodzakelijk is voor de totstandkoming van het patroon. Het resulteert in een oneindigheid van tweedimensionale elementen die een spanningsveld van herhaling en willekeur creëren. De compositie van de stip en streep vormt samen met kleur en ritme een tweedimensionaal spel dat poëtisch beschreven wordt in het boek van theoloog Edwin A. Abbott, *Flatland* (1884). In deze roman wordt de maatschappelijke hiërarchie vertaald naar een samenleving van stip en streep. Het biedt een perspectief op het lijnenspel dat hint dat er meer schuil kan gaan in een eenvoudig patroon. In het inpakpapier lijkt daarbij niet alleen het geschenk zelf maar ook een decoratief spel van aantrekkingskracht en onherkenbaarheid schuil te gaan.

Wie zeker wil zijn of zij te maken hebben met een patroon om mee in te pakken of een patroon dat dient te worden ingelijst, zal zich in eerste instantie vooral op de druktechniek en papierkeuze moeten richten. Waar de ambachtelijke afdruk voornamelijk in kleine oplages geproduceerd wordt door middel van bijvoorbeeld risografie of zeefdruk, wordt het inpakpapier in grote oplages geproduceerd met de offsetpers. Ondanks het verschil in productiemethode is er een belangrijke overeenkomst. Beide technieken maken het namelijk mogelijk om gebruik te maken van bijzondere kleuren (zoals fluorescerende of metallic inkten) die buiten het bereik vallen van de digitale printer die de basis vormt voor ander hedendaags printwerk. Er kan gesteld worden dat arbeidsintensieve druktechnieken, zoals de zeefdruk, bijdragen aan de waarde die toegekend wordt aan de afdruk. Tegelijkertijd zal voor menig persoon het verschil in druktechnieken niet af te lezen zijn aan de afdruk zelf. Het duidt daarmee op een verschil in productieproces, maar niet direct op een verschil dat relevant is

Dertiende-eeuwse bandontwerp voor uitwisselbare onderdelen van ingelegd marmer naar Archibald Christie, *Traditional Methods of Pattern Designing: An Introduction to the Study of the Decorative Art* (Oxford: Clarendon press, 1910). 186.

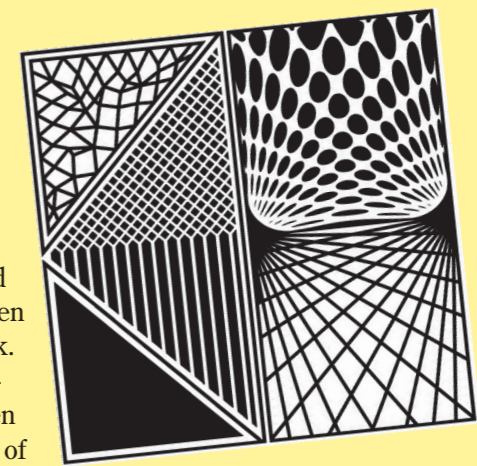
voor het maken van een visueel onderscheid tussen het inpakpapier en de ambachtelijke afdruk. Oftewel, aan de productietechniek is niet te zien of het patroon ingepakt of ingelijst dient te worden.

Alleen het verschil in papiersoort lijkt een cruciale aanwijzing te vormen in het maken van een onderscheid tussen inpakpapier en een ambachtelijke afdruk. Doorgaans wordt het inpakpapier namelijk op vele malen dunner papier afgedrukt. Dit is niet alleen te herleiden naar de kostbaarheid van het papier, maar staat ook in verband met de productietechniek en functie. Het stugge papier, gebruikt voor de ambachtelijke afdruk, is niet alleen beter geschikt voor ambachtelijke druktechnieken, maar biedt ook symbolisch meer gewicht aan de afdruk als het zijnde van een kostbare prent. Maar hetzelfde stugge materiaal zal een averechtse werking hebben op de mogelijkheid om het papier te vormen naar de contouren van het geschenk: dat essentieel is voor het inpakpapier.

Dat het verschil zit in de drager onthult een ander interessant element van het inpakpapier: de 'wegwerpbaarheid.' Waar de ambachtelijke afdruk eindigt in een lijst aan de muur, eindigt het inpakpapier in de prullenbak. Waar men tegenwoordig kritisch tegenover wegwerpproducten en overtollig verpakkingsmateriaal staat, sneuvelt het ecologische principe bij de gewoonte van het geschenk. Dit geeft aan dat het eenmalige gebruik van het wegwerpproduct onderscheidend is voor het inpakpapier. De vraag of

het papier dus bestemd is om mee in te pakken of in te lijsten lijkt daarmee synoniem aan de overweging: conserveren of consumeren?

Het inpakken van het geschenk kent een lange traditie die sterk verbonden is met de geschiedenis van decoratieve afdrucken op stof en papier. Inpakpapier kent daarmee voorgangers zoals de rode enveloppen, bekend als chih pao, die in China al vanaf de Han-dynastie gebruikt worden als presentabele drager van een financiële gift. Ook kent Japan de lange traditie bekend als

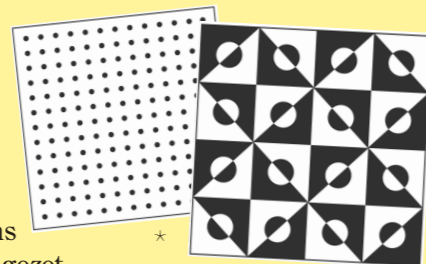


Hansje van Halem, [ornamenteel patroon ter decoratie van de omslag van het gepubliceerde schetsboek van de ontwerper], In *Sketchbook Hansje Van Halem*, omslag, Amsterdam: De Buitenkant, 2013. Courtesey de kunstenaar.



Afbeelding uit het boek uitgegeven door de Hallmark inpak stylist met onderschrift "The five basic gift box shapes." In *The art of Gift Wrapping: The Added Touch That Means So Much*, by Kaye King, pagina 5, Kansas: Hallmark, 1960. Gebruikt onder de Creative Commons License.

furoshiki, waarbij al in de achtste-eeuw gebruik gemaakt werd van stof, ter verpakking en als bescherming tijdens transport van kostbare heilige relikwieën. Deze traditie populariseerde gedurende de Edoperiode. Hier werden vanaf de zeventiende-eeuw gedecoreerde stoffen voor zowel de verpakking van het geschenk als tijdens transport van kleding of gebruiksvoorwerpen ingezet.



Ook de Chinese ambachtelijke traditie van gemarmerd papier, die gedurende de zeventiende-eeuw via handelsroutes in Europa en Noord-Amerika terecht is gekomen, wordt voorafgaand aan de industriële productie van inpakpapier met regelmaat ingezet ter decoratie van het geschenk. Opmerkelijk is dat het inpakmateriaal kostbaar en vooral in het geval van de *furoshiki* stoffen herbruikbaar is, in contrast met het hedendaagse inpakpapier.

De traditie van het inpakken van het geschenk neemt andere vormen aan bij de opkomst van de luxueuze Europese en Noord-Amerikaanse warenhuizen aan het einde van de negentiende eeuw. Hier worden kostbare goederen verpakt in een dun vloeipapier dat in Nederland traditiegetrouw in stand gehouden wordt door de Bijenkorf. In 1917 in Kansas City schieten de schappen van de Hallmark Brothers, een bedrijf dat zich ontwikkelde dankzij de ansichtkaart rage aan het begin van de twintigste eeuw, tekort in de voorraad van het vloeipapier. In plaats daarvan wordt gekleurd papier, bestemd voor de productie van gedecoreerde enveloppen, tegen een vergoeding aangeboden als inpakpapier. Het kenmerkt het begin van een trend die al snel door Hallmark Brothers en andere partijen geëxploiteerd wordt. Er ontstaat een proces, waarbij het gedecoreerde inpakpapier niet slechts een bijproduct is, maar een op zichzelf staand handelswaar vormt en



Hallmark Brothers, vroege afdruk van het inpakpapier, 1917, lithografie, Hallmark Archives, Kansas City.

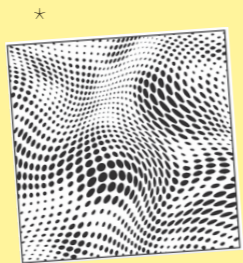
bijkomende productieprocessen in gang zet. Zodoende vormt zich een nieuwe industrie en markt in het ontwerpen en produceren van het inpakpapier.

Wie het boek van de ontwerpers Mark Hamsphire en Keith Stephenson 'Stripes: communicating with pattern' (2006) openslaat, wordt blootgesteld aan talloze voorbeelden van communicatieve lijnenspellen. Denk hierbij aan militaire onderscheidingen die hiërarchie uitstralen en vlaggen die een nationale identiteit vertegenwoordigen (of ondersteboven de verwerping daarvan symboliseren). Ook het speelveld, nationale grenzen, geografische informatie, ruimtelijke verdeling, optische illusies of informatie die slechts met het mechanische oog af te lezen is, zoals de barcode, worden bemiddeld door de communicatieve waarde van het lijnenspel. Wat betreft het inpakpapier, vindt er dus een bemiddeling plaats door middel van het patroon, die zowel de intentie en aandacht van de gever dient te vertegenwoordigen, als een beroep doet op het verlangen van de ontvanger.

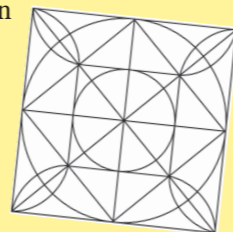


openbaring van een voorafgaand verborgen vertoning. Het inpakpapier reduceert het geschenk tot een silhouet in een mantel van anonimiteit. De gift ondergaat een tijdelijke vermomming, waarbij het patroon dient als een maskerade van decoratie ter verhulling en verleiding.

In Andrei Tarkovsky's *Sacrifice* (1986) spreekt een personage wijs uit dat ieder geschenk een opoffering is. Als we dat voor waarheid aannemen, zou dat betekenen dat het uitpakken van een geschenk een centraal ritueel is in de opoffering. Het inpakpapier zet hier de mise-en-scène voor het geschenk, de climax voor de uitwisseling. Het is het *moment suprême* waarbij het geschenk de gever verlaat—die zo zorgvuldig het geschenk verzorgd, ingepakt, bekostigd of gemaakt heeft—en in de handen van de onwetende ontvanger terecht komt. De anonimiteit en onherkenbaarheid, bewerkstelligd door het patroon, draagt bij aan zowel de anticipatie en spanning van het geschenk, als de boodschap die het bij zich draagt dat het cadeau met zorg verworven is.



Het patroon lijkt daarmee, in het ritueel van het geschenk, een semantische functie aan te nemen. Er ontstaat een communicatief aspect waarbij het patroon de ambitie heeft om positieve en plezierige associaties op te roepen. Zowel het inpakpapier als de ambachtelijke afdruk zal door middel van de positieve associaties een poging doen om bij de aanschouwer in de smaak te vallen. Onderscheidend is, dat het inpakpapier daarbij een communicatief doel dient en poogt bij te dragen om het ritueel zo plezierig mogelijk te maken voor zowel de gever als de ontvanger. Waar het inpakpapier het geschenk verhult in onherkenbaarheid, draagt het patroon een boodschap die kenbaar maakt dat het onherkenbare geen ongewenst pakket is, maar een geschenk.



Als het inpakpapier gezien wordt als relikwie in de rituele opoffering van het geschenk, is het wellicht niet eens een gek idee om het in te lijsten en geduldig af te wachten tot Hansje van Halem herbruikbare *furoshiki* stoffen produceert. In de tussentijd en bij twijfel kan er altijd voor gekozen worden om de ambachtelijke afdruk ingepakt en wel in te lijsten.



* Patronen gebaseerd op de classificatie van het ornament naar Archibald Christie, *Traditional Methods of Pattern Designing: An introduction to the Study of the Decorative Art* (Oxford: Clarendon press, 1910) In *Graphic Design: The New Basics*, van Ellen Lupton en Jennifer C. Phillips, pagina 202, New York: Princeton Architectural Press, 2015.

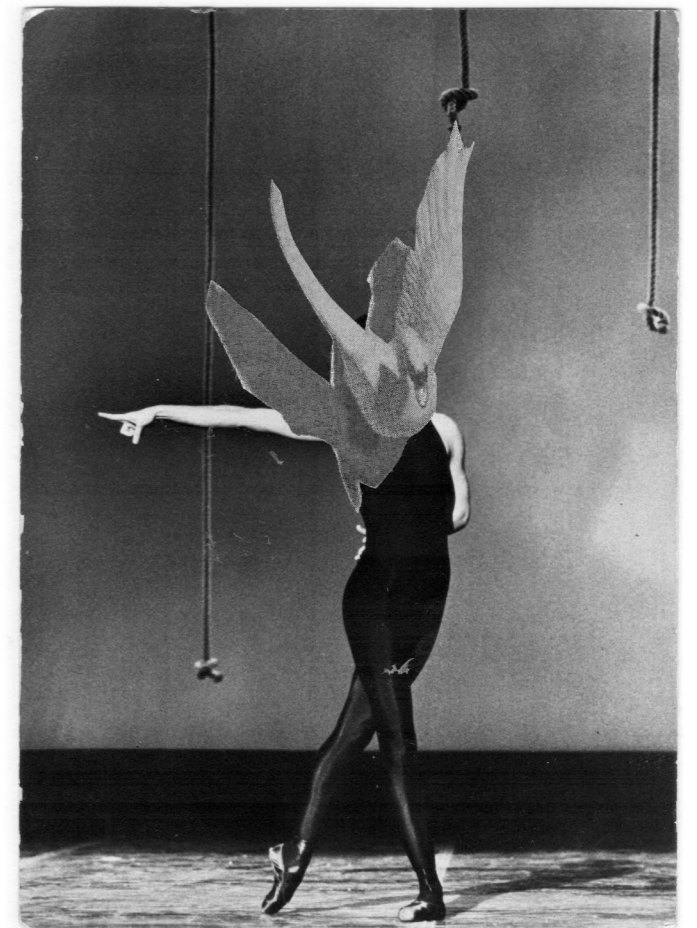


Voor Noëlle van den Dungen



Voor Laure Vanrijckeghem

Voor Vera van Nuenen



Tubelight is een onafhankelijk platform voor hedendaagse kunst en kunstcritiek in Nederland dat sinds 1998 bestaat. Het publiceert vier keer per jaar een gratis tijdschrift dat wordt verspreid via ruim 200 kunstinstellingen. Elk nummer bevat naast teksten ook de Vrijplaats, waarvoor een kunstenaar uitgenodigd wordt een nieuw werk te maken.

Het tijdschrift en de website geven jong schrijftalent een platform en dragen bij aan de zichtbaarheid van kleinere kunstinstellingen en kunstenaars die aan het begin van hun carrière staan.

Tubelight komt onbezoldigd tot stand en dankt zijn bestaan aan adverteerders en abonnees.

Neem een abonnement voor slechts 30 euro per jaar of steun Tubelight met een advertentie.

REDACTIE

Veerle Driessen (eindredactie), Jip Hinten (eindredactie), Puck Kroon, Floor van Luijk, Miriam van Ommeren, Haiko Sleumer, Kai Udem, Marjolein van de Ven, Masha van Vliet, Jelmer Wijnstroom (eindredactie)

ADVERTENTIES

Floor van Luijk
advertenties@tubelight.nl
+31 (0)618107162

ONTWERP

Kai Udem

DRUK

ZwaanLenoir

LETTERBIJDRAGE

OS Swash Beta
(Orange Slice Type)

AMBASSADEURS

Kunstvlaai, Het Nieuwe Instituut,
Van Abbemuseum

ADRES EN ABONNEMENTEN

Derde Kostverlorenkade 23-1
1054TP Amsterdam

info@tubelight.nl

www.tubelight.nl

Volg Tubelight ook op Facebook,
Instagram en Twitter

ISSN 1569-7452



Voor Kylièn Sarino Bergh