

MA-THESIS MODERNE KUNST

NEDERLANDSE IDENTITEIT & NEDERLANDSE VIDEOKUNST



***HOE WORDT DE NEDERLANDSE IDENTITEIT VERBEELD BINNEN DE
NEDERLANDSE VIDEOKUNST EN ZIJN ER VERSCHILLEN WAAR TE NEMEN IN
DE WIJZE WAAROP NEDERLANDSE EN 'NIEUWE' NEDERLANDSE
VIDEOKUNSTENAARS AANKIJKEN TEGEN DE NEDERLANDSE IDENTITEIT?***

Stefanie Burger
Studentnummer: 0481955
Datum: 23-09-2008
Scriptiebegeleider: Adi Martis

Voorwoord

Nietsvermoedend in de auto zittend, kwam *Het land van* van Lange Frans en Baas B op de radio voorbij. Ik hoorde hen over de identiteit van Nederland rappen. Niet eerder had ik de Nederlandse karakteristieken zo duidelijk verwoord horen worden. Gezamenlijk met de veelbesproken uitspraak van Prinses Máxima dat dé Nederlandse identiteit volgens haar niet bestaat, leidde dit tot het onderwerp van deze scriptie. Kranten, tijdschriften, televisie- en radioprogramma's staan bol van de discussie omtrent de Nederlandse identiteit. Tentoonstellingen als *Be(com)ing Dutch* in het Van Abbemuseum wijzen uit dat dit ook de kunstwereld niet ontgaat. Maar altijd wordt de Nederlandse identiteit bediscussieerd, besproken en vastgesteld vanuit de Nederlandse bevolking. Hoe de zogenaamde 'nieuwe' Nederlanders daarover denken, lijkt niemand te interesseren. Dat wekte mijn interesse.

De keuze voor videokunst komt voort uit het feit dat kunstenaars van meet af aan de camera veelvuldig op zichzelf richten.

Of er verschillen zijn waar te nemen in de manier waarop Nederlandse en 'nieuwe' Nederlandse videokunstenaars aankijken tegen de Nederlandse identiteit, is moeilijk te onderzoeken. Door middel van het bekijken van video's, het lezen van uiteenlopend materiaal en de interviews die ik heb mogen houden met een aantal kunstenaars, heb ik voldoende informatie verzameld maar een éénduidig antwoord kan ik niet geven. Kijkend naar de duur van de discussie over nationale identiteit, is het ook zo niet gemakkelijk een éénduidig antwoord te kunnen geven. Ik hoop wel dat het onderzoek enige opheldering geeft en wellicht kan bijdragen aan de discussie.

Stefanie Burger

Inhoudsopgave

Inleiding.....	p. 4
Hoofdstuk 1 – Identiteitsdebat.....	p. 7
Hoofdstuk 2 – Identiteit.....	p. 13
Hoofdstuk 3 – Nederlandse videokunst.....	p. 16
Hoofdstuk 4 – Nederlanders versus ‘nieuwe’ Nederlanders.....	p. 20
Conclusie.....	p. 34
Bibliografie.....	p. 36

Inleiding

De toenemende culturele diversiteit in de (Nederlandse) samenleving door internationalisering en globalisering en de daaruit voortvloeiende spanningen tussen bevolkingsgroepen hebben tot een verheving van de discussie over de multiculturele samenleving geleid. Binnen deze discussie heeft de nationale identiteit een centrale plaats veroverd. De aanwezigheid van 'anderen' lijkt een aanleiding om te reflecteren op de eigen identiteit en de identiteit van een land als natie. In Nederland wordt de Nederlandse identiteit steeds vaker voorgesteld als een set van vaststaande kenmerken waaraan migranten zich moeten aanpassen. Maar wat is de Nederlandse identiteit? Wat kenmerkt een Nederlander? En wat betekent het om Nederlander te zijn?

In het buitenland wordt Nederland geassocieerd met molens, klompen, kaas, tulpen en deltawerken en wellicht met ons gedoogbeleid omtrent drugs, abortus en euthanasie. Binnen ons land bestaat er echter geen overeenstemming over wat 'Nederlands zijn' inhoudt. Linda Roodenburg – auteur van de boeken *PhotoWork(s) in Progress/Constructing Identity [I]* en *II* (resp. 1997 en 1999) – wijt dit fenomeen aan het feit dat Nederland zich niet representeert. Als reden hiervoor benoemt Roodenburg het besef dat er geen alternatief is waar iedereen zich in kan vinden. Het kenmerk van Nederland is voor haar dat niemand en iedereen Nederlander is, dat er geen dominante cultuur is die de ruim zestien miljoen individuen met een grote variëteit aan culturele en sociale achtergronden bindt en definieert.¹ *PhotoWork(s) in Progress/Constructing Identity* was een internationaal project dat is opgezet ter stimulering van de ontwikkeling van documentaire fotografie, maar dat eveneens de hedendaagse interesse in identiteit laat zien.

Vanaf de jaren '80 zien we in de kunstwereld het leven terugkomen in de kunst: veel kunstenaars reageren op ontwikkelingen in de maatschappij. Enkele Nederlandse kunstenaars refereren in hun werk dan ook aan de hierboven geschetste situatie. Dit verschijnsel leidt tot de onderzoeksvraag: *hoe wordt de Nederlandse identiteit verbeeld binnen de Nederlandse videokunst en zijn er verschillen waar te nemen in de wijze waarop Nederlandse en 'nieuwe' Nederlandse videokunstenaars aankijken tegen de Nederlandse identiteit?*

De reden waarom het onderzoek is toegespitst op videokunst is dat video vanaf de beginjaren wordt gebruikt als 'spiegel': kunstenaars gebruiken het medium als reflectiemiddel voor het 'zelf'.² De eigen identiteit van de kunstenaar is om die reden veelvuldig het onderwerp van videowerken.

Sinds de jaren '80 van de 20^e eeuw wordt Nederland als een multiculturele samenleving gedefinieerd. De verscheidene culturen die ons land bevolken, zijn veelvuldig het onderwerp binnen de politiek. En doordat de Nederlandse burgers vrijwel dagelijks in contact komen met de zogeheten allochtonen, is de integratie van deze 'nieuwe' Nederlanders aan de orde van de dag. Maar hoe moeten zij zich aanpassen aan de Nederlandse cultuur als het voor de eigen inwoners niet eens duidelijk is wat die cultuur kenmerkt? Om die reden heb ik mijn onderzoek toegespitst op twee groepen kunstenaars: de Nederlanders, geboren en getogen in Nederland en de 'nieuwe' Nederlanders – geboren in een ander land dan Nederland maar nu hier wonend en werkend – om te kijken hoe beide groepen tegen de Nederlandse identiteit aankijken en op welke manier zij die verwerken in hun video's.

Voor de Nederlandse groep heb ik gekozen voor de videokunstenaars Erik van Lieshout en Jeroen Kooijmans. Van Lieshout (Deurne, 1968 – woont en werkt in Rotterdam) is op dit moment één van de bekendste vertegenwoordigers van de Nederlandse videokunst.

¹ Linda Roodenburg e.a., *PhotoWork(s) in Progress/Constructing Identity*, uitgave bij tent. Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1997, p. 20.

² Op dit fenomeen ga ik verder in in hoofdstuk 1.

In zijn werk richt hij zijn blik op het stedelijk leven en zijn subculturen en problematiek. Vaker nog is de camera op hemzelf gericht. Van Lieshout probeert zijn eigen identiteit vast te stellen ten opzichte van anderen. In zijn werk staat dan ook niet alleen zijn eigen identiteit centraal, maar ook die van minderheden als Marokkanen en homoseksuelen.

De identiteit van Nederland is regelmatig het onderwerp in de video's van Jeroen Kooijmans (Schijndel, 1967 – woont en werkt in Amsterdam), maar hij is zich wel degelijk bewust van de veranderende Nederlandse identiteit door de komst van uiteenlopende culturen in ons land. Als reactie hierop neemt Kooijmans zijn toevlucht in door hem gecreëerde werelden waar zijn eigen regels gelden. De mogelijkheid om hierin zijn heil te zoeken verschaft hem vrijheid, die voor Kooijmans nodig is om te functioneren in de huidige maatschappij.

Voor de tweede groep kunstenaars heb ik gekozen voor de 'nieuwe' Nederlanders Marina Abramović, Fiona Tan en Tjong Ang. Abramović (Belgrado, Joegoslavië, 1946 – woont en werkt in Stromboli/New York) is al jaren een gevestigde naam op het gebied van videokunst. Haar leven is altijd het onderwerp geweest van haar werk en na voorheen meer algemene onderwerpen voor haar video's te hebben genomen, richt ze zich de laatste jaren meer op haar verleden. *Balkan Baroque*, *Count on Us*, *The Hero*, *Tesla Urn* en *Balkan Erotic Epic* reflecteren Abramović's Servische origine.

Fiona Tan (Pekan Baru, Indonesië, 1966 – woont en werkt in Amsterdam/Berlijn) maakt momenteel furore als videokunstenaar. Ze stelt in haar werk de kwestie aan de kaak van nieuwkomer in een nieuw land. Je thuisland achter je gelaten, kom je in een nieuw land waar de taal anders is, de cultuur anders is en waardoor je je er niet thuis voelt. Dit heeft Tan, die een gemengde achtergrond heeft, zelf meegemaakt: ze is in Indonesië geboren, opgegroeid in Australië en geëmigreerd naar Nederland. In haar video's gaat Tan op zoek naar haar Chinees-Indonesische achtergrond.

Tjong Ang (Surabayal, Indonesië, 1961 – woont en werkt in Amsterdam) is misschien nog geen wereldbekende naam op het gebied van videokunst, maar daarom niet minder interessant. Hij onderzoekt de werking van de hedendaagse beeldcultuur. De massamedia proberen onze individuele identiteit te stroomlijnen in vaststaande posities. Ang probeert door middel van het creëren van imaginaire werelden ons aan die strikt georganiseerde samenleving te onttrekken. Hij wil onze wereld verbreden en ons losmaken van de massamedia die ons stereotypes voorhouden. In het begin van zijn carrière beschouwde Ang zich als een Nederlander, met etnische of culturele identiteit hield hij zich niet bezig. Rond 1995 trad er een verandering op. Er werd hem vanuit de kunstwereld gevraagd: 'We weten dat je een Nederlandse kunstenaar bent, maar kom je werkelijk vandaan?'. Vanaf dat moment probeert Ang antwoord te geven op die vraag.

Voordat een antwoord op de onderzoeksvraag kan worden gegeven, is het eerst belangrijk na te gaan wat onder identiteit, videokunst en Nederland wordt verstaan.

In het eerste hoofdstuk ga ik in op het identiteitsdebat in Nederland. Wanneer is die discussie ontstaan en waarom wordt de eigen identiteit zo benadrukt? Ook binnen de beeldende kunstwereld schets ik de oorsprong van en reden voor dit debat. In het daaropvolgende hoofdstuk probeer ik antwoord te geven op de vraag 'wat is identiteit?' aan de hand van algemene, filosofische literatuur en literatuur vanuit een meer kunsthistorisch oogpunt. Hoofdstuk drie geeft de geschiedenis van de Nederlandse videokunst weer. Ik behandel die aspecten die relevant zijn voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag. In het laatste hoofdstuk komen de gekozen kunstenaars aan bod. Aan de hand van video's van en interviews met de kunstenaars toon ik hoe zij tegen de Nederlandse identiteit aankijken en op welke wijze zij hun visie daaromtrent tot uiting brengen in hun werk. De conclusie vertelt ons

of er verschillen zijn in de manier waarop Nederlandse en ‘nieuwe’ Nederlandse videokunstenars Nederland karakteriseren.

Hoofdstuk 1 Identiteitsdebat

Prinses Máxima kwam eind 2007 volop in het nieuws, toen ze bij de presentatie van het WRR-rapport *Identificatie met Nederland* in Den Haag op 24 september verklaarde dat dé Nederlandse identiteit niet bestaat. De Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (WRR) doet in dit rapport voorstellen om de verbondenheid met Nederland te versterken.³ Het advies van de WRR luidt om niet meer te spreken over dé Nederlandse identiteit, maar juist te kijken naar de manieren waarop de bevolking zich verbonden voelt met dit land om ervoor te zorgen dat de mensen met uiteenlopende achtergronden zich ‘thuis’ voelen.⁴ WRR-voorzitter Wim van de Donk waarschuwt dat het niet verstandig is om een enge benadering van identiteit te gebruiken in een tijd waarin de wereld steeds internationaler wordt.⁵ Máxima toonde sympathie voor dit advies door te verklaren dat zij van mening is dat autochtonen en nieuwkomers nog te veel in scheidslijnen denken: ‘Soort bij soort. Maar Nederland is geen Artis. Juist verscheidenheid en vermenging geven ons kracht’.⁶ De prinses vervolgde haar toespraak met: ‘Nederland is veel te veelzijdig om in één cliché te vatten. ‘De’ Nederlander bestaat niet’.⁷

Het WRR-rapport *Identificatie met Nederland* reageert op de ontwikkelingen van internationalisering en globalisering die onze bevolkingssamenstelling de afgelopen decennia heeft veranderd. We worden dagelijks geconfronteerd met andere culturen dan de Nederlandse waardoor onze identiteit ter discussie wordt gesteld: wat betekent het om Nederlander te zijn in een geglobaliseerde wereld? Dit identiteitsdebat kent echter een langere geschiedenis.

Gedurende een lange periode dacht de overheid dat het merendeel van de arbeidsmigranten terug zou keren naar hun vaderland. Maar toen dit niet zo bleek te zijn en deze migranten zich definitief vestigden in ons land, drong eind van de jaren '70 van de 20^e eeuw het besef door dat er regelingen nodig waren om hen goed in de samenleving te kunnen opnemen.⁸ Dit was het startsein voor de opzet van het minderhedenbeleid. Centraal stond het behoud van de eigen identiteit van de migrantengroepen. Dus niet aanpassing aan, maar inpassing van deze groepen in de Nederlandse samenleving. De gedachte hierachter was dat het belangrijk en humaan was om groepen de ruimte te geven om hun eigen gewoonten en gebruiken te kunnen handhaven.⁹ Ook in de jaren '80 was dit de centrale gedachte, zolang de beleving van de eigen cultuur binnen de perken van de Nederlandse grondwet bleef. Tijdens deze jaren werd Nederland in de politiek gedefinieerd als multiculturele samenleving waarbij de culturele verschillen werden opgevat als een verrijking van de maatschappij. De jaren '70 en '80 werden gekenmerkt door tolerantie ten opzichte van etnische minderheden en voorzichtigheid wat betreft (uitspraken over) de eisen die aan hen gesteld mogen of moeten worden.

Verandering trad op aan het begin van de jaren '90. De aanleiding voor een debat over de multiculturele samenleving en integratie vormde een artikel van Frits Bolkestein in *de*

³ De WRR heeft als doel de regering te adviseren over toekomstige ontwikkelingen die van groot maatschappelijk belang zijn.

⁴ Anoniem, ‘Máxima: vermenging geeft Nederland kracht’, *NRC Handelsblad* 24 september 2007.

⁵ Anoniem 2007.

⁶ Anoniem, ‘Máxima: ‘Nederlandse identiteit nog niet ontdekt’’, *NRC Handelsblad* 25 september 2007.

⁷ Uitspraak van Prinses Máxima tijdens haar toespraak bij de presentatie van het WRR-rapport *Identificatie met Nederland* op 24 september 2007, toespraak geciteerd van: website *Koninklijk Huis* <<http://www.koninklijkhuis.nl/content.jsp?objectid=20871>> (26 mei 2008).

⁸ Fleur Sleegers, *In debat over Nederland: veranderingen in het discours over de multiculturele samenleving en nationale identiteit*, WRR-rapport 24 september 2007, p. 9.

⁹ Sleegers 2007, p. 15.

Volkskrant van 12 september 1991. Bolkestein verkondigde in dat artikel dat hij integratie met behoud van eigen identiteit verwerpt.¹⁰ Bij integratie moeten de westerse waarden als richtlijn dienen; de Nederlandse cultuur moet worden verdedigd. In 1990 bestond 5,8% van de Nederlandse bevolking uit niet-westerse allochtonen.¹¹ Om die reden was Bolkestein van mening dat een debat over minderheden zinvol was. En hij kreeg zijn zin. Maar dat ging niet zonder slag of stoot. Bolkestein kreeg veel kritiek, wat gepaard ging met de heersende gedachte over Nederland als een vrij en tolerant land waar discriminatie niet aan de orde is. Maar de VVD-voorman kreeg ook steun voor zijn pleidooi voor een strengere aanpak van integratie en voor de eis van betere en meer aanpassing van minderheden. Want in die tijd ontstond onder de Nederlandse bevolking bezorgdheid over het ontstaan van ‘zwarte’ scholen, over het ruimhartige toelatingsbeleid, over de asielzoekerscentra die uit de grond schoten en over de waarden van de islam die niet stroken met onze waarden als scheiding van kerk en staat en vrijheid van meningsuiting.¹²

Vanaf dat moment in 1991 is integratie regelmatig het onderwerp in de politieke en publieke sfeer. In de politiek verschuift de focus op migrantengroepen naar het centraal stellen van het individu waarbij niet alleen de rechten maar ook de plichten van de migranten aan bod komen.¹³ Integratie wordt meer gezien als een eigen, individuele verantwoordelijkheid. Actief burgerschap is wat van de migranten wordt verwacht. Zij moeten zich oriënteren op de Nederlandse samenleving en zich zo ontwikkelen tot mondige burgers.¹⁴ Het migrantenbeleid krijgt vanaf dan de titel ‘integratiebeleid’. Binnen dit integratiebeleid van de jaren ’90 ligt de nadruk op de verbetering van de sociaaleconomische positie van migranten. De aandacht gaat hierbij uit naar werk, scholing en politieke participatie.¹⁵ Culturele inburgering komt haast niet ter sprake: de beleving van de eigen cultuur blijft mogelijk, hoewel de nadruk op ‘het Nederlandse’ her en der doorschemert. Zo schrijft D66 in zijn verkiezingsprogramma van 1998: ‘De inburgeringprogramma’s voor nieuwkomers zijn een goede voorbereiding op deelname aan de Nederlandse samenleving. Onderwerpen als de democratische rechtsorden, de grondrechten en de gelijkwaardigheid van man en vrouw dienen verplicht onderdeel van de programma’s uit te maken’.¹⁶

Maar diegene die het debat echt deed opwaaien, was Paul Scheffer. In het artikel ‘Het multiculturele drama’, dat in 2000 is gepubliceerd in het *NRC Handelsblad*, bekritiseert publicist en PVDA-lid Scheffer het integratiebeleid. Hij meent dat de integratie is mislukt; de kloof tussen allochtonen – inmiddels een gangbare term – en autochtonen is en blijft groot. ‘Wie alle beschikbare gegevens overziet komt tot een ontnuchterende conclusie: werkloosheid, armoede, schooluitval en criminaliteit hopen zich op bij de etnische minderheden. [...] Het gaat om enorme aantallen achterblijvers en kanslozen, die de Nederlandse samenleving in toenemende mate zullen belasten.’¹⁷ Volgens Scheffer zorgt het huidige beleid van ruime toelating en beperkte integratie voor vergroting van de ongelijkheid en het gevoel van vervreemding in de samenleving. We brengen onvoldoende onder woorden

¹⁰ Terugblik op het minderhedendebat door Frits Bolkestein in: ‘Het debat vordert, al zijn de problemen niet opgelost’, *de Volkskrant* 31 augustus 2006.

¹¹ Bolkestein 2006.

¹² Baukje Prins, *Voorbij de onschuld. Het debat over de multiculturele samenleving*, Amsterdam 2004.

¹³ Slegers 2007, p. 19.

¹⁴ Doortje Boshuizen, *Over integratie gesproken... Een onderzoek naar de waarden die politieke partijen hechten aan informele participatie van allochtonen en autochtonen ten behoeve van sociale integratie*, (Master thesis ‘Sociale vraagstukken; interventies en beleid’, Universiteit Utrecht) 28 augustus 2006, p. 23.

¹⁵ Slegers 2007, p. 19.

¹⁶ Verkiezingsprogramma D66 ‘Bewogen in beweging’ 1998, in zijn geheel te lezen op: website Documentatiecentrum Nederlandse Politieke Partijen (DNPP)

<<http://dnpp.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/programmas/Verkiezingsprogramma/1998/d6698.pdf>> (16 juni 2008).

¹⁷ Paul Scheffer, ‘Het multiculturele drama’, *NRC Handelsblad* 29 januari 2000.

wat onze samenleving bijeenhoudt; er zijn weinig bronnen van saamhorigheid. Scheffer ziet de oplossing voor dit probleem dan ook in het naar voren schuiven van nationale tradities, gebruiken, normen en waarden. Zo zouden we de Nederlandse taal, cultuur en geschiedenis moeten onderwijzen aan nieuwkomers. We moeten mededeelzamer worden, want nu leven we te veel langs elkaar heen, aldus Scheffer. '[...] integratie is nu eerder uitzondering dan regel, alleen al omdat het onderwijs uiteenvalt in witte en zwarte scholen en kinderen dus van jongs af aan in gescheiden werelden groot worden.'¹⁸

Na het verschijnen van Scheffers artikel was kritiek niet van de lucht. Veel lezers van 'Het multiculturele drama' verwarden Scheffers pleidooi voor insluiting met een pleidooi voor uitsluiting.¹⁹ Ook betichtten sommigen Scheffer van het homogeniseren en beschuldigen van moslims. Niet alleen burgers, maar ook wetenschappers en politici reageerden voornamelijk verontwaardigd op het artikel. Een greep uit de ingezonden brieven in het *NRC Handelsblad* verradt de toon van de kritiek op Scheffer: 'De diversiteit van Nederland moet niet als een bedreiging worden gezien, maar als een toegevoegde waarde' (Z. Seçil Arda, directeur TopSupport Intercultural Consultancy en voorzitter International Network Women from Turkey); 'Drie keer heb ik het veelbesproken artikel van Paul Scheffer gelezen en iedere keer staat het me meer tegen' (Eduard Bomhoff); 'De houding 'wij zijn de betere' – van welke kant dan ook – draagt niet bij tot een klimaat waarin op basis van gelijkwaardigheid meningen worden uitgewisseld over hoe we met elkaar om willen gaan in het publieke domein' (Ahmed Aboutaleb, Tineke van den Klinkenberg, directie FORUM, instituut voor multiculturele ontwikkeling).²⁰ Als antwoord op de vele reacties schreef Scheffer twee maanden na het verschijnen van 'Het multiculturele drama' een artikel, dat wederom door het *NRC Handelsblad* werd gepubliceerd. In 'Het multiculturele drama: een repliek' probeert Scheffer de stellingen die hij in het eerste artikel aannam te relativeren. Hij verduidelijkt dat 'Het multiculturele drama' geen pleidooi is geweest voor gedwongen assimilatie van allochtonen. Waar het Scheffer om gaat, is dat er meer met elkaar moet worden gepraat en minder langs elkaar heen geleefd. Hij vat de kern van zijn pleidooi als volgt samen: 'Nederland is eenvoudig te klein om elkaar duurzaam te ontlopen en daarom moeten we meer spreken over het multiculturele vraagstuk. In mijn artikel ['Het multiculturele drama'] ging het niet om de verdediging van 'autochtone' of 'allochtone' belangen, maar om de manier waarop in Nederland een open samenleving kan worden bestendigd'.²¹

De discussie over de multiculturele samenleving barstte los met het verschijnen van Scheffers 'Het multiculturele drama'. Opvallend is dat diegenen die negatief waren vaker in de prominente, landelijke dagbladen werden aangehaald dan diegenen die positief over de ontwikkeling van een multiculturele samenleving waren.²² Dit is veelbetekenend voor de ideeën en gedachtegang van de Nederlandse inwoners: het multiculturalisme staat in een steeds negatiever daglicht. En ook in de politiek kwamen stemmen op tegen deze ontwikkeling. In de aanloop van de landelijke verkiezingen van 2002 was integratie één van de centrale thema's.²³ Pim Fortuyn wist naar eigen zeggen wat er speelde onder het volk en bracht dat naar buiten, vanaf 2001 in de vorm van zijn partij Lijst Pim Fortuyn. Fortuyn vond Nederland te vol en de culturele diversiteit groter dan Nederland aankon. Net als Scheffer was hij de mening toegedaan dat Nederland een sterke nationale identiteit moest definiëren en profileren in het licht van de toenemende culturele diversiteit, omdat een sterke nationale

¹⁸ Scheffer 2000.

¹⁹ Slegers 2007, p. 24.

²⁰ Het artikel van Scheffer en daarop volgende reacties zijn te lezen in: 'Dossier Multiculturele Samenleving', *NRC Handelsblad* <<http://www.nrc.nl/W2/Lab/Multicultureel/inhoud.html>> (13 juni 2008).

²¹ Paul Scheffer, 'Het multiculturele drama: een repliek', *NRC Handelsblad* 25 maart 2000.

²² Slegers 2007, p. 28 en bijlage 3 voor de exacte cijfers, p. 95.

²³ Boshuizen 2006, p. 25.

identiteit de saamhorigheid in de samenleving zou versterken.²⁴ En dat Fortuyn de gevoelens van de Nederlandse bevolking verwoordde, bleek uit de 26 zetels die Lijst Pim Fortuyn behaalde bij de verkiezingen in 2002.

Vanaf de aftrap van de identiteitsdiscussie in 2000 door Scheffer is integratie een veelbesproken (beleids)onderwerp. Binnen de overheid en politiek is er vooral veel aandacht voor sociale cohesie. Kabinet Balkende-II, dat aantrad op 27 mei 2003 en zijn ontslag indiende op 30 juni 2006, wilde de binding en contacten tussen verschillende (etnische) groepen bevorderen.²⁵ De nadruk lag op een wederzijds verplichting van migrant en samenleving.²⁶ Binnen dit huidige discours vertaalt zich dit vooral in de nadruk binnen het integratiebeleid op de Nederlandse normen en waarden: het ‘Nederlands zijn’. Nieuw binnen dit beleid is dat migranten niet alleen respect moeten hebben voor de in Nederland geldende normen en waarden, maar er wordt van hen verwacht dat zij indien nodig hun eigen cultuur en religieuze opvattingen opzij zetten of zelfs loslaten bij het overnemen van de Nederlandse normen en waarden.²⁷ Door middel van onderwijs wil de overheid de trots op de nationale identiteit bij zowel Nederlandse burgers als bij nieuwkomers bevorderen om zo verbondenheid te creëren tussen de verschillende gemeenschappen binnen één samenleving. Maar de medaille heeft ook een keerzijde. Discussies over het Nederlanderschap hebben geleid tot een steeds dominanter geworden ideaaltypisch idee van de nationale identiteit, die veelal wordt gezien als modern, westers, open, tolerant en individualistisch. Er is weinig oog voor de diversiteit binnen de Nederlandse cultuur en binnen niet-westerse culturen. De vraag rijst: cohesie of diversiteit – bedreiging of verrijking van de samenleving?

Na de aanslagen van 11 september 2001 in New York en de moord op Theo van Gogh op 2 november 2004 door Mohammed B. is de houding in de publieke sfeer ten opzichte van multiculturalisme veranderd, negatiever geworden. Angsten met betrekking tot radicalisering komen bij steeds meer Nederlanders naar boven en de Nederlandse identiteit lijkt niet meer samen te gaan met de islamitische identiteit.²⁸ De Nederlandse bevolking houdt zich vast aan de eigen nationaliteit om te laten zien dat zij hier horen en om zich af te zetten tegen andere identiteiten. Geert Wilders, leider van de Partij voor de Vrijheid, speelt in op deze ontwikkeling door zich af te zetten tegen de ‘islamisering’ van Nederland en te pleiten voor een immigratiestop.²⁹ De PVV wil de invloed van niet-westerse culturen zoveel mogelijk beperken. De aandacht moet juist liggen bij de Nederlandse identiteit en de trots daarop.³⁰ Dat dat eveneens de centrale gedachte binnen de partij van Rita Verdonk is, is af te lezen aan de naam Trots op Nederland.

Maar in een tijd van globalisering en internationalisering, in een samenleving vol verschillende culturen, bestaat dé Nederlandse identiteit dan nog wel?

Vanaf de jaren '70 en '80 begon men met de erkenning van verschillende culturen, toen bleek dat de gastarbeiders niet meer terug zouden keren naar hun thuisland. Men kon niet meer onder de invloed van de migranten op de huidige samenleving uit. De multiculturele samenleving werd hét onderwerp van gesprek waarin de interesse in de ‘exotische’ culturen uiteindelijk zou leiden in het benadrukken van de eigen identiteit. In de kunstwereld loopt deze ontwikkeling vrijwel parallel. Aan de hand van verschillende tentoonstellingen is te zien hoe niet-westerse kunst werd opgenomen in westerse tentoonstellingen om aan te tonen dat

²⁴ Slegers 2007, p. 30.

²⁵ Boshuizen 2006, p. 27.

²⁶ Slegers 2007, p. 49.

²⁷ Slegers 2007, p. 54.

²⁸ Slegers 2007, p. 56.

²⁹ De PVV won maar liefst negen zetels bij de verkiezingen van 2006.

³⁰ Informatie over de PVV ontleend aan: website *Partij voor de Vrijheid* <www.pvv.nl> (11 juni 2008).

primitieve kunst werd erkend door het Westen en hoe langzaam maar zeker ook binnen de beeldende kunst de aandacht steeds meer op de eigen identiteit komt te liggen.

De eerste tentoonstelling waarmee een omslag plaatsvond in het denken over niet-westerse kunst, is *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* in het Museum of Modern Art in New York in 1984. Voorheen werden niet-westerse kunstobjecten voornamelijk gebruikt als antropologisch materiaal, maar in deze tentoonstelling werden de objecten gebruikt als illustratiemiddelen om aan te tonen dat de westerse kunst zijn inspiratie putte uit exotische en primitieve culturen van over de hele wereld.³¹ Wel waren het nog anonieme illustratiemiddelen: conservatoren van dergelijke tentoonstellingen in die tijd gebruikten de niet-westerse kunst dikwijls op een manier zodat het binnen de westerse, witte visie past. Kunst bleef een westerse aangelegenheid.

Vijf jaar later werden er in de tentoonstelling *Magiciens de la Terre* in het Centre George Pompidou in Parijs vijftig westerse en vijftig niet-westerse kunstenaars getoond. Met werk van over de hele wereld wilde de tentoonstelling de heterogeniteit van kunst aan het publiek laten zien.³² In tegenstelling tot *'Primitivism' in 20th Century Art* presenteerde *Magiciens de la Terre* een meer gelijkwaardige uitwisseling tussen verschillende culturen.

Niet-westerse kunst was nu de westerse kunstwereld binnengedrongen, maar er werd nog steeds naar die objecten gekeken vanuit een westers perspectief. Bovendien beschouwden de westerlingen niet-westerse kunst als een homogeen fenomeen. Als reactie op deze stereotypering legden veel niet-westerse kunstenaars de nadruk op de eigen identiteit om zich te onderscheiden, om de unieke persoon achter de kunst te tonen. De *Whitney Biennial* in 1993 toonde deze focus op identiteit. De tentoonstelling bevatte onder andere het werk van Daniel Martinez (geb. 1961): buttons met daarop woorden die samen de zin 'I can't imagine ever wanting to be white'. Dat dit zijn persoonlijke reactie op de witte, westerse kunstwereld, waarin uitsluiting van marginale groepen tot voor kort aan de orde van de dag was, hoeft hier niet te worden uitgetekend.

Maar verandering was onderweg. *Documenta 11* in Kassel werd georganiseerd door de zwarte curator Okwui Enwezor (geb. 1963) en de daaropvolgende *Documenta* in 2007 bevatte werken van zowel niet-westerse als minder bekende kunstenaars uit de hele wereld die als op zichzelf staande objecten werden vertoond als een poging om de westerse canon te doorbreken.

Ook Nederland blijft hierbij niet achter. Vanaf omstreeks 1990 verschijnen in ons land tentoonstellingen waarin kunst van niet-Nederlanders is opgenomen. Een vroeg voorbeeld is *Double Dutch*, in 1989 georganiseerd door Stichting Kunst Mondiaal. Voor de tentoonstelling werden Nederlandse en buitenlandse kunstenaars uitgenodigd. Elk van de Nederlandse kunstenaars moest een buitenlandse collega uitkiezen om mee samen te werken en vice versa. Gezamenlijk maakten ze *Double Dutch*. In Nederland was deze tentoonstelling één van de eerste projecten waarin beide groepen werden geacht samen te werken en de kunst naast en door elkaar werd getoond. Al snel werden er meer kunsttentoonstellingen georganiseerd waarin sprake was van interculturele samenwerking. Zo volgde twee jaar later *Het klimaat* (1991), een serie tentoonstellingen waarin zowel buitenlandse als Nederlandse kunstenaars participeerden. Er zijn nog tal van andere voorbeelden te noemen, maar met name twee recente tentoonstellingen illustreren duidelijk de verschuiving van respect voor de 'Ander' naar de nadruk op de eigen, nationale identiteit. In 2003 werd door Museum De Paviljoens in Almere de tentoonstelling *Black My Story* georganiseerd. *Black My Story* bevatte werk van vijf kunstenaars met ieder een andere culturele en sociale achtergrond. De tentoonstelling had als doel de complexiteit van kunst, een persoon, nationaliteit, religie of ras te onderzoeken en

³¹ Eleanor Heartney, *Postmodernism*, Londen 2001, pp. 65-75.

³² Michael Archer, *Art Since 1960*, Londen 2002, p. 196.

wilde met name de diversiteit van kunst, personen en identiteit promoten zodat iedereen die zou erkennen.³³

Black My Story toont dat kunstenaars reflecteren op het leven en dat het de taak van een museum is om deze reflecties op het leven en het leven zelf te tonen aan het publiek. Het Van Abbemuseum is al twee jaar bezig met een project dat zich richt op wat in Nederland een gevoelige kwestie is geworden: *Be(com)ing Dutch* – Nederlands zijn of Nederlands worden? Nederlandse, maar ook ‘nieuwe’ Nederlandse en buitenlandse kunstenaars geven antwoord op vragen als ‘wie zijn de Nederlanders en hoe willen we door onszelf en door anderen gezien worden?’.

Door de globalisering is de nadruk komen te liggen op de eigen nationaliteit. In de kunstwereld betekent dit een opkomst van biënnales, waar elk land is vertegenwoordigd met een eigen paviljoen. Niet alleen in Venetië en Berlijn, maar ook in het niet-westerse Istanbul worden deze tweejaarlijkse kunstmanifestaties georganiseerd. Overal ter wereld zien de biënnales er echter hetzelfde uit: de werken in Berlijn zijn veelal ook in Venetië en Istanbul te aanschouwen. Elke nationale overheid vindt het belangrijk om op verschillende tentoonstellingen het land als een natie te tonen. Maar houden de kunstenaars zich hier eigenlijk wel mee bezig?

Een andere hedendaagse ontwikkeling is de sponsoring van kunst door bedrijven en de overheid. Binnen deze kring is eveneens de belangstelling te zien voor culturele diversiteit en identiteit dat samenhangt met de multiculturele samenleving. De Mondriaan Stichting heeft in 2003 de tentoonstelling *Urban Islam* in het Koninklijk Instituut voor de Tropen in Amsterdam gesponsord. Deze tentoonstelling gaf een beeld van de oorsprong van de islam en de plaats van deze godsdienst in de moderne samenleving. Maar de Mondriaan Stichting sponsorde in 2003 ook de Nederlandse inzending *We Are the World* voor de Biënnale van Venetië. *We Are the World* raakte de Nederlandse neiging om tegenwoordig meer en meer invloeden van buitenaf te mijden. Nederland is niet opener geworden voor buitenlanders, ondanks het feit dat de term ‘tolerant’ veelvuldig wordt geassocieerd met ons land.³⁴

Bovenstaande ontwikkelingen in ogenschouw genomen, lijkt kunst een marketingproduct te zijn geworden en momenteel verkoopt identiteit. Maar wat is dan de achterliggende gedachte achter het veelvuldig verschijnen van identiteit binnen de beeldende kunst?

³³ Christopher Joon-Hai Lee e.a., *Black My Story*, uitgave bij tent. Almere (Museum De Paviljoens) 2003, p. 186.

³⁴ Informatie uit bovenstaande alinea is grotendeels ontleend aan: Anoniem, *10 jaar Mondriaan Stichting 1994-2004*, Amsterdam 2004.

Hoofdstuk 2

Identiteit

Alleen al in het vorige hoofdstuk kwam het woord ‘identiteit’ zesentwintig keer voor. De laatste jaren wordt het begrip door iedereen veelvuldig gebruikt of er nu gepraat over de eigen identiteit, de identiteit van de buitenlandse buurman of de zoektocht naar identiteit. Maar wat is identiteit? Wat wordt onder de term verstaan? En waarom heeft iedereen het tegenwoordig over identiteit?

Identiteit is wie je bent. Wie je bent hangt samen met de keuzes die je in je leven maakt, de antwoorden die je geeft op vragen als ‘wie wil ik zijn?’ en ‘wat voor leven wil ik leiden?’ en de omgeving waarin je je beweegt. Kledingkeuze bijvoorbeeld zegt al veel over iemand – over iemand in een mooi, strak pak denken we dat het een carrièreregericht, hardwerkend persoon is, een vrouw met een hoofddoek associëren we vaak met een onderdrukte, zwaar gelovige moslima. Over het algemeen beslist iedereen zelf wat hij of zij draagt, maar je wordt wel degelijk beïnvloed door je omgeving. Denk maar eens aan zestien-, zeventienjarige meisjes die qua uiterlijk vaak enorm op elkaar lijken. Wat de een heeft, wil de ander ook, omdat je anders kans loopt er niet bij te horen.

Maar onze omgeving is enorm gegroeid. Een land huisvest tegenwoordig meerdere culturen. We worden daar dagelijks mee geconfronteerd, we moeten daar mee samenleven waardoor we verschillende identiteiten aan- of innemen. Stuart Hall (geb. 1932), een belangrijke Britse denker van Jamaicaanse afkomst, concludeerde al in 1987 dat we als gevolg hiervan een meervoud aan ‘zelven’ hebben.³⁵ De vaststaande identiteit heeft plaats gemaakt voor een gefragmenteerd ‘zelf’. Charles Taylor (geb. 1931) noemt in het boek *Bronnen van het zelf* die ontwikkeling een moderne identiteitscrisis, want die grote verscheidenheid aan invloeden van buitenaf zorgen voor: ‘[...] een acute vorm van desoriëntatie, waaraan [mensen] vaak uitdrukking geven door te zeggen dat ze niet weten wie ze zijn, maar die ook kan worden gezien als een radicale onzekerheid ten aanzien van waar ze staan’.³⁶ Er zijn andere identiteiten buiten jezelf en je moet jezelf bepalen ten opzichte van deze identiteiten.

De komst van verschillende culturen – en daarmee identiteiten – verandert de situatie in een land. Zo worden in Nederland de vaststaande waarden als scheiding van kerk en staat, gelijkheid van man en vrouw onder druk gezet door de opkomst van de islam. Veranderende omstandigheden vragen om verandering in de samenleving. Het is een feit dat in tijden van vervreemding, verandering en onzekerheid de mens terugkeert naar onweerlegbare zekerheden. Maar wat blijft er over als religie en familie niet meer adequaat blijken in deze geïndividualiseerde maatschappij? Precies, jezelf.

Deze onzekerheid kennen niet alleen de Nederlanders, maar ook de nieuwkomers in ons land. Zij hebben hun thuisland achter zich gelaten om hier opnieuw een leven te starten. Het is voor te stellen dat zij het gevoel hebben nergens bij te horen: niet in Nederland, maar ook niet meer in het land van herkomst. In Nederland worden deze migranten in hokjes gestopt met het etiket ‘Marokkaan’, ‘Surinamer’ of meer algemeen ‘buitenlander’. De homogenisering van de groepen migranten zorgt ervoor dat de uniekheid van een persoon er niet meer toe doet. Wat dan? Vanwege deze ontwikkelingen ligt in de huidige samenleving de nadruk op de eigen identiteit.

³⁵ Stuart Hall, *Het minimale zelf en andere opstellen*, Amsterdam 1991. De rode draad in zijn artikelen over burgerschap, identiteit en etniciteit is het feit dat we in deze veranderende samenleving meerdere identiteiten hebben en moeten hanteren.

³⁶ Charles Taylor, *Bronnen van het zelf: de ontstaansgeschiedenis van de moderne identiteit*, Rotterdam 2006 (vertaling, oorspronkelijk verschenen in 1989), p. 70.

De eigen identiteit van migranten komt echter in het geding als ze zich in Nederland willen vestigen. Wij willen dat zij die identiteit omzetten in een Nederlandse identiteit of in ieder geval in één die samengaat met de Nederlandse identiteit. Maar wat is dan die Nederlandse identiteit? Wat zijn de kenmerken ervan?

Het buitenland weet Nederland vrij gemakkelijk te karakteriseren: molens, klompen, tulpen, kaas en de deltawerken. Onder de jeugd is vooral ons gedoogbeleid omtrent drugs bekend en voor de meer ingewijden de vrijheid tot abortus en euthanasie.³⁷ Maar wil dat zeggen dat de migranten zich moeten kleden in de traditionele Nederlandse klederdracht, kaas moeten eten en thuis tulpen hebben staan? Nee. Voor de inwoners van Nederland is het moeilijker om die specifieke Nederlandse identiteit te verwoorden. Er bestaat geen overeenstemming over wat 'Nederlands zijn' inhoudt. Ons land is een land dat weinig tot niks zegt over zichzelf; Nederland representeert zich niet. Onze normen en waarden – waar minister-president Balkenende veel waarde aan hecht – zijn min of meer onzichtbaar: het zijn ongeschreven regels. Die nadruk op onze normen en waarden is bedoeld om de aanpassing van migranten gemakkelijker te maken en om de diverse samenleving bijeen te houden. Maar hoe moet een nieuwkomer in ons land zich aan de Nederlandse identiteit aanpassen als hij/zij niet exact weet waar die identiteit uit bestaat? Want de normen en waarden die tijdens het debat in 2002 werden genoemd – opstaan in de tram voor ouderen, niet wildplassen, geen hondenpoep of afval op straat en respect – zijn niet typisch Nederlands te noemen maar gelden in vrijwel alle culturen over de hele wereld.³⁸ Paul Scheffer die het identiteitsdebat deed oplaaien, sprak met een Marokkaanse student die opmerkte: 'Je weet hier nooit waar je aan toe bent. Wat is integratie dan, wat zijn die Nederlandse normen en waarden? Ik heb het idee dat Nederlandse politici het expres vaag houden, zodat ze later kunnen zeggen: nee, zo hadden we het niet bedoeld'.³⁹

De Nederlandse identiteit staat dus open ter discussie en is een identiteit waaraan iedereen een andere invulling kan geven en ook geeft.

Niet alleen vormt identiteit bij politici en burgers het gesprek van de dag, ook binnen de beeldende kunst ligt de aandacht de laatste jaren op identiteit. Maar over welke identiteit heb ik het hier dan? Altijd representeert kunst immers de *Zeitgeist* waarin het object is gemaakt. Bovendien vertelt een object veel over de identiteit van de maker: als beschouwer reis je mee in de geest van de kunstenaar die jou zijn of haar blik op de wereld toont. Maar vanaf de jaren '80 zien we dat kunstenaars zich bewust bezighouden met de eigen identiteit. Ter illustratie van mijn opvatting van identiteit: Cindy Sherman (geb. 1954) neemt in elk werk een andere identiteit aan om het stereotype beeld van de vrouw dat door de massamedia wordt uitgedragen te bekritisieren. Het gaat Sherman dus niet zozeer om haar eigen identiteit. Fiona Tan (geb. 1966) daarentegen is zeer bewust bezig met haar eigen identiteit. Met haar gemengde achtergrond en opgegroeid in een land waar ze echter niet geboren is, vraagt ze zichzelf af 'wie ben ik?'. Dat is de vraag die zowel burgers als kunstenaars bezighoudt vandaag de dag en om die reden is dat de onderliggende vraag van mijn onderzoek.

Maar waarom is de eigen identiteit vanaf de jaren '80 veelvuldig het onderwerp binnen de beeldende kunst? In de aanloop naar de jaren '80 vonden er een aantal gebeurtenissen plaats die de tijdsgeest veranderden. Na jaren van stabiele en economische zekerheid brak er onrust uit. De oliecrisis van 1979 veroorzaakte een economische terugval in de wereld. Samen met de oorlog tussen Irak en Iran, de Russische inval in Afghanistan en de langdurige gijzeling van Amerikaans ambassadepersoneel in Teheran leidde dit tot grote spanningen in de wereld. De Grote Verhalen als vrijheid, gelijkheid, broederschap en godsdienst hadden hun

³⁷ Zie Linda Roodenburg, in: Roodenburg 1997, p. 20.

³⁸ Het genoemde debat uit 2002 draagt de titel 'Het normen en waarden debat'.

³⁹ Overgenomen uit: Paul Scheffer, *Het land van aankomst*, Amsterdam 2008¹⁰ (2007), p. 44.

geloofwaardigheid verloren. Door de onrust en onzekerheid geloofde niemand meer in die totalitaire waarheden – ze hadden afgedaan. Men verzette zich ertegen en ging op eigen onderzoek uit. De sociale cohesie was verloren gegaan. Het verlies van een samenhangende wereld leidde tot een gefragmenteerde wereld waarin het individu centraal kwam te staan.

In de kunstwereld klonken er eveneens protesten tegen het heersende Grote Verhaal: het Modernisme. Het modernistisch streven naar universalisme had zijn geloofwaardigheid verloren door de aanwezigheid van zoveel verschillende culturen, anders dan het superieure Westen. Deze culturen brachten hun eigen geschiedenis en tradities mee, wat de (kunst)geschiedenis als een lineaire ontwikkeling – het geloof van de vader van het Modernisme Clement Greenberg – onder druk deed staan. In de reactie op het Modernisme, het Postmodernisme, kwam het besef op dat kunst samenhangt met de sociale context: de tijd en plaats waarin het werk gemaakt is en de persoon die het gemaakt heeft.

De witte, westerse, mannelijke kunstwereld werd voor het eerst onder druk gezet door feministische kunstenaars. Zij vielen de ongelijke behandeling van de vrouw aan en vochten voor een plekje binnen de kunstgeschiedenis, daar waarin vrouwen geen plaats kenden. Doordat deze kunstenaars voor zichzelf opkwamen, brachten zij de identiteit van de ‘Ander’ aan het licht.⁴⁰ De kunstwereld moest niet alleen openstaan voor de vrouw, maar ook voor andere marginale groepen.

Het Postmodernisme had zich bevrijd van het lineaire, universele vooruitgangdenken waardoor kunstenaars de vrijheid hadden om de inspiratie overal vandaan te halen: uit media, historische stijlen, het leven en zichzelf. Door de aanwezigheid van de massamedia in het dagelijkse leven, werd een roep om authenticiteit ten gehore gebracht. De media overspoelen het ‘echte’ leven met beelden, waardoor de realiteit vervangen is door een hyperrealiteit. Het echte leven kwam als reactie daarop terug in de kunst, met de eigen identiteit van de kunstenaar voorop.

Die nadruk op identiteit valt eveneens te verklaren vanuit de globalisering, die ervoor zorgde dat transnationaal reizen werd vergemakkelijkt. Landsgrenzen waren niet langer een obstakel, wat gesymboliseerd kan worden door de val van de Berlijnse muur in 1989 die de doorgang van het oosten naar het westen eenvoudiger maakte. De wereld werd divers en de nadruk kwam daardoor meer op de eigen lokaliteit te liggen. Kunstenaars stelden de eigen identiteit centraal om zich meer een individu te voelen in de gehomogeniseerde wereld.⁴¹

Bij niet-westerse kunstenaars werd de uniekheid van een persoon niet alleen weggevaagd door de globalisering, maar ook door toedoen van de westerse kunstwereld. Vanaf de jaren '80 krijgt niet-westerse kunst echter wel aandacht van de westerlingen en worden de objecten zelfs tentoongesteld, maar er wordt nog steeds vanuit de eenzijdige westerse blik naar gekeken: niet-westerse kunst was één pot nat en niet-westerse kunstenaars waren instinctief, spiritueel en irrationeel. Deze stereotypering in ras, klasse, etniciteit en seksualiteit zorgde ervoor dat kunstenaars het gevoel werd opgedwongen voor de groep te spreken. Maar om als het ware de uniekheid van zijn persoon te bewaren en beschermen, benadrukt de kunstenaar de eigen specifieke identiteit.

Weten we onze eigen specifieke identiteit wel te vinden? We hebben namelijk geen vaststaande identiteit meer, de oer-ik is samen met de andere Grote Verhalen verdwenen. De eigen ‘ik’ is versplinterd: we worden heen en weer geslingerd tussen familie, vrienden en collega's, in elke kring nemen we een andere identiteit aan, moeten we iemand anders zijn. Dus net als Fiona Tan vragen vele wereldburgers zich af ‘wie ben ik?’.

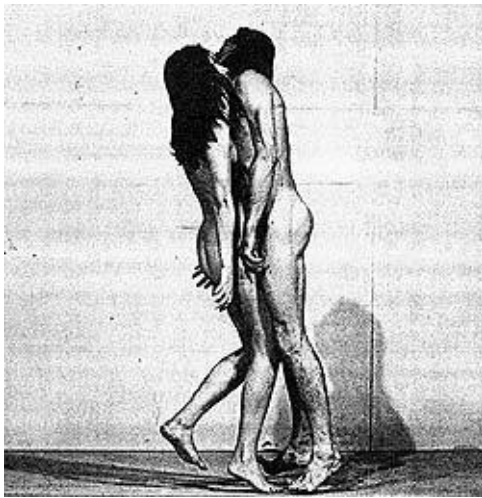
⁴⁰ Archer 2002, p. 123.

⁴¹ Michael Rush, *New Media in Art*, Londen 2005, p. 120.

Hoofdstuk 3 Nederlandse videokunst

In hoofdstuk twee hebben we kunnen lezen dat in de jaren '80 de tijdsgeest veranderde. Zekerheden bleken niet zo zeker te zijn en gingen op de schop. Zowel in sociale als culturele kringen zette de jongere generatie zich af tegen de gevestigde orde en ging bij zichzelf te rade. De eigen ik bleef over in de gefragmenteerde wereld. In de videokunst komt eind jaren '80, begin jaren '90 de individualiteit van de kunstenaar letterlijk in beeld, nadat de tweede lichting videokunstenaars een andere koers gingen varen dan de pioniers uit de jaren '60 en '70.

In de beginjaren van video was met name de registrerende functie van het medium die kunstenaars aantrok. Video heeft het vermogen om de alledaagse werkelijkheid te tonen, het leven zoals het werkelijk is. Alles wat de kunstenaar doet is eigenlijk al kunst. Zo zien we hoe een ijsklont in tweeëntwintig minuten smelt op het lichaam van Michel Cardena (geb. 1943) in *Two hands warm a cube into a circle nr. 1* uit 1972 en hoe Marina Abramović (geb. 1946) en Ulay (geb. 1943) onvermoeibaar tegen elkaar opbotsen in *Relation in Space* uit 1977 – een performance die we door de videoregistratie nog steeds kunnen bekijken.⁴² En nog steeds zijn dit soort, op het eerste gezicht, onbeduidende activiteiten het onderwerp van veel video's. Waar komt die hang naar authenticiteit binnen de videokunst vandaan? Wat is de reden voor de verschuiving binnen bijvoorbeeld Abramović' werk van kunst met als doel een hogere bewustzijn creëren naar persoonlijke video's waarin ze terugkeert naar



Marina Abramović & Ulay, scène uit
Relation in Space, 1977

haar roots met bijbehorende tradities en gebruiken?

De oorzaak is terug te voeren op de jaren '80. Videokunst kende in deze jaren een bloeiperiode: kennis over het medium nam toe, de techniek was verbeterd en de productie- en distributiemogelijkheden waren veeleenvoudigd ten opzichte van de vorige jaren. Naast Het Kijkhuis in Den Haag, het Lijnbaancentrum in Rotterdam en Montevideo in Amsterdam, die in de jaren '70 waren opgericht, werd in 1982 het World Wide Video Festival georganiseerd, ontstond vanuit De Appel het initiatief om een zelfstandig instituut voor video op te zetten (Time Based Arts) en was het in 1984 zover dat video de museumwereld binnendrong met de tentoonstelling *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image* in het Stedelijk Museum Amsterdam. En nadat de Jan van Eyck Academie in Maastricht en de AKI in Enschede een video-opleiding oprichtten, groeide het aantal kunstenaars dat zichzelf videokunstenaar noemde.⁴³ Dit lijkt te wijzen op de acceptatie van video als een autonoom medium. Toch bleven videokunstenaars voor de vertoning van hun werk in grote mate afhankelijk van video-instituten en festivals. Het grote publiek bleef hier echter weg vanwege de onbegrijpelijkheid van veel werken. Het videocircuit bestond haast uitsluitend uit kunstenaars en leed onder het gebrek aan publieke aandacht. Er moest iets gebeuren waardoor het medium zou doorbreken.

Om van iets een succes te maken, om een product te verkopen, moet je commercieel ingesteld zijn: weten wat de mensen willen en daarop inspelen. De videokunstenaars uit de jaren '80 volgden het voorbeeld van goede marketeers en gingen inspelen op de

⁴² Jeroen Boomgaard, Bart Rutten (red.), *De Magnetische Tijd. Videokunst in Nederland 1970 – 1985*, Rotterdam 2003, p. 134.

⁴³ Boomgaard/Rutten 2003, p. 135.

verwachtingen die het grote publiek van video had. Dit betekende in de praktijk geen ellenlange video's meer waarin niks beduidends plaatsvindt, geen naar binnen gekeerd medium meer, maar een medium dat om zich heen keek en wat hij daar vond, verwerkte. Een voorbeeld is Lydia Schouten (geb. 1948). Waar haar vroegere videotapes registraties waren van performances die uitsluitend gesierd werden door verkenningen van het eigen lichaam, zien we in haar latere video's mediapersonages en advertenties langskomen. Haar aandacht – en die van veel andere videokunstenaars uit die tijd – voor de media is te verklaren vanuit de alomtegenwoordigheid ervan. Een enorme stortvloed aan beelden waarmee haast iedereen dagelijks werd (en wordt) geconfronteerd, had de realiteit vervangen. En hoe! De perfecte schijnwereld had ons zo overdonderd dat we de eigen werkelijkheid wilden opgeven. Het onechte scheen ons echter dan echt toe.⁴⁴



Lydia Schouten, *Split Seconds of Magnificence*
(installatie), 1984

En in die onwerkelijke werkelijkheid konden we zijn wie we wilden zijn. We hadden nu de vrijheid om als individu iedere denkbare identiteit aan te nemen. Iedereen kon als hij of zij wilde Tarzan zijn, lid van de brandweer ofwel een filmster. Reëel of niet – jij bepaalde wie je vandaag was. Schouten toont in *Split Seconds of Magnificence* uit 1984 zowel de verworvenheden als de nadelen van de situatie. Deze dubbelzinnigheid ten opzichte van media kenmerkte de houding van de videokunstenaars uit de jaren '80.

Die onaflatende stroom aan mediabeelden en bijbehorende invloed die ze uitoefenen – zelfs op wie je bent – zorgt er in de jaren '90 voor dat videokunstenaars zich keren tegen de ambivalente houding van de jaren '80 ten opzichte van de media. Ze hebben er genoeg van: de aanvankelijke haat/liefde relatie met de media is voorbij. De videokunstenaars richten zich op het enige wat geen constructie is gebleken: authenticiteit, de laatste snipper onaangetaste werkelijkheid die ze zoeken in zichzelf en de eigen omgeving.⁴⁵ Hoewel vanuit een andere invalshoek, nemen zowel de huidige generatie videokunstenaars als de eerste generatie uit de jaren '60 en '70 zichzelf veelvuldig als onderwerp en hebben ze voorkeur voor 'simpel', imperfect videowerk: geen montage en geen bijzondere opnametechnieken als reactie op de steeds betere kwaliteit van de commerciële media.⁴⁶

In de beeldende kunst richt de kunstenaar vanaf de jaren '80 zijn blik voornamelijk op zichzelf. Binnen de videokunst is er een niet-aflatende stroom van zelfportretten van kunstenaars die het opkomende geloof in individualiteit illustreren. Wat maakt video zo geschikt voor zelfreflectie? Om hier een antwoord op te kunnen geven, moeten we terug gaan naar het begin van video toen het medium nog niet werd beschouwd als een autonoom kunstdiscipline maar als registerend medium.

De kunstenaar komt voor het eerst duidelijk in beeld in performances. Video gold als een belangrijk onderdeel van performancekunst; als registratiemiddel maakte het medium het mogelijk om de performances vast te leggen waardoor de performance op een later tijdstip nogmaals kon worden vertoond (aan een groter publiek). Ook de kunstenaar zelf kon zijn

⁴⁴ Boomgaard/Rutten 2003, p. 151.

⁴⁵ Boomgaard/Rutten 2003, p. 156.

⁴⁶ Naast de hier beschreven ontwikkeling zijn eveneens de ontwikkelingen beschreven in hoofdstuk twee van invloed op de nadruk op de eigen identiteit binnen de videokunst.

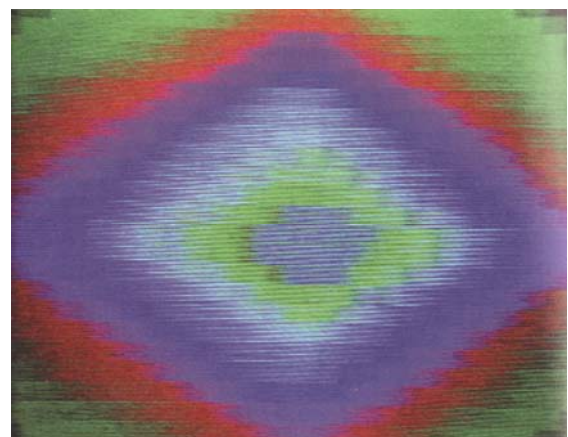
performance later terugzien en eventueel aanpassen. Video werkte daarmee als een soort spiegel. Een afbeelding van jezelf is met de komst van de camera niet langer een spiegelbeeld, het toont een onvervalst ‘objectief’ beeld. Bovendien is de camera een getuige. De videoblik is als het ware het oog van de beschouwer – ook als die niet aanwezig is – waardoor de kunstenaar zichzelf kan zien zoals anderen hem of haar zien. Deze eigenschappen maken video uitermate geschikt voor kunstenaars als reflectiemiddel op het ‘zelf’. Video is een persoonlijk medium met vele expressieve mogelijkheden.⁴⁷

De reden voor zelfonderzoek kan verschillen en die blik op de eigen identiteit kan uiteenlopende vormen aannemen. Sinds de beginjaren van videokunst is er echter altijd diversiteit geweest. Waar Nan Hoover (1931-2008) haar eigen lichaam gebruikte om het contrast tussen licht en donker aan te tonen, had Livinus (1909-1979) vooral aandacht voor de technische eigenschappen van het medium video en verhoogde Jan van Munster (geb. 1939) zijn bezigheden tot kunst door ze vast te leggen op video. De diversiteit was niet alleen waar te nemen binnen de verschillende onderwerpkeuzes, ook binnen het videocircuit *an sich*.



Nan Hoover, scène uit *Light Shapes*, 1976

In de jaren '70 trokken veel kunstenaars uit het buitenland naar Nederland om zich hier als (video)kunstenaar te vestigen. In die tijd was Nederland aantrekkelijk vanwege het open, liberale, artistieke klimaat en de goede voorzieningen op het gebied van video zoals Het Lijnbaancentrum, de Jan van Eyck Academie en De Appel. Deze kunstenaars droegen in grote mate bij aan de ontwikkeling van videokunst in Nederland. Zij waren het die impulsen gaven aan de oprichting van videowerkplaatsen. Zo richtte de Colombiaan Michael Cardena in 1972 het In-Out Center op: een alternatieve galerie waarin kunstenaars van verschillende culturele achtergronden werk konden presenteren die in het reguliere kunstcircuit geen kans maakte. Dit was één van de eerste particuliere instellingen die video introduceerde aan het Nederlandse publiek en de kunstwereld.⁴⁸ Het videowereldje dat dan ontstaat bestaat uit een kruisbestuiving tussen lokale en internationale tendensen. *Sonsbeek buiten de perken* (1971) – een prominente kunstmanifestatie op het gebied van videokunst omdat er niet alleen video's werden getoond, maar er ook de mogelijkheid was voor zowel kunstenaars als bezoekers om zelf video's te maken – vertoonde een mix van internationale kunstenaars die in uiteenlopende media werkten, zowel de Nederlandse Bas Jan Ader (geb. 1942) en Jan Dibbets (geb. 1941) als de Surinaamse Stanley Brouwn (geb. 1935) en Nam June Paik (1932-2006) uit Korea waren vertegenwoordigd. Hieruit blijkt dat kunstenaars werden gewaardeerd voor hun artistieke uitingen. Waar je vandaan kwam, maakte niet uit.

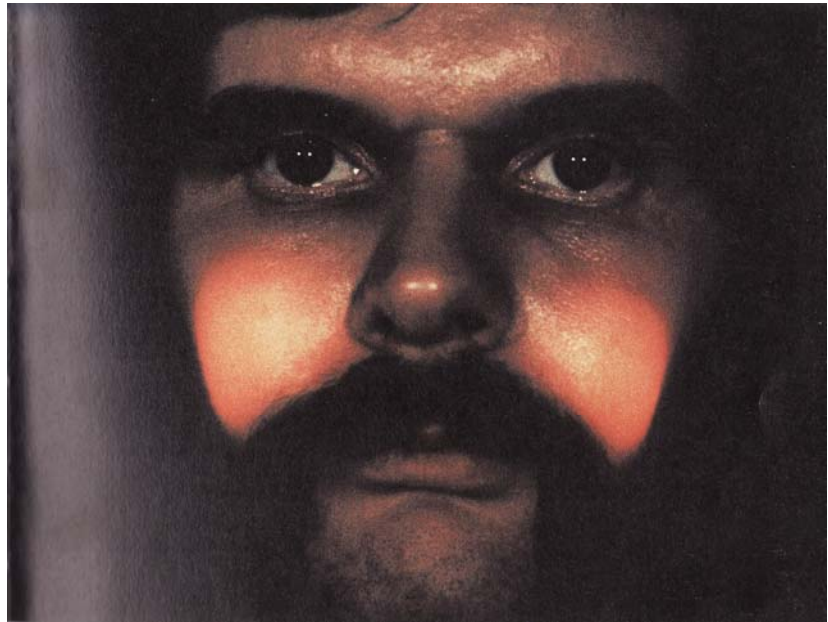


Livinus, *Percussie a t/m e*, 1973-1978

⁴⁷ Informatie uit bovenstaande is grotendeels ontleend aan: Boomgaard/Rutten 2003, pp. 45-48.

⁴⁸ Sebastián López, *A short history of Dutch video art*, uitgave bij tent. Amsterdam (Gate Foundation) 2005.

In de jaren '80 ging dat echter niet meer op. Parallel aan de politieke situatie waarin het minderhedenbeleid werd opgezet als reactie op het besef dat Nederland was veranderd in een multiculturele samenleving, kwam ook binnen het videocircuit (en de beeldende kunstwereld in het algemeen) de nadruk te liggen op ras en culturele achtergrond. Er werd meer en meer gekeken uit welk land je als kunstenaar kwam, dan wat voor kunst je maakte. Het is voor te stellen dat die nadruk op herkomst, oorsprong en afkomst kunstenaars in die richting duwen. Voor de kunstenaar Tiong Ang was (zijn) etnische of culturele identiteit niet een onderwerp waar hij zich in het begin van zijn carrière mee bezig hield. Maar toen op een gegeven moment



Jan van Munster, *Zelfportret I*, 1972

mensen uit de kunstwereld hem benaderden met de vraag ‘we weten dat je een Nederlandse kunstenaar bent, maar waar kom je werkelijk vandaan?’, probeerde Ang die vraag te beantwoorden in zijn werk.⁴⁹ Wellicht is ook vanuit deze beschouwing – naast de globalisering en bijbehorende homogenisering, het wegvallen van maatschappelijke idealen en het leven in een simulacrum – de recente aandacht van Abramović voor haar afkomst te verklaren.⁵⁰ Maar hebben we door die nadruk op de individuele identiteit, dat onder alle lagen van de bevolking speelt, nog wel een gezamenlijk identiteit? Wat betekent de Nederlandse identiteit voor zowel Nederlandse kunstenaars en ‘nieuwe’ Nederlandse kunstenaars? Kunnen we nog spreken van Nederlandse kunstenaars als kunst en kunstenaars niet langer aan grenzen gebonden zijn?

⁴⁹ Johan Pijnappel (red.), *CC: Crossing Currents – Video Art and Cultural Identity*, tent.cat. New Delhi (Lalit Kala Akademi) 2006, p. 10.

⁵⁰ De term ‘simulacrum’ is hier gebruikt als verwijzing naar Jean Baudrillard: een kopie van de werkelijkheid zonder referent naar de fysieke werkelijkheid.

Hoofdstuk 4

Nederlanders versus ‘nieuwe’ Nederlanders

Tentoonstellingen als *PhotoWork(s) in Progress/Constructing Identity I en II* (resp. 1997 en 1999), *Black My Story* (2003), *CC: Crossing Currents – Video Art and Cultural Identity* (2006) en de meest recente *Be(com)ing Dutch* (2008) draaien om identiteit, multiculturalisme en de gevolgen van globalisering. Dit laat zien dat in de laatste tien jaar deze begrippen hét onderwerp van discussie zijn binnen de kunstwereld. Bovendien lijkt de hoeveelheid aan tentoonstellingen te zeggen dat de thema's veel hedendaagse kunstenaars bewust bezig houden. Maar is dat ook zo?

Als gevolg van de globalisering spelen nu veel landen mee in het hedendaagse kunstcircuit. Een kunstenaar is naar mijn idee niet langer een nationalist maar eerder een *international*, waardoor de eigen identiteit wellicht onder druk komt te staan. Hoe ervaren kunstenaars de gevolgen van de globalisering? En zijn er verschillen waar te nemen tussen Westerse en niet-westerse kunstenaars, tussen allochtonen en autochtonen, tussen Nederlanders en ‘nieuwe’ Nederlanders omtrent het denken over identiteit?

Binnen de kunstwereld beweren de critici en theoretici dat veel kunstenaars zich tegenwoordig bezighouden met het zoeken naar aansluiting bij de dagelijkse werkelijkheid



Jeroen Kooijmans, scène uit *Fata Morgana*, 2006

waarin de eigen en/of culturele identiteit de hoofdrol speelt.⁵¹ De ontwikkeling binnen het oeuvre van Jeroen Kooijmans (geb. 1967) lijkt dit te illustreren. *Pilot* uit 1998 toont een vliegtuig dat opstart, een loop maakt en vervolgens weer landt. Acht jaar later zien we dat Kooijmans' werk meer maatschappelijke inhoud krijgt, dat zich alsnog verhoudt tot de veranderende werkelijkheid in *Fata Morgana* (2006). De video laat ons een typisch Nederlands landschap zien met op de achtergrond een windmolen en een torenspits van een kerk. Maar dan wordt de lucht donker en schijnt er een fel, hemels licht op het landschap. Wanneer alles weer normaal is, zien we dat een moskee de plaats van de kerk heeft ingenomen. Waar ze voorheen duizenden kilometers van elkaar waren verwijderd, staan ze nu – door toedoen van de globalisering – naast elkaar. Het zal niet lang meer duren voordat niet alleen de kerktoren maar ook de moskee als karakteristiek voor het Nederlandse landschap wordt beschouwd.

De moskee is bezig met het veroveren van een plekje in ons straatbeeld en maakt juist om die reden onderdeel uit van de beeldtaal die Kooijmans hanteert. Deze kunstenaar vraagt zichzelf voortdurend af ‘Wat past bij me?’. Werkend vanuit zijn eigen normen en waarden, gaat hij op zoek naar een eigen beeldtaal. En hoewel Kooijmans nooit de intentie heeft gehad om typisch Nederlands werk



Jeroen Kooijmans, scène uit *Wolkenfabriek*, 1996

⁵¹ Persbericht tentoonstelling ‘Werk’, *De Vest* (Alkmaar), 1998.

te maken, is het resultaat er uiteindelijk wel naar. *Werk* uit 1994 heeft als onderwerp dat wij, Nederlanders, altijd maar werken. Dit hangt volgens Kooijmans samen met ons klimaat. In ons land heerst de opvatting dat we hard moeten werken, maar hoe zuidelijker je komt hoe meer pauzes men inlast tussen de werkzaamheden door toedoen van warmere leefomstandigheden. De video toont drie identiek geklede mannen die met een schop in de hand een hoop zand van het ene punt naar het andere verplaatsen. Onverschillig werken de mannen ijverig door, zonder enig effect: de hopen zand blijven op elk punt even groot. De scène roept de vraag op of dat vele werken zinvol of zinloos te noemen is.

Deze typisch Nederlandse beeldtaal past bij Kooijmans. Hij ziet zichzelf als een Brabantse, katholieke jongeman en zijn werk vloeit daaruit voort. In Nederland is hij niet zozeer met zijn identiteit bezig. Zonder na te hoeven denken, is hij hier wie hij is. Kooijmans beweegt zich in Nederland namelijk in een wereld die normaal en gebruikelijk voor hem is. En die wereld zien we regelmatig verschijnen in zijn video's. De voor Nederland kenmerkende lage horizon en het vele water vormen de achtergrond waartegen *Nina* (2001) zich afspeelt. Of *Wolkenfabriek* uit 1996 als reactie op de enorme hoeveelheid regen die ons land teistert: een fabriek slurpt alle wolken in de lucht op als een gigantische stofzuiger, met elke dag zon als resultaat. De videowerken uit het begin van de carrière van Kooijmans zijn te



Jeroen Kooijmans, scène uit *Delhi Express*, 1997

typen als visualisaties van stereotypes van de Nederlandse identiteit. Maar vanaf 1997 gaan 'exotische' landen en andere culturen een rol binnen Kooijmans' werk spelen. *Delhi Express* (1997) is het persoonlijke reisverslag van Kooijmans die met de trein het Indiase landschap doorkruist. Zongekuste heuvelruggen, kleurrijke velden, het geroezemoes van de passagiers en flarden van klassieke Indiase muziek bieden de toeschouwer een beeld van India. Maar de hoofdrol binnen de video is weggelegd voor de schaduw van Kooijmans zelf, staand tussen twee wagons. Want hoezeer Kooijmans'

interesse voor nieuwe werelden en culturen groot is, zijn de beelden die hij daar ziet niet zijn beelden.⁵² Hij is immers een Nederlander. Op de vele reizen die Kooijmans maakt, komt hij in nieuwe werelden terecht waar hij met zichzelf geconfronteerd wordt. In tegenstelling tot de tijd die hij in zijn geboorteland doorbrengt, is hij in het buitenland aangewezen op zichzelf. 'Daar denk en kijk je vanuit jezelf en gaat het om wie jezelf bent.'⁵³ Zijn eigen persoonlijkheid treedt in het bijzijn van het 'vreemde' meer op de voorgrond. De schaduw van Kooijmans in *Delhi Express* verbeeldt dit, want ondanks dat zijn schaduw de vormen aanneemt van de omgeving blijft het gedurende de gehele zestig minuten die de video duurt fier overeind staan.

Kooijmans is zich echter ook bewust van het feit dat het buitenland en zijn cultuur dichterbij zijn gekomen en de invloed ervan in ons land is toegenomen. De komst van andere culturen in Nederland brengt veranderingen met zich mee. Als simpel voorbeeld noemt Kooijmans de Nederlandse eetgewoonten. We eten tegenwoordig vaker buitenlands eten dan Hollandse pot. Eveneens ziet Kooijmans de islam in de toekomst aan invloed winnen. Want op den duur zal de moslimgemeenschap groter zijn dan onze eigen gemeenschap, dat in eerste instantie te wijten is aan het grotere kinderaantal van de moslims. Maar boven alles brengt de veranderende situatie door ontwikkelingen als globalisering en het daarbij samenhangende

⁵² Jeroen Kooijmans in gesprek met de auteur, Nederhemert (Noord) 17 juli 2008.

⁵³ Interview Jeroen Kooijmans 2008.

multiculturalisme bij Kooijmans het gevoel naar boven dat onze vrijheid is geslonken. ‘Je kunt tegenwoordig niet alles meer zeggen.’⁵⁴ Als reactie hierop creëert Kooijmans zijn eigen werelden met eigen regels, zoals *The Fish Pond Song*. Deel één, *The Lost Army*, - die afgelopen jaar in het Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch te zien was – toont het paradijs zoals die bestaat in Kooijmans’ zijn wereld. De video-installatie draait om een fantasieoorlog waarin een verdwaald leger door een waterrijk gebied van eiland naar eiland trekt. Ze zijn op de vlucht voor een onzichtbaar gevaar. In hun zwerftocht passeren de soldaten een paradijs met maagden, maar herkennen deze niet als zodanig. Ook de maagden zijn zich niet bewust van de soldaten en baden zorgeloos in het water. Momenteel werkt Kooijmans aan het tweede deel van het project *The Fish Pond Song*. Dit deel zal de hel verbeelden, met moddermonsters, hitte en verderf.⁵⁵ Het project is geïnspireerd op *Tuin der Lusten* van Hieronimus Bosch. In de tijd van Bosch vond er een



Jeroen Kooijmans, scène uit *The Fish Pond Song, Part 1: The Lost Army*, 2008

strijd plaats tussen de gelovigen en de ongelovigen, de feestvierders. Bosch geeft dat conflict weer in zijn drieluik, maar neemt verder geen standpunt in. In het geval van de veranderende samenleving van tegenwoordig wil Kooijmans ook geen standpunt innemen. Na de aanslagen van 11 september 2001, die Kooijmans meemaakte vanuit het raam van zijn appartement tijdens het maken van *New York is Eating Me & The Cactus Dance*, verklaarde Amerika regelrecht de oorlog aan de Taliban. George W. Bush jr. verklaarde: ‘In deze oorlog is niemand neutraal’, met als gevolg dat iedereen het idee had (en nog heeft) een kant te moeten kiezen. Kooijmans is het daar niet mee eens en poogt dat dus ook niet te doen in zijn werk. ‘Bosch verbeeldt universeel tijdloze fundamenteel menselijke waarden die nog altijd met elkaar in botsing komen. De geschiedenis lijkt zich in die zin alsmaar te herhalen.’⁵⁶

Kooijmans neemt de vrijheid om zijn eigen werelden te creëren. Op hun beurt tonen die werelden delen van Kooijmans zelf, aangezien hij ze bedacht, gecreëerd en gefilmd heeft. Deze mogelijkheid verschaft Kooijmans een gevoel van vrijheid; vrijheid om te doen wat hij wil, vrijheid om zijn eigen regels te bepalen, vrijheid om te zeggen wat hij wil. Een vrijheid die momenteel voor Kooijmans in de ‘echte’ wereld niet meer zo vrij is.

Kooijmans merkt terecht op dat de invloed van andere culturen in Nederland is toegenomen. Ook binnen de kunstwereld is deze ontwikkeling waar te nemen. De Nederlandse kunstenaarsgemeenschap is tegenwoordig meer een gemêleerde gemeenschap, vol met kunstenaars met een gemengde achtergrond die geruime tijd in ons land vertoeven. Hoe handhaven zij zich binnen de Nederlandse kunstscène?

Nederland trok (en trekt) veel buitenlandse kunstenaars. Marina Abramović bijvoorbeeld kwam in 1976 naar Nederland – ‘Het liberale, tolerante Nederland met zijn provo’s en hippies was in 1975 *the place to be*.’ – en verbleef ruim dertig jaar als Nederlandse burger in ons land.⁵⁷ Op uitnodiging van Wies Smals, oprichtster van de Amsterdamse galerie

⁵⁴ Interview Jeroen Kooijmans 2008.

⁵⁵ De locatie voor de hel is de oude steenfabriek in Nederhemert-Noord, achter zijn ouderlijk huis.

⁵⁶ Jeroen Kooijmans, in: persbericht tentoonstelling ‘Jeroen Kooijmans: The Fish Pond Song, Part 1: The Lost Army’, *Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch* ('s-Hertogenbosch), 26 januari t/m 12 mei 2008.

⁵⁷ Marina Abramović in: Gabriel Smeets, ‘Marina Abramovic keert Nederland de rug toe’, *TM (Theatermaker)* 8 (2005) 9/10, ongepagineerd.

De Appel, om deel te nemen aan een documentaire getiteld BODY ART verliet Abramović Joegoslavië na ruzie te hebben gehad met haar moeder die er op tegen was dat haar dochter naakt in een museum in Belgrado te zien was.⁵⁸ Met haar radicale performances waarin ze de fysieke grenzen van het lichaam verkent om tot een hogere staat van bewustzijn te komen, verwierf Abramović wereldwijde bekendheid. In de performance *Lips of Thomas*, die ze in 1975 voor het eerst opvoerde en later nog meerdere malen herhaalde, at Abramović een kilo honing en dronk ze een liter rode wijn om vervolgens met een stuk glas de vijfpuntige ster in haar buik te snijden. Dit alles om tot een harmonieuze balans te komen tussen geest en lichaam. Maar als ze de performance in 2006 nogmaals opvoert, is het vooral de herinnering aan haar communistische en Christelijke afkomst – die zo'n belangrijk onderdeel vormt van haar leven en werk en waaraan ze niet kan ontsnappen – die Abramović ertoe drijft wederom zo ver te gaan.⁵⁹



Marina Abramović, *Lips of Thomas*,
foto van performance, 1975

Twee belangrijke gebeurtenissen in haar leven hebben ervoor gezorgd dat Abramović in haar werk een meer persoonlijke richting is opgegaan: de scheiding van Ulay (Uwe Laysiepen) in 1988 en de dood van haar vader, haar held, in 2000. De *Great Wall Walk* betekende het einde van de samenwerking tussen Ulay en Abramović. Na negentig dagen in elkaars richting te hebben gelopen, namen ze afscheid van elkaar. De periode daarna was voor Abramović een zwart gat. Ze wist niet hoe ze alleen verder moest. 'Afterwards I decided that the best way to deal with it was to stage my own life in order to create a distance from it. If I could stage my pain and then play it in front of an audience then I could liberate myself from it because I would really be able to see it.'⁶⁰ Het resultaat was *The Biography*, een performance waarin haar leven door Abramović zelf wordt nagespeeld. *The Biography* begint in 1946, toen zij werd geboren en bevat alle hoofdstukken uit haar leven. Vanaf 1989, de eerste vertoning van deze performance, tot aan vandaag de dag voert Abramović het stuk op waarbij nieuwe gebeurtenissen in haar leven telkens worden toegevoegd. Voor haar is het de manier om zichzelf buiten zichzelf te zien, om afstand te nemen van de pijn. Ze kan haar leven interpreteren zoals ze zelf wil.



Marina Abramović, scène uit
The Biography

Nadat haar twaalfjaar durende intensieve samenwerking met Ulay tot een einde was gekomen, kwam de nadruk bij Abramović meer op haar eigen individualiteit te liggen. Voor en tijdens haar relatie met Ulay had zij slechts haar mannelijke, onverschrokken kant getoond. Na de breuk kwam voor haar het moment waarop ze haar andere kant, waar ze zich voorheen voor schaamde, moest accepteren. Ze is een vrouw, een vrouw van Servische komaf. Haar wortels liggen in haar geboorteland Joegoslavië: een afkomst waar ze zich voor schaamde maar waar ze niet voor kan wegllopen. Halverwege de jaren negentig schaamde Abramović zich voor de oorlog in Joegoslavië. Elke kunstenaar leek zich met de Bosnische oorlog bezig te houden, maar voor Abramović stond het te dicht bij haar. Zij stamt uit die

⁵⁸ Anna Luyten, 'Het nest. Marina Abramovic over haar wortels', *Knack Magazine* z.j. [1999], p. 36.

⁵⁹ Jovana Stokic, 'Balkan Body and Soul', *NY Arts* 11 (2006) 5/6, onpagineerd.

⁶⁰ Marina Abramović, overgenomen uit: Aaron Moulton, 'Marina Abramovic: Re: Performance', *Flash Art* 38 (2005) 224, pp. 86-89.

wereld en vroeg zich af hoe ze iets zinnigs kon zeggen over deze situatie. Ze besloot om naar haar vaderland te gaan en haar vader en moeder en een jonge rattenvanger te interviewen voor de camera. Het resultaat is *Balkan Baroque* (1997), een drieluik met links en rechts videoportretten van haar vader en moeder. In het midden zien we Abramović. In het eerste gedeelte van de video zien we haar in een witte doktersjas vertellen over de wolfratten in de Balkan: dieren die onder slechte omstandigheden elkaar vernietigen. Je zou kunnen zeggen net als mensen in een oorlog. Vervolgens zien we haar transformeren in een typische Balkanvrouw, dansend op folkloristische muziek. 'In die poging om iets zinnigs te maken over de oorlog in Joegoslavië heb ik mijn wortels ontdekt, heb ik ingezien dat ik zowel een kind ben van mijn vader



Marina Abramović, scènes uit *Balkan Baroque*, 1997

als van mijn moeder.'⁶¹ Want zoals Ulay raak opmerkte, nadat ze elkaar zeven jaar lang niet hadden gezien: 'Marina praat over haar identiteit in relatie tot haar vader en moeder. Voor mij is identiteit de plaats in Europa waar ik geboren ben: Duitsland'.⁶²

Met een Servische vader en een Kroatische moeder, zit de Balkan in Abramović's bloed. Zelf zegt ze dat ze altijd *a baroque mind* heeft gehad en nog steeds heeft.⁶³ Niet onverwachts vormen de mythes die een belangrijke rol spelen in het gebied waarin ze is opgegroeid de spil in de installatie *Balkan Erotic Epic* (2005). Haar onderzoek naar het gebruik van erotiek in de folklore cultuur van de Balkan vertaalt zich naar dertien videowerken die deze installatie bevat. Zo zien we vrouwen het veld in rennen en hun genitaliën tonen in de hoop de regen te stoppen om zo de oogst te beschermen. En zien we mannen seks hebben met de aarde om zo letterlijk de grond te bevruchten. Door erotiek poogt men zichzelf gelijk te maken aan de goden.

Abramović moest publiekelijk geconfronteerd worden met de pijn die de breuk met Ulay teweeg bracht om het een plaats te kunnen geven, om verder te kunnen gaan met haar leven. Wellicht gaat dit ook op voor haar relatie met haar afkomst. Ze verloochent haar *roots* niet, maar wil verder. Abramović wil leven in het hier en nu. Ze is van mening dat in het Westen – in tegenstelling tot het Oosten – teveel naar het verleden wordt gekeken. Er wordt te weinig van het moment zelf genoten. Na in haar werk veelvuldig naar haar verleden te hebben gekeken, vond Abramović het tijd – en nu kon het ook nadat ze de belangrijke, invloedrijke gebeurtenissen een plek heeft gegeven – om niet meer stil te staan bij dat verleden, maar juist vooruit te kijken naar de toekomst, onderwijl genietend van het heden. In de performance *Entering the Other Side* uit 2005 zat Abramović gedurende zeven uur op een torenhoge stelling. Staand en zittend afwisselend, maakte Abramović oogcontact met individuen in het publiek. Aan het eind van haar performance vroeg ze aan het publiek om de ogen te sluiten en bewust te zijn van het moment, gezamenlijk in één ruimte tijdens deze gebeurtenis.

⁶¹ Marina Abramović, in: Anna Luyten 1999, p. 40.

⁶² Ulay, in: Anna Tilroe, 'Supervrouw ontmoet gezinshoofd', *NRC Handelsblad* 24 mei 1996.

⁶³ David Elliott in gesprek met Marina Abramović, Amsterdam 20 januari 1995, opgenomen in: David Elliott, 'Balkan Baroque', in: Chrissie Iles (red.), *Marina Abramović. Objects, performance, video, sound*, Oxford 1995.



Marina Abramović, scènes uit *Balkan Erotic Epic*, 2005



Marina Abramović, *Entering the Other Side*, foto van performance, 2005

Abramović richt zich dus nu meer op het heden, de tijd waarin ze zich op dit moment begeeft. Hoe staat deze kunstenaar – die geboren is in Joegoslavië, geruime tijd in Nederland heeft vertoefd en die zich momenteel in New York en afwisselend op het eiland Stromboli bevindt – in deze tijd? ‘Even if I’m born in ex Yugoslavia I don’t feel Yugoslav; even if I have a Dutch passport I don’t feel Dutch; even if most of my life I worked in Germany I don’t feel German. I don’t accept identity or nationality. I like to have in my life and in my work [a] multicultural vision of the world.’⁶⁴ En toch schemert haar afkomst ook hierin door. Want zelf zegt ze dat ze nooit dat groot-Servische gevoel heeft gekend. Abramović komt uit een familie die gevochten heeft tegen het nationalisme. Ze komt uit een familie waarvoor alle culturen gelijk waren.⁶⁵

Hoewel Abramović zich met het Joegoslavië van nu niet meer kan identificeren, blijft haar achtergrond haar ‘achtervolgen’. Hoe moet het dan zijn voor iemand die in Indonesië geboren is, van Chinese afkomst is en al op vierenhalfjarige leeftijd naar Nederland is geëmigreerd om te aarden in een land?

Tiong Ang is geboren in 1961 in Surabaya, Indonesië als lid van een Chinees-Indonesische familie. Zijn familie kent een complexe geschiedenis. Vanaf de 15^e eeuw waaierden de Chinezen uit over Zuidoost-Azië waar ze zich in grote getale vestigden. Doordat het altijd al een grote bevolkingsgroep is geweest, bleven de Chinezen zelfs bij deze grootschalige verspreiding bij elkaar: Chinezen onder de Chinezen, zonder vermenging met andere bevolkingsgroepen. Angs familie vestigde zich in Indonesië, ten tijde van de Nederlandse kolonisatie van het land. De Chinezen in Indonesië golden als een neutrale partij, maar werden al snel voor het karretje van Nederland gespannen, die de mogelijkheden zag van deze bevolkingsgroep, die als grote en goede handelslieden bekend stonden. Deze situatie maakte de Chinezen weinig populair onder de lokale bevolking. Als uiteindelijk



Tiong Ang

Nederland door Japan wordt verjaagd in 1942 worden de Chinezen wederom als tussenpersoon gebruikt, ditmaal door Japan.

Niet voor niets zijn de ouders van Ang naar Nederland vertrokken om te studeren. Maar als Indonesië in 1949 onafhankelijk wordt, trekt het land ze. Ze keren in de jaren ‘50 terug hun ‘thuisland’, waar uiteindelijk alle kinderen geboren werden. De pais en vree duurde echter niet lang: het land werd meer en meer geteisterd door problemen waarbij de Chinezen vaak als boeman werden aangewezen – wat te wijten is aan de geschiedenis. Als in de jaren ‘60 de oorlog tussen de communisten en nationalistengrote vormen aanneemt, zien de ouders van Ang in dat een verblijf in het land te gevaarlijk is. Bedreiging en chantage waren aan de orde van de dag en dat maakte dat ze de beslissing namen om naar Nederland te vluchten. Tiong Ang was toen vierenhalf jaar. Door de verbittering van zijn ouders dat de opbouw van Indonesië was mislukt, werd er vanaf dat moment geen Indonesisch meer gesproken. Angs

⁶⁴ E-mail correspondentie tussen de auteur en Marina Abramović, 15 juli 2008.

⁶⁵ Marina Abramović, in: Anna Luyten 1999, p. 39.

ouders waren van mening dat de toekomst van hun kinderen in Nederland lag. Zij moesten het hier gaan maken en om die reden werd er Nederlands gesproken, werden Tjong en zijn zussen niet opgevoed vanuit de Chinees-Indonesische cultuur, maar juist vanuit de Nederlandse. Ze leefden nu eenmaal in Nederland.⁶⁶

‘Ik ging naar de kleuterschool en mijn vriendjes heetten Jos, Ton en Hans. Ik voelde me als één van hen, ik keek niet in de spiegel. De meeste mensen keken mij vertederd aan en dachten dat mijn ouders het Chinese restaurant bestierden, en al wat ik deed was verlegen glimlachen. Dan vinden mensen het nog mooier. Haast overal waar ik kwam, was ik de enige met zwart haar, en toch deed het er niet toe. Ik at brood met hagelslag, moest melk drinken en vond het vies, las Suske en Wiske en kon best aardig schaatsen op de bevroren sloten van Walcheren.’⁶⁷ Want beschouwt Tjong Ang zichzelf als een Nederlander, een Chinees of een Indonesiër? Volgens Ang deed dat er vroeger niet toe. Niet op landelijk niveau, maar ook persoonlijk hield de kunstenaar zich er niet mee bezig. Zijn ouders hadden geen nostalgie naar vroeger. Ze leefden nu in Nederland en daar gedroegen ze zich naar.

In 2006 nam Ang echter deel aan de tentoonstelling *CC: Crossing Currents – Video Art and Cultural Identity* en kunnen we in de bijbehorende tentoonstellingscatalogus lezen dat naar aanleiding van vragen uit de kunstwereld als ‘We weten dat je een Nederlandse



Tjong Ang, scène uit *School*, 1999

kunstenaar bent, maar waar kom je werkelijk vandaan?’ Ang vanaf 1995 (in zijn werk) antwoorden probeert te geven op die vraag. Ang verklaart deze ontwikkeling zelf door te zeggen dat iedereen – los van de beeldende kunst – in zijn of haar leven op een gegeven moment in een fase komt waarin hij of zij zichzelf afvraagt: wie ben ik? Waarom voel ik me anders? Vanaf zijn achttiende kwam in de familie meer de nadruk te liggen op de connectie met hun achtergrond en niet alleen Ang, maar ook zijn zussen vroegen zichzelf af ‘waar hoor ik bij?’. ‘Omdat ik al zo lang in Nederland woon, heb ik het idee dat de

Nederlandse identiteit bij mij moet passen, dat het moet kloppen.’⁶⁸ Maar het klopt niet voor Ang. Hij moest zijn eigen weg zien te vinden. Maar eind jaren ’80, begin jaren ’90 gingen stabiele zekerheden op de schop en werd zijn identiteit groter dan hemzelf.

Die zoektocht naar de eigen identiteit is niet alleen een fase in je leven waar iedereen mee te maken heeft, het uiteenvallen van ouderwetse ideologieën zorgde ervoor dat er een enorme nadruk op kwam te liggen. Het Oostblok, het communisme, het Westen versus het Oosten, het Christendom van het Westen en de Islam van ver weg waren zekerheden die aan het begin van de jaren ’90 echter niet langer zo zeker bleken. Als gevolg hiervan ontstonden gevechten voor nieuwe ideologieën. En begon men zich af te vragen ‘Hoe sta ik daar in?’. De nadruk kwam enorm op het zelf te liggen, wat eveneens te wijten is aan nieuwe technologieën, zoals Internet, die de globalisering hebben versneld. Dit proces is onomkeerbaar en heeft ertoe geleid dat mensen van hun voetstuk zijn gebracht. Men wil zichzelf opnieuw positioneren. Met als gevolg dat iedereen etiketten plakt om alles en iedereen te kunnen plaatsen.

⁶⁶ Informatie uit bovenstaande twee alinea’s is ontleend aan een gesprek van de auteur met Tjong Ang, Amsterdam 24 juli 2008.

⁶⁷ Tjong Ang in: ‘Museumkrant nr. 5’, *MuseumgoudA* (Gouda), maart 2005.

⁶⁸ Interview Tjong Ang 2008.

Binnen de wereld waarin Ang werkt, merkt hij deze etikettenrage eveneens. Kunstenaarschap – en auteurschap in het algemeen – draait immers om de persoon die het werk maakt. Je signeert het werk dat je aflevert. Reeds op de kunstacademie rees de vraag ‘Wie ben ik en waar kom ik vandaan?’. Het begon als een onschuldige vraag, maar raakte op den duur meer beladen. ‘Ik hoorde steeds vaker: ‘Tiong Ang – oh, wat een rare naam.’’⁶⁹ Door de veranderingen in de jaren ‘90 vullen anderen nu de dingen voor hem in. Zo krijgt zijn werk het etiket ‘Oosters’ opgeplakt, puur en alleen vanwege zijn naam. Naar Angs opvatting over zijn eigen identiteit wordt niet gekeken. Ang verzet zich hiertegen en reageert erop in zijn werk. Voor *School* (1999) heeft Ang kinderen in drie klaslokalen in China, Indonesië en India gefilmd. Hij kreeg slechts één poging om de beelden die hij nodig achtte te hebben te schieten. Het resultaat laat drie compleet verschillende kinderreacties zien. De Indonesische kinderen gedragen zich opvliegend, de Indiase kinderen zijn verlegen en staren lieflijk in de camera en de Chinese kinderen zijn kalm en gaan onverstoorbaar verder met waar ze mee bezig waren voor Ang binnen kwam. Zijn de reacties van de kinderen representatief voor het nationale karakter van elk land? Ang wil met *School* aantonen dat je vaak maar één blik van de ander op je krijgt gericht voordat er een etiket op je wordt geplakt.

Momenteel heeft de Chinese kunstwereld veel interesse in Tiong Ang vanwege zijn Chinese achtergrond. Zo participeerde Ang tweemaal aan de Sjanghai Biënnale en was zijn werk dit jaar te zien op de tentoonstelling *Between the Light and the Dark* in Peking. Laatstgenoemde tentoonstelling heeft als thema het Chinees-zijn en wil de complexiteit en diversiteit van de Chinezen tonen als reactie op de westerse homogenisering. China is op het moment *Hot & Booming*, waardoor het etiket ‘Chinees’ te pas en te onpas wordt gebruikt. *Chineseness* is een beladen begrip aan het worden door het grote economische succes van China. Binnen China vragen de inwoners zich af: wie zijn we en hoe positioneren we onszelf? En het Westen ziet China als een blanco vel waarop eigen waarden kunnen worden geprojecteerd. Samen met de twee andere exposerende Chinese kunstenaars wil Ang het Chinees-zijn kritisch bekijken. Hoe kun je spelen met dat door anderen opgeplakte etiket?

Ang voelt zich niet alleen verbonden met China, gezien de hierboven genoemde tentoonstelling, maar ook met de Nederlandse identiteit. Bovenal zou je kunnen zeggen dat Ang geïnteresseerd is in het fenomeen identiteit. In 2006 organiseerde hij op uitnodiging van Ranti Tjan, directeur van museumgoudA, de tentoonstelling *NEDERLAND 1*. ‘Vanuit de vaststelling dat nationale identiteit een culturele en historische constructie is, wordt in *NEDERLAND 1* de nadruk niet zozeer gelegd op identiteit als ogenschijnlijk onveranderlijke vorm, maar op een meanderende identificatie met de ander en het andere.’⁷⁰ Ang en Tjan streefden ernaar een tentoonstelling te maken over de onzekere Nederlandse identiteit en het verslechterde imago van Nederland in het buitenland. Ze wilden onderzoeken hoe kunstenaars omgaan met de veranderende tijdsgeest in Nederland tegen de achtergrond van een allesoverheersende globalisering. Beiden wilden geen tentoonstelling maken die zou doen voorkomen dat de Nederlandse identiteit uit dit, dit en dit bestaat. De verscheidenheid, de diversiteit wilden ze tonen. Want zoals Ang het ziet: ‘De polyfonie – of kakofonie! – dát is de Nederlandse werkelijkheid’.⁷¹ Misschien zou je kunnen zeggen dat dat ook Angs werkelijkheid is.

Ang ziet identiteit als een spel waarbij je moet spelen met de spelregels. De wereld is in beweging. Kijk het aan, doe kennis op om je positie te bepalen. Bepaal je eigen spelregels. Voor Ang is het een manier om te ontsnappen aan de vaststaande, gestroomlijnde identiteiten

⁶⁹ Interview Tiong Ang 2008.

⁷⁰ Tiong Ang, in: vouwblad (met plattegrond) verschenen bij ‘NEDERLAND 1’, *MuseumgoudA* (Gouda) 2006.

⁷¹ Inez van der Spek in gesprek met Tiong Ang, Amsterdam zomer 2006, overgenomen uit: Inez van der Spek, ‘Iets onzegbaars. In gesprek met Tiong Ang over Nederland 1’, in: Inez van der Spek (red.), *Vreemde aanrakingen. De kracht van het vreemde in religie, kunst en literatuur*, Nijmegen 2007.

die ons van bovenaf – dat wil zeggen door de massamedia – worden opgelegd. Zodra je de spelregels van de nationale identiteit kent, kun je ermee spelen en het naar je eigen hand zetten. En dat is wat Tiong Ang doet. Chinees, Indonesisch, Nederlands – het vormen allemaal delen van Ang. ‘Ik kan me ook op mijn plaats voelen in bijvoorbeeld Libanon of Nigeria. Maar ik heb nu eenmaal een sterkere connectie met mijn afkomst.’⁷²

Veel kunstenaars representeren één land, één cultuur. Tiong Ang niet. Na zijn studie bracht zijn eerste reis hem dan ook naar Afrika en niet naar zijn vaderlanden Indonesië en China. Ang was tegen de veertig toen hij voor het eerst een bezoek bracht aan deze landen. Landen waar je als mens een keer geweest moet zijn, aldus Ang. ‘Ik ga voor mijn werk [naar Indonesië en China] en niet zozeer om mijn roots te zoeken.’⁷³ Hij wilde er heen uit professionele noodzaak, wat voor enige afstand zorgde waarmee Ang de landen kon bekijken. Fiona Tan (geb. 1966) – eveneens geboren in Indonesië en sinds 1998 wonend en werkzaam in Amsterdam – daarentegen reisde de hele wereld over om een antwoord te vinden op de vraag ‘Wie ben ik?’.

Als dochter van een Chinees-Indonesische vader en Schots-Australische moeder groeide Tan op in Melbourne, Australië, emigreerde op achttienjarige leeftijd naar Hamburg in Duitsland om te studeren en verhuisde in 1998 naar Amsterdam. Doordat ze meerdere keren een andere taal heeft aan moeten leren, zich heeft moeten aanpassen aan verschillende gebruiken en zich in uiteenlopende landen moest leren zich thuis te voelen, vraagt Tan zich af welke culturen ze in zich draagt en in hoeverre ze zich Chinees voelt. In *May You Live in Interesting Times* (1997) probeert Tan te achterhalen wie ze nu werkelijk is. In deze televisiedocumentaire, die in 1997 door de VPRO werd uitgezonden, gaat ze op zoek naar haar culturele identiteit met bijzondere aandacht voor de familiegeschiedenis van de Tans, die over de hele wereld verspreid zijn.⁷⁴ Door middel van interviews met verre en minder verre familieleden in Melbourne, Indonesië, Keulen en Hong Kong graaft Tan steeds dieper in haar Chinese verleden. ‘Ik weet niet of ik Chinees ben, want ik weet niet precies wat dat is.’⁷⁵ In *May You Live in Interesting Times* zien we dat een Chinese kapster Tan uit de droom helpt dat ze qua uiterlijk voor een Chinese kan doorgaan door te zeggen dat ze een te grote neus heeft. Doordat haar familieleden vertellen wie ze zijn, rijst bij Tan meer en meer het gevoel dat ze een professionele vreemdeling is. Ze concludeert aan het eind van de documentaire dat haar zelfdefinitie onmogelijk lijkt: een identiteit die alleen te definiëren is aan de hand van wat het niet is. Ze is geen



Fiona Tan, scène uit *May You Live in Interesting Times*, 1997

⁷² Interview Tiong Ang 2008.

⁷³ Interview Tiong Ang 2008.

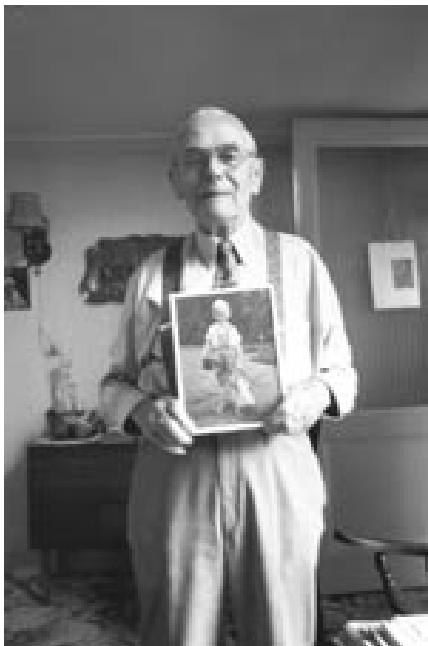
⁷⁴ Els Hoek, ‘Fiona Tan: Preliminary Sketch for an Eclectic Atlas’, in: Beatrice von Bismarck, Els Hoek, *Fiona Tan exhibition ‘Akte I’*, uitgave bij tent. Nice (Villa Arson Nice Contemporain), Tilburg (Museum De Pont), Berlijn (Daadgalerie Berlijn) 2002, pp. 17-31.

⁷⁵ Kees Keijer, ‘Buitenstaander’, *Het Parool* (PS van de week) 18 januari 2003, pp. 26-29.

Chinese, maar ook geen westerling. Is ze iets verloren tijdens haar vele reizen? Iets wat meer te maken heeft met verbondenheid, dan met bloedverwantschap?

Tan is met recht een diasporakunstenaar te noemen. In haar werk stelt ze de kwestie van nieuwkomer in een nieuw land aan de kaak. Wat betekent het om je vaderland achter je te laten en je te vestigen in een nieuw land? Bij Tan vertaalt zich dit naar een zoektocht naar haar afkomst om uit te vinden wie ze is. Niet alleen in *May You Live in Interesting Times* komt dit thema aan de orde, haast al haar werken draaien om (individuele en/of culturele) identiteit. In de installatie *Portrait of the Artist as a Young Woman* uit 1995 worden beelden van Tans gezicht, met steeds wisselende gezichtsuitdrukkingen en vanuit verschillende gezichtspunten op een kleine monitor getoond. Deze beelden worden weerspiegeld op een zilveren dienblad, waarop de monitor is geplaatst. Tan houdt zichzelf hier als het ware een spiegel voor: wie is het die ik zie? Bovendien geven die verschillende perspectieven de complexiteit van Tans afkomst weer. We zien Tan haar ogen tot spleetjes vormen, zichzelf een Aziatisch masker voorhouden om haar Aziatische origine te benadrukken. Maar we zien haar ook een tas over het hoofd trekken en een vergrootglas voor het gezicht houden. De attributen moeten Tan helpen een waarheidsgetrouw beeld te vormen. Het lijkt alsof Tan zich beschouwt als een compositieportret, waarbij de verschillende fragmenten maar niet op hun plaats willen vallen.⁷⁶

De zoektocht naar haar eigen identiteit is ook terug te vinden in Tans werkwijze. De wereld ziet ze als een archief vol beelden. Voor haar werk ontleent ze beelden uit dat archief,



Fiona Tan, scène uit *Kingdom of Shadows*, 2000

combineert ze en plaatst ze in een nieuwe context. Deze beeldencollecties creëren je identiteit, ze verraden veel over de verzamelaar. Iedereen bewaart immers foto's van personen die we niet willen vergeten, van gebeurtenissen die we willen blijven herinneren. In *Kingdom of Shadows* (2000) vraagt Tan mensen te vertellen over hun favoriete foto. Tan zegt zelf dat ze altijd op zoek is naar beelden waarin ze zichzelf herkent. De selectie van beelden die Tan uiteindelijk laat zien, vertelt dus veel over de kunstenaar zelf. Maar in het postmoderne tijdperk is de stabiele identiteit vervangen door een gefragmenteerd 'zelf', verzameld uit verschillende en uiteenlopende (bestaande) identiteiten. Je wordt continu gevormd en getransformeerd door de manier waarop we onszelf representeren of worden aangesproken in de culturele systemen die ons omringen. Als je bedenkt in hoeveel culturele kringen Fiona Tan zich verkeert (of heeft verkeerd), is het te begrijpen dat ze zichzelf veelvuldig afvraagt wie ze is. Maar om een antwoord op die vraag te geven, is een ander verhaal. Tan realiseert zich dat als ze

de vraag kan beantwoorden, het antwoord alleen geldt voor de persoon die ze die dag is. Haar eigen verleden komt haar haast net zo vreemd voor als die van een vreemdeling.⁷⁷ Elke identiteit is dus denkbeeldig.

Verwardheid over wie we zijn, hangt samen met ons verblijf in uiteenlopende werelden. Nederland kent tegenwoordig niet alleen de eigen cultuur, maar heeft ook te maken met de Islam, het Boeddhisme, het Hindoeïsme en andersoortige culturen en geloven. Hier kunnen

⁷⁶ Persbericht tentoonstelling 'Werk' 1998.

⁷⁷ Stephan Schmidt-Wulffen, 'With My Own Eyes', in: Mariska van den Berg, Gabriëlle Franziska Götz, *Scenario. Fiona Tan*, tent. cat. Hamburg (Kunstverein Hamburg) 2000, pp. 161-170.

we niet onderuit, daar we er vrijwel dagelijks mee geconfronteerd worden. Midden in deze huidige maatschappij en in de internationale kunstwereld analyseert Erik van Lieshout (geb. 1968) op subjectieve wijze deze verwarrende tijden. Hij geeft slechts weer wat iedereen met eigen ogen kan zien.⁷⁸ Hij probeert – en weet als geen ander daarin te slagen – onze waarnemingspatronen omtrent deze ‘exotische’ culturen onderuit te halen. Hij laat bestaande vooroordelen bewust met elkaar botsen. Om dit te bewerkstelligen infiltreert Van Lieshout in de ons immer vreemd voorkomende werelden, die echter een integraal onderdeel van Nederland vormen. In één van de vroegste video's van Van Lieshout – *EMMDM* uit 1999 – poseren de kunstenaar en zijn vrienden Marnius Jans en DJ Wooldrik als de groep EMMDM, een hiphopband. De camera volgt twee jongemannen en één vrouw die met kartonnen dozen over hun hoofd in een oude Mercedes door de stad rijden. Ze achtervolgen een andere auto, rijden die klem en dwingen de donkere inzittenden hun kleren aan hen af te staan. Van Lieshout en zijn vrienden vervolgen hun weg, ditmaal zwart geschminkt, cool gekleed, met enorme afrokapsels en begeleid door hiphopmuziek: witte toe-eigening van de zwarte cultuur.



Erik van Lieshout, scènes uit *Respect*, 2003

In een vijf jaar oude video zien we Erik van Lieshout en zijn broer Bart meedraaien in een ‘allochtonenbuurt’ in Rotterdam in *Respect* (2003). Ze doen wat de Turken doen: een beetje rondhangen in de buurt, (drugs)dealen, ruziemaken en eventueel daaruit voortkomend vechten. Maar de video draait ook om de zoektocht naar een geschikte partner voor de homoseksuele Bart. Hoe zullen de Turkse jongeren reageren als Erik hen benadert? Uiteindelijk zien we de twee broers met elkaar zoenen. Wat zegt Van Lieshouts video nu over de samenleving waarin we leven? Moeten wij respect hebben voor de Turken? Moeten de Turken respect hebben voor homo's? Of laat Van Lieshout hier zien dat de tolerantie waar Nederland zo mee opschept niet verder reikt dan het zwijgzaam naast elkaar leven van verschillende culturen en geloven?

Van Lieshout geeft zijn visie van de wereld en daar horen de Turkse, Marokkaanse, Negroïde, homoseksuele, Israëlische en andersoortige gemeenschappen bij. Maar dat wil niet zeggen dat Van Lieshout die verandering zomaar accepteert. In *Awakening* uit 2005 horen we hem roepen ‘Alle kakkerlakken moeten weg. De maat is vol’. (Dat de kakkerlak hier een metafoor is voor een buitenlander, hoeft niet te worden gezegd.) Vervolgens zien we Van Lieshout aan een vrouw in een klein dorpje in Nederland vragen of hier buitenlanders wonen. Op haar ontkennende antwoord, antwoordt Van Lieshout dat dat ideaal is. De video draait om de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh, die respectievelijk op 6 mei 2002 en 2 november 2004 werden vermoord.⁷⁹ ‘Ik was in september 2004 heel speels begonnen met de identiteit van Nederland. [...] Toen werd Theo van Gogh doodgeschoten en ik was woedend op alle Marokkanen. Ik had het gevoel, dat ze mij mijn vrijheid hadden ontnomen. Dat was

⁷⁸ Dominic van den Boogerd, ‘Lof der Ledigheid. Pop pulp en porno in de kunst van Erik van Lieshout’, in: Catrin Backhaus e.a., *Erik van Lieshout – NAUGHTY BY NATURE not because I hate you...*, uitgave bij tent. Groningen (Groninger Museum) 2002, pp. 12-37.

⁷⁹ Pim Fortuyn werd vermoord om zijn kritische kijk op de islamisering van de Nederlandse samenleving en zijn afkeer tegen religieus fundamentalisme in het algemeen. Theo van Gogh werd door een 26-jarige moslimextremist doodgeschoten.

mijn eerste reactie.’⁸⁰ Vanuit die woede is *Awakening* ontstaan en de woede, die Van Lieshout op dat moment voelde, is duidelijk voelbaar bij het bekijken van de video. Je zou kunnen zeggen dat Van Lieshout de verschillende gemeenschappen die Nederland huist, wil leren kennen ondanks zijn argwanende houding daaromtrent. Waarom? Simpel, omdat we er niet meer aan voorbij kunnen gaan, net zoals we dagelijks met onszelf worden geconfronteerd. Maar die moeten we ook eerst leren kennen. In elke video lijkt Van Lieshout een andere Van Lieshout; hij speelt elke keer een andere rol. Maar wanneer staat de echte Erik van Lieshout op?

Inspiratie voor zijn werk haalt Van Lieshout uit zijn dagelijkse omgeving. Het stedelijke leven, met zijn subculturen en hun clichés vormen de rode draad in de video’s, tekeningen en schilderijen. Zijn beelden haalt Van Lieshout uit strips, tijdschriften, van MTV, van de straat en uit zijn nabije omgeving. Maar ook uit zichzelf. Hijzelf is een onuitputtelijke inspiratiebron voor Van Lieshout. Want, afgaand op zijn werk, probeert hij niet alleen een Ghansese rapleraar, de bewoners van een tehuis voor geestelijke gehandicapten, immigrantenkinderen uit een Rotterdamse buitenwijk, een mooi Chinees meisje, rechtse Nederlanders, filosofische junkies, een *nouveau riche* zakenman en zijn eigen familie, vrienden en geliefden te ‘begrijpen’, maar bovenal zichzelf.⁸¹ Na jaren zijn blik op anderen te



Erik van Lieshout, scène uit *Up!*, 2005

hebben gericht, wordt de camera in *Up!* (2005) op Van Lieshout zelf gericht. De video draait om de vraag, die onontkoombaar is voor iedereen: ‘wie ben ik in godsnaam?’. Door voortdurende maagpijn komt Van Lieshout in een psychologische molen terecht waarin de relatie met zijn moeder Sandra wordt besproken. De verklaring voor de maagpijn ligt in die relatie. Want zoals we hem horen zeggen op bezoek bij een psycholoog, moest hij vroeger

van zijn moeder altijd zijn best doen en nog steeds. Niet stilzitten, maar dingen doen. Zo is zijn moeder en door zijn opvoeding is Van Lieshout ook zo. De maagpijn is te wijten aan de stress die gepaard gaat met de wil om voortdurend controle te hebben. Als Van Lieshout aan de top zit, voelt het alsof hij alle controle heeft. Zodra hij die controle los laat, wordt hij verlost van zijn klachten. Niet alleen persoonlijk, ook in zijn werk wil Van Lieshout de controle opgeven. Want alleen dan reik je verder dan je persoonlijke grenzen. En dat verschaft je een gevoel van vrijheid. Van Lieshouts eerste poging daartoe is zijn moeder vertellen over zijn maagproblemen en de gevonden oorzaak: zij.

‘Ik maak die film om er iets van te leren.’⁸² Door *Up!* worden wij niet alleen met de persoon Erik van Lieshout geconfronteerd – we zien Erik van zeer dichtbij: thuis in zijn onderbroek, naakt in zijn bed als hij wil gaan slapen en huilend -, maar ook Van Lieshout zelf wordt keihard met zichzelf geconfronteerd. Open en bloot komen uiteindelijk al zijn frustraties eruit in een woedeaanval. Maar het gaat Van Lieshout niet puur en alleen om de zoektocht naar zichzelf. Het is net als de eeuwoude uitdrukking: je naaste liefhebben, begint

⁸⁰ Mirjam Varadinis en Rein Wolfs in gesprek met Erik van Lieshout, ‘Cut the Performance in the Edit’, in: Rein Wolfs e.a., *Erik van Lieshout – This Can’t Go On (Stay With Me)*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen), Zürich (Kunsthau Zürich), München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 2006, p. 69.

⁸¹ Tom Morton, ‘At your service’, in: Wolfs 2006, pp. 181-191.

⁸² Erik van Lieshout in de video *Up!*.

met jezelf liefhebben. Je naaste liefhebben, houdt in dat je inziet dat die ander precies evenveel verlangen naar en evenveel recht heeft op een menswaardig leven als jij, ook al vind je hem of haar verre van sympathiek. Deze gedachte wordt belichaamd in een recent werk van Van Lieshout, *Homeland Security* uit 2007 waarin Van Lieshout en Core van der Hoeven een *roadtrip* maken. De reis begint in Los Angeles, Verenigde Staten. Sinds de aanslagen van 11 september 2001 worden buitenlanders hier met argwaan bekeken. We horen Van Lieshout zeggen: ‘In de VS zijn ze niet geïnteresseerd in jou als persoon’. In dat land weegt je achtergrond, je afkomst, het land waar je vandaan komt zwaarder dan wie je bent. Wat een verschil met de tweede stop die Van Lieshout en Core maken in Jeruzalem, Israël. Ondanks het feit dat dit land wordt geteisterd door oorlogen lijken verschillende culturen en geloven vreedzaam naast elkaar te leven. Joden, Christenen, homoseksuelen, Palestijnen en Arabieren: ze leven allemaal met wederzijds respect in één stad. Van Lieshout lijkt te zeggen dat ondermeer Nederland hier een voorbeeld aan kan nemen.

‘Ik probeer de kikker weg te krijgen.’⁸³ Wat Van Lieshout bedoelt met de kikker, zijn de dingen die niemand wil zien, waarvan



Erik van Lieshout, scène uit *Homeland Security*, 2007

niemand wilt dat ze waar zijn. De zogenaamde schaduwzijden van ons bestaan. ‘Die [kikker] is er plotseling, net zoals mijn eigen problemen. Maar dat is allemaal nergens goed voor. Dus snijden we de kikker zijn poten en zijn kop eraf en zijn we klaar. Uiteindelijk heb je dan een gevoel van vrijheid.’⁸⁴ En die vrijheid is wat Van Lieshout probeert te bereiken door middel van zijn video’s. Door vaststaande waarheden op de schop te gooien, door autonome zekerheden door elkaar te schudden, wil Van Lieshout onze dagelijkse opvatting van de werkelijkheid verbreden. Door te shockeren, opent er ruimte voor nieuwe ideeën en opvattingen. Dat verschaft ons momenteel de vrijheid die nodig is om te functioneren in de huidige maatschappij.

⁸³ Erik van Lieshout, in: Mirjam Varadinis en Rein Wolfs in gesprek met Erik van Lieshout, ‘Cut the Performance in the Edit’, in: Wolfs 2006, p. 75.

⁸⁴ Van Lieshout, in: Wolfs 2006, p. 75.

Conclusie

Hoe wil ik dat andere mensen mij zien? Hoe kom ik over? Wie wil ik zijn? Wie ben ik? Vragen die iedereen in verschillende fases in het leven bezighouden. Vragen waarop wij hopen ooit een antwoord te kunnen vinden. Wat is dan de reden voor het feit dat de term identiteit tegenwoordig haast in elk televisie- en radioprogramma, artikel en in je omgeving dagelijks wordt gebruikt? Waarom wil iedereen de culturele, nationale en/of eigen identiteit definiëren?

Die aandacht voor de zoektocht naar identiteit is te verklaren vanuit twee belangrijke ontwikkelingen. Doordat in de jaren '80 van de 20^e eeuw onrust uitbrak door het wegvallen van (economische) zekerheid, kwamen algemeen geldende waarheden onder druk te staan. Vrijheid, gelijkheid en religie, ze bleken niet te werken en verloren hun geloofwaardigheid. De wereld verloor in die tijd zijn samenhang, waardoor de mens als individu naar voren werd geschoven. In tijden van onzekerheid en verandering keert de mens immers terug naar de enige zekerheid die er over is en waar je altijd op kunt vertrouwen: jezelf.

Niet alleen was en is onze samenleving aan meerdere veranderingen onderhevig, ze is zelf compleet veranderd. De aanwezigheid van 'anderen' (d.w.z. andere culturen dan de Nederlandse) heeft ervoor gezorgd dat we ons aan de eigen identiteit vasthouden. Die nadruk op de Nederlandse identiteit komt voort uit de overtuiging dat het uitdragen van één identiteit de saamhorigheid binnen de diverse samenleving bevordert. Maar waar die specifieke Nederlandse identiteit uit bestaat, lijkt niemand exact te kunnen vertellen. Doordat we dagelijks worden geconfronteerd met andere culturen en identiteiten dan de onze, lijken ook wijzelf niet goed meer te weten waar we staan in de huidige samenleving. We moeten onszelf opdelen in meerdere personen om te kunnen functioneren in de uiteenlopende kringen waarin we ons bevinden. De eigen 'ik' is versplinterd en om die reden vragen veel burgers zich af wie ze nu werkelijk zijn.

'Kom uit het land waar op papier een plek voor iedereen is
[...]
Kom uit het land met de meeste culturen per vierkante meter
Maar men is bang om bij de burens te gaan eten
En integratie is een schitterend woord
Maar shit is fucking bitter wanneer niemand het hoort
Ik deel mijn land met Turken en Marokkanen, Antillianen, Molukkers en Surinamers
Het land waar we samen veel te veel opkroppen
[...]
Kom uit het land dat tikt als een tijdbom'⁸⁵

Het rappersduo Lange Frans en Baas B karakteriseert Nederland in *Het land van* en geven met het voorgaande citaat weer wat politici als Paul Scheffer en kunstenaars als Jeroen Kooijmans en Erik van Lieshout eveneens beweren. Is dit de tijdsgeest van het Nederland van nu? Kooijmans en Van Lieshout tonen in respectievelijk *Fata Morgana* en *Respect* de invloed van de verschillende culturen die ons land huisvest. Zij geven het advies om ze niet de rug toe te keren daar de veranderende situatie onomkeerbaar is. Dé Nederlandse identiteit moet ter discussie worden gesteld. Er wordt gesproken over een vaste set kenmerken die de Nederlandse identiteit vormt, maar onder veel inwoners van ons land heerst verwarring over wat die kenmerken nu precies zijn. Wordt het niet tijd om mee te gaan met onze tijd? Om in te zien dat de andere culturen waar we nog altijd vrij huiverig tegenover staan wel degelijk

⁸⁵ Lange Frans en Baas B, 'Het land van', songtekst geciteerd van: website *Songteksten.nl*
<<https://www.songteksten.nl/songteksten/55450/het-land-van.htm>> (8 september 2008).

onderdeel uitmaken van die Nederlandse identiteit? Wordt het dus niet tijd om onze visie omtrent de eigen cultuur bij te stellen en Kooijmans' en Van Lieshouts voorbeeld te volgen door meer kennis te vergaren over de 'ander'?

De besproken kunstenaars lijken allemaal een andere, eigen visie te hebben over de Nederlandse en de eigen identiteit. Kooijmans ziet zichzelf als een Nederlander. Hij weet zichzelf zelfs nog specifiek te definiëren: een Brabantse, katholieke jongeman. Fiona Tan daarentegen vraagt zichzelf af wie ze nu eigenlijk is. Zij gaat bewust op zoek naar haar *roots* om te kijken in hoeverre die nog in haar vertegenwoordigd zijn. Marina Abramović accepteert geen nationaliteit en identiteit. Zij hanteert liever een multiculturalistische dan een nationalistische blik en werkwijze. Van Lieshout toont in zijn video's verschillende 'minderheden', hun uiteenlopende identiteiten en zichzelf om hen dicht bij elkaar te brengen, met als achterliggende gedachte 'als je er meer van weet, ben je er minder bang voor'. Tiong Ang ziet identiteit als een spel. Je moet spelen met de spelregels om uiteindelijk je eigen identiteit te vinden, die je past.

Overeenkomstig is wel dat elke besproken kunstenaar – Kooijmans daargelaten – zichzelf de vraag stelt of heeft gesteld: wie ben ik eigenlijk?

Op de vraag 'Hoe wordt de Nederlandse identiteit verbeeld binnen de Nederlandse videokunst en zijn er verschillen waar te nemen in de wijze waarop Nederlandse en 'nieuwe' Nederlandse videokunstenaars aankijken tegen de Nederlandse identiteit?' valt geen éénduidig antwoord te geven. Het is een goed teken dat er geen twee kampen kunnen worden gevormd. En bovendien, is het hebben van een eigen visie en het bevragen van de eigen identiteit niet kenmerkend voor deze geglobaliseerde wereld waarin iedereen strijdt voor een eigen, individuele plek uit de angst om op te gaan in de homogene massa? Wellicht wijst dit uit dat we moeten stoppen met elkaar in hokjes te plaatsen, daar we niet zo van elkaar verschillen als we aanvankelijk denken. De vraag 'Wie ben ik?' houdt ieder van ons in een bepaald moment van zijn of haar leven bezig, meer dan ooit in de huidige complexe maatschappij.

Bibliografie

Abramović 2008

E-mail correspondentie met Marina Abramović, 15 juli 2008

Ang 2008

Interview met Tiong Ang, Amsterdam 24 juli 2008

Anoniem 2004

Anoniem, *10 jaar Mondriaan Stichting 1994-2004*, Amsterdam 2004

Anoniem 2007a

Anoniem, 'Máxima: vermenging geeft Nederland kracht', *NRC Handelsblad* 24 september 2007

Anoniem 2007b

Anoniem, Máxima: 'Nederlandse identiteit nog niet ontdekt', *NRC Handelsblad* 25 september 2007

Archer 2002

Michael Archer, *Art Since 1960*, Londen 2002

Backhaus 2002

Catrin Backhaus e.a., *Erik van Lieshout – NAUGHTY BY NATURE not because I hate you...*, uitgave bij tent. Groningen (Groninger Museum) 2002

Berg, van den/Götz 2000

Mariska van den Berg, Gabrielle Franziska Götz, *Scenario. Fiona Tan*, tent.cat. Hamburg (Kunstverein Hamburg) 2000

Bismarck, von/Hoek 2002

Beatrice von Bismarck, Els Hoek, *Fiona Tan exhibition 'Akte I'*, uitgave bij tent. Nice (Villa Arson Nice Contemporain), Tilburg (Museum De Pont), Berlijn (Daadgalerie Berlijn) 2002

Bolkestein 2006

Frits Bolkestein, 'Het debat vordert, al zijn de problemen niet opgelost', *de Volkskrant* 31 augustus 2006

Boomgaard/Rutten 2003

Jeroen Boomgaard, Bart Rutten (red.), *De Magnetische Tijd. Videokunst in Nederland 1970-1985*, Rotterdam 2003

Boshuizen 2006

Doortje Boshuizen, *Over integratie gesproken... Een onderzoek naar de waarden die politieke partijen hechten aan informele participatie van allochtonen en autochtonen ten behoeve van sociale integratie*, (Master thesis 'Sociale vraagstukken; interventies en beleid', Universiteit Utrecht) 28 augustus 2006

De Vest 1998

Persbericht tentoonstelling 'Werk', *De Vest* (Alkmaar) 1998

DNPP 2008

Documentatiecentrum Nederlandse Politieke Partijen (DNPP)

<<http://dnpp.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/programmas/Verkiezingsprogramma/1998/d6698.pdf>>
> (16 juni 2008)

Hall 1991

Stuart Hall, *Het minimale zelf en andere opstellen*, Amsterdam 1991

Iles 1995

Chrissie Iles (red.), *Marina Abramović. Objects, performance, video, sound*, Oxford 1995

Joon-Hai Lee 2003

Christopher Joon-Hai Lee e.a., *Black My Story*, uitgave bij tent. Almere (Museum De Paviljoens) 2003

Keijer 2003

Kees Keijer, 'Buitenstaander', *Het Parool (PS van de week)* 18 januari 2003

Koninklijk Huis 2008

Koninklijk Huis

<<http://www.koninklijkhuis.nl/content.jsp?objectid=20871>> (26 mei 2008)

Kooijmans 2008

Interview met Jeroen Kooijmans, Nederhemert (Noord) 17 juli 2008

Lange Frans/Baas B 2005

Lange Frans en Baas B, *Het land van*, (lied) 2005

López 2005

Sebastián López, *A short history of Dutch video art*, uitgave bij tent. Amsterdam (Gate Foundation) 2005

Luyten z.j.

Anna Luyten, 'Het nest. Marina Abramovic over haar wortels', *Knack Magazine* z.j. [1999]

Moulton 2005

Aaron Moulton, 'Marina Abramovic: Re: Performance', *Flash Art* 38 (2005) 244

MuseumgoudA 2005

'Museumkrant nr. 5', *MuseumgoudA* (Gouda) maart 2005

MuseumgoudA 2006

Vouwblad tentoonstelling 'NEDERLAND 1', *MuseumgoudA* (Gouda) 2006

NIMK 2008

Nederlands Instituut voor Mediakunst Montevideo/Time Based Arts

<www.nimk.nl> (27 augustus 2008)

Zowel het instituut als de website bezocht voor informatie omtrent de besproken video's.

NRC Handelsblad 2008

NRC Handelsblad

<<http://www.nrc.nl/W2/Lab/Multicultureel/inhoud.html>> (13 juni 2008)

Pijnappel 2006

Johan Pijnappel (red.), *CC: Crossing Currents – Video Art and Cultural Identity*, tent.cat.

New Delhi (Lalit Kala Akademi) 2006

Prins 2004

Baukje Prins, *Voorbij de onschuld. Het debat over de multiculturele samenleving*, Amsterdam 2004

PVV 2008

Partij voor de Vrijheid (PVV)

<www.pvv.nl> (11 juni 2008)

Roodenburg 1997

Linda Roodenburg e.a., *PhotoWork(s) in Progress/Constructing Identity*, uitgave bij tent. Rotterdam (Nederlands Foto Instituut) 1997

Rush 2005

Michael Rush, *New Media in Art*, Londen 2005

Scheffer 2000a

Paul Scheffer, 'Het multiculturele drama', *NRC Handelsblad* 29 januari 2000

Scheffer 2000b

Paul Scheffer, 'Het multiculturele drama: een repliek', *NRC Handelsblad* 25 maart 2000

Scheffer 2008 (2007)

Paul Scheffer, *Het land van aankomst*, Amsterdam 2008¹⁰ (2007)

Seijdel 1997

J. Seijdel, 'Nieuwe uitdagingen voor Montevideo/TBA', *Het Financieele Dagblad* 12/14 juli 1997

Sleegers 2007

Fleur Sleegers, *In debat over Nederland: veranderingen in het discours over de multiculturele samenleving en nationale identiteit*, WRR-rapport 24 september 2007

Smeets 2005

Gabriel Smeets, 'Marina Abramovic keert Nederland de rug toe', *TM (Theatermaker)* 8 (2005) 9/10

Spek, van der 2007

Inez van der Spek (red.), *Vreemde aanrakingen. De kracht van het vreemde in religie, kunst en literatuur*, Nijmegen 2007

Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch 2008

Persbericht tentoonstelling 'Jeroen Kooijmans: The Fish Pond Song, Part 1: The Lost Army',
Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch ('s-Hertogenbosch) 2008

Stokic 2006

Jovana Stokic, 'Balkan Body and Soul', *NY Arts* 11 (2006) 5/6

Taylor 2006

Charles Taylor, *Bronnen van het zelf: de ontstaansgeschiedenis van de moderne identiteit*,
Rotterdam 2006

Tilroe 1996

Anna Tilroe, 'Supervrouw ontmoet gezinshoofd', *NRC Handelsblad* 24 mei 1996

Wolfs 2006

Rein Wolfs e.a., *Erik van Lieshout – This Can't Go On (Stay With Me)*, tent.cat. Rotterdam
(Museum Boijmans van Beuningen), Zürich (Kunsthaus Zürich), München (Städtische
Galerie im Lenbachhaus) 2006