

## Essay Meatdistrict

Veel trends in de hedendaagse kunst wenden zich af van het lichamelijke. Ze richten zich op het denken, ideeën en concepten.

Meatdistrict neemt de werkwijze van eigentijdse kunstenaars waarin de subjectieve, existentiële ervaring van het menselijk lichaam centraal staat, tot uitgangspunt.

Veel trends in de hedendaagse kunst wenden zich af van het lichamelijke. Ze richten zich op het denken, ideeën en concepten.

Meatdistrict neemt de werkwijze van eigentijdse kunstenaars waarin de subjectieve, existentiële ervaring van het menselijk lichaam centraal staat, tot uitgangspunt. In bepaalde gevallen gaat het over het menselijk lichaam dat door sociale en politieke structuren in machines verandert. In andere gevallen kan het gaan over de bezinning op de donkere, sensuele waanzin van seks, verlangen of vurige emoties. Maar gemeenschappelijke factor in al het werk is dat we als mens in deze wereld bestaan dankzij ons vlees en bloed. Ons vlees is de bibliotheek van onze ervaringen en onze huid is het oppervlak waarmee we onderhandelen over wat buiten en binnen ons bestaat.

Het werk van de Russische fotograaf Sergey Bratkov fungeert binnen een gevestigde stijl van Russische fotografie die het documenteren van een samenleving in een enorme overgangperiode als uitgangspunt neemt. Hoewel Bratkov zijn lens richt op echte mensen die hun dagelijks - vaak schokkend - bestaan leven in een samenleving die voortdurend verandert, kan zijn werk nauwelijks alleen als 'documentair' worden beschouwd. Zijn werk is in hoge mate geregisseerd. Alles, van het kader tot - in sommige gevallen - de styling van modellen in het meer portretachtige werk, is zorgvuldig geselecteerd en zorgt ervoor dat onze blik zorgvuldig naar de personen wordt gestuurd; hun aandoenlijke bestaan binnen zeer duidelijke lichamelikheden.

Zelfs wanneer hij in zijn werk voor de documentaireachtige benadering kiest - mensen die hun vrije tijd besteden in sportcentra of matrozen op feestjes aan wal tijdens verlof, legt hij in zijn presentatie van het beeld de nadruk op extremiteit. Zijn publiek wentelt als blijde varkens in voedzame modder. Zijn matrozen geven zich over aan

een natte hedonistische waanzin. En overal worden we uitgenodigd hun sensaties via het lichaam te ervaren. Of het nu de met modder besmeurde lichamen van de vulcanoids zijn of de homo-erotische lijven van de zeelieden, Bratkov nodigt ons uit de relatie te leggen met de ervaring van menselijke sensatie - of het nu pijn of plezier is - via een directe relatie tussen het lichaam en de omgeving waarin het bestaat.

Dit gevoel van verbintenis met de omgeving is bijna Breugheliaans van aard. Net als in het karakteristieke werk van een aantal middeleeuwse Nederlandse schilders, is er een sterke relatie tussen het lichaam en de omgeving. In dergelijk werk dat zo overbekend is geworden door de aanwezigheid op van alles en nog wat, van koektrommels tot toeristische posters, zijn gewone mensen - solide boerengemeenschappen - voor hun dagelijks leven met al zijn inspanningen en genoegens afhankelijk van de aarde die bewerkt moet worden, willen zij overleven. Het lichaam, ofwel in zonde ofwel in goddelijke aanbidding, is deel van het ecosysteem waarin de emotionele levens van mensen niet kunnen ontsnappen aan modder en vuil. Ze kunnen slechts het plezier van een boerenbruiloft ervaren, of de terreur van stevig met hun voeten vastzitten in de aarde. Hun lijfelijke aanwezigheid in een alomvattende agrarische omgeving is het enige werktuig waardoor ze emotioneel bestaan.

En voorbij de dagelijkse omgeving van het dorps- en het boerenlandschap liggen alleen de weiden van hemel en hel. Daar wordt aan een opvallend gelijke rangorde als in het dagelijks boerenleven vastgehouden. Bovendien bereiken deze mythische landschappen een nog sappiger lichamelijkheid; zeker in de schilderijen van Pieter Breughel de Oudere en Jeroen Bosch. Het fysieke lichaam is het medium waardoor de bewoners het eeuwige hellevuur of de doordringende trauma's van het vagevuur voelen. Vanuit een eigentijds perspectief, lang na Kinsey, kunnen wij onszelf met verbazing afvragen of deze oude meesters aanvoelden dat tenminste enkele van deze figuren het verbranden misschien wel een beetje lekker vonden?

Het raakvlak tussen het fysieke lichaam en zijn omgeving is ook de kern van het werk van

de Nederlandse kunstenaar Aram Tanis. Op het eerste gezicht lijkt het werk van Tanis, die zijn fotografische werk vaak op een manier monteert die de tegenstelling tussen de zuivere lichamelijkeheid en de deprimerende stedelijke omgeving duidelijk maakt, niets van doen te hebben met de tradities van de Nederlandse schilderkunst. En toch is het juist deze opvatting over het menselijk lichaam, die bestaat in de actuele wereld en is verankerd met een bepaalde tijd en plaats, die hem verbindt met deze oude tradities. Natuurlijk, er is geen agrarisch sociaal systeem waarin het lichaam zijn plaats heeft. In plaats daarvan verkent het beeld de relatie tussen het lichaam en min of meer mislukte architectonische inspanningen; steden die het niet zijn gelukt de inwoners in hun vlees te laten gedijen. Slappe ongezonde lichamen liggen op het strand als walvissen met zelfmoordneigingen of vermoeide figuren die zichzelf onderzoeken. De duidelijke seksualiteit van het naakte lichaam oogt als een gevangen gehouden mensaap die verward is in terugkerende en obsessieve seksuele handelingen. In Tanis' werk is er een idee van een stedelijke jungle die een stedelijke dierentuin wordt. Zijn inwoners zijn geïsoleerd en afgescheiden van elkaar, gevangen en gedreven tot kwelling. Als voyeurs worden we uitgenodigd te observeren hoe hun lichamen - net als die van de meeste dieren in gevangenschap - de lichaamstaal van wanorde binnen een sociaal systeem vertellen.

Als het werk van Bratkov de relatie tussen de fysieke omgeving en het lichaam gebruikt om een discours op gang te brengen over een samenleving in verandering, en Tanis relateert het aan een statische sociale architectuur, dan houdt de Tsjechisch-Canadese kunstenaar Richard Stipl zich vaak met vergelijkbare processen bezig om een meer persoonlijk statement te maken. Stipl maakt hoofdzakelijk eindeloos herhaalde driedimensionale zelfportretten, waarin we zijn kleiner-dan-de-werkelijkheid hoofd overdreven nauwkeurig tot in detail herhaald zien, steeds binnen een minimaal veranderde context. Zo weet hij een spervuur van niet-zo-individuele figuren te creëren, die aan hun gezichts- of lichaamsexpressie te zien, allemaal afzonderlijk in een bepaalde emotie verkeren. Het resultaat is een uit pixels opgebouwde persoonlijkheid. Stipl bedelft ons onder een overvloed van steeds dezelfde persoon. Het effect is zeer verwarrend. Wij

zijn erin getraind individuen individueel te 'lezen'. In sociale situaties richten we onze blik eerst op één persoon, gewoonlijk de meest dominante en daarna pas op de anderen. We doen dat zonder moeite sinds we volwassen zijn. Tot we worden geconfronteerd met een stroom kleine Stipl's die allemaal onze aandacht vragen en de werking ervan verschilt niet van de werking die de Britse kunstenaar Paul Smith hanteert in zijn fotoserie van zijn eigen gekloonde beeld.

Maar in Stipl's werk zijn de presentatie en formele elementen sterk verbonden met de middeleeuwse waarneming van het lichaam, vooral in de zeer formele beeldengroepen die verwijzen naar altaarstukken of kitscherige christelijke beeldengroepen. Zijn altaarstukken zijn echter minder gepreoccupeerd met de heilige schepsels buiten ons en veel meer met de persoonlijke ervaring van emoties en sensaties die direct in het lichaam worden ervaren. De afbeeldingen, uitdrukkingen en plaatsing hebben veel meer van doen met een taal op het kruispunt van een Boschiaanse visie op geseksualiseerde zonden, zoals plezier en eigentijdse sadomasochistische iconografie.

In zijn overmoed kan Stipl zijn lichaam, geslacht of soort veranderen. Dit is een altaar voor de ervaring van emotionele en sensuele overdaad. Buitengewone emotie en fysieke sensatie worden, als ze maar buitensporig genoeg zijn, de hedendaagse context die we even gemakkelijk kunnen begrijpen vanuit de canon voor sadomasochistische mythologie of vanuit historische visies van religieuze opwinding.

Natuurlijk hebben deze mythologieën een sterke relatie met de culturele verhalen die verbonden zijn met de Tsjechische achtergrond van Stipl. Het is belangrijk in gedachten te houden dat tijdens het martelaarsschap van Jan Hus in 1415 de Tsjechen een natie vormden, die zichzelf in een hele serie experimenten stortten waardoor de katholieke orthodoxie en morele codes op hun kop werden gezet. Terwijl Hus, diepgeworteld in de Tsjechische culturele mythologie wordt beschouwd als een zeer gerespecteerde martelaar, moeten we niet vergeten dat bewegingen als de Taborites en de Bretheren of the Common Life het besluit van Hus om zich af te scheiden van de Roomse kerk deelden. In het geval van een

aantal andere andersdenkenden namen de dingen een uitgesproken vleselijke wending. Samen met het tegenspreken van de sociale hiërarchieën in samenlevingen zoals die door de kerk werden voorgeschreven, spraken ze ook haar seksuele moraal tegen. Er werd vrije liefde en erkenning van fysiek genoeg gepreikt. Of de orgiastische heerschappij van allerlei soorten van seksuele overgave ook in werkelijkheid bestond, of een zaak van louter speculatie was, of misschien zelfs wel van propaganda die werd verspreid door hun vijanden, staat nog altijd ter discussie. Wat echter opvallend is - of het nu een legende betrof of de realiteit - is dat de verwerping van de doctrine en de erop volgende onderdrukking bijdroegen aan de bewustwording dat het geseksualiseerde menselijk lichaam niet langer verstrikt is in een eindeloze cyclus van zondige genoegens en beschamend berouw.

Misschien is het een projectie op het werk van Stipl, die grotendeels opgroeide in Canada, waar hij ook woont en werkt. Maar er is een besef van dit schisma in de culturele geschiedenis waarmee het werk verbonden lijkt te zijn; het besef dat het zeer formele en gecontroleerde (heilig, ritueel, orthodoxie, vormelijkheid) en het totaal ongecontroleerde (hedonisme, passie, goddeloos, pervers) gemakkelijk naast elkaar kunnen bestaan. Bovendien is er het gevoel dat in de huidige samenleving, net als in de Middeleeuwen, de lijnen die deze elementen van menselijk leven scheiden, zeer dun en gemakkelijk uit te wissen zijn. Nu, net als toen, moet op het moment dat de geest vrij genoeg is om de ragfijne lijnen over te steken, het lichaam volgen voordat we de verandering van stemming en status quo kunnen ervaren.

De onderliggende psychologie van katholieke taboes wordt duidelijk wanneer we terugkijken naar het werk van de vele (Nederlandse en Vlaamse) middeleeuwse schilders, maar de bewuste verkenningen van dergelijke taboes - met al hun historische bagage - zijn vaak duidelijk te zien in het werk van de Amerikaanse kunstenaar Andres Serrano. Hij kwam in de jaren tachtig van de 20ste eeuw in de internationale schijnwerpers te staan door de rel die ontstond over zijn *Piss Christ*. In de populistische visie is Serrano's zondige gebruik van religieuze iconografie het meest prominent. Dit heeft hem aantoonbaar schade berokkend buiten de elitaire kunstwereld, doordat de focus

wegdraaide van hoe hij dergelijke zondige beelden had gebruikt om veel grotere uitingen van persoonlijke principes te onderzoeken. Serrano's evocatie van katholieke psychologieën is bijna altijd verbonden aan een discours over (etnische) minderheden in de Verenigde Staten van Amerika. En misschien is dit voornaamste interessegebied duidelijker in series zoals zijn portretten van vrouwelijke bodybuilders, bijvoorbeeld Lesa Lewis, waar geen religieuze iconografie aanwezig is.

Het lichaam, de spierbundels en - belangrijk - de zwarte huid zijn juist het medium waarmee hij identity politics verkent. Enerzijds is dit een perfect portret van een echt mens. En toch, door de keuze van het model komen allerlei kwesties naar boven. Haar opgepompte 'mannelijk' lichaam ontkent het stereotype van het vrouwelijk lichaam. Haar zwarte huid die wordt gepresenteerd om bewonderd en begeerd te worden, spreekt de dominantie in mediabeelden van de blanke schoonheid tegen. Serrano's onderwerp houdt impliciet problemen in voor de status quo en toch wordt ze gepresenteerd als een object van schoonheid. Als het feminisme het vrouwelijk lichaam als een politieke entiteit in discussies gebruikt, dan strekt Serrano de discussie uit tot de vraag hoe het menselijk lichaam en een politieke identiteit elkaar kruisen in een massa onderwerpen anders dan die van het biologische geslacht.

Feministische politieke principes krijgen een oneerbiedige postfeministisch draai in de handen van de Duitse kunstenaar Kerstin Drechsel. Drechsel construeert kleine sculpturale installaties, foto's met vervagende randen, gemaakt van materialen die doen denken aan kleiachtige figuurtjes in een animatiefilm voor kinderen. Toch is de inhoud van Drechsels werk onmiskenbaar niet bedoeld voor kinderen. Uitgaande van de clichés van de heteroseksuele pornografie, bevolkt Drechsel haar kleine scènes met pornografische lesbiennes; vrouwelijke stellen vormgegeven om pornografische clichébegrippen van het vrouwelijk lichaam in flagrante delicto te benadrukken. De settings - keukens, auto's en zelfs motorfietsen - en stilering van deze miniatuurfiguurtjes zijn allemaal bedoeld om de komische, absurde, belachelijke ideeën die de populaire pornografische verhalen impliciet bevatten, te benadrukken. De kritiek op de zich uitspreidende seksuele

escapades, of nauwkeuriger, de bronnen van herkomst in de wereld van door mannen gecontroleerde pornografie worden verder onderstreept door de presentatie van de foto's op standards in vitrines. De toeschouwer wordt uitgenodigd een voyeur te worden, maar wordt tegelijkertijd herinnerd aan de manier waarop vroeger in Europese musea de antropologische pornografie impliciet tentoongesteld werd.

En toch is er een zekere ambivalentie in het werk. Drechsel wekt geen afschuw of walging op, maar meer humor of misschien iets van verwarring. Ze nodigt ons uit om - samen met haar - van iets te genieten wat we allemaal kennen als politiek problematisch. In zeker opzicht wordt in het werk op een bedrieglijk uitgelaten wijze het bandeloze seksuele plezier van haar kleine feministische figuurtjes gevierd. Het maakt eigenlijk niet uit of Drechsel haar statement maakt vanuit de positie van een lesbische of heteroseksuele vrouw. Terwijl ze pornografische, mannelijke fantasieën en de objectificatie van vrouwen bekritiseert, erkent ze tegelijkertijd dat hun kracht ligt in iets dat op zijn slechtst een viering van vrouwelijke seksualiteit is en op zijn best, is het een viering van het geseksualiseerde vrouwelijk lichaam. Drechsel's werk schijnt te zeggen dat pornografie niet erg mooi is en eigenlijk nogal belachelijk en toch, ondanks dat, houden we ervan omdat het iets met ons doet. Het verschaft sensaties die we diep in onszelf voelen. En dat is wat de inhoud interessant maakt.

Voorstellingen van menselijke ervaringen en hun relatie tot het menselijk lichaam lijken ook een groeiende preoccupatie te zijn voor de Spaanse kunstenaar Enrique Marty.

Marty's werk gaat hoofdzakelijk over zijn eigen familieleden. Of het nu een enigszins honende verkenning is van zijn ooms persoonlijkheid of een oneerbiedige weergave van de onstuimige verhouding tussen zijn ouders, Marty's werk contextualiseert altijd zijn verhalen op een sappige, vlezige manier. Zijn aquarellen, sculpturen en zelfs zijn videowerk schijnen ons allemaal bewust te maken van de zeer echte lichamen van degenen die het dichtst bij ons staan; echte vaders met echte vaderlichamen, echte moeders met echte moederlichamen. En het is levend in deze lichamen - afgebeeld naast het zwembad, in

badkamers of zelfs als slachtoffer van een moord - dat we een gamma aan emoties beleven - intens, banaal of anders - die voortkomen uit familiale banden. In Marty's werk is er de notie dat het lichaam veel van de betekenis en informatie in zich draagt die ons helpen onze relationele positie binnen de context van een familie te begrijpen. We begrijpen gedeeltelijk wat de ouder-kindverhouding inhoudt via de betekenissen van het lichaam, die bij elke rol horen. De moeder of vader, ouder wordend, met slappe spieren en sporen van vet; het kind, hoewel volwassen, jonger en tijdelijk minder een slachtoffer van het verouderingsproces. Bij elkaar getoond, beginnen deze lijven een aantal sociale betekenissen duidelijk te maken die we allemaal verondersteld worden te begrijpen. Dergelijke betekenissen en voorstellingen bereiken ons via veel populaire beelden, van film en televisie tot familiefoto's. En Marty roept deze bronnen graag op in zijn werk.

Maar Marty's werk begint vooral interessant te worden wanneer hij speelt met deze overeenkomsten; dingen verandert. Ouders en volwassen kinderen kunnen naakt verschijnen in aan elkaar verwante aquarellen of bezig zijn met acties die niet makkelijk te begrijpen zijn. De taboes van representatie zijn doorbroken en een aantal onuitgesproken regels wordt overtreden. Of ze worden overduidelijk hatelijk zoals in een aantal werken die hij maakte in 2006 en waarin hij afbeeldt wat er gebeurt wanneer je onverwachts stuit op een familiebloedbad, in een installatie die doet denken aan een horror house misdadescène. Meedogenloos, misschien verbrand of verscheurd, staan sommige leden van wat klaarblijkelijk een groep familieleden is ongeïnteresseerd in de ruimte terwijl anderen de rol van slachtoffers van een akelige dood toebedeeld hebben gekregen. In dergelijk werk, lijkt Marty een bijna expressionistische kreet uit te slaan. En toch lijkt hij ook te onderzoeken wat de aard is van de emoties die we in een familiale context ervaren. Hebben we een punt bereikt waarop de op sensatie beluste massamedia ons heeft laten geloven dat wat en hoe we voelen een overdrijving is? Leven we onze levens - als een soort familielid - in een voortdurende onmenselijke overdramatisering?

In zijn werk is een sterke notie van de combinatie van een donkere, cynische humor

en intense emotie, die wellicht meer geassocieerd kan worden met de Spaanse cinema dan we mogen verwachten van eigentijdse Spaanse beeldend kunstenaars. Meer Almodovar dan ingetogen conceptueel werk. Zoals in veel Spaanse films blijft het lichaam als voertuig van ervaring en emoties de rode draad. Almodovar gebruikt dezelfde overeenkomsten door de sociale fysieke taboes te doorbreken om het dramatische effect te verhogen. En Saura maakt gebruik van een oudere Spaanse traditie, steunend op de belangrijke culturele positie van dans, de beweging van het manifeste vlees, om de synthese van lichaam en emoties over te brengen. Zo vinden we ook in Marty's werk geen andere emotie dan die verbonden is met de fysieke aanwezigheid van mensen en hun vlees.

De afwezigheid van vlees en alle, potentieel afschrikwekkende emotionele implicaties waar deze afwezigheid op wijst is het voornaamste kenmerk van het werk van de Israëlische kunstenaar Gal Kinan.

Gal Kinan maakt tekeningen, grafiek en complexe kinetische sculpturen, waarbij ze uitgaat van een moderne esthetiek die net zoveel refereert aan de designbewegingen uit het midden van de 20ste eeuw zoals het Bauhaus of het Constructivisme - als aan Europese volkskunsttradities.

De rode draad in het werk van Kinan - afgezien van het medium - is de ervaring van het opgroeien als individu in een extreem gemilitariseerde samenleving en, beter gezegd, de impact ervan op de interpersoonlijke familierelaties van een normale familie betrekking. In Kinans werk wordt de autobiografische ervaring verkend op een open en zelfs brutale manier. De kunstenaar presenteert een wisselvallige visie op een vader-dochterverhouding, altijd in afwachting van een hevige aanval.

In Kinans visie wordt het vlees letterlijk veranderd in een machine door de handen van een dreigend naderende vaderenheid, of hij nu een fysieke vorm aanneemt of niet. De dochter wordt een automaat die commando's krijgt via kleine flatscreen monitoren, die ze mechanisch en zonder vragen moet uitvoeren. En op het moment dat de vader zijn eigen vorm aanneemt - een groot mechanisch monster - is de impact nog alarmerender wanneer zijn pop-dochter wordt

ingesponnen door een serie ingewikkelde bewegingen van zijn gigantische mechanische arm, het op een complexe robotachtige manier accepteren van computercommando's'.

In Kinans wereld van de gemilitariseerde samenleving, veranderen de warmte en intimiteit die onomkeerbaar zijn verbonden met ons vlees - de liefdevolle omarming van een ouder, de troostende aanraking van huid - in steen en metaal. De zintuiglijke manier waarop de meesten van ons onze familiale omgeving verkennen, is onthouden en vervangen door gecontroleerde, hardvochtige mechanische acties. En toch vaart het werk een voorzichtige koers en worstelt het met de complexiteit van de politieke context.

De meeste van de objecten zijn onmiskenbaar mannelijk of onmiskenbaar vrouwelijk of duidelijk hybride. Er is geen dubbelzinnigheid in de geslachten. Hiermee erkent het werk van Kinan de sekseprincipes van opvoeding en misschien de politieke behoeften van een kind. Het zou kunnen zijn dat jongens en meisjes zich door de samenleving op dezelfde manier van hun sekse bewust worden als door de biologie, maar het resultaat is weerspannig: kinderen voelen hun behoeften (of ze worden uitgesproken of niet) op een manier die is beïnvloed door een zelfbewustzijn van sekse-identiteit. Deze behoeften kunnen worden bevredigd of zelfs worden versterkt. Maar ze kunnen ook worden ontkend of genegeerd.

Als het werk kritiek op een patriarchale behandeling van meisjes inhoudt, dan is er ook zoiets als de behoeften van een dochter - een zichzelf kennende vrouw verpakt in een vrouwelijk lichaam - die niet wordt erkend en misbruikt. Maar Kinan isoleert in haar werk de postfreudiaanse geslachtsprincipes niet geheel en al. Door de sociale context niet uit haar werk te verwijderen; door de voortdurende kleine herinneringen in de vorm van tekeningen van enorme pistolen en bewaakte compounds wordt aan het grotere beeld herinnerd. De vaderfiguur nadert vaak dreigend als een monsterlijke figuur en zelfs zijn momenten van zorgzaamheid zijn onhandig door een militaristische controle. Maar Kinan staat ons ook toe ons te realiseren dat hij, net als de dochter, het product is van bijzondere sociale en politieke omstandigheden.

Een verandering in de fysieke toestand van het lichaam is ook een kenmerk in het werk van Rachel Kneebone. In de keramische sculpturen van deze Britse kunstenaar worden we voortdurend geconfronteerd met delicate menselijke lichaamsdelen, uitgespreid in posities vol suggestief seksueel, consumerend genoeg, verstrengeld en verstrikt in stakerige organische vormen; buitenaardse planten. Florale vormen ontvouwen zich of omhullen met vormen die duidelijk verwijzen naar genitalia. Het menselijk lichaam in genotstoestand is niet meer te scheiden van de fantastische vormen die het overspoelt. En natuurlijk, de alomane esthetiek - waarin ze verwijst naar 18de en 19de eeuwse decoratieve keramiek - alles moet een speciale rol spelen: hier is een ongebreidelde vrouwelijke seksualiteit verstrikt in een statische vorm, klaar om tentoongesteld te worden in elke respectabele huishouding. Op een bepaalde manier schijnt Kneebone een droge, verwarde feministische verklaring te geven, ons dwingend te erkennen dat noch een dosis respect, noch geforceerd vrouwelijk fatsoen het bestaan van vrouwelijke seksualiteit kan ontkennen. Het doet er niet toe hoeveel Chinese vrouwen die de rol van 'huisvrouw' toebedeeld hebben gekregen, met de stofdoek in de weer zijn om hun fatsoenlijke en betamelijke sociale identiteit te handhaven, hun onderliggende seksuele behoeften kunnen niet worden ontkracht.

En ja natuurlijk speelt ze met culturele tradities. Binnen de Engelse samenleving zijn de grappen over de problemen die Engelsen hebben met seksualiteit niet onbekend en ook worden ze niet genegeerd. In tegendeel de Engelsen vertellen zelf van ganser harte verhalen waarin ze met groot gemak hun schoolmeesterachtigheid en teergevoeligheid over seks omarmen. Het is onderwerp van veel nationale humor. En het is deze humor waarmee Kneebone flirt, ironisch aandacht schenkend aan de culturele traditie dat alles geoorloofd is zolang er maar op de juiste manier over wordt gediscussieerd. De Engelsen kunnen omgaan met buitensporige seks zolang deze maar komt in de vorm van een aardige versiering.

Hoe dan ook, er schijnt ook in Engelse culturele verhalen een reflectie te zijn op deze ironische toestand van het geseksualiseerde

lichaam. Kneebone's werk zinspeelt duidelijk op thema's uit de 18de en 19de eeuw. In deze tijdperken - voorafgaand aan het Victoriaanse tijdperk waarin de Engelse sociale houding tegenover seks werd gecreëerd - kende de Engelse samenleving niet dezelfde gevoeligheden met betrekking tot het lichaam en seksualiteit. Engeland voor koningin Victoria was juist een sensuele samenleving, op zoek naar pleziertjes waarin seks en seksualiteit, voortkomend uit allerlei zaken, van literatuur tot de decoratieve kunst met groot gemak werden omarmd.

In veel Engelse decoratieve objects d'art uit de 18de en 19de eeuw was het vrouwelijk lichaam dat de hevige aanval van mannelijke seksuele tekens - zwanen, hertenbokken enzovoort - onderging een nobel motief. Met andere woorden, ze werden gemaakt om verkocht te worden aan kopers die de financiële wereld controleerden - mannen - en reflecteerden hun gedachten en fantasieën. In Kneebone's werk zien we zoiets als een vinnig antwoord op deze historische traditie. Haar vrouwelijke figuren ervaren genoeg en ongebreidelde seks waarin geen mannelijke verwijzingen voorkomen. In plaats daarvan worden we geconfronteerd met een reeks seksueel bijzonder dubbelzinnige vormen, niet duidelijk mannelijk of vrouwelijk, maar meer iets als planten die zowel vrouwelijke en mannelijke elementen bevatten. Deze objecten schijnen minder te zijn gemaakt om te appelleren aan de seksuele genoegens van mannen, maar hebben meer iets van een enigszins kitscherige grap die met andere vrouwen kan worden gedeeld; een vorm van girl talk, gevangen onder een laagje ijs.

Een verandering in de toestand van het lichaam is ook een soort thema in het werk van de Nederlandse kunstenaar Desiree Palmén. Dit is echter niet zozeer een interesse in een verandering van het vlees op zich - letterlijk genomen zien we niet vaak een lichaam - maar meer in de mate van waarneming van de hele persoon. De doorslaggevende interesse in Desiree Palmén's werk is in de aard van het publieke en het private; waar we zijn en niet ontdekt worden en natuurlijk de suggesties van alle verschillende opvattingen over zichtbaar en onzichtbaar voor anderen zijn; sociaal, persoonlijk en politiek. Camouflage in zijn rijke en gevarieerde vormen is de rode draad in haar werk waarmee ze de begrippen verkent van waar wij, in onze lichamen,

worden gezien of niet langer te zien zijn.

Camouflage is een interessant fenomeen omdat het impliciet een lichaam, een fysiek persoon vereist om een doel te hebben. Zonder onze fysieke lichamen zou het gebruik van dergelijke breed uitgemeten, grappige of bizarre ideeën om uit het zicht te verdwijnen, absoluut geen zin hebben. Dit betekent echter niet dat Palmens werk zich uitsluitend bezighoudt met het fysieke lichaam. Integendeel, ze lijkt vaak het impliciete begrip dat het enige doel van camouflage is, het fysieke lichaam te verhullen, te gebruiken om onze aandacht te vestigen op andere manieren die we kunnen gebruiken om niet ontdekt te worden en die belangrijk kunnen zijn voor het individu. Om de privacy van ons minder tastbare karakter, politieke identiteit of persoonlijke ruimte vast te houden.

De beperkingen van camouflage worden opzettelijk gebruikt, bijvoorbeeld in de collageachtige werken waarin mensen zijn gekleed in militaire camouflagepakken die ze absoluut niet onzichtbaar maken in de omgevingen waarin ze zijn geplaatst, zoals huiselijke kaders of stedelijke omgevingen. Het directe effect van het beeld is het tegenovergestelde: het duidelijk lachwekkend bedoelde naast elkaar plaatsen van deze individuen zorgt ervoor dat we ons juist meer, en niet minder, gaan focussen op de verschijning van deze individuen binnen hun geschilderde omgevingen. En dat is uiteraard het doel van de mechanismen in deze beelden. Ze dwingen ons onszelf af te vragen wat de camouflage zou kunnen betekenen in deze context. Wat willen deze mensen verbergen, in positieve of negatieve zin? En door het nadenken over dergelijke vragen gaan we nadenken over de vraag waarom een vijftienjarig meisje haar werkelijke identiteit zou willen verbergen, weggestopt achter het internet of waarom individuen die de weg wijzen in een Amerikaanse stad dingen over zichzelf privé willen houden. Hier, net als in veel van Palmens werk wordt camouflage een metafoor voor het opwerpen van vragen over de verhouding tussen het individu en de omgeving waarin hij bestaat; fysiek, sociaal en politiek.

In Palmens werk is politiek altijd aanwezig. Ofwel openlijk, in grote trekken weergegeven, of, zoals haar weggemoffelde lichamen, door de beschouwer in verschillende gradaties waar te nemen. In een

meer recente serie op performance gebaseerde video's en foto's heeft ze daadwerkelijk geprobeerd een lichaam te laten verdwijnen in publieke ruimten. In zorgvuldig gemaakte kostuums heeft de kunstenaar zichzelf vastgelegd op verschillende locaties in Jeruzalem, gebruik makend van de zichtposities van apparatuur die de aanwezigheid van mensen waarneemt en vastlegt; een camera van een toerist of een beveiligingscamera. Op het eerste gezicht gaan deze werken over eenvoudige, slimme en grappige gedachten, performances in een trompe l'oeil traditie waarbij we glimlachen vanwege de overtuigende aard van de constructies. Maar uiteraard zijn deze publieke ruimten vol betekenissen, omdat ze bestaan in een angstige samenleving die, zoals de meesten van ons weten, in een politieke crisis verkeert. Beneden het niveau van een eenvoudig kunstje worden we gedwongen na te denken over de aard van zichtbaarheid en onzichtbaarheid in stedelijke omlijstingen. We worden uitgedaagd na te denken over structuren die de aanwezigheid van specifiek menselijke lichamen zouden willen ontdekken en tot op welke hoogte.

Net als in veel van haar andere werk schijnt het menselijk lichaam hier een secundaire factor te zijn in wat ze met het werk beoogt. En toch zijn het impliciete bespiegelingen waar veel van deze vragen om draaien. Slagen politieke structuren erin de plaats te bepalen van ons totale zijn en er controle over uit te oefenen doordat ze de plaats van en de controle over onze fysieke lichamen bepalen? Hoewel niet op het eerste gezicht duidelijk, neemt Palmens werk ons mee terug naar de eeuwenoude bespiegelingen over de aard van de scheiding tussen lichaam en geest, existentiële filosofieën over wat het betekent een levend, denkend, voelend persoon te zijn.

Door te erkennen dat deze vragen niet kunnen worden beantwoord zonder de persoon te verbinden met zijn directe omgeving, grijpt Palmes, net zoals vele anderen, bewust of onbewust terug op de oude Nederlandse schildertradities. In dergelijke tradities zagen we op een tamelijk nieuwe manier waardering ontstaan voor de relatie tussen het lichaam - het fysieke lichaam - en de omgeving. Veel Nederlandse schilders hebben een andere benadering dan we kennen van voorgaande ontwikkelingen

en laten werk zien waarin de fysieke omgeving waarin individuen hun dagelijks leven een belangrijke plaats inneemt. Niet langer slechts een decoratieve achtergrond of symbolische cijfers, maar een nieuw realisme over waar mensen leven - feitelijk of metaforisch. En in deze betekenis blijft het werk van een aantal eigentijdse kunstenaars, dat het menselijk lichaam gebruikt met al zijn mogelijkheden van daad en ervaring, positieve, negatieve of ambivalente, verbonden met deze tradities. Zelfs wanneer hun werkwijzen en het resultaat ervan geen bewuste mening schijnen te hebben over de Breugheliaanse wereld waarin het manifeste vlees het voertuig was voor alle communicatie.

Ken Pratt, januari 2007