



SOME THINGS

HIDDEN

**FRAMER
EBAWED**

In samenwerking met
CASTRUM PEREGRINI

19 JAN—
11 MAR
2018

SOME THINGS HIDDEN

Een groepstentoonstelling bij Framer Framed in samenwerking met Castrum Peregrini

DEELNEMENDE KUNSTENAARS:

Hélène Amouzou (TG, 1969), Alexis Blake (US, 1981), Sara Blokland (NL, 1969), Zhana Ivanova (BG, 1977), Lynn Hershman Leeson (US, 1941), Bertien van Manen (NL, 1942), Charlott Markus (SE, 1974), Shana Moulton (US, 1976), Femmy Otten (NL, 1981), Marijn Ottenhof (NL, 1985), Cauleen Smith (US, 1967) en Batia Suter (CH, 1967).

Some Things Hidden is een tentoonstelling over verbergen en het verborgene; over de politiek van (on)zichtbaarheid, samengesteld door curator Nina Folkersma en kunstenaar Charlott Markus. De groepstentoonstelling, die in een andere vorm al te zien was bij Castrum Peregrini, bestaat uit een zorgvuldig gekozen combinatie van bestaande en nieuwe werken van opkomende en internationaal gerenommeerde kunstenaars van verschillende generaties.

Vertrekpunt van de tentoonstelling is het levensverhaal van de oudtante van kunstenaar Charlott Markus, een Joodse vrouw die zich wist te 'verbergen' in het Berlijn van de Tweede Wereldoorlog, door juist volkomen zichtbaar te blijven en deel te nemen aan het openbare leven. Bij Castrum Peregrini, een voormalig onderduikadres op de Herengracht in Amsterdam, richtte de tentoonstelling zich voornamelijk op verbergen als manier van overleven. Wat betekent 'verbergen' vandaag de dag? Voor welke bedreigingen moeten we ons verschuilen? Door welke onzichtbare (machts)structuren worden we aangestuurd zonder dat we het zelf door hebben?

Bij Framer Framed ligt de nadruk op de politiek van (on)zichtbaarheid. Een (on)zichtbare status is niet neutraal – wie bepaalt wat wel of niet zichtbaar wordt gemaakt in de samenleving? Welke mensen, beelden en gewoonten krijgen zichtbaarheid en worden daarmee als 'normaal' ervaren? Wat of wie krijgen juist minder aandacht en blijven daardoor 'verborgen'? En welke delen van onze geschiedenissen worden wel en niet benadrukt?

Ook wordt ingegaan op het belang van persoonlijke verhalen en strategieën om deze onzichtbaarheid tegen te gaan. Wie zijn deze 'onzichtbaren' en zijn zij werkelijk onzichtbaar als zij als zodanig gedefinieerd worden? Wanneer kan (on)zichtbaarheid een keuze vormen of een vorm van verzet? En wat zijn tegenwoordig nog de mogelijkheden om je verstoppen in onze huidige gedigitaliseerde wereld?

De tentoonstelling in Castrum Peregrini vond plaats van 18 november t/m 26 november 2017 en toonde speciaal in situ gemaakte performances en werken van Alexis Blake, Sara Blokland, Zhana Ivanova, Charlott Markus, Shana Moulton, Femmy Otten en Marijn Ottenhof. De tentoonstelling bij Framer Framed is te zien van 19 januari t/m 11 maart en presenteert ruimtelijk werk, video-installaties en fotografie. Naast werk van bovenstaande kunstenaars is bij Framer Framed ook nieuw of bestaand werk te zien van Hélène Amouzou, Lynn Hershman Leeson, Bertien van Manen, Cauleen Smith en Batia Suter. Tijdens de tentoonstelling vindt een uitgebreid publieksprogramma plaats bij Framer Framed.

Some Things Hidden is onderdeel van het jaarprogramma *The Female Perspective* bij Castrum Peregrini, samengesteld door curator Nina Folkersma. Ter gelegenheid van dit programma en in samenwerking met Mister Motley wordt een uitgebreide Engelstalige, tweezijdige publicatie gepresenteerd: het eerste deel is gewijd aan de programmering van *The Female Perspective*; het *Some Things Hidden* deel richt zich op het tentoonstellingsconcept, de deelnemende kunstenaars en de getoonde werken. Dit boekje bevat de *Some Things Hidden*-teksten uit de publicatie in het Nederlands.

DE POLITIEK VAN HET ZICHTBARE

Door Josien Pieterse
(directeur Framer Framed)

Zichtbaarheid is niet vanzelfsprekend; zichtbaarheid wordt gemaakt. Het is dan ook belangrijk ons bezig te houden met het onzichtbare en ons af te vragen voor wie en door wie deze situatie van afwezigheid gecreëerd wordt. Wie zijn deze onzichtbaren en zijn zij werkelijk onzichtbaar als zij als zodanig gedefinieerd worden? Of kiezen ze er soms ook zelf voor onzichtbaar te blijven, en zo ja, waarom?

Even belangrijk is het om het 'zichtbare' te bevragen: welke mensen, beelden en gewoonten zijn zichtbaar en worden daarmee als 'nor-

maal' ervaren? Welke koloniale, seksistische of kapitalistische aannames en belangen liggen daaraan ten grondslag?

Framer Framed zoekt naar de methoden waarop een andere realiteit geïntroduceerd kan worden, waarbij eigenaarschap over de situatie of geschiedenis centraal staat, met een kritisch oog voor dominante machtsverhoudingen. De bestaande (beeld)taal hiervoor moet niet alleen worden gedeconstrueerd, een nieuwe taal moet van onderop worden gecreëerd, vanuit het eigen verhaal.

De complexiteit van de persoonlijke ervaring

Tien jaar geleden startte ik, samen met Grietje Keller en Saskia Wieringa, het videoarchief voor oral history bij Atria Kennisinstituut voor Emancipatie en Vrouwengeschiedenis. Inmiddels is het een omvangrijk archief met een netwerk van diverse interviewers. In de afgelopen jaren interviewde ik feministische sleutelfiguren als Joan Ferrier en Anja Meulenbelt, vrouwen van de 'vrouwenhulpverleningsbeweging', vrouwen van de Communistische Partij van Nederland (CPN), pioniers van de Blijf van m'n Lijfhuizen, feministen in de kerk, vrouwen die slachtoffer waren van mishandeling en misbruik binnen de kerk door mannen en vrouwen.

Wat ik constateer na tien jaar vrouwen interviewen is dat de institutionele kaders vaak onvoldoende geschikt zijn om het intersectionele en complexe karakter van een persoonlijk verhaal op te tekenen. Niet alleen de bestaande categorieën en theoretische kaders, maar ook technologie reproduceert dominante denkbeelden en aannames.

Een voorbeeld van de beperkende invloed van institutionele kaders is het onderzoek naar de deelnemers aan sociale bewegingen, waarbij geïnterviewden zich steeds moeten verhouden tot het dominante beeld of vooroordelen over de beweging. Dit staat de specifieke positie van het individu en het tot stand komen van nieuwe analyses in de weg. Ook doet het geen recht aan de diversiteit van interpretaties en ervaringen, die bovendien niet statisch zijn – vaak is het perspectief op een beweging veranderlijk en kijken mensen jaren later heel anders aan tegen hun deelname.

Dit alles vraagt om het tot stand brengen van een nieuwe (beeld)taal, waarbij complexiteit en de eigen ervaring het uitgangspunt is. Van belang hierbij is dat het individuele verhaal niet bevraagd of in twijfel getrokken wordt. Juist de wijze waarop iemand haar verhaal vertelt, welke keuzes en dilemma's daarin worden geschetst, zijn belangrijk om een beter beeld te krijgen van de mogelijkheden van de persoon binnen bepaalde kaders en creëert ruimte voor alternatieve werkelijkheden.

De zoektocht naar deze nieuwe beeldtaal, met persoonlijke ervaringen als bouwstenen voor alternatieve werkelijkheden, in combinatie met het bevragen van dominante machtsverhoudingen, speelt een cruciale rol in de visie en praktijk van Framer Framed. Het onzichtbare moet zichtbaar gemaakt, en het zichtbare bevraagd.

Some Things Hidden

Deze perspectieven op (on)zichtbaarheid en verbergen waren de basis voor het gesprek dat Framer Framed aanging met curatoren Nina Folkersma en Charlott Markus. In *Some Things Hidden* bij Framer Framed wordt ingegaan op wat een gebrek aan ruimte om jezelf zichtbaar te maken vanuit dwang of onderdrukking teweeg kan brengen. Soms kan het leiden tot bewust onzichtbaar blijven. Bijvoorbeeld in het werk van H       Amouzou, afkomstig uit Togo en op dit moment woonachtig in België. Het werk bevindt zich in de collectie van het Tropenmuseum, maar ik maakte er kennis mee dankzij curator Christine Eyene. Op zoek naar de geschikte plek voor een echt zelfportret, belandt Amouzou op de bovenste verdieping van haar huis in Molenbeek. Amouzou maakt zelfportretten tussen de spullen van haar burens en tracht daar haar individualiteit te bewijzen als stateloze. Zij weet te ontsnappen aan dit beeld door haar schaduw vast te leggen. Onzichtbaarheid viel in dit geval samen met de wens zichzelf te tonen.

Een ander voorbeeld is de fotoserie van Bertien van Manen. Tijdens het afnemen van de interviews over de ontstaansgeschiedenis

van Blijf van m'n Lijfhuizen kwam ik in aanraking met haar werk in het archief van Atria. De foto's lieten een onbekende wereld zien: het dagelijks leven van vrouwen die moesten onderduiken vanwege huiselijk geweld. De portretten tonen sterke individuen die zich altijd gedwongen onttrokken aan de zichtbaarheid voor de buitenwereld, en nu de stap namen zichzelf te laten zien.

Framer Framed is verheugd over de kans om samen te werken met partner Castrum Peregrini. Sinds de tentoonstelling *Speaking from the Heart*, samengesteld door curator Shaheen Merali in 2013, wordt er samen gewerkt door de twee organisaties. De tentoonstelling *Some Things Hidden* werd een gezamenlijk project op initiatief van Charlott Markus en Castrum Peregrini. Dit bood ons de mogelijkheid te zoeken naar het onderscheidend karakter van onze beide instituten, en, minstens zo belangrijk, naar de gemeenschappelijkheden. Onze gedeelde interesses vormen de basis voor het publieksprogramma dat van medio januari tot medio maart 2018 wordt gepresenteerd.

KUNSTENAARS

In haar fotografische zelfportretten lijkt het lichaam van de Togolese Hélène Amouzou, naakt of gekleed, op te gaan in het behang, de lucht en de objecten. Van haarzelf is slechts een schim zichtbaar op de foto's. Een vergelijking met Francesca Woodman ligt voor de hand; toch kende Amouzou geen enkele fotograaf en had zij zelfs nooit een camera in handen gehad toen ze zich als illegale en alleenstaande moeder in Molenbeek, Brussel, aanmeldde voor een fotografie cursus om de hoek. Als afleiding van de eenzaamheid.

Een portret van jezelf maken, luidde de eerste opdracht, die Amouzou meteen stellig omzeilde. Ze werkte juist hard aan het zo anoniem mogelijk opgaan in de 'normale massa'; het tentoonstellen van haar innerlijke ravage was het laatste waar ze behoefte aan had. En dus besloot ze niet zichzelf, maar anderen te fotograferen, en de 'zelf' van het 'portret' te laten bestaan in wie of wat zij voor de camera uitnodigde.

In de jaren die volgden, werden haar voorkeuren steeds uitgesprokener, en haar artistieke keuzes meer en meer een afspiegeling van haarzelf. De camera draaide om zijn eigen as en stukje bij beetje verscheen Amouzou toch in het kader van haar eigen scherm. Op zoek naar een geschikte plek voor haar eerste 'echte' zelfportret, ontdekte ze op de bovenste verdieping van haar huis in Molenbeek een zolder vol met spullen. Onbestemde koffers, eigenaar onbekend, rondslingerend op een soort eeuwig tussenstation. In dit decor – in koffers, op stoelen, tegen muren – fotografeerde Amouzou zichzelf, meestal naakt, in een poging haar onschuldige individualiteit te bewijzen aan iedereen die haar al die jaren niet had erkend, vertrouwd en gezien. Zonder

rechten blijft van 'bestaan' verrassend weinig over, een stateloze voelt zich misschien nog maar voor de helft een mens.

Het vastleggen van haar eigen schaduw stelde haar in staat hier uit te kruipen. Door gebruik te maken van beweging en dubbele belichting verschijnt Amouzou nooit scherp of volledig in beeld. Hoe meer ze zichzelf wilde laten zien, hoe schimmiger de foto uitpakte. Wat een contradictie lijkt, was in haar geval de beste benadering van de waarheid: alleen een wazige leegte kon daadwerkelijk tonen hoe zij op dat moment door zichzelf en haar omgeving werd gezien.

De tweede fase van zichzelf blootgeven brak aan toen ze werd aangeraden haar werk naar buiten te brengen. Naar jezelf kijken is iets heel anders dan je beeltenis tonen aan de buitenwereld. En toch, juist vanaf het moment dat ze door anderen werd gezien, gingen de foto's niet langer over haar alleen: het werden portretten die stonden voor iedereen die ooit een thuis voor onzekerheid heeft moeten inwisselen.



Hélène Amouzou – *Selfportrait* (2009). Ter beschikking gesteld door de kunstenaar.

Aan de projecten van Alexis Blake gaat vaak uitgebreid onderzoek vooraf. Zo onderzocht ze bijvoorbeeld hoe 'de vrouw' of 'het ideale lichaam' doorgaans wordt verbeeld, en hoe deze van betekenis wordt voorzien. Ze begint meestal met een brede onderzoeksvraag die zich al testend beetje bij beetje uitkristalliseert en vervolgens uitmondt in (een combinatie van) verschillende media als performance, video, film en sculptuur.

In *Some Things Hidden* toont Alexis de (normaalgesproken voor het publiek verborgen) beginfase van haar huidige project *Anthology of Anger*. In dit project verkent ze hoe ons lichaam fungeert als een archief, als een opslagplaats voor emoties. Ook onderzoekt ze wat de invloed is van culturele en historische factoren op het uitdrukken en onderdrukken van woede en empathie, via het lichaam en de stem.

Gender, ras, klasse, nationaliteit en religie (en alle intersecties hierbinnen) spelen een belangrijke rol in de manier waarop we emoties uiten. Zo is het in veel landen niet geaccepteerd om als vrouw woede te tonen en wordt dit in verschillende contexten verbonden aan termen als 'hysterie' of zelfs vergeleken met hekserigheid. Het zijn dit soort sociaal onacceptabele of juist voorgeschreven fysieke uitingen waarin Alexis specifiek is geïnteresseerd.

In de huidige tijd van 'post-truth' en Twitter taalverarming, merkt Alexis op dat veel mensen op reactionaire wijze met hun woede omgaan, vaak zonder de uiting of oorsprong ervan ter discussie te stellen. Boosheid kan een onmisbare motor voor verzet zijn, en dus voor verandering, maar om deze op een werkelijk effectieve wijze te kunnen inzetten, is het volgens Alexis noodzakelijk emoties kritisch te onderzoeken en te hervormen vanuit rationele overwegingen. Welke rol is hier voor empathie weggelegd?

Volgens Alexis wordt het woord 'empathie', vooral door linkse politici, te pas en te onpas ingezet. Maar wat betekent het eigenlijk om je écht in de ander te verplaatsen? Om jezelf en je eigen overtuigingen opzij te zetten? Hoe verhouden empathie en woede zich tot elkaar in lichamelijke zin? Kun je empathie voelen voor iemand op wie je boos bent? Of je inleven in iemand die jou agressief bejegt?

Onderzoek heeft aangetoond dat, naast uiterlijk en karakter, ook trauma's en emoties overgeërfd kunnen worden. We dragen de woede, het verdriet en de herinneringen van onze voorouders met ons mee. Door deze emoties los te laten en te (her)overwegen, wordt het mogelijk hun sporen na te gaan. Wat is de verhouding tussen het wetenschappelijke aspect van deze erfenis, het DNA, en de culturele en historische context waarin de emoties zijn vormgegeven en belichaamd?

In plaats van hier over te denken of hier analytisch op te reflecteren, gebruikt Alexis het lichaam en de stem zelf om bovenstaande vragen, samen met het publiek, verder te onderzoeken in een aantal openbare repetities. Wat zeggen onze (intuïtieve) bewegingen over de kennis die in het lichaam zit opgeslagen? Hoe speculeren we via onze ledematen? Tijdens *Some Things Hidden* presenteert Blake een scenario voor een performance waarin collectief

wordt onderzocht hoe 'voorgeschreven' woede en fysiek (in plaats van verbaal) te uiten, wordt en empathie zich verhouden tot de intuïtieve geprobeerd de meer zintuiglijke en intuïtieve uiting ervan. Door deze emoties te belichamen kanten van ons gedrag te bevrijden.

Op welke manier kunnen objecten een persoonlijke geschiedenis representeren? Welk groter verhaal schuilt er achter deze intieme ervaringen en, misschien wel het allerbelangrijkst: zijn we ooit in staat een emotie, een herinnering, over te dragen, begrijpelijk te maken, écht te laten zien?

Voor de film *Mother's History, a Library of Language* (2014) interviewde Sara haar moeder Rosa Wins Blokland over haar Joodse identiteit, haar idealisme en haar jeugderinneringen als na-oorlogskind. In de film is dit verhaal vervlochten met citaten van haar overgrootvader Gerrit Mannoury (1867-1956), die zich als wiskundige, filosoof en communist zijn hele leven bezighield met (het openbreken van) de grenzen van ons communicatievermogen. Hoe begrijpen we de ander wanneer de ander spreekt?

In *Mother's History, a Library of Language* zien we hoe Mannoury op theoretisch niveau zoekt naar een taal die universeel voorstelbaar is, een uitingwijze die door iedereen gevisualiseerd zou kunnen worden. Tegelijkertijd toont de film de traumatische getuigenis van Rosa's moeder, die onmogelijk in zijn volledigheid kan worden overgebracht aan de kijker.

Communicatie heeft altijd te maken met het indelen, opdelen, structureren en benoemen van de wereld om ons heen. Als voorbereiding voor haar nieuwe werk *Patterns* (2017)¹ legde Sara de laatste fase van haar vaders leven vast, evenals de speelpatronen van haar jonge zoon. Ook gaf ze haar zoon zelf een polaroidcamera, zodat hij al fotograferend zijn eigen werkelijkheid kon vastleggen. In het nieuwe werk komen de drie verschillende visuele verhaallijnen van vader en zoon samen.

Sara maakt in haar werk veelvuldig gebruik van haar eigen familieverhalen, maar dit gaat voor haar altijd gepaard met ethische dilemma's op het gebied van privacy. Mag zij wel aan de haal gaan met het verhaal van haar moeder? Wil ze een foto van haar zoon op internet? En zo nee, waarom dan wel in het museum? Hoeveel mag er openbaar worden gemaakt?

De fotoserie *Patterns* lijkt op het bekijken van een fotoalbum, dat tegelijkertijd elk moment uit je handen kan worden gerukt. Uit deze gecontroleerde tijdelijkheid ontstaat een ritmische compositie van verschillende verhalen, die zelf elk ook weer bestaan uit de ordening van hun eigen patronen.

¹ Sara Blokland heeft de vertoning van het werk *Patterns* uitgesteld, het is daarom niet te zien in deze tentoonstelling. Voor meer info over waar en wanneer dit werk wel is te zien, kijk op www.sarablokland.com.

Lynn Hershman Leeson

Als een van de pionierende en meest toonaangevende media-kunstenaars heeft Lynn Hershman Leeson zich altijd al beziggehouden met onderwerpen die hun tijd ver vooruit zijn. Door niet alleen te reflecteren op thema's als genetische manipulatie, *surveillance* en *virtual reality*, maar in haar werk zelf ook gebruik te maken van dergelijke technologische middelen, schept ze zowel een overzicht van de 21^e-eeuwse digitale taal als dat ze hier zelf actief (mee) vorm aan geeft.

Breathing Machine (1965) en *Caged Woman* (1965) zijn twee van haar vroegste werken. Ze tonen wassen maskers van Lynns eigen gezicht, deels zwartgeverfd uit solidariteit met de Civil Rights Movement, die tot leven worden gebracht met geluidsoptnames van haar ademhaling. Het Berkeley University Art Museum weigerde het werk in 1966 tentoon te stellen vanwege dit audio-element – geluid hoorde volgens hen niet thuis in een museum.

Op zoek naar andere mogelijkheden om haar werk te tonen, besloot Lynn een hotelkamer te huren waar ze de ademende maskers kon tonen in een 'vervreemdende ruimte', toegankelijk voor publiek. Terwijl ze de kamer vulde met meer en meer attributen van een veronderstelde identiteit, ontstond er een soort scenografie van een nog niet bestaand leven. Hieruit werd misschien wel het meest bekende werk van Lynn Hershman Leeson geboren. In 1973 vertrok de kunstenaar uit het hotel, verkleed in de gedaante van de fictieve persoonlijkheid Roberta Breitmore. Zo begon ze aan een tweede, experimenteel leven, parallel aan haar echte leven maar volledig verschillend.

Roberta's Construction Chart is een gedetailleerde weergave van de transformatie die Lynn in de daaropvolgende jaren dagelijks onderging. Make-up op, make-up af; het masker laat de

sporen zien van de voortdurende gedaantewisselingen. Naast deze uiterlijke veranderingen, ontwikkelde Roberta een persoonlijkheid met taken, rechten en eigenschappen die in lijn lagen met de culturele normen van dat moment – zo haalde ze haar rijbewijs, kreeg ze een creditcard, ging ze naar de psychiater en nam ze deel aan een Weight Watchers programma.

Zoals elk levend mens, maakte Roberta kennis met andere mensen. Hoewel Lynn ervoor zorgde dat dit nooit echt 'vrienden' werden, ontstonden in deze relaties wel wederzijdse invloeden die ook Lynn als maker niet onaangetast lieten. De kunstenaar liet zichzelf regelmatig de controle over 'haar eigen narratief' verliezen. Dit dynamische rollenspel legde de inherent wederkerige relaties bloot tussen media en maatschappij en tussen fictie en werkelijkheid. Vlak voordat Roberta in 1978 werd 'uitgedreven', kreeg zij een rol in de toen net opkomende 3D virtuele wereld *Second Life*, en werd daarmee een van de eerste personen die het eeuwige digitale leven was gegund.

Lynns werk vertroebelt de traditionele tegenstelling tussen vrouwelijk en mannelijk, natuurlijk en technologisch, fictie en realiteit. Het toont de geconstrueerde natuur van het 'zelf', zoals uitgedrukt met maskers, co-identiteiten en andere performatieve vormen van bestaan

- vormen waarmee we aan de beperkingen van het singuliere 'ik' kunnen ontsnappen. Door het menselijke lichaam te zien als programmeerbare software, worden we door de ogen van Lynn gedwongen steeds opnieuw te herdefiniëren wat het *op dit moment* betekent om mens te zijn.

Zhana Ivanova

Zhana Ivanova creëert performances waarin onderliggende codes, regels en patronen uit ons dagelijks leven zichtbaar worden gemaakt. Ze suggereert zo een geheim patroon achter de zogenaamde voorspelbaarheid. Vaak liggen aan haar performances uitgebreide scripts ten grondslag, waarin ze bepaalde handelingen voorschrijft en de relaties tussen mensen – machtsverhoudingen, sociale en genderrelaties – onder de loep neemt. Direct en indirect worden toeschouwers deelnemers en loopt het lezen van een script ineens over in de uitvoering ervan.

Zhana is geïnteresseerd in het bevragen van tijdservaringen: de manier waarop het verleden nog invloed heeft op de toekomst, maar vooral ook hoe vanuit de toekomst het verleden geherinterpreteerd kan worden. Speciaal voor *Some Things Hidden* schreef zij twee scripts. Het eerste is een zichtbaar script, geprint op papier en terloops opgehangen in de ruimte. De tekst voorspelt toekomstige acties – handelingen of gebaren waar we normaal gesproken niet zo bij stil staan. Het tweede script is onzichtbaar; het bestaat alleen in het hoofd van de performer. Op gezette tijden voert die simpele en alledaagse handelingen uit, zoals het inschenken van een glas water of lopen door de ruimte. De twee scripts zorgen voor een vreemde samenkomst van verschillende tijdsmomenten: de geprinte tekst en de voorspelde handelingen komen samen in het heden – in het moment van lezen en kijken.

In haar werk opent Zhana een deur naar nieuwe, nog te creëren ervaringen. Wat gebeurt er écht en welke gebeurtenissen worden gestuurd door het script? Zijn deze twee scenario's eigenlijk wel van elkaar te scheiden? De grenzen tussen voorspelling en dwang, descriptie en prescriptie, zijn flinterdun.

Als Google je quasi-vrijblijvend vertelt welk matras het beste bij jouw rug past, als Facebook een 'nieuwsoverzicht' biedt en datingsites uitrekenen wie een goede partner voor je zou zijn – wie heeft dan eigenlijk de macht over wie?

Zhana confronteert ons met de manier waarop beslissingen in het verleden, heden en de toekomst zich tot elkaar verhouden en onze blik vormen en zo bepalen wat welke betekenis krijgt. Het script is als een algoritme – als dit, dan dat – maar er zijn altijd variabelen die de schrijver, de acteurs en de toeschouwers niet onder controle hebben. Precies in deze onvoorspelbaarheid, inherent aanwezig in zelfs de meest dichtgetimmerde situaties, schuilt voor haar de 'poëzie van wat over het hoofd gezien wordt'. Door zowel haar performers als de toeschouwers, los van elkaar, nauwkeurig te instrueren wat ze moeten uitvoeren en waar ze naar moeten kijken, creëert Zhana een verhoogd gevoel van aandacht en alertheid.

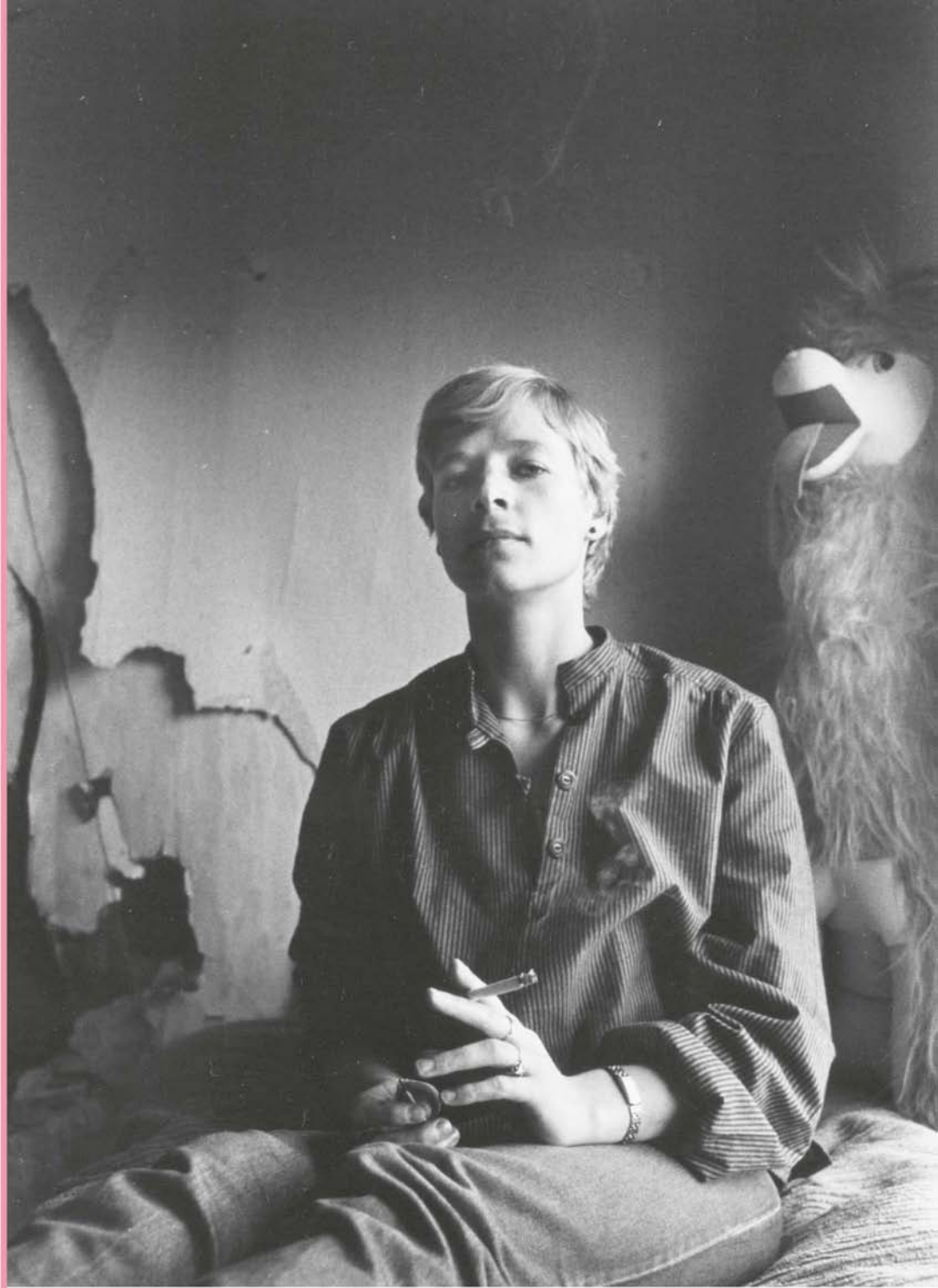
Bertien van Manen begon in 1977 als modelfotograaf, maar werd al gauw gegrepen door het verlangen de echte, rauwe realiteit van het dagelijks leven vast te leggen. Inmiddels is ze een van Nederlands bekendste fotografen en exposeert ze wereldwijd met haar foto's van onder andere desolate gebieden in Rusland en overdrukke steden in China. Als fotografe komt ze ongelofelijk dicht bij haar onderwerpen en dringt de privésfeer binnen; plekken die meestal van de buitenkant ongezien blijven.

Bertiens werkwijze is respectvol en gaat gepaard met een enorm geduld. Ze keert soms wel vijftien keer naar dezelfde plek terug en verblijft dan bij de mensen die ze fotografeert. Zo bouwt ze vriendschappen op die vaak standhouden lang na het maken van de foto's. Tussen 1980 en 1982 bracht Bertien veel tijd door in een Blijf van m'n Lijf huis, een geheim onderduikadres in Nederland voor vrouwen die slachtoffer waren van huiselijk geweld. Hier legde ze contact met vrouwen die in anonimiteit een soort tussenleven leidden; in afwachting van een huis, een baan of de toewijzing van hun kinderen.

Het eerste Blijf van m'n Lijf huis werd opgericht in 1974. Het was een opvanghuis voor vrouwen *door* vrouwen. De feministische oprichters wilden naast opvang ook bewustzijn genereren voor huiselijk geweld en misstanden achter gesloten deuren. Hiermee toonden zij aan dat de privésfeer niet per se veilig is, en dat aangezien het persoonlijke ook politiek is, emancipatie in de samenleving hand in hand moet gaan met emancipatie binnenshuis. Inmiddels bestaan er zo'n dertig Blijf van m'n Lijf huizen in Nederland.

Zoals in al haar projecten bracht Bertien ook met de vrouwen van het Blijf van m'n Lijf huis

die zij vastlegde veel tijd door. In de indringende portretten weet ze in één foto het verstrijken van deze tijd voelbaar te maken. Door het gebruik van een kleine analoge camera, weet Bertien bovendien een bijzondere intimiteit te creëren: haar 'onderwerpen' vergeten zo dat ze worden vastgelegd. De analoge techniek zorgt er daarbij voor dat de fotografe zelf ook iets van controle uit handen geeft. Bertiens intiemste portretten zijn dan ook, zoals zij zelf beaamt, niet enkel portretten van iemand anders, maar op onverklaarbare wijze ook een opname van haar eigen, deels onbewuste herinneringen.



Bertien van Manen – *Vrouw in 'Blijf van m'n lijf'-huis* (1980). Collectie IAV-Atria.

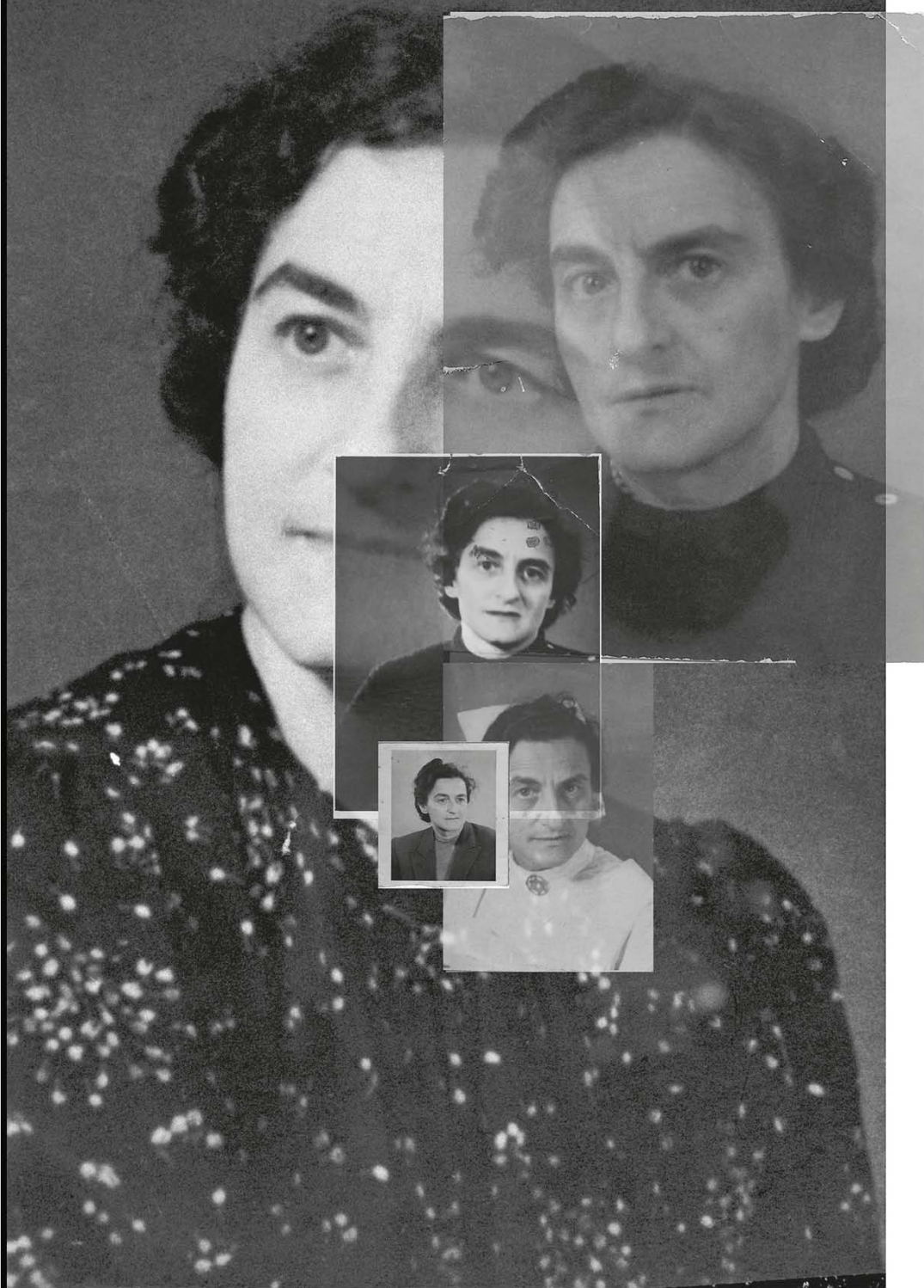
'Ik stel tentoonstellingen samen als onderdeel van mijn werk,' legt kunstenaar Charlott Markus uit. 'Het is een essentieel onderdeel van mijn onderzoeksproject en kunstpraktijk om mijn werk en andere werken met elkaar in gesprek te laten gaan.' Het biografische sijpelt altijd wel door in het fotografische en ruimtelijke werk van Charlott, maar voor het onderzoeksproject *Markus&I* besloot zij haar familiegeschiedenis daadwerkelijk als onderwerp te nemen.

Als jong meisje al luisterde ze gefascineerd naar de vele verhalen van haar grootvader over zijn Duitse, Joodse tantes. Een van hen werkte in een Joods ziekenhuis en bleef tijdens de Tweede Wereldoorlog gewoon deelnemen aan het openbare leven in Berlijn, zo verstopte ze zich als het ware in de volledige zichtbaarheid. Hoe overleefde haar oudtante de dreigingen, hoe overleefde haar verhalen hierna, en in welke mate leven deze nog steeds voort in de kunstpraktijk van Charlott zelf?

We creëren continu narratieven, niet alleen over onszelf, maar ook over anderen; over onze eigen geschiedenis en die van hen; en over de wereld om ons heen. Zonder de hoofdrolspelers uit haar grootvaders verhalen echt te kennen, had Charlott hun levensverhalen duidelijk in haar hoofd; een fantasievolle lineaire geschiedenis waarin ze troost vond en die invloed had op hoe zij naar zichzelf keek, als maker en als mens. Wanneer je deze 'ingevulde' reconstructies echter kritisch onderzoekt, blijken de personages uit het verhaal ineens echte mensen, met kwetsbaarheden, fouten en zwaktes. De gebeurtenissen waren veel complexer dan het beeld dat Markus zelf had gefabriceerd.

Vragen leiden tot meer vragen, en vervolgens tot twijfels. Wat gebeurde er écht? Hoe worden herinneringen in retrospectief getekend? En wat is slechts een subjectieve lezing van een situatie? Onder lagen van tijd verstopt, en steeds vanuit verschillende perspectieven bekeken, wordt de waarheid steeds minder zeker. Uiteindelijk grijpt iedereen toch steeds naar het verhaal dat (op dat moment) het beste past. Hoe kunnen we ons dan vasthouden aan een narratief, zonder de complexiteit ervan te negeren?

Tijdens haar onderzoek bouwde Charlott een archief op met verhalen, gevonden foto's en zelfgemaakte beelden, en verzamelde objecten. Ze beseftte dat het onmogelijk was om de gelaagdheid van haar verzameling samen te brengen in één werk, of om deze enkel vanuit haar eigen perspectief te benaderen. Daarom besloot ze haar archief met andere kunstenaars te delen en hen uit te nodigen op het thema verder te werken. De eerste uitkomst hiervan, de vier uur durende tentoonstelling *Some Things Perishable* in Nest in Den Haag, werd een dialoog tussen verschillende interpretaties die, in al hun vergankelijkheid, toch ook weer nieuwe aanknopingspunten opleverden.



Charlott Markus – *Shadow sculptures (Markus&i)* (2017).

De tentoonstelling *Some Things Hidden* is te beschouwen als een vervolg op *Some Things Perishable*. Voor deze tentoonstelling, in samenwerking met co-curator Nina Folkersma, nodigde Charlott verschillende kunstenaars uit om door middel van nieuwe of bestaande werken een gedeelde ervaring te ontwikkelen. Dit keer wordt echter niet gekeken naar wat ooit zal ophouden te bestaan, maar op wat zich (op dit moment) aan het bestaan onttrekt. Worden we eigenlijk ooit in ons 'geheel' gezien?

Charlott is zowel geïnteresseerd in filosofische vragen over 'verbergen', als in werkelijke situaties waarin het mensen wordt verboden zich te laten zien of waarin er juist een verbod is op het afschermen van privacy. Hoeveel kun je je veroorloven weg te geven? Welke geschiedenissen en verhalen worden verborgen gehouden en welke structuren verstoppen we nog steeds? Wie heeft de controle over wat we laten zien?

In een confrontatie tussen de verschillende werken, haar eigen familiegeschiedenis en de historische sporen van Castrum Peregrini, tast Charlott af waar het verborgene eindigt en het zichtbare begint. Net als haar kunstwerken, waar de achterkant vaak net zo belangrijk is als de voorkant, hebben verhalen zichtbare en verborgen elementen. Terwijl zij samen met de andere kunstenaars deze samenwerking onderzoekt, worden *some things hidden* zichtbaar en rijst de vraag of we deze zien omdat ze echt bestaan, of dat ze nu bestaan omdat we ze zien.

Shana Moulton

'Ik heb nul afstand tot haar,' geeft Shana Moulton toe wanneer zij wordt gevraagd naar de verhouding tot haar digitaal gemanipuleerde video-alter ego Cynthia. In Shana's videowerken is Cynthia zowel een verlengstuk van de maker als een product van hedendaagse culturele, sociale en politieke krachten en gebeurtenissen. De scheiding tussen realiteit en fictie wordt op die manier ter discussie gesteld. Zoals in haar films verschillende objecten, media, personen en ideeën samensmelten, zo laat Shana zien dat deze begrippen in de wereld van vandaag nog maar moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn.

Cynthia's karakter staat centraal in het videowerk *My life as an INFJ* (2016). INFJ staat voor Introversion, Intuition, Feeling en Judging en is een van de 16 persoonlijkheidstypes van de Meyers-Briggs Type Indicator. De video toont hoe Cynthia aan haar eenzaamheid en ongemakken (die met bakken uit de lucht komen) probeert te ontsnappen. Alsof in een trance danst Shana's geprojecteerde alter-ego in een soort badkuip of tombe, omringd door potten met gemummificeerde organen.

Cynthia's onzekerheid en neuroses, belangrijke thema's in het werk van Shana, zijn het resultaat van de alom aanwezige maatschappelijke druk 'normaal' te zijn. Achter gesloten deuren gebruikt Cynthia huishoudelijke spullen op ongebruikelijke manieren, waardoor ze hier tijdelijk aan ontsnapt. Maar wie heeft nu écht de macht, de mens of 'zijn' attributen?

In het videowerk *Undiscovered Drawer* (2013), dat te zien was in *Some Things Hidden* bij Castrum Peregrini, bepalen de objecten het

verhaal en sturen deze het personage Cynthia en de kijker naar een onvoorzien plot. Het lukt Cynthia niet haar huis te verlaten. Op zoek naar de sleutel die hiervoor nodig is, opent zij lade na lade, die steeds leiden naar nieuwe 'verborgen' ruimtes, met nieuwe producten en dus ook nieuwe beloftes.

Shana is gefascineerd door dit streven naar steeds weer nieuwe verbeteringen. Haar werk heeft vaak de smaak van commerciële maakbaarheid: een speciale make-up bril om makkelijker mascara aan te brengen en dus mooier te worden, een gezichtsmassage-apparaat om te ontspannen, seksspeeltjes voor meer genot, nieuwe spullen voor meer geluk.

Al van jongs af aan heeft de kunstenaar een zwak voor reclamefilmpjes en het hoopvolle gevoel dat deze bij de kijker achterlaten: je kunt je situatie verbeteren, je identiteit veranderen, je droom leven. Maar het is te kort door de bocht om haar werk als louter parodie te interpreteren. Het geeft Cynthia oprecht een goed gevoel zich op te doffen

en te omringen met hebbedingetjes. In haar werk wijst Shana dus zowel kritisch op de druk (met name voor vrouwen) altijd representatief te moeten zijn, als dat zij pleit voor een toe-eigening van dit plezier.

Het vinden van een evenwicht tussen kritiek en oprechtheid is voor Shana zeer belangrijk. Terwijl haar eerdere werk misschien wat ironisch was, streeft ze er tegenwoordig naar de humor in balans te brengen met een soort tragische oprechtheid. Samen kunnen ze een kracht hebben die de een niet zonder de ander heeft.

Femmy Otten

Met elk werk dat zij maakt, probeert Femmy Otten het complete te grijpen, keer op keer stuit zij vervolgens op de absolute onmogelijkheid hiervan. Haar schilderijen en sculpturen zijn een ode aan de naïviteit van dit inherent mislukte streven. Op zoek naar schoonheid – in hout, gips, op doek of papier – sluit Femmy zich op in haar atelier, en laat zich door niks en niemand opjagen. Hier maakt ze elegante beelden van naakte figuren en mythologische wezens, die op het eerste gezicht misschien ‘mooi’ lijken, maar waar ook een zekere duisternis achter schuilgaat.

Vlak na haar afstuderen reisde Femmy door Tibet, waar ze mensen sprak die de zee nog nooit hadden gezien. Toch hadden ze er een beeld bij: voor hen was de zee zowel ‘dat waar alles samenkomt’ als ‘daar waar alles eindigt.’ Hier startte Femmy’s fascinatie voor de oneindigheid en onvatbaarheid van het oppervlak, de diepte en de kleuren van water. Het is verleidelijk het werk van Femmy als romantisch te bestempelen, maar dit slaat de plank mis: in plaats van wild, overheersend en transcendent, schuilt de macht van de natuur voor haar namelijk juist in een soort nederigheid.

In haar serie *Waterholes* wordt dit voelbaar. Haar ‘waterholen’ zijn uitgeholde en lazuli blauwgeverfde stukken knolhout (officieel ‘bruyere knolhout’), de bolvormige verdikking die tussen de stam en de wortel van een plant groeit. De bol past precies in je handen en het binnenste blauw glimt aanlokkelijk – wat de benaderbaarheid of zelfs bijna vriendelijkheid van de zee suggereert – maar het is onmogelijk helemaal naar binnen te kijken. Zo confronteert Femmy’s werk ons met de menselijke onkunde om dingen ooit geheel te kunnen bevatten, terwijl ze er tegelijkertijd in slaagt

een ontvankelijke verhouding te creëren tot wat voor ons altijd een mysterie zal blijven.

Na een bezoek aan Castrum Peregrini, waarbij ze werd gegrepen door de cirkels in de schilderijen van Gisèle, die ook in haar eigen werk steeds op rituele wijze terugkeren, besloot Femmy een nieuw schilderij te maken voor de tentoonstelling *Some Things Hidden*. Zoals het lazuli blauw de blik het knolhout in trekt, zo probeert Femmy in haar schilderijen ook het licht van binnenuit te laten komen. Dit bewerkstelligt ze door, net als de Vlaamse Primitieven, transparante lagen verf aan te brengen op een volledig glad en wit doek. Het resultaat is een schilderij waarbij het lijkt alsof de ogen van de geportretteerde elke eerdere toegeworpen blik hebben geabsorbeerd – alsof ze de kijker vanuit alle tijden (terug) aankijken.

Schoonheid is voor Femmy een energie om iets anders, soms zelfs iets duisters te tonen. Ze lokt je net als licht en warmte naar een plek waar het wringt, schuurt en ongemakkelijk is. Deze verleiding is een terugkerend element in Femmy’s werk. In haar drang alles te laten zien, laat ze haar erotische figuren vaak let-

terlijk ontkleed – om er vervolgens achter te komen dat de naakte kern nooit echt wordt geraakt. Achter elke afgepelde laag gaat altijd weer een nieuwe schuil.

Marijn Ottenhof

Wat als je privéplek ineens publiek terrein wordt? Terwijl meer en meer mensen hun huizen en de inrichting ervan online zetten – verhuren via Airbnb of tentoonstellen op blogs als Pinterest en The Selby – vraagt Marijn Ottenhof zich af hoe veilig je je nog kunt voelen in een wereld waarin alles wordt geëtaleerd.

Toeristen verkiezen geleefde en getekende woningen boven de anonimiteit van een hotel. Waar komt deze fascinatie met persoonlijke leefomgevingen vandaan? Is het huis niet bij uitstek de plek waar je je sociale masker af kunt zetten en iedereen kunt zijn, of juist helemaal niemand? Waarom dan die veilige haven aanlokkelijk aankleden, op de foto nemen, de wereld in sturen?

Geïnspireerd door het esthetisch zeer aantrekkelijke en beroemde appartement van Gisèle van Waterschoot van der Gracht in Castrum Peregrini, waar *Some Things Hidden* eerder plaatsvond, creëerde Marijn een nieuw werk dat nu in aangepaste vorm te zien is in Framer Framed. In dit werk bevraagt ze de ambivalentie van het tentoonstellen van de *private space*. Hoe laat een persoonlijke geschiedenis zich vangen in marketingtermen of -beelden?

Net als in haar eerdere werk plaatst Marijn bestaande teksten en uitspraken in een nieuwe context, waarmee ze laat zien dat onze taal nooit helemaal authentiek is, maar een collage van wat we eerder lezen of hoorden. In een mengeling van Airbnb-woorden ('huisdieren niet toegestaan'), Pinterest-termen ('schuifseparatie') en de taal van service gerichte robotvrouwen als Siri en Alexa, worden bezoekers aangesproken door een performer, die op momenten verdacht veel wegheeft van de jonge Gisèle zelf, de oorspronkelijke bewoonster van Castrum Peregrini.

De gesprekken tussen de performer en het publiek voelen soms pijnlijk persoonlijk aan, maar kunnen vervolgens zo weer naar de oppervlakte worden gehaald. Van een verdrietig verhaal overschakelen naar het glanzende materiaal van de tafel – onaantrekkelijke emoties kunnen gemakkelijk worden ontweken en verborgen achter meetbare, zichtbare en aanprijzende beschrijvingen, van je appartement en/of van je leven. Het is een spel van aantrekken en afstoten, iets blootgeven en het vervolgens toch weer terugnemen. Zoals we curatoren lijken te zijn geworden van ons eigen huis, bepaalt de performer de afstand die zij tot haar gesprekspartner heeft. Of is dit idee van controle een illusie, en laten we, misschien wel zonder het zelf door te hebben, meer zien dan we eigenlijk (zouden moeten) willen?

Cauleen Smith omarmt de reflectieve en speculatieve mogelijkheden van cinema. Door de beelden waarmee we ons identificeren een 'emancipatoire' invulling te geven, gelooft ze dat film heersende opvattingen en gewoontes kan bijstellen, en ons empathisch vermogen vergroten. Filmmakers hebben volgens Cauleen, die hier aanhaakt bij ideeën van het 'Afrofuturisme', de mogelijkheid om onderdrukte stemmen niet alleen aan het woord te laten, maar ze zelfs een glanzend podium te bieden. Voor Cauleen biedt het Afrofuturisme een manier om metaforen te creëren voor de geschiedenis en de trauma's van de verborgen Afrikaanse diaspora. Ook kan het nieuwe hoopvolle narratieven genereren, voor een gelijkwaardige toekomst.

De verhouding tussen trauma en toekomst speelt een grote rol in het videowerk *Remote Viewing* (2011). Het idee voor dit werk ontstond toen Cauleen op de radio het verhaal van een man hoorde, die als jonge jongen had gezien hoe witte mensen een enorm gat in de grond groeven om de lokale zwarte school in te begraven – zo fanatiek wilden zij alle sporen van de zwarte gemeenschap uitwissen. Hoe, dacht ze, kun je iets zo graag willen vernietigen, verstoppen, ongedaan maken? Waar komt een woede van dit formaat vandaan? *Remote Viewing* richt zich naast racisme ook op de fragiele verhouding tussen mens en natuur, en op het land als drager van sociale trauma's. In een interview vertelde Cauleen dat zij zelf angstdromen kreeg over het enorme gat dat ze voor de film moesten graven: 'Het voelde veel onheilspellender diep dan ik had kunnen voorstellen. Ik had nachtmerries over het vinden van gebroken kinderen en dode dieren in het gat dat ik had gegraven. Dit is niet de relatie met de aarde die ik wil hebben.'²

Haar videoprojectie toont een statisch beeld van een klein schoolgebouw tegen een gifgroene achtergrond, dat vervolgens door een tractor in het gegraven gat wordt geduwd. De schoolbel luidt, de lucht is strakblauw, en de toekijkende vrouw en jonge jongen zien er prachtig verzorgd uit – in deze esthetisch aangename film wordt de kijker niet geconfronteerd met slachtoffers, maar met iconen. Voor Cauleen is onze destructieve en dysfunctionele relatie tot onze planeet een belangrijke drijfveer voor haar praktijk. Ze is zich sterk bewust van haar eigen relatie met het land, als afstammeling van in gevangenschap levende Afrikanen, die waren verscheept naar Noord-Amerika – een land dat werd bewoond en bezet door een volk dat een obscene genocide meemaakte.



Cauleen Smith – *Remote Viewing* (2011). Videostill. Ter beschikking gesteld door de kunstenaar en Corbett vs. Dempsey, Chicago.

Cauleen is zich ook bewust van de ruimte die je als filmmaker inneemt; de invloeden die je met camera's en crewleden hebt op een omgeving, op plaatselijke bewoners en deelnemers aan de film. Maar precies hier zit voor Cauleen ook de progressieve kracht van cinema. Door plekken, acteurs en andere sociale structuren daadwerkelijk een eigen stem te geven, kunnen filmbeelden het 'wat is' of 'wat was' overstijgen, en ontstaat tijdens de opname de mogelijkheid om samen een 'wat kan zijn' te visualiseren.

² *Destroying Narratives: Cauleen Smith. Cauleen Smith and Carolyn Lazard in Conversation*, Mousse Magazine, Mousse 55, Oct-Nov 2016

In haar werk legt Batia Suter intuïtieve visuele verbanden; de ene afbeelding leidt vanzelf tot de keuze voor de volgende. Zo creëert ze nieuwe narratieven uit bestaande beelden, soms in de vorm van een boek, soms als presentatievorm voor een tentoonstelling. Batia wordt gegrepen door 'oerthema's'. Waarom hebben mensen vaak een gedeelde fascinatie voor dezelfde beelden? Waar komt deze universele aantrekkingskracht vandaan?

Voor *Parallel Encyclopedia* (2007) en *Parallel Encyclopedia #2* (2016) verzamelde Batia talloze bestaande schetsen, foto's, schilderijen, portretten, snapshots, kaarten en ander beeldmateriaal, die ze vervolgens combineerde en ordende op overeenkomst. Voorbij talige uitleg, laat ze betekenis ontstaan vanuit de beelden zelf, door deze in verschillende constellaties met elkaar 'in gesprek' te laten gaan. Hoe gaat de menselijke verbeelding of herinnering, van zowel Batia als de kijker, om met afbeeldingen? Waardoor, hoe en wanneer wordt het brein getriggerd? En welke verhalen komen hieruit voort?

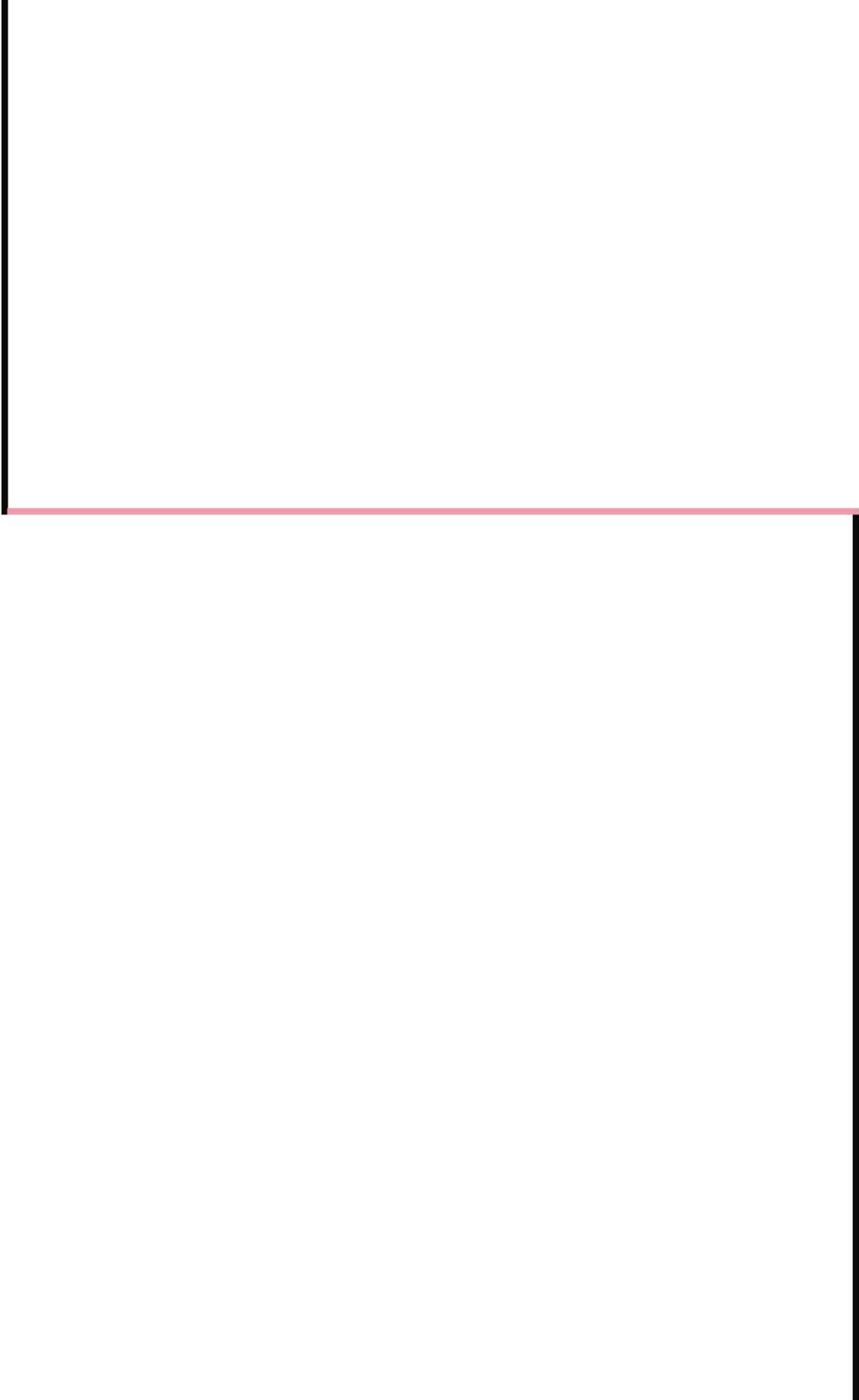
Het thema van slangen en reptielen spookte al een tijd door Batia's hoofd, en kreeg in de context van *Some Things Hidden* ineens urgentie. In haar werk trekken de patronen op de slangenhuid instinctief de aandacht, terwijl ze eigenlijk als functie hebben om te camoufleren. Om niet gezien te worden, maakt de natuur – paradoxaal genoeg – gebruik van de meest zichtbare kleuren, vormen en ontwerpen.

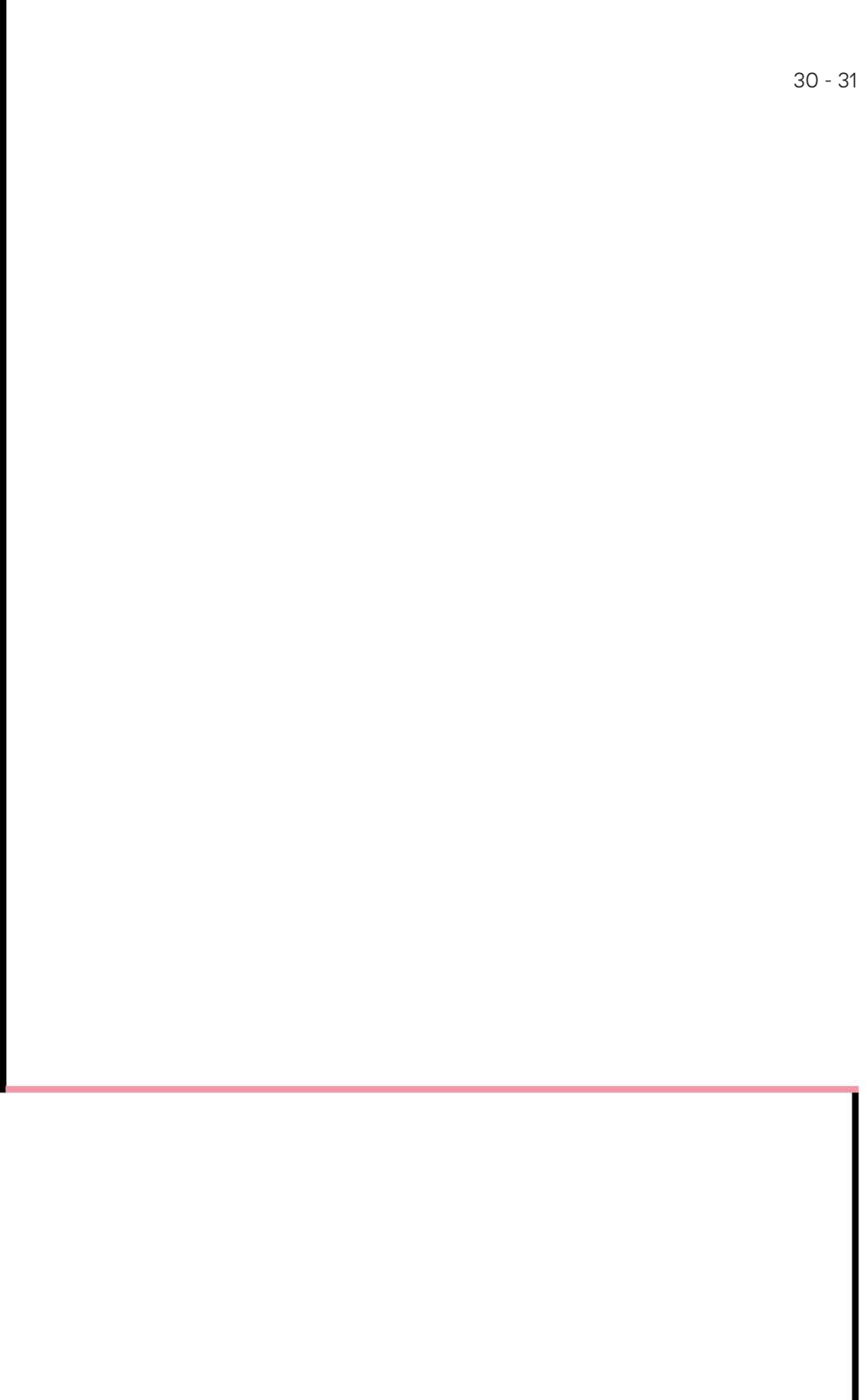
Deze paradoxale verhouding tussen aan- en afwezigheid onderzoekt Batia in de manier waarop ze de foto's met de in hun omgeving opgaande slangen presenteert. De kijker ziet de verschillende camouflagefoto's niet één

voor één, maar alle beelden passen in één enkel blikveld, wat een bijna agressieve visuele ervaring oplevert. De geclusterde beelden verdwijnen als het ware in elkaar, maar imponeren hierdoor gezamenlijk des te meer.

Ook dit roept weer een reeks vragen op: Hoe verhoudt een enkele foto zich tot de omringende afbeeldingen? In hoeverre bestaat hij bij de gratie van wat Batia eerder of later koos? Betekent 'minder' tonen in sommige gevallen misschien wel 'meer'? En in welke mate is de visuele identiteit van de slang afhankelijk van zijn omgeving?

De kern van Batia's werk bestaat uit de compositie van beelden en het leggen van nieuwe verbanden, waarin zowel het geheel als de aparte onderdelen zich herdefiniëren. Om de juiste visuele dialoog tot stand te brengen zijn niet alleen volgorde, maar ook context en locatie onmisbare elementen. Waar haar geprinte verhaallijnen pas echt in elkaar vallen tijdens het ontwerpproces, ontstaat ook het uiteindelijke narratief in tentoonstellingsvorm pas wanneer de beelden in precies de juiste verhouding staan, zowel tot elkaar als tot de rest van hun omgeving.





OVER DE CURATOREN

Nina Folkersma is cum laude afgestudeerd als kunsthistoricus aan de Universiteit van Amsterdam. In 1995-1996 volgde zij het Curatorial Programme van De Appel. Sindsdien werkt zij als zelfstandig curator, kunstcriticus en adviseur op het gebied van hedendaagse kunst vanuit een breed cultureel en internationaal perspectief.

Folkersma heeft een scala aan tentoonstellingen, symposia en projecten georganiseerd, onder andere voor de Johannesburg Biënnale in Zuid-Afrika (1997); Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden (1999), Madness & Arts Festival, Haarlem (2010), ArtTable Nederland in Rijksmuseum, Amsterdam (2015); Oude Kerk, Amsterdam (2016) en West, Den Haag (2017). Van 2006 tot 2009 werkte Nina Folkersma als curator in het S.M.A.K. in Gent, België. Van 2013 tot 2017 was zij curator van verschillende edities van *De Grote Kunstshow* in samenwerking met Johan Idema en de Stadsschouwburg Amsterdam.

Naast haar ervaring als zelfstandig curator heeft Nina Folkersma een loopbaan als kunstcriticus en redacteur, onder andere van Metropolis M. Ook is zij lid geweest van verschillende adviescommissies van onder meer het Fonds BVKB, de Mondriaan Stichting en de kunstcommissie van de Noord-Zuidlijn in Amsterdam. Momenteel vervult zij een adviesfunctie in de Raad voor Cultuur en werkt zij als gastcurator bij Castrum Peregrini in Amsterdam en Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam.

Charlott Markus is een Zweedse kunstenaar die momenteel woont en werkt in Amsterdam. Na haar studie Fine Art Photography in Denemarken, studeerde ze in 2007 af aan de fotografie-afdeling van de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam.

In haar praktijk construeert ze stilleven en arrangementen die veelvuldig vorm krijgen als fotografische series en site-specifieke ruimtelijke werken. Haar werken kunnen worden omschreven als *extended still lifes*, waarin ze niet alleen ruimte, kleur en vorm onderzoekt, maar ook onderliggende relaties en structuren. Ze vervlecht persoonlijke verhalen en hun relaties met objecten en materialen, vaak met behulp van textiel als drager van betekenis, herinneringen en gevoeligheden.

Het werk van Charlott Markus is getoond in tal van solo- en groepstentoonstellingen in onder meer P /// AKT en FOAM in Amsterdam, Kunstvereniging Diepenheim, LM Projects in Los Angeles en het Multimediakunstmuseum in Moskou. Naast haar praktijk als beeldend kunstenaar, organiseert Charlott Markus ook evenementen en tentoonstellingen.

COLOFON

Some Things Hidden is een groepstentoonstelling in samenwerking met Castrum Peregrini, en is onderdeel van hun jaarprogramma *The Female Perspective*. De tentoonstelling is mogelijk gemaakt door Mondriaan Fonds, Amsterdams Fonds voor de Kunst, Ministerie van Onderwijs, Cultuur & Wetenschap en de Tolhuistuin.

TEKSTEN

Lietje Bauwens
Josien Pieterse

REDACTIE

Nina Folkersma
Lieneke Hulshof (Mister Motley)
Olga Leonhard

ONTWERP

Atelier Roosje Klap

VISUELE IDENTITEIT FRAMER FRAMED

Van Lennep

ADRES

Framer Framed
Upromenade 2
1031 KT Amsterdam

OPENINGSTIJDEN

di – vrij: 13:00 – 21:00
zat – zon: 11:00 – 21:00

CONTACT

framerframed.nl
020 763 09 73
press@framerframed.nl

CASTRUM
PEREGRINI



TOLHUISTUIN

AF amsterdams
fonds voor de
kunst

