

UNI

Een beschouwing over de aangetroffen mogelijkheid van een overdaad aan betekenis, vermomd als oppervlak: verleiding als methode, ambiguïteit als verzet.

Sofie Van Loo

I never fall apart, because I never fall together¹.
Andy Warhol (1928-1987)

When I dare to be powerful, to use my strength in the service of my vision, then it becomes less and less important whether I am unafraid².
Audre Lorde (1934-1992)

Each person has the possibilities of being simultaneously several beings, having several lives. [...] You can't lie to yourself sexually³.
Kathy Acker (1947-1997)

The work that anybody does as an artist—if it doesn't reflect resistance then they're helping a system of control become more perfect⁴.
David Wojnarowicz (1954-1992)

Go where no meaning is to create meaning⁵.
Robert Glück

Everyone here is a work of art⁶
Madonna

Never meet or never part⁷
Emeline Descreaux

Raving to techno is an art and a technique at which queer and trans bodies might be particularly adept but which is for anyone who let the beat seduce them⁸
McKenzie Wark

Inleiding:

Voor de komende editie van Antwerp Pride, waarvan het thema *Fearless* is, werken beeldend kunstenaars Carla Arocha en Clara Lissens samen aan een ambitieus artistiek initiatief dat de brug wil slaan tussen de Pride en de hedendaagse kunstscène in Antwerpen⁹. Centraal staat dat ze een wagen voor de parade creëren, maar het project reikt bewust verder dan dat ene moment. Het idee ontstond bij Arocha na haar ervaring tijdens Pride vorig jaar. Hoewel ze al decennialang Pride-evenementen bezoekt, onder meer in New York, Chicago en later ook in België, viel het haar op dat de kunstensector, in tegenstelling tot bijvoorbeeld verschillende politieke partijen, nauwelijks zichtbaar is

binnen de festiviteiten en daar wilde ze verandering inbrengen. Arocha schreef: [...] *Historically since 1984 [de eerste keer dat ze Pride bezocht] much has happened, most significantly for me the AIDS epidemic from the late 70's till well into the late 90's, which affected mostly the gay community along with drug users and women in the western world and whole populations in other parts of the world. As a young person in the 80's, my life was affected greatly, seeing how friends and heroes passed away from the disease and how grossly overlooked the crisis was, the impact was so great that I chose to do my thesis on AIDS as a graduating Biology student. Today the AIDS crisis is much more under control in the western world but the issues at the root of such gross oversight like discrimination and fear are very much alive. It remains of great importance to support fellow humans, a community cannot be excluded, discriminated or feared simply for being who one is*¹⁰. Vaak heeft Arocha ook verwezen naar het werk van verschillende iconen en homoseksuele kunstenaars zoals Liberace, Andy Warhol en Robert Mapplethorpe, die haar bij de ontwikkeling van specifieke werken hebben geïnspireerd, toen ze nog solowerk maakte. Het behandelen van perceptie als iets dat niet uitsluitend een visuele ervaring betreft, maar evengoed als een materiële en conceptuele conditie of misschien zelfs levensvisie kan worden betekend, lijkt zich in haar samenwerking met Stéphane Schraenen ook te verhouden tot het werk van verschillende LGBTQIA+ kunstenaars. Ook de glitter, het glinsterende, het fonkelende, de ideeën over glamour, seksualiteit, reflectie, fragmentatie en glans, en evengoed het spelen met optische illusies en camouflage, waarbij verleiding zowel door het lichaam als door een (zich) spiegelende ruimte kan worden uitgedragen of fragmentair worden weerkaatst, is sterk aanwezig in het werk van Carla Arocha en Stéphane Schraenen, waarbij een zekere vorm van 'campy overdaad' de formele zuiverheidsidee die uitgaat van het door in hun werk onderzocht minimalisme verstoort, zelfs doorbreekt: *it queers the grid, transforming it from a system of control into a vessel for contested memory*¹¹. Ook penisringen en 'glory holes' zijn naast een artistieke omgang met de queer uitgaanswereld in indirecte zin sporadisch opgedoken in hun werk. Het is trouwens opmerkelijk dat in de Verenigde Staten in de kranten *The Wall Street Journal* en *The New York Times* recent opiniestukken zijn verschenen met als titel *I'm Gay, but that doesn't make me 'Queer'*, met als ondertitel *My sexuality doesn't require me to reject all that is 'normal' and 'legitimate'* en *I'm Gay, not Queer. It matters*, waarover het onlinetijdschrift *Advocate* zich heeft gebogen: *They suggest we can have our rights so long as we reassure the broader public that we are not too political, too gender-nonconforming, too disruptive, too trans, too angry, too difficult, too visible, too queer. Every generation seems to produce a new version of the "good gay": the one who is safe, usually white, comfortably masculine, eager to assure straight America that he wants the same things everyone else wants and that he is nothing like those other queer people making everyone so uncomfortable. [...] No one is asking these men to identify as queer. But there is an enormous difference between explaining your own relationship to a word and using one of the world's most influential opinion platforms to suggest that queerness itself has become a political liability. Queerness was never simply another synonym for gay. It became a home for people whose lives resisted easy categorization, whose identities complicated inherited assumptions, and whose existence rarely fit comfortably inside institutions that preferred cleaner stories*¹².

Tot 1973 stond homoseksualiteit in de Amerikaanse psychiatrische handleiding (DSM) van de *American Psychiatric Association* nog te boek als een mentale stoornis, ook gecategoriseerd als een “sociopathische persoonlijkheidsstoornis” of “seksuele afwijking”. De WHO (Wereldgezondheidsorganisatie) haalde homoseksualiteit pas later uit haar internationale classificatie. In 1990 werd homoseksualiteit officieel geschrapt uit de ICD (*International Classification of Diseases*). Dit betekent niet dat het daarom sociaal of juridisch in alle landen daarom wordt geaccepteerd (zie verder). Samen met een groep kunstenaars en organisatoren, waaronder Carla Arocha's man, de schilder Luc Tuymans, Vanessa Van Obberghen (Tuymans' assistente en ook beeldend kunstenaar), Jesse Siegel (beeldend kunstenaar), Philip Huyghe (beeldend kunstenaar) en Tom Sanders (curator/ organisator) (zie verder) werd een eerste concept uitgewerkt. Het project vertrok vanuit één centraal kunstwerk: een door Clara Lissens ontworpen wagen die meegaat in de Antwerp Pride Parade. Voor de wagen in de parade werkt ze aan een opblaasbaar, met lucht gevulde, geluid producerend sculptuur dat ze omschrijft als een “abstract zelfportret”: het leven begint met zuurstof te kunnen in- en uitademen, zonder vrees voor verstikking. Het abstracte zelfportret sluit ook aan bij Clara Lissens' bredere artistieke praktijk, waarin ze elektronische, op pop-geïnspireerde muziek, sculptuur en performance combineert en vragen stelt rond bijvoorbeeld identiteit, abstractie en de existentiële leegte in een laat-kapitalistische samenleving, of een neoliberalisme op z'n eindpunt, die ze bijvoorbeeld in relatie brengt met 'zwarte gaten' en de 'quantum gap' (de energiekloof/ spectrale kloof) vanuit een meer kosmologisch georiënteerd perspectief. Zwarte gaten en een energiekloof kunnen inderdaad moeilijk tot nauwelijks worden 'gekoloniseerd' of worden 'bezet', wat misschien ook de onderliggende idee van haar desbetreffende werk is. Denk aan Kim Gordon's nummer '*Subcon*' (Album: *Play Me*, 2026) over o.a. Elon Musk en andere techbiljonairs die bijvoorbeeld Mars willen koloniseren, wat een geheel ander perspectief vormt op de dingen dan die van de experimentele, zwarte jazz-muzikant en pianist Sun Ra (1914-1993), die science-fiction nu net aanwendde om te herinneren aan de Afrikaanse droom van zelfrealisatie die vanuit een projectie op de kosmos opnieuw denkbaar kon worden gemaakt als horizon. De kritische woorden van Kim Gordon zijn: “*Wanna go to Mars? They're not sure what they can do But you wanna go to Mars? You wanna go to Mars and then what? Then what? Then what? Then what? Then what? And then what? And then*”. “*Door dingen weg te nemen en te abstraheren, kom je dicht bij wat overblijft*”, legt Clara Lissens uit, wat op humoristische wijze schijnbaar lijkt de botsen met de uitspraak van de evenzeer betrokken kunstenaars en bondgenoot AMVK (Anne-Mie Van Kerckhoven) die eertijds stelde: “*Art lovers are attracted to the abstract, but the abstract will never be sexually stimulating*”¹³ (zie onder). Lissens' *inflatables* functioneren als performatieve objecten, waarin participatie en collectiviteit een rol spelen. DJ's van dienst op de Pride-wagen zijn ondermeer de elektronische muzikanten en beeldende kunstenaars Emeline Descreaux, ook met haar muziek bekend onder de naam Siuxsun, die bijvoorbeeld een fan is van de uit Keulen afkomstige, cinematografische en *minimal techno*-diva, ondertussen 68-jaar oud, Cio d'Or, Hantrax/ Han Swolfs, een prominente figuur binnen de undergroundscène die bekend staat om zijn live elektronische muziekoptredens, en beeldend kunstenaar/ schilder Rufus Michielsen. Het “abstracte zelfportret” van Clara Lissens kan fascinerend worden genoemd in deze tijden dat identiteitspolitiek aan de linkerzijde vaak wordt verweten een zelfgenoegzaam

moralisme van het eigen gelijk te willen installeren, en een neiging heeft om een cancelcultuur te installeren, die in het bijzonder ingang vond sinds het (woke)identiteitsdiscours werd en nog steeds hard wordt aangevallen vanuit (extreem)rechtse hoek, waardoor elke '(zelf)kritiek' op het identiteitsdiscours vaak wordt geïnterpreteerd als steun aan rechts (of in Amerikaanse context aan Trump). Dit voltrekt zich evengoed op een moment dat nog steeds een zestigtal landen wereldwijd LGBTQIA+ personen hun identiteit ontkennen, zelfs volledig ontnemen en juridisch strafbaar maken, door in de eerste plaats seksuele handelingen en relaties of publieke uitingen te verbieden, waarbij steun van bondgenoten aan de LGBTQIA+ gemeenschap evengoed tot vervolging kan leiden (bijvoorbeeld in Nigeria, Uganda, Somalië, Ghana, Kenia, Saoedi-Arabië, Iran, Jemen, Pakistan, Afghanistan, enzovoort). De surveillance- en verklingsmaatschappij wordt zo op letterlijke wijze in het leven geroepen en voor de controle en bestraffing van 'gecriminaliseerde lichamen' aangewend. Door een veeleer onderhuidse, politieke verscherping aan de linker- en rechterzijde van het politieke spectrum in de westerse wereld over in het bijzonder het begrip 'identiteit', terwijl zich tegelijkertijd processen van '*branding*', '*pinkwashing*' en '*homonationalism*' stellen, lijkt het identiteitsdiscours echter ook vaak als een substituut of een neutralisatie te kunnen worden aangewend of misbruikt van bijvoorbeeld een bestaande solidariteit met diegene die wordt verdrukt of onderdrukt in de marge van de maatschappij of voor een zich opnieuw, iets duidelijker stellende 'klassenstrijd', waarin de werkelijke sociaal-economische verhoudingen in onze laat-kapitalistische wereld ondertussen steeds pijnlijker zichtbaar en duidelijker zijn geworden, zowel lokaal als in globaal perspectief (cf. Catherine Liu)¹⁴.

Als het gaat om LGBTQIA+ rechten en genderdiversiteit (non-binair/ gender-niet-conform) blijkt vaak dat die inderdaad onder de paraplu van "*identity politics*" worden geplaatst, waarbij een doorgedreven academisering en institutionalisering een specifieke vorm van 'commodificatie' van LGBTQIA+ gerelateerde onderwerpen, wellicht deels ongewild, in de hand heeft gewerkt of heeft mogelijk gemaakt, wat eventueel ook als een vorm van '*performative allyship*' kan worden beschouwd, of althans de idee in de hand werkt dat een culturele of symbolische erkenning meer dan voldoende politieke vooruitgang boekt, naast het homohuwelijk (dat ondertussen soms opnieuw weerstand blijkt uit te lokken bij bijvoorbeeld Amerikaanse Republieken), en dat inzetten op meer of zelfs volstrekt iets anders makkelijker verdacht kan worden gemaakt in de huidige cultuur. Zo schreef de filosofe en performancekunstenares Luce deLire naar aanleiding van haar essay *The Queer Art of Hospitality*, "*If You can Fuck you can Dance*" de enigszins deprimerende woorden: *Queerness has been incorporated into global capitalism in various ways: for the production of marketable differences, the consumption of these differences, the pink washing of neoliberal imperialism, the maintenance of social hierarchies along the lines of race, gender, class, etc...*¹⁵. Heeft een dergelijke vaststelling ondertussen het concept van 'post-identiteit' uitgelokt (waarvan ondertussen zowel een progressieve als een conservatieve variant bestaat) of is 'post-identiteit' veeleer de weerstand uitlokkende of weerstand biedende reactie hierop? Het is inderdaad merkwaardig te noemen dat identiteit/ diversiteit opvallend goed 'samenwerkt' met of blijkt te passen in de neoliberale logica, zoals de cultuurtheoretica Catherine Liu

vaststelt. Wanneer een identiteits- of diversiteitdiscours de onderliggende structuren van een systeem, een discours enz. echter niet meer weet uit te dagen of effectief aan te zetten zich gedeeltelijk te verleggen – maar hoe doe je dat met een volstrekt uitgeputte institutionele kritiek, in een tijd dat ironie niet meer de draagkracht heeft die ze ooit blijkbaar heeft gehad? – betekent dat slechts een morele upgrade van een bestaand systeem. In een wereld van overprikkeling, burn-out en uitputting, sociale, economische en politieke spanningen en conflicten, agressie, gebrek of net onverschilligheid, vervreemding en apathie, lijkt sensibilisering ook vaak het tegenovergesteld effect te kunnen hebben. Het is een feit dat trans- en queerrelaties, trans- en queerlichamen, trans- en queerdenken en trans- en queercontexten (nog steeds) makkelijker verkeerd worden begrepen of meer stereotiep worden voorgesteld of soms iets perverser dan 'het normale/ het normatieve' worden ervaren, en in het verleden (zelfs tot de dag van vandaag) voornamelijk ook om die reden zijn gestigmatiseerd (de oorspronkelijk negatieve betekenis van de term 'queer' is in feite 'vreemd', 'ongewoon' of 'raar', en het werd als een scheldwoord gebruikt voor in het bijzonder 'homoseksuele mannen'), maar hoe, in deze meer onzekere tijden, effectief voorbij exploitatie, angst en sensationaliseren blijven werken, creëren, voelen, verbinden en denken? De initiatiefnemers van de artistieke invulling van Pride Antwerpen, wilden ook verder gaan dan enkel deze aanwezigheid in de parade. Het project werd dan ook al gauw opgevat als een bredere artistieke interventie voorafgaande, tijdens en na Pride Week, waarbij verschillende kunstplekken in en rond Antwerpen worden geactiveerd. Ook individuele kunstenaars, zowel lokaal als internationaal, worden uitgenodigd om werk te tonen of tijdelijke projecten op te zetten. Dit initiatief wordt geleid door CASSTL en BURO ASAP, samen met beeldend kunstenaar en organisator Lieven Segers en zijn VZW AAIMACHINE, waar Segers ook verschillende kunstenaars uit de queer-omgeving heeft uitgenodigd en getoond, met als doel de solidariteit binnen de artistieke gemeenschap nu ook tijdens Pride te versterken. Dit initiatief bouwt voort op eerdere Pride-programmering, waaronder de tentoonstelling *FIXATIONS* van Bruce LaBruce bij C A S S T L in 2022. Het project van dit jaar werd verder ontwikkeld in nauwe samenwerking met Tom Sanders en beeldend kunstenaar Philip Huyghe, die eerder samen de tentoonstelling *Together* in 2020 bij M HKA cureerden.

De artistieke en conceptuele praktijk van de erudiete en multidisciplinaire kunstenaar, Philip Huyghe, ondermeer geïnspireerd door Pierre Molinier (1900-1976), Pier Paolo Pasolini (1922-1975) en Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) is bijzonder te noemen in relatie tot hoe vandaag over identiteit wordt nagedacht. Zijn werk draait rond een radicale bevraging van identiteit, ook die van de kunstenaar, die hij lang heeft benaderd vanuit een ontdebelling 'van de ruimte van z'n eigen moeder', maar ook evengoed vanuit bijvoorbeeld zijn 'dubbelganger' 'P. Huyghe' (denk ook aan kunstenaar Pierre Huyghe), waarlangs de idee van een soort van 'super-symmetrie' ontstond – in super-symmetrie heeft ieder elementair deeltje een zogenaamde superpartner – met een echt en een fictief personage, dat hij op zichzelf betreft en aan de realiteit toevoegt, en waarbij de technieken van assemblage, een performatief, draggegeven en collage worden geradicaliseerd en tegelijkertijd een veeleer 'ijle' (bourgeois)ruimte een verbeelde(nde), architecturale herdefiniëring krijgt, die tijdelijk ook als een vorm van 'tussenruimte' kan

worden beschouwd, ook een filosofisch, antropologisch en literair onderwerp dat de kunstenaar later onderzoeksmatig en in fictieve vorm verder uitdiepte in een doctoraat in de kunsten (Kask, HoGent, 2014-2015). In zijn doctoraat stelde hij zichzelf de vraag wat het betekent als je identiteit volledig wordt gewist, een opmerkelijk actuele vraag, en wordt vervangen door een andere, en men dus echt iemand anders wordt. De idee van de 'dubbelganger' komt echter voort uit het positief verlangen om ondervonden beperkingen en grenzen te willen overstijgen en om te buigen als een soort van identiteit in beweging, wat enigszins doet denken aan zowel het leven als werk van zijn goede vriendin en buurvrouw in Antwerpen, AMVK, die trouwens vaak met homoseksuele kunstenaars, zoals bijvoorbeeld choreograaf/ danser Marc Vanruxt heeft gewerkt. Volgens AMVK (een non-binaire gendernaam of niet-genderconforme naam), die haast haar hele leven genderfluïde blijkt te zijn geweest (voordat de term in feite gangbaar werd), en die haar hele leven ook queer, experimenteel en vaak uiterst subversief werk heeft gemaakt en geïntroduceerd tot de mainstream in de kunstwereld zonder zich los te koppelen van de experimentele underground, en die zich het meest aangetrokken voelde tot de kunst van homoseksuele mannen en vanuit een feministisch perspectief bijvoorbeeld ook het non-binaire heeft onderzocht, moet haar eigen seksualiteit wellicht nog worden toegevoegd aan het spectrum van seksuele mogelijkheden. Alhoewel dat mogelijk nu, volgens haarzelf, zou worden begrepen als deel uitmakend van 'het asexuele spectrum', alsof het 'asexuele' zich nog in de positie bevindt van een mogelijke erotisering die erop zou kunnen volgen. Althans zo blijkt in de handen van AMVK, omdat haar eigen seksualiteit wellicht nog niet voldoende wordt erkend als gewoonweg een andere vorm van seksualiteit dan diegenen die gangbaar zijn. AMVK had een man als performancekunstenaar Danny Devos nodig in haar leven, omwille van het feit dat ze aan de lopende band, zoals ze zelf meedeelde, zowel op mannen als vrouwen verliefd werd en daar betrekkelijk obsessieel mee kon omgaan. Alhoewel het in deze context natuurlijk over haar artistieke bijdrage gaat aan de hedendaagse kunstwereld, blijven zo'n verhalen inspirerend om minder rigide of steriele standpunten te blijven innemen tegenover 'identiteit', die tegelijkertijd doen terugdenken aan de woorden van de feministische en experimentele punk-schrijfster, de biseksuele Kathy Acker (1947-1997), die bijvoorbeeld een hekel had aan het woord 'biseksualiteit'. Acker werkte vaak met wat je een vorm van literaire collage of “*cut-up*” kunt noemen (verwant aan William S. Burroughs (1914-1997)). Daarnaast was ze ook beïnvloed door het werk van bijvoorbeeld Marquis de Sade (1740-1814), Georges Bataille (1897-1962) en Jean Genet (1910-1986). Ze hergebruikte, parodieerde en herschreef bestaande teksten en mengde die met eigen materiaal. Haar werk bevat plotselinge perspectiefwisselingen, dagboekfragmenten, pornografische scènes en filosofische stukken door elkaar. Ze brak met lineaire verhaallijnen en identiteiten zoals 'ik' zijn instabiel: personages versmelten of wisselen van rol. Voor Acker was schrijven geen nette representatie van de werkelijkheid, maar een manier om taal zelf te ontmantelen. Ackers werk was niet zomaar “*expliciet*”, het probeerde seksualiteit anders denkbaar te maken. Ze liet zien dat seksualiteit geen vaste identiteit is, maar iets vloeibaars en geconstrueerds, wat in de lijn ligt van de bevindingen van de feministische queertheoretica Judith Butler, die stelde dat hoe we gender en seksualiteit beleven, begrijpen en benoemen, sterk gevormd wordt door geschiedenis, cultuur, taal, sociale handelingen en normen, en door herhaling en gedrag (*Gender*

Trouble (1990)/ *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993)). Dat betekent daarom niet dat gender en seksualiteit 'verzonnen' en 'vrijblijvend' zouden zijn. Door expliciete en soms ongemakkelijke scènes te gebruiken, ontmaskerde Kathy Acker machtsverhoudingen (zoals dominantie, geweld, traditionele genderrollen). Seksualiteit werd bij Acker een terrein van verzet tegen sociale normen in plaats van iets dat netjes binnen categorieën past¹⁶. Het spanningsveld tussen kunst en leven, realiteit en verbeelding, het actuele en het virtuele, schijn en werkelijkheid wordt ook door Philip Huyghe opgezocht. Telkens probeert hij betekenis van het oorspronkelijk, vaak fotografisch bronmateriaal te doen verschuiven door een diepgaand proces van opbouwen, verwijderen, scherpstelling en recontextualisering te laten plaatsvinden. Parallel aan hoe ons geheugen functioneert en werkt met herinneringen uit het verleden en het tegelijkertijd moeten omgaan met waarnemingen, ervaringen, gedachten, verbeeldingen en emoties in het heden en projecties en toekomstperspectieven, construeert hij nauwgezet beelden die verschillende tijdsniveaus combineren, waarbij zoiets als nostalgie wordt tegengegaan door bijvoorbeeld (de omgang met) het verleden te confronteren met haar neiging tot poëtische reflex. Hoe een vorm bijvoorbeeld was, wordt bij Huyghe daarom niet losgekoppeld van zijn toekomstige mogelijkheden, die verder kunnen worden ontwikkeld. Hij vergelijkt dit tussenniveau met een subject/ individu in een transitiefase (cfr. overgangsriten). Zijn methode schept ook ruimte om op een nieuwe manier met een veeleer elegante esthetiek en het bevreemdende/ het angstaanjagende (iets dat zich bevindt tussen leven en dood) om te gaan, die nog steeds vaak als elkaars tegengestelden worden geïnterpreteerd.

Bij de tentoonstelling *Together* (2020) werden Carla Arocha en Stéphane Schraenen, naast Marijke De Roover en Stef Van Looveren uitgenodigd door Tom Sanders en Philip Huyghe als co-curatoren, wat een tentoonstelling in het M HKA opleverde met Arca (die recent heeft meegewerkt aan de film die uitkwam naar aanleiding van de lancering van het nieuwe album *Confessions II* (2026) van Madonna), Carla Arocha & Stéphane Schraenen, Kasper Bosmans, Jack Davey, Marijke De Roover, Nan Goldin, Felix Gonzalez-Torres, Martine Gutierrez, Megan-Leigh Heilig, Donna Huanca, Philip Hughe, Aay Liparoto, Jack Pierson, Jacolby Satterwhite, Cindy Sherman, Victoria Sin, Jack Smith en Stef van Looveren. Het werk van Arca en de veelzijdige kunstenaar Jack Davey bevindt zich trouwens in de collectie van Carla Arocha en Luc Tuymans. Jack Davey, die in Antwerpen mode en beeldende kunst heeft gestudeerd, en van AMVK nog heeft les gehad, woont en werkt momenteel in Londen (zie verder).

In 2026 had Stef van Looveren ook de tentoonstelling *Cosmic Body – First Incision* in het M HKA, wat zowel een site-specifieke installatie als een performance betrof, die kon worden omschreven als een hybride en een op materiële transformatie of een alchemisch proces gebaseerde tempel-laboratorium, waarbij de vraag werd gesteld hoe 'verandering' te verkennen als ritueel en belichaamde ervaring. Van Looveren vroeg zich zoals in eerdere performances (bijvoorbeeld in De Singel in 2022 en 2024) af wat er gebeurt wanneer aangeleerde en doorgegeven rollen en identiteiten hun betekenis verliezen, waarbij hen steeds opnieuw vertrekt van een non-binaire, queer en vloeibare identiteit, die ook in hun sculpturen kan worden aangetroffen, waarbij ook regelmatig de banden

met BDSM werden opgezocht.

Marijke De Roover's ging al eerder in op BDSM in haar solotentoonstelling *Cum as your madness* (2024) bij Kiosk te Gent, dat ook de titel was van een film die ze voorstelde bij Centre Pompidou in 2023. Deze psychedelische, sadomasochistische/ (semi)pornografische, queer en feministische performatieve tentoonstelling was opgebouwd als een horrorervaring, in feite een cinematografische, theatrale en zowel fysiek als psychologisch intense performance die het publiek betrok via interactie, suggestieve onderwerpen rond seksualiteit, geweld en macht(eloosheid) en verhalende tactieken, die actief werden ingezet tegen het huidige macho-klimaat. BDSM werd door de kunstenares onderzocht als een complex en gelaagd ritueel en enigszins ook religieus aandoend theater, waarbij het 'angstaanjagende' niet wordt uitgezuiverd, wat bijvoorbeeld ook kan worden vastgesteld in de meest recente film *Teenage Sex and Death at Camp Miasma* (2026) van Jane Schoenbrun, die een queerliefde voor de eighties-slasher heeft ontwikkeld, dat oorspronkelijk een misogynie, homo- en transfoob genre kon worden genoemd. Volgens Marijke De Roover kan het enigszins angstaanjagende aspect van BDSM bijdragen aan het overstijgen van stereotiepe genderrollen, het ontwikkelen van vertrouwen en onderhandelingsvaardigheden, en het oefenen van een niet-fragiliserende of een te versplinterende versie van 'kwetsbaarheid' door ideeën van macht/ controle en overgave bewust in samenspraak af te tasten. De lesbische schilderes Monica Majoli liet al op enigszins verbluffende wijze zien dat onderwerpen zoals BDSM, queer intimiteit (voornamelijk, maar niet uitsluitend tussen homoseksuele mannen) en marginale subculturen net zo waardig zijn om af te beelden als meer klassieke thema's in de schilderkunst, en dat het een kwestie was/ is om de kunsthistorische traditie niet enkel te verbreden, maar tegelijkertijd ook in vraag te blijven stellen, te verschuiven en te verdiepen, maar hoe ervoor te zorgen dat exact die veranderingsdynamiek in de hedendaagse kunstwereld zelf niet als eindpunt wordt beschouwd, wat soms lijkt het geval te kunnen worden? De Roover stelde vanuit haar gehele multimediale en veelzijdige, artistieke praktijk ook voor om een meer 'dreigende' of iets of wat 'gevaarlijker overkomende' vorm van feminisme, in plaats van de actuele 'empowerment branding', aan de welke de mens in feite als consumerend wezen veel makkelijker ontsnapt. De vraag kan ook worden gesteld of dit niet evenzeer geldt voor de onderwerpen die de LGBTQIA+ beweging genegen zijn, alsof hierdoor opnieuw een meer doorleefde en intuïtieve manier van omgaan met bijvoorbeeld intimiteit/ erotiek kan worden herontdekt in deze tijd, waarbij 'ghosting', 'bias motivated violence', 'digital queer hunting', 'en 'targeted entrapment' vaker blijken voor te komen op sociale media en datingapp's die LGBTQIA+ zijn georiënteerd dan veeleer werd aangenomen, met vaak ook reële gevolgen van discriminatie en oplichting in 'de werkelijkheid' buiten de digitale wereld om. Op een ander vlak, maar evengoed verweven met het dagdagelijkse bestaan is het vrij opvallend te noemen dat veel queerboekenwinkels en homo- en lesbobars, ondertussen uitgebreid tot transvrouwen bijvoorbeeld in verschillende steden de afgelopen jaren werden gedwongen tot sluiting, een wereldwijd fenomeen dat vaak positief wordt voorgesteld vanuit de idee van een '(geslaagde) integratie in de maatschappij' (de noodzaak zou zich in dat geval niet meer stellen), of op de meest absurde wijze aan een bijkomende financiering moesten zien te geraken om te kunnen overleven, waardoor die niet enkel kwetsbaar bleken te zijn, maar ook opmerkelijk zijn

uitgedund in de publieke ruimte en zich de vraag opnieuw stelt waar elkaar nog te ontmoeten, als het niet online is, bij iemand thuis, een (radical) Pride, of in die ene bar of club(avond) die is overgebleven, dan wel aansluiting te zoeken bij één van de relatief zeldzame tijdelijke initiatieven, zoals die van een rave, pop-up bar (cf. *Mothers & Daughters* in Brussel), workshop, concert of tentoonstelling. Toch zijn er tegelijkertijd ook positieve vaststellingen te doen: zo zal Brussel er een nieuwe lesbobar Madrona bij krijgen, waarvoor collectief geld werd ingezameld. In Brussel werd ook op 28 juni 2026 trouwens een *Pride Radicale* georganiseerd op de Place de L'Albertine: *United against pinkwashing and homonationalism, against transphobic and racist imperialism*, waaruit blijkt dat de huidige formats van Pride ook in vraag worden gesteld door een deel van de LGBTQIA+ beweging zelf. 'Homonationalisme' is een politiek concept dat beschrijft hoe LGBTQ+ rechten en -zichtbaarheid strategisch worden geappropriëerd door nationalistische, extreemrechtse of imperialistische agenda's. Het benadrukt hoe staten narratieven van seksuele vooruitstrevendheid gebruiken om xenofobe, racistische of koloniale beleidsmaatregelen te rechtvaardigen, door gemarginaliseerde of buitenlandse groepen af te schilderen als inherent "achterlijk".

UNI

In de hedendaagse kunstwereld en omgeving hoort men geregeld stemmen opgaan die beweren dat LGBTQIA+ kunstenaars en/ of kunstenaars met een andere huidskleur bijvoorbeeld het vandaag de dag een stuk makkelijker zouden hebben dan bijvoorbeeld 'de blanke, heteroseksuele (cis)man boven de vijftig jaar oud'. Diversiteit- en identiteitspolitiek wordt vaak ook enkel geprezen als het effectief "winst" oplevert, maar daarom is het nog niet automatisch gewenst om vanuit die positie 'meer verschil' toe te voegen aan een bestaand discours of dat te doen verschuiven, al zijn er wel degelijk veel queerkunstenaars en hun bondgenoten, wiens werk ondertussen niet meer kan worden ontkend, ook als zijnde een inspiratiebron te zijn (geweest) voor het werk van vele anderen die zich identiteitsgewijs bevinden buiten dat spectrum, denk aan het werk van Pier Paolo Pasolini, Andy Warhol, Paul Thek, Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Nan Goldin, Felix Gonzalez-Torres, Chantal Akerman en Donna Gottschalk, of meer 'recent' aan bijvoorbeeld Catherine Opie, Wolfgang Tillmans, Monica Majoli, Julie Mehretu, Collier Schorr, Pauline Boudry & Renate Lorenz, Joshua Serafin, Katja Mater, Mona Filleul of Spyros Rennt, om slechts enkele voorbeelden te geven. Het is ook niet erkenning van verschillende identiteit(en), het aan bod laten komen van identiteitsgerelateerde onderwerpen / diversiteit in de hedendaagse kunst of een kunsthistorische correctie in de canon/ het discours dat hier (per se) ter discussie wordt gesteld, al mogen er natuurlijk ook steeds kritische vragen worden gesteld bij de ontwikkeling ervan, en blijkt zeker niet elke LGBTQIA+ kunstenaar zich met identiteitsgerelateerde onderwerpen of meer specifiek genderdiversiteit en seksuele oriëntatie in de strikte zin van het woord bezig te houden, al kan er ook bijvoorbeeld sprake zijn van een specifieke 'trans- en queer-esthetiek', misschien zelfs een 'trans- en queer-mystiek', naast een inspiratie door de 'trans- en queertheorie' (Michel Foucault/ Judith Butler/ Eve Kosovsky Sedgwick/ Leo Bersani/ Jack Halberstam/ Paul B. Preciado/ McKenzie Wark enz.). De vraag blijft wel hoe LGBTQIA+ identiteit en genderdiversiteit

tegelijkertijd zowel blijkt te kunnen worden gedepolitiseerd, en aan de (extreem)rechtse kant van het politiek spectrum nu net als een radicale of extreem (politieke) ideologie, met een specifieke politieke agenda of zelfs heus manipulatieplan te kunnen worden beschouwd. 'Diversiteit als asset', d.i. niet enkel het tolereren van verschillen tussen mensen, maar het bewust inzetten van diversiteit als waardevolle bron, werd/ wordt tot op bepaalde hoogte ook vaak gehanteerd in ofwel academische, ofwel commerciële termen, zelfs ingezet als marktstrategie of bijvoorbeeld haast 'automatisch' gekoppeld aan progressief denken, innovatie en welzijn, wat niet betekent dat dit daarom niet het geval kan zijn (geweest), maar wat als uitgangspunt verstikkend kan worden genoemd bij de prille ontwikkeling van een oeuvre bijvoorbeeld als dit er automatisch wordt op geprojecteerd, of automatisch op die wijze zou moeten worden herkend. Concepten als 'queer', 'drag', en 'camp' zijn ook termen en esthetica's die ondertussen ingeburgerd zijn geraakt, zelfs kunnen worden aangetroffen in het werk van beeldende kunstenaars die zich buiten het LGBTQIA+ spectrum bevinden. Susan Sontag suggereerde al in *'Notes of Camp'* (1964) dat 'camp' met zijn liefde voor stijl, het artificiële/ kunstmatige/ het constructieve, het onnatuurlijke, het decadente, de overdrijving, het hybride en onzuivere vormen, specifieke ideeën omtrent vrijheid en anti-moralisme niet te reduceren valt tot louter een concept, maar veeleer een manier van waarnemen is, een esthetisch bewustzijn dat voortkomt uit een esthetische hercodering van de traditionele normen. De drang naar 'authenticiteit', die de idee van de werkelijkheid, en de waarneming ervan als een 'constructie' bijvoorbeeld ontkent, waar men momenteel opnieuw zo naar lijkt te verlangen, werd succesvol verdacht gemaakt door 'camp' bijvoorbeeld (cfr. maniërisme/ decadentisme enz.). Deze concepten en esthetica's beschikken ook over een zekere (cyber)hybriditeit, een specifieke gevoeligheid, een bepaalde omgang met lichamelijke, seksualiteit en de erotische blik, een anders denken en verbeelden of veelzijdig en fluïde interpreteren van object- en subjectrelaties, waarvan ook een zekere gevaarlijkheid/ dreiging van uitging, of eventueel nog steeds van uitgaat, die nochtans ook als 'uitdagend/ provocatief/ 'sexy' kan worden ervaren of zelfs als een intens bewustzijn of een betwist, aangevochten of bevochten geheugen werd of kan worden beschouwd, dat ondertussen evengoed heeft gereflecteerd/ reflecteert in haar omgang met het huidige concept van tijd en ruimte.

De groepstentoonstelling *UNI* (2026) bij Galerie Annie Gentils kan de artistieke uitloper worden genoemd van het project *Together* (2020) in het M HKA, met enkele overlappende namen zoals Carla Arocha & Stéphane Schraenen, Kasper Bosmans, Jack Davey, Marijke De Roover, Philip Huyghe en Stef Van Looveren, al zijn deze keer Tom Sanders en Annie Gentils de desbetreffende curatoren. De al vermelde Vanessa Van Obberghen, AMVK, Lieven Seghers, Clara Lissens, Emeline Descreaux/ Siuxsun en Hantrax/Han Swolfs zijn ook van de partij, naast verschillende andere beeldende kunstenaars, zoals Messieurs Delmotte en Juliet Jaspers. Er werd voor het project *UNI* hoofdzakelijk gekozen voor een open, curatoriale benadering met een selectie van kunstenaars uit in het bijzonder de Antwerpse kunstscène of die er een band mee (hebben) onderhouden, en wiens werk ook als verzet kan worden gezien tegen de actuele instrumentalisatie en versmalling van 'queer-uitdrukking en/of queer-betekenis', maar ook evengoed gericht is tegen een volledige beheersbaarheid van '(gender)diversiteit of

gewoonweg verschil'. Opvallend is dat 'biseksualiteit' vaak nog steeds als de 'vreemde eend' in de bijt wordt gezien. De voor UNI geselecteerde in Londen wonende kunstenaar Jack Davey, die homoseksueel is, schreef dat hij zichzelf niet wil positioneren als een woordvoerder voor 'alle' LGBTQIA+ personen, en dat zijn werk ook niet rechtstreeks gaat over de 'objectivering' van LGBTQIA+ personen (als inversieve vorm van marginalisatie?) via bijvoorbeeld hun werk, maar deelde wel mee dat de bescherming en representatie van LGBTQIA+ personen voor hem van pertinent belang is en hem zeker en vast bezighoudt. Wel probeert hij expliciete, politieke boodschappen los te koppelen van zijn werk. Dat wil echter niet zeggen dat deze dimensies niet aanwezig zouden zijn in zijn werk of erin niet zouden kunnen worden aangetroffen. Ook niet dat elke autobiografische dimensie zou zijn uitgezuiverd, maar dat die meer impliciet en subtiel aan bod worden gesteld. Volgens hemzelf zijn dat onderwerpen die de kijker zelf kan ontdekken, tenminste als hij/ zij daarvoor openstaat, door de verschillende lagen van het werk in zich op te nemen, te laten bezinken en erover te reflecteren. Zo komen er wel degelijk zaken als woede, verlangen, lust, passie, frustratie en vastberadenheid aan bod, maar die zijn slechts leesbaar in de meer formele en psychologische lagen van het werk (voor beschrijving werk: zie verder).

De achterliggende idee van UNI is dan ook om de best mogelijke condities te creëren waarin men zich effectief kan verhouden tot de veelzijdigheid en artistieke kwaliteit van de onderling uiterst diverse werken, van zowel LGBTQIA+ kunstenaars als hun bondgenoten¹⁷ waarvan sommigen ondertussen zijn overleden, zoals de veelzijdige, homoseksuele kunstenaar Andrew Webb (1966-2019), de door feminiene erotiek, vrouwelijke geslachtsdelen en damesondergoed geïnspireerde Franse kunstenaar en natuurwetenschapper Paul Armand Gette (1927-2024) over wiens werk befaamd curator, zelf homoseksueel, Hans Ulrich Obrist een boek publiceerde en de feministisch ingestelde Marc Rossignol (1954-2025) die over de decennia heen een opmerkelijk non-binair oeuvre heeft opgebouwd. In UNI, waar bijna dertig kunstenaars samenkomen, ontvouwt zich een veld dat voornamelijk, maar niet uitsluitend, wordt gedragen door een non-binaire, queer, drag- en campgevoeligheid. Deze benadering van hedendaagse kunst beweegt zintuiglijk, esthetisch en onderzoekend tussen de intensifiëring van kijken/ de blik, observatie en waarnemen, ook via het bewust aanspreken van andere zintuigen, tussen verbeelding, reflectie, kennis en geheugen, en tussen de weerbarstigheid van subject, object, alle tussenvormen en materie. Tegelijk strekt zij zich uit over een spectrum van emotie en affect, en bevraagt zij rechtstreeks of meer onrechtstreeks de mythische constructies van realiteit en machtsconstructies. Vanuit uiteenlopende persoonlijke perspectieven of gezichtspunten en veelzijdige, vaak multidisciplinaire, artistieke praktijken verkennen de kunstenaars grenzen, en vooral de manieren waarop deze binnen hun werk kunnen worden verschoven. Zij bevragen bestaande betekenisstructuren en symbolische codes, het mentale en cognitieve domein, en het fenomeen van gebrek, exces, decadentie en humor. Evenzeer bewegen zij zich tussen abstractie en figuratie, door ruimte en tijd, en doorheen (kunst)geschiedenis, geheugen en taal. In die beweging herdenken zij traditionele opvattingen over subject en object, originaliteit en kopie, ornament en fetisj, context en universaliteit, en over de omgang met voorstelling, beeld, materie, technologie en media. Ook stijl, vorm en betekenis, en

noties rond cultuur, circulaire economie en ecologie, worden benaderd via gelaagde, gewaagde, experimentele, fantasierijke en soms radicale strategieën die sensueel, intuïtief en scherpzinnig tegelijk zijn. Een dialoog met het decoratieve en het ornamentale, met oppervlak en verschijning, met optische illusie, spiegeling en reflectie, wordt daarbij niet geschuwd. Integendeel: hoe dingen eruitzien, ervaren en gemanipuleerd kunnen worden, en hoe het illusoire en artificiële daarin werkzaam zijn, vormt voor verschillende kunstenaars een actief onderzoeksveld. Toch betekent dit geenszins dat de filosofische notie van zoiets als ‘waarheid’, of de vraag naar de relatie tussen voorstelling en werkelijkheid, volledig wordt losgelaten, alhoewel een twijfel wordt toegevoegd, door tegelijkertijd meer ruimte voor fantasie/ verbeelding te creëren, zonder daarom aliënering/ vervreemding of wat beangstigend is volledig uit beeld te zuiveren. Tegelijk opent veel van het werk een intieme binnenruimte, zelfs wanneer het zich in de publieke of buitenruimte situeert: een alternatieve architectuur waarin bijvoorbeeld aanwezigheid, lichamelijkheid, perversiteit, het obscene, erotisch, intimiteit, seksualiteit en gender zich geregeld verweven met vergeten of gemarginaliseerde rituele tradities, futuristische accenten of toekomstgerichte reflecties en een meer opaque, geheimzinnige benadering van wat momenteel als te transparant zou kunnen doorgaan of overkomen (dit kan bijvoorbeeld worden vastgesteld in het werk van Veronika Pot, zie verder). Deze registers manifesteren zich zowel in een retro-synthpopachtige, cyberhybride, soms met een futuristische esthetiek als in dialoog met intieme omgevingsfactoren, natuur en ecologie, en vermengen zich met ideeën over onderbewuste, bewustzijn en beeld-, vorm- en betekenisproductie. Echo’s van vervlogen tijden en recente geschiedenissen, evenals resonanties van spiritualiteit en het mystieke, blijven daarbij aanwezig en worden niet uitgezuiverd, alhoewel ook nieuwe mediale praktijken hun plaats in deze tentoonstelling hebben gevonden (AMVK, Marijke De Roover enz.). Binnen deze constellatie klinkt geregeld ook een uitgesproken queer en/of (post)feministische stem, soms doordrongen van humor (AMVK, Marijke De Roover enz.), en geregeld gevoelig voor sociaal-politieke spanningen. Tegelijkertijd blijft deze houding verbonden met een verruimd, speels hedendaags begrip van het moderne taboe ‘schoonheid’, dat buiten normatieve of puristische kaders wordt denkbaar gemaakt, meer experimenteel, queer en/ of hybride wordt geherdefinieerd, en zich zowel materieel, esthetisch als conceptueel manifesteert. Wat aantrekkelijk wordt bevonden, intiem aanvoelt en tegelijkertijd eventueel ongemakkelijk maakt, heeft de queer-gevoelige kunstenaar nooit afgeschrikt. Als geheel suggereert de groepstentoonstelling dan ook een vorm van collectieve intelligentie, een co-creatie waarin overeenkomsten en verschillen tussen werken niet hoeven te worden opgelost of gladgestreken tot een eenduidig, afgebakend thema, maar juist in hun spanning en veelstemmigheid blijven resoneren.

Van het esthetisch en conceptueel rijke, ambigue, speelse, erotische en humoristische oeuvre, boordevol taalspelen, visuele eigenaardigheden en anagrammen, van de multidisciplinaire kunstenaar Andrew Webb (1966-2019), die met zijn partner, de kunsthistoricus en beeldend kunstenaar Jon Thompson na een kort verblijf in Spanje, zowel in Antwerpen als Brussel heeft gewoond, voordat hij terugkeerde naar de U.K., worden enkele collages uit de reeks *Unfolding Leaves* (2006) getoond. In deze collages confronteert de kunstenaar met de opmerkelijke overeenkomsten tussen de wijze hoe in

het bijzonder het mannenlichaam in religieus-geïnspireerde renaissanceschilderkunst en bidprentjes in beeld wordt gebracht en hoe dat mannenlichaam is weergegeven in de (post)moderne traditie in homoseksueel georiënteerde erotica en pornografie (ook met verschillende beelden afkomstig uit zijn eigen leven), die Webb op esthetisch overtuigende wijze confronteerde met beelden van bloemen, bladeren en (versier)linten. Daarnaast blijkt uit andere collages dat Webb zich al relatief vroeg bezighield met het bestaansrecht van de niet-herkende staat 'Palestina'. Ook zijn poëtische schilderijen van ejaculaties weergegeven in goudverf op papier zijn indrukwekkend te noemen in de subtiële wijze hoe homoseksuele intimiteit met de kijker wordt gedeeld (*Lip*, 2006, *Untitled*, 2011). De Amerikaanse conceptuele en performancekunstenaar James Lee Byars (1932-1997), die regelmatig bladgoud gebruikte of performances deed in gouden lamé-pakken, en nog in Antwerpen bij de Wide White Space in 1969 werd getoond, was een belangrijke inspiratiebron voor Webb. Ondanks dat Andrew Webb in 2021 in het M HKA met een postume tentoonstelling werd geëerd, die ontstond in samenwerking met zijn galeriste Annie Gentils, en ook is vertegenwoordigd met werk in dezelfde museale collectie, is het ergens merkwaardig te noemen dat zijn oeuvre in de internationale kunstwereld nog niet beter gekend is.

Wellicht is het voornamelijk Ria Pacqué¹⁸, die trouwens goed bevriend was met Webb en Thompson, die op provocatieve wijze duidelijk maakt in haar al eerder (in 2025) bij Pizza Gallery tentoongesteld werk dat ook de LGBTQIA+ beweging en haar bondgenoten binnen de hedendaagse kunstwereld voldoende 'radicaal' of althans met genoeg weerstand uit de hoek moeten durven blijven komen, zonder daaraan een zelfgenoegzaam moralisme van het eigen gelijk te willen koppelen: integendeel. Eén foto van Pacqué betreft een zelfportret waarin de goed ingeduffelde Pacqué met de herkenbare kap over haar hoofd getrokken tegelijkertijd uitdagend en haast zonder enige andere emotie uit beeld kijkt terwijl ze een houten 'dildo-achtige' vorm voor haar kruis houdt. Zij confronteert in dit beeld met (de mogelijke weerlegging van) de oeroude idee die vrouwen wel dragers van betekenis maakte, maar niet aanzag als makers/ creators van die 'betekenis' zelf, die via (de fallocentrische blik op) hun lichaam werd losgeweekt en die ze in feite werden verondersteld 'betekenisvol' af te geven en terug te reflecteren in de richting van 'de geniale, intellectuele, creatieve man' die er vervolgens dan mee aan de slag ging, wat in de psychoanalyse ook in verband werd gebracht met een dubbelzijdige 'castratie(angst)'. Ook feministische kunstenaars als Hannah Wilke (1940-1993), Carolee Schneemann (1939-2019), Valie Export (1940-2026) en de jongere Sarah Lucas bijvoorbeeld hebben geconfronteerd met radicaal seksuele gebaren ter hoogte van hun kruis, borsten of aangezicht, waarin het lichaam en haar kunstmatige extensies de mogelijkheid krijgen om te 'spreken', en waarbij de fallische connotatie, ook die kan uitgaan van de vagina zelf, vaak inversief of subversief wordt ingezet met als onderliggende betekenis: ook de (androgyn, butch uitziende etc.) vrouw 'produceert' kennis. Het fallische object valt hier niet langer te betekenen als een veruitwendiging of manifestatie van mannelijke of patriarchaal georiënteerde macht, maar wordt hier ingezet als een mogelijk instrument van zelfdefinitie (cf. *As I walk I resist. Bang the drum and Fuck the gun*, Pizza Gallery, Antwerpen, 2025), een evolutie die lijkt te zijn ontwikkeld vanuit haar doorgedreven artistiek onderzoek naar de minimale betekenis van een bijna-

onzichtbaarheid in de publieke ruimte. Het ondermijnen van binaire genderrollen is ook steeds één van de focuspunten in Pacquées oeuvre geweest. Wellicht de meest gekende foto is die van de naakte Lynda Benglis die een dubbelzijdige dildo voor haar schaamstreek houdt, en die als een reclame-advertentie door Benglis werd gepubliceerd in het kunsttijdschrift Artforum, meer bepaald in het novembernummer van 1974, met als gevolg dat minstens twee redacteurs van Artforum zijn opgestapt na publicatie, omdat ze niet akkoord waren en zich persoonlijk voelden aangesproken en vervolgens een shockgolf doorheen de kunstwereld ging, waarbij kon worden vastgesteld dat men in feite niet goed wist wat exact deze fotografische bijdrage betekende, of bijdroeg. Ook Pacquée heeft in eerder werk (begin jaren tachtig) gereflecteerd op pornografie en voyeurisme (zoals AMVK) in verschillende performances, die waren gecombineerd met schilderkundige uitvergrotingen van pornografische cartoons, waarvoor performatieve handelingen, vaak naakt werden uitgevoerd door de kunstenaar. Moet er niet steeds opnieuw een taal van verlangen, overgave en weerstand worden ontwikkeld, die zich verhoudt tot hoe 'de blik', '(laat)kapitalisme/ consumptie' en 'fascinatie' daadwerkelijk worden geconstrueerd/ gehanteerd/ ingezet en werkzaam worden gemaakt in de actuele verbeelding en haar toepassingen in de realiteit? Pacquée weigert, ook in eerder werk, bijvoorbeeld te worden gereduceerd tot de 'non-conditie van het *l'informe*'. In haar reeks *Madame* en *It* werd geconfronteerd met een haast volledig opgaan van een persoon-zonder-veel-eigenschappen, door haarzelf gespeeld, in de omgeving, wat later terugkomt in haar voorstellingen van personen zonder gezicht, maar het ging haar ook steeds om die haast onzichtbare of bijna-onmogelijke weerstand en camouflage die vanuit die non-positie moet worden geleverd. Het lijkt ook alsof zij tegenover het 'subject' een vergelijkbare benadering hanteert als tegenover het '(rituele) object', waarbij het opvalt dat zij ook een spirituele energie tracht te laten bestaan, die in staat is de kennis en verbeelding van het 'westen' en het 'oosten', dan wel 'het zuiden' opnieuw met elkaar te verbinden. Naast een specialist van/ in kleuren kent Ria Pacquée blijkbaar ook alle grijswaarden die kunnen worden vastgesteld in de realiteit. Eén van de meest confronterende zinnen die Ria Pacquée trouwens op een spiegel schreef, en fotografeerde met zichzelf erbij, is: *One morning I looked into the mirror and couldn't recognize my face*.

Wordt ook niet iets zoals artistieke kwaliteit en gelaagdheid tegelijkertijd makkelijker onzichtbaar of meer ontoegankelijk gemaakt, in een wereld waar steeds wordt gehamerd op het uiterste belang van zichtbaarheid, representatie en aanwezigheid, bij de projectie van 'identiteit/ diversiteit' als 'herkenbaar label' op in het bijzonder het werk of oeuvre van een LGBTQIA+ kunstenaar, alsof langs deze weg een dubbele zichtbaarheid, die in en buiten beeld, moet worden onderhouden, ook vaak gemonitord door sociale media, alsof je door jezelf – je eigen 'ik(ken)' moet worden aangejaagd/ opgejaagd/ achtervolgd/ aangestuurd, om de dingen in concrete zin leef- en werkbaar te houden, maar is dat ook in de sociale en economische realiteit ook effectief het geval te noemen? Alhoewel de fascinatie voor het androgyne en queerlichaam in de kunst- en modemagazines, zines en (auto)fictie, wel degelijk is geïnfilterd doorheen de decennia, kan identiteit, zoals al veel eerder werd aangehaald door bijvoorbeeld cultuurtheoreticus Mark Fisher (1968-2017), alias k-punk, ook een filter worden die het (kunst)werk zodanig vernauwt,

omdat het in dat geval net wordt gelezen als een illustratie van die ene, specifieke identiteit die men graag wil kunnen herkennen en vervolgens aanwenden als de toepassing van een code, categorie of label, in plaats van die verbeelding waar te nemen, te interpreteren als een gelaagde persoonlijke uitdrukking, een eigenzinnige, vaak stilistische manier van weerstand bieden/ subversief denken of een creatieve en experimentele expressie die tot de verbeelding spreekt, die weliswaar in sommige gevallen eventueel een blik van herkenning kan opleveren, maar daarom nog niet automatisch bijdraagt tot een daadwerkelijke erkenning. Op deze manier gebeurt ook een vorm van expliciete of minder expliciete sociale controle (alsof daarlangs de vraag wordt gesteld: “bent u daadwerkelijk voldoende in deze maatschappij geïntegreerd?”), wat de idee van 'surveillance' in de praktijk ook lijkt te kunnen aanwakkeren. Zelfregulatie of het jezelf bijsturen in wat je denkt, voelt, doet of uitdrukt, is tot op bepaalde hoogte noodzakelijk, maar kan ook verstikkend en censurerend werken bij overmaat, alsof je jezelf laat kolonialisieren door een op jezelf toegepaste totaliserende blik die alles en iedereen gelijkend op elkaar laat uitschijnen, wat daarom nog geen 'universaliteit' oplevert.

Ondertussen leven we met een tot op bepaalde hoogte sociaal en cultureel conservatisme, met zelfs opflakkingen van een rechts populisme (sommigen spreken over 'een nieuwe vorm van fascisme'), nog steeds voortgestuwd door een laat-kapitalistisch model dat voortdurend lijkt naar haar (eeuwig?) eindpunt te worden gezogen, waarin een extreem kritische houding tegenover bijvoorbeeld genderdiversiteit, naast transgenders, de nieuwsberichten is beginnen kleuren: zo wordt gender vanuit die hoek opnieuw gezien als direct gekoppeld aan biologie (het geslacht man/ vrouw), blijkbaar uit angst voor verlies voor duidelijke sociale kaders. Wat AMVK voortdurend heeft gedaan in de context van haar eigen werk is wat de neiging had om (eventueel) op het achterplan te verglijden of te kunnen worden vergeten, en in het verleden als abnormaal of pervers werd aanzien of met onbegrip werd benaderd, en dit op het vlak van wetenschappelijke kennis, literatuur en filosofie en in omgang met bewustzijn, mystiek, occultisme en seksualiteit, dat ze steeds met haar diepgaand onderzoek naar de logica van het rationeel brein, artificiële intelligentie en technologie in relatie heeft gebracht, steeds opnieuw in te schakelen of in te schuiven in het geplooid beeld totdat een belichaamd aandoende cybernetische constructie ontstaat, die daarom niet is losgetrokken van taal, en die als een collectieve erotische intelligentie kan worden waargenomen en gedacht. Menno Grootveld schreef in 2018 naar aanleiding van haar solotentoonstelling in het M HKA: *AMVK zegt hierover dat mystici [bijvoorbeeld de op de brandstapel geëindigde Marguerite Porete en Giardano Bruno] eigenlijk de eerste perversen in onze maatschappij waren. Ze onttrokken zich aan de controle van het systeem, en aan de door de kerk afgedwongen onderdrukking van onze lustgevoelens. Ze legt hierbij een verband tussen de Latijnse begrippen 'pervertere' (omverwerpen) en 'subvertere' (ondermijnen). Door twee vormen van rebellie lopen als een rode draad door de geschiedenis van de westerse ondergrondse cultuur, en ook door het persoonlijk leven van AMVK. [...] Al op jonge leeftijd was zij enerzijds geïnteresseerd in alles wat met techniek te maken had (zo las ze Het kunstwerk in de tijd van zijn technische reproduceerbaarheid van Walter Benjamin), en was ze anderzijds gefascineerd door de geschriften van mensen als de Sade en de films van mensen als*

*Pasolini. [...] Al deze mensen hebben gemeen [ook Gottfried Wilhelm Leibniz, Kierkegaard, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Gilles Deleuze en de talrijke andere denkers en schrijvers die ze in haar werk aan bod laat komen etc.] dat ze onafhankelijke denkers waren of zijn, die zich niet wilden laten manipuleren, maar op zoek gingen naar wat AMVK een nieuwe, verenigde houding tegenover realiteit noemt*¹⁹. Eén van haar lievelingsboeken was voor lange tijd bijvoorbeeld de bloemlezing van Roland Barthes over *Sade, Fourier, Loyola* (1971), omdat dit als een bevestiging van haar eigen gedachten gold. Het gaat AMVK steeds om de subversieve kracht die limieten, beperkingen en het proces van afstomping kunnen doorbreken. Het 'abstracte' (denken) wordt met andere woorden van een naakt vrouwenlichaam, een model en vaak ook een interieur of mentale ruimte voorzien, van waaruit de waarneming, het voelen en het denken opnieuw elektrisch en energetisch worden opgeladen en met elkaar worden verbonden, opdat ze vanuit hun nieuwe, belichaamde hybride en cybernetische vorm verder kunnen worden denkbaar gemaakt, tot de verbeelding kunnen spreken. Het klinkt als een oplossing voor vele problemen die zich vandaag de dag stellen, voornamelijk omdat velen zich blijkbaar een schaamte hebben laten aanpraten dat voor een dergelijke oefening geen tijd meer mag worden gemaakt (zelfs in de academische wereld). Daarnaast onderzoekt zij ook, zoals bijvoorbeeld duidelijk wordt in de Biennale van de Schilderkunst in het Raveelmuseum in Deurle, hoe vrouwelijke stereotiepen worden geconstrueerd, gereproduceerd en eventueel ook worden ondermijnd. Het komt er op neer dat ze op diepgaande wijze de projectie van de vrouw ontleedt, die inderdaad tegelijkertijd object van verlangen is, drager van een bepaalde vorm van mysterieuze macht/ aantrekkingskracht en als een merkwaardig soort van verzetsfiguur kan worden begrepen. Aangezien haar werk vastgeroeste rollen en hiërarchieën uitdaagt zich te verleggen en ze eenduidige identiteiten weigert voor te stellen, voelen verschillende LGBTQIA+ personen, ook veel kunstenaars en experimentele musici, zich aangesproken door de radicaliteit van haar oeuvre en het werk dat ze de afgelopen decennia op dat vlak heeft ontwikkeld. AMVK brengt dit ook in verband met de complexiteit en gelaagdheid van het proces van betekenisvorming zelf, waarbij nooit iets tot slecht één betekenis valt te herleiden of te reduceren. Ana Teixeira Pinto schreef in haar tekst *antiTuring/ acquis-Sade* (2018) over AMVK: *Net als de Sade voor haar, zijn voor AMVK deze sociaal aanvaarde zijnsvormen identiek aan "gevangen zitten". Een man heeft niet "die" seksualiteit en een vrouw "een andere", zoals Klaus Theweleit beweerde. "Het is volslagen verkeerd om deze seksualiteiten te onderscheiden volgens 'mannelijk' en 'vrouwelijk'. De seksualiteit van de patriarch is niet zozeer 'mannelijk' dan wel dodelijk, net zoals die van onderworpen vrouwen niet zozeer 'vrouwelijk' dan wel onderdrukt, gesmoord is* (Theweleit, *Male Phantasies*, 1987)²⁰. In UNI toont AMVK een collage met glitter en twee "queerlichamen", getiteld *Frauen sind Kleiner Männer* (2011) via welke wat als 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' zou kunnen doorgaan, een volstrekt andere uitdrukking en lading, misschien zelfs betekenis krijgt. Er wordt hier twijfel gezaaid over de sekse/ het gender van de afgebeelde personen, een androgyniteit wordt toegevoegd die als sexy/ erotisch kan worden ervaren. Daarnaast toont ze een bewerkte spiegel, getiteld *Sadisme Amoureux/ Férocité Spirituel* (2026), vertaald naar Nederlands als *Amoureux Sadisme/ Spirituele Woestheid of Wreedheid* waarin een hybride, meer de Sade-geïnspireerde benadering van de omgang met iets dat lijkt op een queergegeven wordt

voorgesteld. In een plexispiegel kijk je naar drie afzonderlijke fragmenten en één kleiner fragment, waarbij het eerste fragment een doodshoofd vermengd met een vrouwenlichaam toont dat lijkt te zijn geraakt door een geweerschot, aangezien zich barsten rond een gat hebben verspreid, dat evengoed een van binnenuit ontstane versplintering lijkt voor te stellen. Het tweede op de spiegel gekleefde fragment is een zwart oppervlak met twee geabstraheerde amorfe vormen erin weergegeven en waarin de woorden '*Sadisme*' en '*Spirituel*' doorschemeren. Aan de rechterkant van de spiegel zie je een chaotisch aandoende, roze vlek waarin amorfe lijnen en vormen zijn verwerkt, die lijken een gelaat weer te geven. Het geheel bestaat op technisch en materieel vlak uit een imaki print op papier, met acryl gevernist, een plexiglas scherf, acryl-en zeefdrukverf, een schildering met acrylverf, acrylstift, acrylvernis, PVC letters en cut-out in plakfolie, die zijn gekleefd op een plexispiegel. AMVK voorziet 'sadisme' in haar titel van een eigenschap waarover de autonome term/ het concept, genoemd naar de extreme seksuele fantasieën die te boek zijn gesteld door Marquis de Sade, zelf meestal niet beschikt of mee in verband wordt gebracht, met name die van 'verliefdheid'. Hierbij stelt zich de vraag of dat wat is voorgesteld (en geen seks, zelfs haast geen geweld in figuratieve zin uitbeeldt) als een meer extreme variant van 'sadisme' kan doorgaan, of dat 'sadisme' langs die benadering nu net wordt verzacht tot iets meer verteerbaar. 'Sadisme' betekent uiteindelijk dat iemand (seksueel) plezier of voldoening haalt uit het veroorzaken van pijn, vernedering of lijden bij anderen, waaruit in de meeste gevallen een gevoel van macht en genot wordt gehaald, maar evengoed een genot wordt verschaft aan diegene die de rol van onderdanige/ masochist 'met toestemming' bijvoorbeeld in een BDSM-rollenspel inneemt. Hier wordt echter (zoals meestal het geval is in het werk van AMVK) ook geen expliciete seksscène getoond, waardoor je verbeelding anders wordt getriggerd bij het waarnemen van dergelijke woorden. In ieder geval wordt het nieuwe concept van 'verliefd sadisme' in AMVK's werk verbonden met 'een spirituele woestheid of wreedheid', en gesuggereerd dat het hier eventueel om een nog krachtigere of geïntensifieerde variant dan het oorspronkelijk concept van 'sadisme' gaat, aangezien er hier sprake is van een (grens)verbinding met 'eros'. Wat als de sadist verliefd is of altijd al verliefd kon worden genoemd, maar niet op die wijze kon worden ervaren of gedacht? Moet deze zichzelf dan mentaal overstreffen, zich een spirituele wreedheid toeëigenen die zijn/ haar verliefdheid kanaliseert, om in seksueel opzicht (bijvoorbeeld) iemand in 'sadistische' zin nog te kunnen overweldigen? Geeft deze zich dan zelf over aan het 'verlangde/ verlangende' object vanuit een bepaalde soort van erotische aantrekkingskracht, die dus in dit geval evengoed een macht uitoefent op de sadist, en een spirituele wreedheid/ wildheid in hem/ haar, of nu net zijn/ haar partner, veroorzaakt, die hem/ haar voorbij de idee van controle-uitoefening brengt, maar wordt genooddaakt, zichzelf eraan 'over te geven'? De mechanische, banale herhaling van het 'oorspronkelijk' sadisme, dat in lichamelijke zin in feite niet valt te realiseren in de praktijk als men De Sade op de letter zou volgen, zoals hij zelf humoristisch aangaf, lijkt langs deze weg denkbeeldig althans te worden doorbroken. Is er dan effectief sprake van een andersoortige relatie met de onderdanige/ masochistische, zich eventueel verzettende of zich overgeevende persoon, die via deze weg een macht krijgt toegewezen of verwerft over de sadist (of over zichzelf), die hij/zij tevoren blijkbaar niet had of over het hoofd werd gezien? Het is duidelijk dat hier Batailliaanse grenzen van de erotische/ artistieke/

mentale verbeelding worden afgetast en opgezocht, die in beeld worden gesitueerd tussen de idee van 'chaos/ leven' en 'dood', 'verleiding' en 'overgave', maar in feite evengoed van een ethische categorie lijken te worden voorzien, die nu net elke vorm van een controlerende of zich opleggende moraliteit weerlegt. Er is hier ook sprake van een spirituele wreedheid, zoals wordt aangegeven, geen fysieke wreedheid, waardoor AMVK zich hier lijkt te richten naar de LGBTQIA+ persoon zelf (die bijvoorbeeld op deze manier een spiegel wordt voorgehouden). Wordt er bijvoorbeeld makkelijker een spirituele wreedheid ervaren door de heteroseksuele man/ vrouw, als die zich tegenover een LGBTQIA+ persoon bevindt, en omgekeerd, en hoe stelt zich die dan, of wat is daarvan het gevolg?

AMVK's ex-student Jack Davey zal nieuw werk voorzien voor UNI en blijkt ondertussen een hoogst persoonlijke beeldtaal te hebben ontwikkeld, met talrijke referenties naar in het bijzonder vrouwelijke, ook vaak feministische kunstenaars zoals Louise Bourgeois en Sarah Lucas, maar ook Matthew Barney. Alhoewel Davey in de eerste plaats beeldhouwer is, ook van site-specifieke installaties en met textiel en gerecupereerd hout werken creëert, heeft hij ook werk met digitale media, geluid en performancekunst ontwikkeld en maakt hij veel tekeningen. Visuele documentatie en fotografie speelt een belangrijke rol in zijn artistiek proces. Eveneens introduceert hij taal en gebruikt hij verf in dialoog met zijn eigen werk op de soms zichtbaar gemaakte achterkanten van zijn werk. Hij is in het bijzonder geïnteresseerd in de complexiteit van de menselijke conditie met al zijn contradicties en spanningsvelden. Eén van zijn obsessies is (of was) stront of ontlasting en het spijsverteringsstelsel. Vandaar dat hij werd opgenomen in het overzichtsboek *La Merde* (2026) van Aline Bouvy, uitgegeven door Triangle Books. Daarnaast is (of was) hij gefascineerd door prehistorische, menselijke activiteit en archeologische sites, in het bijzonder hoe een monoliet wordt opgeladen met geheugen en historische context en toch open blijft voor interpretatie. Hij ontleent hieraan elementen die hij anders samenstelt – alsof er één of andere fout die heeft plaatsgevonden in het verleden zou moeten worden hersteld in onze tijd – en onderzoekt langs deze weg seksuele frustratie en verlangen, woede, ritueel, materie/ vorm, onderbewuste taal en verborgen boodschappen, en dit vanuit een gay perspectief. Hij toont emotioneel geladen objecten en confronteert met gespannen, beladen sferen. Hij spreekt vaak over het bewustzijn en geheugen van objecten, of de specifieke energie die van objecten kan uitgaan. Verschillende van zijn sculpturen tonen een uitpuilende, worstachtige vorm of een oppervlak waaronder een achterwerk lijkt te kunnen worden verondersteld. Alhoewel hij verwijst naar het lichaam/ lichamelijke op een haast sensuele en ook wel erotische/ misschien zelfs meer seksuele manier, is er geen sprake van letterlijke figuratie. Zijn werk heeft iets obsessief, wat het aanbrengen van lagen betreft (en kan op dat vlak als een tegenbeeld van Clara Lissens's werk worden beschouwd), en fascinerend is dat hij zoekt naar een hybride vorm die zowel 'alle' informatie kan opnemen, maar evengoed omgezet of getransformeerd opnieuw kan doorgeven of afgeven aan de omgeving.

Veronika Pot confronteert met het taboe 'schoonheid' op de ambigue wijze hoe bijvoorbeeld de experimentele schilder Sigmar Polke ermee omging in zijn schilderijen, fotografie en films. Pot vertrekt van analoge fotografie (genomen met een normale

camera of 'pinhole' camera), maar gebruikt die niet als eindpunt. De foto's bewerkt ze geregeld tijdens lange sessies in de donkere kamer, waarbij over- en onderbelichting worden toegepast. Zo krast ze ook delen weg of voegt ze elementen toe met naald en draad. Ze werkt achteraf ook vaak met collage en acrylverf op deze gemanipuleerde beelden, die ze in een volgende stap digitaliseert. Variatie, verstoring en een zekere oncontroleerbaarheid of toeval worden op de manier uitgenodigd in beeld, al tracht ze in het bijzonder terugkerende patronen te herkennen in haar eigen oeuvre. Haar doorwerkte artistieke aanpak levert een desoriënterende, esthetische kijkervaring op, waarbij voor- en achterplan, of de afstand tussen het achterliggende beeld en de toevoegingen verspringen, alsof het beeld uit je herinnering(en) is opgedolven en opnieuw in het heden tevoorschijn komt. Pot's werk draait inderdaad rond geheugen, reconstructie en beeldtransformatie. Ze ondermijnt de idee van fotografie als pure registratie van de werkelijkheid, alsof ze een vorm van 'intimiteit' toevoegt, zelfs in haar landschappen, die 'het beeld uit zichzelf' niet (meer?) blijkt te hebben, of er ondertussen uit zou zijn weggelekt. Het merkwaardige is dat ze de digitale fotografie van eigenschappen voorziet die ze uit zichzelf niet blijkt te hebben, alhoewel de gesatureerde of fluorescerende kleuren, al werkt ze ook in zwart-wit (waar in feite iets vergelijkbaar kan worden vastgesteld) aan het analoge tijdperk herinneren, dat ondertussen al een tijdje achter ons ligt: toen licht nog een chemisch oppervlak kon veranderen en er sporen konden worden teruggevonden van een fysiek proces dat als een chemisch geregistreerde aanwezigheid kon worden betekend. Het is de korrel, ook als materie, en de opaque of geheimzinnige manier hoe kleur werkt in het samenspel met de aangebrachte manipulaties die een vibrerende, tactiele beeldstructuur mogelijk hebben gemaakt in de overzetting naar een digitaal beeld. Tijd wordt bij Pot affectief ervaren, wat je ziet, kan lichamelijk worden aanvoeld, alsof de tijd explosief in beeld aanwezig is gesteld, waarlangs onrechtstreeks ook een ander idee, een minder consumerend idee, over subjectiviteit wordt aangereikt. Is het moment werkelijk helemaal voorbij, wat Roland Barthes in *Camera Lucida* (1980) stelt het geval te zijn bij elk fotografisch beeld, en moet daar nostalgisch over worden getreurd (de eigen dood)? Het detail in beeld dat je persoonlijk raakt, treft of doorboort (Barthes' *punctum*) of de blik/ de sfeer die uitgaat van het beeld krijgt bij Veronika Pot steeds de mogelijkheid om zich te verleggen: iets (anders) kan in een later stadium steeds opnieuw 'betekenis' krijgen, alsof zij een existentiële dimensie toevoegt aan de fotografie, die haar niet alleen brengt voorbij de idee van pure registratie, maar ook voorbij iets als het puur verstrekken van informatie of het puur meedelen van een persoonlijke mening/ getuigenis. Er spreken vaak stemmen door in haar werk, die kunnen worden verbonden met mensen die zich in oorlogsgebied bevinden, die te maken hebben gehad met geweld of die zich te midden van oproer/ een revolutie bevinden. Ze onderzoekt hoe taal kan worden misbruikt of hoe iets een andere betekenis kan krijgen na verloop van tijd. In confrontatie met haar werk, of je nu naar haar bewerkte ruïneachtige landschappen kijkt, haar bergen, palmbomen, een zwembad, naakten, vrouwenbenen, een ontubbeling van een bambi of babyhert, of meer geabstraheerde beelden, blijkt steeds te kunnen worden herinnerd hoe intens en zinderend een (reis)ervaring kan zijn geweest, en hoe 'oppervlakkig' en 'diepgaand' tegelijkertijd dat kan hebben ingewerkt. Er kan evengoed via haar beelden worden vastgesteld hoe makkelijk herinneringen kunnen vervagen, als er niets mee gebeurt. Dat maakt dat haar werk ook over een cinematografisch of literair element beschikt, alsof ze

wat op een gegeven moment werd vastgelegd voortdurend in beweging wil houden en van een fictief, poëtisch of verbeeldend perspectief voorziet, opdat het in die vorm kan doorwerken in de toekomst (wat misschien het tegenovergestelde kan worden genoemd van wat Philip Huyghe in zijn werk doet). Misschien is deze positie als (lesbisch) kunstenaar 'radicaal romantisch' te noemen (cfr. Emeline Descraux), een eigenschap die trouwens opmerkelijk vaak aanwezig is in de experimentele, elektronische muziek van in het bijzonder lesbiennes, biseksuelen en transvrouwen, alsof hierlangs een noodzaak wordt duidelijk gemaakt naar een wereld waar nog kan worden gedroomd, naar iets kan worden verlangd, dat voortdurend lijkt te (kunnen) worden uitgehold in ons bestaan, alsof een vuur alles opbrandt en iedereen aanvuurt, en men wordt gevraagd voornamelijk van dat proces te genieten.

Werk dat een esthetische dimensie deelt met dat van bijvoorbeeld Veronika Pot, maar vertrekt vanuit een volstrekt ander gezichtspunt, is dat van Jesse Siegel. In algemene zin, zo stelt de kunstenaar, houden zijn werken zich bezig met concepten als nieuwheid, plaatsloosheid en wat als standaard en gebrek wordt beschouwd. Als achtergrondgedachte geldt bij hem steeds dat universele uniciteit voortkomt uit een universele gelijkheid. Zijn werken opereren vaak op een passieve, niet-confronterende manier, en het onderwerp is vaak verwarrend, omdat het wel leesbaar is, maar daarnaast geen informatie meedeelt. Siegel confronteert met iets dat in feite taboe kan worden genoemd: 'gelijkheid' en 'wat als standaard wordt beschouwd'. Dit komt volgens de kunstenaar voort uit zijn achtergrond, zo heeft hij lang in Cancún gewoond, waar het idee van een nieuwe cultuur sterk aanwezig is, en heeft hij ook ervaring van meer dan tien jaar in een corporate functie, waarbij het idee van het voortdurend moeten lanceren van nieuwe producten het professionele leven bepaalde. Wellicht om die reden maak hij vaak gebruik van gedecontextualiseerde objecten die als plaatsvervangers kunnen worden gezien voor emotioneel geladen onderwerpen. Met 'plaatsloosheid' verwijst hij ook naar Marc Augé's idee van "non-lieux", ruimtes waar mensen doorheen bewegen zonder er een echte band mee op te bouwen. Bij moderne ontwikkelingen zoals globalisering en standaardisering kan worden vastgesteld dat plaatsen "zonder identiteit" relatief makkelijk lijken te kunnen ontstaan. Siegel beschreef Cancún als volgt: "*Cancúns uiterlijke verschijningsvorm lijkt op zichzelf een 'non-place' te zijn. Die geconstrueerde plaatsloosheid is echter slechts een perceptie die om kapitalistische redenen wordt gecreëerd: de mythe van de toeristische bestemming vereist dat de toerist wordt weggehouden van de werkelijke plek, om te voorkomen dat de betovering tijdens de reis wordt doorbroken. Het is zoals in Venetië, wanneer we het toneel verlaten en naar de achterkant gaan, naar Mestre, en daar de operationele ingewanden van het systeem zien die nodig zijn om het toerisme te ondersteunen*" (mail aan de auteur). Het werkelijk genieten van en de fascinatie voor imitatie vormen deels het uitgangspunt van zijn onderzoek. Het scheiden van de oorspronkelijke geschiedenis van het materiaal (of object) resoneert voor hem met de manier waarop een persoon losgekoppeld kan raken van zijn eigen geschiedenis en familiale wortels. Zijn uiterst divers werk beschikt over een formele esthetiek waarin decoratieve of ornamentale elementen, zoals architecturale elementen van façaden, ramen, verluchtingsgaten en deuren, vaak op zichzelf komen te staan. Hierdoor lijken ze, ondanks hun 'oppervlakkig of veeleer oppervlakte-karakter' als

een projectiescherm te dienen of als poort te functioneren naar een andere wereld, die vaak voorbij de idee van utopie of dystopie wordt gesitueerd, maar wel met de gedachte van 'de nieuwe stad' in verband kan worden gebracht. Onrechtstreeks onderzoekt en toont hij via een hyperreële confrontatie met hoe in 'het product' verwachting en verlangen worden gefabriceerd en geconsumeerd, wat hij als een uiterst simpel proces voorstelt. In deze tentoonstelling integreert hij het geluidswerk *Ownership of Words (Perfect Cognates)* (2016). Het concept achter het werk is dat hij de perfecte cognaten in het Engels en Spaans leest. Perfecte cognaten zijn woorden die in twee talen dezelfde of een vergelijkbare betekenis hebben, en toch anders worden uitgesproken. Zijn idee was om iets wat intern in hem aanwezig is te externaliseren als werk: hoewel hij beide talen als moedertaal kan spreken, betekent het ook dat hij voortdurend tussen twee identiteiten wisselt. Hij suggereert daarin dat onze vaste perceptie van onszelf misschien slechts zo ver reikt als de woorden die we (uit)spreken. Het merkwaardige is ook dat bij het achter elkaar horen van de Engelse en Spaanse woorden met eenzelfde betekenis, maar die een tikkeltje anders worden uitgesproken, dit ook een oefening lijkt te zijn waarbij een woordelijke beschrijving haast exact hetzelfde wereldbeeld aangeeft, alsof op deze wijze wordt geconfronteerd met wat de daadwerkelijke verbanden zijn tussen twee verschillende talen. Alhoewel zijn werk soms over een kritisch element beschikt in de omgang met zijn onderzoeksmateriaal, doet de lichtheid waarmee hij die brengt, haast onaards, maar evengoed toekomstgericht aan, alsof hij terug ademruimte schept waar er (haast) geen kan worden aangetroffen. Omgaan met het 'oppervlakkige oppervlak' hoeft niet afstompend te zijn of tot apathie te moeten leiden, maakt Jesse Siegel in elk werk duidelijk, waardoor hij een andere verhouding tot 'ornament', 'object' en esthetiek introduceert dan diegene die momenteel gangbaar is. Ik vermoed dat de tijd relatief snel zal aanbreken dat de hedendaagse kunstwereld, eventueel uitgeput van de talrijke cultuuroorlogen die aan de gang zijn, zich daar opnieuw voor openstelt, wat bijvoorbeeld vanuit een postkolonialistisch perspectief alvast kan worden vastgesteld in het werk van een kunstenaar als Shaun Mutsaers.

Ook Chris Gillis, die samen met haar (bijna-)echtgenoot Rufus Michielsens, als bondgenoot vertegenwoordigd is in UNI, hanteert een elegante techniek om esthetiek toe te laten in haar collages, die ze sinds 2016 maakt. Sinds kort schildert zij ook. Als docente grafische vormgeving aan de Modeacademie van Antwerpen, verzamelt ze bijvoorbeeld de toevallig op de grond gevallen, kleurrijke papiersnippers van studenten, die ze recycleert en integreert in haar eigen collages. Ze werkt ook met *ready-made* materiaal en verschillende texturen uit de grafische vormgeving. Ofwel verweeft ze het materiaal, ofwel abstraheert ze het tot kleurvlakken. Het gaat haar om de werkelijkheid te herschikken en te laten thuiskomen in een nieuwe constellatie, opdat met een verfrissende, meer dromerige blik naar die werkelijkheid kan worden gekeken. Verschillende indrukken en waarnemingen vormen hierbij de leidraad. Het is alsof ze naar een verlangen zoekt in beeld dat zich verzet tegen haar eigen consumptie, die ze ook meer in relatie tot een underground situeert, een wereld die haar niet vreemd is. Van 2002 tot en met 2014 werkte ze voornamelijk met video, wat soms blijkt uit de cut-up montagetechniek die ze in haar eigen werk toepast. In de hier tentoongestelde collage lijkt het alsof ze een index voor kleurrijke fragmenten toont, die zich aftekenen tegen een

knalroze achtergrond, die met een verfspuitbus is aangebracht. 'Roze' was ook de kleur van de driehoek die de nazi's gebruikten om homoseksuelen te categoriseren, een symbool dat na WOII werd teruggeëist en daarna als teken van verzet werd gezien. Het was ook een kleur met een gender-nonconforme expressie. 'Roze' stond in de oorspronkelijke regenboogvlag (1978) trouwens voor 'seksualiteit'. Het 'roze' verdween echter uit de vlag, wat in symbolische zin misschien choquerend kan worden genoemd, al was het voornamelijk uit praktische redenen zoals plaatsbesparing. De transgender vlag daarentegen bestaat uit '(licht)roos', 'wit' en 'blauw', waar 'roze' voor vrouwelijkheid staat. Chris Gillis toont echter een roze die ze blijkbaar verbindt met de 'underground', zoals bijvoorbeeld ook in AMVK's tentoongesteld werk, kan worden vastgesteld. Natuurlijk is roze of de regenboog, die in het andere werk van Chris Gillis kan worden onderscheiden, niet 'het eigendom' van de LGBTQIA+ beweging, maar het is fascinerend hoe in de context van deze tentoonstelling, ook hier en daar wordt gesuggereerd, zonder belerend over te komen, dat de LGBTQIA+ kunst best niet loskoppelt van wat als 'underground' of 'het beste van zichzelf' kan worden begrepen. In andere collages sorteert en schikt Chris Gillis de fragmenten iets wilder of net strakker in geometrische figuren op een variabele ondergrond. Soms werkt ze tegen een achtergrond van landschapsfotografie, stad- en interieurzichten, archeologische fragmenten en geometrische of abstracte texturen. In eerdere werken duiken ook menselijke figuren en dieren op. In één van haar eerste schilderijen, ook in UNI getoond, koppelt ze terug naar de al vermelde 'regenboog' in een hyperkleurig werk, waarbij de omringende kleurenpracht, ten voordele van die regenboog, lijkt te zijn uitgezet, alsof het slechts om een lichtschakelaar zou kunnen gaan.

De al vermelde Franse kunstenares Emeline Descreaux, de vriendin van Clara Lissens, confronteert in haar multidisciplinair werk, waarin ook schilderkunst een belangrijke rol speelt, vaak met een bepaalde vorm van vervreemding of aliënatie, alsof ze de huidige 'condition humaine' onderzoekt. Ze heeft zich ook lange tijd beziggehouden met het bestuderen van Middeleeuwse miniaturen en de manier waarop 'perspectief' werd toegevoegd aan de kunstgeschiedenis. Ze componeert 'beelden' zoals ze haar eigen elektronische muziek componeert. In haar werken komen vaak 'wezens' voor, die duidelijk niet gebonden zijn aan één gender. Na een tijdje te hebben geschilderd, nam ze het medium 'video' op, waarbij haar aandacht ging naar verbindingen maken tussen cinematografische structuren en schilderkunst. Alhoewel ze zich de afgelopen jaren voornamelijk met experimentele muziek heeft beziggehouden, is ze recent ook opnieuw beginnen schilderen. Maar ze drukt zich ook uit in andere media, zoals bijvoorbeeld in haar vlagwerk *En lutte avec la surface*, waarin een golfbeweging positieve en negatieve bollen met elkaar verbindt, of in haar (video- en geluids)installatie met de gepaste titel *Unisson* (2021), waarbij het lijkt alsof Descreaux 'de verlichting' in de moderne duisternis wil heruitvinden, wat doet herinneren aan het werk van de Spaanse filosoof Marina Garcés getiteld *The New Radical Enlightenment* (2024), in het bijzonder voor gealiënerde, van zichzelf vervreemde of met elkaar volledig samenvallende 'koppels', die met hun handen op tafel, lijken te wachten op een 'straf' die elk moment zou kunnen worden toegediend. 'Unisson' met 1 's' betekent trouwens meerdere stemmen of instrumenten die exact dezelfde noot tegelijk spelen, of in bredere zin: hetzelfde doen,

zeggen en voelen op hetzelfde moment. Descreaux speelt ook vaak met positiviteit/negativiteit of het 'binaire', waarbij opvalt dat ze iets positief en negatief tegelijkertijd wil laten doen waarnemen of laten aanvoelen, zonder daarbij een neutralisatieproces in gang te zetten. In het schilderij *Entre* (2019) bijvoorbeeld steekt een tweekoppige structuur of vorm (meer dan een monster) zowel zijn/ haar tong uit met geopende ogen, als de ogen sluit met op elkaar geklemde lippen.

Clara Lissens, Emeline Descreaux en Sietske Van Aerde werkten al eerder samen, bijvoorbeeld aan *1000 Girls, A Place We Go* (2026) op een residentie in STUK te Leuven. In haar film *1000 Girls A Place We Go*, die op een aparte locatie wordt getoond in het kader van de tentoonstelling UNI neemt Sietske Van Aerde de kijker mee door een reeks van speelse transformaties. Geïnspireerd door de nimfen uit Ovidius' *Metamorphoses*, die voortdurend van gedaante veranderen door het kwaad dat de goden hen aandoen, vertelt de film over een aantal mensen die manieren zoeken om te bestaan in een wereld die onder de zwaarte lijdt. Van Aerde filmt haar eigen omgeving en toont vrienden, kunstenaars en andere voorbijgangers die over zichzelf spreken, waardoor zich verschillende innerlijke portretten ontvouwen, die echter niet als klassieke autobiografie, noch als autofictie lijken te kunnen worden begrepen. Het verhaal vertrekt ook vanuit tekeningen van half-menselijke, half-dierlijke wezens, figuren midden in een transformatie. Door Van Aerdes achtergrond in kostuumontwerp doen ze denken aan schetsen voor mogelijke kostuums: ontwerpen die toelaten een nieuwe vorm aan te nemen. De film thematiseert de rol van kleding, make-up en haar als instrumenten van transformatie, manieren waarop mensen hun identiteit kunnen vormgeven. Een stoet van kleurrijke personages, wier uiterlijk hun innerlijke wereld weerspiegelt of verbergt, trekt voorbij, wat overeenkomsten vertoont met het werk van de Franse kunstenares Pauline Curnier Jardin, die niet lang geleden een solo-tentoonstelling had in het M HKA en NW Aalst. Ze spreken over hun kindertijd, over afwijken van de norm, en over hoe ze zichzelf hebben getransformeerd of nog steeds in transformatie zijn, waardoor 'narcisme' op losse schroeven lijkt te kunnen worden gezet. Een rode draad doorheen de film is het verhaal van twee personen, het kunstenaarskoppel Emeline Descreaux en Clara Lissens, die zich elk op hun eigen manier hebben getransformeerd en in elkaar herkenning en liefde vinden, alsof de maatschappij moet worden herinnerd dat dit onder de mogelijkheden valt. *1000 Girls A Place We Go* is een film over de plaatsen, fysiek of in onze verbeelding, waar we naartoe gaan om simpelweg te kunnen zijn. Uit dit videowerk ontstond een nieuwe laag: een echo in de vorm van een soundscape van Emeline Descreaux, die het thema van transformatie auditief verder opent en verdiept. Tegelijkertijd ontwikkelden Sietske Van Aerde en Clara Lissens een performance die fungeerde als een levende echo van de film. Hierin werden elementen uit de video uitgelicht en herwerkt: grote tekeningen op textiel en kostuums, die oorspronkelijk als scriptmateriaal dienden, krijgen een ruimtelijke en fysieke aanwezigheid. Dit resulteerde in een reeks tableaux vivants die Van Aerde verder ontwikkelde voor de performance op 7 mei 2026 in Vonk in Hasselt. Ook onder de naam *Sorry DJ's* werkten de drie kunstenaressen al samen. Het idee van het collectief is om steeds de muziek- en kunstwereld te blijven uitdagen om zichzelf te durven in vraag te stellen. Van Aerde voegt ook altijd een portie humor toe aan haar werk, waarin ze de focus op identiteit doet

verschuiven naar die van de geconstrueerde verschijning, die ze in feite ook is, met een nadruk op het hybride, het groteske en/ of het surreële, alhoewel dit niet als een escapisme uit de realiteit aanvoelt. Haar films *Mestra's (Iedereen is samen één koe)* (2026) en *Godin der Zee* (2026), naar de titel van een werk van Léon Spilliaert, getoond op de Biennale van de Schilderkunst in het Raveelmuseum te Deurle, functioneren evenzeer als dromerige schilderkundige *tableaux vivants*, waarin een andere verbeeldingswereld lijkt te worden opgezocht dan hoe die zich stelt in de werkelijkheid, waarbij ook opnieuw iets 'goddelijk' wordt toegevoegd aan 'alle personen', alsof wordt gesuggereerd dat die extra laag of daadwerkelijke protectie van 'de naakte mens' in een wereld waar zowat alles om 'veiligheid' en 'defensie' draait, lijkt te zijn verdwenen, wat verwantschap vertoont met het werk van Mona Filleul, die binnen de context van haar werk de transgemeenschap, waarvan zij deel uitmaakt, benadert en in beeld brengt als een rijk universum met 'cute' godinnen. Sietske Van Aerde toont ook verschillende tekeningen in UNI, die haast allen naakte vrouwen tonen, buiten een dubbelportret dat aan elkaar is gehaakt via een plantaardige vorm die ertussenin is geplaatst, en een vrouwenhoofd met een krabbel als achterlijf. Haar werken hebben een surrealistische inslag, al kan evengoed worden gesteld dat haar vrouwen zich in geen geval blijken te schamen over wie ze zijn, en dat ze zich tegelijkertijd lijken te herbronnen “in hun eigen natuur”, wat echter niet wordt voorgesteld als een zoektocht naar 'een verloren authenticiteit', maar als een collectief, deels intiem gegeven, dat een zekere verbeelding, een zich kunnen verplaatsen vereist. Ze lijken ook in verband te worden gebracht met een lichamelijke, eventueel ook seksueel getinte wildheid, alsof wordt gesuggereerd dat die aspecten vandaag de dag opnieuw onder surveillance of toezicht lijken te kunnen worden geplaatst in een veeleer behoudsgezinde, moralistisch ingestelde en aan regels en normen verslaafde bourgeoismaatschappij die tegelijkertijd niet blijkt te weten hoe om te gaan met 'perversiteit' als die zich binnen haar eigen territorium stelt. Het is alsof Van Aerde in haar tekeningen de ultieme zelfcontrole bevraagt die vandaag de dag wordt verwacht van de vrouw of die op haar wordt geprojecteerd, zonder er daarom een betuttelend spektakel, drama of tragedie van te maken. Een zekere speelsheid en een gebrek aan angst worden als lagen toegevoegd in beeld, alsof '(seksuele) bevrijding' nog steeds niet per se uitsluitend een illusie hoeft te zijn. Is er in feite nood aan een nieuwe seksuele revolutie, of wordt dat ondertussen als een 'anachronisme' beschouwd?

*Toutes les femmes sont Aphrodite [...] Aphrodite émerge de l'eau avec la puissance du volcan en éruption*²¹.

Alhoewel op een volstrekt andere wijze is dit ook vergelijkbaar met het werk van Paul-Armand Gette, die aan de naakte vrouw een haast goddelijke, creatieve kracht verbond, en die hij als “vulkanisch eruptief” interpreteerde, de wijze waarop hij zelf als kunstenaar wilde denken, in dialoog met de vrouwen die hij naakt fotografeerde, of wiens ondergoed hij in het landschap en interieurs verspreide of in de bomen ophing. Alhoewel zijn erotische getinte vrouwelijke naakten met een focus op de vrouwelijke geslachtsorganen en zijn werken met lingerie door Franse feministen vaak als “anti-feministisch/ vrouwonvriendelijk” werden bestempeld – ondanks dat zijn werk bijvoorbeeld steeds werd gerepresenteerd door vrouwelijke galeristen zoals Annie Gentils die er blijkbaar meer feeling mee hadden, zoals bijvoorbeeld ook kan worden gezegd van de curator

Hans Ulrich Obrist – lijkt Paul-Armand Gette veeleer een 'mannelijke' versie van de Cubaanse performancekunstenares Ana Mendieta (1948-1985) te zijn geweest, die de vrouw herinnert aan haar eigen specifieke (erotische/ spirituele) '(oer)kracht/ energie'. Hij was natuurlijk niet de eerste beeldende kunstenaar die focuste op de vagina/ de kut, denk bijvoorbeeld aan Lukas Cranach (*Le Nymph à la Source*, rond 1537), Gustave Courbet (*L'origine du Monde*, 1866), en Marcel Duchamp (*Etant Donnés*, 1946-1966). Het merkwaardige aan Gette's werk is dat ondanks dat zijn foto's vaak louter focussen op de vagina/ de kut, de fotografische opnames desondanks toch niet vanuit een voyeuristisch of pornografisch perspectief worden waargenomen of aangevoeld, alsof het vrouwelijk model slechts een selfie heeft genomen om met haar lief te delen, waardoor het auteurschap van de kunstenaar onrechtstreeks in twijfel lijkt te kunnen worden getrokken (cfr. Roland Barthes), of tenminste wordt aangetast door de mogelijkheid van een dergelijke oefening of gedachte. Of het lijkt althans alsof hij zich als mannelijk kunstenaar bijna volledig wegcijfert/ wegdenkt (uit de constructie van het beeld), ondanks dat hij weliswaar aanwezig was op zijn eigen performances, die evengoed behoorde tot zijn artistieke praktijk. Gette gaf blijkbaar volgens de literatuur ook ontzettend veel vrijheid aan zijn vrouwelijke modellen, die steeds konden beslissen of ze al dan niet akkoord gingen met de publicatie van een bepaalde foto of met de tentoonstelling van een specifiek werk. Je voelt als kijker wel aan dat alle fotografisch materiaal is ontstaan in de context van wederzijds vertrouwen. In vergelijking met bijvoorbeeld actuele pornografie toont zijn werk een vorm van vrouwelijke erotiek die haast niet meer aan bod komt in de actuele beeldwereld, alsof dat specifieke onschuldige erotische 'genre' (dat erg jaren zeventig in stijl aanvoelt) haast volledig lijkt te zijn verdwenen in onze tijd, er volstrekt geen betekenis meer in lijkt te hebben. Men kan zich natuurlijk ook afvragen wat dergelijk werk nu in feite doet in een groepstentoonstelling als UNI, en het is ook niet duidelijk dat Gette veel contact heeft onderhouden met de LGBTQIA-beweging binnen de hedendaagse kunstwereld, tenzij dan met curator Hans Ulrich Obrist, maar ergens doet zijn fotografie een beetje denken aan de naaktfoto's die werden gepubliceerd in het lesbisch tijdschrift KUTT (dat recent opnieuw is heruitgegeven, editor: Jessica Gysel), die over een vergelijkbare elegantie, sensualiteit en intimiteit beschikken, alsof Gette toch op één of andere manier zich 'een lesbische esthetiek' heeft eigen gemaakt. Het is pas als je met dergelijke meer intieme erotische fotografie wordt geconfronteerd, dat je merkt dat het blijkbaar lang geleden kan zijn geweest, dat je zulke beelden nog ergens hebt gezien of aangetroffen, alsof de hedendaagse kunstwereld de band met esthetiek/ schoonheid moest doorknippen als die zich wou bedienen van de kritische functie die haar eigen werd gemaakt, maar ondertussen ook een 'gebod' in de kunstwereld is geworden. Hier en daar duiken in digitale netwerken vergelijkbare erotische beelden op, die aangegeven dat er een gebrek/ een gemis aan bestaat. Gette's werk valt bijvoorbeeld ook te vergelijken met de erotische, seksueel getinte fotografie van de bijzondere kunstenares Marie-Françoise Plissart, die beeldend kunstenaar Katja Mater als curator centraal aanwezig stelde in de groepstentoonstelling *No Longer Not Yet* (2025-2026) met haar door FOMU in 2021 aangekochte werk *Droit de regards* (1985), waarin de grenzen tussen beeldende kunsten en de fotoroman worden opgezocht en dat in boekvorm was voorzien met een voorwoord van de gekende denker Jacques Derrida. Plissart gebruikte technieken zoals '*mise en*

abyme', waarbij een beeld binnen een ander beeld wordt getoond. In het bijzonder was haar idee van het aanwenden van een 'intellectuele' fotoroman een artistiek vernieuwende manier om hoe 'lesbische liefde' op uiterst sexy wijze fotografisch in beeld kon worden gebracht, zonder dat daarom 'werd verleid' op de typische wijze hoe massamedia dit deden, of toen veel meer begonnen te doen. Ze voegde een erotische intimiteit toe, waarvan men zich achteraf eventueel kan afvragen of die 'in de slaapkamer' nog het recht krijgt om daadwerkelijk te mogen bestaan. Alhoewel Gette niet focust op erotische scènes tussen seksuele partners, noch op lesbische liefde, is het weliswaar fascinerend te noemen dat een enigszins vergelijkbaar idee over 'erotiek' kon bestaan in het hoofd van deze man. Soms lijkt het zelfs alsof hij een 'penetrerende' of veeleer 'ejaculerende' dimensie toevoegt aan de kut/ de vagina van de vrouw, wat doet terugdenken aan het werk van Kathy Acker: haar vulkanische eruptieve kracht lijkt, althans in symbolische zin, met een ejaculatie van een man in verband te kunnen worden gebracht. Alhoewel ik dat in geen geval wil veralgemenen blijkt toch nog geregeld uit gesprekken dat sommige, heteroseksuele vrouwen zich makkelijker aangetrokken kunnen voelen tot het werk van homoseksuele kunstenaars, en sommige heteroseksuele mannen meer tot het werk van lesbische kunstenaars, alsof men 'iets van zichzelf' wil herkennen of herkent in 'die andere seksuele oriëntatie', alhoewel dergelijke spontane vaststellingen het afgelopen decennium ook makkelijker dan vroeger (maar voor hoe lang?), qua verbeeldingsmogelijkheden zijn uitgebreid. Van Paul-Armand Gette worden in UNI tekeningen van de vagina/ de kut getoond, die hij in dialoog met zijn eigen fotografie heeft gemaakt.

De schilder Luc Tuymans is een kunstenaar van een geheel ander kaliber, aangezien hij steeds het beeld (zelfs de beelden die hij zelf maakt) volkomen wantrouwt. Er is geen enkel origineel beeld, volgens de schilder. Het gaat hem in schilderkunst ook niet om de herintroductie van authenticiteit of expressie. Zijn relatie tot schilderkunst is altijd ingegeven geweest door een diepgaande studie van voornamelijk historische onderwerpen die van betekenis zijn geweest voor onze wijze van denken over de wereld in de 20ste en 21ste eeuw (zoals kolonialisme, de wereldoorlogen, machtsorganen zoals de katholieke kerk enzovoort) in relatie tot andere media zoals fotografische beelden, televisiebeelden, cinematografische beelden, kunsthistorische beelden of beelden genomen met een I-phone. Tuymans ontleedt het illusoire, constructieve karakter van het beeld dat authentiek kan aandoen en als een getuigenis van de werkelijkheid (zelfs de waarheid) overkomt (kan overkomen). Hij onderzoekt met precisie de machtsstructuren waarin het beeld, de voorstelling is ingebed, maar wat hij teruggeeft is niet per se een deconstructief beeld waaraan een kritische laag werd toegevoegd, maar vaak veeleer een spookachtige aanwezigheid, waaraan veel moeilijker blijkt te kunnen worden ontsnapt dan bij de oorspronkelijke beelden kon worden vastgesteld, zonder dat gegeven daarom te verbinden met één vastliggende betekenis, al is er steeds sprake bij haast elk schilderkundige beeld van een afstandelijk, ongemakkelijk makende vorm van schoonheid. Hij gebruikt voor zijn schilderkunst fotografische of cinematografische technieken zoals afsnijding, cadrage en close-up. Het gaat hem in de eerste plaats ook niet om hoe beelden emotioneel kunnen worden ervaren, of met een bepaalde ervaring kunnen samenvallen, maar wat er overblijft als die ervaring wegvalt en slechts het beeld als fragment wordt 'gezien', zonder dat men de context krijgt aangereikt (die weliswaar

meestal in de titel wordt 'gesuggereerd' of 'aangegeven'). Hij geeft via zijn schilderkunst bijvoorbeeld de mogelijkheid om het iconoclasm van het protestantisme vanuit een geheel andere hoek te bekijken dan het oorspronkelijk betekend werd: met name dat van een daadwerkelijk 'iconoclasm' (of beeldvernietiging) nooit volledig sprake kan zijn geweest, maar in feite via deze act voornamelijk werd geconfronteerd met de gewelddadigheid die uitgaat van het beeld zelf. Het beeld is intrinsiek gewelddadig. Schilderkunst is zodoende ook een act van geweld. De vaststelling van de banaliteit van het kwaad is hetgeen waaraan in principe niemand in universele zin went, wat contradictorisch lijkt, omdat het ook steeds confronteert met de eigen banaliteit die dat kwaad bijvoorbeeld niets in de weg heeft gelegd. Tuymans gaat te werk als een chirurg of een architect met zijn beeldarchief. De schilder voegt de dimensie van 'de diagnostische blik', die ook kan worden herkend in bijvoorbeeld surveillancemanagerbeelden, toe als afstandelijke eigenschap aan zijn schilderijen. Hij toonde vroeger in een enigszins ziekelijk aandoende stijl met gedesatureerde, haast modderige of weggetrokken kleuren of een terughoudend koloriet dat het schilderkundige, spookachtige beeld in feite de ziekte is/ met de ziekte samenvalt, waar hij de (zieke) kijker in feite 'middenin plaatst' (wat eventueel vanuit het idee van 'pharmakon' kan worden benaderd). Hoe afstandelijk zijn beelden ook mogen overkomen/ zelfs zijn, lijkt het alsof hij in eerste instantie een fysieke reactie op die vervreemdende situatie verwacht, voordat van enige cognitieve reflectie van de kijker op dat schilderkundige beeld sprake kan zijn. Zijn beelden zijn nochtans niet bedoeld om een levende of levendige indruk na te laten op de kijker of bijvoorbeeld als illustratie van een (verleden) werkelijkheid te fungeren, maar confronteren met de dood van het beeld, ook die van de schilderkunst, die hij in feite heeft omzeild door het beeld nu net zelf (steeds opnieuw) dood te verklaren, het de doodsteek te geven, voordat er sprake is van een voorstelling die in staat is om zowel terug te koppelen naar het verleden als in relatie tot de toekomst kan worden gedacht. Tuymans confronteert met de mogelijkheid dat de juiste vragen in verband met (verleden) gebeurtenissen misschien nog niet zijn gesteld, maar wel de mogelijkheid moeten krijgen om 'correct' te kunnen worden beantwoord in ons heden/ de nabije toekomst, alsof hij de tijd zelf heeft stilgezet, en tegelijkertijd de stopwatch heeft ingedrukt om eraan te herinneren dat de tijd 'opnieuw' loopt. Er lijkt altijd iets op het spel te worden gezet in een schilderij van Tuymans. Zijn interieurs of binnenzichten lijken ook vaak vacuum te zijn getrokken, te zijn afgesloten in zichzelf, alsof alle zuurstof uit de ruimte is gezogen, wat de idee van perspectief/ een gezichtspunt in zijn werk letterlijk heeft aangetast, alsof de contouren die de ruimte of een object aangeven op een dergelijke mate bewust zijn verzwakt, opdat dat verschijnend 'restbeeld', waaraan geen proces van daadwerkelijke abstractie of uitwissing te pas komt, kan worden waargenomen buiten de eventuele mogelijkheid van zijn eigen consumptie om. Iets nestelt zich in onze hersenen bij het waarnemen van zijn werk dat zich niet meer laat kennen als het 'verlangd object' dat wordt nagejaagd en tegelijkertijd lijkt te zijn beroofd van elk mogelijke subjectieve connotatie, zonder daarbij een schilderij 'als object' aan te reiken aan de kijker. Je verhoudt je steeds tot schilderkunst als gebeurtenis, waarbij die gebeurtenis lijkt te worden verlengd in de tijd (misschien zijn sterke relatie met film). Men verhoudt zich ook steeds tot een abstracte dimensie van de werkelijkheid. Aangezien we door de massamedia voortdurend worden aangesproken door in het bijzonder 'verleidelijke'

beelden en zoals Andy Warhol al duidelijk maakte ook horrorbeelden mits ze voldoende herhaald worden hun emotionele/ affectieve impact verliezen en dus over de mogelijkheid beschikken om ons ofwel murw te slaan ofwel onverschillig te maken, confronteert Luc Tuymans met in de schilderkunst geïntroduceerde (archief)beelden die geen uitweg of escapisme in welke richting dan ook meer toelaten aan de waarneming, zelfs al heb je je rug ernaar toe gedraaid. In deze context lijkt zijn mysterieuze aanwezigheid in de groepstentoonstelling UNI helemaal niet zo vreemd over te komen, al kan daaraan worden toegevoegd, tenminste toen hij ernaar werd gevraagd, dat hij wellicht onbewust aan de aids crisis heeft herinnerd in zijn schilderij *Bloodstains* (1993), waarbij een uitvergroting van bloed in close-up door een (zich buiten beeld bevindende) microscoop wordt gezien. Het gaat ook in dit werk over de taak van representatie die de schilderkunst volgens Luc Tuymans op zich moet blijven nemen. Of het schilderij *Bend Over* (2001) met anale seks en BDSM in verband moet worden gebracht of veeleer een fragment betreft afkomstig van een martelscène, brengt een spanning te weeg in het al onder spanning gezette veld van de perceptie. Door twijfel te zaaien of het hier om een mannen- dan wel vrouwenlichaam gaat, en elke kijker tegelijkertijd in de positie te plaatsen die hem/ haar de mogelijkheid verschaft, om verbeeldingsgewijs althans, dit seksueel ongedefinieerd lichaam, althans van op de rug te zien, anaal te penetreren, wordt evengoed de 'agressieve' blik van de kijker ten opzichte van het schilderkundige beeld in vraag gesteld, of er althans mee geconfronteerd. Het afgebeelde lichaam blijkt ook nog steeds zijn onderbroek aan te hebben, wat vreemd genoeg het beeld net meer confronterend lijkt te kunnen maken. In Tuymans' schilderij *The Audition* (2014), dat teruggaat op een beeld van de biseksuele Judy Garland die auditie doet voor Victor Fleming's *The Wizard of Oz* (1939) wordt aan een merkwaardig historisch moment vlak voor de uitbarsting van WO2 herinnerd. Van de regisseur Fleming ging trouwens lang de roddel de ronde dat hij pro-Nazi zou zijn geweest en tegen een Amerikaanse inval in bezet Europa was gekant, wat even vaak in twijfel is getrokken, dan bevestigd. In meer recente schilderijen van Tuymans tonen de herkenbare gesatureerde kleurschakeringen en -combinaties zich geregeld nu ook in de stijl van een neon-noir gecombineerd met een fluorescerende, min of meer elektrisch oplichtende esthetiek, die zich vertaalt als meer obscure, haast cinematografisch geconstrueerde schilderkundige stills die worden opgelicht met onnatuurlijke, felle of haast tropisch aandoende kleuraccenten, die (althans mij) doen denken aan sommige Amerikaanse experimentele, queer undergroundfilms van eind jaren zeventig/ begin jaren tachtig (althoewel niet per se in psychedelische, nostalgische/ anachronistische of kitsch zin). Dit kan bijvoorbeeld worden vastgesteld in één van de twee schilderijen die hij toonde in de Santa Giorgio Maggiore, met name de uitvergroete afbeelding van warmtelampen in het schilderij *Heat* (2025), ter vervanging van één van werken van Tintoretto, maar ook in het schilderij *The Frame* (2023), *Creature* (2023) en *Eternity* (2021) bijvoorbeeld. Op deze groepstentoonstelling UNI toont Tuymans de korte animatiefilm *Seconds II* (2020), waarvan de tekening ook fungeerde als het promotiebeeld van de succesvolle Ercola-veiling in Antwerpen, waaruit alvast bleek dat als de inspanningen worden gebundeld, dit tot positieve resultaten kan leiden, zoals het veiligstellen van een studioplek voor kunstenaars in Antwerpen. Van dezelfde bloem bestaan ook verschillende tekeningen (2020), die de verschillende stappen van het groeiproces van een bloem weergeven. In *Seconds II* (2020) zie je een

blauwkleurige bloem, in een stijl die doet denken aan het werk van Léon Spilliaert, die zich opent en groeit in een oprichtende beweging, maar daarom nog niet in de richting van het licht, wat met 'het nihilisme' van de '*dark modernity*' in Tuymans' schilderkunst in verband kan worden gebracht, maar evengoed de suggestieve idee wordt opgewekt dat nu net hieraan kan worden ontsnapt²². Door de herhaling van die opwaartse beweging lijkt namelijk ook kracht/ energie te worden verleend aan wat veeleer als kwetsbaar kan worden beschouwd of een kort leven is beschoren, zoals het in bloei komen te staan van een bloem, een proces dat in deze animatiefilm evengoed wordt versneld, wat met de vermeende versnelling, en eventueel het politieke en/ of filosofische accelerationisme, in onze samenleving in verband kan worden gebracht, terwijl alles tegelijkertijd ook lijkt stil te staan of zelfs sprake kan zijn van bijvoorbeeld een (economische) stagnatie, alsof een implosie van het verbeeldingsvermogen wordt vermoed. Hier wordt niet per se een bloemstuk getoond met de symboliek van een 'vanitasleven' of ingezoomd op de herinneringsgedachte van een 'momento mori', maar er wordt wel gefocust op de idee van leven en dood als een universeel gegeven, zoals dat ook het geval kon worden genoemd in zijn solotentoonstelling *Seconds* bij Zeno X in Antwerpen in 2021. De tentoonstelling ging onrechtstreeks in op de lockdown van de Coronacrisis, waarbij de universaliteit en 'monumentale aanwezigheid' van die ziekte werd vergeleken met de universaliteit van getallen, cijfers en statistieken die op universele wijze evengoed ons leven beheersen en ons in feite voortdurend confronteren met de niet te ontkennen mogelijkheid van leven en dood. Het ging Tuymans om het feit dat die getallen sculpturaal overkomen én oplichten in zijn schilderijen, en tegelijkertijd lijken weg te zinken in een achtergrond die eerst als zwart wordt waargenomen, maar vervolgens als indigo, paars en rood kan worden onderscheiden, en die een visueel effect van verkleuring heeft op de sculpturale getallen in een schilderkundige beeld.

In een schilderij in olieverf met een glimlachend klavertje vier of een glimlachende bloem van Juliet Jaspers, die hier een schilderkundige dialoog met de gestorven beeldende kunstenaar Walter Swennen (1946-2025) lijkt te zijn aangegaan, maar die 'zijn' stijl, waarin figuratief beeld en tekst vaak worden gecombineerd, inzet voor haar eigen 'ontwikkeling/ emancipatie', waarbij de energie en het motief die hier worden ingezet, blijken te dienen om iets emotioneel, maar daarom niet extreem beladen of loodzwaar, mee te delen met de kijker. De kijker krijgt bij Jaspers ook steeds de mogelijkheid om zich aan het afgebeelde van de voorstelling te spiegelen. Er is geen sprake van opzichtigheid of dwangmatigheid in haar werk, alsof ze wil reageren tegen een 'teveel' en een 'zwaarte' die kunnen worden aanvoeld. Ze geeft in dit werk bijvoorbeeld blijk dat 'zij' en/ of de kijker zich in een gelukkige situatie/ toestand bevindt: *I'm Lucky*. Er staat niet: *I'm Happy*, maar *I'm Lucky*, wat een subtiel verschil lijkt, maar in feite een verschil in positie en het bewustzijn daaromtrent aangeeft. Sinds 2024 heeft ze zich na een abstracte periode opnieuw naar figuratieve schilderkunst gericht. Jaspers wordt vaak geïnspireerd door de woorden van liedjes, ook de laatste tijd die van punkmuziek. Het is alsof ze een spontaniteit en wildheid wil herintroduceren via het medium 'schilderkunst', waarbij vaak een spanningsveld wordt aangegeven tussen wat effectief als beweging kan worden uitgedrukt en wat veeleer een statische of rigide 'natuur' blijkt te hebben en zich tegen 'het worden uitgedrukt' verzet. Het is wel opvallend te noemen dat het 'ironische,

kritische aspect', zo eigen aan het werk van Walter Swennen, hier plaats heeft gemaakt voor een Stoïcijnse aanvaarding van de situatie, zonder daarbij in onverschilligheid of apathie te verglijden, maar actief wordt gekozen voor het onderhouden van een nieuwsgierigheid die omgaat met wat als te routineus, te dagdagelijks of te banaal wordt ervaren, alsof ze in haar werk een manier van waarnemen aangeeft, die verwondering wil oproepen, bijvoorbeeld over het feit dat we nog steeds levend, onder de levenden zijn: *I'm Lucky*.

In die zin ligt de horizon niet voor ons als een eindpunt, maar als een doorlatende zone, waarin verschillende tijden, perspectieven, reflecties en verbeeldingen elkaar kruisen zonder daadwerkelijk samen te vallen. Dit is een plek waar het onbesliste evengoed als een noodzakelijke voorwaarde voor denken, voelen, verzet en creëren geldt, en niet als tekort wordt gebezigd. Misschien is het ook precies daar waar betekenis begint te lekken, waar vormen en beelden zich aftekenen en waar verlangen zich niet laat disciplineren of uithollen, waarlangs eventueel ook een andere vorm van individualiteit, collectiviteit en samenkomen denkbaar wordt. Uiteindelijk gaat het wellicht altijd wel tot op bepaalde hoogte over de ontwikkeling van een vermogen om geraakt te kunnen worden door wat (nog) niet volledig begrepen kan worden, maar eventueel wel al over kan worden gereflecteerd. Of zoals Wayne Koestenbaum in *Stubble Archipelago* (2024) humoristisch schreef: *The lamp competes with the moon. The moon bears responsibility for what the lamp neglects*²³.

1. 1. Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, MA, 2014 (1975), p.93.
2. 2. Audrey Lorde, *The Cancer Journals, Special Edition*, Aunt Lute Books, San Francisco, CA, 1997, p. 13.
3. 3. Kathy Acker, *In Memoriam to Identity* (1990), Pantheon Books, 1992, p. 92, p. 265.
4. 4. David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Vintage Books (Random House), New York, 1991.
5. 5. Robert Glück, *Jack The Modernist*, introductie door Rob Halpern, uitg. door de New York Book Review of Books, New York, 2025 (1985), p. 57.
6. 6. Madonna, track: *Dancetaria*, album: *Confessions II*, Warner Records, (2026).
7. 7. Dit is een deel van de titel van een werk van Emeline Descreaux' werk: *Camera Walk. (Never Meet or Never Part)*, video- en geluidsinstallatie, Stenen, 4/3-monitoren, zwarte doos met ingebed systeem, veldopname (stereogeluid), Loop, 2025. Technische specificaties (origineel bestand): 16/9, 4K, stereogeluid.
8. 8. McKenzie Wark, *Raving*, Duke University Press, Durham, 2023, back cover.
9. 9. De introductie van *Pride* is gebaseerd op een tekst geschreven door Wilfried Eetezonne, naar aanleiding van een interview met Carla Arocha en Clara Lissens, en op een tekst geschreven door Carla Arocha over haar eigen relatie tot *Pride* en de LGBTQIA+ beweging, al zijn die verder uitgewerkt door de auteur.
10. 10. Carla Arocha, ongepubliceerde tekst.

11. 11. Barbara Vanderlinden, *Carla Arocha and Stéphane Schraenen: Monograph as Project*, met essays van Mónica Amor, Marc Donnadieu, Philippe Pirotte, met interviews door Helen Molesworth/ Hans Ulrich Obrist, Mercatorfonds/ Yale University Press, New Haven-Londen, p. 19.
12. 12. Josh Ackley, "Why are America's largest newspapers stigmatizing queer people?", in: *Advocate* (July 1, 2026): online.
13. 13. *AMVK*, krit. uitg. door Anders Kreuger, Museum Abteiberg-Kunstverein Hanover, M HKA, Koenig Books, Londen, 2018, p. 6.
14. 14. Haar volgend boek verschijnt op 29 september 2026, maar verschillende inleidingen op deze nieuwe publicatie en interviews naar aanleiding ervan met de auteur bevinden zich alvast op internet: Catherine Liu, *Traumatized. The New Politics of Public Suffering*, Verso, Books, 2026: "In 'Traumatized', Liu exposes how an idea born from genuine suffering has been weaponized into a tool of social control. This is the story of how shell-shock became PTSD, how Oprah turned pain into profit, and how "authenticity" became the ultimate brand. It's a history of surveillance capitalism's greatest coup: convincing us that our wounds define us, that vulnerability is strength, and that we must endlessly accommodate each other's trauma while the powerful remain untouched [...] Sharp, provocative, and urgently necessary, Liu argues what we can do to combat a politics of permanent victimhood that individualizes suffering, destroys solidarity, and leaves us defenseless against the very systems that harm us".
15. 15. Luce de Lire, 'The Queer Art of Hospitality, "If You can Fuck you can Dance"', in: *LO: TECH: POP: CULT Screendance Remixed*, Routledge, Londen, 2024.
16. 16. *Eén van de mooiste boeken over één van haar korte relaties is: Kathy Acker-McKenzie Wark, I'm very into you: correspondence 1995-1996*, krit. uitg. door Matias Viegner, Semiotext(e), 2015. Naast Kathy Acker's eigen werk *Childlike Life of the Black Tarantula* By the Black Tarantula (1973), *Blood and Guts in High School* (1984), *Empire of the Senseless* (1988), *In Memoriam to Identity* (1990), *Hannibal Lecter, My Father* (1991), *My Mother: Demonology* (1994), *Pussy, King of the Pirates* (1996), *Eurydice in the Underworld* (1998) enzovoort, zijn er ook talrijke interessante boeken over haar werk gepubliceerd, bijvoorbeeld: Chris Kraus, *After Kathy Acker. A Biography*, Penguin/ Semiotext(e), 2017; McKenzie Wark, *Philosophy for Spiders, on the Low Theory of Kathy Acker*, Duke University Press, 2021.
17. 17. Bondgenoten of allies: dit zijn personen die bijvoorbeeld hun positie in de kunstwereld actief gebruiken om discriminatie en uitsluiting tegen te gaan en/ of personen die zich verbinden met queer, artistieke uitingen en/ of queer ervaringen zonder deze zelf noodzakelijkerwijs te belichamen, alhoewel dat ook onder de mogelijkheden valt. Bij 'bondgenoot' wordt dus gedacht voorbij het begrip 'tolerantie' en meer in de richting van 'waardering'.
18. 18. Zie voor meer informatie: Ria Pacquée, *Slamm, Ramble, Perform. A monograph*, met teksten van Antony Hudek, Jean Fisher, Michael Taussig en Michael Curran, Occasional Papers, Londen, 2018. *Ria Pacquée. AS I WALK I RESIST. Bang the drum and Fuck the Gun*, Pizza Gallery, 17.10-09.11.25: tekst Michael Curran (2025).
19. 19. Menno Grootveld, 'Toeval bestaat niet', in: *AMVK*, Museum Abteiberg (Mönchengladbach)/ Kunstverein Hannover/ M HKA (Antwerpen), krit. uitg. door Anders Kreuger, met teksten van ook Anders Kreuger, Ana Teixeira Pinto, Kathleen Rahn en Suzanne Titz en Travis Jeppesen, Koenig Books, Londen, 2018, p. 184.
20. 20. Ana Teixeira Pinto, 'antiTuring/ aquis-Sade', in: *AMVK*, Museum Abteiberg (Mönchengladbach)/ Kunstverein Hannover (Hannover)/ M HKA (Antwerpen), Koenig Books, Londen, 2018, p. 192.
21. 21. Paul-Armand Gette, *Aphrodite & Diane/ Christine Dolbeau*, La vitrine de la Ville Saint-Clair, Sète, 2001, p. 28.
22. 22. Jonathan Crary, 'Dark Modernity', in: *Nice*, met teksten van Joshua Cohen, Jonathan Crary, Éric de Chasse, Su Wei en Lynne Tillman, David Zwirner Books, 2024, pp. 7-17.
23. 23. Wayne Koestenbaum, 'Stubble Archipelago', *Semiotext(e)*, 2024, p. 83.