

iris
kensmil

iris kensmil

Jelle Bouwhuis en Paul Goodwin

Een gesprek over het werk van Iris Kensmil

Beste Paul,

Op het ogenblik is er in Nederland veel te doen over de gedeelde aanschaf door het Rijksmuseum en het Louvre van twee Rembrandtportretten, voor het astronomische bedrag van 160 miljoen euro. Dat was voor mij de aanleiding om dit gesprek over het werk van Iris Kensmil te beginnen. De werken die zij presenteert in haar expositie bij Club Solo draaien namelijk om het portret. De zaak-Rembrandt bewijst dat nationale geschiedenis een flinke stempel drukt op de portretkunst – een typisch schildergenre met een langdurige status in de kunstgeschiedenis. Ik denk dat Iris met haar portretten van zwarte mensen de mogelijkheid van een alternatieve portrettraditie naar voren wil schuiven, één die grotendeels ontbreekt in de Westerse kunstgeschiedenis. Meer dan een marginale toevoeging aan of aanpassing van die geschiedenis signaleert zij hier een gemis: ze legt de vinger op de monoculturele vooringenomenheid in deze geschiedenis, die de mensheid niet echt vertegenwoordigt, terwijl zij tegelijk een zekere mate van universaliteit pretendeert. Ik hoop dat je het met me eens bent dat we dit onderwerp zouden moeten bespreken naast de werken zelf die Iris in de expositie toont.

A conversation on the work of Iris Kensmil

Dear Paul,

Currently much attention in the Netherlands is drawn to the acquisition, by the Rijksmuseum and the Louvre jointly, of two Rembrandt portraits for the astronomical sum of 160 million euro's. It triggered me to start our conversation on the work of Iris Kensmil. After all, the body of work she presents in her exhibition in Club Solo is centred on the portrait. The Rembrandt case proves that portraiture – typical painter's genre with a long standing in art history – is affected by a firm touch of national history. I think that Iris with her portraits of black people wants to insert the possibility of an alternative portrait tradition that is largely absent in the Western history of art. More than just offering a marginal addition to or adjustment of that history she signals a hiatus or rather, the monocultural bias in this history as it misrepresents humanity yet claims some sort of universalism. I hope you agree with me that this is a topic we should discuss alongside the works themselves that Iris presents in this exhibition.

Beste Jelle,

Dank je voor je opmerkingen over Iris' project. Er spreekt kracht en passie uit je betoog over exclusies van de canon van Westerse kunstgeschiedenis en kwesties rondom nationalisme. En hoewel ik het met je eens ben dat kunstgeschiedenis onmogelijk los gemaakt kan worden van nationalisme en daaraan verwante vragen over universaliteit en vertegenwoordiging, denk ik ook dat we goed moeten nadenken over hoe dit argument uitpakt in het geval van zwarte kunstenaars en de *framing* van hun werk. Laat ik dit toelichten. Ik ontwikkel een onderzoeksprogramma over zwarte kunstenaars en modernisme, hier aan de University of Arts in Londen, samen met kunstenaar en professor Sonia Boyce en David Dibosa. Het doel van dit project is om de belangrijkste kunstwerken van zwarte en Aziatische Britse kunstenaars in publieke collecties in het Verenigd Koninkrijk te identificeren en om hun werk in de context van modernisme (en hedendaagse kunst) te plaatsen. Het werk van zwarte kunstenaars – gezien in termen van esthetiek en stijl – raakt te vaak bedolven onder 'externe' of contextuele zaken als 'ras', diversiteit en cultureel beleid, of publieke discussies waarin nationalisme een rol speelt. Als antwoord op dit probleem passen we op deze werken een soort 'strategisch formalisme' toe, om een term te lenen uit het voortreffelijke 'How to See a Work of Art in Total Darkness' (MIT Press, 2007) van kunsthistoricus Darby English. Met andere woorden: we brengen deze werken in een esthetische en strategische dialoog met de cruciale eigenschappen van modernisme en de hedendaagse kunstpraktijk waar ze vaak los van zijn gemaakt. De analyse van werken door zwarte kunstenaars gaat vaak gebukt onder wat de theoreticus Kobena Mercer de 'vertegenwoordigingslast' noemt – d.w.z. de verplichting om het hele zwarte 'ras' te vertegenwoordigen – wat ten koste gaat van hun relatieve esthetische autonomie en wat hun waarde kan doen afnemen, vanuit zowel kunstmarkt als kunsthistorisch perspectief.

Dag Paul,

De verleiding om te *framen* is inderdaad sterk. Maar ik heb het gevoel dat jouw woorden een aanpak wellicht meer van toepassing zijn op de situatie in Groot-Brittannië (en elders), met een historische 'zwarte beweging' en een al bestaande 'zwarte kunstgeschiedenis', terwijl in Nederland het probleem van framing, of überhaupt het bespreken van problemen, vaak verborgen gaat achter een positivistische of formalistische benadering. Volgens mij kaart Iris veel van zulke zaken aan op een stilistisch niveau. Haar historische portretten, zoals die van Marcus Garvey, Angela Davis en James Brown, zijn vaak uitgevoerd in een stijl die doet denken aan Gerhard Richter: gebaseerd op historische foto's en getekend of geschilderd in zachte kleuren. Het onderwerp heeft een historische lading – veel van de geportretteerden onderscheiden zich binnen een historisch kader rondom zwart activisme en emancipatie – en in dat opzicht toont ze verwantschap met Tuymans en Marlene Dumas. Iris' portretten van

Dear Jelle,

Thank you for your initial commentary on Iris's project. You have made a strong and passionate argument about the exclusions of the Western art historical canon and questions of nationalism. While I agree with you that it is impossible to disentangle art history from nationalism and related questions about universalism and representation, I also think we need to think really carefully about how this argument plays out in the case of black artists and the way their works are framed. Let me explain. I am developing a research programme on Black Artists and Modernism here in London at University of the Arts with the artist and professor Sonia Boyce and David Dibosa. This project seeks to identify core works of art by British Black and Asian artists in public collections in the UK and re-contextualise their works in relation to modernism (and contemporary art). The actual work of black artists in terms of aesthetic and stylistic questions too often tend to be subsumed beneath 'external' or contextual issues such as 'race', diversity and cultural policy or indeed questions of nationalism in public discourse. To address this problem we are applying to these works a kind of 'strategic formalism' to borrow a phrase from art historian Darby English in his excellent text 'How to See a Work of Art in Total Darkness' (MIT Press, 2007). In other words we are bringing these works into an aesthetic and strategic dialogue with vital aspects of modernism and contemporary art practice from which they have often been separated. The analysis of works by black artists frequently suffers under the weight of what theorist Kobena Mercer calls the 'burden of representation' – i.e. the need to represent the whole black 'race' – thus obscuring their relative aesthetic autonomy and potentially diminishing their value in market and art historical terms.

Hi Paul,

Indeed, the attractiveness of framing is strong. On the other hand, this might account much more for the British situation (among others) where one can speak of a historical 'black movement' and an art historical 'black art tradition', whereas in the Netherlands the issue of framing or discussing any issue at all is commonly concealed behind positivist, formalist approaches. I think Iris plays out many of such issues on a stylistic level. Her historic portraits like those of Marcus Garvey, Angela Davis and James Brown are often done in a style akin to Gerhard Richter: based on historic photographs, painted or drawn with subdued colour. The subject matter is historically loaded – many of the portrayed stand out in a historical framework around black activism and emancipation – and in that sense she shows affinity with Tuymans and Marlene Dumas. Iris's 'live' portraits differ from that: they are more coloristic and literally come alive. But all of them

levende mensen zijn anders: ze zijn kleurrijker en komen echt tot leven. Maar ze zijn allemaal dun geschilderd, ze gebruikt 'realistisch' licht van onder de verf, zonder hooglichten, in lijn met de vroege moderne kunst vanaf Manet en Degas. En de mensen die ze portretteert hebben bijgedragen aan de strijd tegen erfenis van kolonialisme die vandaag nog voortleeft, zoals Gloria Wekker en natuurlijk Quinsy Gario, die de huidige Zwarte Pietendiscussie heeft ontketend. De stijlverschuivingen lijken dus te maken te hebben met de fases in wat je de geschiedenis van zwarte emancipatie zou kunnen noemen; een continu project dat dagelijks verandert. Denk je niet dat dat een vorm van vooruitgang is, en dus van positivisme?

Beste Jelle,

Je formuleert een goed onderbouwd en relevant argument over de verschillen tussen de omstandigheden van zwarte kunstenaars in Groot-Brittannië en Nederland. Zoals je al zegt: de ontwikkeling van 'zwarte kunst' als kunsthistorische kwestie heeft een langere geschiedenis in het Verenigd Koninkrijk dan in Nederland, waar deze zaak misschien nog niet echt is aangekaart. En toch zie ik in de werken van Iris, en hoe jij ze beschrijft, een mogelijke opening en overbrugging tussen deze twee schijnbaar zo uiteenlopende culturele en historische kunstwerelden. Om te beginnen gaan haar werken wat stijl betreft een dynamische en complexe dialoog aan met Nederlandse en Europese tradities van modernisme. Ik vind het bijvoorbeeld indrukwekkend dat ze zo'n grote verscheidenheid aan artistieke strategieën inzet om 'zwartheid' op het doek en in de bredere kunstgeschiedenis te plaatsen – van het naast elkaar zetten van woord en tekst om te verwijzen naar de vervlochten geschiedenis van conceptuele kunst en zwart activisme (ik denk bijvoorbeeld aan het vroege werk van Keith Piper) in *Then They Marched*, tot de Van Goghachtige dichte deklaag van kleur, kwaststroken en schildersgebaren in een werk als *The Widow*, tot de gewassen lagen donkere grafkleuren die rouwstadia en de dood van historische figuren



Then they marched, 2008/2010
casein pigment on wall, ink and pastel on paper, 155 x 220 cm

are thinly painted, she uses a "realistic" light from underneath the paint and never using highlights, in tandem with the history of early modern art beginning with Manet and Degas onwards. And the people portrayed have a fair share in beating colonial residues that are still around today, such as Gloria Wekker and of course Quinsy Gario who triggered the nation-wide Black Pete debate. So, the changes in style seem related to phases in what could be called a history of black eman-

Dear Jelle,

cipation; a continuous project, altered daily. I guess that is a form of progress and thus positivism, don't you think?

Your point about the differences in the British and Dutch situations with regard to black artists is well made and very pertinent here. As you say the development of 'black art' as an art historical question has a longer history in the UK than in the Netherlands where perhaps this question has not really been raised. And yet I see in Iris's works and the way you described them, a possible opening and bridge between these two seemingly very different cultural and historical art worlds. First, in stylistic terms her works engage art history and more particularly Dutch and European traditions of modernism in dynamic and complex ways. I'm struck for example by the sheer number and diversity of artistic strategies she deploys in order to insert 'blackness' into the canvas and wider art history – from word-text juxtapositions that allude to conjoined histories of conceptual art and black activism (Keith Piper's early works come to mind here) in *Then They Marched*; to the Van Gogh type dense overlay of colour, brushstroke and painterly gesture in a work such as *The Widow*; to the hazy washes of funereal dark colours that explore states of mourning and the death of historical figures – which is reflected through her appropriation of media and pop imagery in a dialogue with artists such as Wilhelm Sasnal and Luc Tuymans



The Widow, 2012, oil on canvas, 121 x 88 cm

verkennen – wat wordt weer-
 spiegeld door haar toeëigening
 van beelden uit de media en
 populaire cultuur in een dialoog
 met kunstenaars als Wilhelm
 Sasnal en Luc Tuymans (*James
 Brown is Dead*), zij het met een
 meer positivistische intentie. Laat
 ik dit toelichten: Sasnal schildert
 koud licht. Zijn beelden geven
 een soort onthechting en ironie
 over het onderwerp weer. Toeëi-
 gening door Sasnal is dus ironie
 (en afstand van de cultuur waarin
 hij is opgegroeid). Iris daaren-
 tegen schildert haar onderwerpen op een manier die de realiteit
 van hun historische bestaan en belang bevestigt. De houding
 van haar toeëigening draagt respect uit, of zelfs eerbied.
 Als je terugkijkt op haar vroegere werk over zwarte emancipatie
 kun je haar expressieve manier van schilderen opvatten als een
 weerspiegeling van de aanvankelijke ‘woede’ die gepaard ging
 met het ontdekken en onthullen van deze geschiedenis (net als de
 jonge Keith Piper). Maar hoewel die ‘woede’ en passie de stijl van
 het werk beïnvloeden, wordt de stijl er niet geheel door bepaald.
 De tweede overbrugging heeft te maken met de transnationale
 dialoog over zwartheid en kunst die in haar werk wordt gevoerd.
 Het werk voert een complexe esthetische conversatie op tussen
 tradities van zwarte kunst en politiek activisme, naast kunsthis-
 torische stijlfiguren en stromingen als conceptualisme, portret-
 kunst en tekenkunst binnen de context van wat Paul Gilroy
 ‘The Black Atlantic’ noemt, en Edouard Glissant ‘creolisatie’.
 Iris’ werk in deze serie spreekt met andere woorden de bredere
 transnationale context aan van de esthetiek van zwartheid, door
 te verwijzen naar tradities van politiek radicalisme en kunst-
 praktijken in Noord- en Zuid-Amerika, het Caribisch gebied en
 Afrika. Dus ik ben het met je eens: ik zie in haar werk ‘vooruit-
 gang en positivisme’ en tegelijk zet het aan tot een dialoog
 over vele netelige kwesties in de conservatieve kunstwereld
 van Nederland en het Verenigd Koninkrijk.



Odetta, 2015, oil on canvas, 110 x 140 cm

(*James Brown is Dead*), albeit
 with a more positivist intention.
 Let me explain: Sasnal paints
 cold light. His images reflect a
 kind of detachment and irony
 from the subject. So appropri-
 ation by Sasnal is irony (and
 distance from the culture in
 which he grew up). Iris on the
 other hand paints her subjects
 in a way that confirms the reality
 of their historical existence and
 importance. The attitude shown
 in her appropriation is one of
 respect or even reverence.

In retrospect the expressive mode of painting in her earlier works
 about black emancipation can be interpreted as reflecting the
 initial ‘anger’ of discovering and disclosing this history (like the
 young Keith Piper). But at the same time this ‘anger’ and passion
 while informing the style of the work does not determine it.
 The second bridge relates to the transnational dialogue about
 blackness and art that is played out in her work. The work
 effectively stages a complex aesthetic conversation between
 traditions of black art and political activism; as well as art
 historical tropes and styles such as conceptualism, portrai-
 ture and drawing within the contexts of what Paul Gilroy calls
 ‘The Black Atlantic’ and Edouard Glissant calls ‘creolisation’.
 In other words Iris’ work in this series speaks to the broader
 transnational context of the aesthetics of blackness in refer-
 encing traditions of political radicalism and artistic practices in
 the Americas, the Caribbean and Africa. So I agree with you: I
 see in her work both ‘progress and positivism’ and at the same
 time it speaks to opening up a conversation about many of the
 vexed issues in the conservative Dutch and UK art worlds.

Beste Paul,

Ik ben het met je eens. *Shifting Colours*, een installatie die ze
 samen met de Nederlandse kunstenaar Willem de Rooij heeft
 gemaakt is een goed voorbeeld van haar strategisch gebruik
 van al deze aspecten. Ze heeft hem uitgenodigd toen ze werd
 benaderd om te exposeren in het Tropenmuseum – het voormalig
 koloniaal instituut – als deel van een tentoonstelling over zwarte
 mensen na de afschaffing van de slavernij, met de titel ‘Zwart &
 Wit’. Hun schijnbaar puur esthetische presentatie vermeed alle
 vormen van verwijzing – in tegenstelling tot de hoofdexpositie
 – maar tegelijkertijd thematiseerden ze de polysemie van kleur.
 Dan wil ik nog een stijlkenmerk van Iris’ werk aangeven: seriële
 ordening. Die komt terug in werken als *De ware geest van 't vrije*,

Dear Paul,

I agree. *Shifting Colours*, an installation she made together
 with Dutch artist Willem de Rooij is a nice example of her stra-
 tegical use of all these aspects. She invited him when she was
 approached to show in the Tropenmuseum – the former colonial
 institute – in an exhibition about blacks after the abolition,
 called *Black & White*. Their seemingly pure esthetical pres-
 entation avoided each referentiality – contrary to the main exhi-
 bition – at the same time it thematised the polysemy of colour.
 I want to add one more stylistic feature of Iris’ work: seriality.
 It is present in works such as *De ware geest van 't vrije, vrije
 Suriname* (The true spirit of the free, free Surinam) which refers
 to a very black page of Surinam’s post-colonial history, and

vrije Suriname, dat verwijst naar een gitzwarte bladzijde van de
 postkoloniale geschiedenis van Suriname, en natuurlijk de serie
 portretten van zwarte muzikanten *We the People who are darker
 than Blue*, waar nog steeds nieuw werk aan wordt toegevoegd.
 Ik denk hierbij aan Boltanski, omdat ze haar impuls om zaken
 te archiveren en te ordenen bewust gebruikt om een specifiek
 traject door de cultuurgeschiedenis te benadrukken.
 In dat opzicht moet ik ook de muurschilderingen noemen in deze
 expositie, die gebaseerd zijn op vroege abstracte schilderijen
 van Mondriaan van 1916-1918, en die hier als achtergrond
 dienen voor portretten van zwarte mensen. De muurschilder-
 ingen verwijzen naar die fase van Nederlands modernisme
 die wordt gekenmerkt door vooruitgang en vrijheid in de kunst
 en in de hele maatschappij. Ik denk dat Iris met dat verband
 wil zeggen dat we zulk positivisme in onze tijd alleen kunnen
 volhouden als we het concept van een werkelijk transculturele
 samenleving ter harte nemen.
 Ik wil graag afsluiten met het nieuwste werk in de expositie:
Ferguson. Op deze pasteltekening zien we een stel temidden
 van het vuur van de rellen, in levendige kleuren getekend naar
 een foto. Iris heeft er vijf tekeningen in inkt aan toegevoegd,
 gebaseerd op verschillende uitsnijdingen van diezelfde foto,
 als methode om de angst van de vrouw vast te leggen. Deze
 verhaal- en dramavorm is geïnspireerd op stripboeken en
graphic novels. Een van de tekeningen van de compositie
 heeft net zulke Mondriaanachtige elementen als een van de
 muurschilderingen: hier dienen ze om de angst uit te drukken.
 Ik kan het niet laten om dit te zien een soort waarschuwing:
 onze instellingen – niet alleen van de overheid en politiek, maar
 ook culturele instellingen – hebben nog niet de transculturele
 denktrant die de veranderende bevolkingssamenstelling in
 Europa (en Nederland) weerspiegelt. Culturele instellingen
 moeten hier juist voor op de bres springen, hand in hand met
 kunstenaars als Mondriaan. Dus, nogmaals, ik ontkom niet aan
 een allegorische interpretatie. Ik hoop dat jouw project met
 Sonia ons zal helpen om een universele taal te vinden die past
 bij de transculturele toekomst van de kunst!

Jelle Bouwhuis is curator bij het Stedelijk Museum
 Amsterdam / Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

Paul Goodwin is een curator woonachtig in Londen. Hij
 bekleedt de leerstoel van Black Art and Design Studies,
 professor Transnational Curating en directeur van het
 Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation
 (TrAIN) bij de University of the Arts, London.

of course in the series of portraits of black musicians in *We
 the People who are darker than Blue*, which is still on-going.
 I’m thinking of Boltanski, as her impulse to archive and order
 things is consciously used to emphasize a specific itinerary in
 cultural history.

A very important feature of the exhibition consists of the murals
 she has made, based on early abstract paintings of Mondrian
 from 1916-1918, which serve here as backdrops for some of
 the portraits of black persons. The murals refer to that phase of
 Dutch modernism that stands out with regard to progress and
 freedom both in art and society as a whole. With this conjunc-
 tion I think Iris tells us that such positivism in our current era
 can only be sustained through taking the notion of a truly trans-
 cultural society at heart.

Let me finish with the most recent work in the show, *Ferguson*.
 In this pastel we see a couple among the riot fires, drawn after
 a photograph, in vivid colours. Iris added five ink drawings to
 it, for which she has chosen different cuts of the same photo-
 graph, capturing the woman’s fear. It is a way of storytelling and
 making drama inspired by comic books and graphic novels.
 One of the drawings the composition is mixed with the same
 Mondrianesque features as in one of the murals: it functions
 here as an expression of fear. I can’t prevent from reading this
 as a kind of warning: our institutions – not only the admin-
 istrative and political but also our cultural institutions – are
 not yet into a transcultural mode of thinking in tandem with
 the changing demography in European and especially Dutch
 society today. Whereas the cultural institutions should fight
 for this in the frontline, hand in hand with artists like Mondrian.
 So again, I can’t prevent myself from allegorical reading. I do
 hope your work with Sonia will help us in finding a universal
 language that suits the transcultural future of art!

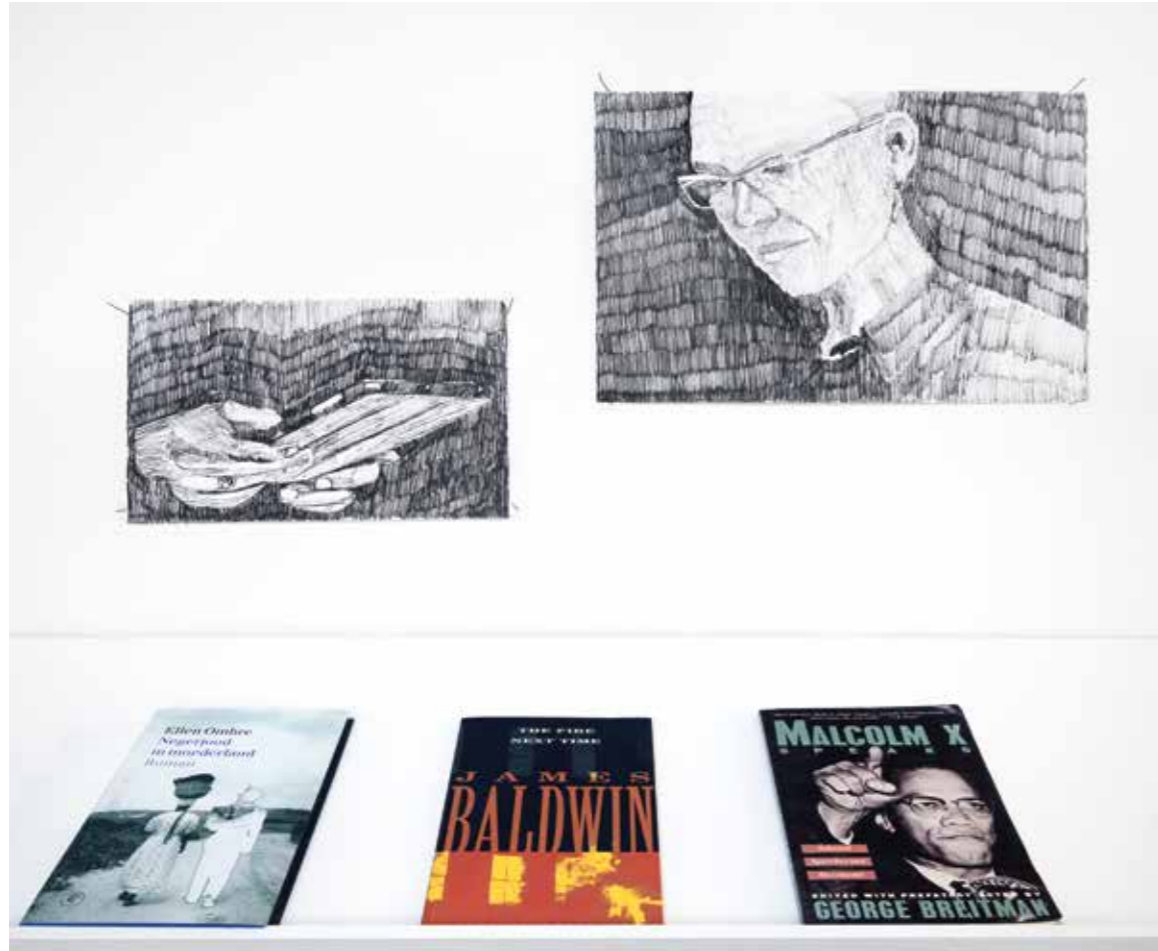
Jelle Bouwhuis is curator at the Stedelijk Museum
 Amsterdam / Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

Paul Goodwin is a curator based in London. He is UAL
 Chair of Black Art and Design Studies, Professor of
 Transnational Curating and Director of the Research Centre
 for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) at University
 of the Arts, London.

















charley toorop

Diana Franssen, Steven ten Thije

Portretkunst is aan conventies en traditie gebonden. Tegelijkertijd is het een divers genre vol tegenspraak. Traditioneel is het portret ingekaderd tussen status en weelde, maar portretten vertellen ons veel meer. Ze tonen culturele en sociale waarden en geven inzicht in sociale ongelijkheid en politieke verbanden. Ook zijn het instrumenten voor propaganda en commercie. Maar bovenal gunnen ze ons een blik op de mensheid.

Juist om deze veelheid aan gelaagdheden kozen wij ervoor om het *Portret van een toneelspeelster* van Charley Toorop af te zetten tegen de portretten van Iris Kensmil. Net zoals Kensmil koos Toorop niet zomaar haar onderwerpen. Veel meer dan afbeeldingen van personen zijn het statements en soms zelfs afrekeningen. Kensmil rekent af met het koloniale verleden en de arrogante dominantie van blanke over zwarte mensen. Toorop geeft in het portret haar visie op een maatschappelijke klasse. Zo kiest ze in dit werk een toneelspeelster, die in de stukken die ze speelde, opkwam voor vrouwenrechten als bijvoorbeeld abortus.

De afgebeelde toneelspeelster is Tilla Durieux. Tilla Durieux, pseudoniem van Otilia Godefroy (1880-1971), was een van de belangrijkste actrices in de Duitse theaterwereld van de jaren twintig. Ze was verbonden aan het toenmalig beroemde Berlijnse theater dat een belangrijke rol speelde in het tijdperk van de Weimar Republiek. Haar man, de kunsthandelaar Paul Cassirer, introduceerde haar in het kunstenaarsleven van Berlijn. Dit was de tijd van het naoorlogse Expressionisme, van Piscator's politieke theater, van Marc Chagall's poëtische visie, de scherpe standpunten van de Nieuwe Zakelijkheid, het idealisme van het Bauhaus en de afwijzing van het werk van de beeldhouwer Ernst Barlach. Durieux en Toorop waren beiden krachtige persoonlijkheden, die in de jaren '20 en '30 vochten voor hun persoonlijke vrijheid en vrouwenrechten.

Typerend voor de portretten van Toorop is de directe blik waarmee de geportretteerde naar ons kijkt. Haar gezichten confronteren ons altijd vrijmoedig, de ogen treffen de onze met een soort uitdagende, assertieve en serieuze blik. Een reëel gezicht, dat niet geïdealiseerd is. Het herinnert ons eraan dat we allemaal deel uitmaken van de samenleving, waarin we voortdurend in interactie staan met de onze

kleine zaal Van Abbemuseum

Portraiture is bound by conventions and tradition, whilst simultaneously being a diverse genre full of contradiction. Traditionally, portraiture has been framed between status and wealth; but portraits can tell us much more. They exhibit cultural and social values, give insight into patronage and political contexts, and are instruments of propaganda and commerce. Above all, they give us a glimpse of our humanity.

We have chosen *Portrait of an actress* by Charley Toorop in response to the portraits of Iris Kensmil. Like Kensmil, Toorop did not just choose her subjects at random. They are more than images of people. They are statements, even attempts to settle the bill at times. Kensmil confronts the colonial past and white supremacy. Toorop gives her vision of a social class in this portrait; she has selected an actress who stood up for women's rights, such as abortion, in the pieces she played.

The portrayed actress Tilla Durieux (born Otilia Godefroy, 1880-1971) is one of the main actresses in the German theatre world of the 1920s. She worked for the then-famous Berlin theatre that played a key role in the era of the Weimar Republic. Her husband, art dealer Paul Cassirer, introduced her to the art world of Berlin. This was the time of post-war Expressionism, of Piscator's political theatre, of Marc Chagall's poetic vision, of the sharp views of New Objectivity, the idealism of Bauhaus and the rejection of the work of sculptor Ernst Barlach. Durieux, like Toorop, was a powerful self-willed character who fought for her personal freedom and feminism in the 1920s and '30s.

The direct gaze with which the sitter is watching us is typical in Toorop's portraits. Her faces always confront us boldly, their eyes meeting ours with a sort of challenging, assertive and serious look. A real face, not idealised, that reminds us that we are all part of a society where, in our daily lives, we are in constant interaction with other people. At all times, many faces surround us. Together, we all make up the 'face' of the world, socially, politically and humanly.

Toorop's *Portrait of an actress* has many similarities to the work of Kensmil. Both paint their models so that form and content can reinforce each other and choose models who are fascinating individually, yet they also symbolise a larger

medemensen, en steeds omringd zijn door de vele gezichten van onze medemensen. We maken als het ware allen het 'gezicht' van de wereld, met alle sociale, politieke en humane implicaties van dien.

Toorops *Portret van een toneelspeelster* heeft veel overeenkomsten met het werk van Kensmil. Beiden schilderen hun model op een manier waarbij vorm en inhoud elkaar versterken en kiezen ze modellen die hen individueel fascineren, maar tegelijkertijd staan hun modellen ook symbool voor een grotere geschiedenis. Deze vorm van portretkunst kunnen we beter interpreteren als *Historieschilderkunst*, zoals de Engelse schilder Joshua Reynolds deze definiëerde als belangrijkste kunstvorm. De persoon in de context van zijn geschiedenis is wat telt. Zoals met alle tradities en vastgestelde normen en waarden wordt de portretkunst relevant wanneer het uit zijn keurslijf breekt en iets biedt dat meer is dan een smaakvol gecomponeerde en vakkundig uitgevoerde voorstelling van iemand.

history. We can interpret this form of portraiture as 'History Painting', which the English painter Joshua Reynolds qualified as the most important art form. A person in the context of their history is what counts. As with all traditions and established norms and values, portraiture becomes relevant when it breaks free of its shackles and offers something more than a tastefully composed and well-executed representation of a person.

Charley Toorop (Katwijk 1891-Bergen 1955)

Portret van een toneelspeelster, 1927 / Portrait of an actress, 1927

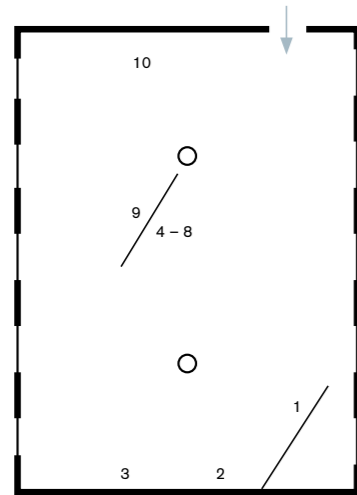
Olieverf op doek, 74,5 x 70,2 cm / Oil on canvas, 74,5 x 70,2 cm

Aankoop Stedelijk Van Abbemuseum in 1951, inv.nr. 469

Acquisition of Stedelijk Van Abbemuseum in 1951, inp. nr. 469



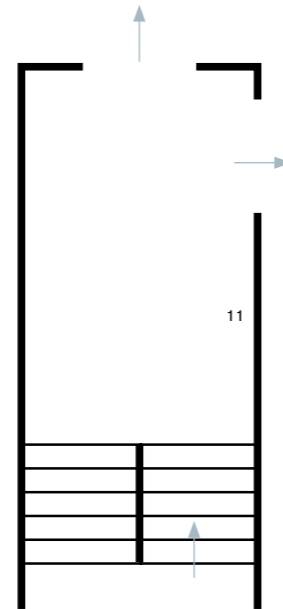
benedenzaal



Iris Kensmil

- 1 Ferguson, 2015, 5 drawings ink, pastel on paper, 96 x 172 cm [p.9](#)
- 2 Here the New Negro begins, 2015, oil on canvas, 140 x 110 cm [p.8](#)
- 3 Angela Davis #2, oil on canvas, 110 x 80 cm [p.7](#)
- 4 The Negro Notes, (orange/black), 2012, 4 colour silkscreen, 70 x 50 cm
- 5 Pan African Congress 1921, (blue/gold), 2012, 4 colour silkscreen, 70 x 50 cm
- 6 Du Bois-funeral, (yellow/red), 2012, 4 colour silkscreen, 70 x 50 cm
- 7 The Souls of black Folk (black), 2012, 2 colour silkscreen, 60,3 x 43,4 cm
- 8 Modern Chiefs, 2013, video, 11:45 min
- 9 James Brown is dead #2, 2014/15, oil on canvas, 110 x 140 cm [p.6](#)
- 10 We the People who are darker than blue, 2011-2015, ink, pastel on paper (310 x 470 cm), dj-set on table [p.11](#)

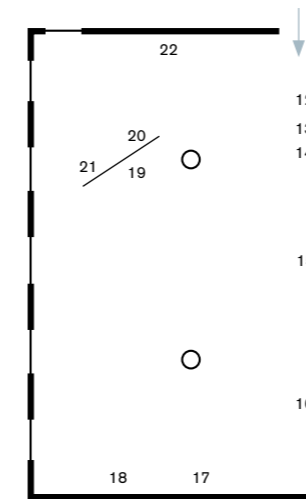
trappenhuis



Iris Kensmil

- 11 Displaced Persons, Belanda hitam #1, 2014, oil on canvas, 80 x 55 cm

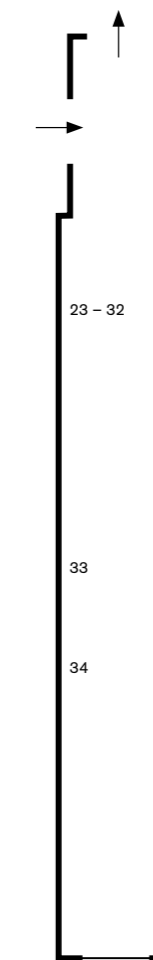
bovenzaal



Iris Kensmil

- 12 Boy from Moengo, 2015, oil on canvas, 60 x 80 cm [p.16](#)
- 13 Maroon woman, 2014, oil on canvas, 60 x 65 cm [p.16](#)
- 14 Ellen #1, 2014, oil on canvas, 60 x 40 cm [p.16](#)
- 15 Yellow Room, 2014/15, oil on canvas, 130 x 205 cm [p.17](#)
- 16 Gloria, oil on canvas, 2015, 130 x 160 cm [p.13](#)
- 17 Black Star, 2015, oil on canvas, 90 x 75 cm [p.20](#)
- 18 Akwasi, 2015, oil on canvas, 80 x 55 cm [p.21](#)
- 19 Quincy, 2014/15, oil on canvas, 160 x 115 cm [p.14](#)
- 20 Landgenoten #1, 2014, ink and pastel on paper, 66,6 x 49,4 cm [p.18](#)
- 21 De ware geest van 't vrije, vrije Suriname (3/60), 2009, print op 15 kaarten, 97 x 33 cm [p.18](#)
- 22 Dutch Nurses, 2015, 16 drawings, ink, pastel on paper, pigment, casein on wall, 215 x 470 cm [p.14-15](#)

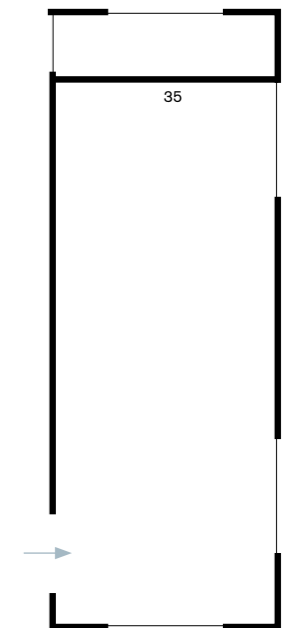
gang



Iris Kensmil

- 23 Philomena #3, 2015, ink on paper, 30 x 21 cm
- 24 Philomena #1, 2015, ink on paper, 30 x 42 cm [p.12](#)
- 25 Philomena #2, 2015, ink on paper, 30 x 21 cm [p.12](#)
- 26 Gloria #1, 2015, ink on paper, 30 x 42 cm
- 27 King Dead #2, 2015, ink on paper, 30 x 21 cm
- 28 Astrid, 2015, ink on paper, 42 x 30 cm
- 29 Anton de Kom #1, 2015, ink on paper, 42 x 30 cm
- 30 Black Lives matter, 2015, ink on paper, 42 x 30 cm
- 31 Kill CoDo, 2015, ink on paper, 30 x 21 cm
- 32 Activist, 2015, ink on paper, 42 x 30 cm
- 33 The Souls of Black Folk #2, 2015, ink, pastel, acrylic on paper, 98 x 71 cm
- 34 Martin Luther King, 2014, ink, pastel on paper, 98 x 71 cm

kleine zaal



Charley Toorop

- 35 Charley Toorop (Katwijk 1891-Bergen 1955) Portret van een toneelster, 1927 [p.24](#) Olieverf op doek, 74,5 x 70,2 cm Aankoop Stedelijk Van Abbemuseum in 1951, inv.nr. 469

Charley Toorop (Katwijk 1891-Bergen 1955) Portrait of an actress, 1927 [p.24](#) Oil on canvas, 74,5 x 70,2 cm Acquisition of Stedelijk Van Abbemuseum in 1951, inv. nr. 469

Club Solo stelt het werk van de kunstenaar centraal door het organiseren van solotentoonstellingen. Curatoren van het Van Abbemuseum, Eindhoven en het Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen reageren op het werk van de kunstenaar door een specifieke bijdrage uit hun collectie aan de tentoonstelling toe te voegen. Bij iedere tentoonstelling verschijnt een catalogus met daarin een tekst van een auteur op uitnodiging van de kunstenaar en een tekst van de curator van het participerende museum.

Club Solo puts the artists' work at the centre by organising solo shows. Curators of the Van Abbemuseum in Eindhoven and the Museum of Modern Art in Antwerp respond to the artist's work by adding a specific contribution from their collection to the exhibition. A catalogue is published to accompany each exhibition, containing one article written at the artist's request, and another written by the curator of the participating museum.

met dank aan / with thanks to
Gemeente Breda / The city of Breda
Provincie Noord-Brabant
BKCC
Mondriaanfonds
Van Abbemuseum
Iris Kensmil
Diana Franssen, Steven ten Thije, Van Abbemuseum

Iris Kensmil bedankt / Iris Kensmil would like to thank
Club Solo, Jelle Bouwhuis, Paul Goodwin, Ferdinand van Dieten Office.

ontwerp / design Berry van Gerwen
productie / production Iris Bouwmeester
fotografie / photography AF OFF, pag.: 26-27
fotografie / photography Gert Jan van Rooij, pag.:
vertaling / translation: Lenne Priem
redactie tekst NL / redaction text NL: Lea Theunissen

Een uitgave van Club Solo / A Club Solo publication
Antonietta Peeters – 24 augustus 2014 – 7 september 2014
Wesley Meuris – 23 november 2014 – 21 december 2014
Erik Wesselo – 22 februari 2015 – 22 maart 2015
Voebe de Gruyter – 3 mei 2015 – 31 mei 2015
Peter Otto – 6 september 2015 – 4 oktober 2015
Iris Kensmil – 1 november 2015 – 29 november 2015



iris
kensmil



wesley
meuris



antonietta
peeters



peter
otto



erik
wesselo



voebe
de gruyter

CLUB
SOLO

Kloosterlaan 138
4811 EE Breda
076 73 70 321
clubsolo.nl

