

stijn
peeters

stijn peeters

Marja Bosma

curator
Centraal Museum Utrecht

De Grote Machine

Uitgenodigd voor een presentatie in Club Solo, besloot Stijn Peeters niet alleen bestaand werk te laten zien, maar de gelegenheid te gebruiken om een nieuw schilderproject te beginnen over een kwestie die hem emotioneel raakt.

De resulterende presentatie in Club Solo kent twee thema's: op de benedenverdieping zie je vier schilderijen over 'het schouwtoneel van het leven'; boven laat Stijn Peeters zien hoe en met welke bronnen en beelden hij het afgelopen half jaar heeft toegewerkt naar de schildering van een groot hedendaags historiestuk over de vluchtelingencrisis.

De schilderijen op de begane grond verhalen van Peeters' kunstenaarschap. Op een doek torst hij een vracht aan kunstboeken, op een ander draagt hij een ezel, in plaats van dat de ezel hem draagt – alsof de man de last van de wereld moet torsen. Een derde schilderij laat de schilder zien in een avondlandschap, staande bij een schilderij, wit omkaderd alsof het een polaroid is. Het is *De Brieflezer*, een zeventiende-eeuwse herbergscène naar het werk van Adriaen Brouwer.

The Grande Machine

When he was invited to do an exhibition at Club Solo, Stijn Peeters decided he would not only show pre-existing work, but that he'd use the opportunity to start a new painting project, on a matter that he's emotionally involved in.

The resulting Club Solo presentation is characterised by two themes: downstairs, there are four paintings on 'the scenery of life'; upstairs, Stijn Peeters shows us how he's been working on a large contemporary history piece on the refugee crisis over the past six months, along with the sources and footage he drew from.

The ground floor paintings tell a tale of Peeters' identity as an artist. One canvas has him struggling under a heavy load of art books; another shows him carrying an ass, instead of the ass carrying him – like a man bearing the weight of the world on his shoulders. A third painting shows the painter in an evening landscape, standing near a painting bordered by a white frame like a polaroid. This is *The Reader*, a seventeenth-century tavern scene after Adriaen Brouwer.

Peeters gebruikte er een ouder schilderij voor, dat als ondergrond zichtbaar is in de kleding van de schilder. Daarmee zegt dit werk ook iets over zijn ontwikkeling als kunstenaar. Toen hij na zijn opleiding tot illustrator voor de schilderkunst koos, legde hij zich toe op het schilderen van landschappen, als een manier om met het medium en de technieken vertrouwd te raken. Het bracht hem enig succes, maar in 1994 gooide hij abrupt het roer om, getriggerd door het werk van R.B. Kitaj, dat hij in Londen had gezien. Hij zag er een overtuigend bewijs in dat het mogelijk is om figuratieve, verhalende voorstellingen te maken, vol citaten en verwijzingen.

Het *pièce de résistance* beneden is een groot schilderij getiteld *Sorgheloos*. Het is de parabel van de 'zorgeloze' kunstenaar die in een sleets narrenpak over de wereld trekt. Hij wordt achtervolgd door 'Pouer', de macht, een man met het profiel van premier Rutte, die hem met een lange stok een worst voorhoudt. Het duiveltje op de schouder van Sorgheloos, 'Armoede', wil hem een blokje kaas met een Nederlands vlaggetje erin geprikt in de mond duwen. Het gezicht van Armoede heeft Peeters gemodelleerd naar Martin Bosma, woordvoerder cultuur en media voor de PVV en pleitbezorger van een nationalistische politiek. Onder het tafereel doen muisjes zich tegoed aan een berg kaasblokjes-met-oranje-blanje-bleu-vlaggetjes. Sorgheloos trekt verder.

Als ensemble vormen de schilderijen op de begane grond een schouwtoneel van het kunstenaarsbestaan. Een wrang-komische vertelling, een klucht. Peeters schetst zijn rol en positie als de eeuwig Verloren Zoon, de arme nar die in zijn commedia-dell'-artekostuum door de wereld trekt. Dit is de basis. Wat hij ziet en ervaart tijdens zijn tocht, verwerkt hij in zijn kunst. Een verslag is op de bovenverdieping van Club Solo te zien: het drama van de vluchtelingencrisis.

Club Solo, 2015, Club Solo, Club Solo

Het begint in de gang vóór de grote zaal, met een krantenfoto van vluchtelingen. De aanhoudende vluchtelingencrisis en de belabberde houding van de Europese landen die niet in staat blijken om voor een beetje humane opvang te zorgen, raken Peeters. De hardvochtige roep van 'rechts' om de grenzen te sluiten, stuit hem tegen de borst. Het zijn scherpe en pijnlijke gevoelens waar je wat mee moet. Als kunstenaar heb je de verantwoordelijkheid om zichtbaar te maken, vindt hij; je moet voorbij de vluchtige en snel vergeten momentopname gaan. De krantenfoto van het dode jongetje, aangespoeld op het strand, veroorzaakte wereldwijd een schok – voor even. Maar het drama van de (boot)vluchtelingen gaat door, tot op de dag van vandaag. Hoe maak je dat zichtbaar, zonder de toeschouwer emoties in de schoenen te schuiven – zonder effectbejag of sentimentaliteit? De vraag is hoe je de schilderkunst inzet om een eigentijds drama ervaarbaar te maken.

Club Solo, 2015, Club Solo, Club Solo

Elke kunstenaar zoekt in de kunstgeschiedenis naar voorbeelden ter inspiratie: hoe pakten voorgangers het aan? Een korte rondgang.

In de negentiende eeuw waren de 'Grandes machines', de grote schilderijen met ingewikkelde composities en veel figuren, de publiekstrekkers. Een enkele keer veroorzaakte zo'n schilderij een schandaal, zoals *Het vlot van de Medusa* (1818) van Théodore Géricault. Het fregat Méduse had in 1816 voor de kust van Afrika schipbreuk geleden. Een vlot bomvol opvarenden met nauwelijks eten aan boord, zwalkte twee weken op de oceaan rond voor het werd opgepikt. Er was nog maar een handjevol overlevenden; de meesten waren verhongerd, overboord geduwd of zelfs opgegeten. Géricault koos ervoor om de ellende en wreedheden op het vlot op een geserreerde manier te verbeelden en het sprankje hoop aan te duiden, toen men in de verte, boven de golven, een zeil ontwaarde: een schip! Het schandaal omtrent het schilderij ontstond toen sommigen er een politieke aanklacht in zagen, een ondermijning van het gezag van de koning en diens kapitein.

Met het realisme van Courbet en Manet, het impressionisme van Monet c.s. en niet te vergeten de uitvinding van de fotografie, werd de blik flink opgefrist. Als gevolg daarvan werd de historieschilderkunst meer

Traces of an older painting Peeters used as a base can still be seen in the painter's clothes – making the work a comment on his development as an artist. When he chose to become a painter after being trained as an illustrator, he specialised in painting landscapes in order to get acquainted with the medium and the techniques. This brought him some success, but he made an abrupt shift in 1994, a decision triggered by R.B. Kitaj's work he'd seen in London. It was definitive proof to him that it was possible to create figurative, narrative imagery, full of citations and references.

The *pièce de résistance* on the ground floor is a large painting titled *Sorgheloos* ('Carefree' in Middle Dutch). It is a parable of the carefree itinerant artist dressed in a worn-out fool's motley. He is pursued by 'Pouer', a personification of power with the same profile as prime minister Rutte, dangling a sausage before him from a long stick. 'Poverty', the demon on Sorgheloos's shoulder, is trying to shove a cube of cheese with a little Dutch flag into his mouth. Peeters modelled Poverty's face after that of Martin Bosma, culture and media spokesman for populist party PVV and advocate of nationalist politics. At the bottom of the scene, mice are feasting on a mountain of cheese cubes with Dutch tricolour flags. Sorgheloos continues on his journey.

In their ensemble, the ground floor works paint the scene of the life of an artist. An acerbic comedy, a farce. Peeters characterises his own role and position as that of the Prodigal Son, the poor fool travelling the world in his *commedia dell'arte* costume. This is the basis. What he sees and experiences on his journey, he uses in his art. One report is on display on Club Solo's first floor: the tragedy of the refugee crisis.

Club Solo, 2015, Club Solo, Club Solo

The story kicks off in the corridor before the main room, with a newspaper photo of refugees. Peeters is touched by the ongoing refugee crisis and the lousy attitude of European countries that have turned out incapable of furnishing any humane shelter. The heartless call from the right to close off the borders is an affront to him. When faced with such harsh, painful feelings, you have to find a way to deal with them. As an artist, he says, you have a demonstrative responsibility; you have to go beyond fleeting, soon forgotten snapshots. The newspaper picture of the young boy washed up dead on the shore caused a worldwide shock – for a moment. But the tragedy of the refugees on their boats goes on, even to this day. How do you show this, without telling your audience what to feel – without sensationalism and sentimentalism? The question is: how do you let the public experience a modern-day tragedy through your paintings?

Club Solo, 2015, Club Solo, Club Solo

Every artist turns to art history for examples and inspiration: what was their predecessors' approach? Here's a brief overview.

The public favourites of the nineteenth century were 'Grandes machines', imposing paintings with intricate compositions and large crowds. Rarely, they were the cause of scandals, like *The Raft of the Medusa* (1818) by Théodore Géricault. The frigate *Méduse* had been shipwrecked off the coast of Africa in 1816. A raft packed with sailors floated helplessly on the ocean for two weeks with hardly any food before being rescued. Only a handful of survivors were left; most had fallen victim to starvation, being pushed overboard or even cannibalism. Géricault opted for a terse depiction of the misery and brutality aboard the raft, and showed the glimmer of hope when a sail was spotted over the waves from afar: a ship! The outrage surrounding the painting was sparked when some interpreted it as a political indictment, a subversion of the authority of the king and his captain.

The traditional approach was overturned by the realism of Courbet and Manet, the impressionism of Monet and associates, and of course the invention of photography. History painting came to be seen as increasingly unveracious and artificial. By the twentieth century, it had fallen out of use almost entirely, save for a few exceptions. For

en meer als onwaarachtig en gekunsteld afgeschreven. In de twintigste eeuw verdween de historieschilderkunst bijna helemaal, op een enkele uitzondering na. Zo schilderde Otto Dix het vierluik *Der Krieg* (1929-1932) over de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog, die hij zelf aan den lijve had ondervonden. Pablo Picasso verbeelde met *Guernica* (1937) het bombardement op het gelijknamige stadje tijdens de Spaanse Burgeroorlog.

Het duurde tot de jaren zeventig voordat enkele kunstenaars zich opnieuw wierpen op het verbeelden van contemporaine geschiedenis. Verontwaardigd over de Vietnamoorlog, schilderde Leon Golub gewelddadige scènes van martelingen, machtsmisbruik en terreur. Daarbij putte hij uit een uitgebreid knipselarchief van beelden uit de bladen. Hij adopteerde de platte figuratie van Griekse en Romeinse reliëfs en Etruskische vazen. Jörg Immendorff, eerst communist en vervolgens maoïst, legde zich toe op zogenaamde Agitprop – 'agitatie en propaganda', ofwel politieke propaganda. Kunst moet het volk dienen, aldus Immendorff; daarom stelde hij retorisch de vraag 'Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?'. Hij brak in 1977 door met het schilderij *Café Deutschland*. Het is een allegorisch historiestuk over de actualiteit van het gedeelde Duitsland. Het café is een soort arena waarin allerlei figuren rondhangen, soms herkenbaar als een politiek of intellectueel kopstuk, soms een onbekende figuur uit Immendorffs entourage. Tot 1983 schilderde hij meerdere versies.

In 1988 vervaardigde Gerhard Richter een serie schilderijen onder de titel *October 18, 1977*. De cyclus memoreert de dood van een aantal kopstukken van de Rote Armee Fraktion, die in de toenmalige Bondsrepubliek een aantal kidnappings, moorden en bankovervallen had gepleegd. De schilderijen zijn in zwart-wit, conform de foto's waarop ze gebaseerd zijn. Richter vervaagde de afbeeldingen, als om aan te geven dat het om vervagende herinneringen gaat.

Ook Luc Tuymans baseert zich op foto's, want, vindt hij, het gaat er niet om te proberen *originele* beelden te maken – dat is achterhaald. Het gaat om hun *betekenis*. De reeks schilderijen met beelden uit het koloniale verleden van België, getiteld *Mwana Kitoko – Beautiful White Man*, bestaat uit nageschilderde foto's, variërend van een portret van de jeugdige koning Boudewijn – de 'beautiful white man', verantwoordelijk voor Belgisch Congo, tot een luipaardvel dat ergens op de grond ligt. Voor wie de geschiedenis van het Belgische koloniale verleden niet kent, is de reeks schilderijen moeilijk 'leesbaar', maar het zijn doordachte keuzes: de kunstenaar wil vooral een sfeer oproepen die de kijker ertoe aanzet allerlei denkrichtingen af te tasten.

Ronald Ophuis, tenslotte, schildert gewelddadige scènes van verkrachtingen, martelingen en executies. Schilderijen bedoeld om te schokken, want de kijker moet in de scène worden getrokken, wil hij/zij werkelijk voelen wat er aan de hand is. Hij reisde naar Srebrenica en Rwanda om met de mensen daar te praten en foto's te maken. Terug in zijn atelier huurde hij modellen in om scènes te ensceneren, die hij fotografeerde. Het verzamelde materiaal vormde de basis voor reeksen schilderijen van gruwelijke taferelen.

Club Solo, 2015, Club Solo, Club Solo

Welke positie neemt Stijn Peeters in dit kunsthistorische verhaal in? Op de bovenverdieping van Club Solo laat hij zien hoe hij te werk is gegaan. Wat opvalt, is dat Peeters gedurig in de kunstgeschiedenis spit en oude beelden opgraaft, die hij door zijn eigen schilderkunstige omzetting opnieuw actueel maakt, zoals het reliëf *Les fugitifs* of *Les émigrants* van Honoré Daumier (1855-56). In 1999 had hij al gezocht naar mogelijkheden om het drama te verbeelden van de mensen die vanwege de burgeroorlog in het voormalige Joegoslavië waren gevlucht. Toen was hij uitgekomen bij voorstellingen van de Zondvloed, nu te zien in de lange gang in Club Solo.

Een vergelijkbare werkwijze volgde hij bij het verbeelden van de actuele vluchtelingenstromen uit Syrië. Een krantenfoto was de aanleiding voor zijn onderzoek. Het werd een proces van aftasten en allerlei kanten

example, Otto Dix painted his tetralogy *Der Krieg* (1929-1932) about the horrors he had personally experienced in the first World War. Pablo Picasso's *Guernica* (1937) depicted the bombing of the eponymous town in the Spanish Civil War.

It wasn't until the 1970s that a number of artists tackled the depiction of contemporary history again. Outraged about the Vietnam War, Leon Golub painted violent scenes of torture, terror and abuse of power, drawing from an extensive archive of magazine clippings. He adopted the flat figuration of Greek and Roman reliefs and Etruscan vases. Jörg Immendorff, initially a communist before moving on to Maoism, applied himself to agitprop – 'agitation and propaganda', i.e. political propaganda. Art was to serve the people, Immendorff thought; so he posed the rhetorical question 'Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?' His 1977 painting *Café Deutschland* was his breakthrough. The work is an allegorical history piece on contemporary events in the separated Germanies. The titular bar is a kind of arena where all sorts of figures are hanging out, some recognisable as political and intellectual bigwigs, some unknown people from Immendorff's entourage. He painted several versions up to 1983.

In 1988, Gerhard Richter created a series of paintings titled *October 18, 1977*. The cycle is a memorial to the death of several key people from the Red Army Faction, which was responsible for a number of kidnappings, murders and bank robberies in West Germany. The paintings were done in black and white, corresponding with the photos used as a source. Richter blurred the images, as if to suggest the fading of memories.

Luc Tuymans also bases his work on photographs, as he says it's not about trying to create *original* imagery – that notion is old hat. Their *meaning* is what matters. *Mwana Kitoko – Beautiful White Man* is a series that draws from imagery of Belgian colonial history, and consists of paintings based on photographs, ranging from a portrait of a young King Baudouin – the 'beautiful white man' who he ruled over Belgian Congo, to a leopard skin lying on the floor somewhere. To those unfamiliar with the history of the Belgian colonial past, the series of paintings is hard to read, but the choices are founded on sound logic: the artist has mostly aimed to evoke an atmosphere that drives viewers to contemplate a wide variety of positions.

Lastly, Ronald Ophuis paints violent scenes of rape, torture and executions. The work is intended to be shocking, as viewers need to be drawn into the scene in order to experience them in full. He travelled to Srebrenica and Rwanda to speak with people and take pictures. Back in his studio, he hired models to pose for scenes which he then photographed. The gathered material formed the basis for several series of paintings of gruesome scenes.

Club Solo, 2015, Club Solo, Club Solo

So where does Stijn Peeters stand in this art history tale? Club Solo's first floor rooms show his methods. One thing that stands out is Peeters' meticulous research of art history and retrieval of old pictures, which he transforms to the modern day through the art of his paintings, like Honoré Daumier's relief *Les fugitifs* or *Les émigrants* (1855-56). In 1999, he had already looked for ways to depict the tragedy of people fleeing from the civil war in former Yugoslavia. He then settled on pictures based on the biblical flood, which are now on display in Club Solo's corridor.

He followed a similar method depicting the current flow of refugees from Syria. He began his investigation after seeing a newspaper photograph. This resulted in a tentative process where all manner of positions were considered, eventually culminating in the masterpiece on display in the main room – *A Study of Values (after Le Brun)*. The composition is complex and shows a large number of figures. The bottom half of the large canvas is filled with men and women carrying children and lugging duffel bags. In the background to the right are dark and threatening rows of armoured policemen.

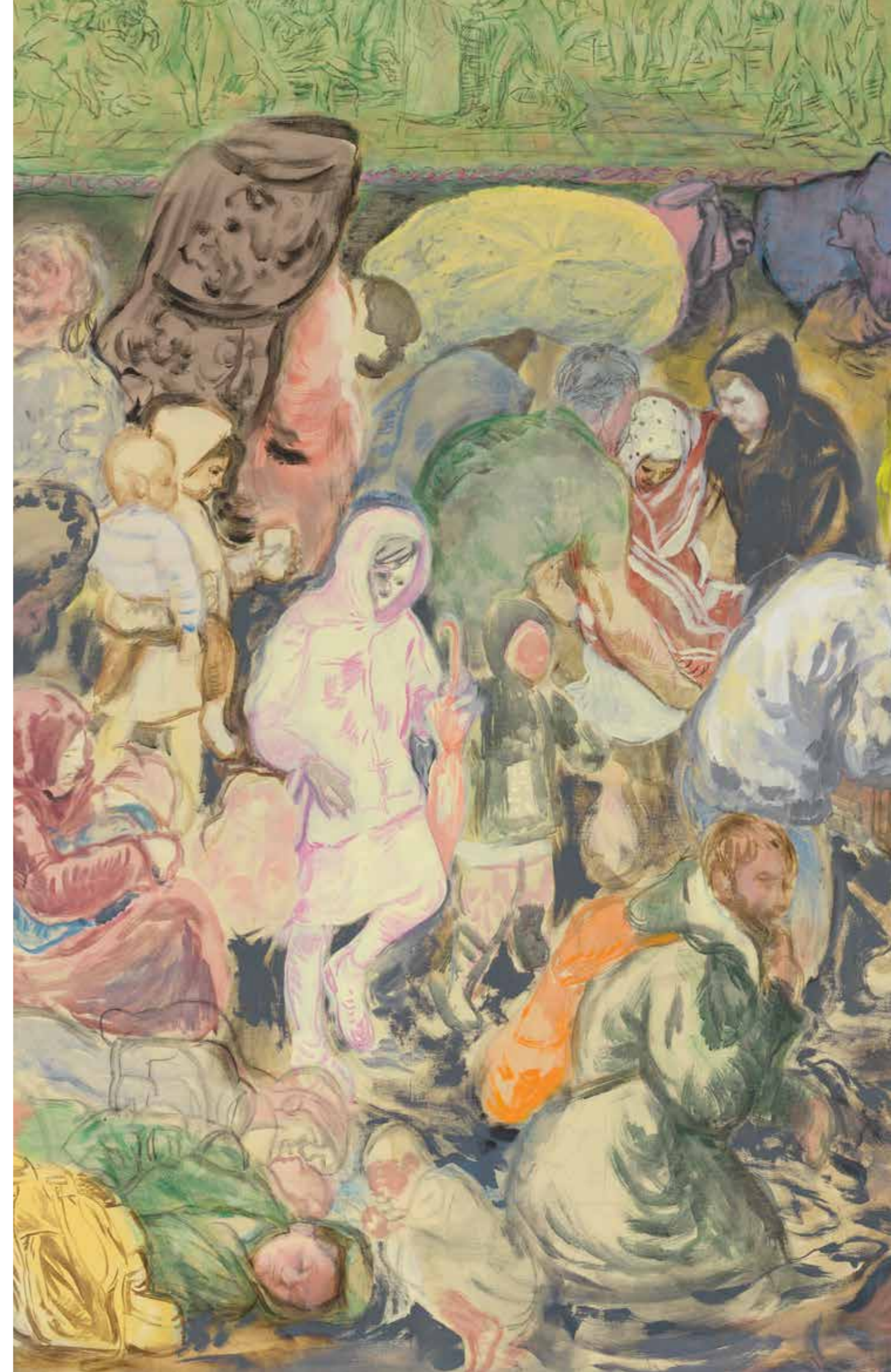
op denken, dat uiteindelijk leidde tot het meesterwerk dat in de grote zaal hangt – *Een Waardenstudie* (naar *Le Brun*). Het is een complexe compositie vol figuren. De onderste helft van het grote doek is gevuld met mannen en vrouwen die kinderen dragen en met plunjezakken zeulen. Op de achtergrond rechts staan, donker en dreigend, gepantserde rijken politiemannen.

Een Waardenstudie is een verwijzing naar het grote wandtapijt van Charles Le Brun, dat het bezoek van Lodewijk XIV aan de gobelinwerkplaats voorstelt (1673). Daar bejiveren de bedienden zich met het tonen van allerlei pronkstukken, waarbij de koning, vergezeld van zijn staf, het hoofd van de werkplaats en de maker van het wandtapijt (Le Brun zelf), verheven toekijkt.

Het is een gewaagd spel dat Stijn Peeters hier speelt. Op zijn schilderij zijn de bedienden vervangen door vluchtelingen, de pronkschatten van de koning door de schamele bezittingen van de mensen, en staat er een politiemacht om de vluchtelingen tegen te houden. Sarcasme? Het wandtapijt van Le Brun toont de trots van de hofschilder en de directeur van de gobelinfabriek vanwege het koninklijk bezoek. Peeters daarentegen toont zijn schaamte over de Europese vluchtelingenpolitiek. Hij toont de onmacht tegenover de macht.

A Study of Values is a reference to Charles Le Brun's large tapestry showing Louis XIV's visit to the Gobelins factory (1673). In the factory, servants are busy showing off a range of showpieces, as the king watches on high along with his staff, the factory chef and the creator of the tapestry (Le Brun himself).

It's a risky game that Stijn Peeters is playing. In his painting, the servants are replaced by refugees, the king's showpieces by the people's meagre possessions, and there's a police force ready to stop the influx of refugees. Sarcasm? Le Brun's tapestry shows the pride that the royal visit instils in the court painter and the Gobelins factory director. Peeters, on the other hand, shows his shame for the European refugee policy. He shows powerlessness in the face of power.









Ten eerste



Gaatje in grens van Macedonië

Meer dan tweeduizend vluchtelingen die in het Noord-Griekse opvangkamp Idomeni waren gearriveerd, hebben maandag de grens van een kolkende rivier overgetrokken om Macedonië intussen te bereiken, kinderen en bezittingen boven het hoofd. Ongeveer gebruikten touwen die vrijwilligers over de rivier hadden gespannen. Niettemin zijn twee mannen en een vrouw verdronken. Afghaanen. Het is de grootste donderdaag sinds de wettelijke Balkanroute tien dagen geleden werd afgesloten. Vier zulten de vluchtelingen niet komen. Macedonische soldaten arresteerden honderden mannen en sloten hen op in vrachtwagen. Zekei 40 duizend vluchtelingen zijn in Griekenland gearriveerd.

Foto: A. F. / ETV, David M. / AFP, V. / AP











nikita kadan

kleine zaal
M HKA

The Chronicle

The Spectators

Leen De Backer, curator M HKA, Antwerpen

(Schilder)kunst en geschiedenis(vervalsing)

Vanuit een sterke maatschappelijk betrokkenheid creëren zowel Stijn Peeters als Nikita Kadan voorstellingen die gebaseerd zijn op bestaande beelden. Zorgvuldig geschilderde personages figureren binnen verhalen over maatschappelijk relevante gebeurtenissen.

Bij Stijn Peeters is de politieke actualiteit altijd aanwezig. Hij heeft ook en vooral oog voor de impact ervan op de dagelijkse realiteit. Dikwijls baseert hij zijn werk op nieuwsbeelden. Door elk beeld te bestuderen en te incorporeren in schilderijen, probeert Stijn Peeters ze te ontdoen van hun vluchtigheid en oppervlakkigheid, om zodoende hun geladenheid zichtbaar te maken.

Het grote werk *Een Waardenstudie (Naar Le Brun)* dat in Club Solo hangt, maakte hij naar aanleiding van de recente vluchtelingen-crisis. Zowel de afmetingen als het onderwerp alluderen op het traditionele historieschilderij. De op actuele beelden gebaseerde portretten van vluchtelingen worden in een compositie geplaatst, geïnspireerd op een ontwerp voor een tapijt van Charles le Brun en het schilderij *De Eed op de Kaatsbaan (Le Serment du Jeu de paumes, 1791)* van Jacques-Louis David. *De Eed op de Kaatsbaan* is een enorm doek dat het glorieuze moment van de geboorte van een nieuwe, revolutionaire natie moest vereeuwigen. Maar David kwam niet verder dan schetsen en voorstudies want, toen hij uiteindelijk aan het schilderij kon beginnen, waren – gezien de grote instabiliteit en de terreur na de Franse Revolutie – al heel wat eedgenoten tot schurken bestempeld. Twee jaar na het historische moment moest David aan geschiedvervalsing doen: tal van eedgenoten moesten uitgewist worden en kregen geen plek meer op het schilderij. Dit thema van geschiedensvervalsing brengt ons bij Kadan.

Nikita Kadan (Kiev, 1982) maakt schilderijen, tekeningen en installaties. Hij werkt vaak interdisciplinair met architecten, sociologen en mensenrechtenactivisten. Sociaal engagement en activisme staan centraal in zijn werk. Zijn artistieke productie is doordrongen van de turbulente maatschappelijke context van Oekraïne. Het land was tot 1991 een Sovjetrepubliek. Sinds 2004 balanceert het op de rand van een burgeroorlog. Pro-Russische en pro-westerse ideologieën strijden er om de macht. De werken van Nikita Kadan gaan over deze complexe socio-politieke kwestie. Over de spanning tussen enerzijds de felbevochten vrijheid – die echter neoliberal en kapitalistisch is, en anderzijds de bewonderenswaardige utopie van gelijkheid van het communisme – die echter een gruwelijk verleden heeft. Kadan zegt dan ook te werken met een ontbrekende utopie.

Framing history

Starting from a foundation of strong social engagement, both Stijn Peeters and Nikita Kadan create depictions based on existing imagery. Meticulously painted characters appear in stories about events relevant to society.

Current political events are never far in Stijn Peeters' work. He has a particularly keen eye for the impact they have on our daily reality, often basing his work on footage from the news. By studying every image and incorporating it into his paintings, Stijn Peeters tries to strip them of their fleetingness and superficiality, bringing out their pregnant nature in the process.

The recent refugee crisis was the source of inspiration for his large work *Een Waardenstudie (Naar Le Brun) (A study of values (After Le Brun))*, currently on display in Club Solo. Both the size and the subject matter are an allusion to traditional history painting. The refugee portraits, which are based on pictures from the news, are placed in a composition inspired by a design for a Charles le Brun tapestry and Jacques-Louis David's painting *The Tennis Court Oath (Le Serment du Jeu de paumes, 1791)*. *The Tennis Court Oath* is painted on a huge canvas, and was intended to immortalise the glorious birth of a new, revolutionary nation. But David never made it out of the sketching and study stage: when he was finally ready to start painting, the severe instability and reign of terror following the French Revolution had already marked many of the confederates as villains. Two years after the historic moment, David was forced to falsify history: a large number of confederates had to be erased, and lost their spot on the painting. This theme, distortion of history, is what brings us to Kadan.

Nikita Kadan (Kiev, 1982) makes paintings, drawings and installations. He often works on an interdisciplinary basis, collaborating with architects, sociologists and human rights activists. Social engagement and activism are two core tenets of his work. His artistic production is imbued with Ukraine's turbulent societal context. Ukraine was a Soviet republic until 1991, and has been teetering on the brim of a civil war since 2004. The country is a stage for the struggle for power between pro-Russian and pro-western ideologies. Nikita Kadan's works are about this complex socio-political question. They're about the tension between hard-fought freedom – but one that is neoliberal and capitalist – on one hand; and the admirable utopia of communist



Hij toont niet alleen hoezeer hij zelf worstelt met cultuur, afkomst en patriottisme, maar vooral hoe de gruwel van het verleden en de manipulatie van de geschiedschrijving het collectieve geheugen van Oekraïne beïnvloedt. Hij wil de erfenis van de Sovjetunie blootleggen en de impact ervan op de recente ontwikkelingen in Oekraïne onderzoeken.

De reeks *The Chronicle* is gebaseerd op fotografisch materiaal van slachtoffers van martelingen, pogroms, de slachtpartijen in Wolynië en van gevangenen tijdens het Naziregime. De reeks gaat over fotografische manipulatie. De door Kadan gebruikte foto's werden immers verspreid met titels die de ordening van beulen en slachtoffers wijzigden. Manipulatie is een constante in de geschiedenis, op vele verschillende niveaus en met heel diverse motieven, kijk maar naar *De Eed op de Kaatsbaan* van David. Na verloop van tijd worden deze manipulaties ontdekt en worden nieuwe standpunten en waarheden onthuld. Het is een onophoudelijk gevecht om het historische geheugen, om hoe een gebeurtenis zal herinnerd worden.

The Spectators is een portretreeks van 'publieke vijanden' uit de voormalige Oezbeekse Socialistische Sovjetrepubliek uit de jaren dertig. In 1934 kreeg de constructivistische kunstenaar Oleksandr Rodchenko opdracht een jubileum-album te maken om tien jaar Sovjetregime in Oezbekistan te gedenken. In de periode 1937-1938 vielen echter een aantal van de vooraanstaande overheidsfunctionarissen van Oezbekistan, van wie in het album foto's gepubliceerd waren, uit de gratie. In zijn auteursversie van het album schilderde Rodchenko met inkt over de gezichten van de politieke gevangenen omdat alleen al het in het bezit hebben van portretten van 'publieke vijanden' tot arrestatie kon leiden. Kadan zegt hierover: 'Ik verzeker u dat de zwarte vlekken op de gezichten van de commissarissen zelf ook gezichten zijn, gezichten van de geesten van de geschiedenis, geesten annex toeschouwers.'

De reeksen *The Chronicle* en *The Spectators* zijn een weerspiegeling van de strijd om de geschiedschrijving.

De werken van Nikita Kadan en Stijn Peeters gaan over macht, geweld en oorlog. En over hoe complex de hedendaagse wereld is. Door beredeneerde artistieke keuzes creëren ze met hun kunst een ruimte waarin onderwerpen bespreekbaar worden.

equality – but one with a brutal past – on the other. This is why Kadan claims to work with an absent utopia.

The things he shows aren't just about his own struggle with culture, heritage and patriotism, but especially about how the horrors of the past and the manipulation of history affect the Ukrainian collective memory. He means to expose the country's Soviet heritage and its impact on recent developments in Ukraine.

The Chronicle is a series of works based on photographic material showing the victims of torture, pogroms and the Volhynia massacres, and prisoners of the Nazi regime. The subject of the series is photographic manipulation. The photos used by Kadan were disseminated with titles that changed the arrangement of executioners and their victims, after all. Manipulation is a constant factor in history, happening on a wide variety of levels and for a broad range of motives – one need only look at David's *The Tennis Court Oath*. With time, these manipulations are found out, and new positions and truths come to light. This is a never-ending clash for historic memory, for the way an event is to be remembered.

The Spectators is a series of portraits of 'public enemies' of the former Uzbek Soviet Socialist Republic in the 1930s. In 1934, constructivist artist Oleksandr Rodchenko was asked to create an anniversary album in celebration of ten years of Soviet rule. Between 1937 and 1938, however, a number of prominent Uzbek government officials whose photographs had been published in the album fell from grace. Rodchenko blotted out the political prisoners' faces with ink in his author copy of the album, since the mere possession of portraits of 'public enemies' could warrant an arrest. Kadan says of this: 'I affirm that black stains on the commissioners' faces are faces of spirits of history, spirits of audience.'*

The two series *The Chronicle* and *The Spectators* are a reflection of the clash for historiography.

The works by Nikita Kadan and Stijn Peeters are about power, violence and war, and about the complexity of our current world. Their well-motivated artistic choices allow them to create a space in which issues can be discussed.

* <http://yagallery.com/en/exhibitions/povtorenniya-zabuvannya>





Stijn Peeters

Voor Stijn Peeters (Valkenswaard, 1957) staat het kunstenaarschap in dienst van engagement. Hij kiest voor actuele maatschappelijke thema's als de vluchtelingencrisis en maakt gebruik van de klassieke theatrale composities en archaische beeldtaal van oude meesters, zoals Théodore Géricault en Charles Le Brun. Het maken van een schilderij is voor hem ook een mogelijkheid te experimenteren met de schilderkunst en met het vertellen van verhalen. Club Solo vroeg Stijn Peeters om in de tentoonstelling zo'n twintig jaar kunstenaarschap in beeld te brengen – wat in zijn geval tot heel verschillende tentoonstellingen kan leiden. Peeters werkt vaak jarenlang aan reeksen schilderijen waarin hij een bepaald onderwerp uitdiept. Elke reeks staat voor een vernieuwingsslag: zowel in de benadering van het onderwerp als in zijn methode van werken.

Zijn schilderijen staan 'op zich', maar vertellen ook een verhaal.

De reeksen waar ze deel van uitmaken zijn evengoed als beeldverhaal te zien.

benedenzaal

In de benedenzaal van Club Solo zijn vier werken geïnstalleerd met een theatraal karakter. Ze verwijzen in hun thematiek en composities naar volksverhalen en Bijbelse vertellingen, waarin de komische en tragische kanten van het menselijk bestaan met de nodige ernst en humor worden uitgebeeld.

De twee vroege werken (1997) in de zaal gaan goed samen met de twee latere werken (2011 en 2014). Op elk doek is een man te zien met blote voeten: zelfportretten van de schilder, maar zodanig weergegeven dat ze iedereen kunnen zijn.

- Sorgheloos** acryl- en olieverf op linnen, 250 x 200 cm, 2014 p. 6

Aan de schuin geplaatste wand hangt *Sorgheloos*, een groepsportret waarop enkele politici (Mark Rutte, Martin Bosma, Geert Wilders) en de schilder zelf zijn te herkennen. De compositie is gebaseerd op zeventiende-eeuwse verbeeldingen van het Bijbelverhaal *Terugkeer van de verloren zoon*, dat destijds een geliefd thema was. Tussen de ruïnes van een oude wereld krijg je een doorkijkje op de wereld van vandaag, grofweg geknipt uit een stuk roze papier dat tegen een bakstenen muur is bevestigd. Het werk is open en vluchtig geschilderd, maar op sommige plaatsen juist heel precies, zoals in het gezicht van Mark Rutte en de vlaggetjes op de oer-Hollandse kaasblokjes. Die vlaggetjes zijn niet rood-wit-blauw geschilderd maar in 'oranje-blanje-bleu': in de kleuren van de orangisten en de PVV. Het duiveltje op de schouder van de schilder lijkt te willen zeggen: 'Eet dat nou maar, jongen!'

Op het doek zijn enkele plekken leeg gelaten of heel dun beschilderd: daarmee krijgen we de beginstadia van het schilderij te zien. Als toeschouwers kunnen we het ontstaansproces van het werk mee-ervaren.

- Nr 739** (kunsthistorie) acryl- en olieverf op linnen, 200 x 130 cm, 1997 p. 7

Collectie D. Schouwman

Nr 739 is een minder complex werk dan *Sorgheloos*. Opnieuw zien we een portret van de kunstenaar. Hij torst een boekenstapel die hem een rijkdom aan bronnen en inspiratie biedt, maar ook een zware last waaronder de drager gebukt gaat. Het werk gaat onder meer over de vraag hoe een kunstenaar met de kunstgeschiedenis moet omgaan: in hoeverre belemmert zijn kennis van de geschiedenis hem in het hier en nu te staan? Het schilderij verwijst ook naar het verhaal over 'de lamme' in de Bijbel, waarin Jezus een lamme tot actie maant met de woorden: 'neem uw bed op en wandel'. Hier is het bed vervangen door de inhoud van een boekenkast. De boeken zijn heel realistisch geschilderd, in tegenstelling tot de rest van het schilderij – alsof de schilder veel meer bewondering heeft voor zijn boeken dan voor zichzelf.

De titel van het werk is een nummer: de eerste ca. duizend schilderijen van Peeters dragen een volgnummer. Daarna ging hij over op woordelijke titels.

- Ezel** acryl- en olieverf op linnen, 250 x 200 cm, 2011 p. 8

Op veel schilderijen van Stijn Peeters is een man te zien die iets op zijn schouders draagt: het kunnen boeken zijn, maar ook een ezel, een kind of een dubbelganger van de schilder. De sjouwer in dit schilderij is zo open geschilderd dat hij iedereen kan zijn. Overall op het doek zijn aanpassingen te zien, waardoor de ontstaansgeschiedenis van het schilderij is te volgen. Door de zichtbare correcties lijkt de sjouwer zelfs over het doek te bewegen. De compositie is gebaseerd op spotprenten uit de Engelse Burgeroorlog die werd uitgevochten tussen de Royalisten en het Engelse parlement. Door mensen te vergelijken met dieren, wordt de spot gedreven met falende politici en hun aanhang. Dieren zijn immers de enige levende wezens die niet anders dan eerlijk kunnen zijn. Dergelijke prenten werden zo populair, dat hedendaagse cartoonisten er nog altijd inspiratie uit putten. De prenten maken ons duidelijk dat de mens van nature juist dát is, wat maatschappelijk niet is gewenst. Het is als met de hofnar en de figuren uit de commedia dell'arte: ze lijken geïncorporeerd in het hof en de samenleving, maar zetten ons altijd een spiegel voor. Het thema van de 'ezel' is van alle tijden. Voor Peeters is het onderwerp nooit helemaal ontrafeld. *Ezel* is ook de naam van het tijdschrift dat Stijn Peeters sinds 2014 maakt. Eind mei 2018 verschijnt nummer 7. Alle *Ezels* zijn te koop in Club Solo.

- Schilder** acryl- en olieverf op linnen, 200 x 130 cm, 1997 p. 9

In *Schilder* is een schilderij geschilderd dat doet denken aan typisch zeventiende-eeuws taferelen van drinkende boeren, zoals we ze kennen van Adriaen Brouwer en Jan Steen. In de bruine verfmassa is zo'n werk makkelijk te herkennen – zozeer zijn we bekend met de de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Op het doek is veel weg geschilderd: het lichaam van de geportretteerde laat onderliggende verflagen door die tot een ander schilderij lijken te behoren. In de hoek linksonder is het teveel aan verf door de schilder weggeveegd.

trappenhuis boven

- Vluchtelingen, naar Daumier** drukinkt op papier, 2018 p. 10
- Voorlopig Anoniem** drukinkt op papier, 2018 p. 10

('Een groep commedia dell'arte-spelers trekt een stad binnen')

bovenzaal

- Proces** p. 12 - 17

11 kleine tekeningen, diverse technieken op papier, 2017

9 grote tekeningen, diverse technieken op papier, 2017

9 monotypes, 2017

5 schilderijen op linnen, 20 x 25 cm, 2017

3 schilderijen op linnen, 30 x 40 cm, 2017

2 schilderijen op linnen, 50 x 65 cm, 2017

2 etsen, unica, 2017

Wat is de relatie tussen de schilder en zijn tijd, en hoe verbeeldt hij die? En is kunst wel het juiste medium om de mens een spiegel voor te zetten? Peeters is in zijn werk zeer maatschappelijk betrokken, maar zijn taal is archaisch. Juist die combinatie maakt het werk tijdloos: het gaat over de menselijke conditie van alle tijden en werelden.

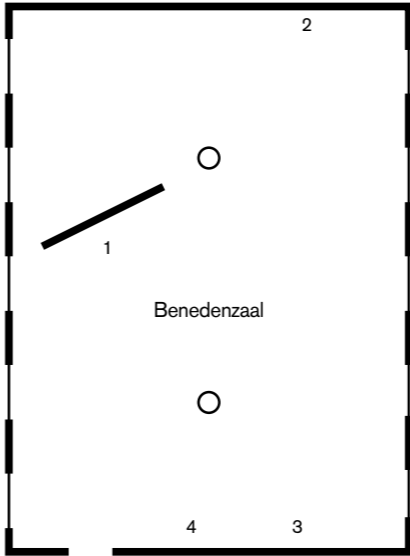
Toen het plan in hem opkwam voor het grote werk *Een Waardenstudie (Naar Le Brun)*, verderop in de zaal, begon hij met het

bewust aanleggen van een archief over de vluchtelingenstroom uit Syrië, met krantenknipsels, eerste schetsen, compositiestudies en verhaallijnen. Hij volgde hiermee de methode van zijn voorbeelden, zoals Delacroix en Géricault die ter voorbereiding van hun grote werken talloze voorstudies maakten: modeltekeningen, kleurstudies, compositie studies, enzovoort. Met de reeks *Proces* geeft Peeters inzage in het werkproces van een kunstenaar en neemt hij de toeschouwer mee in de beslissingen die hij maakt, voorafgaand aan het definitieve werk. In *Proces* is een bepakte vluchteling een duidelijk terugkerende figuur. Naast teksten, afkomstig uit een IKEA-catalogus, zijn studies te herkennen naar *De triomftocht* van de Italiaanse schilder Mantegna, naar een schilderij van Charles le Brun waarop Lodewijk XIV een groep kunstenaars ontvangt die werk aan hem toont, en naar het schilderij *De Eed op de Tennisbaan* van Jacques-Louis David (1791), dat gaat over het 'bevrijde' Frankrijk van na de revolutie – een tijdperk dat niet heel lang heeft geduurd. Stijn Peeters legt een directe relatie tussen de oude weergaven van de heersende macht en de hedendaagse problematiek van de vluchtelingencrisis. De reeks voorstudies eindigt met enkele verf- en compositiestudies, waarin de studies van de oude schilderijen steeds meer versmelten met die van de vluchtelingen. Tegen de rechterwand hangen twee 'eindschetsen' waarop de verhoudingen in de definitieve compositie en de te gebruiken kleuren zijn vastgesteld.

- Een Waardenstudie** (Naar Le Brun) p. 18 - 19 p. 5 (detail)

acrylverf op linnen, 275 x 430 cm, 2017

Na de 'proces'-reeks sta je in de grote ruimte ineens voor het grote doek *Een Waardenstudie (naar Le Brun)*. Vanaf het bankje, ontworpen door Dom van der Laan, is het werk goed te overzien. Het hangt als een zeventiende-eeuwse draperie aan de muur. De vluchteling met de rugzak, die in het 'proces' geregeld opdook, zit op de voorgrond, in afwachting van wat volgt. Bijna iedereen draagt iets: zijn kind of andere bezittingen. Onder de prikkeldraadversperring, rechtsboven in het schilderij, wachten de grensbewakers de vluchtelingen op. Op de achtergrond is *De Eed op de Tennisbaan* te herkennen. Het doek is complex en veelkleurig, waardoor de paniek van de vluchtelingen en de chaos aan de grens goed voelbaar zijn. Toch is er orde in het geheel, doordat de onderlaag van het schilderij uit maar enkele gedempte kleuren is opgebouwd: lichtroze, lichtgeel en lichtgroen. *Een Waardenstudie* werd nog niet eerder tentoongesteld.



gang boven

In de lange gang hangen drie schilderijen uit 1999. Ze verbeelden de oorlog in Joegoslavië en Kosovo van alweer twintig jaar geleden. Er is weinig verschil met de grote crisis van nu: die van de vluchtelingenstroom uit Syrië. De drie werken zijn veel directer en sneller gemaakt dan alle andere schilderijen in de tentoonstelling: soms zijn ze in één laag en op één dag geschilderd. Ze vertellen elk een verhaal, zodat het voor altijd kan worden herinnerd – want als gebeurtenissen worden vergeten, blijven de schilderijen bestaan. Ze laten zien dat de schilder continu doorgaat met experimenteren, dat wil zeggen: met continu durven falen.

- Schets voor Deluge #1** olieverf op linnen, 50 x 75 cm, 1999 p. 20 - 21
- Schets voor Deluge #2** olieverf op linnen, 50 x 75 cm, 1999 p. 20 - 21
- Schets voor Deluge #3** olieverf op linnen, 50 x 75 cm, 1999 p. 20 - 21

multiple

Ets op papier, ingekleurd met contépotlood, 2018 p. 32

De multiple (oplage 7) die Stijn Peeters voor Club Solo maakte, bestaat uit twee met potlood ingekleurde etsen. De bovenste ets toont een bezoek van Zonnekoning Lodewijk XIV aan het atelier waar gobelins voor de koninklijke paleizen werden gemaakt, de onderste ets is een verbeelding van de aankomst van vluchtelingen in Europa, in de jaren 2014-2015.

kleine zaal collectie M HKA, Antwerpen

Nikita Kadan

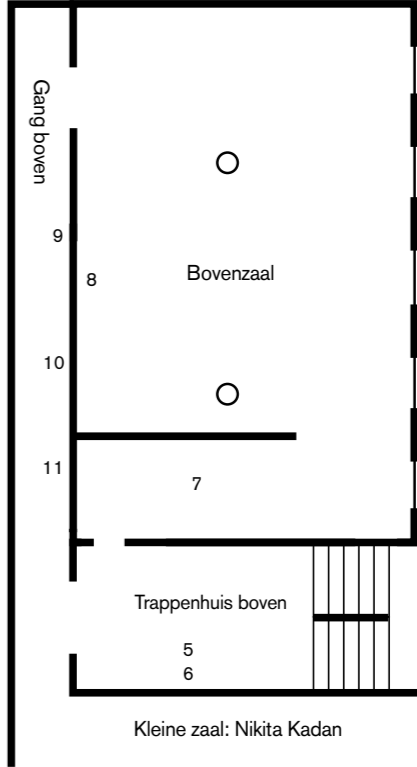
The Chronicle p. 24 - 25

inkt op papier, 18 x (15 x 20 cm) en (20 x 15 cm), 2016, collectie M HKA, Antwerpen

The Spectators p. 26 - 27

houtschool op papier, 5 x (75 x 55 cm), 2016, collectie M HKA, Antwerpen

tekst Florette Dijkstra



Club Solo brengt solotentoonstellingen van Nederlandse en Belgische kunstenaars. 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, gekozen door de kunstenaar, en een tekst van de curator van het participerende museum.

Club Solo presents solo exhibitions of Dutch and Belgian artists. Curators of the Van Abbemuseum in Eindhoven and the Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen 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 / thanks to
Gemeente Breda / The City of Breda NL
Provincie Noord-Brabant NL
BKCC
Mondriaanfonds
M HKA
Leen De Backer (M HKA)

tekst / text Marja Bosma, Leen De Backer, Florette Dijkstra
ontwerp / design Berry van Gerwen
productie / production Raquel Vermunt, Iris Bouwmeester
fotografie / photography Peter Cox
vertaling / translation Lenne Priem
redactie / redaction Florette Dijkstra
druk / print Gianotten Printed Media, Tilburg NL

Een uitgave van Club Solo / A Club Solo publication

Antonietta Peeters 24 augustus – 7 september 2014
Wesley Meuris 23 november – 21 december 2014
Erik Wesselo 22 februari – 22 maart 2015
Voebe de Gruyter 3 mei – 31 mei 2015
Peter Otto 6 september – 4 oktober 2015
Iris Kensmil 1 november – 29 november 2015
Ton Boelhouwer 28 februari – 28 maart 2016
Gert-Jan Prins 1 mei – 29 mei 2016
Ine Lamers 18 september – 30 oktober 2016
Karin Arink 20 november – 18 december 2016
Q.S. Serafijn 27 januari – 5 maart 2017
Gerald van der Kaap 23 april – 28 mei 2017
Klaar van der Lippe en Bart Stuart 10 september – 8 oktober 2017
Hester Oerlemans 19 november – 17 december 2017
George Korsmit 26 januari – 25 februari 2018
Keiko Sato 25 maart – 22 april 2018
Stijn Peeters 27 mei – 24 juni 2018

© Club Solo 2018

ISBN/EAN: 978-90-825665-8-1

CLUB
SOLO

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



karin
arink



iris
kensmil



stijn
peeters



wesley
meuris



klaar van der lippe
bart stuart



keiko
sato



hester
oerlemans



antonietta
peeters



george
korsmit



ine
lamers



peter
otto



erik
wesselo



voebe
de gruyter



qs
serafijn



gert-jan
prins



ton
boelhouwer



gerald
van der kaap



The visit of Louis XIV to the Gobelin Manufacture at Paris 1667. L. Dean



The animated visit of refugees to the Dunrobin House through the years 1848-50. P. Jones

These two are the only ones by the artist
2/2

