

Hadassah Emmerich

**— Cold Shoulder Series, Mastermind,
The Inverted Table, Snake Charmer Series
Tekst/Text: Sofie van Loo**



Hadassah Emmerich: abstractie en constructie in de voorstelling van het bi-modernistisch kunstwerk: schilderkunst geconcretiseerd als drukwerk, plaats van tijd, en als blijk van een artistiek-intelligente ontwikkeling waarbij het eigen exotisme als beschaving wordt ingezet

Sofie Van Loo



So Far, So Good⁰¹: bi-modernistische beschaving of postmoderne cultuur? Het artistieke in beeldende kunst heeft geen natuurlijke component, noch een culturele substantie. En alhoewel beeldende kunst via de tentoonstelling het sociale opzoekt en via de omgang met het beeld het politieke niet schuwt, is het merkwaardig dat wat als "artistiek" en "intelligent" in een werk zou kunnen worden beschouwd, op een gestolen moment, een blootstelling aan hetzij ondernemen, bovennemen, zijnemen, wegvliegen, vervliegen, tot stront worden gereduceerd, ondergraven, bovengraven, tot oppervlak of oppervlakkig maken, absoluut maken, heilig verklaren, pervertering, culturalisering enz., ofwel naar behoudsgezinde waarden en normen van een specifieke esthetica wordt gesleurd, dan wel een andere functie van buitenaf wordt toebedeeld die als vooruitgangsgeloof wordt ingebeeld. In de meeste gevallen blijkt de thuis-situatie als mercantilistische huishouding of land-bouw te worden gekopieerd met als voornaamste kenmerken: achtervolgingswaanzin als een subjectieve noodzaak ingebeeld (ondertussen gekoppeld aan klimaatsveranderingen), die zich niet aan het zicht van een vanitas-tafereel onttrekt dat met objectiviteit wordt verward, sadomasochisme als normale omgangsvorm met de glimlach gebracht, (vrouwelijk bi-modernistische) intelligentie gereduceerd tot prostitutie, waarzeggerij en landloperij, de inspiratiebron als de bevloeiing van de eigen voortuin die naar de achterkant van het huis blijkt te zijn getransponeerd, waarbij

vriendjespolitiek wordt verward met een ideaal voor de architectuur van de grootstad (het syndroom van The Village), technologie als schijnproductie van gezond verstand en een gebrek aan humor, tenzij in de vorm van een lachen met, of treuren om de val van de andere, uit een idee van zelfverwezenlijking. Toch wordt het artistieke en het intelligente op een dergelijke wijze in een substituuat van een democratie of rechtsstaat benaderd, behandeld en tot verhandeling aangemaand. Het summum van de vernedering wordt toegepast op het kunstwerk en de omgang ermee, die men zich door het artistieke en het intelligente voelt aangedaan, of misschien zelfs wil worden aangedaan. Gelijkmaken als onderwerpen om verschil te installeren tast inderdaad het principe van gelijkwaardigheid en de productie van verschil in een samenleving aan, alsof de huidige toestand was verworden tot een uitholling die zichzelf achternaliep, waarbij een te berekende en rationele logica, een gevolg van een emotieve toestand blijkt te zijn, die als bijgeloof werd aanzien aan de kant van een (on)geloof (twijfel), die zelf als vormgeving werd achterhaald.

01

Hadassah Emmerich, tentoonstelling
So Far, So Good, Globos Sonda/Trial Balloons,
MUSAC, Léon (ES), 2006.

Terugblikkend op de kunst-geschiedenis blijkt er relatief weinig denkbaar te kunnen worden gemaakt. Representatie komt veelvuldig voor en kan als de inversie van de voorstelling worden beschouwd, waarbij de abstracte dimensie van het artistieke werd uitgeschakeld, en duidelijk wordt dat de constructie moet zijn ontleend aan een levende inspiratiebron of model. Er werd met andere woorden 'aan cultuur gedaan', ook in de zin van een prooi 'opgejaagd'. Mijn thesis is dat er nooit daadwerkelijk sprake kan zijn van een moderne rechtstaat, indien net dit 'artistieke' in een beeldend werk onder druk komt te staan of niet als dusdanig als 'intelligentie' (ipv 'het intellectuele') wordt (h)erkend, aangezien dat in tegenstelling tot sociaal-isering, individu-alisering, natuur-alisering, cultuur-alisering/ kolonialisme en bewapening, daadwerkelijk als beschaving kan doorgaan. De druk die op de artistieke zone in het kunstwerk (en de omgang ermee) ligt, kan onrechtstreeks uit het werk worden afgeleid. Een kunstwerk heeft geen "macht", "kracht" of "energie", noch is het 'cultuur', 'vormgeving', 'wapenkunde' of 'architectuur': iets dergelijk aannemen is bijgeloof dat werd gerationaliseerd en als normaliteit of boerenbedrog werd geïnstalleerd. Als men de voorstelling de mogelijkheid van abstractie en de constructie van een aanvoelend denkbeeld ontnemt, d.i. de verbeelding in intelligente zin uitschakelt, wordt het artistiek-intelligente in de voorstelling onder druk gezet en gereduceerd tot een afbeelding, een representatie (ook van een droom), dan wel een

metafoor of allegorie. Op geen enkele wijze kan die artistiek-intelligente modus 'achteraf' in het kunstwerk (of de omgang ermee) worden geïnjecteerd of geprojecteerd: het is onmogelijk om 'in de plaats van' (n) iets, (n)iets te bedenken. Wat na het postmodernisme erg duidelijk is geworden, is dat niet het modernisme problematisch is gebleken, maar dat het modernisme geen (vrouwelijk) bi-modernisme heeft willen toelaten, maar de plaats ervan wilde innemen, en zodoende uitsluitend een moderniteit ingang vond die vanuit godsdienstige én (anti)humanistische waarden en normen werd opgericht en die op een (bio)technologische manier werd ingezet. Een betere benaming voor het post-modernisme blijkt dan achteraf gezien ook: post-moderniteit. Wanneer het artistieke onder druk uit het kunstwerk is gelopen, of beter gesteld: "gedrukt", kan een post-moderniteit worden vastgesteld. En in die (in)gedrukte vorm vindt een simpele omkering plaats, die steeds een paranoïde-schizofrenie en/of een misdaad "in de rug" nodig heeft om te kunnen bestaan, te blijven gaan. Het werk is en verwordt tot een schipperen, dan wel (ver)vliegen tussen (on) geloof en bijgeloof, waarbij het (be) grijpen, als gezond verstand, zich schuift over een navigerend denken van een aanvoelend denkbeeld. Men kan niet leven naar de sub- en perversie van een kunstwerk, als men aan persoonlijkheid ontbreekt, die er evengoed niet kan worden uitgedestilleerd.

Virginia Woolf schreef: *The older one grows the more one likes indecency. Hah, hah! I'm laughing. What at? You said nothing, nor did the old gentleman opposite....But suppose—suppose—Hush! (Monday or Tuesday, 'The String Quartet', 1921)*⁰².

*You can't exist in a vacuum, you are rooted in time*⁰³. Sigmar Polke

Hadassah Emmerich plaatst het *Mastermind* (2014) in een veelkleurige aquarium, en verlaat de overvloed van de neo-barokke jungle van haar eigen werk, die als een filmisch decor in trompe l'œil werd ingezet, opdat ze naar de grootstad in een gesimuleerde fotomontage à la bombe de peinture, evenzeer in haar eigen werk kan trekken. Via een oude druktechniek worden post-pop en de exotiek van de vormgeving en de verpakking oppervlakte-gewijs aan elkaar voorgesteld. Emmerich behandelt niet het lichaam van de vrouw of man als exotisch, wel de vormgeving of verpakking van een reclamebeeld voor haarkleuring, afkomstig uit de voormalige Nederlandse Antillen, Curaçao. De uitkomst is een gereproduceerd en reproduceerbaar beeld met een vrouwelijk naakt in zij-aanzicht, die haar gezicht wegdraait, met haar schouder in een huidskleur in dégradé, dat noch politiek-correct kan worden genoemd, noch politiek-incorrect wordt ingezet. Het beeld kan ook geen afbeelding worden genoemd. Het is veeleer als een gewaagd oppervlak voor de drukkunst van een kleurrijk schilderkundig beeld van de hand van de kunstenaar benaderd, waarbij kritisch wordt gereflecteerd op de zogenaamde inwisselbaarheid

van de vrouw, wanneer zij als verpakking of vorm-gevend wordt benaderd. Emmerich wil haar drukwerk ook niet laten gelijken op een dubbel van schilderkunst, dat in die zin als 'ersatz' ervan zou fungeren. Veeleer wil ze het schilderkundig beeld bevrijden van een illusoire theatraliteit dan wel authentieke pathetiek, die beiden als natuurlijkheid worden geponeerd. De pop wordt nooit een prop, het werk fungeert niet meer als deel uitmakend van een expanded filmic theatre van muurschilderingen, waaraan in sommige tentoonstellingen ook replica's van (on)bekende kunstwerken werden toegevoegd. Vanuit een omgang met decoratieve schilder- en drukkunst bekwaamt de kunstenaar zich in een schilderkundige compositie als denkbeeld zonder daarbij in een metafoor of allegorie te vervallen. Er wordt ook niet in haar werk gekust, bezwangerd, geneukt, gelekt, gestoten, gestoken, of opgevreeën, noch wordt een religieuze ambiguïteit spiritualiserend of (anti)heroïsch ingezet. Er is ook geen sprake van stereotypen als 'de hoer', 'de verpleegster', 'de landloper' of 'waarzegster', aangezien een vormgeving of verpakking door de eigen ontwikkeling van haar vorm, stijl, structuur en ritme worden bevestigd, in plaats van zich aan een

02

Virginia Woolf, '5. The String Quartet', *Monday or Tuesday*, 1921; cfr. Theodor Adorno. 'String Quartet', 1921: *Mässig, Sehr Langsam, Aüsserst Rasch, Ruhig* (String Quartet, 1921).

03

Kathrin Rottman, 'Polke in Context: A chronology', in: *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, in: [tent.cat.] *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, Tate Publishing, The Museum of Modern Art, New York – Tate Modern, London – Museum Ludwig, Cologne, 2014-2015, p. 20. Polke in Martin Gayford, "A Weird Intelligence", *Modern Painters* 16, no. 4 (Winter 2003), p. 82.

effectief man- of vrouwbeeld vast te hechten. Wat in een cultuur meestal als pretentief of arrogant wordt aanzien, wordt hier als normaliteit van een beschavingselement gesuggereerd.

In 2008 voegde Hadassah Emmerich aan haar tentoonstelling Salon [Galeria Kordegarda, Warschau] een replica van Theo van Doesburg toe, Mouvement Heroic, een introspectief schilderij dat confronteert met de problematiek van een te berekende "heroïsche beweging". Referenties aan het werk van modernisten kwamen wel vaker voor in haar tentoonstellingen, net als het kopiëren naar oude meesters, waarbij ze telkens het probleempunt van de 'nationale identiteit' van de kunstenaar in beeld aanwees. Hierlangs onderstreepte ze haar situatie als kunstenaar, en toonde hoe abstractie te wel lokaal of globalistisch wordt ingevuld in een op cultuur (of land-bouw als vormgegeven gedacht) gefundeerde samenleving. Hadassah Emmerich is "gemaakt" door een Nederlands-Duitse moeder en Indonesisch-Duitse vader met Chinese vertakkingen in de familieboom. Ze is opgevoed door haar moeder in een katholiek gedeelte van Nederland, en dit als niet-katholieke "vreemdeling uit de middenklasse". Ze heeft gewoond en gestudeerd in London, Antwerpen en Maastricht, lange tijd gewoond en gewerkt in Berlijn voordat ze voor Brussel koos. Onrust, vervreemding en erotiek kwamen in haar pril (teken) werk regelmatig gebald samen, alsof een vorm van alchemische bezwering als een combinatie van sensuele met vegetale elementen

in trompe l'œil moest zien leren om te gaan met "een metafysica van de stront (Jean Fisher)⁰⁴", die haar op sublieme (lees: dood-normale)⁰⁵ wijze door de omstandigheid waarin ze was geplaatst, werd eigen gemaakt en opgelegd, en het de kunst was niet fysiek of mentaal er onder door te gaan. Hadassah Emmerich onderzocht hoe "exotisme" en het "decoratieve" konden worden losgekoppeld van een (post)kolonialisme, dat lichamen en regio's in zijn greep houdt. Eén van de vroege modellen was haar alter-ego Batik Babe, dat nog relatief dicht lag bij de idee van de ontwikkeling van een eigen identiteit als een vrouwelijke heldin: 'vivacious, sharp-witted and unhindered by emotional blocks, she was able to go to the heart of the matter sharply, clearly and quickly. I felt I had to deliberately go that far to be distanced enough from my own autobiography, and also it allowed me to address the exotic from a non-sentimental perspective'⁰⁶. De cultureel opgelegde bloei en het verval in haar (relatie tot) schilderkunst, wordt gestaag meer

04

Jean Fisher, 'Toward a metaphysics of shit', in: Documenta11Platform5: exhibition, Hatje Cantz, 2002, pp. 63-70.

05

Kathy Halbreich, 'Alibis: An Introduction', in: [tent.cat.] *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, Tate Publishing, The Museum of Modern Art, New York - Tate Modern, London - Museum Ludwig, Cologne, 2014-2015, p. 92: Cfr. *Adorno wrote that "normality is death" [...] Wanneer het 'dood-normale' het sublieme is, als een (trachten) overleven van de dood 'in het echt' (als een uitzuiverende ont-zuivering), kan haast enkel een precair lichaam dat zich aansterkt, een denkbeeld daadwerkelijk laten bestaan en denkbaar maken.*

06

Hadassah Emmerich in conversation with Kimberley Bradley, in: *Hadassah Emmerich, CORPOREAL*, met tekst van Christoph Tannert, Kerber Verlag Berlin/Bielefeld, 2014.

oppervlakkig, daadwerkelijk als een oppervlak ingeschakeld, waarbij de verpakking als vormgeving wordt opengekapt, waarop het artistieke en intelligente zich kan voltrekken als aanvoelend denkbeeld, en in (de omgang met) kunst kan bestaan. Het gebrek aan vooringenomenheid en het ontbreken van het krampachtig in stand houden van het dood-normale (=het sublieme) valt hierbij op. Ook komt haar werk humoristisch en kritisch uit de hoek, zelfs uit een meubel met intellectueel-decoratieve schilderkunst, voorzien van een vitrine met stilettopoten. Uit *The Inverted Table* (2014), met haar *Short Girls*, die conservator Wilma Sütö (Stedelijk Museum, Schiedam) omschreef als *beauty with brains*⁰⁷, bleek geen animisme, maar een kritische noot bij de idee van cultuur als (zelf)kolonialisering, waarbij het enige privébezit de illustratie van jeugdherinneringen blijkt te zijn, die de blik op het lichaam(sbeeld) of schoonheidsideaal van de andere (in)kleuren. De neo-barokke grill van vroeger werk die als streetart in de tentoonstellingsruimte werd gekatapulteerd, een wildheid die ook in verband kan worden gebracht met de druk die op haar werk en haar situatie als kunstenaar in vormgevend Nederland werd uitgeoefend, is zelden tot een acrobatische evenwichtsoefening getransformeerd. Hadassah Emmerich is geen culturaliserende ghostartist, noch een natuurgetrouw schilder die motieven, alsof het bloemen waren, plukt uit culturele verzamelingen of instellingen. Ze kopieert en verlegt eerder haar eigen ontwikkeling in haar werk, door de blootstelling aan (post)kolonialisme

of de projectie van exotiek op derden tot elementen van haar persoonlijke, artistieke en intellectuele ontwikkeling te beschouwen. Deze omgang met de artistiek-intelligente dimensie in kunstgeschiedenis en het eigen werk kan ook worden afgeleid uit het werk van bijvoorbeeld Valérie Mannaerts, (de samenwerkingen van) Lucy McKenzie, Laurent Dupont-Garitte, Aleksandra Chaushova, Michael Van den Abeele en de samenwerkingen van Sammy Baloji. Alhoewel deze kunstenaars, net als Hadassah Emmerich, allen wonend en werkend in Brussel, verschillende stijlen, structuren en vormen hanteren, kunnen ze op artistiek vlak met elkaar worden vergeleken, met name op het punt hoe zij een op hen geprojecteerde vreemdheid, andersheid of een zogenaamde eigenheid in hun werk inschakelen, zonder daarbij in zelf-expressie te vervallen. Waarmee deze kunstenaars in hun werk confronteren is namelijk: kan de idee van een culturalisering, die (de omgang met) het artistiek-intelligente in de voorstelling en in kunsthistorische zin volkomen en in absolute zin ondermijnt, niet als een hoogst primitieve bedoening worden beschouwd, dat het enigszins verwilderd elders wil opzoeken, blootleggen of 'civiliseren', uit een kinderachtige behoefte aan geruststelling? Valt cultuur in dat geval niet beter te overzien op het niveau van landbouw, akkerbouw? En kan het artistiek-intellectuele, dan niet

07

Naar aanleiding van de groepstentoonstelling 'Schilderkunst op Drift', Stedelijk Museum, Schiedam, 2014.

beter in dialoog met een specifieke omgang met kunstgeschiedenis worden gevoerd?

Wat als “foute” vormgeving of verpakking kan worden geïnterpreteerd, blijkt namelijk een spook te zijn van de zogenaamde eigen, lokale vormgeving of verpakking die “op een ander” werd opgelegd door wellicht een door jeugdherinneringen geplaagd en misselijk gemaakt kolonialistisch voorouder, waarbij de gekolonialiseerde (de slaaf) de taak kreeg toebedeeld om de jeugdherinneringen van de kolonisator in stand te houden, al wordt die daarbij niet bepaald de keuze gelaten (vgl de kijker). Die confrontatie met foute vormgeving betreft zodoende ook een confrontatie met een “foute” idee van hoe incest en verkrachting als landbouwkundige substructuur (= aan cultuur doen) in de samenleving zou moeten worden ingeschakeld, wat in Europa als metafoor ingebakken blijkt te zijn. Hadassah Emmerich behandelde de vormgeving van een verpakking voor haarkleur, die ze aantrof op Curaçao, de voormalige Nederlandse Antillen, zodoende als exotisch van lokale aard. In plaats van een privé-herinnering treedt een culturele herinnering op de voorgrond, die echter op persoonlijk en historisch vlak als vervreemding en bevreemdend kan aandoen, wat niet per se wordt opgeheven als die technologisch of professioneel zou worden voorzien van een betere uitvoering. Ze nam de corresponderende schouder van de vrouw over uit beeld en reproduceerde dit beeld op groot

formaat via een uitgeknipt patroon in niet zo krasbestendig laminaat. Een verpakking stelt ‘niets’ bepaald voor, tenzij een bedekking van een aangevoelde naaktheid, die door de kunstenaar niet vanuit het perspectief van schuld of onschuld wordt verbeeld. Deze vrouw in haar reeks ‘Cold Shoulder Series’ (2016) verandert simpelweg van huid- in plaats van haarkleur, wat vanuit (bio) technologisch oogpunt volstrekt absurd zou kunnen worden genoemd. En toch spelen economische en commerciële systemen vaak in op dergelijke (kinder)dromen, in de zin van - “verander vandaag eens van huidskleur (als je je niet kiplekker voelt in je eigen vel)”. Zo zei David Bowie: I wouldn't dream of getting in a spaceship. It would scare the shit out of me. I have absolute no interest or ambition to go to space whatsoever. I'm scared of going down to the end of the garden. [...] I am not a pop-artist⁰⁸. En toch brengt haast iedereen Bowie, ook vaak zichzelf, met het tegendeel in verband, aangezien dit geloof(waardigheid) biedt. Met de ruggengraat van een samenleving wordt ook vaak de “(populaire) cultuur” aangewezen, waarbij het regionale werd geglobaliseerd, en niet de omgekeerde situatie, tenzij daarmee een professionele attitude als verpakking van een vorm-geving wordt bedoeld met de bedoeling het lokale globaal te verspreiden en erdoor te worden aangetast, wat haast op religieuze wijze een terugslag op het (vrouwen)lichaam en bepaalde plaatsen op locatie heeft gehad.

08

Pushing ahead of the Dame. David Bowie, song by song (2002).

Michel Leiris schreef in *Arena* (1939): Terwijl ik de voor van haar ruggengraat kus zeg ik: ‘La Guerre de Troie’ (De oorlog van Troje). Terwijl ik wakker word denk ik aan het woord DETROIT (zee-Engte), dat ongetwijfeld alles verklaard (zee-Engte: de kloof tussen de billen). [...] Niets lijkt mij zo op een bordeel als een museum. Hetzelfde verdachte en versteende effect. [...] Beide plaatsen staan in zekere zin in het teken van de archeologie en als ik lang van het bordeel heb gehouden is dat omdat het ook aan de oudheid doet denken, aan de slavenmarkt en de rituele prostitutie. [...] Wat me het meest verbaast in prostitutie is het religieuze karakter ervan. [...] Misschien is het door die plaat dat ik prostitutie en profetie als nauw verwant zie? [...] Hoe rijk aan associaties de droom van ‘de oorlog van Troje’ ook is, door het archaische maar minstens evenzeer door het voelbaar sensuele karakter ervan staat het plechtige beeld van de prostitutie, van de rituele ontbloting toch wel op de voorgrond. Er schuilt ook een episch element in (de gedachte aan oorlog die opgeroepen wordt) en ik vraag me af of daarmee niet het idee van bloedig geweld om de hoek komt kijken dat voor mij onverbreeklijk verbonden is met het steekspel van het geslachtsleven, een gewelddadigheid die nog vroeger in mijn voorstelling van de verwekking van een kind meespeelde, niet via het geslachtsdeel van de moeder, maar via de navel – de navel waarvan ik, toen ik nog veel kleiner was, met zoveel verbazing gehoord had dat deze eigenlijk een litteken is⁰⁹.

Verhoogde zichtbaarheid bleek het gevolg te zijn van blootstelling, en onzichtbaarheid was het gevolg van een proces van toe-eigening door zij die meenden uitsluitend zichzelf

te kunnen zijn als de waarheid enkel als leugen zou bestaan: ‘mooi als de leugen’ (Michel Leiris) [met als gevolg: “lelijk als het echte”, waarbij dat “mooie” dan louter en alleen de geprofessionaliseerde vormgeving van “het lelijke” kan betreffen, waaraan (van buitenaf) zin(loosheid)- en betekenis(loosheid) wordt verleend]. Wat duidelijk blijkt uit dit citaat, is dat de vrouw in kwestie (bekeken door de ogen van deze man) niet haar rug naar hem had mogen toedraaien, omdat ze dan met een ander gevaar zou worden geconfronteerd, dan voordien. Het Orakel van Delphi bleek niet op non-actief te zijn gezet, alsof men een land had uitgezet, terwijl het op denkbeeldig vlak om het afzetten van een antiek televisietoestel had moeten gaan. Het was alsof het verschil niet meer kon worden gezien tussen bericht-geving/kennis-name en vorm-geving/in-formatie, omdat een te grote betekenis of zin was verleend aan het medium (nu ook als: de in-stelling, de verzameling, het tijdschrift enz.). Waren we op temperatuur gekomen en ondertussen in De Hete Oorlog aanbeland? Hadassah Emmerich grijpt koel in. Haar laatste reeks werken lijken wel albumcovers op groot formaat, die de horror vacui van het sentimenteel kapitalisme, en elk (inter)nationaal-socialisme (bijvoorbeeld ook een neoliberalisme in overdrive), net als de achtervolgingswaan, achter zich laat. Haar koele schouders, in

09

Michel Leiris, *Arena*, voorafgegaan door ‘over de literatuur beschouwd als een stieregevecht’, privé-domein nr. 70, vertaald door Kees Jongenburger, Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1981 (Editions Gallimard, Parijs, 1939), p. 59-62.

alle kleuren, zijn er geen om op uit te huilen. Emmerich zet niet de schaar in een afbeelding van het lichaam (Hannah Höch), en er wordt niet teruggevallen op een theologisering van een kelige (kloof)situatie, noch wordt de toestand geanalyseerd als een omgang met borst-, baarmoeder- of darmkanker (Wangechi Mutu). Hadassah Emmerich bevrijdt de waan-zin of illusie van haar zin(loosheid): ze gaat om met 'de verpakking' (vgl. ver-grijping) of 'vorm-geving' van een doos voor haarkleur, die ze van haar staat van afbeelding of representatie bevrijdt, voordat ze verder aan de slag gaat met de abstractie in en constructie van de desbetreffende voorstelling.

Jessica Morgan citeerde het essay 'The Relation of Environment to Anti-Environment' (1966) van Marshall McLuhan in haar tekst "Political Pop": Pop art serves to remind us that we have fashioned for ourselves a world of artefacts and images that are intended not to train perception or awareness but to insist that we merge with them as the primitive man merges with his environment. The world of modern advertising is a magical environment constructed to produce effects for the total economy but not designed to increase human awareness. Pop art is the product of drawing attention to some object in our daily environment as if it were anti-environmental. Ze voegt hieraan toe: Pop art, we know, was an inevitable rejoinder to the flow and dissemination of images of products (as much as the objects themselves). These images were no longer created after reality, but after icons pre-coded by the media¹⁰.

Uit het werk van Hadassah Emmerich blijkt echter dat uit de intelligent-artistische omgang met een verpakking of vorm-geving, de abstractie en het constructief gegeven van een voorstelling kan worden samengesteld, waarbij het effectieve beeld tegelijkertijd als bi-modernistisch en als (post) pop-art kan worden (h)erkend. Het 'precaire' van het intelligent-artistiek kunstwerk wordt langs deze weg winst-gevend voorgesteld. Zo valt er ook een surplus vast te stellen wat humor, erotiek, ethiek en de omgang met kennis betreft, die op de koop toe uit een persoonlijke ontwikkeling zijn voortgekomen. Een kunstwerk (en de omgang ermee) is in die zin artistiek-intelligent (=winst-gevend), of niet (=verlies-latend, te duiden als een verslaving aan "boerenbedrog" en/of aan "authenticiteit"). Zoals kon worden afgeleid uit een vergelijking met andere kunstenaars uit de Brusselse context, valt de omgang met structuur, stijl, vorm en ritme in het werk van Hadassah Emmerich ook helemaal niet op de visuele herkenbaarheid van een (neo)stijl vast te pinnen. Het intellectuele wordt hierbij niet als decoratieve rol ingevuld (cfr. analyse van fascisme door Susan Sontag). Vanuit het decoratieve als trompe-l'œil binnen het eigen werk wordt veeleer ruimte voor artistiek-intelligent werk binnen de voorstelling vrijgemaakt, wat als blijk van persoonlijke ontwikkeling (als tijd, geduld) en als een voorstel voor beschaving kan worden denkbaar gemaakt.

10

Jessica Morgan, 'Political Pop: an introduction', in: [tent.cat.] *The World goes pop*, Tate Modern, Londen, 2015-2016, p. 15.







Hadassah Emmerich: abstraction and construction in the representation of the bi-modernist work of art: painting realised as printing, place of time, and as indication of an artistic-intelligent development whereby one's own exoticism as a civilisation is brought into play

Sofie Van Loo

So Far, So Good⁰¹: bi-modernist civilisation or postmodern culture?

The artistic in the plastic arts does not contain any natural component or cultural substance. And even though the plastic arts seek the social via exhibitions and don't shun the political via dealings with the image, it is odd that what could be considered as "artistic" and "intelligent" in a work, in a stolen moment — an exposure of undertaking, over-taking, taking aside, flying away, evaporating, being reduced to shit, undermining, over-mining, making superficial or into a surface, making absolute, calling sacred, perverting, making cultural etc. —, is either dragged towards the reactionary values and norms of a specific aesthetics or is saddled from the outside with another function which is envisioned as a belief in progress. In most cases the home situation appears to be copied as mercantile house-keeping or agri-culture, with the following major features: delusion of persecution viewed as a subjective necessity (coupled in the meantime with climate changes), which doesn't shirk way from a vanitas scene that is confused with objectivity, sadomasochism as a normal form of conduct conveyed with a smile, (female bi-modernist) intelligence reduced to prostitution, divination and vagrancy, the source of inspiration as irrigation of one's own front garden which seems to be transposed to the back of the house, whereby cronyism is confused with an ideal for the architecture of the big city (the Village syndrome), technology as a seeming production

of common sense, and a dearth of humour, except in the form of a laughing at, or grieving over the fall of another, based on an idea of self-empowerment. And yet the artistic and the intelligent becomes in this way something of a substitute for democracy and the rule of law, and as such it is handled and urged to discourse. The uttermost humiliation induced by the artistic and the intelligent that one feels or wants to feel is applied to the work of art and to dealings with it. Levelling as subjecting in order to institute difference indeed harms the principle of equivalence and the production of difference in a society, as though the current situation had degenerated into a cavity that chases itself, whereby an overly calculating and rational logic seems to be a result of the emotional situation which was seen as superstition on the side of an (un)belief, and which was determined as form-giving. Looking back at art history there doesn't seem to be all that much that can be made thinkable. Representation occurs frequently and can be considered as the inversion of the image in which the abstract dimension of the work of art has been suppressed by a picture and where it becomes obvious that the construction must have been borrowed from a live source of inspiration or model. In other words some 'culture' was being 'pursued', also in the sense of 'chasing' a prey.

01

Hadassah Emmerich, exhibition *So Far, So Good, Globos Sonda/Trial Balloons*, MUSAC, León (ES), 2006.

My thesis is that there can be no real talk of a modern constitutional state if the 'artistic' in a plastic work of art comes under pressure or fails to be recognised in dialogue as 'intelligence' (instead of 'the intellectual') as such, given that it can really pass for civilisation, as opposed to social-ising, individual-ising, natur-alising, cultur-alising/ colonialism and rearmament. The pressure applied on the work of art (and the dealings with it) in the artistic zone can be indirectly derived from the work itself. A work of art has no "power", no "force", no "energy", and neither is it 'culture', 'design', 'heraldry' or 'architecture': to accept anything of the sort is superstition that is rationalised and has been set up as normality or swindle. When you remove from the image the possibility of abstraction and the construction of a sensible idea, i.e. if you suppress the imagination in the intelligent sense of the word, the artistic-intelligent in imaging is put under pressure and reduced to a reproduction, a representation (also that of a dream), or else a metaphor or allegory. In no way can this artistic-intelligent mode be injected or projected in the work of art (or the dealings with it) 'after the fact': it is impossible to conceptualise some/nothing 'in the place of' some/ nothing.

What has become quite obvious since the onset of postmodernism is not that modernism has turned out to be problematic, but that modernism hasn't allowed any (feminine) bi-modernism, but striven to take its place, thereby only making possible a modernity based on religious

and (anti)humanistic values and instituted in a (bio)technological manner. A more fitting designation for postmodernism after the fact thus appears to be 'post-modernity'. When the artistic under pressure has fled the work of art, or rather, has been "pressed out of the work (cfr. expressed)", a post-modernity can be ascertained. And in this (im)pressed form a simple inversion takes place, which always needs to have a paranoid schizophrenia and/or crime "in its back" to exist, to subsist. The work is and turns into a juggling, or flying (away) between (un)belief and superstition, whereby the grasp(ing), as common sense, slides over a navigating thinking of a sensible idea. It is impossible to live by the sub- or perversion of a work of art, if you lack personality, which can't be distilled out of it either. As Virginia Woolf wrote, "The older one grows the more one likes indecency. Hah, hah! I'm laughing. What at? You said nothing, nor did the old gentleman opposite... But suppose — suppose — Hush!" (Monday or Tuesday, 'The String Quartet', 1921)⁰² "You can't exist in a vacuum, you are rooted in time"⁰³, Sigmar Polke

02

Virginia Woolf, '5. The String Quartet', *Monday or Tuesday*, 1921 ; cf. T.W. Adorno, 'String Quartet', 1921: *Mässig, Sehr Langsam, Äusserst Rasch, Ruhig* (String Quartet, 1921).

03

Kathrin Rottman, 'Polke in Context: A Chronology', in *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, in [tent. cat.] *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, Tate Publishing, The Museum of Modern Art, New York — Tate Modern, London — Museum Ludwig, Cologne, 2014-2015, p. 20. Polke in Martin Gayford, « A Weird Intelligence », *Modern Painters* 16, No. 4 (Winter 2003), p. 82.

Hadassah Emmerich places *Mastermind* (2014) in a multicoloured aquarium, and moves away from the profusion of the neo-baroque jungle of her own work, which started as a trompe l'œil filmic décor, so that she can also go to the big city in her own work, in a simulated paint-spray photomontage. Through an old printing technique post-pop and the exoticism of the design and the packaging are presented to one another as surfaces. Emmerich does not handle the body of a woman or a man as exotic: she treats the design or packaging of an advertisement image for hair colouring hailing from the Dutch West Indies (Curaçao). The outcome is a reproduced and reproducible image with a female nude seen from the side, turning her face away, with her shoulder in a shaded off skin colour which cannot be called politically correct but isn't initiated in a politically incorrect way. Nor can the image be called a reproduction. It is rather approached by the artist as a daring surface for the printing of a colourful painterly image, involving a critical reflection on the purported interchangeability of women when they are approached as packaging or as form-giving. Neither does Emmerich want her print work to look like a double of painting, which in that case would act as an 'ersatz' for it. She actually wants to liberate the painterly image from an illusory theatricality or an authentic pathos, both of which are posited as 'the natural'. The doll never becomes a prop, the work no longer functions as a part of an expanded filmic theatre of wall paintings, to which replicas of (un) known works of art are added in

some exhibitions. Coming from her dealings with decorative painting and printing, the artist engages in a painterly composition as idea without in the process falling into metaphor or allegory. Nor is there any kissing, impregnating, screwing, discharging, bumping, sticking or devouring in her work, and no religious ambiguity is brought into play, whether in a spiritualising or an (anti)heroic manner. Nor is there any question of stereotypes such as 'the whore', 'the nurse', 'the vagrant' or 'the fortune teller', given that a design or packaging is queried through the inner development of her form, style, structure and rhythm, instead of latching on to an existing image of man or woman. What is mostly regarded as pretentious or arrogant in a culture is here suggested as a normal element in a civilisation.

In 2008 Hadassah Emmerich included in her exhibition *Salon* [Galeria Kordegarda, Warsaw] a replica of Theo van Doesburg, *Mouvement Héroïque*, an introspective painting confronting the viewer with the problematics of evaluating a "heroic movement". References to modernist work did often occur in her exhibitions, as did the copying of old masters, in which she always pointed out the crucial point of the 'national identity' of the artist. She thereby underlined her situation as an artist, and showed how abstraction is elaborated on only too well, locally or globally, on a society based on culture/cultivation (or agriculture conceived as form-given). Hadassah Emmerich was 'made' by a Dutch-German mother and an Indonesian-German father with Chinese

ramifications in the family tree. She was raised by her mother in a Roman Catholic part of the Netherlands, and this as not Roman Catholic "foreigner from the middle classes". She had lived and studied in London, Antwerp and Maastricht, lived and worked a long time in Berlin before she chose Brussels. Unrest, estrangement, and eroticism were often twined together in her early (drawing)work, as though a form of alchemical exorcism as a combination of sensual and vegetal elements in trompe l'œil had to learn to deal with a "metaphysics of shit" (Jean Fisher)⁰⁴ which was learned or inflicted on her in sublime (read: dead normal⁰⁵) manner through the circumstance in which she was placed, and art consisted in not succumbing to it physically or mentally. Hadassah Emmerich enquired into how "exoticism" and the "decorative" could be uncoupled from (post)colonialism, which holds bodies and regions in its grip. One of the early models of her alter ego *Batik Babe*, which was still relatively close to the idea of the development of an identity of one's own as a feminine heroine: 'vivacious, sharp-witted and unhindered by emotional blocks, she was able to go to the heart of the matter sharply, clearly and quickly, I felt I had to deliberately go that far to be distanced enough from a non-sentimental perspective'⁰⁶. The culturally dictated flowering and the decline in her (relation to) painting becomes steadily more superficial, actually involved as a surface, in which the packaging as form-giving is unfolded, whereupon the artistic and intelligent can take place as sensible image, and can exist in (dealings with) art. Conspicuous

are the lack of bias and the absence of a forced keeping-up of the dead normal (= the sublime). Her work also emerges as humorous and critical, even coming out of a piece of furniture with intellectual-decorative painting, fitted with a display case with stiletto legs. Out of *The Inverted Table* (2014), with her *Short Girls*, which curator Wilma Sütö (Stedelijk Museum, Schiedam) defined as beauty with brains⁰⁷, no animism surfaced, but rather a critical note to the idea of culture as (self)colonising, in which the only private possession seems to be the illustration of youth memories, colouring the gaze at the body (image) of the beauty ideal of the other. The neo-baroque whim of earlier work which was catapulted from street art into the exhibition space, a wildness which can also be connected to the pressure which was exerted on her work and her situation as artist in the form-giving Netherlands, has rarely been transformed into an acrobatic balancing act. Hadassah Emmerich is

04

Jean Fisher, "Toward a Metaphysics of Shit," in *Documenta/ Platform 5: exhibition, Hatje Cantz, 2002*, pp. 63-70.

05

Kathy Halbreich, 'Alibis: An Introduction', in [tent. cat.] *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, Tate Publishing, The Museum of Modern Art, New York — Tate Modern, London — Museum Ludwig, Cologne, 2014-2015, p. 92: Cf. Adorno wrote that "normality is death" [...] When the 'dead normal' is the sublime, as a (trying to) survive of death 'for real' (as a cleansing un-cleansing), practically only a precarious body which strengthens itself, can actually allow an idea/thought to subsist and to become thinkable.

06

Hadassah Emmerich in conversation with Kimberley Bradley, in: *Hadassah Emmerich, CORPOREAL*, with text by Christoph Tannert, Kerber Verlag Berlin/Bielefeld, 2014.

07

As a result of the group exhibition 'Op Drift', Stedelijk Museum, Schiedam, 2014.

no culturalising ghost artist, nor is she a true to nature painter who plucks motifs out of cultural collections or institutions as though they were flowers. Rather she copies and pushes her own development into her work, through the exposure of (post)colonialism or the projection of exoticism, on to third parties, making them elements of her personal intellectual and intellectual development. This dealing with the artistic-intelligent dimension in art history and one's own work can also be deduced from the work of e.g. Valerie Mannaerts, (the collaborations of) Lucy McKenzie, Laurent Dupont-Garitte, Aleksandra Chaushova, Michael van den Abeele and the collaborations of Sammy Baloji. Although these artists, just like Hadassah Emmerich, all living and working in Brussels, all wield different styles, structures and forms, they can be compared on the artistic level, i.e. as regards the way they implicate in their work a strangeness, an otherness projected on them or a purported ownness, without thereby falling into self-expression. What these artists are confronted with in their work is actually this: can't the idea of culturalisation which totally and absolutely undermines (dealings with) the artistic-intelligent in the image and in the art-historical sense, be considered as a highly primitive affair, in that it wants to seek, expose or 'civilise' the somewhat unruly elsewhere, from a childish need for reassurance? Doesn't culture then need to be assessed on the level of agriculture, of farming? And can't the artistic-intellectual be pursued rather in a dialogue with a specific way of dealing with art history?

What can be interpreted as an "erroneous" design or packaging actually turns out to be a ghost of the so-called own, local design or packaging which was imposed on another, perhaps through a colonialist ancestor plagued and made queasy by youth memories, whereby the colonised (the slave) is saddled with the task of nurturing the youth memories of the coloniser, though he's not given much of a choice (compare the spectator). This confrontation with erroneous form-giving therefore also concerns a confrontation with an "erroneous" idea of how incest and rape should be involved in a society as agricultural substructure (= engaging in culture), which appears to be ingrained in Europe. Hadassah Emmerich therefore treated the design of a packaging for hair colour which she found in Curaçao, in the former Dutch West Indies, as exoticism of a local nature. Instead of a private memory a cultural memory is foregrounded, which can appear on personal and historical level as alienation and estranging, which isn't necessarily overcome when it is provided with a better technological or professional execution. She took over the corresponding shoulder of the woman from the image and reproduced that image in large format via a cut-out pattern in not so scratch-resistant laminate. A packaging represents 'nothing' specific, except a covering of a sensible nakedness which isn't imagined by the artist from the perspective of guilt and guiltlessness. In her 'Cold Shoulder Series' (2016) this woman simply changes the colour of her skin instead of her hair,

which could be called completely absurd from a (bio)technological viewpoint. And yet economic and commercial systems often play on such (children's) dreams, in the sense of "just change your skin colour today (if you don't feel on top of the world in your own hide)". So David Bowie said I wouldn't dream of getting in a spaceship. I would scare the shit out of me. I have absolutely no interest or ambition to go to space whatsoever. I'm scared of going to the end of the garden. [...] I am not a pop artist⁰⁸. And yet almost everyone, even frequently Bowie himself, links him with the opposite position, given that it offers belief(ability). Often "(popular) culture" is designated as the backbone of a society, where the regional becomes globalised, and not the opposite situation, unless a professional attitude is meant as packaging of a form-giving with the aim to spread the local globally and be affected by it, which has had an almost religious backlash on the (female) body and certain places on site.

Michel Leiris wrote this in *Manhood* (1939): Kissing her between her legs I say: "La Guerre de Troie" [The Trojan War]. When I wake up, I think of the word *détroit* [straits] which no doubt explains everything (straits = the declivity of the buttocks). [...] Nothing seems more like a whorehouse to me than a museum. In it you find the same equivocal aspect, the same frozen quality. [...] In both, you are in a sense under the sign of archaeology; and if I have always loved whorehouses it is because they, too, participate in antiquity by their slave-market aspect, a ritual prostitution. [...] At present, what most strikes me about prostitution is its religious character [...] Perhaps

this image is responsible for my notion that prostitution and prophecy are closely related. [...] However various the relationships it might suggest, the dream of "La Guerre de Troie," because of the archaism it involves as much as because of its immediately sensual aspect, seems to me to be the ideal image of a scene of prostitution—the site of a sacred spoliation—in all its solemnity. With it too, is mingled an epic element (since the idea of the "war" is also evoked), and I wonder if it does not thereby express the character of bloody violence which I cannot keep from attributing to the act of intercourse, as in my early childhood when I imagined that children came not from the mother's sex but from her navel—that navel which I had been so startled to learn (at an even earlier period) is, after all, a scar⁰⁹. Heightened visibility seemed to be the result of exposure, and invisibility was the result of a process of appropriation by those who thought they could only be themselves if truth only existed as lies, 'beautiful as lies' (Michel Leiris) [with as a consequence: 'ugly as truth', where that 'true' can only concern the professionalised form-giving of 'the ugly', to which sense(lessness) and meaning(lessness) are granted]. What clearly comes out of this quotation is that the woman in question (looked at by the eyes of that man) should not have turned her back to him,

08

Pushing ahead of the Dame. David Bowie, song by song (2002).

09

Michel Leiris, *Manhood. A Journey from Childhood into the Fierce Order of Virility*, translated by Richard Howard, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984 [1963] (Editions Gallimard, Paris, 1939), pp. 30-32

as she would be confronted with another danger than before. The Oracle at Delphi did not seem to be set to non active, as though a country had been turned off, while on an imaginary level it should have been a question of turning off an ancient television set. It was as though the difference could no longer be seen between reporting/ information and form-giving/in-formation, because too much meaning or sense was granted to the medium (now also as in-stitution, col-lection, period-ical, etc.). Had we run a temperature and meanwhile landed in The Hot War? Hadassah Emmerich intervenes in a cool way. Her latest series of works look like album covers in large format, putting behind them the horror vacui of sentimental capitalism, and every (inter)national-socialism (for instance also a neo-liberalism in overdrive), just as the delusion of persecution. Emmerich doesn't cut into a representation of the body (Hannah Höch), and there is no falling back into a theologising of a guttural (rift)situation, neither is the situation analysed as dealing with cancer of the breast, the uterus or the bowel (Wangechi Mutu). Hadassah Emmerich frees the in-sanity or illusion in its sense(lessness): she deals with 'the packaging' (compare un-packing) or form-giving of a box of hair colour which she liberates from its state of representation, before she gets on with abstraction in and a construction of the corresponding image.

Jessica Morgan quoted Marshall McLuhan's 1966 essay 'The Relation of Environment to Anti-Environment' in her text "Political Pop": Pop art serves to remind us that we have

fashioned for ourselves a world of artefacts and images that are intended not to train perception or awareness but to insist that we merge with them as the primitive man merges with his environment. The world of modern advertising is a magical environment constructed to produce effects for the total economy but not designed to increase human awareness. Pop art is the product of drawing attention to some object in our daily environment as if it were anti-environmental. To which she adds: Pop art, we know, was an inevitable rejoinder to the flow and dissemination of images of products (as much as the objects themselves). These images were no longer created after reality, but after icons pre-coded by the media¹⁰.

What actually emerges from the work of Hadassah Emmerich is that the abstraction and constructiveness of an image/imaging can be put together on the basis of one's dealing with a packaging or form-giving, where the effective image can be (re)cognised simultaneously as bi-modernist and as (post)pop art. The 'precariousness' of the intelligent-artistic work of art is in this way presented as fruitful. This leads to a surplus as regards humour, eroticism, ethics and the dealings with knowledge, which on top of everything else derive from a personal development. A work of art (and the dealings with it) is in this sense artistic-intelligent (= profitable) or not (= unprofitable, to be interpreted as an addiction to "eyewash" and/or to "authenticity").

10

Jessica Morgan, 'Political Pop: an Introduction', in [tent. cat.] *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 2015-2016, p. 15.

As could be ascertained on the basis of a comparison with other artists from the Brussels context, the dealings with structure, style, form and rhythm in Hadassah Emmerich's work can't be entirely pegged down to the visual recognisability of a (neo)style. The intellectual is thereby not fulfilled as a decorative role (cf. Susan Sontag's analysis of fascism). Out of the decorative as trompe l'œil inside the work some space is created for some artistic-intelligent work inside the image which can be made thinkable as a sign of personal development (as time, patience) and as a proposal for civilization.

Beelden

p. 4
p. 22

Images

p. 4
p. 22

