

ONE'S
HISTORY IS
ANOTHER'S
MISERY

SMBA



Van Brummelen / De Haan, *Monument to Another Man's Fatherland*, 2008 (35mm film still)

ONE'S HISTORY IS ANOTHER'S MISERY

**Leo Asemota, Van Brummelen / De Haan, Jeremiah Day,
Gert Jan Kocken, Sarah Ortmeyer**

July 26 through September 6

Opening July 25 from 5:00 to 7:00 p.m.

The point of departure for the exhibition One's History is Another's Misery is the idea of the monumental, or the monument, as a symbol and record of a specific history which gets interpreted differently through the passage of time. Monuments were erected primarily for the purpose of 'nation building', which involves the creation and validation of a collective, shared identity within particular national boundaries. Beginning in the 19th century, specific events which were definitive for that identity took on mythic proportions.

For various reasons those essentially 19th century myths are now undergoing an important resurgence in the United States and Europe, and certainly also in The Netherlands, which is wrestling with the introduction and management of a national historical canon and the founding of a National Historical Museum. Globalisation – which according to Peter Sloterdijk in his 2005 book *Im Weltinnenraum des Kapitals* was actually already a fact with the discovery of America in 1492 – is only one indication of what a tricky problem this enterprise will be: no country in the world can still be understood and described as a nation without referring to constant pressures and influences from a worldwide context. And certainly in the present post-colonial era, with streams of migrants from and to all parts of the world, it is becoming increasingly clear that historical identities as they have been handed down to us, and with them the idea of separate, well-defined nation states, are definitively tottering (however much nationalistic movements may try

ONE'S HISTORY IS ANOTHER'S MISERY

Leo Asemota, Van Brummelen / De Haan, Jeremiah Day,
Gert Jan Kocken, Sarah Ortmeyer

26 juli t/m 6 september

Opening 25 juli van 17.00 tot 19.00 uur

Het vertrekpunt van de expositie One's History is Another's Misery is het idee van het monumentale, of het monument, als symbool en vastlegging van een specifieke geschiedenis die met het voortgaan van de tijd wisselend wordt geïnterpreteerd. Monumenten werden voornamelijk opgericht met het doel van 'nation building', met het creëren en bevestigen van een collectief gedeelde identiteit binnen bepaalde staatsgrenzen. Specifieke gebeurtenissen die daartoe bepalend zijn geweest, kregen vanaf de 19de eeuw mythische proporties.

Om verschillende redenen maakt die in hoofdzaak 19de eeuwse mythe nu een belangrijke ervaring door in de VS en Europa, en zeker ook in Nederland, dat worstelt met de introductie en omgang van zowel een nationale historische canon als de oprichting van het Nationaal Historisch Museum. De globalisering – die volgens Peter Sloterdijk in diens publicatie *Im Weltinnenraum des Kapitals* (vertaald als *Het Kristalpaleis*, 2006) overigens al met de ontdekking van Amerika in 1492 een feit was – is slechts één aanwijzing voor de heikelheid van deze ondernemingen: geen enkel land ter wereld kan nog als natie begrepen en omschreven worden zonder te wijzen op de voortdurende druk en de invloeden van een mondiale context. En zeker in het huidige tijdperk van postkolonialisme en migratiestromen van en naar alle delen van de wereld, wordt steeds meer duidelijk dat de overgeleverde historische identiteit en daarmee het idee van vastomlijnde, afzonderlijke natiestaten, definitief aan het wankelen is gebracht (ook al proberen nationalistische bewegingen dat te ontkennen). Met name de figuur van

to deny it). Particularly the figure of the refugee – political or economic – represents “the paradigm of a new historical consciousness, because with this figure we catch a glimpse a future beyond the nation-state and its destructive exclusion of non-citizens” (according to T.J. Demos, citing Giorgio Agamben, in the exhibition catalogue *Altermodern*, 2009, p. 76). In other words, what a nation state embodies in symbolism and collective identity generally also has a negative version for those who stand, or stood, outside this symbolism and identity.

One's History is Another's Misery is an exhibition with artists who, in their work, focus attention on specific histories and events that are part of collective identities, but which have this reverse side, positive or negative, integral to them. On the one hand, these artists work with a documentary oriented, investigative attitude in which analytic images, lifted out of the flow of events, reveal a particular feeling for drama which in a certain sense is comparable with the effect of historical monuments. On the other hand, their works add an extra layer on top of the enormously complex and ambivalent histories that they lay bare. Or, as Salman Rushdie put it, “If history creates complexities, let us not try to simplify them.”

Over the past three years Leo Asemota worked on ‘The Ens Project’. The conclusion of its first phase is to be seen in the exhibition: a record of the performance *The longMarch of Displacement*, from 2008. In this work the artist, who comes from Nigeria, reflects on the role that the British empire played in the former kingdom of Benin (now Nigeria), and specifically on the relation between the celebrations surrounding Queen Victoria’s Diamond Jubilee in London in 1897 and the punitive British expedition that was simultaneously taking place in Benin, which destroyed that once so famous kingdom. Asemota did this by holding a march

de vluchteling, politiek of economisch, representeert “het paradigma van een nieuw historisch bewustzijn, omdat deze figuur een toekomst inzichtelijk maakt die verder reikt dan de natiestaat en zijn destructieve uitsluiting van niet-burgers”, aldus T.J. Demos met een referentie naar Giorgio Agamben (in tentoonstellingscatalogus *Altermodern*, 2009, p. 76). Met andere woorden, dat wat een natiestaat aan symboliek en collectieve identiteit belichaamt, kent doorgaans ook een negatieve versie daarvan voor hen die daar buiten staan, en voor hen die daar buiten stonden.

One's History is Another's Misery is een tentoonstelling met kunstenaars die in hun werk de aandacht vestigen op specifieke geschiedenissen en gebeurtenissen die deel uitmaken van collectieve identiteiten en waarvan de keerzijde (positief of negatief) integraal onderdeel is. Zij doen dit enerzijds aan de hand van een documentair georiënteerde, onderzoekende houding waarin analytische beelden en verstillings in zekere zin een vergelijkbaar dramatische uitwerking hebben als historische monumenten. Anderzijds voegen hun werken elk voor zich nog eens een extra laag toe bovenop de enorm complexe en ambivalente geschiedenissen die ze bloot leggen. Om met Salman Rushdie te spreken: “If history creates complexities, let us not try to simplify them”.

De afgelopen drie jaar werkte Leo Asemota aan het ‘Ens Project’. Het resultaat van de eerste fase is in de tentoonstelling te zien: een registratie van de performance *The longMarch of Displacement* uit 2008. Daarin reflecteert de uit Nigeria afkomstige kunstenaar de rol die het Britse rijk speelde in het voormalige koninkrijk Benin (thans Nigeria), en specifiek de relatie tussen de festiviteiten ter gelegenheid van koningin Victoria’s diamanten jubileum in Londen in 1897 en de Britse strafexpeditie die tegelijkertijd plaats had in Benin – en een einde maakte aan het bestaan van dat ooit zo fameuze koninkrijk. Asemota deed dit door een

through London with three performers clothed in the dress of Gold Coast Protectorate soldiers (who were used by the British for the punitive expedition in question), and by performing rituals with art objects that slightly resemble traditional Benin artefacts. This latter is a reference to the

mars door Londen te houden met drie performers gekleed in de kledij van militairen van het Gold Cost Protectorate (die door de Britten werden ingezet bij de onderhavige straf-expeditie) en rituelen uit te voeren met bronzen voorwerpen die enigszins doen denken aan voorwerpen uit Benin. Dit



Leo Asemota, *RECALL: The longMarch of Displacement*, 2008 (video still)



Van Brummelen / De Haan, *Revolt of the Giants – recited by prospective Germans*, 2008 (16mm film)

theft of the Benin bronzes by the British, who sold them on, primarily to the Germans, in order to finance the expedition. Asemota's mixture of personal, occult ritual and resolute militarist march ended at the plaque marking Victoria's 60 years on the throne, set in the pavement at the foot of St. Paul's Cathedral.

Another work about the appropriation of 'foreign' cultural heritage is *Monument to Another Man's Fatherland*, by Lonnie van Brummelen and Siebren de Haan, from 2008. The Pergamon altar, now in the museum of the same name in Berlin, is central in this multipartite work. The famous Hellenistic structure from the second century before Christ was carried off from the then collapsing Ottoman Empire (now Turkey) by German archaeologists just over a century

laatste is een referentie aan de roof van Benin-bronzen door de Britten, die ze op hun beurt weer verkochten, vooral aan Duitsers, om de oorlog te kunnen financieren. Asemota's mengeling van eigenaardig, occultistisch ritueel en gedecideerde mars eindigt bij een plaquette ter ere van Victoria's 60-jarige heerschappij, in de stoep aan de voet van St. Paul's kathedraal.

Een ander werk over toe-eigening van 'vreemd' cultuurbezit is *Monument to Another Man's Fatherland* van Lonnie van Brummelen en Siebren de Haan uit 2008. Centraal in dit meerdelige werk staat het Pergamon-altaar in het gelijknamige museum in Berlijn. Dit beroemde Hellenistische bouwwerk uit de tweede eeuw voor Christus, werd ruim een eeuw geleden door Duitse archeologen weggehaald uit het toen ineenslopende Ottomaanse Rijk (het huidige Turkije). Die toe-eigening paste in een lange, Duitse traditie van cultivering van, en vereenzelviging met, de klassieke oudheid, die tot aan de Tweede Wereldoorlog voortduurde.

De 16mm film *Revolt of the Giants – recited by prospective Germans* toont screentests van Turkse jongeren die naar Duitsland willen emigreren en hun inburgeringsexamen voorbereiden aan het Goethe Instituut in Istanbul. In een nogal eigenzinnige interpretatie van de Duitse uitspraak beschrijven deze toekomstige Duitsers de verschillende gevechtstaferelen van het marmeren altaar. De relatie tussen Griekenland en Turkije is historisch precair. Van enige nationalistische projectie op het hen 'ontstolen' altaar lijkt echter geen sprake. Niettemin was vrees voor Turkse repatriëring van het cultureel erfgoed de reden dat de kunstenaars geen toestemming kregen om in het Pergamon Museum te filmen. Aan de hand van een filmische reconstructie van fotoreproducties van de Giganten en de Goden, traceren Van Brummelen / De Haan de geschiedenis van het altaar sinds het in Berlijn arriveerde en hoe het monument daarin zichtbaar meedeint in allerlei fotografische modes onder verschillende regimes.

ago. This appropriation fits into a long German tradition of cultivating and identifying with classical antiquity, which lasted right up to the Second World War.

The 16 mm film *Revolt of the Giants – recited by prospective Germans* shows screen tests by young Turks who want to immigrate to Germany and are preparing for their German residence examination at the Goethe Institute in Istanbul. In a rather idiosyncratic interpretation of German pronunciation, these future Germans describe the battle scenes depicted on the marble altar. Historically, relations between Turkey and Greece have been precarious. There presently does not appear to be any nationalistic projection on the altar ‘stolen’ from them. Nevertheless, because of anxiety about Turkish demands for the repatriation of cultural heritage, the artists were not allowed to film in the Pergamon Museum. Using a filmic reconstruction from photographic reproductions of the *Giants and the Gods, Van Brummelen / De Haan* trace the history of the altar since its arrival in Berlin, and how it subsequently played a visual role in all sorts of photography fashions under various regimes.

Gert Jan Kocken’s contribution to the exhibition comprises a series of recent photo works which manifest important turning points in history, often by means of a single image. One of them is a photograph of a painted portrait of Queen Wilhelmina of The Netherlands which hung in the Dutch High Commission in Jakarta, Indonesia. There, in 1960, the portrait was vandalised by students as a protest against the continued Dutch colonial presence in Papua New Guinea. The photograph, printed life-size, can be regarded as a monument to the end of the colonial era.

Kocken also shows two photographs of porcelain monkeys. The one, from the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, is said to have been the property of the German-Jewish philosopher Moses Mendelssohn. According to a

Gert Jan Kockens bijdrage aan de tentoonstelling bestaat uit een serie fotowerken die, vaak door middel van één enkel beeld, belangrijke omslagpunten in de geschiedenis manifesteren. Eén ervan is een foto van een geschilderd portret van koningin Wilhelmina, dat afkomstig is uit het Nederlandse Hoge Commissariaat in Jakarta. Daar werd het portret in 1960 door studenten vernield als protest tegen het voortdurende koloniale bewind van Nederland in Papoea-Nieuw Guinea. De foto, afgedrukt op ware grootte, is te beschouwen als een monument voor de teloorgang van het koloniale tijdperk.

Kocken toont ook twee foto’s van porseleinen apen. De ene, uit het Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, zou eigendom zijn geweest van de Duits-joodse filosoof Moses Mendelssohn. Volgens een Pruisische wet van 1769 werd het joden, om burgerrechten te verwerven, verplicht om bij gelegenheden zoals huwelijk, geboortes en verbouwingen voor een flink bedrag aan porselein (in de volksmond al snel ‘Judenporzellan’ genoemd) van de Königliche Porzellan-Manufaktur te kopen, waarbij men het niet voor het kiezen had. Volgens de overlevering zou Mendelssohn op deze wijze twintig levensgrote apen in zijn bezit hebben gekregen. De beschamende belasting kwam aan de orde in een tentoonstelling over de geschiedenis van Pruisen in 1982. Maar als een gezaghebbend historicus voorstelt het onderwerp aan de hand van de onderhavige Mendelssohn-aap te adstrueren, kiezen de curatoren voor een vergelijkbare, maar ‘mooiere’ aap (te zien op de tweede foto), om zo de negatieve beeldvorming op voorhand al bij te stellen en een beladen historie nog verder te compliceren.

The Watercolors tenslotte toont Amerikaanse oorlogsbuit bestaande uit vier aquarellen van Hitler, die voorgoed in een ladekast bewaard worden door het Pentagon. Met een van de werken, een nostalgisch Weens stadsgezicht, deed de latere Führer een vergeefse tweede poging tot toelating tot de kunstacademie van Wenen. Ook later nog, in de omgeving



Gert Jan Kocken, *Judenporzellan*, 2009 (Affe, Meissen 1732-1733, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Affemutter mit Junges, Meissen 1731, Sammlung Werner, Berlin)

Prussian law of 1769 Jews, in order to acquire civil rights, were obligated to purchase rather arbitrary porcelain items (in the vernacular quickly dubbed *Judenporzellan*) at substantial prices from the Königliche Porzellan-Manufaktur, for occasions such as marriages, births and renovations. According to tradition, in this way Mendelssohn acquired twenty life-size monkeys. The existence of this shameful tax was raised for discussion in a 1982 exhibition on the history of Prussia. But when a leading historian proposed using the Mendelssohn monkey in question as support for the discussion, the curators chose a comparable, but more 'beautiful' monkey (to be seen in the second photo), so as

van het Belgische leger toen hij daar in de Eerste Wereldoorlog diende als vrijwilliger bij het Duitse leger, aquarelleerde hij menig landschap. Bij leper liep de oorlog volledig vast. Als de overgave is getekend en keizer Wilhelm naar Nederland vlucht, besluit Hitler teleurgesteld om de politiek in te gaan om, zoals hij zelf zegt, 'Deutschland zu retten'.

Sarah Ortmeyers installatie *O TANNENBAUM* is een geestige uitsnede van 'Duitse' collectieve identiteit in relatie tot oorden buiten West-Europa. Het werk bestaat uit een houten kerstboom (uit de collectie van het Haus der Geschichte in Bonn) die Duitse troepen, uitgezonden naar Somalië in

to take some of the sting out of the negative light this cast on Germany, thus actually further complicating the picture of an already charged history.

Finally, *The Watercolors* shows some unusual American spoils of war, consisting of four watercolours by Hitler that are preserved for all time in a filing cabinet in the Pentagon. One of the works, a nostalgic Viennese cityscape, was submitted by the later Führer in his second vain attempt to be admitted to the art academy in Vienna. Many landscapes also flowed from his brush in the vicinity of Ypres, in Belgium, while he was stationed there as a volunteer with the German army during World War I. The war reached a stalemate around Ypres. When the surrender was signed and Kaiser Wilhelm fled to The Netherlands, a disappointed Hitler decided to enter politics in order, as he said himself, ‘*Deutschland zu retten*’.

Sarah Ortmeyer’s installation *O TANNENBAUM* is a witty slice of ‘German’ collective identity in relation to wars outside Western Europe. The work consists of a wooden Christmas tree (from the collection of the Haus der Geschichte, in Bonn) that German troops, dispatched to Somalia in 1993, had made for themselves locally in order to be able to celebrate Christmas in their own fashion. Their participation in the UNOSOM II mission in August 1993 was the first deployment of German ground troops outside NATO territory after the Second World War. With the aid of a few photographs an even more probing picture is given of more recent uncomfortable Christmas celebrations by the German Bundeswehr on missions outside NATO territory. Through an older photograph Ortmeyer connects the traditional, home-made Christmas tree from Somalia with the puny Christmas trees that were dropped by the Luftwaffe to the hundreds of thousands of German soldiers who were surrounded at Stalingrad at Christmas, 1942 – in the absence of any more effective relief.

1993, ter plaatse lieten vervaardigen om Kerstmis volgens de eigen traditie te kunnen vieren. De deelname aan de (UNOSOM II)-missie in augustus 1993 was de eerste keer sinds de Tweede Wereldoorlog dat Duitse grondtroepen buiten NAVO-territorium opereerden. Met behulp van enkele foto’s wordt een nog indringender beeld gegeven van recentere, onwennige kerstvieringen van de Bundeswehr op missies buiten NAVO-gebied. Daarnaast legt Ortmeyer via een oudere foto een link tussen het ambachtelijke stukje huisvlijt uit Somalië en de schrale kunstbomen die de honderdduizenden Duitse soldaten, die tijdens kerst 1942 uitzichtloos vastzaten bij Stalingrad, kregen toegeworpen door de Luftwaffe – bij gebrek aan beter.



Sarah Ortmeyer, *O TANNENBAUM*, 2008 (installation in Autocenter, Berlin)

The *Krakersmonument* (Squatter's Memorial) by Jeremiah Day was recently unveiled in the Western Harbours of Amsterdam. As an artwork intended as a temporary monument, it touches on current political developments in the Netherlands surrounding the phenomenon of squatting. For one person squatting is a typically Dutch expression of tolerance, a legitimate resistance movement against unbridled urban capitalism and speculation in housing; for others it has become a perfidious symbol of the evils of the Dutch culture of tolerance which, even now that there has in fact not been an extensive squatter movement in the Netherlands for years, must be retroactively criminalised – with as its apotheosis the recent forced withdrawal of a member of parliament because of his activities in the radical branch of the squatters' movement in the 1980s. That squatting in fact had positive consequences for the country – and certainly for Amsterdam, where it lives on in policies regarding communal cultural 'breeding grounds' – is something easily overlooked. With his *Krakersmonument*, an experimental sound sculpture, Day argues for keeping room open for cultural and political discussion – space which it appears will be closed down further with the upcoming laws against squatting.

Jelle Bouwhuis is curator of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

One's History is Another's Misery was originally conceived for Autocenter in Berlin, where the exhibition, in a slightly different compilation, was to be seen under the title 'Monumentalismus' from June 12 to July 12, 2009.

Het *Krakersmonument* van Jeremiah Day werd onlangs onthuld in het Westelijk Havengebied van Amsterdam. Het als tijdelijk monument bedoelde kunstwerk legt de vinger op actuele politieke ontwikkelingen in Nederland rondom het fenomeen kraken. Voor de één is het een typisch Hollandse uiting van tolerantie; een legitieme verzetsbeweging tegen ongebreideld urbaan kapitalisme en woningspeculatie. Maar voor de ander is het geworden tot een perfide symbool van Hollandse gedoogcultuur dat, zelfs nu er van een omvangrijke kraakbeweging in Nederland feitelijk al lang geen sprake meer is, retrospectief gecriminaliseerd moet worden, met als apotheose het recente terugtreden van een lid van de Tweede Kamer vanwege zijn activiteiten in de radicale tak van kraakbeweging in de jaren '80 van de vorige eeuw. Dat het kraken wel degelijk ook positieve gevolgen heeft gehad voor het land, en zeker ook voor Amsterdam waar het voortleeft in gemeentelijk 'broedplaatsen'-beleid, wordt gemakshalve over het hoofd gezien. Met zijn *Krakersmonument*, een experimentele geluidssculptuur, pleit Day voor het openhouden van (politieke) discussieruimte – ruimte die met de aanstaande nieuwe kraakwetgeving verder verloren gaat.

Jelle Bouwhuis is curator van Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

One's History is Another's Misery is oorspronkelijk geconcipieerd voor Autocenter in Berlijn, waar de tentoonstelling, in een andere opzet, onder de titel 'Monumentalismus' was te zien van 12 juni tot 12 juli 2009.

Krakersmonument

Jeremiah Day

Squatting is more than just a roof over your head
Slogan from the Wijers, early 1980s Amsterdam squat

This meeting will not be televised
Bilwet/Adilkno, “Cracking the Movement: Squatting Beyond Media”, 1994

At some point a few years ago yellow banners started appearing on buildings, not just in Amsterdam, but on small shops in Haarlem, or rock clubs in Utrecht. ***“This institution was brought to you by the squat movement.”***

The often-heard criticism of squatting in the Netherlands, that it is just about a “cheap place to live,” avoids the plain evidence to the contrary: left behind in the wake of the 1980’s squatting boom is a large number of institutions who now form an essential part of the public realm, in Europe in general, and in the Netherlands especially.

Squatting had come to offer to people an experience of face-to-face discussion combined with collaborative action, and perhaps more importantly for *spontaneity*, a fundamental human quality which can only be lost in a behaviourised system, no matter how egalitarian. The self-organized spaces, both the former-squats as the newly established, continue to offer a kind of “free space” that literally exists nowhere else.

And, on the other hand: in addition to vanguardism, militancy, and the occasional drug addict, the squatters have often made themselves vulnerable to such criticism by an over-emphasis on the *privative* aspects: *this house, our rights*. (Ironically thus mirroring the consumer society they claim to reject.) The liberation from abstract or broader arguments, and the old dead-end discussions, which gave squatting such meaning and sense of possibility and

Krakersmonument

Jeremiah Day

Kraken is meer dan alleen een dak boven je hoofd
Slogan van De Wijers, begin jaren '80

Deze vergadering wordt niet uitgezonden op televisie
Bilwet/Adilkno, “Cracking the Movement: Squatting Beyond Media”, 1994

Een aantal jaar geleden verschenen er gele spandoeken op gebouwen, niet alleen in Amsterdam, maar ook op kleine winkels in Haarlem of op popzalen in Utrecht.

“Mede mogelijk gemaakt door de kraakbeweging.”

De vaakgehoorde kritiek op het kraken in Nederland, dat het alleen maar om een ‘goedkope woonplek’ gaat, gaat voorbij aan het bewijs van het tegendeel: in de nasleep van de krakerinvasie van de jaren '80 van de vorige eeuw is een groot aantal instituten een essentieel deel gaan uitmaken van de publieke ruimte. Dit geldt voor Europa in het algemeen en voor Nederland in het bijzonder.

Kraken had het vermogen mensen de ervaring te bieden van het voeren van betrokken discussies, gecombineerd met collectieve acties. En misschien nog belangrijker, een ervaring van *spontaniteit*, een fundamentele menselijke kwaliteit die alleen verloren gaat in een aangepaste maatschappij, hoe egalitair ook. De zelfgeorganiseerde plekken, zowel voormalige als nieuwe kraakpanden, blijven een soort van ‘vrijplaats’ die letterlijk nergens anders bestaat.

Aan de andere kant: bovenop het progressieve, de vechtlust en de gelegenheidsdrugsverslaafde, staan de krakers vaak bloot aan kritiek op de nadruk die zij leggen op *private* aspecten: *dit huis, onze rechten* (ironisch genoeg typische aspecten van het door hen verwerpelijk geachte kapitalisme). De bevrijding van abstracte of bredere argumenten, en



Jeremiah Day, *Krakersmonument*, 2009

potential, also came at the cost of making a persuasive argument to the broader public, and thus securing a political legacy.

The most important political question around squatting, as I see it, is why the larger body politic of the Netherlands ever tolerated it, even for a moment, let alone offered it some legal status. To me, it is still amazing to consider how broad the support was for the squatters at one moment, with actually most of the country approving of their right to selectively violate property claims. A moment when the practical, common-sense logic of making use of spaces held empty for real-estate speculators, when the logic of it

de eindeloze discussies die het kraken een dergelijke betekenis, een gevoel van vrijheid en mogelijkheden verschaffen, gingen ook ten koste van een overtuigend publiek standpunt en dus van een stevig politieke legitimiteit

Het belangrijkste politieke vraagstuk rond kraken is mijns inziens *waarom* het politieke bestel van Nederland het tolereerde, ook al was het maar voor even – nog los van het feit dat er een soort van legale status aan werd toegekend. Ik verbaas me nog steeds als ik me bedenk hoe breed de steun ooit was voor de kraakbeweging en het grootste deel van het land haar het recht gunde om selectief, en met geweld, eigendommen op te eisen. Dat was in een peri-

was so constructive and persuasive that even the villages and farms of the Netherlands would partially support it.

And it can be seen clearly that the institutions who have thrived and will survive even if squatting is banned tomorrow are the squats which are the products of thoughtful deliberation and thus engagement with the broader public, in one form or another, from rock shows, poetry archives, dance classes, art exhibitions and political debate.

In this way then, these small remaining outposts actually *embody* an argument for public space and public life, even while they remain seemingly unable or unwilling to speak up for it.

In discussing the problem of commemorating this recent history (which forms our present), the artist and writer Ines Schaber, reflecting on the legacy of squatters' films from the 1980's, has commented that one of the main motivations and accomplishments of the movement was the establishment of a space for non-mediated experience. Drawing from the collective Bilwet/Adilkno's (Foundation for the Advancement of Illegal Knowledge) history and theorization of the Amsterdam movement, Schaber goes further to say that this emphasis on direct experience, as opposed to the mediated consumer society and the mediation of political parties, might be the ultimate point of squatting, it's essential aim and purpose.

In Bilwet/Adilkno's words:

The miracle of the movement squatters was that they, on the threshold of the media era, successfully indulged in an extra-medial reality and kept the memory of it alive, in a time when that level of reality was supposed to have long since disappeared.

The emphasis on "really doing" as opposed to "media", "representation," or "spectacle" is familiar; it was a

ode waarin het praktisch gezien logisch was om gebruik te maken van ruimtes die bewust leeg gehouden werden door vastgoedsspeculanten, een logica zo constructief en aantrekkelijk, dat er zelfs steun voor was in dorpen en gehuchten.

En het is duidelijk dat die instituten die opgebloeid zijn en zullen blijven voortbestaan, ook al wordt het kraken verboden, de kraakpanden waren die het product zijn geweest van bedachtzame overwegingen en betrokkenheid met het bredere publiek in een of andere vorm, van popconcerten, poëzie-archieven, danslessen en tentoonstellingen tot politieke debatten.

Op deze manier *belichamen* de kleine, overgebleven buitenposten een wezenlijk argument vóór openbare ruimte en het openbare leven, ook al lijken zij niet in staat of niet bereid om dit hardop te zeggen.

In de discussies over het herdenken van deze recente geschiedenis (wat ons heden vormt), oppert kunstenaar en schrijfster Ines Schaber – reflecterende op het erfgoed van krakersfilms uit de jaren '80 – dat een van de belangrijkste motivaties en verwezenlijkingen van de kraakbeweging het bewerkstelligen was van ruimte voor ongemedialiseerde ervaring. Voortbordurend op de geschiedschrijving en theoretisering van de Amsterdamse beweging door het collectief Bilwet/Adilkno (Stichting tot Bevordering van Illegale Wetenschap) gaat Schaber zo ver door te stellen dat de nadruk op de directe ervaring, als tegenhanger van het op medialisering gerichte consumentisme en partijpolitiek, het ultieme uitgangspunt is van kraken, het essentiële streven en doel.

In Bilwet/Adilkno's woorden:

"Het wonder van de kraakbeweging was dat ze, op de drempel van het mediatijdperk, succesvol in een buiten-mediale realiteit opereerde en de herinnering ervan levend hield in een tijd dat dat niveau van realiteit verondersteld werd al lang verdwenen te zijn".

common theme in art, politics, and the broader counter culture of the 1960's to today. Bilwet/Adilkno's line summing up of the movement: "the space that all this created was the space of the experiment," could be taken from a text by Allan Kaprow, the inventor of happenings and relentless critic of the status quo. One of Kaprow's major writings from the same late 1970's, early 1980's period was titled "The Last Real Experiment" and focuses on Raivo Puusemp, an artist who became a politician. Or we could even think of Guy Debord, who argued that the advertising/propaganda image had taken over the entire landscape to such an extent that art as it has been classically understood was simply no longer possible.

In any case, squatting may be banned soon in Holland, and the strategy of establishing a counter-model to the status quo (which links Debord, Kaprow and the squat movement), through reflection, critique and experimental practice, now is a rarity. Taking up squatting as an object for a classical kind of artwork, a monument is itself a perverse kind of gesture, or experiment, in both form and content, an allegory about embodiment and rhetoric, process and product, spontaneity and fabrication, and also more difficult things, like sentiment.

If those meetings were not for the television cameras, might they be good for a different kind of representation?

Jeremiah Day's Krakermonument (Squatter's Memorial) is at least until 1 October situated at the end of Stromboliweg, Amsterdam, between West Haven and Noordzee Canal. For a map and how to get there, see www.smba.nl

The full text of Bilwet/Adilkno, *Cracking the Movement: Squatting Beyond Media* can be found on: www.thing.desk.nl/bilwet

De nadruk op 'echt doen' als tegenovergestelde van 'media', 'representatie' of 'spektakel' is bekend, het was een veelvuldig gebruikt thema in kunst, politiek en de bredere cultuur van de jaren '60 tot vandaag. Bilwet/Adilkno's zinsnede die de kraakbeweging samenvat als "de ruimte die dit alles creëerde was de ruimte voor experiment," zou uit een tekst van Allan Kaprow afkomstig kunnen zijn, de uitvinder van de happenings en een meedogenloos criticus van de status quo. Een van Kaprows belangrijke essays van de late jaren '70 en vroege jaren '80 droeg de titel 'Het Laatste Echte Experiment' en gaat over Raivo Puusemp, een kunstenaar die politicus werd. Of we kunnen zelfs aan Guy Debord denken, die betoogde dat het reclame/propaganda-imago het landschap zo sterk is gaan domineren dat de klassieke manier van kunst interpreteren simpelweg niet langer mogelijk is.

In ieder geval zal kraken vroeg of laat in de ban gaan in Nederland, en de strategie om een tegenhanger voor de bestaande situatie op te richten (wat Debord, Kaprow en de kraakbeweging met elkaar verbindt) door reflectie, kritiek en experimentele praktijk is tegenwoordig zeldzaam. Het kraken nu beschouwen als onderwerp voor een klassiek kunstwerk, een monument, is op zich al een pervers gebaar of experiment, in zowel vorm als inhoud: een allegorie over belichaming en retoriek, proces en product, spontaniteit en fabricatie, en ook meer ingewikkelde dingen, zoals sentiment.

Als deze vergaderingen niet voor televisie bestemd waren, zouden ze dan goed zijn voor een ander soort representatie?

Jeremiah Day's Krakersmonument staat minstens nog tot 1 oktober op het einde van de Stromboliweg, tussen Westhaven en Noordzeekanaal. Voor de precieze locaties en hoe er te komen, zie www.smba.nl. De volledige tekst van Bilwet/Adilkno, *Cracking the Movement: Squatting Beyond Media* is te vinden op: www.thing.desk.nl/bilwet

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
 Rozenstraat 59, 1016 NN Amsterdam
 t +31 (0)20 4220471
 f +31 (0)20 6261730
 www.smba.nl / mail@smba.nl

Open dinsdag tot en met zondag
 van 11.00 tot 17.00 uur /
 Open Tuesday – Sunday from 11 a.m.
 to 5 p.m.

Ontvang ook de SMBA email-
 nieuwsbrief via www.smba.nl/
 Sign up for the SMBA email newsletter
 at www.smba.nl/

Volgende tentoonstelling /
 Next exhibition:

Mathilde ter Heijne
 Long Live Matriarchy!
 20.09 - 08.11 2009
 Opening: 19 September, 5 - 7 p.m.

Colofon / Colophon

Coördinatie en redactie /
 Co-ordination and editing:
 Jelle Bouwhuis
 Vertaling / Translation: Don Mader,
 Loes Stoop
 Design: Mevis & Van Deursen
 Druk / Printing: die Keure, Brugge
 SMBA: Jelle Bouwhuis (curator),
 Jan Meijer (office manager),
 Kerstin Winking (assistant curator),
 Marijke Botter, Marie Bromander
 (receptionists), Loes Stoop (intern)

Stedelijk Museum Bureau Amster-
 dam is een activiteit van het
 Stedelijk Museum Amsterdam /
 Stedelijk Museum Bureau Amster-
 dam is an activity of the Stedelijk
 Museum Amsterdam
www.stedelijk.nl

Krakersmonument

Met dank aan / with thanks to:
 Fabrication: Saygel & Schreiber
 (Berlin)
 Sound: Homemade Empire (Utrecht)
 Installation: MAP (Amsterdam)
 Haven Amsterdam
 Impressions: Tudor Bratu, Alisa
 Margolis, Kristina Kersa
 Production assistants: Anne van
 Leeuwen, Debbie Marbus

One's History is One's Misery

Met dank aan / with thanks to:
 Joep van Liefland / Maik Schierloh
 Galerie Figge von Rosen
 Suzie Herman
 Fonds BKVB

Jeremiah Day's *Krakersmonument*
 is a project of Stedelijk Museum
 Bureau Amsterdam as part of the
 manifestation My Name is Spinoza.
 It is made possible in part by the
 Amsterdam Fund for the Art and the
 Foundation Art and Public Space.

The Manifestation *My Name is*
Spinoza is an initiative of the Amster-
 dam Spinoza Circle, developed by
 SKOR (Foundation Art and Public
 Space) and in collaboration with
 Foundation Spinoza Centrum
 Amsterdam

SPINOZA
 MY NAME IS



JULY 26 - SEPTEMBER 6
OPENING: JULY 25, 17 - 19H

LEO ASEMOTA,
VAN BRUUNMIELEN /
DE HAAN,
JEREMIAH DAY,
GERT JAN KOCKEN,
SARAH ORTMAYER