

Here Comes Everybody

Vertrekkend van een dialoog die al geruime tijd gaande is, palmen Sam Samiee en Narcisse Tordoïr de volledige galerie in. In de lente van 2020 stond deze duotentoonstelling op het programma bij Dastan Gallery in Teheran. De onstabiele politieke situatie in Iran stak echter stokken in de wielen. Waarom niet dichterbij huis dan? Bij Emergent in Veurne bijvoorbeeld? De intensieve samenwerking is uitgemond in schilderijen, installaties en muurschilderingen. Het is een samenstelling geworden van individueel werk, dat bij momenten brutaal met elkaar verweven wordt. Tordoïr en Samiee stellen ogenschijnlijke vanzelfsprekendheden in vraag, en zetten de diverse mogelijke benaderingswijzen van de wereld in de verf. Deze tentoonstelling woekert en *wriemelt*, maar fluit zichzelf hier en daar toch beheerst terug.

De dood als brood

Als Narcisse Tordoïr al patronen wenst te doorbreken, dan vooral de zijne. Zodra de kunstenaar een idee op de spits heeft gedreven, verandert hij weer van koers, het gevolg van een constante invraagstelling van het eigen werk. In *De dood als brood*, een werk uit 2005, legt de kunstenaar bijna letterlijk zijn praktijk bloot. De dood van een idee creëert een voedingsbodempoot voor een ander idee. Mede daarom lijkt zijn oeuvre zo ongrijpbaar en weerbarstig. De kunstenaar vernieuwt zijn eigen plastische methodes constant en radicaal. Overblijfselen van de kunstgeschiedenis zijn immer aanwezig, maar worden behandeld via referenties aan de actualiteit. Niet dat Tordoïr enige ambitie heeft om politieke uitspraken te doen, maar, net als u en ik, leeft de kunstenaar in het hier en nu, en hij weigert de sociaal-maatschappelijke actualiteit naast zich neer te leggen. Tordoïr gaat zelfs zo ver dat hij actuele, mythologische en religieuze verhalen met elkaar verweeft en volledig in scene zet in zijn atelier. Om deze vervolgens te fotograferen, te verknippen, of op maniakale wijze herop te bouwen met pastel. De torenhoge pastel-panelen van de serie *Fake Barok* zijn allesbehalve stille getuigen hiervan.

The Power of Beauty

De zijsprongen die Sam Samiee van de schilderkunst naar ruimtelijk werk maakt, duiden op geen enkele manier op *schilderscynisme*. De schilderkunst hoeft zichzelf namelijk niet te beperken. Samiee durft het aan om tegen conventionele opvattingen over schoonheid en kunde in te gaan. Zijn graffiti-schriftuur baseert zich bijvoorbeeld niet op bestaande technieken. Paradoxaal genoeg schuilt in zijn *anti-virtuositeit* net een kracht én een kwetsbaarheid. Zo'n kwetsbaarheid is toch *schoon*? Samiees *je-m'en-foutisme* is bijgevolg niet cynisch maar komt voort uit een geweldig schildersplezier. Een installatie van Samiee zal bovendien altijd op een schilderij *lijken*, maar deze wordt dan als het ware bekeken vanuit een soort prisma, waarvan de vlakken bestaan uit ideeën, verbanden en noties van tijd en ruimte. Sommige aspecten van het werk komen overeen met gedeelde ervaringen, herinneringen of handelingen. Zo eigent Samiee, die van Iraanse origine is, zich onder andere het weven van

Perzische tapijten toe via het medium van de verf. Van oorsprong is dit weven een vrouwenambacht en het ritme van de actie blijft zichtbaar. Het werk is niet wars van enige vorm van weemoed maar blijft tegelijk speels. Hierin schuilt Samiees fijngevoelige poëzie. Zijn *extended paintings* zijn niet enkel het gevolg van een rigide geconstrueerd proces rond vorm, materiaal en hun respectievelijke limieten. Zij vormen feestelijke werelden die draaien rond meervoudige perspectieven. Mogelijke herkenningspunten maken deel uit van circulaire bewegingen in de tijd, zonder begin noch einde of duidelijke richting.

Labyrint

In deze tentoonstelling trachten we de circulaire bewegingen die Samiee en Tordoïr genereren, aan de toeschouwer te tonen. Ze lezen als een verwarrende, hallucinante droom. Een droom in een droom. *De droom der dromen*. Het (vaak) krachtige voorkomen van de kunstwerken functioneert dan ook als een verleidingsmanoeuvre. De kunstenaars trachten u te verleiden om mee in een labyrint van referenties te stappen. Voor de maker van een labyrint is dit een gestructureerd gegeven. Ook van bovenaf is de structuur duidelijk zichtbaar. Zij die er zich in bevinden, hebben echter geen overzicht en lopen het risico te verdwalen of herhaaldelijk op een barrière te botsen. Rondom u is alles en niets, niemand en iedereen. "*Here Comes Everybody*", zei James Joyce in *Finnegans Wake*, en zinspeelde daarmee net op die niet te reduceren meervoudigheid en veelheid. Samiees en Tordoïrs meervoudigheid komt, net als bij Joyce, niet enkel voort uit een soort verzet, maar tevens uit kennis, openheid, plezier en plastische gulzigheid. Hun werk is op prominente en theatrale wijze aanwezig maar vraagt omwille van de diverse uitgangspunten en vaak fragmentarische weergaven net om een genuanceerde kijk van de toeschouwer. "Houd ook rekening met de *mogelijkheid van het falen* van deze hele onderneming", lijken ze te willen zeggen, zonder zichzelf weliswaar in te tomen. Zij vierten hun veelheid.

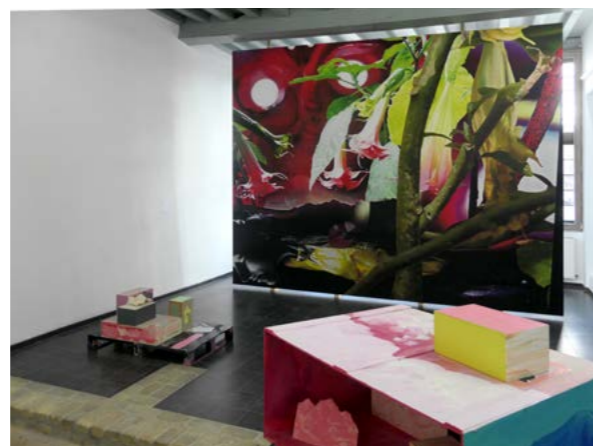
Here Comes Everybody deelt mokerslagen uit. Elke ruimte kan zowel een opening naar nieuwe inzichten voorstellen, als een blokkade ervan. Het labyrint dat de kunstenaars creëren op de grens van beeld en betekenisgeving, is niet enkel dat van een wonderland. Het is aantrekkelijk, zéker, maar bij momenten is het toch even slikken, in confrontatie met de stelligheid van sommige beelden. Hier vindt u alvast geen valse bescheidenheid.

Op de eerste verdieping van Emergent wordt de tentoonstelling op de spits gedreven. Hier bevindt zich de apotheose van maandenlange gesprekken, videocalls en wederzijds e-mailverkeer. Het beest dat Samiee en Tordoïr aan de hand van hun dialoog hebben gecreëerd, wordt losgelaten op de wanden van de galerie: in de vorm van Samiees geweven graffiti; en van Tordoïrs gefragmenteerde muurprint, waarin schilderij opnieuw foto wordt. Het werk van de ene doet dienst als achtergrond voor werk van de ander. Hier verschijnt de figuur van Pier Paolo Pasolini ten tonele, die voor de kunstenaars een gemeenschappelijk referentiepunt vormde tijdens hun gesprekken. *Het evangelie volgens Matteüs* en

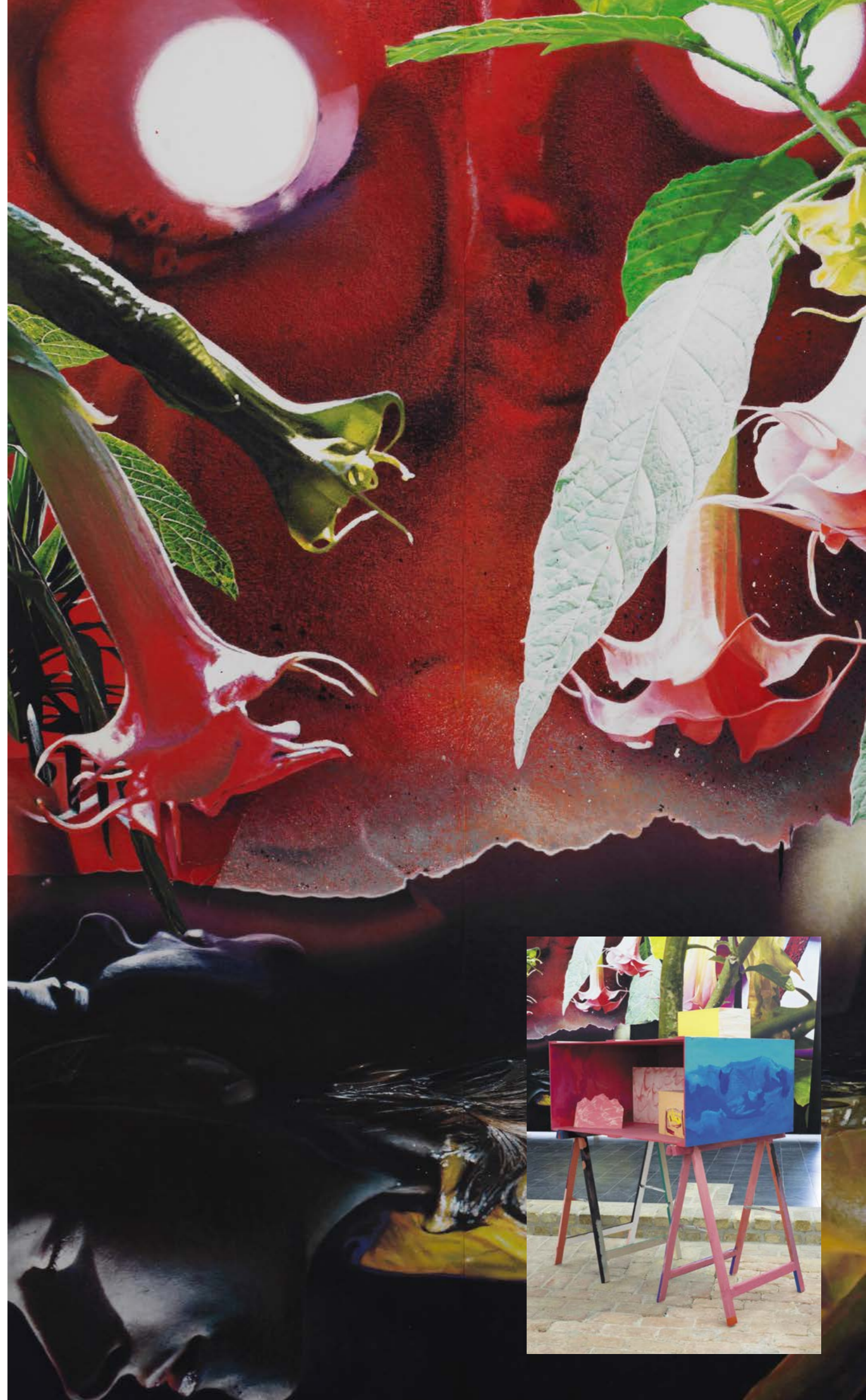
1001 nachten zijn present. Zo ook de radicale houding van Pasolini tegenover religie, alsook de botsing van de kunstenaars met de religieuze achtergronden van hun respectievelijke culturen. De monnik zonder God tekent aanwezig. De overgave zonder het streven naar absolute.

Een door de veelheid teweeggebrachte verbijstering, die de toeschouwer zou kunnen ervaren, wordt deel van de betekenisgeving van het kunstwerk. "Through the wind of a world in a wilder is a world as a world of a world." Joyces taal is bij momenten onleesbaar en vormt veeleer een obstakel, maar in het geval van Samiee en Tordoir is hun beeldtaal wél verleidelijk en benaderbaar. Het is echter het web van mogelijke betekenissen erachter dat niet altijd evident of toegankelijk is - zelfs niet voor de kunstenaars zelf. Het was Joyce die ooit over zijn *Wake* zei: "Alle talen zijn aanwezig want ze zijn nog niet van elkaar gescheiden. Het is als de Toren van Babel. En daarbij, als er in een droom Noors tegen je gesproken wordt, lijkt het niet onmogelijk dat je dit zou begrijpen.(...)" Die vreemde talen, die we enkel in een droom lijken te begrijpen, zijn van groot belang. Het zou dus onvoldoende zijn om Samiee en Tordoir te beschrijven als ontsnappingskunstenaars die zichzelf saboteren. Net zoals in *Finnegans Wake* zijn zowel vele talen aanwezig, als geen enkele. Indien taal, beeldtaal in dit geval, stellig gedefinieerd en vast omlind wordt, riskeren we de illusie 'alles' te kunnen vatten en verliest het 'niets' aan kracht. Niettegenstaande de intelligente gevoeligheid, de bij momenten fijne humor, of de plastische frivoliteit die beide kunstenaars aan de dag leggen - dit is toch enigszins *menens*.

Hilde Borgermans, maart 2021



Here Comes Everybody - Narcisse Tordoir, *Still Light - Shadows of Identity and Death*, 2015, pastel op print op dibond, courtesy Narcisse Tordoir & Emergent - Sam Samiee, *Gay Prometheus Stealing Lighters from Beautiful Woman, Women: Prometheus in Highlands*, 2018, mixed media, courtesy Emergent & Dastan Gallery (Teheran)





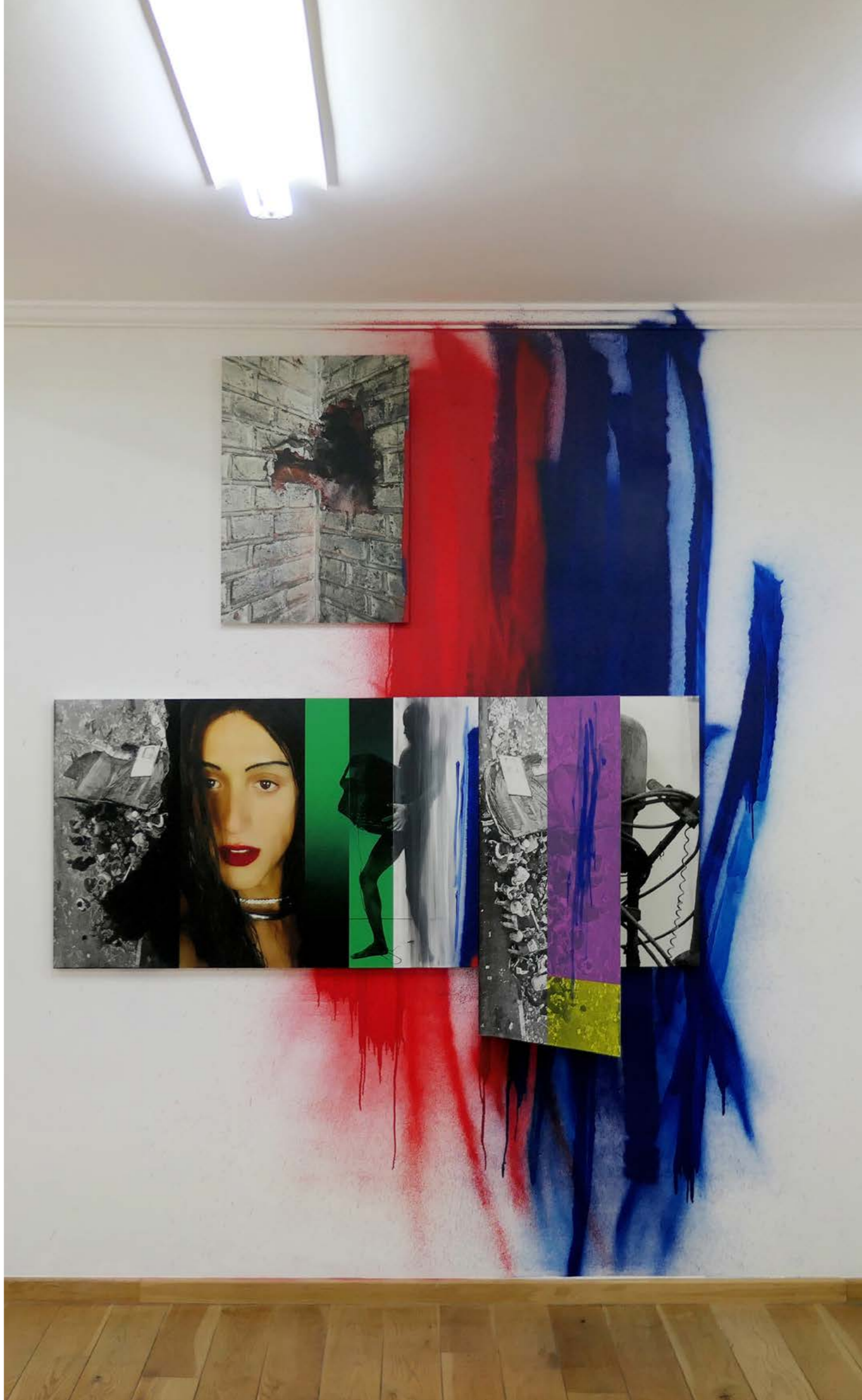
Dansen Tussenin

Wanneer de toeschouwer Emergent binnengaat, bevindt deze zich meteen *tussenin*. De voorste ruimte op de benedenverdieping wordt beheerst door een heel groot doek, dat bijna van de vloer tot het groenachtig beschilderde, zestiende-eeuwse plafond reikt. Technisch bekeken, betreft het een fotografische druk, helemaal bewerkt met pastel door Narcisse Tordoir. Het werk vult de hele ruimte met kleur – groen, roze, rood, ... Het ziet er krachtig en prachtig uit. Maar het beeld bevat ook enkele donkere zones; een soort *Januskop* (zoals de Oud-Griekse god, die tezelfdertijd kijkt naar het verleden en de toekomst, hemel en aarde, leven en dood); en iets van een intens rode kleur, dat lijkt op de *binnenkant* van een masker. Het *dodenmasker* van de kunstenaar.

Verspreid in de ruimte bevinden zich drie beschilderde, houten constructies – een platform, en twee kisten – gevuld met geschilderde objecten, die voor het merendeel ook (gesloten, kleine) kistjes of doosjes zijn. Deze constructies, gecreëerd door Sam Samiee en elk getiteld *Gay Prometheus Stealing Lighters from Beautiful Woman, Women: Prometheus in Lowlands*, zijn eveneens erg kleurrijk, met een overwicht van roze. Elke constructie vraagt om een andere, visuele en lichamelijke benadering. Het platform laat toe dat men errond loopt, en dat het van alle kanten bekeken wordt – zoals de kar die, in Europees-middeleeuwse tijden midden op een plein werd gereden, waarna willekeurig gepositioneerde omstanders het spektakel konden gadeslaan. Een eerste kist lijkt op een (poppen)theater, dat enkel aan één kant open is, en op die wijze het zicht op zijn inhoud begrenst en stuurt. Het kanaliseert en homogeniseert zijn interne ruimte zoals een lineair perspectief. Binnen de Europese geschiedenis was het tijdens de zestiende en zeventiende eeuw (vroeg moderniteit), dat, volgend op de toepassing van het wiskundig correcte, lineaire perspectief in de schilderkunst, de theaterdoos, met het publiek exclusief aan één kant gezeten, zich ontwikkelde. De tweede kist, die zich op de vloer bevindt, is echter alleen geopend aan de bovenkant. Dus kijken we naar beneden, in de kist, waar we onder andere een doos zien waarvan op de bovenkant een monster geschilderd is, met opengesperde bek, en een lange uitgestoken tong. Ernaast, op een dun stuk karton, staat geschreven: “*Inside, is when you close your eyes.*” Wat is hier het voorwerp van onze blik, terwijl we tussen deze constructies in stappen? Schilderkunst? Sculpturen? Architectuurmodellen? Een reeks podia voor (poppen)theater? Voorstellingen van innerlijke landschappen?

In de westerse kunstgeschiedenis luidt het verhaal dat de uitvinding van het wiskundig juiste, lineaire perspectief plaatsvond in het vijftiende-eeuwse Firenze. Misschien is dat waar. Maar waarom slagen westerse kunsthistorici er nauwelijks in om de cruciale invloed te vermelden van Ibn al-Haytams elfde-eeuws boek over optische fenomenen, getiteld *Kitab al-Manazir*. Het werd gepubliceerd in Cairo, en was wel bekend in het hele Middellandse Zeegebied. Ibn al-Haytam, in Europa ook bekend als Alhazen, kwam van Basra, in het huidige Irak. Hij verschaftte

empirisch bewijs voor het feit dat licht alleen een rechte lijn naar het oog kan volgen. Dit liet hem toe om lichtstralen te definiëren in geometrische termen en vergelijkingen. Als gevolg hiervan, toonde Alhazen wetenschappelijk aan waarom dingen van dezelfde grootte kleiner ogen wanneer ze zich verder van ons bevinden. Hij was ook de eerste om een *camera obscura* te beschrijven, een doos met een gaatje in, waarin een lens gemonteerd wordt, die ervoor zorgt dat een beeld van de buitenwereld binnenin op de achterkant van de doos geprojecteerd wordt. Wanneer Francesco Petrarca, in naam van het veertiende-eeuwse humanisme, het (kleine) millennium tussen de val van het West-Romeinse Rijk en zijn eigen tijd afserveerde als *de duistere eeuwen*, waarin niets van enige culturele waarde of betekenis plaatsgevonden had, dan negeerde hij niet alleen bewust belangrijke ontwikkelingen in de Europese middeleeuwse cultuur, maar ook het bloeien van, onder andere, poëzie, (natuur)filosofie en technologie in China (via de Zijderoute Venetië bereikend), of in de Perzische en Arabische cultuur. Vanuit dit humanisme, via de vroege renaissance, het protestantisme en de verlichting, bracht deze flagrante ontkenning een betreuenswaardig zwart-witdenken met zich mee, met betrekking tot, enerzijds, een eenzijdig rationeel, individualistisch en modern Westen, versus, anderzijds, een collectivistisch, irrationeel, mystiek Oosten. Deze rode draad in het westerse denken leidde uiteindelijk naar het positivisme en het utopisch sciëntisme van een totalitaire technocratie, zoals bijvoorbeeld het geval in het Stalinisme. Dit sciëntisme werd, onder andere in het negentiende-eeuwse Europa, gecounterd door een reactie die we als ‘tegenverlichting’ kunnen bestempelen. Dat laatste leidde uiteindelijk naar een arcadisch sentimentalisme, dat eveneens de voedingsbodem vormde van totalitaire regimes, zoals bijvoorbeeld dat van Nazi-Duitsland. Maar binnen de westerse cultuurgeschiedenis is er ook een andere ontwikkeling, die onder andere een startpunt vond onder een reeks vroeg-moderne, zestiende-eeuwse schilders in de Duitse gebieden en in de Lage Landen – zoals, bv., Patinir, Altdorfer, Cranach, de Holbeins, of Bruegel de Oude. Van daaruit zien we de evolutie naar een waarlijk *seculiere* cultuur – die, op haar beurt, binnen een zwart-witvisie vanuit het Oosten, onjuist in verband gebracht wordt met een eenzijdig rationalisme. Want de kern van dit moderne secularisme is de aanvaarding van een niet te reduceren *veelvoudigheid*: het feit dat om het even welke synthese, die de tegenstelling tussen rationalisme en sentimentalisme overstijgt, onmogelijk is. Zo rest enkel de mogelijkheid om beide uitersten telkens opnieuw *in de balans* te leggen, daarbij onoverkomelijke *bependingen* aanvaardend, die elke transcendentie of universele oplossing of ‘absolutie,’ en dus elke *verlossing* uitsluiten. In mijn opinie is James Joyce een van de meest prominente vertegenwoordigers van deze radicale vorm van seculariteit binnen het westerse modernisme.



Here Comes Everybody - v.b.n.o. Narcisse Tordoïr, Z.T., 2020, acryl op hout, digitale print, spray paint - With Many/ No Issues, 2001, acryl op hout, courtesy Narcisse Tordoïr & Emergent - Sam Samiee, Dead Christ in Coffin, after Hans Holbein, 2018, acryl op doek, courtesy Emergent & Dastan Gallery (Teheran) - rechts: Narcisse Tordoïr, Z.T., 2020, mixed media, courtesy Narcisse Tordoïr & Emergent



Van de voorste ruimte in de galerie, gaat het via een paar treden naar een kleine, doosachtige ruimte – die, verheven en geopend naar één kant, enigszins op een klein theaterpodium lijkt. Hier vinden we een schilderij van Samiee, dat als een tweedimensionale tegenhanger van de drie kleurrijke constructies fungeert. Dit schilderij, getiteld *Dead Christ in Coffin, after Hans Holbein*, heeft de afmetingen van Samiees eigen toekomstige doodskist. Toen de zwart geschilderde bovenlaag nog nat was, heeft de kunstenaar er iets in geschreven (zodat het gekleurde oppervlak van onder de zwarte laag doorschemert): “*After H.H.*” en “*IESVS.NAZARENVS.REX. IVDÆORUM*” (Jezus van Nazareth, Koning der Joden). Dit werk verwijst rechtstreeks naar *Het lichaam van de dode Christus in het graf* van Hans Holbein, een merkwaardig schilderij uit 1520-'22, dat zijn auteur ertoe noopte zijn thuisland te ontvluchten richting Engeland. Holbeins schilderij toont Christus' uitgestrekte en onnatuurlijk lange lichaam van opzij. Hij lijkt in een lange kist te liggen, alsof een zijkant van de kist weggenomen is – het ziet eruit als een theaterbox, of een kijkdoos. Zowel Christus' haren, als zijn rechter hand en voet geven de indruk de omtrek van de kist, of het beeldvlak, te overschrijden. Bovendien zijn het gezicht, de handen en de voeten, alsook zijn wonden, weergegeven als realistisch dood vlees in de eerste stadia van verrotting. Boven het lichaam dragen engelen, voorzien van passie-attributen, een met een borstel op papier geschreven inscriptie (vergelijkbaar met het stuk karton in de kist op de vloer), met de Latijnse woorden “*IESVS.NAZARENVS.REX.IVDÆORUM.*” Volledig in de ban van dit kunstwerk, meende de Russische schrijver Fjodor Dostojevski de confrontatie erin te herkennen tussen, enerzijds, het Christelijk geloof en anderzijds de natuurwetten en de ultieme realiteit van de dood. Literair theoretica Julia Kristeva – een belangrijke referentie voor Samiee – voerde een psychoanalyse van het schilderij uit, waarbij ze zich afvroeg: “*Verlaat Holbein ons, zoals Christus zich, een ogenblik, verlaten voelde? Of nodigt hij ons integendeel uit om Christus' graf in een levende tombe te veranderen, om deel te nemen aan de geschilderde dood en het dus in ons eigen leven te integreren, om er zodoende mee te leven, en het te laten leven?*” Over de open ogen en mond van de dode Christus schreef Michel Onfray dat dit de indruk geeft dat “*de toeschouwer Christus ziet kijken: misschien ziet hij wat de dood in petto heeft, want hij staart naar de hemel, terwijl zijn ziel daar wellicht al is. (...)*”

Dus, terwijl ik hier sta en me omdraai, kijk ik naar Narcisse Tordoors grote doek aan het andere uiteinde van de voorkamer, met de voorstelling van de binnenkant van zijn dodenmasker. Bekeken van hieruit, functioneert het doek, dat de vensters blindeert en, op die manier, het zicht op het alledaagse leven buiten blokkeert, als het decor van een theaterpodium – in het Frans vrij toepasselijk ‘*infini*’ genoemd. Binnen deze opstelling, dit soort vagevuur, lijken andere bezoekers – terwijl ze laveren tussen, en kijken naar, Samiees dozen (met daarbinnen kleinere dozen) – te fungeren als acteurs binnen een grote theaterdoos, ergens tussen Tordoir en Samiee, Teheran en Veurne, leven en dood, *straight* en *queer*, binnen en buiten, gelovige en atheïst, alles en niets.

De bezoekers worden uitgenodigd om het spel te spelen tussen masker en dood.

Onwillekeurig, als in een *déjà-vu*, denk ik aan een kunstenaar die eveneens een opmerkelijke voorkeur had voor zowel *roze* als *meervoudigheid*. In 2010 herdacht een hele reeks tentoonstellingen de honderdvijftigste geboortedag van James Ensor. In Mu.Zee te Oostende nam de expositie *Bij Ensor op bezoek* een volledige verdieping in. Aan beide zijden van deze grote en hoge ruimte herbergden twee balkons elk een kleine thematische sectie. Het ene bevatte Ensors ontwerpen van kostuums en decors, maskers en muziek voor het *Bal du rat mort*, een carnavaleske komedie. Het andere was gewijd aan de dood. Dit bleek een bijzonder geslaagd plan: na een bezoek aan de hele tentoonstelling beneden, bood het ‘nabeeld’ vanaf die balkons, waarbij ik elke bezoeker (dat wil zeggen, *mezelf; iedereen*) als acteur in Ensors veelkantige universum zag rondwaren, een inzicht in de *lege* essentie van Ensors poëtica: het frivole, excessieve, briljante, groteske of sublieme *spel tussen masker en dood*. Ensor was een van de eerste kunstenaars die zijn eigen mythe bewust opvoerde, zichzelf als masker tussen de maskers presenterend. Tezelfdertijd vond in de ING-tentoonstellingsruimte in Brussel een tentoonstelling plaats, tot stand gekomen in samenwerking met het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, met de titel *Ensor ontmaskerd*. Misleid door Ensors groteske voorstellingen van hypocriete burgerlijke machthebbers, waren de makers er blijkbaar van overtuigd geraakt dat ze de ware, de echte Ensor achter het masker gevonden hadden. Maar heel Ensors poëtica vormt een reactie tegen het droge, positivistische realisme van zijn voorgangers. Achter zijn masker tref je niets anders dan een bodemloze leegte. De enig mogelijke realiteit is, enerzijds, het concrete, materiële bestaan van het masker zelf en, anderzijds, dat van het skelet, het vergankelijke vlees, en de bodemloze leegte. Het enige dat we kunnen doen, lijkt Ensor te suggereren, is een groots, genereus, excessief en open leven leiden, je eigen doodskist confronterend, en *dansen*.

Frank Maes
Koksijde, maart 2021





Here Comes Everybody - Sam Samiee, *The Fabulous Theology of Darya-i-Noor*, 2019, mixed media - linksboven: *Porosity Got me Like*, 2021, acryl en i-pad schilderij, geprint op papier, op doek, courtesy Emergent & Dastan Gallery (Teheran)



Here Comes Everybody - Sam Samiee, *The Genealogy of the Ancient Tree, after Bahram Bezaei* - 2021, *Untitled*, 2020, acryl op hout, courtesy Emergent & Dastan Gallery (Teheran)

Everybody Come Here
by Shanay Hubmann

A pulpit is an intricate blessing; having a voice a frightening gift. One never truly knows the scale of the valley until one has spoken, nay, shouted one's words and the echo returns.

This is a reality that Sam Samiee and I discuss often, be it on a video call or on a warm Kashan evening amidst the call to prayer from a nearby mosque.

While we have divergent pasts, Sam and I share a calling: we are "contaminated with the Persian life". And that, without asking for approval, makes us East-Western messengers, from Iran to the rest of the world. It is a shade of color we were never able to shed - Sam as an artist and myself, amusingly, as a decade-long Austrian diplomat.

Under the attentive eye of "the West", we both went full circle. One must understand something fully before attempting to undo it. Only after mastering our lines in another language can we slowly find our way back to our own words, to where we began. For me, that place is my birthplace, Iran. It matters, the pulpit from whence one speaks. And the irony is not lost on me that I, after decades of battling exotic and orientalist platitudes, write to you from under a pomegranate tree in an ancient desert courtyard.

Let me begin with the brilliant words of Anthony Burgess:

"Here Comes Everybody. The nickname is appropriate for a Joyce hero, since Joyce was always concerned with those elements of human nature which are in all properties which we all share - love of family, worry about debts, the tendency to drink too much, original sin. His admiration for ordinary human beings is best exemplified by his willingness to shower the jewels of language upon their everyday doings, to exalt them to myth or to godhead. The author feels that Joyce's books say not only 'Here Comes Everybody' but 'Everybody Come Here'. In other words, we are all welcome - not just the learned professors - at the great feasts of language which he spreads on a table of common wood, at the ceremony of exaltation of the ordinary at which he is the smiling, joking, presiding priest and host.

What Joyce does to literature is what Samiee and Tordoir are bravely attempting to do to art.

The exhibition begins with death and ends with a funeral.

But the red line we planned to follow through the space turns out to be, instead, a horizon. We become part of a conversation between two brilliant minds, with subjects cherry-picked and yet related in a multitude of ways. The ground we are about to cover expands, literally, across the entire world. How is this possible? The answer is simple: this exhibition, much like the plot of *Finnegan's Wake* and the Quran, takes place in the dreams of prophets.

The story told across the various spaces of *HCE* is

one of renewal: the annihilation of the Self that both Islamic mystics as well as western philosophers so often refer and aspire to. We begin the journey by witnessing the killing of our main characters! But this "first act" is more than just a town square execution for us to watch: it is an invitation. To join both artists in first acknowledging and then challenging the ego.

Every attempt to describe Samiee and Tordoir's interaction leads me to the imagery of a dance; and not necessarily one between humans. What makes both artists stand out is their ability to "create works without seeing them", to begin a journey without a clear image of the finish line. It is one thing to allow this freedom in one's own work, another to attempt it when entangled in somebody else's arms. The magic of collectivity, as an unfinished ode to Modernism, takes place as a collage: one dances in the other's adoration. One's excess spills into the other's containment. Prints. Photographs. Spray paint: the slow weaving of a nest in which we, the witness, can rest ever so briefly. From there experience the artworks - positioned sometimes separate, sometimes complimentary, sometimes overlapping - the way we experience a dream. Rationality would never be enough to explain such phenomena. And this is key.

Historically, when gazing eastwards from where you stand in Veurne, the Orient with all its exoticism and mysticism is often portrayed as lacking rationality. What was abandoned in translation is quite the opposite: while accepting the importance of rationality, we argue that it is not enough. When we experience art, much like a dream, something happens to our body; we react with more than just our brain - to colours, to images of pain, of violence, of love. We open up for the brutal act of re-thinking, re-sensing, re-signifying.

If the East seems better equipped to deal with emotionality, it is not for lack of rationality. In *1001 Nights*, Shahrzad displays this wisdom: she knows that, in order to appease the maddened king into sanity, she must join him in his insanity. It is not with science but with playfulness, manipulation, seduction and a vast array of colourful stories that she eventually succeeds.

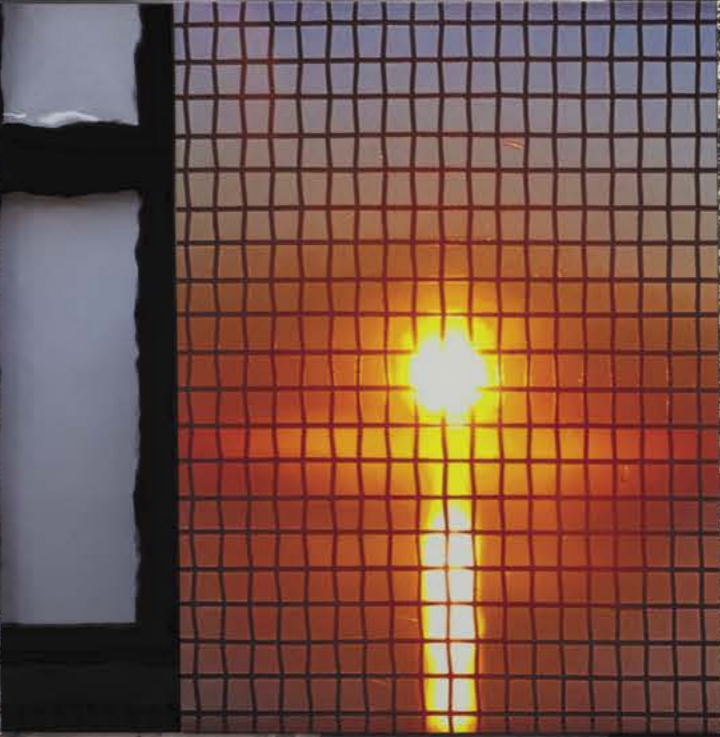
And so we continue our journey through the space, towards another late guest at this exhibition: Pier Paolo Pasolini, who perfected the walk of the rational-emotional tightrope: a gay marxist fascinated with historical materialism, celebrated by the average man for providing a (more recent) lens through which to gaze into more distant history. *The Gospel According to St. Matthew* and *1001 Nights* serve as an ode to celebrate his humane and mystical understanding of reality. Modern and Contemporary Art being flush with anti-religiosity and anti-mysticism, the likes of Pasolini showed us how to fully embrace these worlds without surrendering the rational one - often at the cost of their lives. We are reminded to go above and beyond clichés and identity politics.

“Here Comes Everybody” serves as a memorial of all those who cannot be here - whose lives were interrupted by the hostile conditions that forbade history from ripening. We get a sense of how much more there is to explore, and that this is only a beginning.

You see, by giving life to the “other”, we allow ourselves distance. The East - the West. Emotionality - rationality, Christianity - Islam, male - female. By drawing lines where we end and the other begins, we leave no room for alternative realities, for the multiplicity of history. We fall for the fundamental illusion of containment, of control.

To most, these lines make up the very net that holds the world in place. And yet, for the lucky few to have crossed them once, there is no return: we have seen with our own eyes that these lines are not trenches of war, but rather crests and troughs of waves that move, eternal and flawless, through the sinuous universe. The truth is always somewhere in the middle. It is with this knowledge, I believe, that Tordoir intended to exhibit in Iran, and eventually extended an intercultural, intergenerational invitation to Samiee. The mirror that Samiee holds up, be it his own reflection or that of an entire parallel reality that has shaped him, reveals images that lure us away from the “protestant” way of interpreting art and recalling history: hold on to your truth, fine. But make space for other truths. Read a Ghazal and see a collage. Look at interwoven spray-painted lines and see a carpet. Juxtapose Modernism and 14th century Islam. Read the Quran with the same bravery and openness with which you would attempt *Finnegan’s Wake*. See the perceived primitiveness of Islam as a deliberate and desperate regression back to the dream-life of the masses. Make space for feminism, homosexuality, science, rationality and a colourful political spectrum in the image of Iran. Reality, and truth, are infinitely complicated. And that is terrifyingly beautiful.





Here Comes Everybody -v.l.n.r. installatiezicht - Narcisse Tordoïr, Z.T., 2019, acryl op hout, digitale print, zeefdruk, courtesy Narcisse Tordoïr & Emergent - Sam Samiee, *Untitled*, 2020, acryl op hout, courtesy Emergent & Dastan Gallery (Teheran)

Samen-werken als esthetisch-zichtbare vorm van verzet

Case: Here Comes Everybody: Sam Samiee/ Narcisse Tordoir

1. Narcisse Tordoir werkt vanuit non-hiërarchisch georganiseerd kunstenaarschap aan tal van bi-laterale producties met kunstenaars vanuit vele hoeken van de wereld, ingegeven door een verlangen naar intense samenwerkingen waarin het “unieke” auteurschap verdampt tot doordachte en doorleefde empathie tussen zijn “westers geconditioneerde” background en die van zijn “tijdelijke” collega-kunstenaars met niet-westerse roots.

Het verkennen van “roots” via kleurrijke en onvoorspelbare “routes” die leiden naar nieuwe onuitgegeven constellaties van kunstwerken is een politieke houding die een artistiek verschil maakt door het ego van de kunstenaar op te geven. Het aan zet houden van een open dialoog beoogt het genereren van kunstwerken die “the gap” overbruggen met culturele onverschilligheid, mentale en mercantiele superioriteit. Dat Narcisse Tordoir met zijn vele samenwerkingen een fundamentele zelfbevraging uitlokt over zijn kunstpraktijk is in de actuele verhitte en regressieve westerse etalage-kunstwereld eerder een uitzondering te noemen.

Kunst wordt in de visie van Narcisse Tordoir authentiek-relevant mét de andere in tegenstelling tot een zelfgenoegzame, al dan niet politiek-correct gedefinieerde attitude die handelt over de andere.

De artistieke productie van Narcisse Tordoir is persoonlijk, dwars en soms letterlijk haaks; het maken van kunst is vooreerst een doorwroeten en geduldig nakauwen van literatuur, kennis en filosofie die als in een brandpunt ‘urgent’ bij elkaar komen om per slot van rekening in kunst te ontvlammen.

Als kunst geen oproep meer is tot een of ander mentaal verzet tegenover het conforme en dito verknachten van de mens via ideologie of religie en/of als kunst zich niet meer positioneert tegenover de manier waarop wij nu allemaal worden geleefd via de haast onbewust ervaren algoritmes die het leven en ons collectief consumeren tot in de kern navigeren - dan is er iets ferm aan de hand met de kunst.

Een kunstenaar is geen moralist; zijn enige en beperkte publieke wapenfeit blijft het zoeken naar en het oproepen van beelden met esthetische middelen. Het is dan ook evident dat hierbij de noties kwetsbaarheid en machteloosheid fysiek-zinnelijk materieel voelbaar kunnen worden in een specifiek kunstwerk. Dat is beduidend het geval bij Narcisse Tordoors meesterwerk *Fake Barok* (2016-2017); een machtige drieledige beeld-muur van uiterst fragiel pastel op de drager van fotografie waarvan in Veurne een deel wordt gepresenteerd.

In een niet mis te verstane, échte samenwerking maakt het ego plaats voor het individu, het individu dat je in co-working respecteert en niet kunt

wegcijferen. Een individu met inherent rhizomatisch-culturele roots is hoogstens benaderbaar via een intense vriendschap. En vriendschappen ontstaan pas écht via gesprek en dialoog die leiden naar overeenkomsten, gedeelde interesses en empathie.

Narcisse Tordoir zoekt die “encounters” al gedurende lange tijd op als kunstenaar én docent en beschouwt ze als een levendige noodzaak; als een kunstenaar die stilletjes utopisch poogt “een droom van de wereld te dromen” door dichterbij “de andere” te cirkelen en al doende te onderzoeken waar culturele verschillen elkaar kunnen ontmoeten op een begripvolle manier.

2. Sam Samiee wijst niet zelden in zijn werk vanuit een Perzisch referentiekader op de pretentie en misvattingen over existentieel-westerse opvattingen over de mens, de wereld en het heelal. Copernicus vergat in het begin van de 16e eeuw in zijn bevindingen zijn bronnen te vermelden; moslims wisten al sedert de 9e eeuw dat de aarde rond was een van de vele hemellichamen. Het is weliswaar wel Copernicus die het centrale centrum-ik-mensbeeld decentraliseerde en onteigende van het heelal, zoals later Darwin dat deed met de evolutieleer en Freud met zijn onderzoek naar het belang van het onderbewuste waarover de mens geen controle behoudt.

Met de vaststellingen van deze opeenvolgende denkers werd de idee van zelfcontrole en suprematie van de westerse mens over alles en nog wat voor goed van zijn voetstuk gebracht.

In de Perzische poëzie zoals die van Hafez en Rumi ligt dé kern van het werk en denken van Sam Samiee; ethiek en esthetiek worden niet gescheiden maar komen samen in niet zelden vrije en erotische poëzie waarin de dichter zichzelf verliest via de onbeperkte verleiding van het geliefde. Om die reden is het boek *Duizend en één nacht* - in oorsprong “Arabische Nachten” - beschouwd als een eeuwenlange ketting van verhaal na verhaal van groot belang voor Sam Samiee en is het ook volstrekt logisch om in deze tentoonstelling de film te vertonen van Pier Paolo Pasolini.

Tijdens de voorbereiding van een expo *Feast of Fools* (2019) in het Kasteel van Gaasbeek kreeg ik per mail een prachtige zin uit een Perzisch gedicht toegestuurd:

“De liefde raakte ontheemd, het verstand er naar op zoek”.

De kunst van Sam Samiee laat als het ware beelden fragmentair uit elkaar spatten; dat doet hij onder andere met kleine, volle diorama’s die in het westen bekend staan als “representaties” van een of ander “wonderland”. Hij creëert zoals in de Perzische poëzie verhalen in verhalen waarin het visuele aanvoelen overheerst van grenzeloosheid. Spray-actie op de muur als een hint naar het contemplerend maken van textiel; een gedrapeerd, golvend schildersdoek op de houten gebinten op zolder; speelse kijkdozen,

schilderijen met enigmatische opschriften en lpad-tekeningen baden in zinderende kleuren en gaan in dialoog met de wereldse kunst van Narcisse Tordoir.

3. Samenwerkingen tussen kunstenaars zijn in de moderne kunst zeker geen uitzondering; het was een handige manier om te ontvluchten aan wat Marcel Broodthaers zo krachtig uitbeeldde via een spel met de initialen van zijn naam “M.B.”. De familienaam van de kunstenaar (of zijn initialen) verzilvert het economische belang van het kunstwerk binnen de kunstmarkt en kunstwereld; hieraan is haast niet te ontsnappen.

De redenen van samenwerkingen tussen kunstenaars kunnen nogal verschillen en vinden niet alleen hun intenties in de druk(te) van de markt maar ook in de problematiek van het individuele auteurschap. Englebert Van Anderlecht in het zog van Cobra, introduceerde in ons land in de jaren vijftig de “peinture partagée”; dat waren samen-gerealiseerde schilderijen met andere kunstenaars en dichters met de bedoeling de individuele stijl en beeldtaal te kraken ten gunste van een ‘nieuwe, onuitgegeven vorm’.

American Stars zoals Andy Warhol en Jean-Michel Basquiat werkten samen onder de zakelijke, gewiekste invloed en supervisie van de Zwitserse dealer / gallery Bischofberger in Zurich. Vele anderen schuilen samen onder de vorm van een fictieve naam zoals IFP (Information, Fiction, Publicité) Leon Gabin of Agentschap ... en weten via deze omweg de economische druk op één persoon/kunstenaar te kanaliseren naar een groepsnaam met een al dan niet welklinkende fictienaam/’brand’. Bij het schrijven van deze tekst dansen en huppelen mijn vingers op het klavier, niet zonder toeval op de tonen van de cd *random access memories* van de onlangs opgedoekte totaal mysterieus-anonieme techno-groep DAFT PUNK...

4. Het is glashelder dat de samenwerking tussen Narcisse Tordoir en Sam Samiee van een hele andere orde is; het is een tijdelijke en open samenwerking die de grenzen van elkaars begrip aftast. Zij bereiken door werk bij elkaar te brengen een omstandigheid waarin wederzijdse intellectuele invloeden worden getoetst. In dit boeiend perspectief is op de expo de in between aanwezigheid van twee films van Pier Paolo Pasolini van opvallend verbindend belang.

Films waarin de communist-homo Pasolini in *The Gospel According To St. Matthew* (1964) het Oude Testament letterlijk vanuit de schilderkunst én vanuit het volk-sprekend regisseert tot een werelds manifest van verzet om in de andere film “Arabian Nights” (1974) geïnspireerd op het oorspronkelijk uit de 14e eeuw daterende boek *Duizend-en-één-nacht* de adab gedachte in de ring te gooien. In de Koran wordt het woord adab gebruikt om het beheersen van het denken of elke andere lovenswaardige vorm van beheersing waarmee mensen zich ergens in bekwamen, mee aan te duiden. Goede zeden en goede manieren (de basis van elk ethisch systeem) worden als de ware test van iemands capaciteiten

beschouwd. Adab wordt in de islam-context gebruikt als “etiquette”; een gedragswijze als een model. Alhoewel de islamitische esthetiek niet kan worden bereikt met het afbeelden van de mens of de natuur, blijkt het enige middel de menselijke contemplatie. Adab cirkelt als een prikkelen tot mediteren over kunst; menselijke creaties die de waarneming tot een intuïtie voor het ware of de ultieme werkelijkheid kunnen leiden. Het werk van Pasolini en Samiee staat hier haaks op; ze verwijzen beiden naar de Perzische poëzie waarin ethiek en esthetiek niet worden gescheiden en voluit beeld worden.

5. De samenwerking tussen Narcisse Tordoir en Sam Samiee drijft niet alleen op het dribbelen van de mechanismen van de kunstmarkt maar evenzeer op een integer en beslist omgaan met gesublimeerde, conservatieve macht en denkbeelden die sluimeren binnen het actuele politieke klimaat. Een klimaat waarin bepaalde cultuur-overschrijdende taboes en maatschappelijke thema’s niet zelden - en eens onderwerp geworden in de publieke context - gecensureerd of geminimaliseerd worden als activisme.

Narcisse Tordoir en Sam Samiee bekampen via hun vrij en wars van stijl ontwikkeld oeuvre de macht van waardevrije kunst en zetten er historische voetnoten onder.

Ze brengen een zinderend alternatief voor kunst als entertainment en voor kunst die snel verwordt tot gerecupereerde beeldtaal via publiciteit en marketing. Graag citeer ik als slot Paul Nougé (1933), een citaat dat aansluit bij deze excellente ontmoeting die weerklinkt als “een stille woeling van het geheugen”; in de richting van een voortschrijdend artistiek project als prachtig en krachtig pleidooi voor een groter en méér inclusief verlangen naar menselijkheid.

Luk Lambrecht

dank aan:
Mohamed Aboe Ali, voor de verduidelijkingen in de Koran



Bijlage bij HART 212 in opdracht van Emergent n.a.v. expo *Here Comes Everybody* met Sam Samiee en Narcisse Tordoïr, curator Hilde Borgermans, te Emergent (07/03 – 02/05/2021)

Verantwoordelijke uitgever
CVBA EMERGENCE
Abdijstraat 34
8670 Koksijde
BE 0688.716.925

galerie@emergent.be
www.emergent.be
www.facebook.com/
EMERGENTgalerie
www.instagram.com/
emergentinveurne

Redactie en coördinatie
HART
Emergent

Teksten
Hilde Borgermans
Shanay Hubmann
Luk Lambrecht
Frank Maes

Vormgeving
Narcisse Tordoïr &
Vrints-Kolsteren

Druk
Die Keure, Brugge

Fotografie
Koen de Waal
Chantal van Rijt

Opdrachtgever
Emergent

Met dank aan
de kunstenaars, Koen De Decker,
Lief Meeus, Yves Tordoïr,

Dastan Gallery (Teheran),
Johan Blanckaert &
Veronique Ghekiere,
Dirk Castelein & Hilde Devos,
Tine & Charlotte Castelein,
Pierre Debra & Charlotte
Houtsaegeer, Wim Dejonghe,
Frank Maes & Astrid Bonduel,
Ivan Maes, Niko Maes,
Thomas & Peter Moerman

Niets uit deze uitgave mag worden overgenomen of veeleenvoudigd zonder voorafgaande toestemming van de uitgever en de auteur. De uitgever heeft ernaar gestreefd de copyrightbepalingen nauwgezet na te volgen, maar kon niet altijd met zekerheid de rechthebbenden van elke illustratie achterhalen. Eenieder die meent nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht zich tot de uitgever te wenden.

