

Felipe Meres

De Last van  
Expressie

Felipe Meres

Burdens of  
Expression

“Iedereen is zogenaamd bezig met individuele expressie, maar als je op straat kijkt, loopt men het grootste deel van het jaar in een uniform” protesteert (*geen titel*), een installatie van Jessica Stockholder, wanneer het aan een therapeut de emotionele last van zijn liefde voor kleuren toevertrouwt. Geplaatst op een halfcirkelvormig roze podium in de *Lion Cachet Kamer* van het Centraal Museum in Utrecht, is het object het eerste van vijf kunstwerken die Emmeline de Mooij onderwerpt aan een analyse in *Kunst in Therapie*, het meeste recente werk van de kunstenaar. In opdracht van het museum vond het project plaats op vijf opeenvolgende zondagen, beginnende op 20 december 2015, en bestond uit therapeutische sessies waarin kunstwerken uit de museumcollectie werden geanalyseerd door therapeuten uit verschillende richtingen. Elke sessie duurde ongeveer dertig minuten. De Mooij fungeerde als de stem van de kunstwerken – een aanwezigheid die niet zichtbaar was op het podium behalve bij een van de performances.

In de eerste van de vijf sessies, analyseert psychiater Klaas de Mooij – gezeten op een replica van een Rietveld stoel, op het podium neergezet voor de therapeuten – Stockholders installatie uit 1991. Hij probeert het een overzicht van zijn symptomen te geven. Het kunstwerk, een uitbundige verbinding van zowel huishoudelijk als industrieel materiaal, zoals een ijzeren stoel, roze plexiglas platen en stoffen met

bloemenprints, geeft zich over aan een serie van introspectieve en reflexieve vragen naar de politieke aard van zijn eigen esthetiek:

*“Kleur is emotie en met het westerse uniform onderscheid je je van het emotionele en behoor je tot een beschaafde en superieure wereld. Dat wat kleur heeft, heeft eigenlijk een lagere status. Nou daar strijd ik dus tegen.”*

In de loop van de sessie klinkt de stem van de installatie steeds geïrriteerder als die probeert zijn paradoxale gevoelens, die de last van subjectieve expressie impliceert, te beschrijven. Het verlangt gezien én erkend te worden voor de onbevreesde en ongedwongen uiting van emotionele zelfexpressie. Tegelijkertijd bekent het zich paranoïde te voelen en vaak bang om te worden uitgelachen door anderen en buitengewoon onzeker is over de effecten van deze ongedwongen uiting.

In een poging deze zorgen aan te pakken, biedt de psychiater aan (Emmeline de Mooij’s vader) een symbolische lezing van het sculptuur te houden met in achtneming van zijn levendige kleuren en het ‘bijzondere’ feit dat het bestaat uit een stoel zonder zitting. “Als ik erop zou willen gaan zitten, zou ik erdoor zakken. [...] Het is net alsof je geen basis hebt, alsof er iets heel belangrijks mist.” In een benadering die zal worden herhaald in de volgende vier sessies, let de

“Everyone is supposedly busy with individual expression. But if you look outside, people wear uniforms for the most part of the year” — protests *Untitled*, a sculpture by Jessica Stockholder, as it confides to a therapist the emotional hardships caused by its passion for colors. Installed on a pink semi-circular stage in the *Lion Cachet Room* at the Centraal Museum in Utrecht, Netherlands, the piece is the first of five art works Emmeline de Mooij subjected to analysis in *Art in Therapy*, the artist’s most recent body of works. Commissioned by the museum, the project took place over the course of five consecutive Sundays, beginning on December 20, 2015, and consisted of therapeutic sessions where art works from the museum collection were analyzed by professionals from a range of therapeutic orientations. Each session lasted roughly thirty minutes and featured de Mooij as the voice of the art works — a presence that could not be seen on stage in all but one of the performances.

In the first of five sessions, psychiatrist Klaas de Mooij — sitting on the Gerrit Rietveld’s Red and Blue chair replica assigned for therapists on stage — analyzes Stockholder’s 1991 sculpture and attempts to provide it with an overview of its symptoms. The piece, which consists of an effusive articulation of both domestic and industrial materials

including an iron chair, pink acrylic sheets and fabrics with flower prints, indulges in a series of introspective and self-reflexive inquiries on the political nature of its own aesthetic:

*“Colour is emotion. With the Western uniform you distance yourself from emotion and claim to belong to a civilized and superior world. That which has colour in effect has a lower status. I fight against that.”*

As the session progresses, the voice of the installation becomes increasingly exasperated as it attempts to describe the paradoxical feelings that the burden of subjective expression entails. While it longs to be seen and recognized for the fearless and unconstrained performance of emotional self-expression, it confesses to feeling paranoid, frequently afraid of being mocked by others and extremely insecure about the effects of the action.

In an effort to address these concerns, the psychiatrist — who is Emmeline de Mooij’s father — offers a symbolic reading of the sculpture by taking into account its vibrant colors and the “exceptional” fact that it is composed of a chair that has no seat: “If I were to sit down on it, I’d fall right through. [...] It’s just as if you have no foundation. As if something important is missing.” In an approach that will be

therapeut op de formele attributen van het object als een middel om de condities van zijn symptomen te beschrijven en de latente betekenissen die zij herbergen eruit te trekken.

Het is geen toeval dat het werk een stereotype – of wellicht een emotionele – versie oproept van een vroegtwintigste eeuwse freudiaans georiënteerde kunstkritiek die veelvuldig de symptomatische ‘patiënt’ verving voor de ‘expressieve’ kunstenaar. In de Mooij’s werken worden onderzocht in historische formaties van sociale en psychologische modellen van de kunstenaar ingezet als een consistente methodologische strategie om de echte materiële condities van de artistieke praktijk te ontdekken en naar voren te halen. Werkend met een vocabulaire waarin evenzeer de principes van feministische performances doorklinken als de conceptuele kaders van institutionele kritiek, benadert de Mooij schijnbaar ahistorische mythes van artistieke expressiviteit als een middel om de zeer seksegebonden, geassocieerde en geracialiseerde structuren waar ze op rusten, uit te dagen.

De productieve effecten van materiële structuren, ofwel beperkend ofwel mogelijk makend, zijn in wezen een van de centrale conceptuele funderingen van de performances. Terwijl sessie vier en vijf, met *Stoel*, een paraffine sculptuur van Jan van de Pavert, en *Landschap onder Regenlucht* van Carel Willink, objecten beschrijven die gekweld worden door een fundamen-

teel gebrek aan of verlies van structuur, die de geanalyseerde symptomen van sessie één doen weerklinken, brengen de andere twee sessies conflicten aan het licht die zijn ontstaan door de aanwezigheid van rigide beperkingen. In sessie drie bijvoorbeeld, waarin therapeute Yoyo van der Kooi een olieverfschilderij van Hendrick Bloemaert, *Maria met Kind*, analyseert, wordt de productieve rol van beperkende structuren verkend door een onderzoek naar de ervaringen van het moederschap – een onderwerp dat vaker terugkomt in de Mooij’s werk. De devaluatie en onzichtbaarheid van zorg, maar ook van andere vormen van emotioneel werk, komen naar voren in de sessies als bronnen van leed en afmatting voor de meeste personen – terwijl het disproportioneel degenen treft die geïdentificeerd worden als vrouw.

Het is belangrijk om op te merken dat in de performances van *Kunst in Therapie*, die gecatalogiseerd zijn en aan de toeschouwer worden gebracht als therapie sessies, de rol van de patiënt niet wordt vertolkt door de maker van het werk, maar door het werk zelf. Binnen de conceptuele structuur van de performances, de exacte parameters daarvan worden niet onthuld, verschijnt elke patiënt als het product van de conversaties die bij elke sessie plaatsvinden. Door middel van het deskundig inzetten van antropomorfisme, dat dient om het auteurschap van de kunstenaar te verschuiven naar het kunstwerk zelf, stelt de Mooij de

reiterated in the next four sessions, the therapist attends to the formal attributes of the piece as a means to inscribe the conditions of its symptoms and extrude the latent meanings they harbor.

That the work evokes a stereotypical – if not a dead-pan – version of early-twentieth-century Freudian-oriented art criticism that frequently substituted the symptomatic “patient” for the expressive “artist” is no coincidence. In de Mooij’s works, inquiries into historical formations of social and psychological models of the artist are deployed as a consistent methodological strategy to explore and highlight the very material conditions of artistic practice. Working with a vocabulary that resonates as much with the tenets of feminist performance as it does with the conceptual frameworks of institutional critique, de Mooij approaches seemingly ahistorical myths of artistic expressivity as a means to challenge the very gendered, classed, and racialized structures that support it.

The productive effects of material structures, either constraining or enabling, are in fact one of the central conceptual underpinnings of the performances. While session four and five, featuring *Chair*, a 1991 wax sculpture by Jan van de Pavert, and *Landscape under Rainy Sky*, a 1943-1946 oil painting by Carel

Willink, inscribe subjects that are troubled by a foundational lack or loss of structure that echoes the symptoms analysed in session one, the other two sessions bring forth conflicts engendered by the presence of rigid constrictions. For instance, in session three, where therapist Yoyo van der Kooi analyses *Maria with Child*, a 1635 oil painting by Hendrick Bloemart, the productive role of constraining structures is explored through an inquiry into the experiences of motherhood – a subject that is recurrent in de Mooij’s practice. The devaluation and the invisibility of practices of care, as well as a range of forms of emotional labour, appear in the sessions as sources of suffering and debilitation for most subjects – while disproportionately affecting the ones that are identified as female.

It is important to note that in the performances of *Art in Therapy*, which are listed and presented to viewers as therapy sessions, the role of the patient is not occupied by the creator of the piece but by the piece itself. Within the conceptual framework of the performances, the exact parameters of which are not divulged, each patient appears as the product of the conversations that take place in each session. By way of a skillful deployment of anthropomorphism, which serves to dislocate authorship from the artist to the art work itself,

voorwaarden voor het optreden van de objecten die nog niet bestaan voor de analytische sessie maar die ontstaan als product van de performances.

In het uitvoerige model van persoonsformatie ontwikkeld door het werk, raken vragen over de parameters van waarheid en authenticiteit van de performances verder verstoord als ze worden toegepast op de niet-seculiere context van een van de vastgelegde therapeutische methodes. Sessie twee, met de sjamanistische therapeut Sifra Nooter, wordt uitgevoerd in de vorm van een healing ritual. Dit is de enige performance waar de Mooij's lichaam zichtbaar is op het podium en waarin de aanwezigheid van de kunstenaar ook verbaal wordt erkend. Door de Mooij's lichaam in te zetten als een medium, roept Nooter de geest van de *Hofsleep of Manteau de Cour*, een vroeg negentiende eeuwse lavendelkleurige hofjurk, aan.

Gedurende de hele sessie speelt Nooter op een trommel en verweeft ze haar vragen en aanwijzingen met meditatief gechant. Na het introduceren van het grondbeginsel van het sjamanisme dat 'alles een ziel heeft', vraagt Nooter aan de Mooij zich voor te stellen dat zij in het lichaam zit dat de hofsleep heeft gedragen. Zij vraagt het publiek om niet te oordelen en zich open te stellen voor wat er komt. Terwijl in de andere performances de conceptuele parameters van de therapie sessies alleen dienen om de conventionele strategieën te benadrukken

van Euro-Amerikaanse musea die werken om authenticiteit, originaliteit en uniekheid te verlenen aan hun kunstvoorwerpen, roept de vertolking van het sjamanistische ritueel – naast de verlichtingswortels van de esthetische waarden die het instituut in stand moest houden – de geesten van zijn gewelddadige koloniale verleden op.

Naarmate de sessie vordert, wordt de stem van de *Hofsleep* beschreven als een verscheurd vrouwelijk object wier sociale status is gebaseerd op emotionele onderdrukking, lichamelijke beperkingen en psychische vervreemding. Gekweld door een diepe leegte en moeite om te ademen, klaagt de stem over een knellend gevoel dat gepaard gaat met een gevoel van trots en raciale superioriteit. Als Nooter haar vraagt de jurk uit te doen, stelt ze dat dat haar onmiddellijk verlichting zou geven, maar dat het ook een gedeeltelijk verlies van het zelf zou betekenen en haar adellijke status in gevaar zou brengen. Nadat ze toch instemt met de suggestie van de therapeut, drukt de stem oplichting uit en laat ze blijken deze handeling in de toekomst te herhalen – zolang het maar gebeurt binnen de huiselijke omgeving van de slaapkamer. Wanneer Nooter vraagt of het uitdoen van de jurk haar het gevoel geeft te zijn 'als alle andere vrouwen', herinnert de stem de therapeut aan haar blauwe bloed.

De weigering van de stem om vergeleken te worden met een universele categorie vrouwen reflecteert de

de Mooij sets the conditions for the appearance of subjects that do not preexist the analytic session but are produced as the outcome of the performances.

In the elaborate model of subject formation engendered by the piece, questions concerning the parameters of truth and authenticity of the performances are troubled further if brought to bear on the non-secular context of one of the appointed therapeutic methodologies. Session two, which features shamanistic therapist Sifra Nooter, is conducted in the format of a healing ritual in the only performance where de Mooij's body is visible on stage and in which the presence of the artist is verbally acknowledged. By deploying de Mooij's body as a medium, Nooter invokes to the room the spirit of the *Court train or Manteau de Cour*, an early-nineteenth-century lavender court train.

For the entire duration of the performance, Nooter plays a frame drum while interweaving her questions and instructions with meditative chanting. After introducing the tenet of shamanism that "everything has a soul", Nooter asks de Mooij to imagine herself in the body of the court train and directs the audience to suspend judgement and remain receptive to what may appear. If in the other performances, the conceptual parameters of the therapy sessions alone serve to

highlight the conventional strategies of Euro-American museums that work to confer authenticity, originality and uniqueness to its art pieces, the enactment of the shamanistic ritual evokes — in addition to the Enlightenment roots of the aesthetic values the institution was created to uphold — the specters of its violent colonial past.

As the session progresses, the voice of the *court train* is inscribed as a fragmented female subject whose social status is predicated on emotional repression, bodily constraint and psychic alienation. Tormented by a profound emptiness and difficulty to breath, the voice complains about a pinching sensation that accompanies her sense of pride and racial superiority. When asked by Nooter to remove the dress, she contends that while doing so could bring her immediate relief, it would also entail a partial loss of self and place at risk her conditions of nobility. After agreeing to the therapist's suggestion, the voice expresses relief and shows an inclination to repeat the procedure again in the future — as long as it happens in the domestic environment of the bedroom. When asked by the Nooter if removing the dress made her feel like "all other women", the voice reminds the therapist of her blue blood.

The voice's refusal to be assimilated under a universal category

kritische blik van de Mooij's fascinerende aanpak van performances. De kunstenaar put uit een rijk feministisch vocabulaire van performance strategieën – een vocabulaire dat zeker sinds de jaren '70 van de vorige eeuw is afgestemd op zowel de ontwrichtende aard van gefragmenteerde biografische representaties als op de performatieve kwaliteit van persoonlijke verhalen – als een middel om een conceptuele structuur te ontwikkelen die aanvecht hoe seksekenmerken van invloed zijn op modellen van artistieke subjectiviteit. Door deze werkwijze benadrukt de Mooij het materiaal en de culturele beperkingen die vrouwelijke kunstenaars tegenwoordig nog steeds moeten trotseren. Zij mijdt ondertussen essentialistische modellen die een bijzonder format van artistieke praktijken als een transhistorisch vrouwelijke gevoeligheid projecteren. Het fenomeen 'emotionele expressie' treedt op als een cultureel en psychologisch middel dat, in zijn ongelijkmatige verdeling over categorieën als gender en ras in de loop van de geschiedenis van Euro-Amerikaanse kunst, heel gemakkelijk in een last kan veranderen waarmee bepaalde praktijken legitiem gemaakt kunnen worden en andere juist onzichtbaar. Bovendien moet de politieke aard van zo'n fenomeen, suggereert de Mooij's werk, worden meegenomen als instrumenteel voor de vorming van klinische definities van wat als een pathologische of gezonde toestand in het heden geldt.

Aangezien de objecten van de werken van *Kunst in Therapie* niet bestaan vóór de therapie sessies, maar tot stand komen tijdens de vertolking van de performance, lijkt de Mooij's strategie zich aan te sluiten bij een model van artistieke subjectiviteit dat niet altijd gemakkelijk voorhanden is voor expressie, maar komt in plaats daarvan tot stand als het resultaat van de ontmoeting tussen kunstenaar, toeschouwers en het institutionele kader van de tentoonstelling, circulatie en voorstelling van het kunstwerk – mezelf meegerekend. Hoewel je kunt proberen te zoeken naar uitspraken met biografische trekken van de kunstenaar in de diverse stemmen die te horen zijn in de sessies, levert de som van de delen geen beeld van een geheel. Integendeel, deze stemmen ontwikkelen, in hun voortdurende transformatie, zonder ingedamd te worden door de last van expressie, voorwaarden om een subject te worden dat, hoewel afhankelijk van specifiek materiële en culturele omstandigheden, steeds open blijft om het oneens te zijn met zichzelf.

of woman reflects the critical purchase of de Mooij's compelling approach to performance. The artist draws on a rich vocabulary of feminist performance strategies — a vocabulary that at least since the 1970s has been attuned with the disruptive nature of fragmented biographical representations as well as with the performative quality of personal narratives — as a means to elaborate a conceptual framework that challenges how markers of gender come to bear on models of artistic subjectivity. In so doing, de Mooij highlights the material and cultural constraints that female artists continue to face in the present, while eschewing essentialist models that project a particular format of artistic practice as a transhistorical female sensibility. The marker of emotional expression appears as a cultural and psychological device that, in its uneven distribution across categories of gender and race throughout the history of Euro-American art, can easily be turned into a burden that serves to legitimize certain practices while rendering others invisible. Moreover, the political nature of such marking, de Mooij's work suggests, must be taken into account as instrumental to the formation of clinical definitions of what counts as a pathological or healthy mental condition in the present.

As the subjects of works of art under therapy do not preexist the

therapy sessions but come to be during the enactment of the performance, de Mooij's strategy seems to align itself with a model of artistic subjectivity that is not always readily available for expression, but is instead produced as the outcome of encounters between the artist, viewers and the institutional frames for the exhibition, circulation and representation of the art work — myself included. While one can attempt to identify expressions of biographical traits of the artist in the multiple voices that appear in the session, the sum of the parts does not result in the outline of a whole. In fact, in their ongoing transformation, far from being constrained by burdens of expression, these voices engender conditions of becoming a subject that, although contingent on specific material and cultural circumstances, remains continually open to differ from itself.