



## ULAY OVER ULAY

Er zijn weinig kunstenaars die zulk gedurfd werk zijn blijven maken als Ulay (1943-2020). Vanaf het begin van zijn kunstenaarschap tot het einde is hij blijven experimenteren in werk dat hemzelf en zijn verhouding tot de wereld op allerlei manieren ondervraagde. Het Stedelijk Museum in Amsterdam wijdt deze winter een groot overzicht aan zijn werk. Wij nodigden Timea Andrea Lelik uit hem te portretteren aan de hand van zijn interviews wat heeft geleid tot een inzichtelijk en verrassend levendig gesprek.

Door Timea Andrea Lelik



## IDENTITEIT DOOR CONSTANTE VERANDERING

*'Mijn hele artistieke praktijk is geworteld in de overtuiging dat kunst het vermogen heeft om bij te dragen aan het leven'*

In de paar jaar dat ik de kans had om met Ulay (pseudoniem van Frank Uwe Layslepen, 1943-2020) te werken aan zijn monografie *Whispers: Ulay on Ulay* (2014) kwam Ulays veelzijdige oeuvre op me over als een weerspiegeling van zijn levensfilosofie, die diepgeworteld lag in zijn eigen ervaring. In het geval van Ulay was zijn doorlopende onderzoek naar een persoonlijke en relationele identiteit niet het gevolg van zijn werk als kunstenaar, maar juist andersom: zijn persoonlijke existentiële vragen leidden hem naar de kunst. Aanvankelijk gebruikte Ulay zijn eigen lichaam in die speurtocht, later richtte hij zich meer op anderen. In 1974 liet hij zijn eigen bidprentje drukken om zijn dood als enkelvoudig persoon aan te kondigen: *Ulay* (1943-1974) *Mein Abschied als einzige Person*. Op hetzelfde moment kondigde hij zijn toegewijde samenwerking met anderen aan, waaronder die met Marina Abramovic. Na hun scheiding ging hij vaker de samenwerking aan met zijn publiek, en werd de bijdrage van het publiek soms het kunstwerk.

Fotografie werd Ulays 'tweede huid', zoals Prita Gienberg het stelde, dankzij zijn polaroids, waar hij vervolgens iets mee deed, zoals hij zijn gezicht ook beschilderde en opmaakte. Hij begon zelfs met het medium samen te vallen in wat hij 'performatieve fotografie' noemde: performen voor de camera, maar ook in de camera, in een levensgrote polaroidcamera. Terwijl Ulay nooit een *signature artist* is geweest, die altijd maar naar het verleden kijkt, is zijn werk consistent geweest op vele niveaus, van zijn formele benaderingen en de thema's die hij onderzocht, tot zijn toewijding aan humanitaire doelen. Hij verzette zich vurig tegen het idee van het 'volledig ontdekt' worden als kunstenaar, mede omdat hij van mening was dat geen mens ooit volledig te begrijpen is door anderen, maar ook omwille van zijn algemene houding ten aanzien van kunst en leven, waarin persoonlijke introspectie centraal stond en niet het geven van een eenvoudige uitleg.

Ulay was een geweldige gesprekspartner; hij stond er altijd voor open om een onderwerp te bespreken met wie dan ook. Hoewel het helaas onmogelijk is om opnieuw persoonlijk met Ulay te praten, leent dit interview fragmenten uit eerder gepubliceerd materiaal waarin Ulay over zijn leven en werk sprak. Zijn antwoorden zijn in hun oorspronkelijke vorm gebelevd, maar de vragen zijn herschreven, om er een beter lopend verhaal van te maken en hem terug in het centrum van de aandacht te plaatsen.

**Times Andrea Lelick:** Je ontdekkingsstocht in de fotografie begon toen je begin twintig was. Gedurende je hele carrière fotografeerde je onophoudelijk jezelf en de mensen om je heen. Wat sprak je zo aan in het fotograferen?

**Ulay:** Ik ben altijd met fotografie bezig geweest. Pas toen ik met polaroids begon, ben ik mezelf gaan gebruiken als model of object voor onderzoek naar identiteit. Omdat ik geen achtergrondinformatie had over mijn familie en familieleden, wilde ik op een gegeven moment weten wie ik werkelijk ben. Het heeft iets met Amsterdam te maken, want door van Duitsland naar Amsterdam te gaan, werd ik opeens een Duitser. Dus begon ik mezelf te onderzoeken en tegelijkertijd naar andere mensen te kijken. Die andere mensen kwamen altijd uit de marge van de samenleving: daklozen, alcoholisten, travestieten of transgenders. Dit genre van mensen interesseerde me het meest, omdat ze allemaal buiten de sociale orde vallen, buiten de conventie van de samenleving. Net als ik. Tegelijkertijd gaf ik mezelf bloot voor de camera.<sup>1</sup>

Als autodidaact had je weinig interesse in esthetiek. Sinds het begin van je carrière was je manier van jezelf en de anderen om je heen portretteren vrij eenvoudig van aard. Waarom?

'Kunstenaars uit de jaren zestig en zeventig behoren tot de anti-kunst-, anti-esthetiekgeneratie. Ik heb mijn polaroids altijd rechttoe rechtaan geschoten. Ik gaf niet om de lichtomstandigheden of formele aspecten. Ik was nooit bezig met de waarheid; ik was altijd bezig met de realiteit. Dat is een groot verschil.<sup>2</sup>

Naast de fotografie is er in je werk gedurende je vijf decennia lange carrière een levenslange interesse in performance. Deze twee praktijken waren zo met elkaar verweven dat ze onafscheidelijk van elkaar lijken.

'Ik zie diepe connecties tussen deze twee praktijken. Er zijn echter ook belangrijke verschillen: performances zijn kortstondig, terwijl een polaroidcamera een materieel object voortbrengt. Het is opmerkelijk dat zodra ik de polaroidcamera begon te gebruiken en hem voornamelijk om mezelf richtte – een praktijk die ik "Auto-Polaroid" noemde – ik onmiddellijk de performatieve elementen erin ontdekte. Polaroids maken was voor mij een performatieve handeling: ik trad op voor de camera. Het waren intieme acties, uitgevoerd bij afwezigheid van een publiek, vluchtig van aard, maar in de tijd vastgelegd door de polaroidcamera.<sup>3</sup>

In 1974 bij galerie Seriaal (de Amsterdamse galerie die werd gerund door Wies Smals en Mia Visser, red.) stelde je voor het eerst werken uit je archief van Auto-Polaroids tentoon die afkomstig zijn uit de serie *Rensis sensus*. Hoewel deze werken werden weergegeven als filmische reeksen, waren ze niet bedoeld om een verhaal te vertellen. In plaats daarvan verwees

deze seriële manier van werken naar je langdurige onderzoek naar kwesties als identiteit, gender en seksualiteit.

'Dat was mijn manier van werken. Ik nam zelden maar één foto; meestal maakte ik een serie of een reeks. [...] Waar ik op uit was, was verandering. Veel van de reeksen tonen de werkelijkheid tijdens het veranderingsproces, in feite het veranderingsproces zelf.<sup>4</sup>

Van 1976 tot 1988 waren jij en Marina Abramović één van de meest succesvolle kunstenaarsparen in de performancekunst. Geboren op dezelfde dag, 30 november (hoewel jij drie jaar ouder bent), vertoonden jullie opmerkelijke overeenkomsten en besloten jullie samen aan een artistieke reis te beginnen die het concept van twee-in-één onderzocht. Jullie statement 'Art Vital' bepaalde de meer dan alleen het artistieke credo; dit werd jullie manifest voor zowel kunst als leven.

'NO FIXED LIVING SPACE  
PERMANENT MOVEMENT  
DIRECT CONTACT  
LOCAL RELATION  
SELF-SELECTION  
PASSING LIMITATIONS  
TAKING RISKS  
MOBILE ENERGY  
NO REHEARSAL  
NO PREDICTED END  
NO REPETITION'

'[...] ons leven, het concept van het werk en de performances waren allemaal onafscheidelijk van elkaar. Het was niet alleen een samenwerking, zoals bij een theatergezelschap, nee, we waren echt één, gelijkwaardig. We hebben samen werk gemaakt en samen werk uitgevoerd. Het werk was niet van mij en niet van haar. We hadden altijd het gevoel gehad dat we met zijn drieën waren: een vrouw en een man die samen iets voortbrachten wat we de Derde noemden. Ons werk was de Derde. Wat we samen hebben bereikt, zou voor geen enkele kunstenaar in zijn eenje mogelijk zijn geweest.<sup>5</sup>

Het gezamenlijke oeuvre van jou en Marina kwam bekend te staan als *Relation Work* en had als uitgangspunt de dualiteit van de man-vrouwrelatie, zowel het antagonisme als de afhankelijkheid van de tegengestelden.

'We besloten werk te maken over man-vrouwrelaties. Vooral de traumatische ervaring en angst uit de man-vrouwrelatie. Dit verklaart volgens mij op een of andere manier de intensiteit en agressieve elementen uit de vroege werken die we samen maakten.<sup>6</sup>

*Relation Work* kan grofweg worden opgedeeld in twee fasen met verschillende kenmerken. De eerste periode werd gekenmerkt door een fysieke en materiele strijd, terwijl de tweede fase in het teken stond van mentale en emotionele verandering en uitdaging.



Ulay, *JOY*, 2016, nummer 55 uit serie van 100 polaroids, Collectie Rabobank

'Er was een eerste fase, van 1976 tot 1980, die meer door mij werd aangestuurd. Daarna kwam een tweede fase van 1980-1988, dat was meer Marina's ding. [...] De performances uit de periode 1976 tot 1980 waren meer wat ik "ontladende" performances zou noemen: zeer realistisch, *minimal*, zeer erotisch. We hielden ze heel simpel, *elementair*: geen theatrale effecten, geen rekvisieten of inmenging van buitenaf. Vanaf 1980 of 1981 werden onze performances meer meditatie. Denk bijvoorbeeld aan *Nightsa Crossing*, *Modus Vivendi* en *Anima Mundi*. Ze hadden meer een esoterische, spirituele, meditatieve dimensie. Er was theatrale verlichting en er waren rekvisieten bij betrokken; dat was meer Marina.<sup>7</sup>

'Terwijl latere performances werden opgevat als series, werden de eerste performances slechts één keer uitgevoerd. Je stond erop dat performances niet zouden worden herhaald.

'Om meerdere redenen: om hun kortstondige, "in het moment"-karakter te benadrukken, om ze duidelijk te onderscheiden van theater en om het esthetische proces dat gepaard gaat met herhaling te vermijden. Ook om het rauw en authentiek te houden. Ik ben er altijd bij gebleven, vooral om de agressieve, zelfverminderende optredens niet te herhalen. Als je die keer op keer zou doen, zou je te maken krijgen met pathologie, waar ik helemaal niet in geïnteresseerd was.<sup>8</sup>

8 Ibidem.

9 Marta Gropo, 'Ulay', *Made in Mind: Myths and Realities of the Contemporary Artist*, Art and Theory Publishing, 2014.

10 Ibidem.

11 Alessandro Cassin, 'Moldura: I am Not a Photographer After All', *Whisper: Ulay on Ulay*, Maria Rus Bojan en Alessandro Cassin, p. 323.

12 Dominic Johnson, 'Ulay', *Art Monthly*, no. 473, februari 2014.

13 Alessandro Cassin, 'Relation Work: Symbiosis Creates the Third', *Whisper: Ulay on Ulay*, Maria Rus Bojan en Alessandro Cassin, Vol. 2, 2014, p. 116.

Na twaalf jaar relatie en samenwerking liepen jij en Marina in 1988 vanuit tegengestelde richtingen over de Chinese Muur om elkaar in het midden te ontmoeten en afscheid te nemen van elkaar en jullie gezamenlijke carrière. Als gevolg hiervan onderging ook jouw artistieke praktijk een verandering.

'Als je uit elkaar gaat, is dat een soort van kleine dood. Vooral omdat we ons in een psychologische en fysieke staat van symbiose bevonden. Je valt echt in een gat. In artistiek opzicht was het eerste dat ik deed het lichaam vervangen door vaten en vazen. Er is een lange traditie in Azië en het Midden-Oosten dat mensen hun huizen versieren met setjes vazen of vaten. Het gaat niet om de symboliek van yin en yang, maar om een negatieve ruimte. Ik heb ook urnen en vaten vervangen door het lichaam. Ik heb er een mooi boek over gemaakt voor het Centre Pompidou.<sup>9</sup>

Vervolgens keerde je weer terug naar de fotografie. In deze periode raakte je voornamelijk geïnteresseerd in het metafysische aspect van fotografie en zette je het onderzoek naar analoge mogelijkheden voort.

'Maar een ander soort fotografie, een fotografie zonder fotografie. Ik werkte met levensgrote polaroids in een camera. Het idee van de levensgrote polaroids kwam voort uit het ongelooflijk mooie boek van de Franse filmcriticus André Bazin, getiteld *The Ontology of the Photographic Image*. Toen besefte ik dat je

'Als ik getriggerd word door een foto, en bepaalde foto's kunnen dat, ben ik geen toeschouwer meer. Ik ben erbij, ik ben er, ik zit erin'



Metrische Abstraktion in Uziy: Maria Frowar, 1944, Inesek, polirook, Beatrix Stuehli, USA, courtesy Uziy Foundation, Ljubljana

de performance kon combineren met het fotografisch beeld, zolang als het object van het onderwerp in het fotografische beeld dezelfde dimensie heeft als het werkelijke object. Ik ontdekte de performatieve fotografie.<sup>70</sup>

Je ontwikkelde een eigen manier om fotografische beelden te creëren. Je beschouwde fotografie als een krachtig medium met esthetische kwaliteiten dat in staat was de realiteit van het bestaan bloot te leggen.

[...] voor mij verwijst het omgaan met het ontologische in een beeld terug naar mijn eigen bestaan. Als ik getriggerd word door een foto, en bepaalde foto's kunnen dat, ben ik geen toeschouwer meer. Ik ben erbij, ik ben er, ik zit erin. Ik heb het vermogen om in de foto te zijn, wat niet alleen van toepassing is op de productie van mijn eigen fotografische werken, maar ook op de ervaring van het kijken naar een foto van anderen.<sup>71</sup>

In jouw beeldtaal ligt een nadruk op een consistente praktijk met steeds dezelfde set van regels die zorgen voor jouw eigen 'ethiek van het zien'. Toch verzette je je tegen een enkele kenmerkende stijl.

'Mijn oeuvre is zo bizar. Ik spring. Ik ben geen lineaire, consistente, producerende kunstenaar. De meeste kunstenaars houden zich aan hun handschrift zodra dat eenmaal is erkend. Voor het publiek, voor critici en verzamelaars, en voor de markt is dat veel gemakkelijker en handiger. Mijn ambitie is bijna het tegenovergestelde: elke keer dat ik iets nieuws doe, kies ik voor andere motieven, verschillende technieken, verschillende afmetingen enzovoort. Dat kan erg verwarrend zijn, maar ik wil het ook leuk hebben. Als mijn oeuvre consistent en lineair zou zijn, dan zou dat saai zijn voor mij. Ik werk niet zo graag voor mezelf als voor anderen. En als het eenmaal klaar is, dan laat ik het los. Het is niet zo mijn ding om het een tweede keer te doen. Ik vind het leuk om dingen slechts één keer te doen. Nog een lastig ding: ik laat het niet gaan, ik verbeg het. Ik ben een verstoppingskunstenaar. Ik heb zo veel dingen gedaan waar mensen niets van afweten; ze kunnen het niet weten, omdat ze geen toegang hebben tot mijn archief. Ja, ik ben een verstoppingskunstenaar, geen ontspanningskunstenaar, tenzij je denkt dat jezelf verstoppert hetzelfde betekent als ontsnappen.<sup>72</sup>

'Terwijl je oeuvre geen lineair traject heeft gehad, bleef de basis van je oeuvre de continue belangstelling voor de



Ulay, *We're inside above*, 1986, gelatin, 70 x 52 cm, Collectie Robbebank, Utrecht

ging, sluit zich aan bij verschillende anarchistische bewegingen en is betrokken bij de oprichting van *Ruigvoerd* en *De Appel*. In de jaren 1976-1988 werkt hij intensief samen met Marina Abramović die hij tijdens een van haar performances bij *De Appel* ontmoet en met wie hij ook een liefdesrelatie aangaat. In hun gezamenlijke werk (*Relation Works*) vragen ze het uiterste van hun lichamen in veelal iconische kunstwerken, die het gevaar niet schuwen. Het onderzoeken van de man-vrouwverhouding, die Ulay in zijn polaroid-zelfportretten uit de eerste periode begint, zet hij hier voort. Als kunstenaar sduo krijgen ze een sterrenstatus. Nadat ze als geliefden en partners in 1989 uit elkaar zijn gegaan met *The*

*Lovers: The Great Wall Walk*, richt Ulay zich weer op fotografie en kijkt hij voornamelijk naar nationalisme en de positie van gemarginaliseerden. Een polaroidportret van bezoekers aan de Amsterdamse Albert Cuypmarkt uit 2000 is een goed voorbeeld. Ook in ander werk toont hij zich nog altijd politiek geïngageerd, zoals het werk over water. In 2015 vindt zijn laatste performance in Amsterdam plaats in het Stedelijk Museum, getiteld *A Skeleton in the Closet* waarin hij zich verhoudt tot temperatuur (opnamen in relatie tot het (zeke) lichaam, fotografie en de kamer die dan bij hem geconstateerd is. Op 20 maart 2020 overlijdt Ulay in Ljubljana, Slovenië.

# LEREN VAN ROUW

In een jaar waarin verandering en verlies zich steeds scherper aftekenen, is het tijd voor een andere manier om ons te verhouden tot verdriet. Staci Bu Shea vindt daarvoor inspiratie in collectieve rituelen van rouw.

Door Staci Bu Shea

'Het enige waarin de ene tijd verschilt van de andere is in wat er wordt gezien en wat er wordt gezien is afhankelijk van hoe iedereen alles doet.' Die zin herhaalt de Amerikaanse dichter Gertrude Stein driemaal in 'Composition as Explanation', geschreven en gepresenteerd als lezing in 1925-1926. Ze verbindt de invloed van oorlog op oorlogvoering, modernisme op kunst en haar schrijfsproces als 'tasten naar een voortdurend heden, een gebruiken van alles, een opnieuw beginnen'. Ik moet steeds aan deze uitspraak denken, op verschillende momenten in mijn dagelijks leven, als een profetische gids om dingen beter te kunnen begrijpen. De beladen vaagheid en complexiteit van deze woorden zijn enigszins moeilijk te verdragen in een jaar als 2020. Hoewel de situatie waarin we ons bevinden zeker te verklaren is, voelt het anachronistisch om die verklaringen in de langdurige shock van dit moment te willen vatten. Ik wil stilstaan bij hoe iedereen alles doet, want wat er wordt gedaan, wordt niet door iedereen gezien. En als het wordt gezien, is niet iedereen altijd geïnteresseerd.

Afgelopen jaar hebben we veel vormen van solidariteit gezien, zowel directe acties om verandering te bewerkstelligen als beloftes daartoe, zoals verklaringen van kunstinstellingen, open brieven die vroegen om handtekeningen als steunbetuiging, vacatures, en in het algemeen annuleringen en uitstel, aangespoord door de Black Lives Matter-beweging in de Verenigde Staten en elders, de vluchtelingencrisis en de pandemie. Dit is uitdagend en rommelig werk. Het is frustrerend om te leven in een tijdperk waarin we schijnbaar eindeloos veel beschikbare oplossingen hebben voor alles wat er mis is, en waarin er tegelijkertijd evenveel complottheorieën zijn om dingen te duiden. Wisten we maar wat ons te doen staat. Dit begint bij onszelf en in onze relaties met onze



Sandra Mujinga, *Saasaa/Pwaa*, 2016, installatie bij Croy Nielsen, Wenen