

21 NOVEMBER - 4 JANUARY  
PREMIÈRE: 20 NOVEMBER  
(IN PATHÉ TUSCHINSKI)  
RECEPTION: 22 NOVEMBER  
17-19H (SMBA)

IRENZO  
MARTENS  
EPISODE

SMBA



### Renzo Martens – Episode III

21 November - 4 January

Première: 20 November (in Pathé Tuschinski)

Reception: 22 November 17-19h (in SMBA)

Screening times for Episode III – ‘Enjoy Poverty’ in SMBA:  
Tuesday through Sunday at 11:30 a.m.; 13:30 and 15:30 p.m.  
Free admission (Closed on 25 December and 1 January)

### Renzo Martens – Episode III

21 november tot en met 4 januari

Première: 20 november (in Pathé Tuschinski)

Receptie: 22 november 17-19u (in SMBA)

Vertoningstijden Episode III – ‘Enjoy Poverty’ in SMBA:  
Dinsdag t/m zondag om 11.30u, 13.30u en 15.30u  
Toegang gratis (25 december en 1 januari gesloten)

The opening of the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam exhibition of Renzo Martens takes place as the first screening of his film *Episode III – ‘Enjoy Poverty’* in Pathé Tuschinski. This event is also the kick-off for the 21st edition of the International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA). After this the film will be screened continuously in Bureau Amsterdam, together with exhibited objects related to it.

*Episode III – ‘Enjoy Poverty’* is the second in a series of three films by Martens in which he raises issues regarding contemporary image production. The films prompt the viewer to think about the construction of a documentary and the maker’s role in that, and the responsibility of viewers themselves. Martens filmed the first part of the series in Chechnya, where he went to seek diversion among the ruins and victims of the war after a disappointing love affair.

For *Episode III* Martens visited the Democratic Republic of the Congo, which for many years now has been gripped by hunger and violence. From the central Congo, where plantation workers live in wretched conditions and child mortality is high, the artist travels together with his crew of porters to the east of the country, where guerrillas are engaged in a war with Western corporations that are extracting the local raw materials under the protection of UN troops, with Doctors Without Borders in their wake. But rather than merely pointing to the wrongs and adding still more images to the abundant documentary material about the situation in the Congo that we already have, Martens himself plays an important role in the film. He observes that the Africans themselves do not profit from the many images that foreign photographers take of them. On the contrary: like gold and other natural resources, the images of poverty, the most lucrative export product, are also out of their reach; they are exclusively exploited by the

De opening van de tentoonstelling van Renzo Martens in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam geschiedt met de première van zijn film *Episode III – ‘Enjoy Poverty’* in Pathé Tuschinski. Dit is tegelijk het startschot van de 21ste editie van het International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA). Daarna wordt de film doorlopend gepresenteerd in Bureau Amsterdam, samen met enkele daaraan gerelateerde objecten.

*Episode III – ‘Enjoy Poverty’* is de tweede in een serie van films waarin Martens hedendaagse beeldconventies bevraagt. De videofilms zetten aan het denken over de constructie van de documentaire, de rol van de maker en de aansprakelijkheid van de kijker. Het eerste deel van de serie filmde Martens in Tsjetsjenië, waar hij tussen de ruïnes en slachtoffers van de oorlog op zoek gaat naar afleiding voor zijn liefdesverdriet.

Voor *Episode III* bezocht Martens de Democratische Republiek Congo, een land dat al jaren in de greep is van honger en geweld. Van centraal Congo, waar plantage-werkers onder erbarmelijke omstandigheden leven en de kindersterfte hoog is, trekt de kunstenaar samen met zijn ploegje dragers naar het oosten van het land, waar guerrilla’s een oorlog uitvechten met buitenlandse bedrijven – die lokale grondstoffen delven onder bescherming van VN-troepen en in hun kielzog Artsen Zonder Grenzen. Maar in plaats van slechts wantoestanden te duiden en nog meer beelden toe te voegen aan het al overvloedig aanwezige documentaire materiaal van de situatie in Congo, speelt Martens zelf ook een belangrijke rol in de film. Hij constateert dat de Afrikanen zelf niet profiteren van de vele foto’s die buitenlandse reporters van ze nemen. Integendeel, net als goud en andere grondstoffen vallen ook de beelden van armoede, het meest lucratieve exportproduct, buiten hun bereik, want deze worden exclusief geëxploiteerd door de Westerse ‘armoede-industrie’. Als antwoord op dit onrecht



**Western 'poverty industry'. As an answer to this injustice, Martens starts a development project for Congolese photographers – a project that is doomed to failure.**

**Gradually it becomes clear that the artist, who feels himself akin to romantic spirits such as Yves Klein and Neil Young, can only make a purely symbolic contribution, which comes across as harsh and caricatural rather than humane. But in doing so he holds a mirror up before Western development aid – and thereby also the Western viewer – in which the moral dilemmas are outlined mercilessly.**

**Through his presence in the film as the one who conceived the concept, as the cameraman, reporter and political activist all at the same time, Martens reveals himself as an adroit 'reverse anthropologist'. Rather than visualising the situation in the Congo in order to appeal to our empathy, he in fact analyses our own culture and shows that we are disconcertingly empty-handed when faced with moral questions such as these. Or, more precisely, he shows that we create moral questions out of sheer self-interest, and exploit a woeful country as raw material for our soul.**

**The way in which Martens employs the documentary genre is crucial. He is not the objectivist who aestheticises reality with minimal editing and serene images, or the activist who with the aid of voice-overs more or less subtly moves the viewer toward a predetermined, engaged standpoint, perhaps making use of sub-genres such as re-enactment, docufiction or docudrama on the way. The difference is that Martens takes a role in the story himself and, more important, shows what that implies.**

**A better term for his work would therefore perhaps be 'performance documentary'. After all, the maker conducts himself as a performance artist for whom the local situation, together with an 'ENJOY POVERTY' neon sculpture that he has brought with him, are the most important properties. What is shocking about this is that the realism**

start Martens een ontwikkelingsproject voor Congolese fotografen; een project dat tot falen is gedoemd.

Gaandeweg wordt duidelijk dat de zich met romantische geesten als Yves Klein en Neil Young verwant voelende kunstenaar slechts puur symbolische bijdragen kan leveren, die eerder wrang en karikaturaal dan menselijk overkomen. Zo houdt hij de Westerse ontwikkelingshulp, en daarmee vooral ook de Westerse kijker, een lachspiegel voor waarin morele dilemma's zich genadeloos aftekenen.

Door zijn aanwezigheid in de film als bedenker van het concept, als cameraman, reporter en politiek activist tegelijk, ontpopt Martens zich als een behendig 'reverse anthropologist'. In plaats van de toestand in Congo in beeld te brengen om vervolgens een beroep te doen op onze empathie, analyseert hij in feite onze eigen cultuur en toont aan dat we in morele kwesties als deze met onthutsend lege handen staan. Of, iets preciezer, dat we uit puur eigenbelang morele kwesties creëren en een deplorabel land 'exploiteren' als grondstof voor onze ziel.

De manier waarop Martens het documentaire genre inzet is daarvoor cruciaal. Hij is niet de objectivist die met een minimalistische montage en verstilde beelden de realiteit veresthetiseert, of de activist die met behulp van voice-overs de kijker meer of minder subtiel tot een vooropgezet geëngageerd standpunt beweegt, al dan niet gebruikmakend van subgenres als re-enactment, docufictie of docudrama. Het verschil is dat Martens zelf een positie in het verhaal inneemt en, belangrijker, dat hij laat zien wat dat inhoudt.

Een betere term voor zijn werk is daarom misschien wel 'performancedocumentaire'. De maker gedraagt zich immers als een performancekunstenaar voor wie de plaatselijke situatie, samen met de door hemzelf meegebrachte neonsculptuur 'Enjoy Poverty', de belangrijkste rekwisieten zijn. Het schokkende daaraan is dat het realisme van de

of the camcorder (after all, the images themselves do not lie) and the apparently conventional documentary poses that the maker assumes (reporter, activist) do not spur us on to anything specific, but seem to 'only' be material for a cinematic artwork that ultimately refers not to the people in question and their situation, nor to the maker, but mostly to itself.

Because of the way in which Martens employs documentary strategies in his work, from the first moment that we spoke about an exhibition in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam it was already clear that the film would have a second life in the cinema circuit too. However, the decision by the International Documentary Festival Amsterdam at the beginning of October to choose *Episode III* as the opening film of their 2008 edition was entirely unexpected – though in view of the quality and impact of the work it is no more than logical. Following their move, Martens and I decided to have the opening of the exhibition coincide with the opening of the IDFA. After that, the film will be screened continuously in SMBA for a month and a half.

This would all have been unthinkable without the efforts of Renzo Martens, for which I am very grateful to him. In addition I extend my thanks to the art theoretician Jorinde Seijdel and philosopher Frank Vande Veire for their contributions to this SMBA Newsletter. Finally, my thanks to Fons Welters, who in part made this special issue of the Newsletter possible.

Jelle Bouwhuis, curator of Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Renzo Martens (Sluiskil, b. 1973) studied at the Catholic University at Nijmegen and the Vrije Universiteit, Brussels. In addition he attended the Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, Ghent, and the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam. A fragment of *Episode III* was seen earlier this year in De Appel, Amsterdam, and at Manifesta 7, in Rovereto, Italy.

camcorder (de beelden zelf liegen er immers niet om) en de schijnbaar conventionele documentaire poses die de maker aanneemt (reporter, activist) ons niet tot iets specifiek aanzetten, maar 'slechts' materiaal blijken te zijn voor een filmisch kunstwerk dat uiteindelijk noch verwijst naar de onderhavige bevolking en hun situatie, noch naar de maker, maar vooral naar zichzelf.

Door de manier waarop Martens documentaire strategieën inzet in zijn werk, was al vanaf het eerste moment dat we spraken over een tentoonstelling in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam duidelijk, dat de film een tweede leven zou krijgen in een cinemacontext. De keuze van het International Documentary Festival in Amsterdam begin oktober om *Episode III* de openingsfilm van de editie 2008 te laten zijn, kwam echter volslagen onverwacht – maar is gezien de kwaliteit en de impact van het werk niet meer dan logisch. Daarop besloten Martens en ik de opening van de tentoonstelling samen te laten vallen met de opening van het IDFA. Daarna is de film ruim anderhalve maand doorlopend te zien in SMBA.

Dit alles was niet denkbaar geweest zonder de inzet van Renzo Martens, waarvoor ik hem zeer erkentelijk ben. Daarnaast dank ik kunsttheoretica Jorinde Seijdel en filosoof Frank Vande Veire voor hun bijdrage aan deze SMBA Nieuwsbrief. En ten slotte dank ik Fons Welters, die deze speciale uitgave van de Nieuwsbrief mede mogelijk heeft gemaakt.

Jelle Bouwhuis, curator Stedelijk Museum Bureau Amsterdam

Renzo Martens (Sluiskil, 1973) studeerde aan de Katholieke Universiteit Nijmegen en de Vrije Universiteit, Brussel. Daarnaast bezocht hij de Koninklijke Academie voor schone kunsten, Gent en de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Een fragment van *Episode III* was eerder dit jaar al te zien in De Appel, Amsterdam, en op Manifesta 7 in Rovereto (Italië).





## NJOY POV RTY

By Jorinde Seijdel

It is useless to speak about *Episode III* in the long since eviscerated terms of art and engagement. To be sure, the subject matter (Africa/The Congo, hunger, exploitation) of the artwork, the film, would perhaps seem to demand that, but at the same time it sabotages the whole possible discussion by its aura of disorganising dilettantism. Not that the film is not well made; it is a very professional artwork. The dilettantism or amateurism is primarily in the way in which the narrator, whom we will call Ren Zor, moves through the professional world of the media and press, humanitarian aid, and yes, also poverty. A debate about engagement would very quickly cease to be about these social issues, but turn on the question of whether the character of Ren Zor is a provocateur, a jester or a messiah, or just an innocent or naïve amateur. Thus the attention shifts from the crying abuses that are visualised to the legitimation or discrediting of the position of the maker – at least, if we are to regard Ren Zor as the maker too. And who is served by that, or what good does that do?

How does the film work, then? Perhaps it is precisely the amateurism, or to put it better, the edgy and in your face dialectic between the amateuristic and the professional, through which *Episode III* derives much of its effect, and ultimately through which the questions that it throws up, because they are freed from their conventional contexts and discourses, again take on real meaning. The tension between the amateuristic and the professional, between the amateur and the professional, is expressed in the film at several levels, in the form of a number of inversions and appropriations. There is the character of Ren Zor, who regularly changes his role during his quest through the Congo;

## NJOY POV RTY

Door Jorinde Seijdel

Het lijkt vruchteloos om over *Episode III* te spreken in de allengs uitgeholde termen van kunst en engagement. Het kunstwerk, de film, lijkt daar door de onderwerpen (Afrika/Congo, hongersnood, uitbuiting) weliswaar om te vragen, maar tegelijkertijd saboteert het die hele mogelijke discussie door het ontregelende dilettantisme dat eruit spreekt. Niet dat de film niet goed gemaakt is; het is een heel professioneel kunstwerk. Het dilettantisme of amateurisme zit 'm vooral in de wijze waarop de verteller, die we Ren Zor zullen noemen, zich beweegt door de professionele wereld van media en pers, van hulpverlening, en ja ook van armoede. Een debat over engagement zou al snel niet meer over die sociale issues gaan, maar over de vraag of het personage Ren Zor een oproerkraaiër, nar of Messias is, of gewoon een onnozele of naïeve amateur. Aldus verschuift de aandacht van de prangende misstanden die in beeld gebracht worden naar (een legitimering of ontcrachting van) de positie van de maker – tenminste, als we Ren Zor ook als de maker moeten beschouwen. En wie is daar van gediend of wat is daar bij gebaat?

Hoe werkt de film dan? Wellicht is het precies het amateurisme, of beter gezegd de gespannen en op de spits gedreven dialectiek tussen het amateuristische en het professionele, waaraan *Episode III* een belangrijk deel van haar werkzaamheid verleent, en waardoor uiteindelijk ook de opgeworpen vraagstukken, doordat ze worden losgeweekt uit conventionele verbanden en vertogen, weer een reële betekenis krijgen. De spanning tussen het amateuristische en het professionele, tussen de amateur en de professional, komt in de film op meerdere niveaus tot uitdrukking in de vorm van een aantal omkeringen en toe-eigeningen. Er is de figuur Ren Zor die tijdens zijn queeste door de Congo

now he is the uninitiated individual who recklessly enters a professional, specialised sphere or field (a press conference, photo exhibition, clinic, plantation), or confronts people in a way that is inappropriate for their profession (photographer, aid worker, fisherman, gold seeker, plantation owner, medical doctor); now he conducts himself as a real professional, by imitating their language and annexing their tools, lecturing local photographers and providing information, or addressing, amusing and arousing villagers with his ENJOY please POVERTY 'show' (about which it is significant that, as the film goes on, every more of the neon letters which make up these winged words go dark). It is true that Ren Zor has a press card that arouses the expectable envy on the part of local photographers, but this ultimate 'proof' of his professionalism appears to be revoked in the end, because certain 'officials' are dubious about his intentions. Whatever, he has been able to temporarily lodge himself (literally and figuratively as a *Fremd Körper*) in the dominant order of the expert culture operating in the Congo, and in the local culture subject to it.

The constant reversals of the amateur/professional dichotomy are perhaps most visible in the part of *Episode III* which also forms the trailer. Ren Zor is able to convince local professional photographers that they should stop recording celebrations and parties and turn their cameras on the poverty around them, just as the foreign photographers from Western press agencies do. That way they could earn more and effectively cash in on their poverty. He personally gives them a short refresher course in photographing dying children. However, their first photographs of poverty are dismissed by a white hospital director as unprofessional, and that becomes the reason that he will not permit them access to his patients. With that, it dawns on the local photographers that their new specialisation does not offer much in the way of prospects, so long as they don't have a press card, like Ren Zor does.

Suppose that the local photographers indeed made amateuristic images of poverty; that still does not say that they could not function in the broader context of global visual culture, or that these photographs would not have professional news value. Quite on the contrary: recent years have shown just how great the impact of amateur photographs can be on politics and shaping public perceptions. News media are increasingly easy about the use of images made by amateurs, which sometimes, despite their weaknesses in technical or compositional quality, can be even more revealing than the images produced by the official, professional press. 'Amateurs' can see things from other points of view (literally and metaphorically), from closer up, more from the inside, in a less detached way, simply because they were there already, while the press must first be invited, or called up, and/or have to abide by diverse protocols. Photos such as those from Abu Ghraib had extra impact because they, with the aid of digital technology, slipped past every protocol and censor.

The absence of any chance for the Congolese photographers to 'score' with their images testifies to the impenetrable nature of the web that Western organisations and political-economic interests have spun around their region. This web exercises censorship, and under the guise of professionalism and objectivity grants others the exclusive right to shape the flow of information and images and determine who sees what, and when. But one must perhaps add to this that the misery in the Congo has long since reached the point where it is beyond representation: deaths from hunger are deaths from hunger, and one child's corpse is very like another. What is the extra layer that the images of semi-professional African photographers could add to this? Perhaps it would have been better for Ren Zor to have taught his pupils (disciples?) to be on the alert for abuses or excesses perpetrated by the aid or

regelmatig van rol verandert: dan is hij de oningewijde die roekeloos een professionele, gespecialiseerde sfeer of omgeving betreedt (persconferentie, fototentoonstelling, ziekenpost, plantage), of personen op ongepaste wijze aanspreekt op hun professie (fotograaf, hulpverlener, visser, goudzoeker, plantagehouder, arts); dan weer gedraagt hij zich als een ware professional, door diens taal te imiteren en tools te annexeren, die lokale fotografen de les leest en voorlichting geeft of dorpelingen toespreekt, amuseert en opzweept met zijn ENJOY please POVERTY 'show' – waarbij het tekenend is dat steeds meer van de neonletters, die deze gevleugelde woorden vormen, uitvallen naarmate de film verloopt. Ren Zor heeft weliswaar een perskaart, die de nodige afgunst opwekt bij de plaatselijke fotografen, maar dit ultieme bewijs van professionaliteit lijkt hem uiteindelijk ook weer te worden afgenomen, omdat bepaalde 'officials' twijfelen aan zijn bedoelingen. Hoe dan ook, hij heeft zich tijdelijk weten te nestelen (letterlijk en figuurlijk als 'Fremd Körper') in de dominante orde van de in Congo opererende expertculturen én in de daaraan onderworpen lokale cultuur. In het deel van *Episode III* dat ook de trailer vormt, is de voortdurende kanteling van de dichotomie amateur-professioneel misschien het meest zichtbaar. Ren Zor weet plaatselijke beroepsfotografen ervan te overtuigen dat ze moeten stoppen met het vastleggen van feesten en partijen en hun camera's moeten gaan richten op de armoede in hun omgeving, net zoals de buitenlandse fotografen van westerse persbureaus. Zo zouden ze meer kunnen verdienen, en hun armoede effectief te gelde kunnen maken. Hij geeft ze persoonlijk een korte bijscholingscursus in het fotograferen van stervende kinderen. Hun eerste armoedefoto's worden door een blanke ziekenhuisdirecteur echter afgedaan als onprofessioneel, reden dat hij ze geen toegang wil geven tot zijn zieken. De lokale fotografen beginnen daarbij zelf ook te beseffen dat ze niet ver zullen komen in hun nieuwe specialisatie, zolang ze geen perskaart hebben, zoals Ren Zor.

Stel dat de lokale fotografen inderdaad amateuristische beelden van de armoede maken, dan wil dat niet zeggen dat deze niet zouden kunnen functioneren in de bredere context van de globale beeldcultuur, of dat ze geen professionele nieuwsaarde zouden kunnen hebben. De laatste jaren is juist gebleken hoe groot de impact kan zijn van amateurfoto's op de politiek en de publieke meningsvorming. Nieuwsmedia maken steeds makkelijker gebruik van beelden gemaakt door amateurs, die soms, ondanks hun gebrekkige vaktechnische of compositorische kwaliteiten, onthullender zijn dan de beelden van de officiële, professionele pers. 'Amateurs' kunnen de dingen vanuit andere invalshoeken belichten, dichterbij, meer van binnen uit of minder afstandelijk, simpelweg omdat ze er (al) bij waren, terwijl de pers eerst opgetrommeld moet worden en/of zich aan diverse protocollen dient te houden. Foto's zoals die van Abu Ghraib kwamen extra hard aan omdat ze, geholpen door digitale technieken, door elk protocol en elke censuur heen geslipt waren.

De kansloosheid van de Congolese fotografen om met hun beelden te 'scoren', getuigt van de ondoordringbare dichtheid van het web van westerse organisaties en politiek-economische belangen waarin hun regio is ingesponnen. Dit web oefent censuur uit, verleent anderen, onder het mom van professionaliteit en objectiviteit, het exclusieve recht op beeldvorming en bepaalt wie wanneer wat ziet. Maar hier komt misschien ook bij dat de ellende van de Congo allang een punt heeft bereikt dat de representatie voorbij is: doodgehongerd is doodgehongerd, een kinderlijk is een kinderlijk. Wat is de extra laag die de beelden van semi-professionele Afrikaanse fotografen hieraan zouden kunnen toevoegen? Ren Zor had zijn leerlingen (discipelen?) misschien beter kunnen leren alert te zijn op misstanden of excessen aan de kant van de hulporganisaties en ondernemingen, en om die in beeld te brengen. Dat soort beelden past immers beter in de schandaalcultuur van de globale media.

ganisations and corporations, and to visualise them. After all, images of that sort fit better in the scandal culture of global media.

**Or should he have retrained the photographers as artists? In answer to queries that are addressed to him regarding what he is doing, Ren Zor himself does not say directly that he is an artist; here too questions remain about the coincidence of Ren Zor with Renzo Martens. He evidently assumes that professing that calling will not help him get any further in the darkest heart of Africa. There is in fact interest in 'artistic' images of the work on the plantations and such, as indicated by the exhibition on that topic visited by Ren Zor and the conversation that he has with the plantation owner who has bought a photo. But ultimately Ren Zor wants to enable the photographers to benefit from their own poverty, optimise and professionalise their culture of poverty and make it profitable. Thus it remains a vicious circle, because it is precisely images of poverty that fall outside of the appealingly arty...**

**By on the one hand approaching the professional systems as a layman and ignoring the order and ideology of the expert culture, and on the other playing the role of a competing proto-professional with regard to that which, and those who are subject to the prevailing professional culture, Ren Zor causes such friction that the repressed and perverse side effects of professionalisation become visible. You could thus interpret *Episode III* as an emergency measure to get sight of, or get a grip on a reality – that of the Congo – which is smothered and controlled by another reality – that of the hyper-professional global economy and politics. The logic of the professionalisation of thinking and acting, dominant in Western society, is dictated by promoting economic production, quality control, and social control. The more professional a system or sphere, the more restricted access to it is. Anything or anyone who is able**

**to slip through (Ren Zor, with his press card) with other intentions than keeping the system running undermines the prevailing order (no wonder then that his press card is revoked!) and exposes its veiled crypto-professionalism.**

**One strategy to create significance and call up questions in and about an over-professionalised world, and about its claims, is to take a genuinely amateuristic position, and play it out. If it is true that art lacks any specific expertise, then in this case that is precisely an advantage. The artist Renzo Martens is a true amateur. *NJOY POV RTY!***

Jorinde Seijdel is editor of *Open, Cahier on Art and the Public Domain*

Of had hij de fotografen moeten omscholen tot kunstenaar? Ren Zor zelf zegt nergens, als antwoord op vragen die op hem afkomen over waar hij mee bezig is, direct dat hij kunstenaar is – ook hierom blijft de twijfel over het samenvallen van Ren Zor met Renzo Martens bestaan. Hij vermoedt blijkbaar dat het uitdragen van precies die professe hem in het donkere hart van Afrika niet verder zal helpen. Belangstelling voor 'artistieke' beelden over het werken op de plantages en dergelijke is er wel, getuige de tentoonstelling die Ren Zor erover bezoekt en het gesprek dat hij erover voert met een plantagehouder die een foto heeft gekocht. Maar uiteindelijk wil Ren Zor de fotografen de vruchten laten plukken van hun eigen armoede, hun armoedecultuur professionaliseren, optimaliseren en rendabel maken. Dus het blijft een vicieuze cirkel, want juist beelden daarvan vallen buiten het aansprekende artistiekegerige...

Door enerzijds professionele systemen als leek te benaderen en de orde en ideologie van de expertcultuur te negeren, en door anderzijds (vanuit die positie) de concurrerende proto-professional te spelen ten aanzien van datgene en diegenen die aan de heersende professionele cultuur onderworpen zijn, veroorzaakt Ren Zor dusdanige fricties dat de verdrongen en perverse neveneffecten van de professionalisering zichtbaar worden. *Episode III* zou je aldus kunnen interpreteren als een noodgreep om grip of zicht te krijgen op een realiteit, die van de Congo, die gesmoord en beheerd wordt door een andere realiteit, die van een hyperprofessionele globale economie en politiek. De logica van de professionalisering van het denken en handelen, dominant in de westerse samenlevingen, staat in het teken van de bevordering van economische productie, van kwaliteitsbeheer en controle van het sociale. Hoe professioneler een systeem of sfeer hoe geslotener de toegang ertoe. Wat of wie er doorheen weet te glijpen (Ren Zor met perskaart) met andere bedoelingen dan het systeem instandhouden,

tast de heersende orde aan (niet verwonderlijk dus, dat de perskaart weer lijkt te worden ingetrokken) en legt haar verholde crypto-professionaliteit bloot.

Een strategie om betekenis op te wekken en vragen op te roepen in en over een overgeprofessionaliseerde wereld en haar claims, is om een oprechte amateuristische positie in te nemen, en die uit te spelen. Als het waar is dat het de kunst ontbreekt aan een specifieke expertise, dan kan dat hier precies haar voordeel zijn. De kunstenaar Renzo Martens is een ware amateur. *NJOY POV RTY!*

Jorinde Seijdel is redacteur van *Open, Cahier over kunst en het publieke domein*



**Une bonne nouvelle  
Notes on Episode III**

Frank Vande Veire

*... the truth, the whole truth, surpasses the facts and requires the rupture with their appearance.*

Herbert Marcuse

*God whispers to us in our pleasures, speaks to us in our conscience, but shouts in our pains: it is His megaphone to rouse a deaf world.*

C.S. Lewis

**Awkward confidentiality**

Documentaries about the world's 'problem zones' are always slanted towards an exclusively western public that needs 'sensitizing'. They address us over the heads of the people imprisoned in the image. At the beginning of *Episode III* RM follows a path through the forest, accompanied by a number of African porters bearing heavy chests. In close up, he confides in us with an almost pathetic gravity. Not wanting his companions to overhear, he discloses in a near whisper: 'You can't give them anything they don't already have. You shouldn't give them anything they don't already have. You should train them, empower them. There are new opportunities, new markets, new products. ... The people in the forest have no clue', he closes pityingly. Only minutes before, he told several of the Africans he was far from impressed by their fishing catch, that perhaps it was time to fish for something else, where the word 'fishing' has an awkwardly Christian undertone. Instantly, as though someone is disclosing an obscene secret you'd rather not hear, you are vaguely irritated at being made an unwitting accomplice. Against a background of sweating porters, RM's talk of 'new markets, new products' and the

Une bonne nouvelle  
Aantekeningen rondom Episode III

Frank Vande Veire

*De waarheid, de 'gehele waarheid' is meer dan de feiten alleen en eist een breuk met de wijze waarop ze verschijnen.*

Herbert Marcuse

*God fluistert tot ons in onze vreugde; Hij spreekt in ons geweten; maar Hij roept keihard in ons lijden. Dat lijden is Zijn megafoon om een dove wereld wakker te roepen.*

**Gênante vertrouwelijkheid**

Documentaires over 'probleemgebieden' in de wereld richten zich altijd tot een exclusief westers publiek dat 'gesensibiliseerd' moet worden. Ze spreken tot ons over de hoofden heen van diegenen die in het beeld gevangen zijn. Aan het begin van *Episode III* volgt RM een pad door het woud samen met een aantal zwarten die zware kisten sjouwen. In close up vertrouwt hij ons op een haast pathetisch ernstige toon iets toe. Hij fluistert bijna, het is duidelijk dat hij niet wil dat zijn metgezellen er iets van opvangen: 'You can't give them anything they don't already have. You shouldn't give them anything they don't already have. You should train them, empower them. There are new opportunities, new markets, new products. ... The people in the forest have no clue', besluit hij meewarig. Even daarvoor heeft hij enkele zwarten laten weten dat hij niet onder de indruk is van hun visvangst, en dat het misschien tijd wordt om iets anders te gaan 'vissen', waarbij dit 'vissen' een gênant christelijk-spiritueel bijklank heeft. Meteen voel je de lichte ergernis van iemand die ongevraagd aan iets medeplichtig wordt gemaakt, alsof iemand je een obscene geheim vertelt



like seems inappropriate and pedantic at best: 'Ah, if only they'd open their eyes!' In fact, the scene of our inadvertent complicity is invisible. It is that of the white man who has the privilege of informing his equals in the living room, cinema or museum, of the situation in which the locals are so immersed they cannot see the wood for the trees. The voice in which RM rather conspiratorially addresses us and himself, addresses himself through us, reveals the gulf yawning between himself and the bearers with whom he navigates the trail. His confidential tone suggests that half a word is sufficient for us to grasp his point. There is something intolerable in the self-evidentiary nature of this understanding, even if this understanding is the *tacit condition* for every documentary or report. That the filmmaker talks to his civilised equals over the heads of those whose lives he is documenting, is masked in every film or TV report by an objectivist discourse offering supposedly neutral information on circumstances *in situ*. We all take for granted the serene, detached tone of the *voice off*, interview or commentary adopted by reporter the world over. RM does not pretend to identify 'more deeply' or 'intensely' with the situation. Quite the contrary: the way in which he films himself reveals the extent to which he is a *Fremdkörper* in the world he is investigating. In which he is unrelenting. When an African asks him whether the word POVERTY on the panel he is setting up is incorrectly spelled, RM casually explains that this panel is intended for an international audience which overwhelmingly opts for English: 'Le film sera montré en Europe, pas ici!' Images documenting suffering are not, of course, for the suffering; they are for those who, thousands of kilometres away in the globalised evermore Anglo Saxonised culture, have the luxury of being able to pity and, thus, to comment on suffering, to explore it, to place it within a broad social, economic, political, psychological, theological global context...

\* *The smile as logo*

In a refugee camp in East Congo, healthy, well-nourished boys and girls in white T-shirts are taking photograph after photograph of black refugees sitting on the ground or under tents emblazoned with the UN logo. Their incessant smiles betray a formidable fear: a serious expression might reflect the distress of those they are photographing and, what's more, suggest a pity they are ashamed of because they cannot validate it. Their faces, equipped with cameras and smile, are ours. These faces are the humanitarian mask we assume when faced with the Africans who have drifted into the camp; the immaculate logo we use to shield us from what we cannot avoid seeing. The well-intentioned young people hide behind their starched smiles and apologise for hiding, for the unreal, empty, whiteness of their presence, for having come to take stock of the damage, not repair it. With their smile, they implore those they photograph to forgive them for not being Christ. They take photos as often as they blink, to avoid seeing what they are seeing, as if the camera is a UN-operated prosthesis. This prosthetic piece of equipment erases their own gaze, surrendering it to the Eye of the world. Whenever the shutter clicks, they are blind; it is left to the World to see. They infuse the World with the pity they deem obscene in themselves.

\* *God and Mankind*

Reflecting on the ocean of suffering that surrounds us, many invoke God, even if not admitting to it, because they don't believe in God. Aware that pity is repugnant because it is the cheapest way of feeling like a 'good' person, we are quick to appeal to a God, not a God that would end suffering because that is too naive, but a God that will appropriate our pity in order to *cleanse* it, a God who pities with integrity and detachment like the God of Saint Augustine, whose pity is so pure because it is 'without sorrow' – because sorrow is an emotion and every emotion all too easily

dat je helemaal niet wil horen. Tegen de achtergrond van de zwoegende zwarten klinkt RM's gepraat over 'nieuwe markten, nieuwe producten', enzovoort nogal ongepast en bepaald pedant: 'ach, als ze eens hun ogen opendeden!' In feite is de scène waaraan we medeplichtig worden gemaakt onzichtbaar. Het is die van de blanke man die het voorrecht heeft om zijn gelijken in de huiskamer, de bioscoop of het museum, te berichten over de situatie waarin de mensen ter plaatse te zeer ondergedompeld te zijn om haar te kunnen overzien. De stem waarmee RM openhartig en ietwat samenzweerderig tot ons en zichzelf spreekt, via ons tot zichzelf spreekt, laat de kloof voelen tussen hemzelf en de zwarten met wie hij over het pad loopt. Zijn vertrouwelijke toon suggereert dat wij aan een half woord genoeg hebben om hem te begrijpen. Aan het vanzelfsprekende van die verstandhouding is iets ondraaglijks, ook al is deze verstandhouding de *verzwegen* voorwaarde voor elke documentaire of reportage. Dat de maker, over de hoofden heen van de mensen wier leven hij documenteert, zijn geciviliseerde gelijken toespreekt, wordt in elk beeldverslag toegedekd onder een objectivistisch discours dat zogenaamd neutrale informatie verschaft over de situatie ter plaatse. Iedereen kent, zonder er bij stil te staan, de serene, onthechte toon van de *voice off*, het interview of het commentaar die elke verslaggever ter wereld zich heeft aangemeten. RM van zijn kant pretendeert niet dat hij zich 'dieper' of 'intensier' met de situatie identificeert. Integendeel: in de manier waarop hij zichzelf in beeld brengt, laat hij zien hoezeer hij een *Fremdkörper* is in de wereld waarover hij bericht. Hij is daarin onverbiddelijk. Als een zwarte hem vraagt of het woord POVERTY op het paneel dat hij aan het opstellen is, niet verkeerd gespeld is, legt RM hem laconiek uit dat dit paneel bestemd is voor het internationale publiek, dat nu eenmaal overwegend het Engels verkiest: 'Le film sera montré en Europe, pas ici!'. Beelden die het lijden documenteren zijn er uiteraard niet voor degenen die het lijden, enkel voor de-

genen die, op duizenden kilometers afstand, in de gemondialiseerde, steeds meer Angelsaksisch wordende cultuur, de luxe hebben om te kunnen *mede*-lijden en dus om het lijden van commentaar te voorzien, het in kaart te brengen, het in zijn brede sociale, economische, politieke, psychologische, theologische, mondiale context te plaatsen...

\* *De glimlach als logo*

In een vluchtelingenkamp in Oost-Congo maken frisse, wel-doorvoede jongens en meisjes in witte T-shirts aan één stuk door foto's van zwarte vluchtelingen die op de grond zitten of onder tentzeilen met VN-logo. Hun niet aflatende glimlach verraadt een angstige schroom, alsof ze, indien ze een ernstige blik zouden opzetten, te zeer een spiegel zouden vormen van de ellende van degenen die ze fotograferen en daarenboven een medelijden zouden suggereren waarvoor ze zich schamen omdat ze het niet kunnen waarmaken. Hun met klikkende apparaten en glimlach uitgeruste gezichten zijn de onze. Ze vormen het humanitaire masker dat wij tegenover de in het kamp aangespoelde zwarten opzetten, het smetteloze *logo* waarmee we ons afschermen van wat we niettemin onmogelijk niet kunnen blijven zien. Achter die verstarde glimlach verbergen die goedmenende jonge mensen zich én verontschuldigen ze zich voor die verbergings, voor het onwerkelijke, lege, blanke van hun aanwezigheid, voor het feit dat ze de schade komen opmeten, niet herstellen. Met deze glimlach vragen ze degenen die ze fotograferen hun te vergeven dat ze Christus niet zijn. Net zo vaak als mensen met de ogen knipperen maken ze foto's, om niet te hoeven zien wat ze zien, alsof hun fotoapparaat een prothese is die door de VN wordt bediend. Dit prothetische apparaat wist hun eigen blik uit en geeft hem weg aan het Oog van de wereld. Telkens wanneer ze afdrucken zijn ze blind en is het aan de Wereld om te zien. Ze injecteren die Wereld met het medelijden dat ze bij zichzelf obsceen vinden.

becomes intoxicating. According to the haggard individual known as the 'last pope' in Nietzsche's Zarathustra, God died of his pity for mankind. When young and energetic, God was intractable and vengeful. But as the years passed, his pity for his creations grew, becoming overwhelming; God finally succumbed to his pity. God's inglorious demise is, of course, a human matter. Another wretch Zarathustra encounters, the 'ugliest man' tells us more: he killed God and calls his murder 'revenge on the witness'. The eye of God, which followed him in his wretchedness, became unbearable: 'But he – had to die: he looked with eyes which beheld everything, – he beheld men's depths and dregs, all his hidden ignominy and ugliness. His pity knew no modesty: he crept into my dirtiest corners. This most prying, over-intrusive, over-pitiful one had to die. He ever beheld me: on such a witness I would have revenge – or not live myself. The God who beheld everything, and also man: that God had to die! Man cannot endure it that such a witness should live.'

But eliminating this witness was no solution. God's murderer now had to endure the burden of God's pity. Hence his ugliness. Now he himself became the witness, of himself and others, preferably others, because no one wants to be the object of pity. It is humiliating to be reduced to a needy creature: unable to derive any strength or wisdom from its suffering, it's greatest desire is to suffer *no longer*. To no longer be complicit in this impossible, humiliating pity we inherited from God we, ugly people, devised another logo: Humanity, the Civilised World that detects suffering in the world and offers relief where it can. Humanity as a sort of Lens through which we see the sufferings of the world. When we look through the Lens this dead God, who could not endure his pitying, haunts us. 'Suffering humanity' is something we know through the God that died inside us. No longer with a God to pity in our stead, this suffering haunts

us more than ever. This God was simultaneously distant and close, impersonal and intimate, detached and boundlessly loving. But in this modern logo, 'Humanity', this mysterious unity has divided itself. 'Humanity' is as flawless, polished and unsullied as a computer screen, but we know this screen conceals an unsleeping Eye, amorphous, inflamed, burning, afire, pierced, terminally sick with its divine all-seeingness. The screen allows us to see without us having to see anything, but the Eye makes it impossible for us not to see, even though we are not looking. The Eye is too obscene to be liveable. So always wears dark glasses like a sun-bronzed adventurer, a slick businessman, a seasoned Doctor Without Borders or a poet who, melancholically besotted by his own impotence, fancies himself Rimbaud.

#### \* *The girl, the logo and God*

RM does not profess to challenge the logic of the logo. Quite the reverse: he forces that logic into a corner where it becomes obvious that the logo is no neutral 'purely pragmatic' identifying mark: the logo is the medium with which the world is presented to us, only then becoming World. We know and feel through the logo. Together, We are We because of the logo. In the hut of a poverty-stricken man for whom RM has prepared a pan of fresh meat and vegetables, logos seem remote but, because this is an illusion, because there is no greater ideological deception than to think that this is just two men of flesh and blood sharing a companionable meal, RM produces a scrap of cloth bearing the flag of the European Union, and pins it to the dress of the man's visibly malnourished daughter. RM doesn't answer when the father asks what the point is. No one asks about the point of a logo: a logo is simply something in circulation. Its ways are unfathomable and, before you know it, there's one pinned to your chest. The EU logo marks the infinite distance between two men that cannot be bridged by a human gesture. A distance RM again underlines

#### \* *God en de Mensheid*

Mijmerend over de oceaan van leed die ons omringt roept menigeen, ook al geeft hij dit zelfs zichzelf niet toe, de God aan waarin hij niet gelooft. Wetend dat zijn medelijden weerszinwekkend is, omdat het de allergoedkoopste manier is zichzelf een goed mens te voelen, roept hij al gauw een God aan, niet een God die een einde zou maken aan het lijden, want dat is al te naïef, maar een God die zijn medelijden zou overnemen om het te *zuiveren*, een God die op een integere, onthechte manier mede-lijdt, zoals de God van Augustinus, wiens medelijden zo zuiver is omdat het 'zonder verdriet' is – want verdriet is een gevoel en elk gevoel bedrinkt zich maar al te graag aan zichzelf. Volgens het ellendig hoopje mens dat in Nietzsches Zarathoestra de 'laatste paus' heet, is God gestorven aan zijn medelijden met de mens. Toen God nog jong en levendig was, was hij hard en wraakzuchtig. Maar met het klimmen der jaren kreeg hij steeds meer medelijden met zijn schepselen, tot hij het niet meer kon aanzien en op den duur stikte in zijn medelijden. Uiteraard is deze roemloze dood van God een menselijke aangelegenheid. Daarover vertelt ons een andere sukkel die Zarathoestra tegen het lijf loopt: de 'lelijkste mens'. Hij is de moordenaar van God, en hij noemt zijn moord 'de wraak op de getuige'. Gods blik op hem, die hem in heel zijn ellende doorschouwde, was hem onverdraaglijk geworden: 'Zijn medelijden kende geen schaamte', vertelt hij, 'Hij kroop in mijn vuilste hoeken. Deze al te nieuwsgierige, overopdringerige, overmedelijdende *moest* sterven. Aldoor zag Hij *mij*: op zo'n getuige wilde ik mij wreken – of zelf niet meer leven. ... De mens *verdraagt* het niet, dat zo'n getuige leeft.' Maar het uit de weg ruimen van deze getuige bleek geen oplossing. Gods moordenaar moest nu zelf de last van Gods medelijden dragen. Vandaar zijn lelijkheid. Hij werd nu zelf de getuige, van zichzelf en de andere mensen, bij voorkeur van de anderen, want niemand wenst een voorwerp van medelijden te zijn, het is vernederend te worden herleid tot

een wezen dat alleen maar hulp behoeft, dat uit zijn lijden geen enkele kracht of wijsheid weet te putten en dus geen hoger verlangen meer heeft dan *niet* meer te lijden. Om niet langer medeplichtig te zijn aan dit onmogelijke, vernederende medelijden dat we van God geërfd hebben, hebben wij, lelijke mensen, een ander logo bedacht: de Mensheid, de Beschaafde Wereld die het lijden in de wereld detecteert en waar mogelijk te hulp komt. De Mensheid is een soort Lens waardoor wij het leed in de wereld aanschouwen. Wanneer wij door die Lens kijken, spookt die dode God, die zijn medelijden niet aankon, in ons. De 'lijdende mensheid', het is iets dat we kennen door die God die in ons gestorven is. Dit lijden bespookt ons meer dan ooit sinds er geen God meer is die in onze plaats mede-lijdt. Die God was tegelijkertijd veraf en nabij, onpersoonlijk en intiem, onthecht en oneindig liefdevol. Maar in dat moderne logo, de 'Mensheid', is die mysterieuze eenheid uit elkaar gevallen. De 'Mensheid' is even smetteloos, glad en schoon als een beeldscherm, maar we weten dat dit scherm een slapeloos Oog verbergt, amorf, gezwollen, branderig, aangestoken, doorboort, dodelijk ziek van zijn goddelijke alziendheid. Het scherm laat ons toe te kijken zonder dat we iets hoeven te zien, maar dat Oog maakt het ons onmogelijk niet te zien, ook al kijken we niet. Dat Oog is te obscene om leefbaar te zijn. Daarom heeft het altijd een donkere zonnebril aan, als een bruingebrande avonturier, een gehaaide zakenman, een door de wol geverfde arts-zonder-grenzen, of een poëet die zich, melancholisch verliefd op zijn onvermogen, Rimbaud waant.

#### \* *Het meisje, het logo en God*

RM pretendeert niet de logica van het logo te doorbreken. Hij drijft integendeel die logica op de spits, waardoor voelbaar wordt dat het logo geen neutraal, 'louter pragmatisch' herkenningsteken is: het logo is het medium waarmee de wereld aan ons wordt gepresenteerd en pas tot Wereld wordt. Wij weten en voelen via het logo. Wij vormen samen

when explaining to the man that he should not expect his circumstances to improve; he should not expect anything more than this meal that unexpectedly fell from the sky like a UN food parcel. RM shows no humanity; he is the cool ambassador of Pitying Humanity Ltd. After RM pins the logo to the child, the man gushes with gratitude: 'Dieu existe', he says, 'je n'ai pas cru que je mangerais de la sorte avec mes enfants'. The only explanation he can conceive for the unexpectedness, the absurdity of RM's gift, is 'God'.

*\* Nous sommes une source*

An exhibition of evocative black and white photographs of plantation workers. The images tastefully exploit the romantic fascination for this kind of 'unrestrained primitivism'. One can imagine a commentary suggesting that this series 'dignifies the black workers'. The French owner and operator of the plantation buys several photographs. He is grateful to the photographer for transforming the bodies who labour for him in return for half a dollar every three days, into an emblem of Authenticity. Even a black visitor to the exhibition, familiar with the hopeless situation of the workers portrayed from personal experience, admits the photographs are a feast for the eye. Now, he experiences the poverty from which he escaped as quaint, even moving.

*\* Un service émotionnel*

RM's message: given that the Congolese are systematically denied the right to exploit and market their own raw materials themselves, the only primary capital resource available to them is in fact their own suffering. Up to now, this pain has been nothing more than a blind fate that they endure. Which is why, according to RM, the time is ripe for them to exploit this suffering – which involves them taking charge of the registration, distribution, and sale of the images of that suffering. For them, this is not only far more lucrative than dead-end labour in mines or on

plantations: it is also a way of giving something back to Humanity. For poverty, as RM concedes to the Congolese *en passant*, is not merely a curse but 'a gift given for the better understanding of life'; so it is worthwhile to give this gift to the World. Subsequently, the blacks are no longer simply beggars, but proud bearers of a gift that renders an 'emotional service' to those privileged enough to belong to the World. And this is what, in simple terms, RM shares with the Africans in awe of his panel of neon letters 'ENJOY please POVERTY': 'the experience of your suffering makes me a better person. You're really doing me a favour, *merci beaucoup*'.

*\* See their joy!*

Is RM's 'message', his 'analysis of the situation', accurate? Is the only way forward for the bitterly poor Congolese to take charge of representations of their own suffering so that they can sell their very *lack* of resources? However, the film soon makes clear that even this is a hopeless prospect. Urged on by RM, the local photographers can take as many photos of corpses, starving children and raped women as they like; but it won't give them access to the image market. It is suggested that their project is morally inappropriate and unprofessional to boot. There may be channels to produce the work, but not to distribute it. The depiction of African suffering continues to be monopolised by western journalists, photographers and artists. It is clear that RM's radically pessimistic analysis does not merit empirical testing: what it does is show in no uncertain terms that the rhetoric of hope paraded by countless reporters, professional photographers, UN officials, humanitarian workers, doctors and relief workers, is highly questionable. All justify their position based on the notion that 'despite everything' there is still hope. Perhaps, in the light of the millions that perished in the wake of war or hunger during the last decennium in Congo, and of

een Wij dankzij het logo. In de hut van een doodarme man voor wie RM een pot vers vlees en groenten heeft gekookt, lijkt elk logo veraf, maar omdat dit een illusie is, omdat er geen groter ideologisch bedrog is dan te denken dat daar nu gewoon twee mannen van vlees en bloed broederlijk met elkaar zitten te eten, haalt RM een lapje stof met de vlag van de Europese Unie boven en speldt het op het jurkje van het duidelijk ondervoede dochtertje. RM ontwijkt de vraag van de vader naar de zin hiervan. Naar de zin van een logo vraagt men niet: een logo is iets wat nu eenmaal circuleert. De wegen ervan zijn ondoordringbaar en voor je het weet krijg je het opgeprikt. Het logo van de EU markeert de onmetelijke, door geen enkel menselijk gebaar te overbruggen afstand tussen de twee mannen. RM beklemtoont nog eens die afstand wanneer hij de man uitlegt dat hij niet moet verwachten dat er ooit verbetering komt in zijn toestand, dat hij dus niet méér moet verwachten dan dit eetmaal dat onverwacht uit de hemel komt vallen zoals de voedselpakketten van de VN. RM meet zich geen menselijkheid aan, hij is de nogal koele gezant van de Medelijdende Mensheid N.V. Even nadat hij het logo bij het meisje heeft aangebracht, zien we de man, overlopend van dankbaarheid: 'Dieu existe', zegt hij, 'je n'ai pas cru que je mangerais de la sorte avec mes enfants'. Alleen 'God' kan voor hem een verklaring bieden voor het onverwachte, ongerijmde van RM's gift.

*\* Nous sommes une source*

Een vernissage van mooie zwart-witfoto's van arbeiders die op een plantage werken. De foto's buiten op smaakvolle wijze de romantische fascinatie uit voor dit soort 'onbevungen primitivisme'. Men kan zich een commentaar voorstellen dat beweert dat deze foto's de afgebeelde zwarten 'hun waardigheid en trots teruggeven'. De Franse eigenaar en uitbater van de plantage koopt enkele foto's. Hij is de fotograaf vast dankbaar, want deze heeft de lichamen die de eigenaar voor een halve dollar per drie dagen laat werken, getransformeerd tot

emblem van Authenticiteit. Zelfs een zwarte bezoeker op de tentoonstelling, die de uitzichtloze situatie van de afgebeelde arbeiders uit ervaring kent, geeft toe dat hij met plezier naar deze beelden kijkt. De armoede waaraan hij zichzelf heeft ontworsteld, is voor hemzelf een ontroerend artikel geworden.

*\* Un service émotionnel*

RM's boodschap: aangezien de Congolezen systematisch het recht wordt ontzegd om in eigen beheer hun eigen grondstoffen te ontginnen en op de markt te brengen, is de enige grondstof waarover ze werkelijk beschikken hun eigen ellende. Deze ellende is tot nog toe enkel een blind lot dat ze ondergaan. Daarom wordt het volgens RM tijd dat ze die ellende uitbuiten – wat inhoudt dat ze zelf de registratie, distributie en verkoop van de beelden van die ellende in handen nemen. Dit is voor hen niet alleen veel lucratiever dan de uitzichtloze arbeid in mijnen of op plantages, maar ook een manier om aan de Mensheid iets terug te geven, want armoede, laat RM zich haast terloops tegenover de zwarten ontvallen, is niet enkel een vloek, maar 'een gift die gegeven wordt tot groter begrip van het leven', en dus is het de moeite waard om deze gift aan de Wereld door te geven. Zo zijn de zwarten niet langer slechts bedelaars, maar kunnen ze ook de trotse schenkers worden van een goed dat diegenen die het privilege hebben om tot de Wereld te behoren een 'emotionele dienst' bewijst. RM zegt het onomwonden tegen de zwarten die onder de indruk zijn van zijn paneel met neonletters 'ENJOY please POVERTY': 'de ervaring van uw lijden maakt me tot een beter persoon. U bewijst me echt een dienst, *merci beaucoup*'.

*\* Zie hun vreugde!*

Is de 'boodschap' van RM, zijn 'analyse van de situatie' juist? Is de enige uitweg voor de straatarme Congolees inderdaad dat hij de beeldvorming omtrent zijn eigen ellende zelf verzorgt, dat hij dus zijn *gebrek* aan hulpbron-

the many still living under threat of war and terror and in unmentionable wretchedness with the prospect of a premature, squalid, death – perhaps in this light it is immoral to suggest that there is always hope. There is no hope for the dead and even less for those to whom survival as a biological entity is the best they can expect from life. The rhetoric of hope not only glides too quickly over the dead, it also skims over the here-and-now of fatal misery. This is why hope is often simply a logo to make our pitying view of hopelessness endurable, purging it of all traces of obscene fascination for the life that survives, thereby reassuring us of our humanity. Is RM being 'ironic' when he encourages the Africans to throw a party in celebration of *ENJOY please POVERTY*? He replaces the obligatory, humanitarian logo of hope by that of *assumed* hopelessness: of acceptance. While the Africans are surrounded by logos making vague promises to redeem them from their misery, their poverty itself now becomes a logo. A logo they do not reject. As the tom-toms sound, RM entreats some of the men to resign themselves to their fate; advice which they accept. The neon words, resonant with the Christian message that poverty is a blessing for it brings man closer to God, lights up in the night. It is written in a language alien to the partygoers, its presence an echo of the global culture of spectacle, its roots in the local community non-existent. An emblem of their displacement and, precisely because of this, the logo evokes a desire for something completely new: for the coming of something or someone that can change everything with a single blow; in a flash. It is a preposterous, scandalous *coincidentia oppositorum*: the very words that exhort them to resignation kindle a glimmer of light in the darkness that is their lives. The words that implore them to abandon all hope are also the emblem of a messianic hope, a hope that gives them nothing to hope for, thus does not frustratingly, humiliatingly entice with a dream against which they measure their quality of life. 'Non, il n'y a rien

nen verkoopt? Het blijkt alvast uit de film dat deze uitweg is afgesloten. De plaatselijke fotografen kunnen, daartoe aangespoord door RM, zoveel foto's van lijken, hongerende kinderen en verkrachte vrouwen maken als ze willen, maar ze krijgen ermee geen toegang tot de beeldenmarkt. Er wordt hun gesuggereerd dat hun project moreel ongepast is, en bovendien niet professioneel genoeg. Productie is dus mogelijk, maar geen distributie. De beeldvorming van Afrikaanse ellende blijft dus alsnog het monopolie van westerse journalisten, fotografen en kunstenaars. Het is duidelijk dat RM's radicaal pessimistische analyse niet dient om aan de empirie getoetst te worden, maar om ons te laten voelen dat er iets bedenkelijks is aan de retoriek van de hoop, gedeeld door talloze reporters, beroepsfotografen, VN-officials, humanitaire werkers, artsen en documentairemakers. Allen weten hun positie gerechtvaardigd vanuit de idee dat er, 'ondanks alles', toch nog hoop is. Misschien is het, in het licht van de miljoenen die in het laatste decennium in Congo door oorlog en hongersnood zijn omgekomen, en van de tallozen die nog steeds leven in oorlog en onder terreur en in onnoemelijke ellende leven met het vooruitzicht op een vroege, ellendige dood – misschien is het in dit licht immoreel om te suggereren dat er altijd nog hoop is. Hoop is er niet voor de omgekomenen, en evenmin voor degenen voor wie een overleven als biologisch wezen het hoogste is dat ze van het leven kunnen verwachten. De retoriek van de hoop springt niet alleen te gemakkelijk over de doden heen, maar ook over het hier-en-nu van de dodelijke ellende. Daarom is hoop vaak enkel een logo waarmee we onze medelijdende blik op het hopeloze draaglijk maken, hem witwassen van alle obscene fascinatie voor het louter overlevende leven die eraan kleeft om onszelf te verzekeren van onze menselijkheid. Is RM 'ironisch' wanneer hij de zwarten een feestje laat bouwen rond zijn *ENJOY please POVERTY*? Hij vervangt het obligate, humanitaire logo van de hoop door dat van de *geassumeerde* hopeloosheid: van de aanvaar-



préparé pour vous!', RM exclaims. Apart from this absurd message hanging in thin air, he has nothing more to offer. Normally, logos – however omniscient – are cloaked by the sober pragmatism of humanitarian action. Now, all that is visible is the logo, glimmering over a knot of shadowy figures gazing at it in awe. 'The children love it', says one man, 'c'est une bonne nouvelle'. And when, brimming with delight, he adds: 'voie leur joie!' it is almost unendurable, because there is nothing more moving than the joy of children without a future; you rein in such an emotion because it is tainted by the familiar 'Well, they're so grateful, you know! Satisfied with so little!'

\* *Is he not inhuman?*

RM's films prompt one to ask about the man behind the artist. We want to be assured his intentions are good; that, all in all, he means the world well. This is our way of exonerating ourselves beforehand, fearful that, at the unprotected mercy of our own eyes, we will be complicit in something we suspect is inhuman. This is, of course, a defence mechanism: we are already complicit but refuse to acknowledge it, and thus project everything onto the filmmaker. 'Isn't what he does plain cynical?' 'His cynicism's just a cover – he's super-sensitive!' With speculations of this sort we evade responsibility for dealing with the dilemmas and impasses that RM draws us into.

\* *There's a shadow hanging over me*

What does RM want? What is he driving at? What is his hidden agenda? What is he if he isn't a relief worker or photographer and only appears to be a journalist? The whiteness of the photographers, their faceless, dead smiles, is nothing strange to him. When interviewing a plantation owner or men working for a gold-mining company RM seems an investigative journalist, but not when trying to convince people their poverty can be a source of income, or

when telling them accepting their poverty will bring peace of mind. And, when asked by a 'human rights investigator' what he is doing in Congo, he earnestly replies: 'I teach them how to deal with life', his response smacks of pedantry, paternalism, quackery or plain idiocy; the irony we strain to hear is absent, although our desire of that irony is equally idiotic. Hypothesis: RM is 'RM'. He is a logo, a wandering logo like his *ENJOY please POVERTY* sailing down the river. While today businesses and organisations want to be seen and recognised the world over, want to be 'branded' into our minds, to tattoo the skin of the world with their logo, they are meanwhile becoming evermore shadowy and obscure when it comes to location, management and financing. RM embodies this abstraction of the logo that, ubiquitously, represents something that is equivocal and unapproachable. Which accounts for the anomalous melding in RM of narcissism and detachment, self-promotion and absence, as if focusing attention on himself is simply a way to expose a kind of lack, an insufficiency. The film contains a Tarkovsky-esque scene. RM walks through a forest where the earth underfoot is marshy. His black compan-

ding. Terwijl de zwarten anders omringd zijn door logo's die de vage belofte inhouden dat ze uit hun ellende zullen worden verlost, is nu hun armoede zelf een logo geworden. Zij wijzen dit logo niet af. Wanneer RM onder het geroffel van de tamtams enkele mannen bezweert dat ze zich maar beter kunnen schikken in hun lot, aanvaarden ze zijn advies. De neonboodschap, waarin iets resoneert van de christelijke boodschap dat armoede een zegen is want dichter bij God brengt, schittert in de nacht. Hij is geschreven in een taal die de feestenden niet begrijpen, en gegoten in de vorm van de mondiale spektakelcultuur, zonder enige verankering in de lokale gemeenschap. Hij is een embleem van hun ontworteling, maar juist hierdoor roept hij het verlangen op naar iets totaal nieuws, naar de komst van iets of iemand die alles in één klap of één flits zou veranderen. Het is een ongerijmde, schandalige *coincidentia oppositorum*: dezelfde woorden die hen oproepen tot resignatie slaan een opening van licht in de nacht waarin zij leven. De woorden die hun bezweren alle hoop te laten varen vormen tevens het embleem van een messiaanse hoop, een hoop die hun niets geeft om te hopen en dus ook niet frustrerend en vernederend lokt met een droombeeld waaraan ze de kwaliteit van hun leven afmeten. 'Non, il n'y a rien préparé pour vous!', zegt RM met klem. Buiten deze absurde, in het ijle hangende boodschap heeft hij niets te bieden. Normaal verbergen de logo's zich, hoe alomtegenwoordig ze ook zijn, achter de nuchtere pragmatiek van de humanitaire verrichtingen. Nu is haast alleen het logo zichtbaar, schijnend over een troep zwarte schimmen die er verrukt naar staren. 'De kinderen vinden het geweldig', zegt een zwarte man, 'c'est une bonne nouvelle'. En wanneer hij er, zelf verrukt, aan toevoegt: 'voie leur joie!', dan is dat bijna ondraaglijk, want al is niets zo ontroerend als de vreugde van kinderen zonder toekomst, op die ontroering zet je meteen een rem, want ze is bevuild door het bekende 'ach, je moest eens weten, je krijgt er zoveel dankbaarheid van! Ze zijn met zo weinig gelukkig!'

\* *Is hij niet onmenselijk?*

Met betrekking tot RM's films bestaat de neiging om meteen de vraag te stellen naar de mens achter de kunstenaar. We willen ons ervan vergewissen of zijn intenties wel zuiver zijn, of hij het al met al wel goed meent met de wereld. Hiermee willen we ons op voorhand vrijpleiten, want we zijn bang dat we, onbeschermd overgeleverd aan het eigen kijken, medeplichtig worden aan iets onmenselijks dat we vermoeden. Uiteraard is dit een defensiemechanisme: we zijn reeds medeplichtig, maar dat willen we niet weten en dus wentelen we alles af op de filmer. – 'Is het niet gewoon cynisch wat hij doet?' – 'Ach, zijn cynisme is toch enkel de pose van een extreem gevoelige ziel!' Met dit soort speculaties ontwijken we de verantwoordelijkheid om zelf om te gaan met de dilemma's en impasses waarin RM ons meezuigt.

\* *There's a shadow hanging over me*

Wat wil RM? Waar stuurt hij op aan? Wat is zijn verborgen agenda? Wat is hij, als hij geen humanitaire werker of fotograaf is en slechts in schijn een journalist? De blankheid van de fotografen, hun gezichtloze, dode glimlach is hem niet vreemd. Als hij vragen stelt aan het hoofd van een plantage of aan medewerkers van een bedrijf dat naar goud delft, dan lijkt hij een onderzoeksjournalist, maar niet wanneer hij mannen ervan wil overtuigen dat hun armoede een bron van inkomsten kan zijn, of hun vertelt dat de aanvaarding van hun armoede hen gemoedsrust kan schenken. Als hij, door een 'human rights investigator' gevraagd wat hij in Congo uitrust, doodserieus zegt: 'I teach them how to deal with life', klinkt dat pedant, paternalistisch, charlatanachtig, of gewoon idioot, en de ironie die je erin zou willen horen ontbreekt, al is het net zo idioot om die ironie te willen. Hypothese: RM is 'RM'. Hij is een logo, een logo dat rondwandelt zoals zijn *ENJOY please POVERTY* langs de rivier vaart. Terwijl bedrijven en organisaties vandaag overal zichtbaar



ions proceed ahead, carrying heavy cases. His expression is grave and slightly pained. Under his breath he sings: 'A man needs a maid'. While, half-blinded by the sun, he turns his face to the sky, the violins surge and Neil Young's world-famous querulous voice breaks out. The camera pans to RM's bearers and, finally, to the swollen river that, having burst its banks, shimmers in the sun. This is the one and only time the film pauses on a scene devoid of people and nature, as it were, immediately utilises this to unabashedly reveal its purposeless splendour. Just for a moment, in this sophisticated, painfully composed scene at odds with the rest of the film, RM is an actor supported by Young's opulent, plangent love song, vanquishing the audience with a single *sehnsuchtige* glance. But the sublime kitsch of this scene does nothing to conceal the fact that this actor is only playing himself: the actor that he *is*. His *Sehnsucht* is a logo, an indelible identifying mark he wears on his face. In the guise of the melancholy artist in love with his impotent quest for redemption, RM is *himself*. 'It was cold, and it rained, and I felt like an actor'.

Frank Vande Veire is a philosopher, based in Ghent

en herkenbaar willen zijn, zich in ons bewustzijn willen 'branden', de huid van de wereld willen tatoeëren met hun logo, worden ze ondertussen steeds schimmiger, onduidelijker qua locatie, leiding en financiering. RM belichaamt deze abstractie van het logo dat, alomtegenwoordig, iets representeert dat ongrijpbaar en onaanspreekbaar is. Vandaar dat vreemde samengaan bij hem van narcisme en onthechting, van zelfprofilering en afwezigheid, alsof hij enkel de aandacht op zichzelf vestigt om een soort ontbreken, een ontoereikendheid te laten zien. Er is in de film een Tarkovsky-achtige scène. RM stapt door een bos met drassige ondergrond. Zijn zwarte metgezellen lopen op hem vooruit met zware kisten. Zijn gezicht staat ernstig, ietwat gekweld. Zachtjes zingt hij 'A man needs a maid'. Terwijl hij, halfverblind door de zon, zijn gezicht naar de hemel wendt, zwellen de violen aan en weerklinkt Neil Youngs wereldberoemde frêle stem. De camera draait weg naar RM's dragers en uiteindelijk naar de uitbundig in de zon glinsterende, uit zijn oevers getreden rivier. Voor de eerste en enige keer in de film zien we enkel natuur zonder mensen, waarvan die natuur, lijkt het, meteen gebruik maakt om onbeschaamd haar nutteloze pracht prijs te geven. In deze uitgekiende, pijnlijk bestudeerde scène, die breekt met de rest van de film, is RM even een acteur die, ondersteund door Youngs luxueuze liefdesklacht, het publiek met één *sehnsuchtige* blik weet in te pakken. Maar de sublieme kitsch van deze scène verheelt niet dat deze acteur enkel zichzelf speelt, wel te verstaan: de acteur die hij *is*. Zijn *Sehnsucht* is een logo dat hij als een onuitwisbaar merkteken op zijn gezicht draagt. Vermoed als de melancholische kunstenaar, verliefd op zijn onmachtig naar verlossing zoekende verlangen, is RM *zichzelf*. – 'It was cold, and it rained, and I felt like an actor'.

Frank Vande Veire is filosoof, werkzaam in Gent

EPISODE III - Enjoy Poverty  
Concept, regie, camera, productie /  
Concept, direction, camera, production:  
Renzo Martens.  
Montage / Editor: Jan de Coster  
Regie-advies / Direction advisor:  
Eric Vanderborcht  
Extra Camera: Jean-Francois Mombia,  
Peter Kruger, Mumbere Mughenye  
Rwa  
Co-productie / Co-production:  
Peter Kruger - INTI Films.  
Postproductie coördinatie /  
Coordination post production:  
Xenia Vanderlinden - INTI Films  
Montage-assistent / Assistant editor:  
Nathalie Cools, Stephanie Perin.  
Geluidsmontage / Sound editor:  
Raf Enkels.

Mede mogelijk gemaakt door /  
Made possible by:  
Fonds voor Beeldende Kunst,  
Vormgeving en Bouwkunst, Nederlands  
Filmfonds, Nationale Commissie  
voor Internationale Samenwerking en  
Duurzame Ontwikkeling NCDO, Prins  
Bernhard Fonds, Vlaams Audiovisueel  
Fonds, VPRO, Lichtpunt, I YLE I.



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.  
25 december en 1 januari gesloten /  
Open Tuesday – Sunday from 11 am  
to 5 pm.  
Closed on 25 December and 1  
January

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

Colofon / Colophon

Coördinatie en redactie /  
Co-ordination and editing:  
Jelle Bouwhuis  
Vertaling / Translation: Lisa Holden,  
Don Mader  
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), Suzie Herman  
(intern)

Deze nieuwsbrief is mede mogelijk  
gemaakt door /  
This newsletter is made possible by:



**Galerie Fons Welters**  
Bloemstraat 140  
1016 LJ Amsterdam  
tel (+31) 20 623 50 40  
fax (+31) 20 620 84 33  
mail@fonswelters.nl  
www.fonswelters.nl