

# HET SURREALISME VAN LAURE PROUVOST

MA Scriptie Kunstgeschiedenis

**Evie van Berkel**

5844282

Begeleider: Sjoukje van der Meulen, PhD

Februari 2023

**Aantal woorden:** 14700

## INHOUDSOPGAVE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>SAMENVATTING .....</b>                            | <b>3</b>  |
| <b>INTRODUCTIE .....</b>                             | <b>5</b>  |
| <b>HOOFDSTUK 1: THEORIE.....</b>                     | <b>12</b> |
| <i>Freud en “The Uncanny” (1919).....</i>            | <i>15</i> |
| <i>“Ceci n’est pas une Pipe” (1973).....</i>         | <i>19</i> |
| <i>The Language of Surrealism (2017) .....</i>       | <i>23</i> |
| <b>HOOFDSTUK 2: DRIE CASUSSEN .....</b>              | <b>29</b> |
| <i>Grandma’s Dream (2013).....</i>                   | <i>30</i> |
| <i>Dit Learn (2017) .....</i>                        | <i>36</i> |
| <i>They Parlaient Idéale (2019).....</i>             | <i>41</i> |
| <b>HOOFDSTUK 3: SURREALISME GEACTUALISEERD .....</b> | <b>48</b> |
| <i>De veelzijdige video.....</i>                     | <i>49</i> |
| <i>De geëngageerde, vrouwelijke blik.....</i>        | <i>50</i> |
| <b>CONCLUSIE .....</b>                               | <b>54</b> |
| <b>LITERATUUR .....</b>                              | <b>56</b> |

## SAMENVATTING

In dit onderzoek wordt aangetoond dat de videokunst van Laure Prouvost (1978) gelijkenissen vertoont met de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme, en dat haar werk daarnaast door het gebruik van het digitale videomedium en haar geëngageerde, vrouwelijke blik een actuele uitbreiding op de surrealistische traditie vormt.

In de videokunst van Prouvost is niks wat het lijkt; clichématige beelden worden vervuld met onvoorziene lading, taal verduidelijkt niet maar creëert juist verwarring, en alledaagse voorwerpen worden verheven tot betekenisvol kunstobject. Dergelijke interventies vertonen overeenkomsten met ideeën en technieken nauw verbonden aan het surrealisme. Om de gelijkenissen met het surrealisme in de videokunst van Laure Prouvost te definiëren, wordt in dit onderzoek de volgende vraag gesteld: “Hoe verhoudt de videokunst van Laure Prouvost zich tot de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme?”

In hoofdstuk 1 worden drie aan het surrealisme gerelateerde invalshoeken uiteengezet die zich tevens lenen voor een analyse van Prouvosts videokunst. Om de manier waarop Prouvost alledaagse beelden tot onheilspellend kunstobject verheft beter te begrijpen, wordt ingegaan op Sigmund Freuds essay “The Uncanny” (1919). Vervolgens wordt aan de hand van Michel Foucaults essay “Ceci n’est pas une Pipe” (1973) het semiotisch spel in het werk van René Magritte getraceerd, om een vergelijking met de semiotische interventies in de video’s van Prouvost mogelijk te maken. Tot slot volgt een beschouwing van het boek *The Language of Surrealism* (2017) van Peter Stockwell, waarin de technieken die de surrealisten gebruikten bij het schrijven van hun poëzie worden beschreven, om het taalaspect dat zowel binnen het surrealisme als de videokunst van Prouvost van belang is gedegen te kunnen analyseren.

In hoofdstuk 2 worden de ideeën van Freud, Foucault en Stockwell toegepast op drie videowerken van Prouvost. In *Grandma’s Dream* (2013) geeft Prouvost met een clichématige toespeling op ‘The Uncanny’ een kritiek op de artistieke conventies van klassieke mannelijke kunstenaars; met *Dit Learn* (2017) emuleert ze Magrittes commentaar op de normaliter veronderstelde overeenkomst tussen woorden en objecten; en met een voordracht die plaatsvindt in de video *They Parlaient Idéale* (2019) evenaart Prouvost door middel van technieken als dissonantie de stijl van surrealistisch gedichten.

In hoofdstuk 3 wordt beschreven hoe Prouvost naast de aanwezige gelijkenissen met het surrealisme in haar videokunst de artistieke ideeën en technische middelen die de

stroming kenmerken uitbreidt met de veelzijdige mogelijkheden van het digitale videomedium, en haar geëngageerde, vrouwelijke blik. In de conclusie wordt dan ook vastgesteld dat haar videokunst als een 'actueel surrealisme' moet worden opgevat.



## INTRODUCTIE

In het voorjaar van 2022 was in het Bonnefantenmuseum te Maastricht *Deep See Blue Surrounding You* te zien; een solotentoonstelling van kunstenares Laure Prouvost (1978), gebaseerd op haar bijdrage aan de Biënnale van Venetië van 2019, waar ze voor haar geboorteland Frankrijk uitkwam. Prouvost is de afgelopen tien jaar uitgegroeid tot een van de belangrijkste hedendaagse kunstenaars van Europa.<sup>1</sup> Ze behaalde in 2002 haar Bachelor of Fine Arts in Londen, was de assistent van conceptueel kunstenaar John Latham, en won in 2013 de prestigieuze Turner Prize met haar videokunstwerk *Wantee* (2013). Grote tentoonstellingen volgden, onder meer in het M HKA, de Biënnale, en nu in het Bonnefanten.

De kunstpraktijk van Laure Prouvost uit zich in diverse media; in *Deep See Blue* zijn sculpturen met waterelementen, rokende glasblaaswerken, wandtapijten met iPads, hoopjes zand en hekken met gedroogde theezakjes te zien. Maar het meest typerend zijn Prouvosts videowerken: intense aaneenschakelingen van beeld, geluid en tekst – drie informatiekanaalen die in de video's van Prouvost niet vanzelfsprekend met elkaar in overeenstemming zijn.

In de videokunst van Laure Prouvost is niks wat het lijkt; clichématige beelden worden door haar kenmerkende montagetechnieken vervuld met onvoorziene lading, taal verduidelijkt niet maar creëert juist verwarring, en alledaagse voorwerpen worden verheven tot betekenisvol, en soms zelfs onheilspellend kunstobject. Dergelijke interventies vertonen overeenkomsten met concepten als 'The Uncanny', het spanningsveld tussen beeld en betekenis zoals uitgebuit door kunstenaars als René Magritte, en de poëtische warboel die voortkomt uit methodes als automatisme – ideeën en technieken nauw verbonden aan een kunsthistorische stroming uit de vorige eeuw: het surrealisme.

Om de gelijkenissen met het surrealisme in de videokunst van Laure Prouvost nader te duiden en definiëren, en daarmee zowel op inhoudelijk als technisch vlak tot nieuwe inzichten over haar werk te komen, zal in dit onderzoek de volgende vraag centraal staan:

**“Hoe verhoudt de videokunst van Laure Prouvost zich tot de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme?”**

---

<sup>1</sup> Huijts, Zaalboekje 'Laure Prouvost: Deep See Blue Surrounding You', 2.

De hoofdvraag is opgedeeld in drie deelvragen: (1) **Welke aan het surrealisme gerelateerde invalshoeken lenen zich voor een analyse van de videokunst van Laure Prouvost, en hoe zitten deze theoretisch in elkaar?** (2) **Op welke manier komen de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme tot uiting in drie videowerken van Laure Prouvost?** en (3) **Op welke manier geeft Laure Prouvost een eigen, actuele wending aan de surrealistische traditie?** Om deze vragen te beantwoorden, wordt naast de nodige primaire en secundaire literatuur gebruik gemaakt van Prouvosts eigen inzichten, zoals vergaard in een ten behoeve van dit onderzoek afgenomen interview.<sup>2</sup>

Dit onderzoek bestaat uit drie hoofdstukken, waarin telkens één deelvraag centraal staat. Het eerste hoofdstuk betreft een theoretisch hoofdstuk, waarin drie invalshoeken uiteen worden gezet die van belang zijn gebleken binnen kunsthistorische behandelingen van het surrealisme, en die bovendien relevant zijn voor een analyse van het werk van Laure Prouvost. Allereerst wordt ingegaan op Sigmund Freuds psychoanalyse, en specifiek zijn essay “The Uncanny” (1919) – dit om de manier waarop Laure Prouvost alledaagse beelden tot onheilspellend kunstobject verheft en haar commentaar op klassieke, op Freud terug te voeren conventies, zoals de positie van het vrouwelijk lichaam in de moderne kunst, beter te begrijpen. Deze aspecten van haar werk komen duidelijk naar voren in de video *Grandma’s Dream* (2013), die in hoofdstuk 2 wordt geanalyseerd. Vervolgens wordt aan de hand van Michel Foucaults essay “Ceci n’est pas une Pipe” (1973) het semiotisch spel in het werk van René Magritte getraceerd – een spel dat naklinkt in de videokunst van Laure Prouvost, specifiek in het werk *Dit Learn* (2017), dat in hoofdstuk 2 zal worden vergeleken met de interventies die Magritte pleegt binnen zijn schilderij *The Treachery of Images*. Tot slot volgt een beschouwing van het boek *The Language of Surrealism* (2017) van Peter Stockwell, waarin de technische interventies die de surrealistten gebruikten bij het schrijven van hun poëzie en literatuur, en de bijbehorende cognitieve uitwerkingen van deze technieken worden beschreven. Dit boek vormt een uitbreiding op de kunsthistorische gereedschapskist, en is in het theoretisch kader opgenomen om het taalaspect dat zowel binnen het surrealisme als de

---

<sup>2</sup> Ik heb de gelegenheid gehad om Laure Prouvost zelf te spreken. In een online interview van een klein uur dat plaatsvond op 15 november 2022 heb ik Prouvost vragen kunnen stellen over haar creatief proces, de drie videowerken die in dit onderzoek als casestudies worden gebruikt, en haar ideeën bij de surrealistische invalshoek waarmee haar werk zal worden benaderd. Prouvosts antwoorden en inzichten zijn in de loop van de hierop volgende hoofdstukken verweven.

videokunst van Prouvost van belang is gedegen te kunnen analyseren – in het bijzonder binnen de video *They Parlaient Idéale* (2019).

Met behulp van de ideeën van Freud, Foucault en Stockwell worden in hoofdstuk 2 drie casestudies geanalyseerd die als ‘prime example’ gelden voor de aan het surrealisme gerelateerde thema’s en technieken in Prouvosts video-oeuvre – thema’s en technieken die bovendien in andere video’s van Prouvost zijn terug te vinden, zij het minder prominent. Allereerst komt *Grandma’s Dream* (2013) aan bod, een video van negen minuten waarin Prouvost via het personage van haar Grandma de absurde geschiedenis van haar opa vertelt: een conceptueel kunstenaar die is zoekgeraakt in zijn eigen werk, een tunnel naar Afrika. In de analyse van *Grandma’s Dream* zal worden nagegaan op welke manieren Freuds ‘Uncanny’ in de video tot uiting komt, en hoe Prouvost tegelijkertijd een kritiek lijkt te geven op artistieke conventies ontsprongen aan Freuds gedachtengoed. Vervolgens wordt *Dit Learn* (2017) behandeld: een video van een kwartier waarin Prouvost de kijker in de eerste instantie een nieuw taalschrift aanleert door alledaagse objecten te koppelen aan nieuwe betekenissen, maar deze exercitie weer ongedaan maakt in het vervolg van de video, waarin op haast hypnotische wijze het belang van woord en betekenis nietig wordt verklaard. Er zal worden aangetoond dat de semiotische interventie in *Dit Learn* overeenkomsten vertoont met de stappen die René Magritte zet binnen zijn schilderij *The Treachery of Images*. Ten slotte volgt een analyse van *They Parlaient Idéale* (2019) – een video van een klein half uur die een fantastische interpretatie vormt van de tocht die Prouvost en haar entourage aflegden naar de Biënnale van Venetië. De nadruk van de analyse zal liggen op een voordracht die plaatsvindt bij het eveneens surrealistische Palais Idéal. Aan de hand van Stockwells technisch-stilistische begrippenapparaat worden overeenkomsten tussen deze voordracht en surrealistische poëzie aangetoond.

Hoewel in hoofdstuk 2 wordt beargumenteerd dat de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme inderdaad zijn terug te vinden in de videokunst van Laure Prouvost, wordt in hoofdstuk 3 beschreven hoe Prouvost met haar video’s niet slechts de ideeën en technieken van een kunsthistorische stroming herhaalt, maar dat zij, gepaard met het gegeven dat haar creatief proces afwijkt van de grondbeginselen van de surrealistische praktijk zoals opgesteld door André Breton, door haar gebruik van het veelzijdige medium van de digitale video en de geëngageerde, vrouwelijke blik die haar werk kenmerkt juist een eigen, hedendaagse wending aan het surrealisme geeft. In de conclusie wordt al het voorgaande in

afweging genomen, en wordt tot slot beargumenteerd waarom de videokunst van Laure Prouvost moet worden begrepen als een ‘actueel surrealisme’.

Expliciete vergelijkingen tussen het werk van Prouvost en het surrealisme zijn tot nu toe slechts en passant gemaakt; zo beschrijft Roberta Tenconi in de introducerende tekst bij de tentoonstelling *GDM – Grand Dad’s Visitor Centre de video’s* van Prouvost als een grote droomachtige collage, “following the compositional rules of a surrealist exquisite-corpse narrative”<sup>3</sup>, en noemt Joke de Wolf in haar recensie van *Deep See Blue Surrounding You* dat het werk van Prouvost gelijkenissen vertoont met de vrije associaties en woordgrapjes die we kennen uit “de langere surrealistische traditie waar vooral Franstalige kunstenaars zich naar voegen”.<sup>4</sup>

Andere auteurs leggen de link met het surrealisme niet, maar komen wel tot andere, soms gerelateerde inzichten die in de loop van dit onderzoek ofwel als bewijs, ofwel als nuancering op de stelling dat het werk van Prouvost gelijkenissen met het surrealisme vertoont zullen worden ingezet. Bovendien biedt het volgende overzicht van zes relevante artikelen en essays een mooie gelegenheid om alvast kennis te maken met de thema’s en technieken die Prouvosts video’s typeren.<sup>5</sup>

In zijn bijdrage aan de catalogus bij Prouvosts solotentoonstelling *Hit, Flash, Back* gebruikt Nick Aikens een feministische invalshoek om het werk van Prouvost te analyseren. Zo brengt hij de video’s *Swallow* (2013), *How to Make Money Religiously* (2014) en *Into All That is Here* (2015) in verband met Laura Mulvey’s essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, waarin middels een psychoanalytisch raamwerk een kritiek wordt gegeven op het man-gecentreerde Hollywood. Prouvost zou volgens Aikens met haar video’s de rol van de

---

<sup>3</sup> Tenconi, “Granddad, Where Are You?” 17.

<sup>4</sup> De Wolf, “Verbinding met de Regenworm.”

<sup>5</sup> Ondanks haar huidige populariteit en prikkelend oeuvre is er weinig academische literatuur over de kunst van Laure Prouvost – het zwaartepunt van inhoudelijk relevante teksten ligt in haar tentoonstellingscatalogi en beschouwende artikelen in kunsttijdschriften. Vanwaar dit gebrek aan literatuur? Prouvost is vooral populair in West-Europa; haar tentoonstellingen vinden plaats in landen als Frankrijk, Italië, Duitsland, België en Nederland. Misschien is ze nog niet bekend of gevestigd genoeg om een monografische (of comparatieve) uiteenzetting in een wetenschappelijk tijdschrift te verantwoorden. In slechts twee van de zes aangehaalde artikelen wordt gewerkt met een enigszins geëxpliciteerd theoretisch kader om Prouvosts kunst nader te analyseren: “From Boobs to Cyborgs: A different type of logic” van Nick Aikens, en “The Sensorial Efficiency of Laure Prouvost’s Art” van Christina Ljungberg. Naast deze twee artikelen zal in het hierop volgende literatuuroverzicht aandacht worden besteed aan teksten die zonder expliciet theoretisch kader toch tot zinnige conclusies over het werk van Prouvost weten te komen.

omnipotente (mannelijke) kijker, die zich vereenzelvigd met de hoofdrolspeler en de camera, compleet omdraaien: “It is the images and the voice-over, rather than the viewer, that are in control – and they are unmistakably female.”<sup>6</sup>

Prouvosts gebruik van ogenschijnlijk essentialistisch vrouwelijke beeldtaal in deze video’s – bloemen, fruit, natuur, borsten en billen als symbolen voor sensuele, natuurlijke en moederlijke kwaliteiten – verdedigt Aikens met het gegeven dat deze beelden door de bijgaande montage, tekst en geluid een nieuwe lading krijgen: “We are not fed images that reduce or return the feminine to something pure or natural. Rather, we are offered a cocktail of associative potential.”<sup>7</sup> Het creëren van dergelijke nieuwe, niet vast te pinnen associaties, tegen het ‘phallogocentrisch dogma’ in, is volgens Aikens een essentiële kwaliteit van Prouvosts werk.<sup>8</sup>

Christina Ljungberg gebruikt in haar artikel “The Sensorial Efficiency of Laure Prouvost’s Art” het semiotische systeem van Charles Peirce om de combinatie van tekst, soundtrack, voice-over en beeld in de video’s van Prouvost te analyseren. Ze constateert dat de kunst van Prouvost gaat over vertaling: “(...) whether this concerns translation between languages, between media, between gender or between cultures, between artist and viewer, or between the present and the past.”<sup>9</sup> Daarnaast stelt Ljungberg dat Prouvost door slim te spelen met beeld en tekst ook sensaties als smaak, geur en tast bij de kijker op weet te roepen. Ze concludeert dat Prouvosts video’s door hun semiotische gelaagdheid en spel met (mis)communicatie nieuwe mentale beelden op weten te roepen, die voor elke kijker anders zullen zijn – met als positief gevolg “the growth of signs”; een uitbreiding van ons systeem van betekenisgeving.<sup>10</sup>

Voor de catalogus bij de tentoonstelling *Ring, Sing and Drink for Trespassing* schreef Karen Archey het artikel “Laure Prouvost: Leaking Language”. Ze constateert dat het voornaamste medium waar Prouvost mee werkt niet video is, maar taal. Waar taal in het dagelijks leven wordt gebruikt om te duiden en verduidelijken, zet Prouvost het juist in om op poëtische wijze betekenis te verdoezelen.<sup>11</sup> Hoewel Archey niet expliciet auteurs aanhaalt in

---

<sup>6</sup> Aikens, “From Boobs to Cyborgs,” 243.

<sup>7</sup> Ibid, 246.

<sup>8</sup> Aikens, “From Boobs to Cyborgs,” 248.

<sup>9</sup> Ljungberg, “The Sensorial Efficiency of Laure Prouvost’s Art,” 86.

<sup>10</sup> Ibid., 87

<sup>11</sup> Archey, “Leaking Language,” 82.

haar stuk, lijkt ze Prouvosts spel met taal een deconstructivistische agenda toe te schrijven: “Language is a structure that can be undone by its own building blocks (...). It could be argued that the ultimate goal of Prouvost’s work is to address power (...) and examine how it has been traditionally divided out.”<sup>12</sup>

In de introducerende tekst bij de catalogus van de tentoonstelling *Am-Big-You-Us Lexicon* zet Nav Haq aan de hand van de ideeën van existentialist Simone de Beauvoir en psychoanalytica Melanie Klein uiteen hoe het werk van Prouvost kan worden gezien als een pleidooi voor ambigüiteit.<sup>13</sup> Hij constateert dat deze ambigüiteit, in Prouvosts werk terug te zien in de manier waarop ze met betekenis van woorden en de functie van objecten omgaat, ons kan leiden naar nieuwe inzichten in ‘the human condition’, waar de twee aangehaalde filosofes zich mee bezighielden.<sup>14</sup>

In zijn essay “Interjectional Images” vergelijkt Mihnea Mircan de montagetechnieken en narratieve interventies in Prouvosts video’s met de opkomst van de film aan het eind van de negentiende eeuw – een tijd van experimentatie waarin, net als in Prouvosts video’s, de grens van het medium werd opgezocht. Mircan licht in het bijzonder het persoonlijk aanspreken van de kijker en het verwijzen naar een ruimte buiten de video in het werk van Prouvost uit.<sup>15</sup> Mircan stelt dat de kijker vervolgens de link vormt tussen de gebeurtenissen in de video en de echte wereld waar hij zich in bevindt; een vorm van intimiteit, wat volgens hem het centrale thema van Prouvosts oeuvre is.<sup>16</sup>

Voortbordurend op de consequenties van het digitale videomedium stelt Elvia Wilk zich de vraag hoe digitale kunst kan ontsnappen aan de banaliteit die met hedendaagse massamedia gepaard gaat.<sup>17</sup> Wilk stelt dat hedendaagse videokunst ondanks – of juist: door toedoen van – het potentieel tot oneindige herhaling en cliché toch diepgewortelde reacties op weet te roepen.<sup>18</sup> Ze neemt onder meer het videowerk *Into All That is Here* (2015) van Prouvost als casus, waarin de kijker wordt meegenomen in een sensuele wereld vol tunnels

---

<sup>12</sup> Archey, “Leaking Language,” 84.

<sup>13</sup> Haq, “Laure Prouvost’s Lexicon of Ambiguity,” 9.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 15-16.

<sup>15</sup> Mircan, “Interjectional Images,” 80. “(...) each scene (...) reads like an attempt for film to exit its condition (...) and intrude upon the ‘real,’ to affect it – rather than being its alternative.”

<sup>16</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>17</sup> Wilk, “Soft Machines,” 1. Zoals beschreven door George Bataille; wanneer een idee, frase of beeld maar vaak genoeg herhaald wordt, hoe gewelddadig of schokkend ook, verliest het zijn impact en verandert het in een cliché.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 1.

en bloemen, die na een explosieve climax in duigen valt. Wilk constateert dat juist deze bewust gekunstelde clichés een emotionele impact mogelijk maken: “(...) because the signification is so obvious, we’re able to stop hunting for meaning and enjoy what we’re seeing (...). Prouvost has steered us not around but through the clichéd image (...).”<sup>19</sup>

Zoals uit het voorgaande literatuuroverzicht blijkt, kunnen diverse invalshoeken probleemloos op het werk van Laure Prouvost worden toegepast. Ondanks hun verschillende methoden lijken de hiervoor aangehaalde auteurs het over een aantal zaken eens: Laure Prouvost gebruikt taal als kunstvorm; verwerkt verschillende semiotische lagen en desoriënterende montagetechnieken in haar video’s; zoekt de grenzen van het medium op; gaat een relatie aan met de kijker; en maakt gebruik van een prikkelende, sensuele beeldtaal. Daarnaast beschrijven de auteurs in verschillende bewoordingen hoe Prouvost in haar video’s nieuwe ladingen geeft aan bekende clichés, taal gebruikt om te prikkelen en verwarren, en alledaagse voorwerpen verheft tot iets bijzonders. Middels de surrealistische invalshoek die in dit onderzoek wordt gebruikt, zullen deze kenmerken zowel op inhoudelijk als technisch vlak kunnen worden geanalyseerd. Dit zal leiden tot een beter begrip van de videokunst van Laure Prouvost, en daarmee een aanvulling vormen op het academisch discours.

---

<sup>19</sup> Wilk, “Soft Machines,” 4-5.

## HOOFDSTUK 1: THEORIE

*Welke aan het surrealisme gerelateerde invalshoeken lenen zich voor een analyse van de videokunst van Laure Prouvost en hoe zitten deze theoretisch in elkaar?*

In dit hoofdstuk wordt een drietal kaders uiteengezet dat in het volgende hoofdstuk op de videokunst van Laure Prouvost zal worden toegepast, namelijk: Sigmund Freuds psychoanalyse en 'The Uncanny'; Michel Foucaults uiteenzetting van het semiotisch spel in het werk van René Magritte; en de technische interventies die de surrealisten gebruikten bij het schrijven van hun poëzie en literatuur, en de cognitieve effecten van dien, zoals beschreven door Peter Stockwell.

Deze selectie is uiteraard niet zomaar gemaakt. De kunsthistorische literatuur over het surrealisme overspant bijna honderd jaar, en de invalshoeken waarmee de stroming en bijbehorende artistieke uitingen worden benaderd zijn in die tijd alleen maar in aantal toegenomen. Om de keuzemogelijkheid in te perken en zeker te zijn van een kunsthistorisch relevante en gedegen selectie van invalshoeken, is ervoor gekozen om het overzichtswerk *Art Since 1900* (2016) als houvast te nemen, en de zoektocht toe te spitsen op de literatuur die de auteurs – in dit geval Rosalind Krauss en Hal Foster – in de hoofdstukken gerelateerd aan het surrealisme aanhalen.

In *Art Since 1900*<sup>20</sup> wordt aan de hand van 130 belangrijke gebeurtenissen het verhaal van kunst van 1900 tot nu verteld.<sup>21</sup> Vijf hoofdstukken relateren aan de stroming van het surrealisme, waarvan er vier zijn geschreven door Rosalind Krauss en één door Hal Foster. Kunstcritica Rosalind Krauss staat onder meer bekend als medeoprichter van kunsttijdschrift *October*, dat de Amerikaanse academici kennis liet maken met het gedachtengoed van het Franse poststructuralisme. Dat Krauss een kenner is van het surrealisme blijkt naast haar bijdragen in *Art Since 1900* uit de boeken die ze schreef over surrealistische fotografie.<sup>22</sup> Haar collega Hal Foster staat eveneens bekend om zijn betrokkenheid bij *October*, en ook zijn

---

<sup>20</sup> De eerste uitgave van *Art Since 1900* stamt uit 2004. De 3<sup>e</sup> druk, die in 2016 verscheen, is in dit onderzoek aangehouden.

<sup>21</sup> Met naast Rosalind Krauss bijdragen van Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh en David Joselit – allen ofwel oprichters of redactieleden van kunstkritisch tijdschrift *October*. De vijf auteurs maken in hun bijdragen gebruik van vier kunstkritische methodes: psychoanalyse, social art history, structuralisme en poststructuralisme; 14-15.

<sup>22</sup> Namelijk *L'Amour fou: Surrealism and Photography* (1986) met Jane Livingston, en *The Optical Unconscious* (1993).



expertise op het gebied van de surrealistische kunstgeschiedenis is verzilverd in een boek, dat steevast in de “further reading”-sectie van de hoofdstukken over het surrealisme in *Art Since 1900* staat vermeld.<sup>23</sup>

Met welke theorieën en bijbehorende auteurs benaderen Krauss en Foster surrealistische kunstuitingen in *Art Since 1900*? En welke daarvan kunnen zich lenen voor het aantonen van overeenkomsten tussen het surrealisme en de videokunst van Laure Prouvost, waarin clichématige beelden worden vervuld met onvoorziene lading, alledaagse voorwerpen worden verheven tot onheilspellend kunstobject, en taal niet verduidelijkt maar juist verwarring zaait?

In het eerste aan het surrealisme geweiide hoofdstuk, met als aanleiding de publicatie van André Bretons Surrealistisch Manifest van 1924, maakt Rosalind Krauss gebruik van concepten uit Sigmund Freuds psychoanalyse om Bretons theorievorming te duiden. Eén psychoanalytisch concept dat zij in het bijzonder inzet, en dat ook in latere surrealistische hoofdstukken in *Art Since 1900* wordt gebruikt, is ‘The Uncanny’ – een concept dat tevens het volledige analyseapparaat vormt van Hal Fosters boek *Compulsive Beauty*. In *Compulsive Beauty* zet Foster uiteen hoe nagenoeg elk aspect van de surrealistische kunstpraktijk kan worden teruggevoerd op Sigmund Freuds ‘Uncanny’ – “(...) the return of a familiar phenomenon made strange by repression.”<sup>24</sup> In de loop van acht hoofdstukken analyseert Foster surrealistische concepten en artistieke uitingen<sup>25</sup> vanuit ‘The Uncanny’, en concludeert hij dat het surrealisme bovenal wordt geregeerd door twee drijfveren: “On the one hand, a fantasy of maternal plenitude, of an auratic, pre-Oedipal space-time before any loss or division; on the other hand, a fantasy of paternal punishment, of an anxious, Oedipal space-time (...).”<sup>26</sup>

Freuds psychoanalyse en het daaruit voortvloeiende ‘Uncanny’ zijn, zoals bewezen in *Art Since 1900* en *Compulsive Beauty*, krachtige analytische concepten om surrealistische

---

<sup>23</sup> Namelijk *Compulsive Beauty* (1993) – daarover zo direct meer.

<sup>24</sup> Foster, *Compulsive Beauty*, 7.

<sup>25</sup> Zowel uit het kamp van Breton, waar de focus lag op de subjectieve, innerlijke wereld van de kunstenaar, als aan de kant van George Bataille, waar de focus lag op het bevragen van de externe, kapitalistische realiteit; xx.

<sup>26</sup> Foster, *Compulsive Beauty*, xx. Fosters exercitie bleef niet zonder commentaar. Zo hekelt James Elkins in zijn recensie hoe Foster het gebruik van een psychoanalytische invalshoek verantwoordt als historisch relevant, terwijl de surrealisten maar weinig weet hadden van psychoanalyse in het algemeen, en ‘The Uncanny’ in het bijzonder (Elkins, “Compulsive Beauty by Hal Foster,” 546). Ook zet hij vraagtekens bij het gebruik van een statisch model als psychoanalyse om een veelzijdige, incoherente stroming als het surrealisme mee te verklaren – en betreurt hij het bijkomende gegeven dat “(...) every act of interpretation that elucidates a surrealist move as an instance of the uncanny also works to undo its uncanny effect” (547-548).

kunstuitingen mee te duiden; en deze concepten kunnen zich eveneens lenen om aspecten van Prouvosts videokunst, in het bijzonder de manier waarop zij alledaagse beelden tot onheilspellend kunstobject verheft, en haar lichtvoetige commentaar op klassieke, op Freud terug te voeren conventies, zoals de positie van de vrouw in de moderne kunst, beter te begrijpen – aspecten die duidelijk naar voren komen in de video *Grandma's Dream* (2013), die in hoofdstuk 2 zal worden geanalyseerd.

Het tweede surrealistische hoofdstuk in *Art Since 1900* is geweid aan René Magritte. Rosalind Krauss maakt voornamelijk gebruik van Michel Foucaults essay “Ceci n’est pas une Pipe” uit 1973 om Magrittes spel met beeld, woord en betekenis te duiden – een spel dat naklinkt in de videokunst van Laure Prouvost, specifiek in het werk *Dit Learn* (2017), waarin alledaagse objecten worden voorzien van een nieuwe betekenis. Omdat de interventie die Magritte in zijn schilderij *The Treachery of Images* (1926) maakt op het eerste gezicht sterk lijkt op Prouvosts exercitie in *Dit Learn*, en, zoals Rosalind Krauss in haar hoofdstuk over Magritte bewijst, Michel Foucaults uiteenzetting zich uitstekend leent om eerstgenoemde te analyseren, zal het essay “Ceci n’est pas une Pipe” in dit hoofdstuk als invalshoek worden gepresenteerd om vervolgens in hoofdstuk 2 na te gaan hoe Prouvosts semiotisch spel zich verhoudt tot dat van René Magritte.

Bewapend met de inzichten van Freud en Foucault kan een groot deel van de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme en de manier waarop deze in de video’s van Laure Prouvost tot uiting komen worden geanalyseerd. Echter, uitgaande van deze twee invalshoeken zou een cruciaal onderdeel van zowel het surrealisme als het werk van Prouvost onderbelicht blijven: pure taal, het primaire product van Bretons automatisme dat zich al dan niet ontwikkelt tot poëzie en literatuur – een medium dat ook in de video’s van Prouvost van groot belang is, zij het als voordracht, voice-over, interlay of ondertitel.

Zowel binnen de kunstpraktijk van het surrealisme, een van oorsprong literaire beweging, als in het werk van Laure Prouvost – haar scripts en video’s zijn al eerder gelijkgesteld aan een soort poëzie<sup>27</sup> – speelt taal een belangrijke rol. Om een vergelijking tussen de kunstzinnige inzet van taal binnen de twee kunstpraktijken mogelijk te maken, zal gebruik worden gemaakt van het boek *The Language of Surrealism* (2017) van Peter Stockwell. Geleid door de principes van ‘cognitive poetics’ zet Stockwell in zijn boek drie technieken

---

<sup>27</sup> Archey, “Leaking Language,” 82

uiteen waar de surrealisten bij het schrijven van hun poëzie en literatuur gebruik van maakten – namelijk automatisme, dissonantie en collage – en gaat hij vervolgens aan de hand van drie stilistische concepten, zijnde coherentie, ambiance en immersie, in op de cognitieve uitwerkingen van deze technieken. Dit boek is gekozen omdat het actuele opvattingen over het surrealisme en de werking van taal combineert met concrete technisch-stilistische concepten, die uitstekend kunnen worden geëxtrapoleerd naar analyseobjecten buiten de surrealistische literatuur – in dit geval de videokunst van Laure Prouvost, en in het bijzonder een voordracht die plaatsvindt in de video *They Parlaient Idéale* (2019), die sterke overeenkomsten vertoont met de surrealistische gedichten die door Stockwell als voorbeelden worden aangehaald. *The Language of Surrealism* vormt een uitbreiding op de kunsthistorische gereedschapskist, en zal ervoor zorgen dat het taalaspect dat zo belangrijk is binnen het surrealisme én het werk van Prouvost gedegen kan worden geanalyseerd.

#### Freud en “The Uncanny” (1919)

Tunnels, opa’s en oma’s, een zak naturelchips als totem van onheil. In de video’s van Laure Prouvost zijn genoeg beelden en motieven te vinden die resoneren met concepten uit Sigmund Freuds psychoanalyse – concepten die ook veelvuldig zijn uitgebuit door de surrealisten. Naast de basisprincipes van Freuds psychoanalyse vormt zijn essay “The Uncanny” het uitgangspunt voor het raamwerk dat in hoofdstuk 2 op de video’s van Laure Prouvost, in het bijzonder *Grandma’s Dream* (2013), zal worden toegepast.

Freuds psychoanalyse is gebaseerd op het principe dat mensen moeten werken om te overleven (realiteitsprincipe), en dat daarom onze wensen voor bevredigende en plezierige activiteiten (genotsprincipe) onderdrukt moeten worden. Freud stelt dat deze onderdrukte wensen worden opgeborgen in het onbewuste – een plaats in de psyche waar we niet van op de hoogte zijn.

Mensen worden niet geboren met het vermogen om onvervulde verlangens te onderdrukken. Bij de geboorte zijn slechts de basisinstincten – ‘driften’ in Freuds terminologie – aanwezig, die zich bevinden in het ‘id’: het deel van de psyche dat louter functioneert op basis van het genotsprincipe. Naarmate kinderen ouder worden, ontwikkelen ze een ‘ego’, het deel van de psyche dat medieert tussen de verlangens van het id en de consequenties van buitenaf die het direct vervullen van deze verlangens met zich meebrengt. Uiteindelijk worden deze externe consequenties geïnternaliseerd in de vorm van het ‘superego’.

Ondanks de onderdrukkende rol van het (super)ego blijven onvervulde verlangens niet zonder meer in het onbewuste verscholen; dikwijls vinden ze toch hun weg naar buiten. Volgens Freud gebeurt dit onder andere in dromen, waar onderdrukte verlangens zich vervormd of symbolisch manifesteren. Daarnaast komt het onbewuste tot uiting in parapraxis: “unexplainable failures of memory, mistakes, misreadings, and the odd misspeakings we call ‘Freudian slips’”<sup>28</sup> – ‘foutjes’ die volgens Freud dikwijls zijn te herleiden tot een onderdrukte wens.

Het idee van de ‘zelf’ als een constructie van verschillende bewuste en onbewuste componenten was aan het begin van de twintigste eeuw een revolutionair concept; voor deze tijd gold de humanistische aanname van een uniforme zelf, die door het uitoefenen van vrije wil zijn eigen levenspad kon kiezen.<sup>29</sup> Hoewel vooruitstrevend in zijn eigen tijd, is er de afgelopen eeuw sprake geweest van substantiële kritiek en weerlegging van Freuds gedachtengoed. Ten eerste zouden zijn ideeën over psychoseksuele ontwikkeling van het kind en de rol van de ouders cultureel en historisch gebonden zijn, en niet universeel, zoals Freud zelf veronderstelde.<sup>30</sup> Daarnaast geldt binnen Freuds psychoanalyse de penis en mannelijke seksualiteit als uitgangspunt – het duidelijkst terug te zien binnen de concepten castratieangst en het Oedipuscomplex – en wordt vrouwelijke seksualiteit per definitie als minderwaardig en in gebrek gezien.<sup>31</sup> Tenslotte wordt heteroseksualiteit in Freuds gedachtengoed als de norm gezien, terwijl homoseksualiteit als een pathologisch geval wordt beschouwd – volgens Freud een onvolwassen vorm van seksualiteit die het gevolg zou zijn van slechte ervaringen in de jeugd.<sup>32</sup>

In de tijd van de surrealisten was van dergelijke kritiek nog geen sprake. Zij waren vooral geïnteresseerd in Freuds illustere onbewuste; volgens hen was het aanboren van de rauwe, ongefilterde verlangens, angsten en impulsen die zich aldaar zouden bevinden de enige manier om pure authenticiteit en artistieke originaliteit te bereiken.<sup>33</sup> Freud zelf daarentegen vond de surrealisten “absolute cranks”<sup>34</sup>, en stond bovendien niet achter hun

---

<sup>28</sup> D’Alleva, *Methods and Theories of Art History*, 91.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 94.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 94. D’Alleva noemt critici binnen het domein van de psychoanalyse, namelijk Karen Horney, Helene Deutsch, en Nancy Chodorow, en daarbuiten, zoals Simone de Beauvoir en Kate Millet.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 95. D’Alleva noemt Judith Butler’s *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) als uitdrager van dit standpunt.

<sup>33</sup> Arnason en Mansfield, *History of Modern Art*, 297.

<sup>34</sup> Foster, *Art Since 1900*, 19.

opvatting van het onbewuste als iets dat bevrijd dient te worden – en door dat wel na te streven zouden de surrealistten ofwel een geestesziekte riskeren, of simpelweg doen alsof om hun werk maar psychoanalytisch te doen voorkomen.<sup>35</sup>

Een veelgebruikte tekst in de analyse van kunst en literatuur in het algemeen, en het surrealisme in het bijzonder, is “The Uncanny” (1919). Freud tracht in dit essay “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar,”<sup>36</sup> die hij bestempelt als ‘unheimlich’, te definiëren. In het eerste segment zet Freud de taalkundige oorsprong van de term uiteen, waarbij hij het in verband brengt met de tegenovergestelde term ‘heimlich’, dat zowel het huiselijke als het verborgene kan duiden.

Vervolgens analyseert Freud voorbeelden van zaken die als ‘Uncanny’ registreren – veelal afkomstig uit het korte verhaal “The Sandman” van E.T.A. Hoffmann – zoals het verliezen van de ogen, levensechte poppen, het tegenkomen van je dubbelganger, levend worden begraven, onwaarschijnlijke herhalingen, en iets wensen wat vervolgens ook tot vervulling komt. Freud concludeert dat al deze zaken zijn terug te voeren op een angst of wens die men als klein kind had, of overtuigingen die de mensheid in prehistorische tijden aanhing; ogen verliezen als angst om gecasteerd te worden, levend begraven worden als het verlangen om terug te keren naar de baarmoeder, en wensen die uitkomen als het geloof in ‘the omnipotence of thought’ – het idee dat je met je gedachtes de wereld kan sturen. Op dit punt in het essay wordt ook de link gelegd met de etymologische uiteenzetting uit het eerste segment: “(...) we can understand why linguistic usage has extended das Heimliche into its opposite, das Unheimliche; for this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression.”<sup>37</sup>

Freud onderstreept ten slotte het belang van context bij het wel of niet ervaren van een zaak als ‘Uncanny’; een wens die uitkomt is niet vreemd in een sprookje, maar wel in de realiteit, of in een verhaal dat zich af lijkt te spelen in de realiteit.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Foster, *Art Since 1900*, 19.

<sup>36</sup> Freud, “The Uncanny,” 195.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 222.

In het overzichtswerk *Art Since 1900* koppelt Rosalind Krauss Freud's 'Uncanny' aan het surrealistische concept 'objective chance', een variatie op automatisme waarbij iemand door toedoen van zijn onbewuste drijfveren in een moment van shock en openbaring het object van zijn wensen treft in de echte wereld:

"Breton describes objective chance as the crossing-point of two causal chains, the first subjective, interior to the human psyche, and the second objective, a function of real world events. In this conjunction (...) it is discovered that on each side there was a kind of determinism at work. On the side of the real, the subject seems to have been expected, since what the world proffers at this moment is a "sign" specifically addressed to him or her. While on the side of the subject, there is an unconscious desire driving him or her unwittingly toward this sign (...) and allowing the sign to be deciphered after the fact."<sup>39</sup>

Ook noemt Krauss hoe de surrealistische techniek van het 'verdubbelen', zoals toegepast door surrealistische fotografen<sup>40</sup> en René Magritte, relateert aan Freuds 'Uncanny'; surrealistische fotografie zou, versterkt door montage technieken als dubbele belichting, sandwichprinten, en de combinatie van negatieven en positieven van hetzelfde beeld zowel associaties met de unheimische dubbelganger als de geest oproepen.<sup>41</sup> En René Magritte zou volgens Krauss in zijn schilderij *The Human Condition* niet alleen aspecten van Freuds herhalingsdwang, maar ook een unheimische "return of the living dead" – zij het in semiotische zin – weten te vatten:

"(...) the painting shows a landscape against which is superimposed a painting of the same landscape, the edges of the nested representation nearly fusing with what must now be recognized as the "merely" representational status of the master image, formerly understood as transparently real. Thus the dead double (the representation) erupts among the living reality to threaten its solidity, to suck out its substance, like the vampires that return by means of mirrors."<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Krauss, *Art Since 1900*, 216.

<sup>40</sup> Nota bene, "(...) photography [itself] is a function of doubling – not only does it "mirror" its object but, technically, its prints exist as multiples (...)" ; Krauss, *Art Since 1900*, 219.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 219.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 248.

De surrealisten buiten zodoende de leidende principes van 'The Uncanny' uit in hun kunst, en prezen daarnaast het uiterst unheimische 'objective chance' – simpelst gezegd het moment waarop een (onbewuste) wens echt uitkomt – als een climactische artistieke gebeurtenis. In het volgende hoofdstuk zal worden nagegaan op welke manier Freuds gedachtengoed, 'The Uncanny', en zijn surrealistische uitingsvormen terug zijn te vinden in de videokunst van Laure Prouvost.

### "Ceci n'est pas une Pipe" (1973)

"Dit is geen pijp," schrijft René Magritte onder zijn geschilderde pijp; "Dit betekent liefde," spreekt Laure Prouvost in onder een videofragment van een sinaasappel. Beide kunstenaars laten zien dat de relatie tussen woord en object niet zo statisch is als doorgaans wordt gedacht; en beiden zetten dit gegeven in om prikkelende kunst te maken. Aan de hand van Michel Foucaults "Ceci n'est pas une Pipe", dat hierna wordt besproken, zal in het volgende hoofdstuk worden nagegaan hoe de semiotische interventies van Magritte en Prouvost zich tot elkaar verhouden.

In zijn essay "Ceci n'est pas une Pipe" (1973) zet Foucault uiteen hoe René Magritte in verschillende schilderijen – in het bijzonder *The Treachery of Images* (1926) – gangbare opvattingen over taal, beeld en hun onderlinge relatie bevraagt. Foucaults methode in "Ceci n'est pas une Pipe" vertoont overeenkomsten met de in zijn voorgaande werken uiteengezette 'archeologische analyse', die hij eerder in zijn boek *The Order of Things* toepaste op het schilderij *Las Meninas* van Diego Velázquez, en op concepten als waanzin, seksualiteit, het zorg- en gevangenisstelsel. Archeologische analyse gaat voorbij traditionele onderwerpen als de bedoeling van de auteur of schilder, het traceren van culturele invloeden en het vinden van betekenis: het doel is om "the gap between a culture's self-reflexive laws and the fundamental codes and practices of that culture" te onthullen, een "unspoken order" die kan worden afgeleid uit een kritische analyse van de instituten, hiërarchieën en bijbehorende terminologieën die in een samenleving worden toegestaan, of zelfs aangemoedigd, te bestaan.<sup>43</sup>

Volgens criticus James Porter zijn aspecten van deze analysemethode terug te vinden in "Ceci n'est pas une Pipe", maar slaagt Foucault er niet volledig in om buiten de grenzen van

---

<sup>43</sup> Porter, "This is not a review of Foucault's This is not a Pipe," 212.

Magritte's schilderij te treden, en tot de "unspoken order" te komen waar hij in voorgaand werk naar op zoek ging. Desalniettemin plaatst Porter "Ceci n'est pas une Pipe" binnen de stroming van het deconstructivisme, ondanks de aanwezige structuralistische neigingen in Foucaults uiteenzetting.<sup>44</sup>

Hoewel hij bekend staat om zijn schilderijen, veronderstelde Magritte zichzelf geen kunstenaar, maar "een denker die zijn ideeën communiceert met verf".<sup>45</sup> Magritte en Foucault waren bekend met elkaars werk. Beide mannen hadden een interesse in de samenkomst van zaken die niet bij elkaar horen – de fusie van incongruente woorden, objecten of beelden die door het ontbreken van een gemene deler duiding en benaming, en daarmee taal, ontglipt.<sup>46</sup> Ten grondslag aan hun gedeelde kritiek op het systeem van taal ligt het idee dat tekens (de relatie tussen betekenaar, zoals een woord, en betekenis, het object dat ermee wordt aangeduid) compleet arbitrair zijn – zoals uiteengezet door Ferdinand de Saussure.<sup>47</sup>

Waar andere moderne kunstenaars met een beweging naar het abstracte zichzelf losmaakten van het idee dat dat wat geschilderd is gelijkstaat aan het geschilderde, en daarmee onderschreven dat een schilderij niks anders is dan zichzelf, ging Magritte juist in een natuurgetrouwe schilderij te werk om te onderstrepen dat een afbeelding niet gelijkstaat aan het nagebootste object, en dat een woord niet gelijkstaat aan het object dat ermee wordt aangeduid – een kritiek die onder meer tot uiting komt zijn welbekende *The Treachery of Images* (1926). Het schilderij, een illustratie van een klassieke pijp met daaronder de in cursief geschreven tekst "Ceci n'est pas une Pipe", lijkt een pastiche op de maan-roos-vis (of aapnoot-mies) lees oefeningen die we kennen van de basisschool. Een dergelijke combinatie van woord en beeld, inhoudelijk aan elkaar gekoppeld via het medium van een leesplankje, schoolbord of schrift, noemt Foucault een 'commonplace'. In de kosmos van deze 'commonplace' veronderstellen we het woord 'maan' en de illustratie van een maan niet als

---

<sup>44</sup> Porter, "This is not a review of Foucault's This is not a Pipe," 214. Deconstructie houdt zich bezig met het openbaren van de veranderlijke en glibberige betekenissen die onder het ogenschijnlijk statische stramien van een tekst schuilgaan – dat daar ook een stukje structuralisme aan te pas komt, constateerde grondlegger Jacques Derrida zelf ook al. Porter: "Perhaps Foucault is more caught up in structuralism in 'Ceci' than he would care to admit (...). [However,] I think that in the Ceci analysis Foucault has moved well beyond the structuralist strictures. His analysis of Magritte's painting shows more a linkage with deconstruction than structuralism. Yet, his analysis stops short of what he has achieved in most of his other works, in which Foucault seems to have moved even beyond deconstruction."

<sup>45</sup> Harkness, "Translator's Introduction" bij Foucault, "This is not a Pipe," 2.

<sup>46</sup> Een 'heterotopie' in Foucaults terminologie.

<sup>47</sup> Harkness, "Translator's Introduction" bij Foucault, "This is not a Pipe," 5.



verwijzing naar de echte maan – in de educatieve context van het leren, lezen, en herkennen *zijn* deze zaken de maan.<sup>48</sup>

Met *The Treachery of Images* gaat Magritte met deze conventie (illustratie plus legenda staat gelijk aan het aangeduide object) aan de haal – en Foucault traceert zijn stappen. Allereerst constateert hij dat Magrittes *Treachery* kan worden beschouwd als een ontward kalligram. Een kalligram is een tekst die zodanig is opgemaakt dat het de vorm heeft van wat het beschrijft, en combineert zodoende de traditioneel gescheiden rollen van kijken en lezen, waarmee ook de functie van het eerdergenoemde kanaal (schoolbord, schrift...) dat woord en beeld bindt overbodig is.<sup>49</sup> Volgens Foucault plaatst Magritte in *The Treachery of Images* de beide door hem geschilderde tekst en afbeelding, die in het hypothetische kalligram een zekere fusie zouden zijn aangegaan – aldus Porter, “(...) for a connection to be dissolved, it must first be established, somehow, somewhere.”<sup>50</sup> – weer los van elkaar:

“Magritte redistributed the text and the image in space. Each regains its place, but not without keeping some of the evasiveness proper to the calligram. The drawn form of the pipe is so easily recognized that it excludes any explanatory or descriptive text. (...) And in this sketch representing handwriting, the text in turn prescribes: ‘(...) I am no more than the words you are now reading’.”<sup>51</sup>

Maar er is meer aan de hand in *Treachery*. De relatie tussen de geschilderde tekst, de geschilderde pijp, het complete schilderij en het object ‘pijp’ in de echte wereld kan door het woordje ‘ceci’ op minstens drie verschillende manieren worden opgevat – als volgt samengevat door Rosalind Krauss:

“Does *this* in "This is not a pipe" point to the word "pipe" and thus the nonresemblance between word and picture? Does it point to itself, the word *this*, and thus the

---

<sup>48</sup> Aldus Foucault: “(...) the entire function of so scholarly, so academic a drawing is to elicit recognition, to allow the object it represents to appear without hesitation or equivocation. No matter that it is the material deposit (...). It does not "aim" like an arrow or a pointer toward a particular pipe in the distance or elsewhere. It is a pipe” (20).

<sup>49</sup> Foucault, “This is not a Pipe,” 21. Foucault beschouwt het basisprincipe van het kalligram echter als onhaalbaar; om de tekst te lezen moet zijn vorm worden genegeerd, en vice versa.

<sup>50</sup> Porter, “This is not a review of Foucault’s This is not a Pipe,” 211.

<sup>51</sup> Foucault, “This is not a Pipe,” 25.

nonresemblance between this form of language and representation? Does it point to the object-lesson as a whole, and thus the nonresemblance between it and the real-world model to which it is supposed to be transparent?”<sup>52</sup>

Aangezien al deze stellingen kloppen, valt de ‘commonplace’, de gewoonlijk veronderstelde overeenkomst tussen taal, beeld en object, als een kaartenhuis ineen. “Nowhere is there a pipe,” concludeert Foucault.<sup>53</sup>

In het vervolg van zijn essay haalt Foucault, na een uitstapje naar Klee en Kandinsky, nog een aantal andere werken van Magritte aan, waarbij hij ingaat op de incongruente titels die zijn schilderijen doorgaans dragen, en komt hij uiteindelijk tot een uiteenzetting van de semiotische concepten ‘resemblance’ en ‘similitude’:

“Resemblance has a ‘model’, an original element that orders and hierarchizes the increasingly less faithful copies that can be struck from it. (...) The similar develops in series that have neither beginning nor end, that can be followed in one direction as easily as in another, that obey no hierarchy, but propagate themselves from small differences among small differences.”<sup>54</sup>

Magrittes werk zou exemplarisch zijn voor Foucaults ‘similitude’, “an art of the ‘Same’, liberated from the ‘as if’”.<sup>55</sup> Net als de pijp in *Treachery* verwijzen Magrittes voorstellingen volgens Foucault niet naar specifieke objecten in de wereldlijke realiteit, maar vibreren ze in de plaats binnen een semiotisch web van gerelateerde en soortgelijke beelden, woorden en betekenissen – een web dat Magritte dikwijls binnen één en hetzelfde werk weet te vangen.<sup>56</sup>

In het volgende hoofdstuk zal worden nagegaan hoe Laure Prouvost in een parodie op een educatieve ‘commonplace’ gelijkend aan die in *The Treachery of Images* aan de haal gaat met taal, beeld en betekenis – en op welke manier dit relateert aan de door Foucault beschreven semiotische interventies in het werk van René Magritte.

---

<sup>52</sup> Krauss, *Art Since 1900*, 251.

<sup>53</sup> Foucault, “This is not a Pipe,” 29.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>56</sup> Foucault noemt *Représentation* (1962) en *Décalcomanie* (1966) als voorbeelden hiervan.

### *The Language of Surrealism (2017)*

Zoals gezegd speelt taal een belangrijke rol in het werk van Laure Prouvost, en zijn haar scripts en video's al eerder gelijkgesteld aan een soort poëzie.<sup>57</sup> Om de overeenkomsten tussen dit tekstuele aspect van haar video's en het surrealisme te kunnen definiëren, wordt gebruik gemaakt van de inzichten uit het boek *The Language of Surrealism* van Peter Stockwell.<sup>58</sup> Het boek opent de serie *Language, Style and Literature*, waarin belangrijke auteurs en literaire stromingen vanuit actuele linguïstisch-stilistische benaderingen worden behandeld. Zo maakt Stockwell in zijn analyses van surrealistische literaire technieken veelvuldig gebruik van een 'cognitive-poetic approach'; een methode die inzichten uit de cognitieve psychologie verenigt met stilistische analyse, waarmee kan worden nagegaan hoe teksten door lezers worden verwerkt en begrepen. Een onderliggende aanname van deze methode is dat taal en betekenis niet – zoals uiteengezet door Jacques Lacan en de poststructuralisten na hem – arbitrair en relatief zijn, maar juist zijn terug te voeren op een empirisch te benaderen functionele structuur.<sup>59</sup> Aldus Stockwell: "In surrealism, meaning exists; meaning can be stable; meaning can be communicated. If these facts, that also underline much modern linguistics, were false, then surrealism could have no power to effect any sort of change, neither material nor psychic."<sup>60</sup>

Geleid door dit paradigma gaat Stockwell in twee segmenten surrealistische poëzie en literatuur te lijf. In het eerste segment legt hij de focus op de technische interventies die de surrealistten inzetten om hun tekstuele werk te vervaardigen, en in het tweede segment gaat hij in op de cognitieve uitwerking van deze technieken. Wat volgt is een samenvatting van

---

<sup>57</sup> Archey, "Leaking Language," 82.

<sup>58</sup> Peter Stockwell (1967) is professor literaire linguïstiek aan de Universiteit van Nottingham. Naast het surrealisme verdiept hij zich in science-fiction, de hierna besproken methode van 'cognitive poetics', en het onderzoeksveld van toegepaste linguïstiek.

<sup>59</sup> Stockwell beroept zich hier op Lacan's (zijns inziens foutieve) interpretatie van De Saussure's semiotisch systeem; "Firstly, [Lacan] illegitimately extends arbitrariness beyond phonological and morphological levels to include every aspect of language and discourse. Secondly, he disregards de Saussure's composite notion of the sign, taking the two integral aspects of signifier and signified as oppositional facets. Worse still, he privileges the signifier over the signified, essentially rewriting Saussurean linguistics into a travesty of the original (...)" (43). Daarnaast beweert Stockwell dat zijn benadering van taal en betekenis dichter bij die van de surrealistten ligt dan de later ontwikkelde poststructuralistische opvattingen, en zodoende een relevanter analyseapparaat vormt.

<sup>60</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 48. Ik ben het met Stockwell eens dat Lacan c.s. geen plek meer hebben in de hedendaagse linguïstiek (zoals psychoanalyse geen plek meer heeft in de hedendaagse psychologie), maar, zoals blijkt uit de aanwezigheid van Foucault en Freud in mijn theoretisch kader, weerhoudt dit mij er niet van om deze inzichten in een kunsthistorische context - een andere discipline met andere doelstellingen - toe te passen. Daarnaast worden ook Stockwells ideeën geëxtrapoleerd naar een andere context (hedendaagse videokunst), waardoor alle auteurs enigszins van hun primaire analyseobject worden verwijderd en ruimte ontstaat voor een vrijere, creatieve toepassing van hun ideeën.

Stockwells voornaamste constatering, welke in het volgende hoofdstuk naast het werk van Laure Prouvost zullen worden gelegd, op zoek naar overeenkomsten.

Stockwell beschrijft in het eerste segment drie technieken die de surrealisten bij het schrijven van hun literatuur en poëzie gebruikten.

Ten eerste automatisme: het voortbrengen van spraak, geschrift, een schilderij, een beeldhouwwerk, enzovoorts zonder enig bewust, doelgericht of opzettelijk engagement.<sup>61</sup> Stockwell beschrijft hoe de oorsprong van het automatisme ligt bij de negentiende-eeuwse mediums, die door middel van seances en ouijaborden hun lichaam overdroegen aan de wereld van de geesten en ondoden, en zo zonder er bewust van te zijn boodschappen aan het rijk der levenden overdroegen.<sup>62</sup> De surrealistische techniek kwam op zijn beurt voort uit de psychoanalytische methode waarbij patiënten zonder na te denken zo snel mogelijk opschreven wat er in het hoofd opkwam. Hieruit werd duidelijk dat er verschil zat in het resultaat met of zonder bewuste intentie: “The notion that consciousness could not therefore be monolithic seemed obvious; (...) The technique of automatic writing was clearly a means of gaining access to that authentic experience, one that was articulated without being distorted by social norms, civilised conventions, or rational protocol.”<sup>63</sup> Automatisme bleek een manier om toegang te krijgen tot de ongefilterde psyche; voor de surrealisten een bron van pure en authentieke creatieve impuls.

Ten tweede wordt in surrealistische poëzie en literatuur gebruik gemaakt van dissonantie: het breken van logische combinaties en opeenvolgingen, wat het gevoel oproept dat er iets niet klopt.<sup>64</sup> In tekst is dit – in tegenstelling tot muziek waar de combinatie van twee tonen direct als ‘vals’ kan worden ervaren – altijd een sequentiële aangelegenheid; “(...) you cannot have two words occurring simultaneously in standard writing. (...) temporal dissonance starts off as something that looks like it is going to be normal, which is then quickly disrupted afterwards.”<sup>65</sup> Om een dissonant effect te bewerkstelligen, moeten de botsende tekstuele elementen dus dicht op elkaar worden geplaatst.

---

<sup>61</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 51.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 51-5.2

<sup>63</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 71.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 71.

Geconfronteerd met dissonantie wil het rationele brein op zoek naar een resolutie – het vinden van overeenkomsten en verbanden tussen de ogenschijnlijk onzinnige en ongerelateerde frases. Hoewel ieders specifieke resolutie anders zal zijn, constateert Stockwell dat surrealistische poëzie vaak een algemene setting of sfeer op weet te roepen waar lezers het over eens zullen zijn. Het zoeken naar een dergelijke ‘oplossing’ voor het vreemde gedicht of verhaal is volgens Stockwell wat dissonantie aantrekkelijk maakt.<sup>66</sup>

Ten derde bespreekt Stockwell de collagetechniek. Waar klassieke collages leunen op een prettige en proportionele relatie tussen de verschillende elementen, vaart de surrealistische collage juist op de inhoudelijke en contextuele botsing tussen de gebruikte elementen; "(...) in taking an image or phrase from its original context and placing it in another place, the nature of the fragment is thrown into relief, while both the original and the new frames are brought simultaneously to mind."<sup>67</sup> Surrealistische collagemethodes voor poëzie zijn onder andere de cut-up – het opknippen van een stuk tekst en deze op een nieuwe manier ordenen –, de *exquisite corpse*-techniek, waarbij deelnemers om de beurt zonder elkaars bijdrage te zien het eerste woord opschrijven wat in ze opkomt, en kettinggedichten, die per post worden verstuurd zodat iedere deelnemer, ongeacht landsgrenzen, een zin aan het gedicht kan toevoegen.

Stockwell beschrijft drie concepten die een rol spelen bij de cognitieve ervaring van surrealistische poëzie en literatuur.

Waar auteurs verantwoordelijk zijn voor het creëren van cohesie, is het de lezer die voor zichzelf het geheel coherent dient te maken. Een tekst kan bovendien cohesiebevorderende elementen bevatten, zoals herhalingen en interne verwijzingen, maar niet als een samenhangend geheel worden ervaren – zoals bij veel surrealistische literatuur het geval is. Surrealistische narratieven gaan tegen alle gangbare structuren in; ze beginnen in medias res, bieden geen context, en hebben zelden een duidelijk einde. Dit bemoeilijkt het vinden van coherentie – hoewel het rationele brein daar wel naar op zoek gaat. De surrealisten willen het maken van dergelijke rationaliseringën zo lang mogelijk uitstellen, en dat doen ze volgens Stockwell op drie manieren: ze beschrijven zodanig veel opeenvolgende, levendige beelden in de tekst dat de lezer ze niet direct kan verwerken; ze beschrijven complexe en soms

---

<sup>66</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 89.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 92.

tegengestelde verbanden tussen al deze beelden; en ze doen de tekst voorkomen als klassiek narratief, terwijl er altijd iets 'mis' blijkt te zijn, en zetten zo de lezer op het verkeerde been.<sup>68</sup>

Ten tweede beschrijft Stockwell de ervaring van *ambience* – “how the totality of the literary reading feels” – wat volgens hem is opgebouwd uit de concepten ‘atmosfeer’ en ‘toon’; “Atmosphere pertains to the framing quality of the surrealist landscape; tone pertains to the quality of the medium through which the surreal landscape is expressed.”<sup>69</sup>

De atmosfeer van surrealistische teksten wordt vaak geclassificeerd als droomachtig – niet vreemd wanneer men bedenkt dat de surrealisten dromen zagen als een manier om toegang tot het onbewuste te krijgen, en deze daarom uiterst serieus namen. In gangbare verhalen waarin een droom wordt beschreven, is het duidelijk dat de passage een onwerkelijke situatie betreft. In surrealistische varianten daarentegen worden dromen, ondanks hun vreemdheid, met een zekerheid beschreven die normaal zou zijn weggelegd voor situaties in de wereldlijke realiteit. Daarnaast is een levendige, doch vreemde setting essentieel om een droomachtige atmosfeer te verwezenlijken. En: “(...) for the vivid scene to remain backgrounded, the foregrounded characters and actions need to be exponentially even more striking. In effect, the entire picture is amplified.”<sup>70</sup>

De toon van een tekst is op te maken uit de manier van schrijven en de woordkeuzes die zijn gemaakt. Stockwell stelt vast dat er bij het duiden van de toon van een tekst vaak een algemene consensus bestaat, maar dat de subtielere effecten per individu zullen verschillen – afhankelijk van (lees)ervaring en kennis zullen lezers andere associaties maken. Als we veronderstellen dat elke frase logische en minder logische opvolgingen kan hebben, kan worden geconstateerd dat surrealistische auteurs meestal voor de minder logische optie kiezen.<sup>71</sup>

Ten slotte beschrijft Stockwell het concept ‘immersion’; de mate waarin iemand zich ondergedompeld voelt in een werk. Stockwell benadrukt hier zijn standpunt dat surrealistische teksten het best tot hun recht komen wanneer ze niet slechts als “poetic, ornamental, metaphorical, fantastical, or escapist” worden afgedaan, maar in de plaats

---

<sup>68</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 132. Desalniettemin; “We might say that surrealist texts always aim for anomaly and disturbance, but in the end they can all be coherently resolved as examples of surrealism” (133).

<sup>69</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>71</sup> Maar: “(...) repeated exposure to this sort of associative semantic patterning seems to have the readerly effect of opening up the realm of possibilities, making a reader more alive to delicate, distant, and difficult semantic connections” (144).

serieus en zelfs letterlijk worden genomen.<sup>72</sup> Volgens Stockwell ligt de kracht van surrealistische poëzie en literatuur in het in standhouden van verwarring, en het zelfs bij herhaaldelijk lezen doen ervaren van shock. Dit bewerkstelligen de surrealisten middels “[the] misalignment of elements that suggest they might actually integrate, but which maintain their disjunction.”<sup>73</sup> De lezer moet met deze elementen aan de slag; een mentale inspanning die vraagt om een dieper engagement met de tekst, wat vervolgens leidt tot een versterkte ‘sense of immersion’.<sup>74</sup>

In het volgende hoofdstuk zal worden nagegaan op welke manier de hiervoor beschreven technieken en cognitieve ervaringen van surrealistische poëzie en literatuur zijn terug te vinden in de video’s van Laure Prouvost, in het bijzonder binnen een voordracht die plaatsvindt in de video *They Parlaient Idéale*.

Naast het gegeven dat de hiervoor besproken teksten haast evenredig verspreid door de tijd zijn gepubliceerd, verschillen ze ook in hun verhouding tot de stroming van het surrealisme. De ideeën van Freud golden als inspiratiebron voor de surrealisten, en zijn psychoanalyse wordt ook afgezien daarvan gebruikt als kunsthistorisch analyseapparaat om surrealistische kunstuitingen mee te duiden. Foucault stond in direct contact met zijn analyseobject Magritte, en deelde een theoretisch interessegebied met hem. Stockwell kijkt op zijn beurt vanuit actuele opvattingen over de werking van taal en literatuur terug op het surrealisme. Daarnaast houden Freud, Foucault en Stockwell zich bezig met verschillende analyseobjecten – respectievelijk de menselijke psyche, de relatie tussen woord en object, en de werking van poëzie – die ze ook weer vanuit verschillende paradigma’s benaderen. Juist deze verschillen zullen ervoor zorgen dat zowel het veelzijdige werk van Laure Prouvost als het evenzo veelzijdige surrealisme niet tot één theoretische hoek zullen worden beperkt – en dat de verhouding tussen beide gedegen kan worden gedefinieerd.

De eerste stap richting deze definitie wordt gezet in het volgende hoofdstuk, waarin drie van Prouvosts videowerken met behulp van de drie hiervoor beschreven invalshoeken zullen worden geanalyseerd. Freuds ‘Uncanny’, het gevoel van onbehagen veroorzaakt door een onderdrukte wens of angst, zal worden gebruikt bij de analyse van de video *Grandma’s*

---

<sup>72</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 149.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 159.

*Dream* (2013). In deze video is sprake van een opa die kwijtraakt in een tunnel, wat een schoolvoorbeeld van 'The Uncanny' lijkt te zijn. Desalniettemin geeft Prouvost, zoals zij vaker doet met clichématige motieven, een nieuwe lading aan deze Freudiaanse conventie. Vervolgens zal met name het eerste deel van Foucaults essay, waarin hij de stappen uiteenzet die Magritte volgens hem maakt binnen *The Treachery of Images* – van de educatieve 'commonplace' en het ontrafeld kalligram tot de constatering "nowhere is there a pipe" –, worden gebruikt om de semiotische interventie in de video *Dit Learn* (2017), waarin Prouvost de kijker een nieuw taalschrift aanleert, beter te begrijpen. Ten slotte komen Stockwells technisch-stilistische concepten – automatisme, collage, dissonantie; coherentie, ambiance, immersie – terug in de analyse van een voordracht gehouden door diverse personages, waaronder de stoffeloze stem van Prouvost, in de video *They Parlaient Idéale* (2019), die sterk doet denken aan de poëzie die Stockwell als cases aanhaalt.



## HOOFDSTUK 2: DRIE CASUSSEN

*Op welke manier komen de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme tot uiting in drie videowerken van Laure Prouvost?*

Om een stap richting het beantwoorden van de onderzoeksvraag “Hoe verhoudt de videokunst van Laure Prouvost zich tot de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme?” te zetten, zal in dit hoofdstuk aan de hand van de hiervoor beschreven theoretische inzichten van Sigmund Freud, Michel Foucault en Peter Stockwell worden nagegaan hoe de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme tot uiting komen in drie videokunstwerken van Laure Prouvost: *Grandma’s Dream* (2013), *Dit Learn* (2017) en *They Parlaient Idéale* (2019).

*Grandma’s Dream* (2013) is een video van negen minuten waarin Prouvost via het personage van haar Grandma het absurde verhaal van haar opa vertelt: een conceptueel kunstenaar die is zoekgeraakt in zijn eigen kunstwerk, een tunnel naar Afrika. In de analyse van *Grandma’s Dream* zal in het bijzonder worden nagegaan op welke manieren Freuds ‘Uncanny’ in de video tot uiting komt. De tweede casus wordt gevormd door *Dit Learn* (2017); een video van een kwartier waarin Prouvost de kijker in de eerste instantie een nieuw taalschrift aanleert door alledaagse objecten te koppelen aan nieuwe, ogenschijnlijk ongerelateerde betekenissen, maar deze exercitie weer ongedaan maakt in het vervolg van de video, waarin op haast hypnotische wijze het belang van woord en betekenis nietig wordt verklaard. De semiotische interventie in *Dit Learn* zal worden geduid met behulp van Michel Foucaults beschrijving van de vergelijkbare stappen die René Magritte zet binnen zijn schilderij *The Treachery of Images*. Ten slotte zal *They Parlaient Idéale* (2019), een video van een klein half uur, worden behandeld. De video betreft een fantastische interpretatie van de tocht die Prouvost en haar entourage aflegden naar de Biënnale van Venetië. De nadruk van de analyse zal liggen op een voordracht die plaatsvindt bij het eveneens surrealistisch te noemen Palais Idéal. Aan de hand van Stockwells technisch-stilistische begrippenapparaat zullen overeenkomsten tussen deze voordracht en surrealistische poëzie worden aangetoond.

De keuze om juist deze drie werken te analyseren is gemaakt omdat in deze video’s thema’s en technieken op de voorgrond treden die in verband kunnen worden gebracht met het surrealisme. En deze thema’s en technieken komen, zij het minder prominent, ook in

andere videowerken van Prouvost terug: personages als Granddad (*Wantee*, 2013) en motieven zoals tunnels (*Into All That is There*, 2015; *How to Make Money Religiously*, 2014)<sup>75</sup>, maar ook algemenere interventies zoals dissonantie-veroorzakende montagetechnieken en het combineren van incongruente woorden en beelden komen in nagenoeg elke video van Prouvost naar voren. Door overeenkomsten met de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme in de huidige drie cases – die als ‘prime example’ gelden – aan te tonen, kan vervolgens de lijn worden doorgetrokken naar andere werken van Prouvost waarin vergelijkbare thema’s en technieken aan de orde zijn.

### *Grandma’s Dream* (2013)

HD-video, 8 min 55 sec

---

Dromen, wensen en verlangens. Een opa die kwijtraakt in een tunnel, en een oma die alleen achterblijft. Maar of ze dat echt erg vindt? *Grandma’s Dream* (2013) vormt een tweeluk met het Turner Prize-winnende *Wantee* (2013); samen vertellen de video’s het verhaal van de grootouders van Laure Prouvost – haar opa, een conceptueel kunstenaar, raakt kwijt in zijn magnum opus; een tunnel naar Afrika. Prouvost en haar oma wachten inmiddels al jaren op Granddad’s terugkomst, maar tevergeefs.<sup>76</sup>

De video is zoals gebruikelijk door Prouvost zelf ingesproken, in haar kenmerkende Engels met zwaar Frans accent. “I’m gonna tell you about Grandma’s dream,” hoort de kijker, waarop een aaneenschakeling van absurde wensen volgt, steeds beginnend met de zinsnede “In Grandma’s dream...”. Elke wens wordt geïllustreerd met het nodige, snel opeenvolgende beeldmateriaal, dat in deze video een combinatie van afbeeldingen van het internet, eigen videobeeld en rudimentaire 3D-modellen betreft.

De ruim negen minuten durende video verloopt als volgt. Het eerste deel lijkt ontspannen en rustig. Grandma’s wensen zijn absurd, maar lichtvoetig; “In Grandma’s dream,

---

<sup>75</sup> Het recyclen van thema’s en motieven valt samen met Prouvosts opvatting van haar oeuvre als een grote familie van werken die met elkaar in gesprek staan; Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.

<sup>76</sup> Het verhaal van Prouvosts opa en oma zweeft ergens tussen fantasie en werkelijkheid – in interviews spreekt Prouvost over de twee personages alsof het haar echte grootouders zijn; wellicht zijn ze gebaseerd op John Latham, een Britse kunstenaar van wie Prouvost de assistent was, en zijn echtgenoot Barbara Steveni, die in de schaduw van haar man invloedrijk edoch ondergewaardeerd werk voor de Britse kunstscene heeft verricht; wellicht zouden ze moeten worden geïnterpreteerd als algemeen commentaar op het kunsthistorisch gebrek aan aandacht voor de vrouw achter de ‘grote mannelijke kunstenaar’. In *Grandma’s Dream* staat voor de verandering dan ook de vrouw centraal, en leert de kijker hoe zij werkelijk denkt over de conceptuele kunstpraktijk van haar zoekgeraakte echtgenoot.

everything would be covered in carpet.” De video neemt een ruigere wending wanneer Grandma wenst om een BMW en een motorfiets om mee rond te racen – een montage met elektrische gitaarmuziek en een kokende fluitketel maakt de weg vrij voor erotische wensen, zoals de hele dag naakt in de huiskamer zitten en gekust worden door Grandad. “Grandad would tell her that he loves her... That he would do anything for her.”

Dit sensuele segment wordt gevolgd door wat lijkt op een angstdroom: begeleid door het geluid van knisperend aluminiumfolie en krassend potlood vertelt Prouvost met geknepen stem dat Grandma had gewild dat ze Grandad aan een stuk ducttape had vastgemaakt, zodat ze hem zo uit de tunnel kon trekken, en dat ze de volgende dag gewoon weer naast hem wakker zou worden. Het verlangen naar Grandad's terugkeer wordt gevolgd door een segment waarin Grandma wenst dat haar echtgenoot maar eens zou toegeven dat hij meer houdt van billen schilderen dan het maken van conceptuele kunst, en dat de vrouw van de kunstenaar net zoveel waardering zou krijgen als hij. “In Grandma's dream we wouldn't talk about art, but just go dancing all the time” – een wens geïllustreerd door een opname van een groep jongeren dansend op een Spaanse zomerhit, met in hun midden een oude man die vrolijk meedoet. *Grandma's Dream* eindigt met een opeenvolging van acht beelden die eerder in de video voorbij zijn gekomen.

In het hierop volgende zal worden beschreven hoe Grandad's tunnel zich verhoudt tot Freuds 'Uncanny', en in hoeverre een angstaanjagende zak chips eveneens vanuit dit concept kan worden begrepen.

Net als 'levend worden begraven' lijkt 'kwijtraken in een tunnel' haast een schoolvoorbeeld van Sigmund Freuds 'Uncanny' te zijn – en waar de angst om levend te worden begraven volgens Freud ontstaat doordat het ons herinnert aan de onderdrukte wens om terug te keren naar de baarmoeder, zou Grandad's benarde situatie kunnen worden teruggevoerd op de wens het vrouwelijk geslachtsorgaan binnen te dringen – of beter gezegd, een verlangen naar seks.<sup>77</sup> Dat een dergelijke lezing van Grandad's graafdrijf niet uit de lucht is gegrepen, wordt bevestigd door een afbeelding van de armleuning van een nepleren

---

<sup>77</sup> Het feit dat de tunnel naar Afrika zou moeten leiden, zou vervolgens weer kunnen worden geassocieerd met een verlangen om naar 'de oorsprong' terug te keren – het continent Afrika wordt vaak aangestipt als bakermat van de mensheid, en zou symbool kunnen staan voor de baarmoeder, het orgaan aan het eind van de 'tunnel' en oorsprong van elk mensenleven.

bankstel (afbeelding 1.) die samen niet ongelijk zijn aan de vorm van een achterwerk, met in het midden een donkere ruimte die voor tunnel-geslachtsorgaan door zou kunnen gaan – een beeld dat in de voice-over wordt begeleid door Grandma's wens om Grandad weer naast haar wakker te zien worden, en dat hij niet langer in de tunnel vast zou zitten. Andere verbeeldingen van Grandad's tunnel in de video betreffen een afbeelding van een daadwerkelijke tunnel (afbeelding 2.), en twee tekeningen die door een kind zouden kunnen zijn gemaakt (afbeelding 3. en 4.).<sup>78</sup>



Afbeelding 1. Laure Prouvost, *Grandma's Dream*, 2013, HD-video, 05:56.



Afbeelding 2. Laure Prouvost, *Grandma's Dream*, 2013, HD-video, 04:27.



Afbeelding 3. Laure Prouvost, *Grandma's Dream*, 2013, HD-video, 04:30.

---

<sup>78</sup> De shots van Grandad's tunnel (afb. 2, 3, 4) worden allemaal gecombineerd met een doorschijnende overlay van ander beeldmateriaal; potloodkrassen op papier, stromend water, de zon die door de wolken schijnt. Niet ongelijk aan de door Rosalind Krauss als 'Uncanny' bestempelde surrealistische fotografie: montagetechnieken als dubbele belichting, waar hier in een digitale variant sprake van lijkt te zijn, zouden zowel associaties met de unheimische dubbelganger als de geest oproepen (Krauss, *Art Since 1900*, 219).



Afbeelding 4. Laure Prouvost, *Grandma's Dream*, 2013, HD-video, 04:37.

Maar is hier sprake van onbehaaglijke Freudiaanse symboliek, die angst aanjaagt doordat het een herinnering aan onderdrukte angsten of verlangens oproept, of steekt Prouvost juist de draak met de bij surrealisten – en aanverwante, doorgaans mannelijke kunstenaars – zo geliefde transformaties van het vrouwelijk lichaam tot iets vreemds en onheilspellends? Zoals Freud zelf al constateerde, is het wel of niet registreren van een zaak als 'Uncanny' contextafhankelijk; een krantenartikel over een groep mijnwerkers die ondergronds vast is komen te zitten, roept een ander gevoel op dan het verhaal van een opa die is kwijtgeraakt in zijn zelf-gegraven tunnel-annex-conceptueel kunstwerk, zoals vertoond in een tamelijk absurd videokunstwerk – een context waarin bovendien het clichématige gehalte van de 'tunnels als vagina'-symboliek sneller op zal vallen.

Het concept 'kwijtraken in een tunnel' is op zichzelf zonder meer 'Uncanny'; maar op de wijze waarop het in *Grandma's Dream* wordt gepresenteerd, roept het eerder een grinnik dan een angst veroorzaakt door onderdrukte gevoelens op. Prouvost gaat op speelse wijze met de Freudiaanse conventie om, en lijkt via het personage van haar Grandma te willen zeggen: "Misschien moeten kunstenaars als Granddad maar eens toegeven dat ze helemaal niet geïnteresseerd zijn in conceptuele kunst en het ontaarden van onderdrukte verlangens – ze gebruiken deze zaken simpelweg als excuus om billen te schilderen."

Ondanks deze pastiche op 'The Uncanny' roept het verhaal van opa in de tunnel, dat centraal staat in het segment dat hiervoor is getypeerd als een angstdroom, een ongemakkelijk gevoel op – maar dit is nagenoeg uitsluitend te danken aan de desoriënterende montage, geluidseffecten als knisperend aluminiumfolie en krassend potlood, en Prouvosts hoge, snelle, geknepen voice-over. Op soortgelijke wijze worden in *Grandma's Dream* alledaagse objecten met een onheilspellende aura beladen: gepaard met een lage, gonzende synthesizernoot, knipperende cuts naar potloodkrassen op papier, en Prouvosts panische

voice-over (“CRISPS crisps crisps”) verandert een fragment van een onschuldige zak naturelchips (afbeelding 5.) in een omineus schouwspel.



Afbeelding 5. Laure Prouvost, *Grandma's Dream*, 2013, HD-video, 06:26.

Maar is deze chipszak hiermee ‘Uncanny’? Is het deze zak die een herinnering aan een onderdrukte wens of angst oproept, en daardoor een onbehaaglijk gevoel teweegbrengt? Nee – maar wat is hier dan aan de hand? Het middels doelbewuste interventies – in dit geval visuele en aurale montagetechnieken – vervreemden van een object kan wellicht het beste worden vergeleken met surrealistische dissonantie, zoals beschreven door Peter Stockwell; door een zak chips te combineren met onheilspellende geluiden en gespannen beelden, die eerder verwacht zouden worden bij een gevaarlijk monster dat met rasse schreden nadert, krijgt het het object een nieuwe, onvoorziene lading. Het lijkt erop dat Prouvost door middel van haar montagetechnieken in zekere zin “(...) the unrepeatably moment of shock in which the most banal object of everyday life would be reinfused with wonder and revelatory power - what André Breton called ‘the marvelous’ and theorized as ‘objective chance’”<sup>79</sup> weet na te bootsen.<sup>80</sup>

Prouvost tracht in het bijzonder met haar geluidseffecten, die deze dissonantie mede veroorzaken, in te spelen op het ‘subconscious’ van de kijker.<sup>81</sup> Meer over haar

<sup>79</sup> Krauss, *Art Since 1900*, 248.

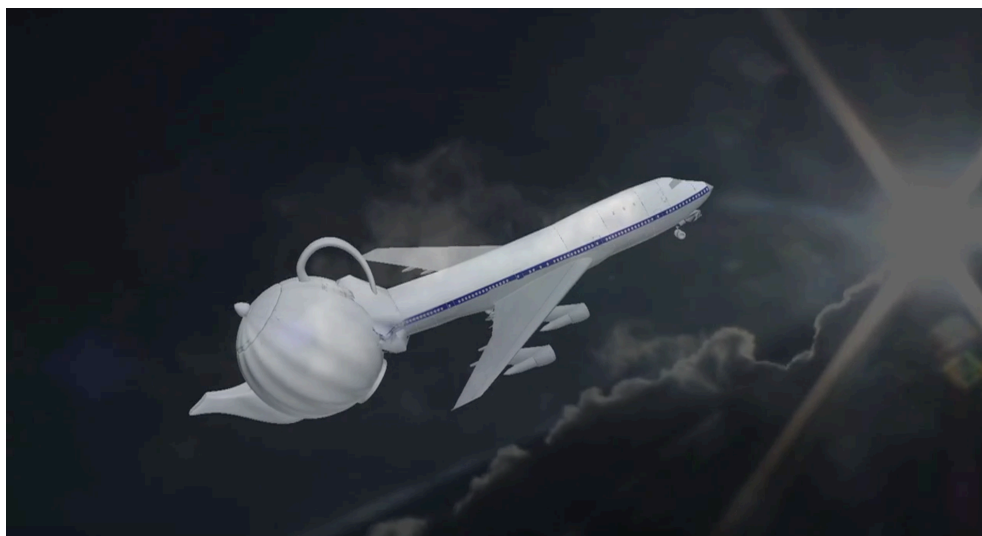
<sup>80</sup> Bij Bretons ‘objective chance’ is echter sprake van het per toeval tegenkomen van een dergelijk object in de echte wereld – waardoor de ontmoeting tevens als ‘Uncanny’ bestempeld kan worden – en niet in de ‘gemaakte’ context van een videokunstwerk. Desalniettemin zou de video voor een nietsvermoedende kijker een soortgelijk effect teweeg kunnen brengen.

<sup>81</sup> Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.



conceptualisatie van deze term, en hoe dit zich zou kunnen verhouden tot Freuds 'unconscious', volgt later in dit hoofdstuk.

Naast het feit dat het gehele *Grandma's Dream* als een collage kan worden gezien – de video combineert materiaal van het internet met eigen beeld, dat vervolgens als een lappendeken aan elkaar is gemonteerd – is er in het begin van de video sprake van een surrealistisch te noemen samenvoeging van objecten: een 3D-model toont een theepot die aan de romp van een vliegtuig is bevestigd (afbeelding 6.), met de voice-over: "In Grandma's dream there would be planes which are half teapot, half planes, and it served tea to everyone in the world."



Afbeelding 6. Laure Prouvost, *Grandma's Dream*, 2013, HD-video, 01:24.

Deze fusie van theepot en vliegtuig is niet van de naadloze variant zoals uitgedragen door René Magritte – het is duidelijk waar de theepot eindigt en het vliegtuig begint. En hoewel het resulterende object een functionerend geheel lijkt te zijn, schuurt de combinatie van een klassiek serviesstuk met moderne technologie op een manier die ook in de door Stockwell beschreven surrealistische poëzie terug is te zien. Ten slotte kan het argument voor een Freudiaanse lezing van de combinatie theepot-vliegtuig worden gemaakt; de incuberende theepot als baarmoeder, en het langwerpige vliegtuig als fallus – een surrealistisch fetisjobject.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Aldus Foster in *Art Since 1900*: "For Freud the fetish is a substitute for the penis that the mother lacks. This lack is said to horrify the little boy who discovers it, for it threatens him with this 'castration' too, and so he turns to penile surrogates, that is, to fetishes, to maintain his fantasy of bodily wholeness. (...) [This] may also split the fetish into an ambivalent object— both "memorial" to castration and "protection" against it. (...) The Surrealists were intrigued by this scenario. (...) For example, Surrealist photographs of nudes often oscillate between fragmentary parts and fetishistic wholes, in which the female body appears castrated and castrative one moment, only to appear integral and phallic the next" (293). Maar: "By 1936 the fetish had begun to be a cliché

## *Dit Learn* (2017)

HD-video, 15 min 44 sec

---

*Dit Learn* (2017) vormde het kloppend hart van de overzichtstentoonstelling AM-BIG-YOU-US LEGSICON in het M HKA. In de bijbehorende catalogus vergelijkt curator Nav Haq Prouvosts stem met die van een “particularly experimental psychoanalyst”.<sup>83</sup> Hij ziet *Dit Learn* als uitingsvorm van Prouvosts “(...) desire to strip away what we have accumulated in order to rediscover the space of the pre-verbal” – een verlangen met als resultaat een video van vijftien minuten, waarin de kijker “in 4 parts” (genummerd twee tot en met vijf) de gangbare betekenis van objecten ‘ontleerd’, en nieuwe betekenissen (op gebrekkige wijze) krijgt aangeleerd. Aldus Haq:

“A wooden stake getting hammered into the ground is accompanied by ‘This image means no,’ an image of an iguana is accompanied by ‘this image means yes,’ an image of a blue cup is accompanied by ‘this object means green’ with the word MOTHER appearing on screen before the end of this assigned meaning. When a cactus appears, ‘this means...’ – we are left waiting for an absent meaning (...) all the while [being persuaded] to ‘remember, remember’ (...).”<sup>84</sup>

Dat we hier te maken hebben met een parodie op de educatieve ‘commonplace’ van het woordjes stampen, blijkt uit de aan het begin getoonde interlay met de tekst “you will be asked to apply what you have learned”, de terugkerende frase “remember, remember”, en het herhaaldelijk vaststellen van de betekenis van een afbeelding en de kijker deze daarna zelf in laten vullen wanneer slechts het beeld wordt getoond – hieronder geïllustreerd met een interlay zonder voice-over (afbeelding 7.), en het direct daaropvolgende fragment van een hamer die een paal in de grond slaat (afbeelding 8.), eveneens zonder voice-over, maar waarvan eerder in de video is vastgesteld dat het “nee” betekent.

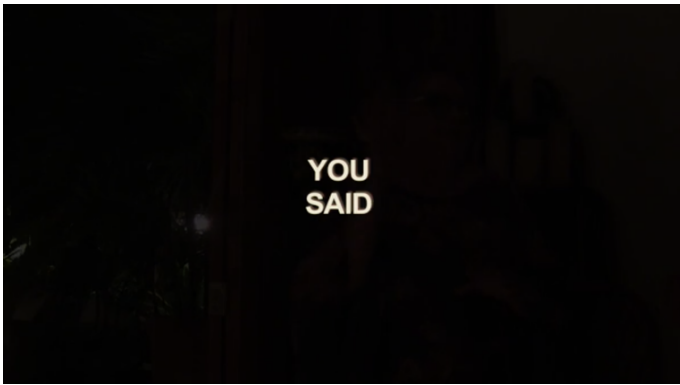
---

in the hands of Surrealists who seemed to script objects after Freud” (295). En zo ook, zij het met andere doeleinden, in de handen van Prouvost.

<sup>83</sup> Haq, “Laure Prouvost’s Lexicon of Ambiguity,” 12.

<sup>84</sup> *Ibid*, 11-12.





Afbeelding 7. Laure Prouvost, *Dit Learn*, 2017, HD-video, 04:00.



Afbeelding 8. Laure Prouvost, *Dit Learn*, 2017, HD-video, 04:01.

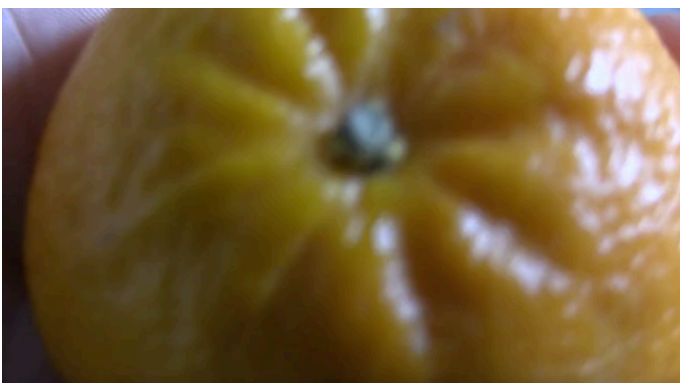
Maar net zoals Magritte de educatieve commonplace van het leesplankje van een twist voorziet, leert de kijker in Prouvosts stamp-oefening niet ‘chien betekent hond’, maar ‘sinaasappel betekent liefde’ – en om dit ‘ontleren’ van gangbare betekenissen nog extra te bemoeilijken, gaan de snel opeenvolgende beelden en bijbehorende interlays gepaard met prikkelende geluiden (het plukken van vioolsnaren, synthesizergeluiden, geknisper, gezucht...) en korte videofragmenten die weinig verband lijken te houden met de oefening in kwestie.

Tot zover de eerste, zintuiglijk intense zes minuten van de video. Als tussenpauze volgt een segment met een gemaskerde Prouvost die de kijker een vis aanbiedt – “Can you smell it? It smells so good...” – waarna het rustigere, derde segment van de video volgt. Begeleid door insectengezoem en beelden van bloemen en planten vertelt Prouvost hoe een zwerm bijen heeft besloten een korf tussen de kijkers billen te maken, maar – “Feeling restless, you pushed them away, to go explore.” Een fragment van een flamingo, waarvan eerder werd geconstateerd dat het ‘angry’ betekende: “This didn’t mean anger, but simply ‘pink flamingo’.” Prouvost draait op soortgelijke wijze al de nieuwe betekenissen die de kijker zich in de eerste zes minuten tegen beter weten in heeft eigengemaakt weer terug.

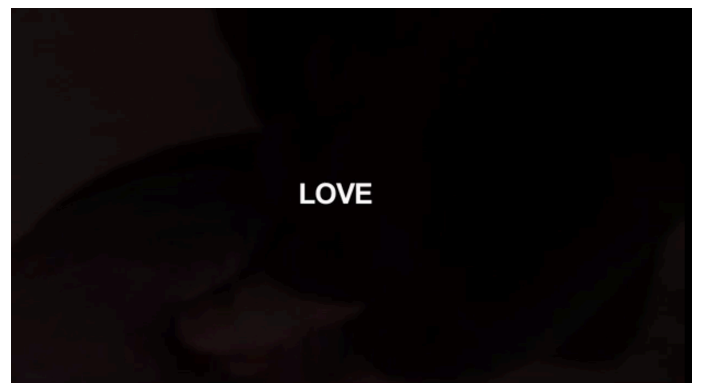
Het laatste deel van de video is haast hypnotisch kalmerend – beelden die eerder voorbij zijn gekomen gaan nu gepaard met de woorden “you are it – you don’t have words for it – you are everything you see.” Een montage van gebrabbel, lachende kinderen, bloemen en planten luidt het einde van de video in, en lijkt de kijker te herinneren aan een tijd waarin hij taal niet nodig had; “the space of the pre-verbal”, aldus Haq. Maar Prouvost sluit af: “When you leave this room they may ask you a few questions; don’t forget what the blue cup meant.”

René Magritte schreef ooit: "Objects are not so dependent on names that they could not exchange one name for another, better one"<sup>85</sup> – een constatering die Prouvost in *Dit Learn* ter harte lijkt te hebben genomen. In het hierop volgende zal worden nagegaan welke semiotische interventies Prouvost precies maakt in haar video, en hoe deze relateren aan de operatie in Magrittes *The Treachery of Images*, zoals beschreven door Michel Foucault.

Prouvost begint haar interventie met het geven van nieuwe betekenissen aan alledaagse objecten – een fragment gepaard met de voice-over "this means..." wordt getoond (afbeelding 9.), en opgevolgd door een interlay waarin de bijbehorende betekenis wordt gepresenteerd (afbeelding 10.). Echter, om deze nieuwe betekenissen vast te kunnen stellen, moet eerst worden geconstateerd dat de objecten niet betekenen wat in de eerste instantie wordt verondersteld. Net als in Magrittes *Treachery* gaat er een operatie vooraf aan Prouvosts semiotisch startpunt; waar Foucault beschrijft hoe de pijp en legenda in *The Treachery of Images* allereerst een fusie zouden zijn aangegaan in een hypothetisch kalligram, alvorens Magritte de twee in zijn schilderij opsplijst, kan over Prouvosts interventie worden gesteld: voordat kan worden gezegd dat een afbeelding van een sinaasappel 'liefde' betekent, moet eerst worden vastgesteld dat een afbeelding van een sinaasappel *niet* 'sinaasappel' betekent – en dit laatste, de onzichtbare eerste denkstap in Prouvosts video, komt in grote mate overeen met Magrittes verklaring: "ceci n'est pas une pipe".



Afbeelding 9. Laure Prouvost, *Dit Learn*, 2017, HD-video, 03:55.



Afbeelding 10. Laure Prouvost, *Dit Learn*, 2017, HD-video, 03:56.

---

<sup>85</sup> Magritte, "Les Mots et les Images," 32.

Waar Magritte vervolgens de kijker op eigen gelegenheid tot de mogelijk driedelige conclusie<sup>86</sup> laat komen dat algemeen geaccepteerde semiotische conventies met behulp van een simpele zin op losse schroeven kunnen worden gezet, zegt Prouvost: “Goed, dit videofragment van een sinaasappel betekent niet ‘sinaasappel’ – maar wat betekent het dan wel?” Blijkbaar betekent het fragment ‘liefde’; en dit ‘teken’ wordt gedurende zes minuten in het geheugen van de kijker verankerd.

Maar, nadat de kijker zich zo goed en zo kwaad als het kan Prouvosts lexicon heeft eigengemaakt, wordt deze inspanning zonder pardon nietig verklaard in de tweede helft van de video. “Look, look – tree!” zegt Prouvost bij een videofragment van een boom; “look – bicycle!” bij een man die met een fiets loopt (afbeelding 11.) – niet ongelijk aan de manier waarop ouders hun dreumes zijn eerste woordjes aanleren. Dit segment vormt een commentaar op het eerste deel van de video, waarin de kijker op soortgelijke wijze als een beïnvloedbare baby klakkeloos de nieuwe betekenissen van objecten als ‘waar’ aanneemt. Prouvost lijkt te willen constateren dat betekenis en de relatie tussen woorden en objecten zaken zijn die vroeg in het leven worden aangeleerd, en die daarom als ‘waarheid’ worden beschouwd. Maar, zoals duidelijk is geworden in het eerste segment, kan deze ‘waarheid’ even snel weer worden afgeleerd.



Afbeelding 11. Laure Prouvost, *Dit Learn*, 2017, HD-video, 09:04.

---

<sup>86</sup> “Does ‘this’ in “This is not a pipe” point to the word “pipe” and thus the nonresemblance between word and picture? Does it point to itself, the word this, and thus the nonresemblance between this form of language and representation? Does it point to the object-lesson as a whole, and thus the nonresemblance between it and the real-world model to which it is supposed to be transparent?”; Krauss, *Art Since 1900*, 251.

Hoe relateert dit aan Foucaults uiteenzetting? Waar Magritte met een semiotische deconstructie bezig lijkt te zijn in *Treachery*, lijkt Prouvost in dit segment het bekende taalsysteem te willen reconstrueren. Maar deze reconstructie is op zijn beurt een commentaar op dit systeem. Dat in een video van een kwartier een uitgebreidere operatie kan worden uitgevoerd dan in één schilderij, spreekt voor zich – desalniettemin lijkt Prouvost een stuk verder te gaan in haar speelse kritiek op onze semiotische grondbeginselen.

Prouvost maakt nog een laatste stap in *Dit Learn*; “you don’t have words for it – you are it,”<sup>87</sup> hoort de kijker, waarna hij wordt herinnerd aan een tijd van lachen en brabbelen – een tijd zonder taal, waarin hij objecten leerde kennen door ze te voelen, proeven en ruiken. Misschien is deze zintuiglijke waarheid de enige waar men echt van op aan kan, en ging het bergafwaarts zodra we objecten gingen classificeren aan de hand van taal. René Magritte en Michel Foucault zouden zich wellicht in deze stelling kunnen vinden.

Al het voorgaande roept de vraag op hoe Prouvost überhaupt op de nieuwe betekenissen in *Dit Learn* is uitgekomen; wellicht gebruikte ze het eerste woord dat zonder na te denken in haar opkwam, gelijk aan het surrealistische automatisme, of kwamen de betekenissen tot haar in een droom. Prouvost had in haar maakproces geen specifieke gedachte of symboliek achter de nieuwe betekenissen, maar nam in sommige gevallen de sensatie van de te benoemen objecten als uitgangspunt.<sup>88</sup> Zo werd een sinaasappel ‘liefde’, omdat deze makkelijk met anderen te delen is, en werd een flamingo ‘boos’, omdat Prouvost zich voorstelde hoe hij mensen zou kunnen pikken met zijn snavel. Maar waarom dan een gebakken ei ‘je bent laat’ betekent en een iguana ‘ja’, wordt in een absurd midden gelaten.<sup>89</sup> Prouvosts proces van betekenisgeving kan vanuit een surrealistisch oogpunt het beste worden vergeleken met vrije associatie – een methode die in Freuds psychoanalyse werd ingezet om de onderliggende betekenis van droomsymboliek te achterhalen, en als inspiratiebron gold voor het surrealistische automatisme.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Niet geheel ongelijk aan de conclusie van Hal Foster in *Compulsive Beauty*; surrealisme als “a fantasy of (...) an auratic, pre-Oedipal space-time before any loss or division” (xx).

<sup>88</sup> Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.

<sup>89</sup> Hoewel de kijker (en wellicht de lezer van deze scriptie) waarschijnlijk wel op zoek gaat naar een verband, zoals ook beschreven door Stockwell in de context van surrealistische poëzie.

<sup>90</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 16.

Met name in het eerste segment van *Dit Learn* speelt Prouvost een spelletje met de kijker; een spel dat bestaat uit het leren en verankeren van een nieuwe taal. Voor Prouvost was het betrekken van de kijker en het creëren van een wederzijdse uitwisseling een voorname doelstelling bij het maken van de video.<sup>91</sup> De kijker participeert, en vormt een onmisbare schakel binnen het kunstwerk. Ook in de studio van Prouvost veranderde het symbolenschrift uit *Dit Lean* in een spel. Zo kwam een studiomedewerker met een gebakken ei binnen: “Sorry I’m late.”<sup>92</sup>

Binnen de surrealistische traditie waren spelletjes met taal evenzo aan de orde van de dag; neem de door Stockwell beschreven exquisite-corpse techniek, waarmee in groepsverband absurde gedichten werden gefabriceerd, of de kettinggedichten waar deelnemers om de beurt een stuk aan toevoegden. Een verschil met de praktijk van Prouvost is dat in haar kunst ook de kijker expliciet wordt uitgenodigd om aan het spel deel te nemen.

### *They Parlaient Idéale* (2019)

HD-video, 28 min 30 sec

---

*They Parlaient Idéale*, een video van bijna een half uur, maakte deel uit van Prouvosts bijdrage aan de Biënnale van Venetië van 2019, en was afgelopen voorjaar te zien in het Bonnefantenmuseum. In het zaalboekje van het museum wordt de video beschreven als “een vreugdevolle road trip (...) vanuit de buitenwijken van Parijs naar Venetië”<sup>93</sup> – een fantastische interpretatie van de tocht die Prouvost en haar entourage, bestaande uit onder andere een goochelaar, een spoken-word artist en een oma, naar de Biënnale aflegden.

*They Parlaient Idéale* is filmischer dan de vorige twee werken die in dit hoofdstuk zijn aangehaald; hoewel Prouvost zoals gewoonlijk de rol van onzichtbare verteller op zich neemt, spelen in de video diverse personages mee, die zowel met elkaar als met de onstoffelijke stem van Prouvost dialogen aangaan. Ook is er sprake van een beweging van A (Parijs) naar B (Venetië), inclusief de nodige tussenstops – de video heeft een herkenbare, wereldlijke setting. Desalniettemin maken Prouvosts reeds bekende desoriënterende visuele en aurale montagetechnieken, de absurde teksten en gebeurtenissen, en de doorlopende ondertiteling

---

<sup>91</sup> Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Huijts, Zaalboekje ‘Laure Prouvost: Deep See Blue Surrounding You’, 29.

(de personages spreken verschillende talen), die niet vanzelfsprekend klopt met dat wat gezegd wordt, dat *They Parlaient Idéale* allesbehalve een coherent narratief vormt.

“Are you ready? We are going on a road trip to our subconscious. You will be our tentacles – touching the world. Feeling while thinking.” – aldus het door Prouvost ingesproken begin van *They Parlaient Idéale*. Wat betekent dit ‘subconscious’, het *onderbewuste*, voor Prouvost? En hoe zou dit kunnen relateren aan Freuds ‘unconscious’, het *onbewuste*?

Prouvost ziet het onderbewustzijn als iets abstracts; een verzameling van zaken die niet volledig zijn verwerkt. Ze vergelijkt het onderbewustzijn met de werking van propaganda en reclame – media die ongemerkt inspelen op onderbewuste gevoelens en associaties – en illustreert de informatie-uitwisseling tussen het onder- en bovenbewuste met het moment waarop een vage jeugdherinnering komt bovendrijven wanneer je over een specifieke houten vloer loopt. Prouvost ziet geluid als het onderbewustzijn van haar video’s; waar beelden actief worden herkend en geplaatst, worden geluiden doorgaans op een passievere wijze verwerkt.<sup>94</sup>

Afgaande op Prouvosts duiding kan worden gezegd dat zowel haar subconscious als Freuds unconscious opslagplaatsen zijn voor zaken waar men niet bewust mee bezig is. Waar het unconscious een plek in de *psyche* betreft, ons persoonszijn, lijkt Prouvosts subconscious een *cognitieve* aard te hebben: hier wordt, zonder bewuste interactie, *informatie* verwerkt en opgeslagen, zoals geluiden, geuren en herinneringen uit de vroege jeugd; informatie die wanneer op de juiste manier getriggerd zijn weg kan vinden naar de bewustere strata van het brein. Deze informatie is niet per se onderdrukt, zoals de herinneringen, angsten en wensen in Freuds unconscious, maar simpelweg oud of ogenschijnlijk onbelangrijk, waardoor het niet uit vrije wil in het werkgeheugen kan worden opgeroepen. Prouvosts subconscious en Freuds unconscious zijn dus niet hetzelfde, maar zijn beide gebaseerd op de gedachte dat er naast onze bewuste beleving processen plaatsvinden in de *psyche* / het brein waar we niet van op de hoogte zijn.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.

<sup>95</sup> Prouvost speelt in haar video’s op twee manieren op het subconscious van de kijker in: ze gebruikt informatie in haar video’s die doorgaans onderbewust wordt verwerkt, zoals geluiden en korte, snel opeenvolgende beelden; en ze lijkt met haar prikkelende beelden en geluiden ook zaken op te willen roepen *vanuit* ons onderbewustzijn – emoties, associaties en sensaties. Zowel het zenden als het winnen van informatie uit het subconscious heeft vervolgens een vreemde en intense uitwerking op de langere shots en voice-overs in Prouvosts video’s waar de kijker wel een bewuste interactie mee aangaat.





Afbeelding 12. Laure Prouvost, *They Parlaient Idéale*, 2019, HD-video, 11:43.

Na een goochelshow in een Parijse bar en een poëtische voordracht op het strand van Marseille arriveert de entourage van Prouvost rond het elfminutenpunt van *They Parlaient Idéale* bij het in mist en duisternis gehulde Palais Idéal (afbeelding 12.) – een druipkasteelgelykende constructie, gelegen in het Zuidoost Franse Hauterives, die er een eigen, surrealistisch te noemen geschiedenis op nahoudt.<sup>96</sup> Van Prouvosts stem leert de kijker dat dit Palais Idéal de locatie is van de “deep sea of our subconscious” waar in de introductie van de video naar is verwezen. In de scene die volgt houden verschillende personages in samenspel met de stem van Prouvost een voordracht – hieronder getranscribeerd<sup>97</sup> – die sterk doet denken aan de surrealistische poëzie die Stockwell in *The Language of Surrealism* aanhaalt.

---

<sup>96</sup> De Franse postbode Ferdinand Cheval begon in 1879 met de bouw van zijn Palais Idéal, naar aanleiding van een opvallende steen die hij op zijn route vond. Op basis van zijn eigen relaas kunnen vergelijkingen met surrealistische zaken als objective chance en het belang van dromen makkelijk worden gemaakt: “(...) he explained that while delivering the mail he had daydreamed about building a fairy-tale castle (...). ‘One day I stumbled on a stone. And as I looked at it more closely, it turned out to have such a curious shape that I picked it up and took it with me. The following day I returned to the same spot and found some even more beautiful stones, which I enthusiastically began to collect. I took this coincidence as an omen. Since nature itself provided sculptures, then I could be an architect or mason.’” Becker, *Art Worlds*, 263–64..

<sup>97</sup> De voordracht is voornamelijk in het Frans, met hier en daar wat Engels. Wat hieronder is opgetekend, zijn ofwel de Engelse ondertitels bij de Franse fragmenten (de met opzet gebrekkige vertalingen intact gelaten), ofwel het gesproken Engels – in de geest van Stockwell, die in zijn boek ook louter uitgaat van Engelse vertalingen. De zinnen zijn opgesplitst op basis van de intonatie in de voordracht zelf – soms betreft het een pauze, en soms een wisseling van spreker (bijvoorbeeld van personage naar de stem van Prouvost). Strofes zijn op soortgelijke wijze ingedeeld.

|                                     |                                   |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| Look                                |                                   |
| Here octopuses swim along the walls | To know where to go next          |
| We use their ink                    | This palace will show us the way  |
| To write novels                     | Like the light of a boat at night |
| And to find flowers growing         |                                   |
| On cyclists' bums                   | Here, you need to                 |
|                                     | Keep your eyes – skinned          |
| Here                                |                                   |
| Each stone has been brought         | We will fall in the apples        |
| Carefully                           |                                   |
| By the facteur Cheval's dog         | As you watch this film            |
| Spat out                            | You will be trapped here          |
|                                     | Like an insect                    |
| When we arrive                      | Caught – inside a flower          |
| Birds                               | In an ideal palace                |
| Will swim in incredible softness    |                                   |

Allereerst zal deze puur tekstuele variant van de voordracht worden ontleed, zodat deze eenvoudig tegen de concepten zoals uiteengezet in *The Language of Surrealism* kan worden afgezet, om vervolgens na te gaan welke invloed de beelden en geluiden in de eigenlijke video daarbovenop hebben.

Ten eerste kan worden opgemerkt dat de voordracht een aantal dissonante combinaties bevat: 'octopuses swimming along walls', 'flowers growing on bums' en 'swimming birds' vallen in het bijzonder op als schurende en moeilijk te verenigen combinaties. De ambiance die deze combinaties vervolgens oproepen, is er een van een 'magische natuur'; octopussen, vogels en bloemen zijn zaken die in de wereldlijke natuur kunnen worden aangetroffen, maar wanneer vogels zwemmen en bloemen op billen groeien kan de lezer constateren dat de wereld van het gedicht niet de onze betreft – misschien is hier sprake van een wonderlijke sprookjeswereld, passend bij het 'palais', of juist een radioactieve woestijn, waar gemuteerde octopussen de zwaartekracht tarten en tegen de muren opzwemmen.

Hoewel de voordracht op het eerste gezicht een warboel lijkt, kan een zekere mate van coherentie worden ontwaard: de strofes kunnen worden begrepen als een beschrijving van de magische plek waar een groep, aangeduid in de eerste persoon meervoud, zojuist ('look') is aangekomen. Naast het compleet absurde "we will fall in the apples" is er in twee strofes sprake van een 'you' – beide zaken die deze coherentie verbreken. Waar de 'you' in

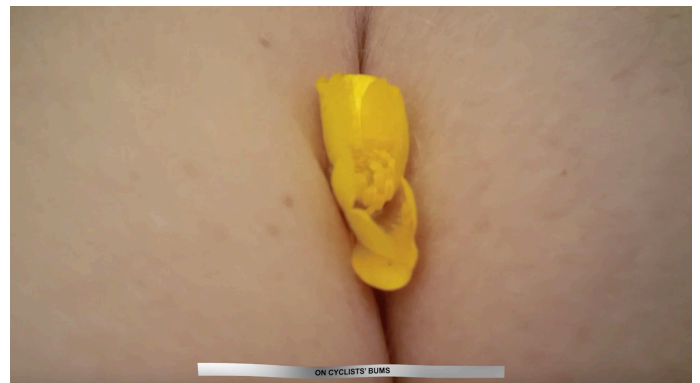


“here, you need to keep your eyes skinned” gelezen zou kunnen worden als een onbepaald voornaamwoord in een algemene waarschuwing (hier moet men ‘goed opletten’), lijkt de ‘you’ in de laatste strofe anderzijds wel de lezer (of beter gezegd - kijker) direct aan te spreken: “as you watch this film, you will be trapped here”. Samen met de eerder besproken dissonante elementen, die de lezer engageren doordat hij op zoek gaat naar een verklaring, zorgt het direct aanspreken van de lezer in de tweede persoon ervoor dat de tekst, net als de door Stockwell aangehaalde surrealistische gedichten, een hoog immersief gehalte heeft.

Combineert Prouvost, zoals in voorgaande video’s het geval was, deze voordracht met beelden en geluiden die iets totaal anders communiceren, of anderszins dissonantie veroorzaken? In tegendeel: in de scène bij het Palais Idéal sluiten beeld en voordracht naadloos op elkaar aan – zoals geïllustreerd met afbeeldingen 13 (“and to find flowers growing...”), 14 (“...on cyclists’ bums”) en 15 (“birds will swim in incredible softness”) – met de absurde gevolgen van dien.<sup>98</sup>



Afbeelding 13. Laure Prouvost, *They Parlaient Idéale*, 2019, HD-video, 12:46.



Afbeelding 14. Laure Prouvost, *They Parlaient Idéale*, 2019, HD-video, 12:48.

---

<sup>98</sup> Het visueel nabootsen van de elementen uit de voordracht resoneert met Stockwells standpunt dat surrealistische teksten het best tot hun recht komen wanneer ze niet slechts als “poetic, ornamental, metaphorical, fantastical, or escapist” worden afgeserveerd, maar in de plaats serieus en zelfs letterlijk worden genomen (149).



Afbeelding 15. Laure Prouvost, *They Parlaient Idéale*, 2019, HD-video, 13:05.

De video versterkt bovendien de reeds als magisch bestempelde ambiance van de voordracht met percussiegeluiden, personages die hun ogen wegdraaien, en iemand die kroppen sla ophoest. Het schouwspel doet aan als een trance, waarbij de karakters als zijnde bezeten door het wonderlijke Palais Idéal de kijker meenemen in een poëtisch relaas, wat hem uiteindelijk ‘gevangen als een insect in een bloem’ achterlaat. Dergelijke trances, waarbij deelnemers hun lichaam aan de geestenwereld uit handen geven, waren bovendien één van de voorgangers op het surrealistische automatisme.<sup>99</sup>

Ten slotte is er nog een fragment dat de Freudiaanse aandacht verdient: de frase “here, you need to keep your eyes skinned”<sup>100</sup> wordt in de video letterlijk vertaald met beelden van glibberige oogballen waar in wordt geprikt en vliesjes van af worden getrokken (afbeelding 16. en 17.). Naast het zijn van een onsmakelijk gezicht roepen deze beelden ook een onmiskenbaar onbehaaglijk gevoel op. Om aan een losse oogbal te komen, moet deze immers eerst uit een (ooit) levend wezen worden verwijderd – een handeling die de meesten zullen registreren als ‘Uncanny’.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Stockwell, *The Language of Surrealism*, 51-52.

<sup>100</sup> Een minder voorkomende maar correcte variant van het idioom ‘keeping your eyes peeled’.

<sup>101</sup> Het verliezen van de ogen als voorbeeld van ‘The Uncanny’ wordt dan ook breed uitgemeten in Freuds essay; het onbehaaglijk gevoel dat het fenomeen oproept zou zijn terug te voeren op castratieangst.



Afbeelding 16. Laure Prouvost, *They Parlaient Idéale*, 2019, HD-video, 13:21.



Afbeelding 17. Laure Prouvost, *They Parlaient Idéale*, 2019, HD-video, 13:24.

Dit hoofdstuk had als doel om na te gaan op welke manier de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme zijn terug te vinden in drie videowerken van Laure Prouvost. In *Grandma's Dream* geeft Prouvost met een clichématige toespeling op 'The Uncanny' een kritiek op de artistieke conventies van mannelijke kunstenaars, terwijl ze middels slimme montage technieken een zak chips weet te verheffen tot een beeld dat meer onheil inboezemt dan een opa die vastzit in een tunnel. Met *Dit Learn* emuleert Prouvost Magrittes commentaar op de normaliter veronderstelde overeenkomst tussen woorden en objecten; maar in plaats van "dit is geen pijp" zegt Prouvost: "dit betekent liefde" – een twist met een immersief taalspel tot gevolg, dat de kijker uiteindelijk terugvoert naar een tijd waarin hij woorden niet nodig had. Ten slotte weet Prouvost in *They Parlaient Idéale* door middel van technieken als dissonantie de stijl van surrealistisch gedichten te evenaren, uitvergroot door de evenzo absurde en prikkelende beelden en geluiden in de bijbehorende video.

Nu de gelijkenissen met het surrealisme in de video's van Prouvost zijn aangetoond, zal in het volgende hoofdstuk worden nagegaan op welke manieren haar kunstpraktijk daarnaast een eigentijdse uitbreiding op de stroming vormt. Prouvost werkt met de digitale video – een medium dat ten tijde van het surrealisme nog niet bestond, en dat, zoals uit dit hoofdstuk is gebleken, nagenoeg onbeperkte mogelijkheden biedt wat betreft visuele en aurale montage technieken. Daarnaast komen in Prouvosts videokunst perspectieven en thema's aan bod waar in het surrealisme geen plek voor was, of die simpelweg nog niet bestonden. Prouvost maakt zodoende zowel op technisch als inhoudelijk vlak een uitbreiding op de surrealistische traditie.

### HOOFDSTUK 3: SURREALISME GEACTUALISEERD

*Op welke manier geeft Laure Prouvost een eigen, actuele wending aan de surrealistische traditie?*

Hoewel in het vorige hoofdstuk is aangetoond dat de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme inderdaad zijn terug te vinden in de videokunst van Laure Prouvost, wordt in dit hoofdstuk beschreven hoe Prouvost met haar video's niet slechts de ideeën en technieken van een kunsthistorische stroming herhaalt, maar dat zij, gepaard met het gegeven dat haar creatief proces afwijkt van de grondbeginselen van de surrealistische praktijk zoals opgesteld door André Breton, door haar gebruik van het veelzijdige medium van de digitale video en de geëngageerde, vrouwelijke blik die haar werk kenmerkt juist een eigen, hedendaagse wending aan het surrealisme geeft.

De surrealisten – of, beter gezegd, de aanhangers van het surrealisme van André Breton – hadden een specifieke manier van werken.<sup>102</sup> Vertoont Prouvosts creatief proces overeenkomsten met de pijlers van Breton? Haalt ze bijvoorbeeld inspiratie uit dromen, of laat ze, als een soort automatisme, de camera willekeurig rollen om per toeval prikkelende beelden te treffen?

Van dit alles blijkt geen sprake: waar de surrealisten in een moment van shock en openbaring hun inspiratie opdeden, gebeurt dit bij Prouvost in een geleidelijk en organisch proces. De aanzet voor haar video's is vaak een specifieke uitnodiging van een museum of instelling, bijvoorbeeld de Biënnale van Venetië. Hierbij laat Prouvost zich ook informeren door de ruimte waar haar werk tentoon wordt gesteld – in dit geval het Franse Paviljoen. Vanuit daar ontwikkelt het werk zich: gevoelens en sensaties borrelen op, en invloeden van

---

<sup>102</sup> Afgaande op de definitie van Breton heeft het surrealisme als missie om toegang te krijgen tot “the actual functioning of thought”; de “neglected associations” die in het onbewuste schuilgaan, en die zich al dan niet openbaren in dromen. Het uitstijgen boven “aesthetic or moral concern” om zo tot de ware aard van zaken te komen – een waarheid die door de onderdrukkende werking van onze cultuur, maatschappij, geschiedenis en kapitalistische economie vervormd en verdraaid raakt (Breton, *Surrealistisch Manifest*, 27). Breton stelde in zijn Surrealistisch Manifest twee methodes voor om tot de ongefilterde psyche door te dringen: “psychic automatism in its pure state”, zijnde het schrijven (of later tekenen en schilderen) van wat er in het hoofd opkomt, zonder hier bewust bij stil te staan; en het putten uit de absurde beelden en verhalen die dromen ons elke nacht brengen (Krauss, *Art since 1900*, 214).

buitenaf, zoals gesprekken met curatoren of vrienden en de rommel in de straten van Molenbeek, waar Prouvosts studio is gevestigd, vinden hun weg naar binnen.<sup>103</sup>

Prouvost gaat met een kleine filmcrew op pad om de benodigde beelden te verzamelen – als er een fragment van een plant nodig is, wordt er een plant gezocht; en als er een fragment nodig is van iemand die op de bus stapt, wordt er bij de bushalte gewacht tot dit fenomeen zich voordoet. Tijdens het montageproces komt alles samen. Prouvost ziet zichzelf hierbij als een vertaler; ze zet sensaties en gevoelens om in beeld en geluid. In tegenstelling tot bioscoopfilms, waar beelden leidend zijn en het geluid op basis daarvan wordt toegevoegd, ontwikkelen beeld en geluid zich in de montageruimte van Prouvost hand in hand. Het montageproces is voor haar een persoonlijke en intieme aangelegenheid.<sup>104</sup>

Prouvosts creatief proces verloopt organisch en berekend; dat van de surrealisten plotseling en zonder bewuste inmenging. Naast deze procesmatige afwijking vormt de videokunst van Laure Prouvost ook op andere manieren een uitbreiding op de stroming: Prouvost werkt in het dynamische medium van de digitale video, waarin surrealistische ideeën en technieken sterker tot hun recht kunnen komen dan in statische alternatieven, en levert met haar geëngageerde, vrouwelijke blik een aanvulling op de sociaal-culturele blinde vlekken die, met de kennis van nu, de kunsthistorische stroming van het surrealisme hebben getekend.

#### De veelzijdige video

Prouvost werkt met video, een veelzijdig, multimodaal medium dat meer mogelijkheden biedt dan statische alternatieven als verf, tekst, lichtgevoelige platen en boetseerleij. Hiermee stijgt ze boven de traditionele uitingsvormen van de surrealistische ideeën en technieken uit.

Disproportionele collages, schurende dissonantie, droomachtige ambiance en een hoge mate van immersie; dat de surrealisten dergelijke operaties in statische media als literatuur, schilder- en beeldhouwkunst wisten te verwezenlijken, is uiteraard prijzenswaardig. Maar, zoals in het vorige hoofdstuk is aangetoond, komen deze door Peter Stockwell beschreven technieken en uitwerkingen uitmuntend tot hun recht in het medium van de digitale video. Naast de aanwezigheid van de door surrealisten gebezigde stilistische kenmerken in de omwille van dit onderzoek tot pure tekst gereduceerde voordracht in de video *They Parlaient Idéale*, is in het voorgaande ook beschreven hoe dissonante geluidseffecten een zak chips verheffen tot iets onheilspellends, zoals gezien in *Grandma's*

---

<sup>103</sup> Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.

<sup>104</sup> Ibid.

*Dream*, en hoe een prikkelende, incoherente collage van woorden en beelden in *Dit Learn* de kijker weet op te slokken in een immersief taalspel.

De multimodale video overstijgt de beperkingen van statische media waarin de surrealisten werkten: waar Stockwell beschrijft hoe dissonantie in tekst slechts middels een snelle opeenvolging kan plaatsvinden – je kan immers niet twee woorden tegelijk lezen – kunnen in een video dissonant beeld en geluid worden gecombineerd, en kunnen zelfs door middel van dubbele belichting verschillende dissonante beelden in één shot worden getoond. Een specifieke ambiance is makkelijker gecreëerd met behulp van multimodale montage- en geluidseffecten, dan met tekst of beeld alleen. En het cognitief engageren met dynamisch beeld, geluid en tekst bewerkstelligt een hogere mate van immersie dan het lezen van een gedicht en het kijken naar een schilderij of foto.

Dit alles wekt de conclusie dat de digitale video zich nu eenmaal beter leent voor het verwezenlijken van de door Stockwell beschreven interventies – en dat Prouvost met haar creatieve gebruik van het medium een ultiemere versie van het surrealisme weet te realiseren.

#### De geëngageerde, vrouwelijke blik

Prouvost maakt haar kunst vanuit een geëngageerde en vrouwelijke blik. Thema's en perspectieven waar in het surrealisme geen plek voor was, of die simpelweg nog niet bestonden, komen in haar videokunst aan bod. Hiermee maakt Prouvost op inhoudelijk vlak een uitbreiding op de surrealistische traditie.

De artistieke ideeën die de stroming van het surrealisme dreven, al dan niet met een oorsprong in Freuds psychoanalyse, waren gebaseerd op de mannelijke belevingswereld – een gegeven met, vanuit feministisch oogpunt bekeken, negatieve gevolgen, adequaat samengevat door Elisabeth Mansfield:

“Grounded in Freudian psychology, the Surrealist theory of genius endowed masculinity with particular creative resonance, contributing to the movement's dearth of female participants while affirming the modernist tendency to view the female body as a powerful catalyst for artistic experimentation. (...) Freud's theories tend to address male subjects, leaving women to serve largely as triggers for unfulfilled erotic impulses or feelings of shame and inadequacy. The Surrealists' loose appropriation of

psychoanalytic theory carried with it this perception of women as objects to desire or fear, reviving forcefully the femme fatale so prevalent in Symbolist art.”<sup>105</sup>

Gelukkig zijn vrouwen (en andere gemarginaliseerde groepen met hen) nooit gestopt met het vechten voor hun plek in de kunstwereld, waardoor vandaag de dag door een vrouwelijke lens op de artistieke conventies van gecanoniseerde mannelijke kunstenaars kan worden teruggekeken. Prouvost doet dit onder meer via het personage van haar Grandma, dat haar echtgenoot kastijdt om zijn onzinnige conceptuele kunstpraktijk die als flinterdunne verhulling geldt voor zijn daadwerkelijke interesse in billen, en door clichés als ‘vagina als tunnel’ en ‘penis als vliegtuig’ op de hak te nemen. Maar in plaats van de klassieke rollen volledig om te draaien en daarmee het mannelijk lichaam tot mysterieus lustobject te fetisjeren, is het in Prouvosts videokunst nog steeds het vrouwelijk lichaam dat het uitgangspunt vormt. Echter, ingezet door de eigenaar van het lichaam verandert de klassieke, passieve vrouw in een actieve speler met volwaardig eigenaarschap.

Maar hoe verhoudt Prouvosts praktijk zich dan tot die van de schaarse vrouwelijke leden van de surrealistische beweging? Op basis van Hal Fosters lezing van “the most famous Surrealist object of all,”<sup>106</sup> namelijk, *Dejeuner en Furrure* (1936), de bonte theeset van Meret Oppenheim, zou juist een gelijkenis met Prouvosts interpretatie van clichématige objectificaties van de vrouw kunnen worden vastgesteld:

For *Dejeuner en Furrure* is a still life-cum-nude, a witty disturbance of teatime propriety through a smutty allusion to female genitalia that plays ambivalently on oral eroticism as well. It also sends up the Freudian fetish, mocks it through excess, as if to fling its masculinist bias in the face of the male viewer. One senses the joy of power reversed in this well-played joke, a Venus in Furs who delights in her sadistic ploy.<sup>107</sup>

Maar deze emancipatoir lijkende receptie van Foster is op zijn beurt weer terug te voeren op een ander hardnekkig, vrouwonvriendelijk motief, zoals hierboven aangestipt door Elisabeth Mansfield: de femme fatale – “a reductive and easily digested exotic fantasy of female identity

---

<sup>105</sup> Arnason en Mansfield, *History of Modern Art*, 297.

<sup>106</sup> Foster, *Art Since 1900*, 294.

<sup>107</sup> Ibid., 295.

as something both beautiful and horrific.”<sup>108</sup> Op deze manier blijft de lezing van het werk van vrouwelijke surrealisten beperkt tot een mannelijke fantasie – een fantasie die Prouvost met het nietsverhullende commentaar van haar Grandma en haar spottende spel met clichématigheden als tunnels en theepotten – die niet slechts een kritiek vormen binnen de restricties van het Freudiaanse, zoals Oppenheims theeset, maar op het Freudiaanse in zijn geheel – de wereld uithelpt.

Naast een geëmancipeerde visie verwerkt Prouvost ook actuele thema's in haar werk waar ten tijde van het surrealisme nog geen sprake van was. In *They Parlaient Idéale* spelen de thema's migratie en culturele uitwisseling een belangrijke rol: niet alleen het gegeven dat de personages in de video verschillende talen spreken (Frans, Engels, Nederlands, Arabisch en Italiaans), maar ook de locaties in de video, waaronder het strand van Marseille, dat al sinds de oudheid als een ontmoetingsplaats voor handelaren, migranten en culturele uitwisselingen geldt, dragen dit actuele onderwerp uit.<sup>109</sup> Ook is in de video te zien hoe in een Venetiaanse glasblazerij Prouvosts *Cooling Systems* (2019) worden vervaardigd; kleine, op parasolvoeten bevestigde mistmachines gedecoreerd met glazen bloem- en borstvormen, die, afgaande op hun naam, de illusie wekken de atmosfeer te verkoelen – “een laconiek commentaar op de klimaatcrisis.”<sup>110</sup> Andere actuele thema's in het werk van Prouvost kunnen worden gevonden in haar lichtvoetige kritiek op het museuminstituut, zoals te zien in de video *If It Was* (2015)<sup>111</sup>, en in haar opzettelijk intact gelaten Engelse taalfouten, die als statement tegen de hegemonie van de Engelse taal in de kunstwereld enerzijds en als viering van culturele diversiteit anderzijds dienen te worden opgevat.<sup>112</sup> Met deze geëngageerde, eigentijdse onderwerpen maakt Prouvost een uitbreiding op de thema's die binnen de surrealistische kunst werden aangeboord.

Waar de surrealisten naar binnen kijken, naar hun eigen onderdrukte wensen en verlangens, kijkt Prouvost naar buiten: naar een veranderende wereld waarin verschillende mensen verschillende talen spreken. Begeleid door haar “onmiskkenbaar vrouwelijke”<sup>113</sup> voice-over voert Prouvost ons “not around but through the clichéd image (...)”<sup>114</sup> – en geeft ze, naast

---

<sup>108</sup> McCormack, *Women in the Picture*, 216.

<sup>109</sup> Huijts, Zaalboekje 'Laure Prouvost: Deep See Blue Surrounding You', 29.

<sup>110</sup> Ibid., 10.

<sup>111</sup> Kong, "We would be floating away from the dirty past," 85.

<sup>112</sup> Archey, *Leaking Language*, 83-84.

<sup>113</sup> Aikens, "From Boobs to Cyborgs," 243.

<sup>114</sup> Wilk, "Soft Machines," 4-5.



het op eigen wijze emuleren van de aan het surrealisme gerelateerde ideeën en technieken, ook een kritiek op het gedachtengoed dat aan deze stroming ten grondslag ligt. Het gevolg is een kunstpraktijk vervuld met de geneugten van het surrealisme, maar zonder zijn sociaal-culturele blinde vlekken.

Hoe ziet Laure Prouvost ten slotte zelf de verhouding tussen haar werk en dat van de surrealisten? Hoewel ze benadrukt dat we vandaag de dag in een totaal andere wereld leven dan die van de surrealisten, ziet Prouvost overeenkomsten in de manier waarop zowel haar werk als dat van hen systemen bevraagt; in het geval van de surrealisten waren dat systemen als taal, kunst en materiaal – in Prouvosts geval betreffen dit daarnaast bredere systemen als gender, nationaliteit en het museuminstituut. In de huidige kunstwereld komen bovendien meer verschillende stemmen en perspectieven naar voren – de visie van de witte, mannelijke kunstenaar, die ook het surrealisme kenmerkte, is niet langer het uitgangspunt. In onze geglobaliseerde wereld moet dan ook rekening worden gehouden met de manier waarop kunst in andere culturen en contexten wordt begrepen – maar deze verschillende interpretaties nemen ook nieuwe, interessante inzichten met zich mee. Prouvost zou haar werk definiëren als een geëngageerde, empathische variant op het surrealisme, waarin humor en spel een belangrijke rol innemen.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Laure Prouvost, interview door de auteur, MS Teams, 15 november 2022.

## CONCLUSIE

*Hoe verhoudt de videokunst van Laure Prouvost zich tot de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme?*

Dit onderzoek had als hoofdvraag: “Hoe verhoudt de videokunst van Laure Prouvost zich tot de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme?” In de loop van drie hoofdstukken is het antwoord op deze vraag gezocht. In hoofdstuk 1 is een selectie van de artistieke ideeën en technische middelen van het surrealisme gemobiliseerd aan de hand van Freuds psychoanalyse en zijn conceptualisatie van ‘The Uncanny’; Michel Foucaults interpretatie van René Magrittes *The Treachery of Images*; en Peter Stockwells uiteenzetting van de technische interventies en bijbehorende cognitieve uitwerkingen in surrealistische poëzie en literatuur. Aan de hand van dit raamwerk zijn in hoofdstuk 2 drie videowerken van Prouvost geanalyseerd. In *Grandma’s Dream* gaf Prouvost met een clichématige toespeling op ‘The Uncanny’ een kritiek op de artistieke conventies van klassieke mannelijke kunstenaars; met *Dit Learn* emuleerde ze Magrittes commentaar op de normaliter veronderstelde overeenkomst tussen woorden en objecten; en met de voordracht in *They Parlaient Idéale* evenaarde Prouvost door middel van technieken als dissonantie de stijl van surrealistische gedichten. Dat de videokunst van Laure Prouvost niet slechts een herhaling is van de technieken en ideeën uit een kunsthistorische stroming, maar juist als een eigen, actuele praktijk moet worden gezien, is aangetoond in hoofdstuk 3: Prouvost breidt de artistieke ideeën en technische middelen die de het surrealisme kenmerken uit met de veelzijdige mogelijkheden van het digitale videomedium, en haar geëngageerde, vrouwelijke blik.

Zowel de kunst van het surrealisme als het werk van Prouvost zijn vandaag de dag populair. Beide kunstpraktijken zijn te typeren als spannend, prikkelend, vreemd en verwarrend; de kijker wordt aan het denken gezet. Prouvost biedt met haar videokunst een variant op het surrealisme uitgerust voor de 21<sup>e</sup> eeuw: haar intense, multimodale video’s sluiten aan op de constante stroom van informatie die men vandaag de dag te verwerken krijgt; en de actuele thema’s die zij in haar werk aandraagt passen bij de hedendaagse opvatting dat kunst niet zonder meer in een vacuüm kan bestaan. De aangetoonde overeenkomsten met- en uitbreidingen op het surrealisme in de videokunst van Laure Prouvost in acht nemend, kan worden geconcludeerd dat Prouvosts video’s moeten worden

gezien als een 'actueel surrealisme': een kunstpraktijk waarin de technieken en ideeën die de kunsthistorische stroming kenmerken onmiskenbaar naklinken, maar die eveneens, zowel op technisch als inhoudelijk vlak, een authentieke, hedendaagse uitbreiding vormt op de surrealistische traditie.

## LITERATUUR

- Aikens, Nick. "From Boobs to Cyborgs: A different type of logic." In: Fezter, F. en A. Goetz, red. *Laure Prouvost: Hit, flash, back*. Milaan: Mousse Publishing, 2016.
- Archey, Karen. "Laure Prouvost: Leaking Language." In: Grossi, Frédéric, red. *Ring, Sing and Drink for Trespassing*. Dijon: Les Presses du Réel, 2018.
- Arnason, H. H. en Elizabeth Mansfield. *History of Modern Art: painting, sculpture, architecture, photography*. 7e editie. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2013.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*, vert. Richard Seaver en Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
- D'Alleva, Anne. *Methods and Theories of Art History*. 2e editie. Londen: Laurence King Publishing, 2004.
- De Wolf, Joke. "Verbinding met de Regenworm." *De Groene Amsterdammer*, 23 februari 2022.
- Elkins, James. "Compulsive Beauty by Hal Foster." *The Art Bulletin* 76(1994)3: 546-548.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh en David Joselit. *Art Since 1900*. 3e editie. Londen: Thames & Hudson, 2004.
- Foucault, Michel. "Ceci N'est Pas une Pipe." Vert: James Harkness, California: University of California Press, 1983. Origineel gepubliceerd in 1973.

- Freud, Sigmund. "The Uncanny." In: J. Strachey, red. en vert. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. New York: Macmillan, 1964.
- Haq, Nav. "Laure Prouvost's Lexicon of Ambiguity." In: Haq, Nav, red. *Legsicon*. Londen: Book Works, 2019.
- Huijts, Stijn. Zaalboekje van de tentoonstelling 'Laure Prouvost: Deep See Blue Surrounding You'. Maastricht: Bonnefantenmuseum, 2022.
- Kong, Carlos. "Laure Prouvost: We would be floating away from the dirty past." *Esse* 89 (2017): 84-85.
- Ljungberg, Christina. "The Sensorial Efficiency of Laure Prouvost's Art." *Versus* 124(2017)juni-juli: 75-87.
- McCormack, Catherine. *Women in the Picture. Women, Art and the Power of Looking*. E-Book versie. London: Icon Books, 2021.
- Mircan, Mihnea. "Interjectional Images." In: Lorz, Juliane, red. *Laure Prouvost: We would be floating away from the dirty past*. Keulen: Walther König, 2016.
- Porter, James E. "This is not a review of Foucault's This is not a Pipe." *Rhetoric Review* 4(1986)2: 210-219.
- Stockwell, Peter. *The Language of Surrealism*. Londen: Palgrave, 2017.
- Tenconi, Roberta. "Granddad Where Are You? Esmèe Lyington in Conversation with Roberta Tenconi." In: Tenconi, Roberta, red. *GDM - Grand Dad's Visitor Center*. Milaan: Mousse Publishing, 2020.
- Wilk, Elvia. "Soft Machines." *Frieze* 178(2016)april: 1-7.