

Prix de Rome
Beeldende Kunst / Visual Arts
2023

Kopie Jonas Staal

3 - 4	Voorwoord / Preface Eelco van der Lingen
5 - 8	Inleiding / Introduction Amanda Pinatih
9 - 32	Josefin Arnell in gesprek met / in conversation with Annie Goodner
33 - 56	Jonas Staal in gesprek met / in conversation with Filipa Ramos
57 - 80	Ghita Skali in gesprek met / in conversation with Hasna El Maroudi
81 - 104	Michael Tedja in gesprek met / in conversation with Gean Moreno
105 - 110	Essay Dominique van Varsseveld
111	Juryrapport / Jury Report
112 - 113	Winnaars / Winners
114	Over Prix de Rome / About Prix de Rome
115	Colofon / Colophon

Voorwoord

De Prix de Rome is de oudste kunstprijs van het Koninkrijk der Nederlanden. In 1808 implementeerde Lodewijk Napoleon de prijs in het Koninkrijk Holland. Dat de Prix de Rome nog steeds bestaat, is te danken aan de ontwikkeling van de prijs door de jaren heen: vereisten, toekenningscriteria en procedures zijn gedurende ruim twee eeuwen geëvolueerd en hebben zich aangepast aan de denkbeelden van de tijd.

Dit jaar is de leeftijdsgrens losgelaten. Deze grens lag lange tijd vast op 35 jaar – de laatste jaren op 40. De gedachte hierachter is verbonden aan de functie van de prijs. De Prix de Rome Beeldende Kunst is geen oeuvreprijs. Het is geen erkenning voor een kunstenaar die van grote waarde is gebleken voor de beeldende kunst en die op een voetstuk geplaatst dient te worden. De prijs is een waardering voor kunstenaars die op talentvolle en overtuigende wijze nieuwe inzichten en een bijzondere toevoeging leveren aan de ontwikkeling van de kunst in het Koninkrijk der Nederlanden. Voorheen werd gedacht dat een dergelijk profiel toebehoort aan een kunstenaar die ervaring heeft opgedaan, maar tegelijkertijd nieuw in het kunstenveld is en dus ergens tussen de 25 en 40 jaar oud zou zijn. Men was ook bang dat de Prix de Rome zonder leeftijdsgrens alsnog een oeuvreprijs zou worden en dat een podium voor vernieuwing zou verdwijnen.

Het idee van de kunstenaar die met nieuwe ideeën de status quo verrijkt, sluit aan op een lineair beeld van de kunstgeschiedenis: een canon waarbij kunstenaars iets toevoegen aan wat eerder is bewerkstelligd. In het traditionele onderwijs wordt de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis dan ook vaak gedoceerd als een kalender vol opeenvolgende '-ismes': van impressionisme, fauvisme, kubisme, surrealisme en abstract expressionisme tot minimalisme, pop art en zo verder. We kennen het rijtje. Inmiddels zijn

Preface

The Prix de Rome is the oldest art award in the Kingdom of the Netherlands. In 1808 Louis Bonaparte established the prize in the then Kingdom of Holland. The fact that the Prix de Rome still exists today can be attributed to the development of the prize throughout the years: requirements, award criteria, and procedures have all evolved over more than two centuries, adapting themselves to contemporary perspectives.

This year we have let go of the age limit. For a long time, this limit was set at 35 years, and for the last couple of years at 40. The reason for the age limit was closely connected to the prize's original purpose. The Prix de Rome Visual Arts is not a lifetime achievement award. It is not meant as a sign of recognition for an artist who has demonstrated to be invaluable to the visual arts and needs to be placed on a pedestal. Instead the prize recognizes talented artists who, in a convincing way, are presenting new insights and making extraordinary contributions to the development of the arts in the Kingdom of the Netherlands. In the past it was thought that such a profile had to belong to an artist who already had some experience, but was at the same time relatively new to the artistic field, and therefore had to be between the ages of 25 and 40. There were also concerns that if the Prix de Rome would let go of the age limit, it would turn into a lifetime achievement award after all and lose its purpose as a platform for innovation.

The notion of the artist who enriches the status quo with new ideas is in keeping with a linear concept of art history: a canonical selection of previous achievements to which artists can add something. For that reason, twentieth-century art history is often taught as a succession of '-isms' in traditional education: from Impressionism, Fauvism, Cubism, Surrealism and Abstract Impressionism to Minimalism, Pop Art and so on. We all know the drill. By

we er ons van bewust dat deze geschiedenis alleen maar kon bestaan, omdat er werd gekozen andere stromingen, culturen, opvattingen en kunstenaars te negeren. Andere keuzes van de heersende orde zouden hebben geleid tot andere kunstgeschiedenissen.

Momenteel onderzoeken we met regelmaat wat eerder niet is meegenomen in de ontwikkeling van de kunst. We kijken terug naar waar we aan voorbij gelopen zijn, halen dat opnieuw naar voren en zien dat nieuwe denkbeelden en beeldtalen alsnog de ruimte krijgen. Voor de Prix de Rome betekent deze bewustwording dat niet alleen een jeugdige kunstenaar voor verrijking van de kunsten kan zorgen, maar dat ook een senior kunstenaar met een solide oeuvre alsnog een impuls kan leveren. Niet omdat deze kunstenaar tot een nieuw inzicht is gekomen, maar omdat een bestaand oeuvre binnen een veranderende tijd en context tot nieuwe inzichten kan leiden. Alsof de tijd terug stapt naar een toekomst die de kunstenaar al lang heeft bereikt.

Behalve de leeftijdsgrens is ook het gegeven van de competitie een terugkerend discussiepunt. Vele kunstenaars dingen mee, een enkeling wint. Zonder competitie had de Prix de Rome niet meer bestaan. Een prijs bestaat nu eenmaal bij de gratie van competitie, een jury en een winnaar. Toch wordt het competitieve karakter met regelmaat ter discussie gesteld.

De winnaar van de Prix de Rome Beeldende Kunst 2021, Alexis Blake, distantieerde zich van het competitie-element bij de uitreiking van de prijs. Een 'winnaar' was volgens haar een absurd en problematisch gegeven binnen het kunstenveld. De keuze van de jury tussen haar en de andere finalisten was wat haar betreft dan ook een inwisselbare; iedereen had kunnen winnen. Dat ze zichzelf wel had aangemeld was puur, zo zei ze later, vanuit een urgentie die haarzelf oversteeg en die met een breder publiek gedeeld moest worden.* Dat is wellicht precies de reden dat de Prix de Rome nog steeds bestaat. De prijs biedt de mogelijkheid om dat wat urgent is uit te lichten, op een podium te plaatsen en de publieke aandacht te geven die het verdient. Dat kan overigens alleen als op dat moment een ander oeuvre niet getoond wordt, terwijl dat het wellicht eveneens verdient.

Zo blijft er altijd competitie tussen kunstenaars, oeuvres en ideeën. Dat geldt voor een prijs, maar ook voor elk ander podium, van museumvloer tot kunstenaarsinitiatief. Gelukkig wordt de Prix de Rome Beeldende Kunst elke twee jaar uitgereikt. De opeenvolgende winnaars zijn niet in absolute 'beter' dan enig ander en wellicht niet eens te vergelijken. Hun werk verdient het op dat moment op een voetstuk gezet te worden, zodat we er ons toe kunnen verhouden. En omdat dit al sinds 1808 gebeurt, bestaat er een geschiedenis aan oeuvres, waarbinnen we kunnen zien wat destijds als urgent werd ervaren. De Prix de Rome biedt ons niet alleen elke twee jaar een blik op de toekomst, maar ook een terugblik op een heel rijk verleden. Dat verleden kunnen we overigens ook heel goed weer ter discussie stellen, juist omdat er ijkpunten zijn zoals de Prix de Rome Beeldende Kunst.

Eelco van der Lingen
Directeur Mondriaan Fonds

now we have become aware that the only reason for this history to exist is that choices were made to ignore other movements, cultures, opinions, and artists. Different choices made by the establishment would have led to different art histories.

On a regular basis we are currently conducting research into what has not been included in the history of the development of art. We are looking back on the things we overlooked before, once again bringing them to the surface, but now allowing space for alternative ideas and visual languages. For the Prix de Rome this new awareness has also led to the insight that not only youthful artists are able to enrich the arts, but that senior artists with solid bodies of work might be able to give new impulses as well. Not because an artist like this has come to some new insight, but because their existing oeuvre may lead to new insights as a result of changing times and contexts. As if time steps back into a future that the artist already arrived at a long time ago.

Apart from the age limit, the mere fact of this being a competition is also a recurring point of discussion. Many artists compete, but only one can win. Without this competitive element, the Prix de Rome would no longer exist. After all, a prize can only exist by the grace of a competition, a jury, and a winner. And yet, the competitive character is regularly up for discussion.

The winner of the Prix de Rome Visual Arts 2021, Alexis Blake, distanced herself from this competitive element during the award ceremony. According to her, the concept of 'a winner' was absurd and problematic in the field of the arts. The choice the jury had made between her and the other finalists was in her view therefore interchangeable; anyone could have won. As she later remarked, she had only sent in her application from a sense of urgency that transcended herself and had to be shared with a wider audience.* And that may be exactly the reason why the Prix de Rome is still in existence today. The prize offers an opportunity to highlight that which is urgent, place it on a platform and give it the public attention it deserves. Incidentally, this is only possible if someone else's work is not shown at that very moment, even though that might be equally deserving.

And thus there will always be some level of competition between artists, oeuvres, and ideas. This applies to a prize, but also to any other platform: from the museum floor to an artist's initiative. Fortunately, the Prix de Rome Visual Arts is awarded every two years. The consecutive winners are not by definition 'better' than anyone else, and can probably not even be compared to each other. Their work deserves to be put on a pedestal at that specific moment in time in order for us to relate to it. And because this has been happening since 1808, there is now a history of oeuvres that shows us what was experienced as urgent at the time. Every two years, the Prix de Rome therefore not only offers us a look into the future, but also a retrospective of an extremely rich past. By the way, that past might very well be subjected to scrutiny in itself, especially since we have benchmarks like the Prix de Rome Visual Arts.

Eelco van der Lingen
Director Mondriaan Fund

* Machteld Leij, 'Yelling in the Belly of the Beast - talking to Alexis Blake about the Prix de Rome 2021', *Metropolis M*, 27-12-2021.

* Machteld Leij, 'Yelling in the Belly of the Beast - talking to Alexis Blake about the Prix de Rome 2021', *Metropolis M*, 27-12-2021.

Inleiding

Inleiding

Amanda Pinatih

5

Introduction

Als curator werk je vaak vanuit een overkoepelend thema dat kan dienen als tool om de kunstwerken vanuit een bepaald perspectief te begrijpen – we denken immers graag in narratieven. De kunstenaars van de Prix de Rome Beeldende Kunst 2023 en hun voorstellen zijn echter afzonderlijk genomineerd. Binnen vijf maanden werken zij hun individuele plannen uit tot de werken op zaal, ieder met een compleet ander proces en resultaat: waar Josefin Arnell door middel van surrealistische films de maatschappij blootlegt, geeft Ghita Skali er onverbloemde, scherpe kritiek op met een vleugje humor. Jonas Staal heeft een onderzoekende en geëngageerde praktijk en Michael Tedja verbindt vanuit het Holarium poëzie met schilderkunst en installaties. Ook wat betreft het medium waarin wordt gewerkt, zijn de kunstenaars verschillend: er zijn video's, installaties, sculpturen, schilderijen, werken op papier, archiefmateriaal en er is geur.

In de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam moeten de uiteenlopende werken ruimte met elkaar delen. Zo'n juxtapositie kan juist tot originele inzichten leiden, maar het uitgangspunt voor deze tentoonstelling is een prijs: op basis van het nieuw gemaakte werk, in combinatie met het oeuvre van de kunstenaar, kiest de jury de winnaar. Hoe ga je daarmee om? Als kunstenaar, maar ook als curator.

Ondanks de verschillen hebben de kunstenaars iets significant met elkaar gemeen. Tijdens het maakproces van zijn bijdrage appte Tedja mij een aantal foto's van zijn werk met daarbij de tekst: "A sea of possibilities. A network of connections." Ja! Dat is treffend in relatie tot zijn werk,

Curators often work with umbrella themes that can serve as tools for understanding artworks from a certain perspective – after all, we love to think in narratives. For the Prix de Rome Visual Arts 2023, however, the artists and their proposals were nominated purely on their own, individual merit. The nominees were given five months to turn their individual plans into works to be shown in the gallery, each following a completely different process and arriving at a completely different result. Josefin Arnell, for instance, makes surrealist films to reveal the bare bones of society, while Ghita Skali subjects that same society to outspoken and sharp criticism, infused with a touch of humour. And Jonas Staal's practice is rooted in research and social commitment, while Michael Tedja connects poetry to painting and installations within the scope of his project the Holarium. The artists also work in a wide variety of mediums, including video, installation, sculpture, painting, work on paper, archival material, and scent.

During the exhibition at the Stedelijk Museum Amsterdam, these very diverse works all have to share the same space. Although a juxtaposition like that has the potential to lead to original insights, the point of departure for this exhibition is a competition: on the basis of the newly created work and the artists' oeuvre as a whole, the jury will select the winner of the prize. So, how does one handle that? Not only as an artist, but also as a curator.

Despite their mutual differences, the artists all share a significant trait. During the process of creating his contribution Tedja texted me a number of photographs of his work, accompanied by the words: 'A sea of possibilities.'

Introduction

Amanda Pinatih

5

maar tegelijkertijd ook de verbindende factor voor de vier genomineerde projecten: een zee van mogelijkheden en een netwerk van connecties. In alle vier de werkwijzen en genomineerde projecten is er een 'non-lineair netwerk' te ontdekken; een web waarbinnen alle ideeën rechtstreeks met elkaar zijn verbonden.

MICHAEL TEDJA

Het expressieve werk van Michael Tedja roept op tot discussie over de ontwikkeling van hedendaagse kunst in het licht van globalisatie. Voor de Prix de Rome 2023 maakt hij het zestigdelige schilderij *How to Study the Sea Poetically (2023)* en *Vertical Reality (2023)*, een schilderij en 232 werken op papier die samenkomen in boekvorm en installatie. Gecreëerd door 'de Aquaholist' in 'het Holarium', een fictief personage en een fictieve ruimte die de kunstenaar meer dan twintig jaar geleden creëerde, bevinden de schilderwerken zich op het snijvlak van poëzie en filosofie.

Voor het Holarium verzamelt Tedja als Aquaholist fragmenten van beeld, ritme, taal en onderzoekt hij deze op een systematische manier. Deze vorm van verzamelen noemt hij 'Aquaholisme', dat net als 'Holarium' een samenvoeging is van de woorden 'aquarium' en 'holisme', waarmee hij naar verbindingen zoekt die losse eigenschappen tot één geheel maken. Deze verbanden zijn niet gefixeerd, maar altijd in beweging. Tedja houdt zich dan ook bezig met zowel het immateriële als het materiële. Net als bij een non-lineair netwerk kan de beschouwer niet direct het geheel waarnemen, sommige werken in de tentoonstelling

Inleiding

Amanda Pinatih

6

A network of connections.' Yes! Not only were those words very apt in relation to Tedja's own work, they also described the connecting factor between the four nominated projects. In all four working methods and projects we are able to discover a 'non-linear network': a web where alle ideas are directly linked to each other.

MICHAEL TEDJA

With his expressive work, Michael Tedja calls for a discussion about the development of contemporary art within the context of globalization. For the Prix de Rome 2023 he has created the sixty-part painting *How to Study the Sea Poetically (2023)*, as well as *Vertical Reality (2023)*, a painting for which he is bringing 232 works on paper together in the shape of a book and an installation. Created by the fictitious character 'the Aquaholist' in 'the Holarium' – a fictitious space the artist created over twenty years ago –, these pictorial works are situated on the intersection of poetry and philosophy.

In the guise of the Aquaholist, Tedja collects fragments of images, rhythms, and language for his project the Holarium and subjects these to systematic research. He refers to this type of collecting as 'Aquaholism', a term that, just like 'Holarium', combines the words 'aquarium' and 'holism', and allows him to search for connections to combine all those separate properties into a single whole. These connections are never fixed, but in a constant flux. Therefore Tedja focuses on both the immaterial and the material. In much the same way the viewer will be unable

Introduction

Amanda Pinatih

6

zijn verborgen, maar daarvan zijn wel digitale reproducties te zien op een videoscherm verwerkt in het schilderij *Vertical Reality*.

GHITA SKALI

Ghita Skali bekritiseert met haar werk *Relentless Putridity (2023)* de selectieprocedure van kunstprijzen in het algemeen en die van de Prix de Rome in het bijzonder. Tot ergens begin twintigste eeuw moesten deelnemers van de Prix de Rome achter gesloten deuren een examen maken bij de Rijksakademie. Via een luik in de deur ontvingen de afgezonderde kunstenaars eten en materialen. Zo'n originele deur maakt onderdeel uit van Skali's werk. Voor de kunstenaar symboliseert de deur de schijn van gelijke kansen die kunstprijzen opwekken, terwijl ze dit systeem juist als uitsluitend en discriminerend ziet. Skali kwam met een ontwerp waar de deur een stuk openstaat, maar waarachter zich een muur bevindt; als je eindelijk denkt een open deur te hebben gevonden, loop je nog steeds tegen een muur aan. In dit voorstel was met name geur een belangrijk element, een geur die weezin opwekt en tegelijkertijd doet denken aan schoonmaken en bleken.

Geur – en vooral een niet zo'n aangenaam odeur – is gecompliceerd in het museum, omdat dit impact kan hebben op kunstwerken, bezoekers en medewerkers. Echter wist Skali mij te overtuigen dat multisensorische ervaringen steeds belangrijker zijn in de hedendaagse kunst en als curator wilde ik deze interventie niet in de weg staan. Skali kwam met het idee om een 'neus' – een geurexpert

to immediately grasp a non-linear work in its entirety, some works in the exhibition remain hidden, although digital reproductions of these works are shown on a video monitor attached to the painting *Vertical Reality*.

GHITA SKALI

With her work *Relentless Putridity (2023)*, Ghita Skali expresses sharp criticism on the selection procedures of art prizes in general and that of the Prix de Rome in particular. Until sometime in the first half of the twentieth century, Prix de Rome candidates had to work on the assignment for their exam behind closed doors at the Rijksakademie. Through a hatch in the door, the isolated artists were given food and supplies. One of these original doors is part of Skali's work. To the artist, this door symbolizes the suggestion of equal opportunities raised by art prizes, while to her this system is actually exclusive and discriminatory. Skali therefore came up with a design that features a partially opened door with a wall behind it: even though you may finally have found an open door, you are still bound to run into a wall. In her proposal, scent was a particularly important element; a scent that incites disgust, but is also reminiscent of cleaning and bleaching.

Scent – especially a not so appealing odour – is complicated in a museum as it might impact the artworks, visitors, and employees. However, Skali managed to convince me that multisensory experiences are becoming increasingly important in contemporary art, and as a curator I did not want to block this intervention. Skali came up with

– te vragen op een veilige manier de geur van bleek na te bootsen. Zo weet Skali de ervaring van de discriminatoire selectieprocedure op te roepen.

Tijdens een van onze gesprekken over het uitsluitende karakter van de Prix de Rome een terras, realiseerde ik me dat Skali's werk ook uit een non-lineair netwerk bestaat; je kan zowel bij de genomineerde kunstenaar en haar Shoulder Warmers Committee (zie ook het gesprek van Skali en het comité met Hasna El Maroudi in deze publicatie) beginnen of bij de deur, de muur, de geur of het pamflet dat je uit de dispenser trekt. Al deze verschillende componenten leiden je naar de geschiedenis van de prijs, maar ook naar het heden, de toekomst en weer terug. Skali's non-hierarchische, dynamische en horizontale praktijk is bij uitstek geschikt om het systeem achter de Prix de Rome uit te dagen en te bevragen of het überhaupt mogelijk is om een systematiek die inherent is aan een kunstprijs te kunnen veranderen.

JONAS STAAL

Ook het werk van Jonas Staal smeedt koppelingen en connecties tussen schijnbaar onverenigbare elementen: zo onderzoekt Staal de relaties tussen kunst, propaganda en democratie. Hij bekritiseert heersende machtsregimes terwijl hij nieuwe democratische modellen verspreidt om een meer solidaire wereld te realiseren. Voor de Prix de Rome 2023 traceert Staal (neo)koloniale propaganda in het verleden, heden en de toekomst.

Centraal in zijn werk *Empire's Island (2023)* staat

Inleiding

Amanda Pinatih

7

the idea to call in the help of a 'nose' – a scent expert – to find out whether there would be a safe way to imitate the scent of bleach. With the help of this scent, Skali manages to evoke the experience of the discriminatory selection procedure.

During one of the talks we had at a outdoor café about the Prix de Rome's exclusionary character, I realized that Skali's work was also a non-linear network. Her work can be accessed through either the nominated artist and her Shoulder Warmers Committee (see the interview Hasna El Maroudi had with Skali and her committee, elsewhere in this publication), or the door, the wall, the scent, or the pamphlet you pull out of the dispenser. All these different components lead to the history of the prize, as well as to the present, the future, and back again. Skali's non-hierarchical, dynamic, and horizontal practice is extremely suitable for challenging the system behind the Prix de Rome and for examining whether changing the systematics intrinsic to art prizes would even be possible at all.

JONAS STAAL

The work of Jonas Staal also forges links and connections between apparently incompatible elements, for instance through researching the relationships between art, propaganda, and democracy. Staal criticizes existing power regimes, while devising and spreading alternative democratic models in an attempt to increase solidarity in the world. For the Prix de Rome 2023, he is tracing (neo-) colonial propaganda in past, present and future.

Introduction

Amanda Pinatih

7

het vulkanische eiland Ascension dat zich midden in de Atlantische Oceaan bevindt, ongeveer 1.600 kilometer van de westkust van het Afrikaanse continent. Met video, sculpturale modellen en een dagboek uit 1725 toont de kunstenaar hoe het eiland is gevormd door koloniale, industriële en uitbuitende machtsstructuren: van een plek die dienstdeed voor de ballingschap van een bemanningslid van de Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) en de geo-engineering van een alternatief ecosysteem door Charles Darwin tot de bouw van satellieten voor planetaire surveillance. In Staals werk wordt, in eerste instantie, niet op de verschillende elementen gefocust maar juist op overeenkomsten en de verbanden ertussen. Het onderzoek van Staal en zijn kritiek op de kapitalistische, vernietigende systemen op het eiland verbindt de geschiedenis aan de toekomst. Zo weerspiegelt Ascension niet alleen het verleden, maar ook een naderend toekomstbeeld; ruimtewetenschappers kijken naar Darwins experiment om te leren hoe ze het klimaat en de atmosfeer van hemellichamen kunnen veranderen zodat deze voor mensen bewoonbaar worden.

JOSEFIN ARNELL

Het werk van Josefin Arnell kent eveneens verschillende ingangen en beginpunten; het bevindt zich op de grens tussen documentaire en fictie, waarbij personages navigeren door een hedendaagse wereld die nagenoeg onmogelijke eisen aan hen stelt. Voor haar films werkt Arnell voornamelijk met mensen zonder professionele

Central to his work *Empire's Island (2023)* is the volcanic Ascension Island, situated in the middle of the Atlantic Ocean, about 1,600 kilometres from the western coast of the African continent. Using video, sculptural models, and a diary written in 1725, the artist reveals how the island was shaped by colonial, industrial, and exploitative power structures: from a place that was once used to exile a crew member of the Dutch East India Company (VOC), and the climate engineering efforts of Charles Darwin to realize an alternative ecosystem, to the construction of satellites for planetary surveillance. The initial focus of Staal's work is not on the various individual elements, but rather on their similarities and mutual connections. With his research and criticism on the destructive, capitalist systems operating on the island, Staal manages to connect its history to the future. In this way, Ascension Island not only reflects the past, but is also projecting an approaching image of the future, where space scientists are revisiting Darwin's experiment to learn how they might change the climate and atmosphere of celestial bodies in order to make them inhabitable for human beings.

JOSEFIN ARNELL

Josefin Arnell's work can also be accessed from a variety of different angles and starting points. Situated on the intersection of documentary and fiction, her films are populated by characters navigating a contemporary world that requires them to meet unachievable standards. For these films, Arnell mainly works with people who have

Introduction

Amanda Pinatih

6

Introduction

Amanda Pinatih

7

acteerachtergrond. Hierdoor komt de rauwheid en ruwheid naar voren van het leven van mensen dat geleid wordt door onbereikbare verlangens en de hang naar perfectionisme en controle. Vaak is niet duidelijk wat geacteerd is en wat echt is. In ons eerste gesprek kwamen Arnell en ik erachter dat we een fascinatie voor horror en het bovenna-tuurlijke delen; Arnell wilde al lang een horrorfilm maken en ik vind het heerlijk om mezelf bang te maken door naar dit genre te kijken. Voor de Prix de Rome 2023 zag Arnell dan ook de kans om haar langgekoesterde wens in vervulling te laten gaan.

Voor de horror-fantasiefilm *Buurthuis 2* (2023) werkt de kunstenaar samen met het netwerk van het Amsterdamse buurthuis De Witte Boei. Bezoekers en medewerkers nemen de rollen van vampiers en zombies aan om maatschappelijke kwesties neer te zetten en aan de kaak te stellen. Buurthuizen dateren uit de negentiende eeuw en dienden als instrument om de lagere klassen cultureel te onderwijzen. Wat betekent het om een 'goede' burger te zijn? In het kader van inkomensongelijkheid, woningnood en besparingen op sociale voorzieningen, is Arnell geïnteresseerd in hoe kunst en film kunnen helpen om het gesprek hierover opnieuw vorm te geven. Daarbij ziet ze verhalen vertellen als een vorm van verzet; een sociaal-politieke activiteit waarbij verschillende groepen mensen betrokken kunnen zijn. Haar films staan daarbij nooit op zichzelf, er wordt altijd een immersieve omgeving gecreëerd. Voor de Prix de Rome is er een bioscoopachtige omgeving gemaakt. Zo brengt ze het buurthuis naar de bioscoop en de bioscoop naar het museum.

De vier kunstenaars benaderen de Prix de Rome op eigen wijze; sommigen zetten een sociaal of professioneel netwerk in, anderen trekken zich terug in een studio vol verf of archieven. En met twee videowerken en een twintig meter lang schilderij was het ook even passen en meten om de vier projecten de juiste plek te geven in de museumzalen. Maar door de verbanden te zien tussen de werken, ontstaan er compromissen en komen de finalisten samen in een tentoonstelling die reflecteert op actuele thema's. Een tentoonstelling die de bezoeker uitnodigt tot het kritisch herinterpreteren van historische gebeurtenissen, onderbelichte verhalen aan elkaar te verbinden en zich mee te laten voeren door een zee van mogelijkheden.

Amanda Pinatih
Conservator Stedelijk Museum Amsterdam

no professional acting experience. With this approach she emphasizes the rough and tough nature of lives that are guided by unattainable desires and a penchant for perfectionism and control. It is often unclear which parts are acted and which parts are real. During our first conversation, Arnell and I discovered our shared fascination for horror and the supernatural – Arnell had been wanting to make a horror film for ages, while I hugely enjoy scaring myself by watching films in the genre. For the Prix de Rome 2023, Arnell therefore seized the opportunity to make a long-cherished wish come true.

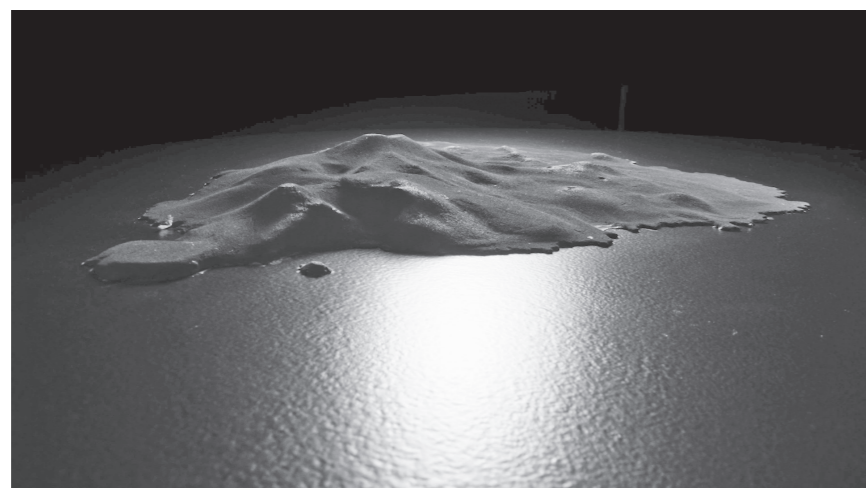
For the horror-fantasy film *Buurthuis 2* (2023) the artist collaborated with the network of people connected to the Amsterdam community centre De Witte Boei. Visitors and staff members took on the roles of vampires and zombies in order to depict societal issues and raise questions about these. Community centres date back to the nineteenth century, when they were dedicated to culturally educating people from the lower classes. What does it mean to be a 'good' citizen? In the context of increasing wealth disparity, housing shortages and cuts in social services, Arnell is interested in how art and filmmaking can help reshape the conversation. She considers storytelling to be a form of resistance, a social-political activity that can involve various groups of people. As a result, her films are never isolated works. They always also involve the creation of an immersive environment. For the Prix de Rome Arnell created a cinema-style environment. She thus brings the community centre into the cinema and the cinema into the museum.

The four artists each approached the Prix de Rome in their own individual way, with some of them using social or professional networks, while others withdraw into a studio filled with paint or into archives. With two video works and a twenty-metre long painting it was also a matter of testing and measuring to find the right location for each of the four projects in the museum galleries. However, the intrinsic connections between the works led to compromises and brought the finalists together in an exhibition that, as a whole, reflects on contemporary themes. An exhibition that invites the visitor to critically reinterpret historical events, connect underexposed stories, and be swept away by a sea of possibilities.

Amanda Pinatih
Curator Stedelijk Museum Amsterdam

Jonas Staal

Jonas Staal in gesprek met Filipa Ramos



Video stills uit *Empire's Island* (2023), Jonas Staal

Filipa Ramos

In het videowerk *Empire's Island* (2023) staat de natuurculturele geschiedenis van het kleine, in de Zuid-Atlantische Oceaan gelegen, vulkanische eiland Ascension centraal. Hoe kwam je op het spoor van Ascension Island, en waarom is dit eiland het onderwerp van dit nieuwe werk geworden?

Jonas Staal

Mijn vriend, curator Mihnea Mircan, maakte me attent op de film *Styx* (2018) van Wolfgang Fischer. De film vertelt het verhaal van Rilke, een witte arts die een sabbatical heeft genomen om naar het Ascension Island te zeilen, maar in plaats daarvan in een storm terecht komt en geconfronteerd wordt met het dilemma of, en hoe, zij een groep vluchtelingen moet helpen. Tijdens haar reis leest Rilke het boek *The Creation of Paradise: Darwin on Ascension Island* [De schepping van het paradijs: Darwin op Ascension Island]. Dit boek vertelt het op feiten gebaseerde verhaal van Charles Darwin die met botanicus Joseph Dalton Hooker en de Britse Royal Navy samenwerkte om via klimaatengineering het vulkanische eiland Ascension te veranderen in een groen ecosysteem. Hoewel dit verhaal echt gebeurd is, realiseerden Mihnea en ik al gauw dat het boek zelf niet bestaat. We besloten daarom allebei te proberen het zelf te schrijven: Mihnea in zijn project *A Biography of Daphne*, en ik via mijn videostudie *Empire's Island*.

Mijn onderzoek naar hoe Nederlandse, Britse en Amerikaanse imperialistische machten het eiland naar hun eigen beeld hebben gevormd, valt binnen mijn doorlopende onderzoek naar propaganda, dus naar de processen die ideologische machtsregimes gebruiken om hun eigen waarheden tot feiten te verheffen. In dit geval ging het om het letterlijk construeren – het propageren – van een ecosysteem en militaire infrastructuren op Ascension Island.

Filipa Ramos

In 1503 kreeg het eiland van de Portugees Alfonso de Albuquerque de naam *Ilha da Ascensão*, oftewel Ascension Island [Hemelvaarteiland]. Kort daarvoor, in 1501, had een andere Portugees, João da Nova, als eerste Westersling het eiland 'ontdekt' en het *Ilha de Conceição*,

Jonas Staal in conversation with Filipa Ramos



Still frames from *Empire's Island* (2023), Jonas Staal

Filipa Ramos

The video work *Empire's Island* (2023) revolves around the naturecultural history of the small volcanic island of Ascension, situated in the South Atlantic Ocean. How did you come across Ascension Island and how did it become the subject matter of this new work?

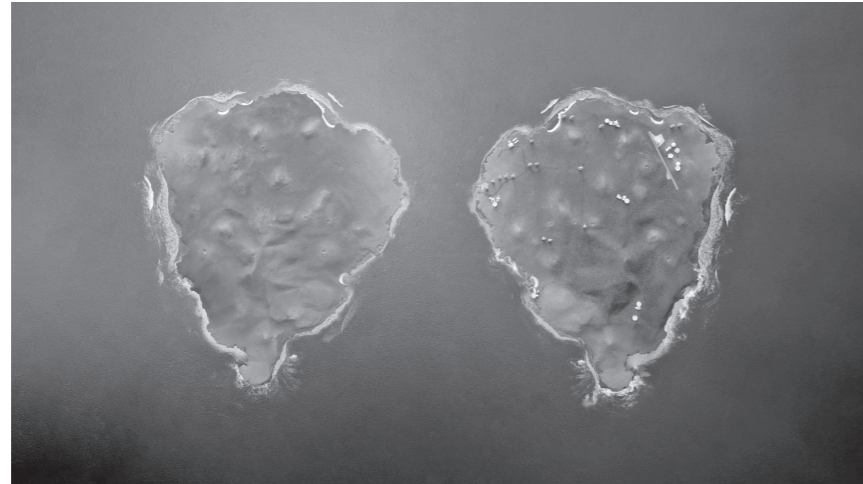
Jonas Staal

My friend, curator Mihnea Mircan, alerted me to the film *Styx* (2018) by Wolfgang Fischer. It narrates the story of Rilke, a white doctor who has taken a sabbatical to sail to Ascension Island, but instead gets caught into a storm and is faced with the dilemma on whether and how to help a group of refugees. During her travels, Rilke reads a book, *The Creation of Paradise: Darwin on Ascension Island*, which deals with the real story of Charles Darwin working with botanist Joseph Dalton Hooker and the British Royal Navy to climate engineer the volcanic Ascension Island into a tropical forest. Mihnea and I quickly realized that while this story is real, the book does not exist. We both decided to try to write it ourselves, Mihnea in his project *A Biography of Daphne*, and me through my video study *Empire's Island*.

Researching how the Dutch, the British and the US empires have transformed the island to their own image falls into

oftewel Conception Island [Ontvangeniseiland] genoemd. Door het eiland nu weer een nieuwe naam te geven, *Empire's Island* [Eiland van het Empire], herhaal je dat gebaar en verwijst je, niet zonder ironie, zowel naar verleden als heden. In jouw nieuwe naam weerklinkt de titel van het baanbrekende boek *Empire* van Antonio Negri en Michael Hardt.* Dit werk analyseert systemen van uitbuiting in het tijdperk van globalisering en wijst op het belang van tegenkrachten in de vorm van grootschalige protestbewegingen. Is dat een bewuste verwijzing? Zou *Empire's Island* ons kunnen helpen om na te denken over verzet en verandering?

- Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2000)



Je hebt gelijk, het is een paradoxale actie om het eiland te hernoemen en het vervolgens te 'ontnoemen'. Veel mensen hebben beweerd dat zij Ascension Island hebben 'ontdekt', maar er bestaat niet zoiets als het ontdekken van een eiland omdat alles in deze wereld zichzelf al kent op zijn eigen manier. We kunnen elkaar ontmoeten, maar de doctrine van ontdekken is onlosmakelijk verbonden met het in bezit nemen van iets. Als je iets ontdekt dan was het dus blijkbaar niet in staat zichzelf te kennen en kan het dus ook geen zeggenschap over zichzelf hebben. *Empire's Island* is geen nieuwe naam voor het eiland, maar een naam voor de bezetter en voor wat de bezetter met het eiland heeft gedaan. Het gaat daarbij om de pogingen van 'Empire' om het eiland gedurende meerdere eeuwen te onderwerpen aan een eigen beeld en eigen belangen – zowel in biologisch als in ideologische zin.

Het woord propaganda is afgeleid van het Latijnse woord *propagare*, een begrip dat in de biologie wordt gebruikt voor de voortplanting van planten en dieren. Darwin en Hookers pogingen op het gebied van klimaatengineering – met als doel het bewerkstelligen van een koloniaal ecosysteem op het eiland dat de inheemse begroeiing met uitsterven zou bedreigen, is een letterlijke daad van propaganda in die oorspronkelijke betekenis van het woord. Maar tegelijkertijd betreft het ook ideologische propaganda: een constructie van een nieuwe werkelijkheid gebaseerd op de specifieke belangen van de macht, in dit geval van het Britse Rijk.

Wat betreft Negri en Hardts boek *Empire* denk ik dat hoewel veel aspecten van hun werk misschien nu geen steek meer houden, hun inzichten in de verschillen tussen de Nederlandse en Britse versies van 'empire', oftewel imperialisme, en een in de loop van vele eeuwen opgebouwde machtsvorm die qua omvang en infrastructuur nooit eerder

- In de Nederlandse versie van het in voetnoot 1 genoemde boek, Michael Hardt en Antonio Negri, *Empire: De nieuwe wereldorde*. (vertaling Joke Traats, Amsterdam: Van Gennip, 2020), is er, net als hier, voor gekozen om de term Empire niet te vertalen. Het begrip verwijst naar een nieuwe vorm van kapitalistische soevereiniteit die ontstaat in het tijdperk van globalisering.

Jonas Staal

my longer research on propaganda: the processes through which ideological regimes enforce their own realities, elevating them to facts. In this case, literally constructing the ecosystem and military infrastructures of Ascension Island.

Filipa Ramos

In 1503, the Portuguese Afonso de Albuquerque named the island Ascension, which had been previously called Conception by another Portuguese João da Nova, the first Western to 'discover' it, in 1501. In renaming it *Empire's Island*, you follow this gesture of naming it while alluding, not without irony, to its past and present. Your name also echoes Antonio Negri and Michael Hardt's fundamental book *Empire*,* which analyses globalization's systems of exploitation and discusses the importance of counter-power coming from the multitudes. Is this allusion intentional? Could *Empire's Island* also help us to imagine resistance and change?

- Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2000)



You are very right, it is a paradoxical act to rename the island in order to unname it. Many have claimed to 'discover' Ascension Island, but there is no such thing as discovery, as everything in this world already knows of itself on its own terms. We can encounter one another, but the doctrine of discovery is inherently tied to taking possession of something, for if you discovered it, then it had no agency to know itself, thus cannot be in ownership of itself either. *Empire's Island* is not a new name for the island, but a name for its occupier and what the occupier has done to the island. Namely, 'Empire's' attempt to propagate its own image and interests by imposing these on the island, both biologically and ideologically, across several centuries.

The origin of the word propaganda stems from the field of biology, and relates to the reproduction of plants and animals. Darwin and Hooker climate engineering a colonial ecosystem upon the island – threatening native vegetation with extinction – is a literal act of propagation in that original sense of the word. But it is also an ideological propagation: a construction of a new reality based on specific interests of power, in this case those of the British empire.

With regards to Negri and Hardt's *Empire*, while many aspects of their work might no longer hold, the understanding of the difference between Dutch empire or British empire and the multi-century construction of a form and scale of power and infrastructure previously unknown to the world – Empire with a capital 'E' – remains important. For them, claiming autonomy from Empire demands the recognition of the constituent power of the multitude. I

Jonas Staal

vertoond is in de wereld – Empire met een hoofdletter E – ook nu nog van groot belang zijn. Voor hen is autonomie ten opzichte van Empire alleen mogelijk wanneer er erkenning is voor de constituerende macht van de *multitude* [menigte]. Een belangrijke vraag binnen de huidige dekolonisatie- en klimaatbeweging is volgens mij wie en wat deel mag uitmaken van die *multitude*. Vanuit dat perspectief is het ontmoeten van het eiland op diens eigen voorwaarden op zichzelf een daad van verzet. Naast de claim die op het eiland is gelegd in de vorm van *Empire's Island*, bestaat het eiland ook nog altijd zelf.

Filipa Ramos

Jouw beschrijving van de etymologie van propaganda lijkt op hoe Carl Linnaeus tropische planten bestand maakte tegen het Scandinavische klimaat. Zoals ook door Patricia Fara beschreven in haar boek *Sex, Botany and Empire* [Seks, plantkunde en imperialisme] (2003): '[...] volgens hem zat de truc hem in het voor de gek houden van de planten en ze langzaam maar zeker te laten wennen aan een steeds kouder wordend klimaat [...] dodelijke slachtoffers – en daar waren er veel van – werden weggewuifd met een beschuldiging van zwakte aan het adres van het individuele exemplaar: de soort als geheel kon wel getemd worden.' De Westerse onderwerping en 'othering' [het in negatieve zin als 'anders' aanduiden van iets of iemand] van de natuurlijke wereld legitimeerde bovendien allerlei vormen van misbruik van mensen. Ik heb de indruk dat jouw werk zich heeft verplaatst van het onderzoeken van menselijke democratie – door middel van het in twijfel trekken van overtuigingsmethodes en het bedenken van alternatieve parlementen, zoals in *New World Summit* (doorlopend vanaf 2012) – naar het bij je werk betrekken van niet-menselijke subjecten, zoals in *Court for Intergenerational Climate Crimes* (CICC, doorlopend vanaf 2021). Wat heeft je ertoe gezet om maatschappelijke en klimaatrechtvaardigheid met elkaar te combineren?



Jonas Staal

De door jou voorgestelde vergelijking met Linnaeus als propagandist in beide betekenissen van het woord – biologisch, maar ook politiek, vanwege zijn brute ingrepen in het kameraadschappelijke leven van plantengemeenschappen – is heel geschikt om te beschrijven hoe propaganda wordt gebruikt voor het, in de woorden van Noam Chomsky en Edward S. Herman, 'fabriceren van instemming' [*manufacturing consent*]. Daarbij wil ik wel benadrukken dat de geschiedenissen van propaganda niet beperkt blijven tot de gevestigde macht, aangezien opkomende emancipatiebewegingen ook propaganda gebruiken voor het construeren van nieuwe, egalitaire

think a key question in today's decolonial climate justice movement is who and what is recognized as part of that multitude. In that light, trying to recognize and encounter the island that exists within *Empire's Island* on its own terms, is a form of resistance.

Filipa Ramos

Your description of the etymology of propaganda echoes how Carl Linnaeus adapted tropical plants to Scandinavian weather, which Patricia Fara describes in her book *Sex, Botany and Empire* (2003): "[...] the trick lay, he claimed, in fooling the plants by gradually getting them accustomed to colder and colder climates [...] casualties—and there were many—could be explained away by blaming the weakness of the individual specimen; the species as a whole could be tamed." The Western domination and othering of the natural world legitimized all sorts of abuse towards people. I have the impression your work moved from examining human democracy, by contesting the construction of conviction machines and creating possible parliaments, like the *New World Summit* (2012-ongoing), to the inclusion of nonhumans, as in the *Court for Intergenerational Climate Crimes* (CICC, 2021-ongoing). What led you to bring together social and environmental justice?



Jonas Staal

Your proposed analogy of Linnaeus as a propagandist in the dual sense of the word – biologically but also politically, in the way he intervened brutally in the comradely lives of plant communities – is apt to describe the use of propaganda to 'manufacture consent', to borrow the words of Noam Chomsky and Edward S. Herman. Although I always emphasize that his- and herstories of propaganda are not limited to that of ruling powers, as emerging emancipatory powers propagate the construction of new egalitarian realities too. For example, W.E.B. Du Bois described the importance of 'black propaganda' in the Civil Rights and Black liberation movements, in order to propagate the struggles of Black people and people of colour against white supremacy. Lucy Lippard spoke to the importance of "intimate feminist propaganda" to build tight-knit communities that can resist patriarchal propaganda. In relation to the struggle for environmental justice, Donna Haraway addressed the importance of propaganda to make visible human and nonhuman ecosystem workers.

My aim is to map genealogies of power: how they unmake and make worlds. As a cultural worker, my aim is to further examine the genealogy of emancipatory propagations. Both the alternative parliaments made for and with stateless and blacklisted peoples in the *New World Summit* and

werkelijkheden. W.E.B. Du Bois wees bijvoorbeeld op het belang van 'black propaganda' [Zwarte propaganda] binnen de Burgerrechten- en *Black Liberation*-beweging voor het uitdragen van de strijd van Zwarte mensen en mensen van kleur tegen witte suprematie. Lucy Lippard was pleitbezorger voor 'intieme feministische propaganda' met als doel het opbouwen van hechte gemeenschappen die weerstand zouden kunnen bieden tegen patriarchale propaganda. En in verband met de strijd voor milieurechten ging Donna Haraway in op het belang van propaganda voor het zichtbaar maken van zowel menselijke als niet-menselijke actoren die een bijdrage leveren aan het ecosysteem.



Mijn doel is om de ontwikkeling en werking van machtsstructuren in kaart te brengen, en de wijze waarop die in staat zijn nieuwe werelden te scheppen of te vernietigen. Als cultuurwerker is het eveneens mijn doel om de geschiedenis van emancipatorische propaganda voort te zetten in het heden. Zowel de alternatieve parlementen voor en met staatloze en op de zwarte lijst geplaatste organisaties in de *New World Summit* en de alternatieve tribunaal van het *Court for Intergenerational Climate Crimes (CICC)*, die ik ontwikkelde in samenwerking met schrijver en jurist Radha D'Souza, maken daar deel van uit.

In eerdere hoofdstukken van *New World Summit* stonden steeds maatschappelijke en ecologische vraagstukken centraal. De organisaties die deze bijeenkomsten bijwonen worden vaak geconfronteerd met de 'bewapening van het klimaat', dus processen waarbij het klimaat wordt ingezet als oorlogsinstrument, bijvoorbeeld door middel van het afsluiten van rivieren of het dumpen van afval in gebieden die behoren tot *Indigenous* bevolkingen. Hieruit blijkt dat de bezetter zich ervan bewust is dat het verbreken van de relatie tussen mensen en niet-mensen gelijk staat aan het vernietigen van hun vermogen tot zelfbeschikking. Tegelijkertijd blijven sommige bevolkingsgroepen ondanks alles in staat om in kameraadschap samen te blijven werken met het land en zo weerstand te bieden tegen de bezetter, of het nu gaat om de Kel-Tamasheq – beter bekend als de 'Toeareg' – die al tijdens vier revoluties stand hebben weten te houden in de regio's van de Sahara en Sahel, of om de Koerden, wier nauwe band met het berglandschap al decennialang bescherming biedt tegen aanvallen door het Turkse leger.

Radha en ik krijgen vaak vragen over het gebruik van het woord klimaat in de CICC. Dat komt omdat mensen gewend zijn klimaatvraagstukken los te zien van maatschappelijke

the alternative tribunals of the *Court for Intergenerational Climate Crimes (CICC)*, which I developed with writer and lawyer Radha D'Souza, are part of that endeavour.

Social and ecological struggles were always aligned in my earlier chapters of the *New World Summit*. The organizations gathering at the summits are often confronted with the weaponization of the climate – the use of climate as an instrument of war – by cutting off rivers or by waste dumping in autonomous and Indigenous territories. It shows how the occupier is aware that cutting the relation between humans and nonhumans means destroying the capacity for self-determination. Simultaneously, people's struggles have endured through their capability to work in comradeship with the land to resist occupiers, whether this is the Kel-Tamasheq – better known as the 'Tuareg' – that have held their ground across four revolutions in the Sahara and Sahel region, or the Kurdish peoples whose comradeship with the mountainous territory has protected them across decades of attacks by the Turkish army.

Radha and I were questioned using the word climate in the CICC, because people are so used to separate climate struggles from social struggles, whereas for us these are one and the same. So, we continue to explicitly propagate climate struggle as social struggle. *Extinction Wars*, our latest chapter of the CICC, took place in Gwangju, South Korea, in 2023. It gathered prosecutors and witnesses, many emerging from the anti-war movement, that testified to the intersection of war and climate crimes.



vraagstukken, terwijl ze voor ons hetzelfde zijn. We blijven dan ook doorgaan met het expliciet propageren van klimaatvraagstukken als maatschappelijke vraagstukken. *Extinction Wars* is het meest recente hoofdstuk van het CICC en vond plaats in Gwangju in Zuid-Korea in 2023. Onder de deelnemers waren openbare aanklagers en getuigen, veelal afkomstig uit de anti-oorlogsbeweging, die verklaringen aflegden om te bewijzen dat oorlogs- en klimaatmisdaden nauw met elkaar verbonden zijn.



Filipa Ramos

Empire's Island begint met de lotgevallen van Leendert Hasenbosch, een man die werd achtergelaten op Ascension Island vanwege wat volgens de christelijke ideologie 'zondes tegen de natuur' genoemd werd. Het lijkt erop dat Ascension Island tot plek van criminele activiteit en strafmaatregelen gedoemd is. Voor mijn gevoel is het daarom een plek die je niet zou moeten bezoeken, maar alleen zou moeten ervaren via getuigenissen zoals die van jou. Hoe denk je zelf over het bezoeken van het eiland?

Jonas Staal

Je zou kunnen zeggen dat de werkelijke misdaad de aanspraak op het ontdekken van het eiland is; dus het idee dat het eiland zou toebehoren aan iedereen behalve aan zichzelf. Hasenbosch was een boekhouder van de Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) die werd verbannen omdat hij seks had gehad met een van de zeelieden. Maar dat is natuurlijk niet zijn misdaad. Zijn misdaad was dat hij deel uitmaakte van de over meerdere generaties uitgespreide genocide en ecocide die werd uitgevoerd door de VOC, de eerste multinational in de geschiedenis.

Mijn eerste gedachte was om zelf naar het eiland af te reizen om dit werk te ontwikkelen, wat moeilijk is aangezien het eiland geen toeristische bestemming is. Ascension heeft geen burgers, het is een zogenaamd 'werkeiland', dus je kunt er alleen maar komen met uitdrukkelijke toestemming. Vanwege de grote militaire aanwezigheid en agent-schappen en organisaties op het gebied van ruimtevaart en veiligheid, is het niet eenvoudig om die toestemming te krijgen. Op satellietbeelden is het eiland bijna in zijn geheel als geheim aangemerkt: een vage vlek in de oceaan. Ik werd er al van beschuldigd dat ik een spion was toen ik alleen nog maar navraag wilde doen naar de locaties van bepaalde faciliteiten.

Als witte kunstenaar uit het Globale Noorden vind ik het ook belangrijk om me te verdiepen in, en te onderzoeken wat het betekent om naar specifieke locaties te verplaatsen voor 'onderzoeksdoeleinden'. Er schuilt geweld in de

Filipa Ramos

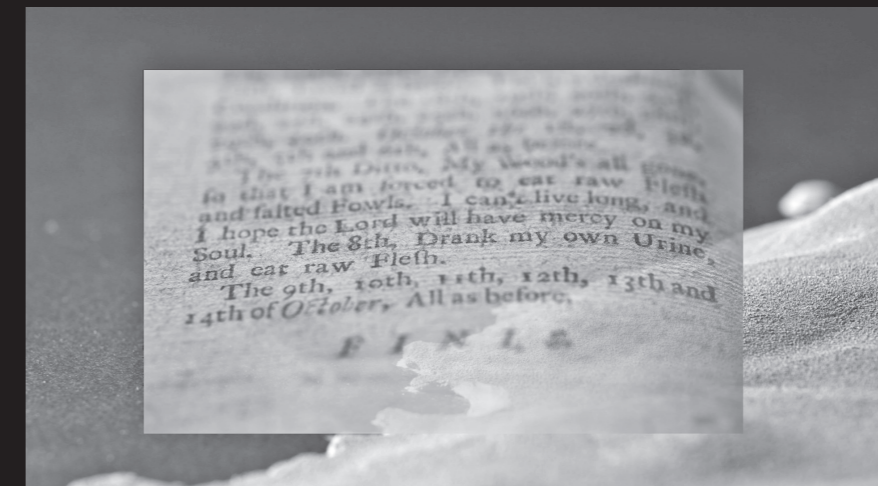
Empire's Island starts by narrating the fate of Leendert Hasenbosch, abandoned in Ascension Island due to his sins against nature, if we adhered to Christian ideology. It feels like Ascension is doomed to host criminal acts and forms of punishment. My feeling is that such a space should not be visited and only witnessed by testimonies like yours. What were your thoughts in relation to going there?

Jonas Staal

Maybe we can say that the real crime is the claim to discovery as such. The idea that the island belonged to everyone but to itself. Hasenbosch, a bookkeeper of the Dutch East India Company (VOC), was exiled for having sex with another sailor. That is obviously not his crime. His crime is being part of the multigenerational genocide and ecocide performed by the VOC, the first multinational corporation in history.

My first intuition was to go to the island to develop this work, which is difficult as there is no tourism to the island. Ascension has no citizens, it is a so-called "work island," so one can only enter with explicit permission. Due to the vast presence of military, space exploration and surveillance agencies and organizations, it is not easy to obtain clearance. On satellite view, the island is nearly entirely classified: just one big blur in the ocean. I was already accused of being a spy when inquiring about the locations of certain facilities there.

As a white artist from the global north, I feel it's also important to be situated and scrutinize what it means to move to specific places for "research" purposes. There is violence in how cultural workers from the global north can permanently access the world. Is this not one of many ongoing propagations of Empire? One of many evidences that the colonial project never ended, but only expanded. From empire to Empire, and from earth to the twenty-first century attempt of the techno-feudalist class to colonize the solar system.



Filipa Ramos

How did you concretely relate to Ascension through the making of the video study?

Jonas Staal

The video study attempts to show how Empire made us 'unknow the island', by always turning it into something else. First, the island was used by different empires – amongst which the Dutch – to exile crew members. Then, the island was climate engineered to become 'productive' for the British empire. Afterwards, the British began turning

manier waarop cultuurwerkers uit het Globale Noorden voortdurend toegang tot de wereld hebben. Is dat niet ook een van de vele hardnekkige propageringen van Empire? Een van de vele bewijsstukken dat het koloniale project nooit is beëindigd en zich zelfs alleen maar heeft uitgebreid. Van imperialisme naar Empire, en van de aarde naar de eenentwintigste-eeuwse pogingen van de techno-feodale klasse om ook het zonnestelsel te koloniseren.

Filipa Ramos

Hoe heb je je in concrete zin kunnen verhouden tot Ascension Island via het maken van je video-onderzoek?

Jonas Staal

Met het video-onderzoek probeer ik te laten zien hoe Empire ervoor heeft gezorgd dat we het eiland nu zijn gaan 'ont-kennen' doordat het in iets anders is getransformeerd. Ten eerste werd het eiland door verschillende imperialistische mogendheden – waaronder de Nederlanders – gebruikt als strafkolonie voor bemanningsleden. Vervolgens werd het klimaat van het eiland kunstmatig 'productief' gemaakt ten behoeve van het Britse Rijk. Daarna gingen de Britten het samen met de Amerikanen geschikt maken als centrum voor surveillance voor GHHQ en NSA faciliteiten, en werd het eiland een belangrijk ruimtevaartknooppunt voor NASA en het Europese Ruimteagentschap ESA. Onlangs stelde conservatieve Britse politici voor dat in het geval de rechtbank niet zou instemmen met het voorstel om asielzoekers hun beoordelingsprocedure te laten afwachten in Rwanda, ze in plaats daarvan naar Ascension Island zouden worden gestuurd. Daarmee zou het eiland in feite een concentratiekamp worden.

In wat er door de eeuwen heen geschreven is over Ascension stuit je constant op voorbeelden van hoe Empire het eiland in iets heeft willen veranderen dat het niet is. Kunnen we weerstand bieden het eiland tot propaganda-instrument te maken, en in plaats daarvan *met* het eiland te propageren? Ik probeer dat zelf te doen door verschillende sculpturale modellen van Ascension Island te tonen die verschillende periodes uitbeelden. Ik filmde ze met microlenzen om de indruk te geven dat je boven het daadwerkelijke eiland zweeft. Het maken van een maquette van het eiland is een poging om bezit te nemen van de invalshoek – de blik – van Empire: het eiland is niet zichzelf, maar een model dat naargelang van de behoefte kan worden aangepast. De kaart, de modellen en de blik van bovenaf zijn belangrijke hulpmiddelen voor de aanspraak op *terra nullius* [niemandslaan] waarbij de wereld wordt teruggebracht tot een overzichtelijk geheel dat door heersende machten ten alle tijden naar wens kan worden aangepast.

Behalve de modellen gebruik ik ook projecties van historische documenten – gravures, dagboeken, foto's en filmbeelden – die getuigen van hoe Empire het eiland door de eeuwen heen aangepast en getransformeerd heeft. Pas op het einde verdwijnen de maquettes van het eiland en wordt het groene scherm achter de projecties zichtbaar: het eiland was dus al die tijd een door Empire geconstrueerde *green screen* projectie. In de laatste scène wordt gevraagd: 'Wie is het eiland?' We zien hier geen maquette, uitsluitend in elkaar overlopend filmmateriaal van het eiland. Het is een poging om de werkelijke horizon van het eiland te ontdekken onder de vele lagen.

Zouden we de wereld kunnen ontmoeten zonder een vooringegenomen beeld ervan te hebben? Mijn videostudie kan zich niet onttrekken aan het feit dat een film geen eiland

it into a surveillance hub, as well as a key node for NASA and the European Space Agency. Recently, the British government suggested that if the court would not accept refugees seeking asylum awaiting their procedures in Rwanda, they should be sent to Ascension instead, essentially turning it into a concentration camp.

Throughout the centuries of writing that exist about Ascension, you continuously find agents of Empire aiming to turn the island into something that it is not. Can we resist to propagate the island, but seek to propagate *with* the island instead? I try to do so by showing various models of Ascension Island from different periods. I filmed these with micro lenses to create the sense one is hovering through the actual island. Making a model of the island is an attempt to inhabit Empire's gaze: the island is not itself, it is a model that mediates its desired transformation. The map, the model, the gaze from above; these are key tools in enacting the claims to *terra nullius*: scaling the world down to something that can be overseen and altered at will.



On top of the models, I project historical documents – engravings, diaries, photo and film footage – that attest to Empire's multi-century alterations and transformations of the island. Only in the end, the models of the island disappear and the green screen against which the projections were made becomes visible: the island was Empire's green screen all along. The final scene asks, 'Who is the island?' There we see no model, only overlaying film footage of the island, an attempt to seek for the horizon of the island underneath the island.

is, maar slechts een voorstelling van een eiland. Het doel is echter niet om aanspraak te maken op een zeer beperkt idee van 'oorsprong'. Een eiland is geen eenduidig wezen, en de oorsprong ervan is op zichzelf afhankelijk geweest van beweging: zowel vele miljoenen jaren van continentale drift als een grote verscheidenheid aan migratiebewegingen van niet-menselijke bewoners. Het doel was om nieuwe voorwaarden te scheppen voor de manier waarop we ons bewegen in, op en met de vele werelden die onze planeet bevolken. In andere woorden: kan er überhaupt een wereld bestaan zonder propaganda? Of is het de bedoeling dat we op zoek gaan naar collectieve voorwaarden voor het met elkaar propageren, repareren en regenereren?



Filipa Ramos

Zou je je een voorstelling kunnen maken van vormen van niet-menselijk verzet en tegenbewegingen in de strijd tegen de schade die doorlopend wordt veroorzaakt op plekken zoals dit eiland?

Jonas Staal

Dat is een vraag die een antwoord in boekvorm verdient! Ik ben een student van het Ediacarium, een periode die reikt van 635 tot 541 miljoen jaar geleden. Een geologisch tijdperk waarin complexe levensvormen bestonden – plant noch dier – die qua vorm doen denken aan ronde schijven, wormen, en elegante planten, waartussen geen roofgedrag leek te bestaan: niemand jaagde op elkaar. Het lijkt erop dat de ecologie van het Ediacarium gedreven werd door mechanismes van herverdeling, waarbij voedingsstoffen werden gedeeld in plaats van aan elkaar onttrokken. En dat vind ik van groot belang, want het bewijst dat de neodarwinistische doctrine – waarin beweert wordt dat evolutie gelijk staat aan natuurlijke selectie en het bovenaan de voedselketen staan – fundamenteel onjuist is. Dit soort genealogieën ondersteunen inspanningen om de mechanismes van Empire te ontmantelen en maken het mogelijk om het eiland onder andere gelijkwaardige voorwaarden te ontmoeten. Of op zijn minst herinneren ze ons eraan dat er altijd al verschillende 'propageringen', bestaansvormen, van het leven mogelijk zijn geweest en dat die ook altijd mogelijk zullen blijven.

Can we meet the world without an image of the world? My video study cannot escape the fact that a film is not an island, but a representation of an island. But the aim is not to claim a reductive 'origin'. An island not a singular being, and its origins are itself based on movement: the migration of the continents across deep time, as well as the manifold migrations of its nonhuman inhabitants. The aim is to renegotiate the terms of our being in, on and with the many worlds that inhabit our world. In other words: is there a world without propaganda? Or is the point to seek for collective conditions through which we can propagate, repair and regenerate together?

Filipa Ramos

Can you envisage forms of nonhuman resistance and counter-struggle against the damage that continues to be inflicted upon spaces like this island?

Jonas Staal

That is a question that deserves a book as an answer! I am a student of the Ediacaran, a period that stretches from 635 to 541 million years ago. A geological era of complex life forms, neither plant nor animal, that resemble circular disks, worm-like shapes, and elegant plant-like forms, between which no predatory relations existed. The Ediacaran ecology seems to have operated through redistributive mechanisms that allowed a sharing of nutrients, rather than their extraction from one another. This matters to me, as it proves that the Neo-Darwinist doctrine that claims evolution equals predation is fundamentally false. These genealogies strengthen the work to dismantle Empire and encounter the island on different terms. Or at the very least, they remind that different propagations of life have always been – and will always remain – possible.



Jonas Staal (1981, Zwolle, NL) woont en werkt in Rotterdam. Hij volgde kunstopleidingen in Enschede en Boston. In 2012 was hij oprichter van de artistieke en politieke organisatie New World Summit. Samen met Florian Malzacher geeft hij leiding aan het trainingskamp Training for the Future en samen met Jan Fermon was hij initiatiefnemer van de collectieve rechtszaak Collectivize Facebook. In 2021 richtte hij samen met Radha D'Souza het Court for Intergenerational Climate Crimes op. Daarnaast is hij samen met Laure Prouvost bestuurder van The Obscure Union.

Zijn werk werd onder meer getoond bij: V&A, Londen; Van Abbemuseum, Eindhoven; M_HKA, Antwerpen; Moderna Museet, Stockholm; Centre Pompidou-Metz; Nam June Paik Art Center, Seoul; de Biënnale van Berlijn; de Biënnale van São Paulo; en de Biënnale van Taipei.

Filipa Ramos PhD is als schrijver en curator gevestigd in Londen en houdt zich in haar werk bezig met hoe ecologische vraagstukken aan de orde worden gesteld binnen de kunst. Zij is curator bij Art Basel Film en was oprichter van de online kunstbioscoop Vdrome. Zij is als docent verbonden aan het masterprogramma van het Institute Art Gender Nature bij de Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW) in Basel, waar zij seminars organiseert op het gebied van kunst en natuur.

Jonas Staal (1981, Zwolle, NL) lives and works in Rotterdam. He studied fine art in Enschede and Boston and in 2012 he founded the artistic and political organization New World Summit. Together with Florian Malzacher he co-directs the training camp Training for the Future and with Jan Fermon he initiated the collective action lawsuit Collectivize Facebook. In 2021 he and Radha D'Souza founded the Court for Intergenerational Climate Crimes and together with Laure Prouvost he is co-administrator of the Obscure Union.

Places where his work has been shown include: V&A, London; Van Abbemuseum, Eindhoven; M_HKA, Antwerp; Moderna Museet, Stockholm; Centre Pompidou-Metz; Nam June Paik Art Center, Seoul; Berlin Biennale; São Paulo Biennale; and Taipei Biennale.

Filipa Ramos PhD is a London-based writer and curator whose research focuses on how art addresses ecology. She is Curator of Art Basel Film and she founded the online artists' cinema Vdrome. She is Lecturer at the Master Programme of Institute Art Gender Nature FHNW at the Academy of Arts and Design, Basel, where she leads the Art and Nature seminars.

Winnaars Prix de Rome Beeldende Kunst / Winners Prix de Rome Visual Arts

2023	Josefin Arnell Jonas Staal Ghita Skali Michael Tedja	1997	BEELDHOUWEN / SCULPTURE Femke Schaap, 1 Erzsébet Baerveldt, 2 Úna Henry, B Theo van Meerendonk, B	1987	BEELDHOUWEN / SCULPTURE Jan van de Pavert, 1 Berend Strik, 2 Hans van Houwelingen, B Hans van Meeuwen, B	1959	SCHILDERKUNST / PAINTING Nico Rolle, 1 Jacques Frenken, 2	1925	SCHILDERKUNST / PAINTING Antoon Lüske, 1 Aart Glansdorp, 2	1808	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Tjarko Cramer, T
2021	Alexis Blake, W Mercedes Azpilicueta, N Silvia Martes, N Coralie Vogelaar, N	1997	BEELDENDE KUNST EN DE PUBLIEKE RUIMTE / ART AND PUBLIC SPACE Alicia Framis, 1 Erik Weeda, 2 Birthe Leemeijer, B Sjaak Langenberg, B	1987	KUNST EN PUBLIEKE RUIMTE / ART AND PUBLIC SPACE Jan van den Dobbelsesteen, 1	1959	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Gooitzen de Jong, 1 Ruth Brouwer, 2	1923	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Frits van Hall, 1 Nicolaas van der Kreek, 2	1808	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Jozef Karel De Meulemeester, T
2019	Rory Pilgrim, W Sander Breure & Witte van Hulzen, N Esiri Erheriene-Essi, N Femke Herregraven, N	1996	FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY Paul Kooiker, 1 Hans Wijninga, 2 Desiree Dolron, B Astrid Hermes, B	1985	BEELDHOUWEN / SCULPTURE Leo Vroegindeweij, 1 Cor van Dijk, 2 Niek Kemps, B Marc Rugrook, B	1957	SCHILDERKUNST / PAINTING Emmy Eerdmans, 1	1922	SCHILDERKUNST / PAINTING Charles Eyck, 1 Cees Bolding, 2	1807	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Christian Forssell, T
2017	Rana Hamadeh, W Melanie Bonajo, N Saskia Noor van Imhoff, N Katarina Zdjelar, N	1996	FILM EN VIDEO / FILM AND VIDEO Geen winnaar / No winner Imogen Stidworthy, 2 Jeroen Eisinga, B Marieke van der Lippe, B Jeroen de Rijke en Willem de Rooij, B	1985	SCHILDEREN / PAINTING Marien Schouten, 1 Berend Hoekstra, 2 Marc Mulders, B Maarten van der Ploeg, B	1955	SCHILDERKUNST / PAINTING Ada Dekker, 1 Ek van Zanten, 2	1920	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Corrie Demmink, 1 Louis Simon Willem van der Noordaa, 2	1807	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Jean Eugène Charles Alberti, Woutherus Mol en Philip van der Wal, T
2015	Magali Reus, W Foundland, N Hedwig Houben, N Christian Nyampeta, N	1996	FILM EN VIDEO / FILM AND VIDEO Geen winnaar / No winner	1984	GRAFIEK / GRAPHIC ART Marjo Postma, 1 Ada de Koning, B	1953	SCHILDERKUNST / PAINTING Ad Dekkers, 1	1917	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Charles Vos, 1 E.H. Baaij, 2		
2013	Falke Pisano, W Christian Friedrich, N Remco Torenbosch, N Ola Vasiljeva, N	1994	THEATER EN BEELDENDE KUNST / THEATRE AND VISUAL ARTS Ida Lohman, 1 Yvonne Dröge Wendel, 2 Bart Gorter, B	1983	SCHILDERKUNST / PAINTING Marie van Leeuwen, 1	1953	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Hans IJdo, 1 Theresia van der Pant, 2	1916	SCHILDERKUNST / PAINTING Geen winnaar / No winner Paul Determeyer, 2	1913	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Engelien Reitsma-Valença, 1
2011	Pilvi Takala, 1 Vincent Vulmsa, 2 Priscila Fernandes, B Ben Pointeker, B	1994	SCHILDEREN / PAINTING Ed Gebski, 1 Avery Preesman, 2 Michael Raedecker, B Robert Zandvliet, B	1981	SCHILDERKUNST / PAINTING Kees Voorbraak, 1 Helga Kos, 2	1952	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Erik Thorn Leeson, 1 Lou Strik, 2	1913	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Engelien Reitsma-Valença, 1	1911	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Theo van Reijn, 1 Hildo Krop, 2
2009	Nicoline van Harskamp, 1 Rossella Biscotti, 2 Ölafur Ölafsson en Líbia Castro, B Sara Rajaei, B	1994	SCHILDEREN / PAINTING Ed Gebski, 1 Avery Preesman, 2 Michael Raedecker, B Robert Zandvliet, B	1981	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Geen winnaar / No winner Jos van Oosterhout, 2	1949	SCHILDERKUNST / PAINTING Pieter Defesche, 1 Ko Sarneel, 2	1910	SCHILDERKUNST / PAINTING Frans Hogerwaard, 1 Albert Verschuren, 2	1908	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Bon Ingen-Housz, 1
2007	Viviane Sassen, 1 Sung Hwan Kim, 2 Claire Harvey, B Maartje Korstanje, B	1993	GRAFIEK / GRAPHIC ART Hewald Jongenelis, 1 Wapke Feenstra, 2 Britta Huttenlocher, B Remco Vlaanderen, B	1980	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Edu Kisman, 1 Roland Sips, 2	1949	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Emma Beatrice Haije, 1 René van Seumeren, 2	1907	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Tjeerd Bottema, 1 Frans Hogerwaard, 2	1907	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Tjeerd Bottema, 1 Frans Hogerwaard, 2
2005	Lonnie van Brummelen, 1 Yael Bartana, 2 Esther Tielemans, B Ken Xuan, B	1993	TEKENEN / DRAWING Paul Klemann, 1 Bernadette Beunk, 2 David Bade, B	1979	SCHILDERKUNST / PAINTING Martin van de Laar, 1 Gerard Prent, 2	1948	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Johannes Bernardus Sleper, 1 Erik Thorn Leeson, 2	1905	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Kees Smout, 1	1904	SCHILDERKUNST / PAINTING Jan Sluijters, 1
2004	TEKENEN EN GRAFIEK / DRAWING AND GRAPHIC ART Mariana Castillo Deball, 1 Derk Thijs, 2 Anant Joshi, B Marijn van Kreijl, B	1992	BEELDHOUWEN / SCULPTURE Karin Arink, 1 Tom Claassen, 2 Joep van Lieshout, B Marlene Staals, B	1977	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Ellie Hahn, 1 Francesca Zijlstra, 2	1947	SCHILDERKUNST / PAINTING Marius de Leeuw, 1 Nico Onkenhout, 2	1904	SCHILDERKUNST / PAINTING Kees Smout, 2	1902	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Frederik Jeltsema, 1 Kees Smout, 2
2003	BEELDHOUWEN / SCULPTURE Ryan Gander, 1 Erik Olofsen, 2 Folkert de Jong, B Helmut Dick, B	1992	BEELDENDE KUNST EN OPENBAARHEID / ART AND PUBLIC SPACE Suchan Kinoshita, 1 Mark Manders, 2 Noor de Rooy, B Marijke van Warmerdam, B	1976	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Geen winnaar / No winner Philip Boas, 2	1947	SCHILDERKUNST / PAINTING Marius de Leeuw, 1 Nico Onkenhout, 2	1901	SCHILDERKUNST / PAINTING Herman Gouwe, 1 Martin Monnickendam, 2	1899	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Julie Mijnsen, 1
2003	KUNST EN PUBLIEKE RUIMTE / ART AND PUBLIC SPACE James Beckett, 1 Katrin Korfmann, 2 Natasja Boezem, B Tomoko Take, B	1991	FILM EN VIDEO / FILM AND VIDEO Geen winnaar / No winner Jozef van der Heijden, B René Hazekamp, B Bill Spinhoven, B	1975	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Tony van de Vorst, 1 Francesca Zijlstra, 2	1946	SCHILDERKUNST / PAINTING Adriaan van der Weijden, 1 Jan Dijker, 2	1896	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Johan Wortman, 1 Johannes Cornelis Wienecke, 2	1896	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Johan Wortman, 1 Johannes Cornelis Wienecke, 2
2002	FILM EN VIDEO / FILM AND VIDEO Igor Sevcuk, 1 Jasper van den Brink, 2 Diana Ramaekers, B Saskia Olde Wolbers, B	1991	FILM EN VIDEO / FILM AND VIDEO Geen winnaar / No winner Jozef van der Heijden, B René Hazekamp, B Bill Spinhoven, B	1973	SCHILDERKUNST / PAINTING Janneke Tangelder, 1 Kenne Grégoire, 2	1946	SCHILDERKUNST / PAINTING Johan Limpers, 1 Pieter d'Hont, 2	1890	SCHILDERKUNST / PAINTING Henri Goovaerts, 1	1888	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Ed Jacobs, 1 Jan Willem Best, 2
2002	FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY Elspeth Diederix, 1 Cuny Janssen, 2 Thomas Manneke, B Carla van de Puttelaar, B	1991	FILM EN VIDEO / FILM AND VIDEO Geen winnaar / No winner Jozef van der Heijden, B René Hazekamp, B Bill Spinhoven, B	1973	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Els van Rees, 1 Geer Steyn, 2	1945	SCHILDERKUNST / PAINTING Niel Steenbergen, 1 Vincent Pieter Semeyn Esser, 2	1887	SCHILDERKUNST / PAINTING Paul Rink, 1 Pieter Cornelis de Moor, 2	1887	SCHILDERKUNST / PAINTING Paul Rink, 1 Pieter Cornelis de Moor, 2
1999	THEATER EN BEELDENDE KUNST / THEATRE AND VISUAL ARTS Cees Krijnen, 1 Jennifer Tee, 2	1991	FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY Geen winnaar / No winner Romy Finke, 2 Korrie Besems, B Claudia Kölgen, Bob Negrijn, B	1972	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Lau Heidendaal, 1 Willem Jonkman, 2	1944	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Wessel Couzijn, 1 Anna Hermina Rutgers van der Loeff, 2	1885	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Pier Pander, 1	1884	SCHILDERKUNST / PAINTING Jan Dunselman en Jacobus van Loy, 1
1999	SCHILDEREN / PAINTING Charlotte Schleiffert, 1 Erik van Lieshout, 2 Gé-Karel van der Sterren, B Gijs Frieling, B	1989	SCHILDERKUNST / PAINTING Bettie van Haaster, 1 Rob Birza, 2 Lisa Couwenbergh, B W.J.M. Kok, B	1969	SCHILDERKUNST / PAINTING Hélène Grégoire, 1 Frans Krijger, 2	1944	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Gerrit Bolhuis, 1 Ien Hulshoff Pol, 2	1884	SCHILDERKUNST / PAINTING Jan François Brouwenaar, 1	1849	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Jan François Brouwenaar, 1
1998	GRAFIEK / GRAPHIC ART Agata Zwierzyńska, 1 Bibo, 2 Rinke Nijburg, B Thomas Buxō, B	1989	SCHILDERKUNST / PAINTING Bettie van Haaster, 1 Rob Birza, 2 Lisa Couwenbergh, B W.J.M. Kok, B	1967	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Geen winnaar / No winner Eja Siepman van den Berg, 2	1943	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Gerrit Bolhuis, 1 Ien Hulshoff Pol, 2	1843	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Geen winnaar / No winner C.W. Taurel, 2	1843	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Geen winnaar / No winner C.W. Taurel, 2
1998	TEKENEN / DRAWING Paul Nassenstein, 1 Mariëtte Renssen, 2 Walter van Broekhuizen, B Marc Nagtzaam, B	1988	GRAFISCHE VORMGEVING / GRAPHIC DESIGN Brian Meijers, 1 Mevis & Van Deursen, 2 Wim den Hertog, B Lex Reitsma, B	1966	SCHILDERKUNST / PAINTING Cockie du Mortier, 1 Jan Verburg, 2	1942	SCHILDERKUNST / PAINTING Mieke Brante-Bloemen, 2 Kuno Brinks, 1 Huub Levigne, 2	1841	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE John de Koningh, 1	1841	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE John de Koningh, 1
				1965	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Jan Spiering, 1 Hans Rorije, 2	1941	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Piet Schoenmakers, 1 Kees Hos, 2	1839	SCHILDERKUNST / PAINTING Johan Hendrik Koelman, 1	1839	SCHILDERKUNST / PAINTING Johan Hendrik Koelman, 1
				1965	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Jan Spiering, 1 Hans Rorije, 2	1940	SCHILDERKUNST / PAINTING Johan Limpers, 1 Pieter d'Hont, 2	1836	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Henricus Wilhelmus Couwenberg, 1	1836	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Henricus Wilhelmus Couwenberg, 1
				1963	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE David de Goede, 1 Christien Nijland, 2	1940	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Johan Limpers, 1 Pieter d'Hont, 2	1831	SCHILDERKUNST / PAINTING Hendrik Willem Cramer, 1	1831	SCHILDERKUNST / PAINTING Hendrik Willem Cramer, 1
				1961	SCHILDERKUNST / PAINTING Nico Bakker, 1 Henk Pander, 2	1938	SCHILDERKUNST / PAINTING Geen winnaar / No winner Max van Dam, 2	1829	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Johannes de Mare, 1	1829	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Johannes de Mare, 1
				1961	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Frank Letterie, 1 Nynke Jetske Schepers, 2	1938	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Niel Steenbergen, 1 Vincent Pieter Semeyn Esser, 2	1825	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Jean Baptiste de Fiennes, 1	1825	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Jean Baptiste de Fiennes, 1
				1960	GRAFISCHE KUNST / GRAPHIC ART Geen winnaar / No winner Wim Vaarzon Morel, 2	1936	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Wessel Couzijn, 1 Anna Hermina Rutgers van der Loeff, 2	1823	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Louis Royer, 1	1823	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Louis Royer, 1
						1934	SCHILDERKUNST / PAINTING Jan Hul, 1 Mieke Brante-Bloemen, 2	1821	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Jean Baptiste Lodewijk Maes Canini, 1	1821	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Jean Baptiste Lodewijk Maes Canini, 1
						1934	SCHILDERKUNST / PAINTING Jan Hul, 1 Mieke Brante-Bloemen, 2	1819	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Ferdinand de Braekeleer, 1	1819	HISTORIE / HISTORICAL PAINTING Ferdinand de Braekeleer, 1
						1934	SCHILDERKUNST / PAINTING Jan Hul, 1 Mieke Brante-Bloemen, 2	1809	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Paulus Joseph Gabriël, T	1809	BEELDHOUWKUNST / SCULPTURE Paulus Joseph Gabriël, T

Vanaf 2005 zijn de verschillende verdelingen binnen de categorie beeldende kunst losgelaten. Winnaars in de categorieën architectuur, bouwkunst, stedenbouw en landschapsarchitectuur zijn niet in deze lijst opgenomen.

From 2005, the various divisions within the visual arts category have been abandoned. Winners in the categories of architecture, architecture, urban planning and landscape architecture are not included in this list.

W = Winnaar / Winner
N = Nominatie / Nominated
1 = Eerste prijs / First prize
2 = Tweede prijs / Second prize
B = Basisprijs / Basic prize
T = Toelage

Over de Prix de Rome

De voorloper van de huidige Prix de Rome werd officieel opgericht in 1666 in Frankrijk op initiatief van koning Lodewijk XIV. Veelbelovende Franse kunstenaars en architecten ontvingen bij winst een toelage om vier jaar lang in Rome te kunnen werken. In 1808 implementeerde Lodewijk Napoleon de Prix de Rome in het Koninkrijk Holland om ook hier de kunsten te stimuleren. De zogeheten 'kwekelingen' kregen de mogelijkheid om vier jaar lang achtereenvolgens in Parijs en Rome klassieke kunst te bestuderen.

In 1870 werd de prijs ondergebracht bij de zojuist opgerichte Rijksakademie. Kunstenaars konden zich aanmelden voor de prijs en wanneer zij het toelatingsexamen haalden, begonnen zij aan een 'proefkamp'. Iedere kandidaat kreeg op de zolder van de academie een loge toegewezen om aan een opdracht te werken: hoofzakelijk Bijbel- en naaktstudies. Om de anonimiteit te bewaken, werkten de werkten de deelnemers de hele dag in afzondering. Zelfs de maaltijden werden door een luikje in de deur geschoven. De verliezers kregen destijds tweehonderd gulden, de winnaar een gouden penning en een toelage van tweeduizend gulden voor een studiereis naar Rome.

In de loop der jaren werden de bestemmingen meer divers en liepen ook onderwerpen van de opdrachten meer uiteen. Verder bleef het systeem lange tijd onveranderd totdat in 1985 de Prix de Rome werd gemoderniseerd, gelijktijdig met de reorganisatie van de Rijksakademie. Het prijzengeld en de leeftijds-grens werden verhoogd, de opleidingseisen en de reis naar Rome verdwenen en het jureringsysteem werd aangepast. In 2012 verschoof het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap de organisatie van de Prix de Rome naar het Mondriaan Fonds vanwege een beleidswijziging. Vanaf 2025 wordt de Prix de Rome Architectuur voortaan georganiseerd door het Stimuleringsfonds Creatieve Industrie en de Prix de Rome Beeldende Kunst door het Mondriaan Fonds.

HEDEN
Inmiddels wordt de Prix de Rome Beeldende Kunst standaard eens in de twee jaar uitgereikt. Deelnemers kunnen zichzelf aanmelden via een open oproep zolang ze:

- geen onderwijs volgen op een kunstacademie of tweede fase opleiding
- minimaal één jaar werkzaam zijn als beeldend kunstenaar
- artistiek inhoudelijk actief en geïntegreerd zijn in de professionele beeldende kunstpraktijk in Nederland. (In het geval van een samenwerkingsverband moeten alle leden aan deze voorwaarden voldoen.)

De jury maakt een selectie van alle aanmeldingen op basis van documentatiemateriaal, artist statement, cv en het werkplan van de kunstenaars. De vier genomineerden krijgen vervolgens een werkbudget om hun plan uit te voeren waarna dit nieuwe werk getoond wordt in een groepstentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Tijdens de werkperiode kunnen de kunstenaars gebruik maken van een coach (een inhoudelijk gesprekspartner) naar keuze. Bij de selectie van de uiteindelijke winnaar baseert de jury het oordeel op het werk dat is ontstaan tijdens de werkperiode, in samenhang met het eerdere werk van de kunstenaar. De winnaar van de Prix de Rome Beeldende Kunst ontvangt een bedrag van 40.000 euro en deelname aan een residency programma (in het buitenland) naar keuze. Het doel van de prijs is na al die jaren hetzelfde gebleven: de ontwikkeling van bijzonder getalenteerde beeldend kunstenaars stimuleren, hun zichtbaarheid vergroten en daarmee het beeldende kunstveld blijven actualiseren.

About the Prix de Rome

The predecessor of the current Prix de Rome was officially established in France in 1666 on the initiative of King Louis XIV. Upon winning, promising French artists and architects would receive a bursary that allowed them to work in Rome for a four-year period. In 1808, Louis Bonaparte established the Prix de Rome in the Kingdom of Holland for the advancement of local artists. The winning candidates were given the opportunity to study the classical arts for a period of four years, successively in Paris and Rome.

In 1870, the prize was assigned to the then recently established Rijksakademie. Artists who had applied for the prize and passed the entry exam would be enrolled in a 'test competition'. Each candidate was allocated a cubicle on the academy's attic where they would work on their assignment, mainly Biblical and nude studies. In order to ensure anonymity, the participants worked in isolation all day long. Even the meals were shoved through a hatch in the door. At the time, the runners-up would receive the amount of two hundred guilders, while the winner was awarded a gold medal and a bursary of two thousand guilders to spend on a study trip to Rome.

Over the years the destinations of these trips became more varied, and the themes of the assignments became equally diverse. Other than that, the system remained unchanged for a long period of time, until the Prix de Rome was modernized in 1985, coinciding with the reorganization of the Rijksakademie. The prize money and age limit were raised, the educational requirements and the trip to Rome disappeared, and the adjudication system was revised. In 2012 national policy changes caused the Dutch Ministry of Education, Cultural Affairs and Science to transfer the organization of the Prix de Rome to the Mondriaan Fund. As of 2025, the Prix de Rome Architecture will be organized by the Creative Industries Fund NL, while the Mondriaan Fund will continue to organize the Prix de Rome Visual Arts.

TODAY
Today the Prix de Rome Visual Arts is awarded once every two years as a rule. Participants can apply for the prize themselves by responding to an open call, as long as they:

- are no longer enrolled in an art academy or following a post-graduate course;
- have been working as a visual artist for a period of at least one year;
- are actively engaged in a substantive artistic practice, integrated in the professional art scene of The Netherlands. (In case of a collaborative partnership, all individual members must meet these conditions.)

The jury will select a shortlist from all applications on the basis of documentation, artist's statement, cv, and the artist's working plan. These four nominees are subsequently given a working budget to realize their plans, after which their newly made work will be shown during a group exhibition at the Stedelijk Museum Amsterdam. During their working period, the artists are given the opportunity to be coached by a content-related sparring partner of their choice. For selecting the winner, the jury will base its opinion on the work that is realized during the working period, in combination with the artist's former work. The winner of the Prix de Rome Visual Arts will receive an amount of 40,000 Euros as well as the possibility to participate in a residency programme (abroad) of their choice. After all these years, the objectives of the prize have remained unchanged: to stimulate the development of highly talented artists and to boost their visibility, thereby ensuring that the visual art field remains topical.

Dankwoord / Acknowledgements

JOSEFIN ARNELL
Josefin Arnell will de volgende mensen hartelijk bedanken: het personeel en de gemeenschap van het Amsterdamse buurthuis De Witte Boei, de deelnemers aan de scenarioworkshop bij het buurthuis, alle acteurs en de crew van de film, Lukas Heistinge, Levi van Gelder, Helena Julian, Annie Goodner, en Eli Levën.

Josefin Arnell warmly thanks the staff and community of the Amsterdam community center De Witte Boei, script writing workshop participants at the community center, all actors and crew of the film, Lukas Heistinge, Levi van Gelder, Helena Julian, Annie Goodner, and Eli Levën.

JONAS STAAL
Speciale dank aan Remco van Bladel, James Bridle, Veerle Driessen, Kostas Ekelon, iLiana Fokianaki, Jeroen Koolbergen, Vincent W.J. Van Gerven Oei, Ruben Hamelink, Joost Huijzer, Paul Menken, Mihnea Mircan, Isabelle Sully, en het Scheepvaartmuseum Amsterdam.

Special thanks to Remco van Bladel, James Bridle, Veerle Driessen, Kostas Ekelon, iLiana Fokianaki, Jeroen Koolbergen, Vincent W.J. Van Gerven Oei, Ruben Hamelink, Joost Huijzer, Paul Menken, Mihnea Mircan, Isabelle Sully, and the National Maritime Museum Amsterdam.

GHITA SKALI
Officieuze shoulder warmers: Aude Christel Mgba, Ayla Mrabet, Chadi Ayouche, Emiel Zeno, Fatiha Ayouche, François Piron, Hicham Skali, Inas Halabi, Kaoutar Chaqchaq, Leo Ravy, Orlando Maaïke Gouwenberg, Malika Skali, Mohamed Skali, Moulay Skali, Nolwenn Vuillier, Pedram Sazesh, Salim Bayri, Sophie Soobramanien, Soufiane Ababri en Tarek Lakhriissi.

Een tedere gedachte gaat uit naar mijn vriend Omar Radi, een journalist die vanaf 2020 om politieke redenen gevangen wordt gehouden. Hoewel we elkaar sinds die tijd niet meer hebben gezien en hij zich in een gevangeniscel bevindt, voelde ik hoe mijn *shoulders* warm werden gehouden door onze vriendschap, en door zijn ideeën en humor met betrekking tot dat luik.

Shoulder warmers teksten: *You have not yet been defeated* van Alaa Abd El-Fattah; *Histoire de ta bêtise* van François Bégaudeau; *Power relations within existing art institutions* van Adrian Piper; *3, une aspiration au dehors* van Geoffroy de Lagasnerie; *On being included, Racism and Diversity in Institutional life* van Sarah Ahmed.

Unofficial shoulder warmers: Aude Christel Mgba, Ayla Mrabet, Chadi Ayouche, Emiel Zeno, Fatiha Ayouche, François Piron, Hicham Skali, Inas Halabi, Kaoutar Chaqchaq, Leo Ravy, Orlando Maaïke Gouwenberg, Malika Skali, Mohamed Skali, Moulay Skali, Nolwenn Vuillier, Pedram Sazesh, Salim Bayri, Sophie Soobramanien, Soufiane Ababri and Tarek Lakhriissi. A tender thought to Omar Radi, a friend and journalist who is in jail from 2020 for political reasons. We haven't seen each other since then, but I was feeling my shoulders being warmed by our friendship, his thoughts and his laughs about this hatch, even if he is in a prison cell.

Shoulder warmers texts: *You have not yet been defeated* by Alaa Abd El-Fattah; *Histoire de ta bêtise* by François Bégaudeau; *Power relations within existing art institutions* by Adrian Piper; *3, une aspiration au dehors* by Geoffroy de Lagasnerie; *On being included, Racism and Diversity in Institutional life* by Sarah Ahmed.

MICHAEL TEDJA
Dank aan: Miek Hoekzema, Roelof Worst, Rob Vrijen, Gean Moreno, Judith van Daal, Jean Bernard Koeman, Jelle Bouwhuis, Dominique van Varsseveld, Tom Haartsen, team van het Stedelijk Museum (Sophie Cramer, Marc Claes, Hadewych van Heugten) onder leiding van curator Amanda Pinatih, Mondriaan Fonds en team (Milo Vermeire, Anniek Vrij, Brianne Wind).

Thanks to: Miek Hoekzema, Roelof Worst, Rob Vrijen, Gean Moreno, Judith van Daal, Jean Bernard Koeman, Jelle Bouwhuis, Dominique van Varsseveld, Tom Haartsen, Stedelijk Museum crew (Sophie Cramer, Marc Claes, Hadewych van Heugten) led by curator Amanda Pinatih, Mondriaan Fund and team (Milo Vermeire, Anniek Vrij, Brianne Wind).

Colofon / Colophon

PUBLICATIE / PUBLICATION
TEKST / TEXT
Hasna El Maroudi
Annie Goodner
Eelco van der Lingen
Gean Moreno
Amanda Pinatih
Filipa Ramos
Dominique van Varsseveld
Milo Vermeire

The Prix the Rome Visual Arts is organized and financed by the Mondriaan Fund.

REDACTIE / EDITED BY
Milo Vermeire

EINDREDACTIE / FINAL EDITING
Eleonoor Jap Sam
Marie Louise Schoondergang

VERTALING / TRANSLATION
Marie Louise Schoondergang

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY
Johannes Schwartz

VIDEO STILLS / STILL FRAMES
Mals Media

ONTWERP / DESIGN
Jeremy Jansen

DRUK EN LITHOGRAFIE / PRINTING AND LITHOGRAPHY
NPN Drukkers, Breda

BINDER / BINDER
Boekbinderij Patist, Zaltbommel

UITGEVER / PUBLISHER
Mondriaan Fonds

PARTNER
Jap Sam Books
Prinsenbeek
Nederland / the Netherlands
www.japsambooks.nl



ORGANISATIE / ORGANIZATION

De Prix de Rome Beeldende Kunst wordt georganiseerd en gefinancierd door het Mondriaan Fonds.

The Prix the Rome Visual Arts is organized and financed by the Mondriaan Fund.

M
mondriaan
fonds

Mondriaan Fonds
Postbus 773
1000 AT Amsterdam
020 523 15 23
info@mondriaanfonds.nl
www.mondriaanfonds.nl

IN SAMENWERKING MET / IN COLLABORATION WITH

Stedelijk Museum Amsterdam
Tentoonstelling / Exhibition
14 oktober 2023 – 3 maart 2024
14 October 2023 – 3 March 2024



Stedelijk Museum Amsterdam
Museumplein 10
Amsterdam
www.stedelijk.nl

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or reprinted or utilized in any form without prior permission in writing from the publisher.

ISBN: 978-90-76936-58-1

© 2023 Mondriaan Fonds, Jap Sam Books, auteurs en fotografen.

© 2023 Mondriaan Fund, Jap Sam Books, authors and photographers.