

SARA



CENTRAAL
MUSEUM

LANDHUIS
OUD
AMELISWEERD

SEJIN



CHANG

(SARA

TRANSMUTATION

VAN DER



HEIDE)

28 MAART –
25 OKTOBER
2026

SARA
SEJIN
CHANG
(SARA
VAN DER
HEIDE)

TRANSMUTATION

NL

De Koreaans-Nederlandse kunstenaar Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) (1977) woont en werkt in Berlijn. Chang maakt films en grootschalige, immersieve (film)installaties, en werkt daarnaast in verschillende media, zoals textiel, schilderen, en schrijven. Haar werk bevindt zich op het snijvlak van dekoloniale, diaspora-, queer- en feministische denk- en werkwijzen.

Het Centraal Museum Utrecht volgt haar internationale carrière al geruime tijd en nomineerde haar in 2023 voor de Theodora Niemeijer Prijs, een prestigieuze prijs voor vrouwelijke kunstenaars, die zij ontving ter erkenning van haar oeuvre tot nu toe.

In deze eerste uitgebreide solotentoonstelling wordt een selectie werken van Chang uit de laatste vijftien jaar getoond. *Leidmotief* is het bevragen van de koloniale en eurocentrische 'blauwdruk', die zowel in Europa als internationaal nog altijd doorwerkt. Bijvoorbeeld in de totstandkoming van een grootschalige, transraciale adoptie-industrie onder invloed van koloniale machtsverhoudingen. Juist in de vorm, poëtische en betoverende installaties, probeert ze die manier van denken ongedaan te maken. Haar werk komt voort uit jarenlang onderzoek, waarin onder meer historische gebeurtenissen en Koreaans sjamanisme samenkomen.

Sommige werken – *Hollands Kabinet*, *The Garden*, *Art History* – ontfouwen zich over langere perioden. Ze vormen hierdoor een kritiek op het westerse lineairiteits- en vooruitgangdenken. Tegelijkertijd zijn het ook 'meditaties' – over de normalisering van extreemrechts, nationalisme en westerse dominantie van (kunst)geschiedenis.

De werken reflecteren, spiegelen, confronteren, maar nodigen ook uit tot gezamenlijk helen. Centraal staat het idee van *transmutatie*: een spiritueel concept waarbij historisch gevormde patronen, structuren en hiërarchieën worden getransformeerd, hierbij het persoonlijke overstijgend.

SARA
SEJIN
CHANG
(SARA
VAN DER
HEIDE)

TRANSMUTATION

EN

Korean-Dutch artist Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) (1977) lives and works in Berlin. She creates films, large-scale immersive (film) installations and uses a variety of media, including textiles, painting, and writing. Her work is shown in international biennials and museums, and her practice is situated within decolonial, diasporic, queer, and feminist thought and practice. The Centraal Museum Utrecht has been following her international career for some time and nominated her in 2023 for the Theodora Niemeijer Prize, an important award for woman artists, which she was awarded for her mid-career oeuvre.

This first comprehensive solo exhibition presents a selection of Chang's works from the past fifteen years. The central theme is the questioning of the colonial and Eurocentric 'blueprint' that still has a lasting impact both here in Europe and internationally. For example, in the emergence of a large-scale, transracial adoption industry influenced by colonial power relations. She attempts to undo this way of thinking through her poetic and enchanting installations. Her work stems from years of research, in which amongst others historical events and Korean shamanism come together.

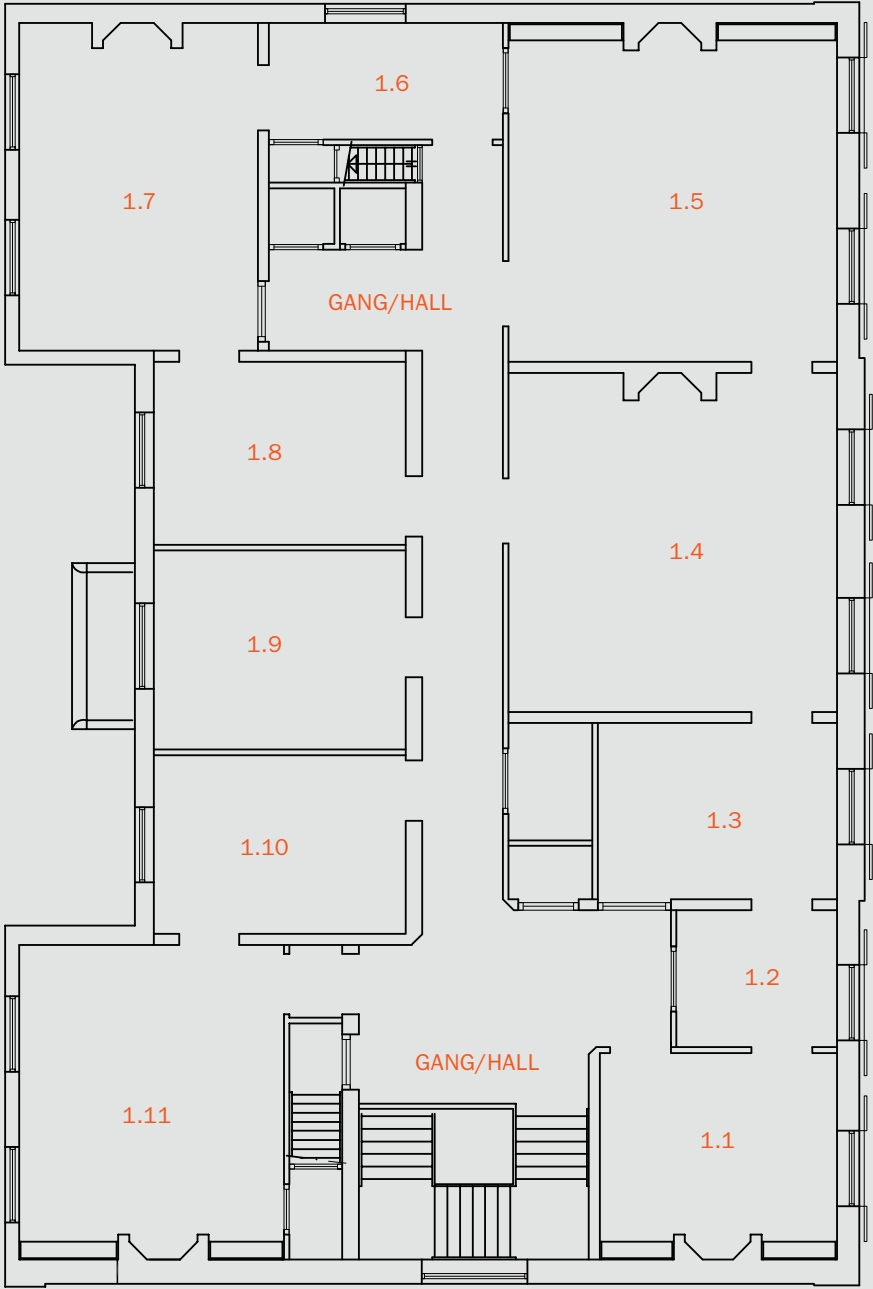
Some works – such as *Dutch Cabinet*, *The Garden* and *Art History* – have unfolded over longer periods of time, constituting a critique of Western linear thinking and the concept of progress. They are also 'meditations' on the normalisation of the far right, nationalism and the Western dominance of (art) history.

The works hold up a mirror but also invite collective healing. Central is the notion of transmutation: a spiritual process through which historically constructed patterns, structures and hierarchies are transformed, transcending the personal.

PLATTEGROND
FLOORPLAN



1STE VERDIEPING
1ST FLOOR





KAMER/ROOM

.....

1.1

TITEL/TITLE

.....

Hollands Kabinet (Dutch Cabinet)

2010-12



.....

558 tekeningen, aquarel op papier, ingelijst
per 7 dagen, het ritme van de week volgend
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

.....

558 drawings, watercolour on paper,
framed in groups of seven, one per week
collection Van Abbemuseum, Eindhoven

Als in 2010 bekend wordt dat het kabinet van premier Rutte tot stand komt dankzij gedoogsteun van de radicaal-rechtse Partij voor de Vrijheid (PVV), zijn veel mensen ontdaan. Bij wijze van poëtisch verzet tegen de normalisering van extreemrechts gedachtegoed schildert Chang iedere dag dat het kabinet aan de macht is, een nieuw Hollands kabinet.

De titel *Hollands Kabinet* verwijst naar de dubbele betekenis van het woord: de Nederlandse regeringscoalitie én een traditionele Nederlandse kast. Intussen bevraagt de kunstenaar daarmee ook het begrip ‘Hollands’. Sinds de nazi’s wordt de kleur bruin ook geassocieerd met fascisme en dat geeft de dreiging van het politieke moment weer een andere lading.

Uiteindelijk maakt Chang van de start tot aan de val van het kabinet, tussen 14 oktober 2010 en 23 april 2012, dagelijks een nieuwe aquarel. Het resultaat, een serie van 558 Hollandse kabinetten, lijst ze in per ‘week’ van zeven aquarellen. Verspreid over de kamers van het Landhuis vormen de tekeningen een terugkerend motief. De serie ontvouwt zich als een dagboek van een politieke periode, een artistieke meditatie over een systeem én een poging om een ideologie van uitsluiting en verdeeldheid tegen te gaan en te transformeren.

When it was announced in 2010 that the Dutch prime minister Mark Rutte would form a new minority coalition government with the confidence and supply of the far-right Party for Freedom, many people were dismayed. As a form of poetic resistance against the normalisation of far-right ideology, Chang painted a new ‘Dutch cabinet’ for each day that the government was in power.

The title *Hollands Kabinet* plays with the double meaning of the term: the Dutch government and a traditional piece of furniture. The artist thus also questions the very concept of what it means to be ‘Dutch’. Since the Nazis, the color brown has also been associated with fascism, which gives the threat of this political moment another meaning.

Chang ultimately made a new watercolour every day from the formation of the government on 14 October 2010 until its fall on 23 April 2012. She framed the series of 558 Dutch cabinets in groups of seven, each representing a week. Spread throughout the rooms of the manorhouse, the drawings form a recurring motif. The series unfolds as a diary of a political period—an artistic meditation on a system and an attempt to counteract and transform an ideology grounded in exclusion and division.

KAMER/ROOM

1.2

TITEL/TITLE

Hollands Kabinet (Dutch Cabinet)

2010-12



*Dag 1 uit de 558-delige serie Hollands Kabinet,
14 oktober 2010, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven*

*Hollands Kabinet bestaat uit 558 aquarellen.
Een Hollands kabinet is de naam van een traditionele
Nederlandse voorraadkast, maar ook een benaming
voor de Nederlandse regering. Chang startte dit
seriewerk op 14 oktober 2010: de eerste dag van
kabinet-Rutte I, gesteund door de radicaal-rechtse PVV.
Ze schilderde dagelijks een kabinetkast tot en met 23
april 2012, de dag waarop het gedoogkabinet viel.*

*Day 1 from the 558-part series Dutch Cabinet,
14 October 2010, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven*

*Dutch Cabinet consists of 558 watercolours.
A Dutch cabinet is a traditional piece of furniture and
also the term for the Dutch government. Chang started
this series on 14 October 2010, the day that Mark Rutte
formed a minority coalition with the confidence and
supply of the far-right Party for Freedom. She painted
a cabinet every day until 23 April 2012, the day the
minority government collapsed.*



Hollands Kabinet 14/10/10 - 23/4/12

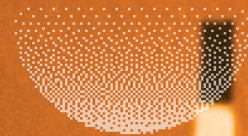
KAMER/ROOM

1.3

TITEL/TITLE

Art History

2011



2 x 80 dia's, 21'

collectie SBKM – De Vleeshal / M HKA, Middelburg

2 x 80 slides, 21'

collection SBKM – De Vleeshal / M HKA, Middelburg

KAMER/ROOM

.....

1.3

TITEL/TITLE

.....

Art History

2011



.....

2 x 80 dia's, 21'

collectie SBKM – De Vleeshal / M HKA, Middelburg

.....

2 x 80 slides, 21'

collection SBKM – De Vleeshal / M HKA, Middelburg

Twee dia-carrousel projecteren 160 abstracte aquarellen van Chang in rood, wit en zwart: symbolische kleuren voor de cyclus van geboorte, leven en dood. De projecties van de aquarellen vermengen zich en gaan langzaam in elkaar over. Ze verwijzen naar de heerschappij van de westerse kunstgeschiedenis – als vakgebied ontstaan in 19de-eeuws Europa – die een lineaire en hiërarchische ontwikkeling uitdraagt. Het gevolg is een onderscheid tussen ‘hoogstaande Kunst’ door overwegend witte mannelijke, Europese en Noord-Amerikaanse makers, en het ‘lagere werk’: kunst van vrouwen, ambachtelijke handwerk, toegepaste kunst en zogenaamde ‘primitieve’ etnografische kunst.

De diaprojector zelf staat voor de manier waarop die kunstgeschiedenis traditioneel wordt gedoceerd (en door sommigen nog steeds). In de voorstellingen herken je bepaalde -ismen, zoals constructivisme en abstract expressionisme, maar in de projectie wordt de bijbehorende hiërarchie ongedaan gemaakt. De trage, ritmische, haast rituele opeenvolging van gelijkwaardige rood-wit-zwarte projecties heeft een meditatief en hypnotiserend effect, waardoor de opgelegde hiërarchie en ismes worden ontmanteld.

Two slide projectors display 160 of Chang's abstract watercolors in red, white and black: symbolic colours that represent the cycle of birth, life and death. The images are slowly projected over each other to merge with one another. They refer to the dominance of Western art history – an academic discipline that originated in Europe in the nineteenth-century – that promotes a linear and hierarchical view of artistic development. It sees a distinction between ‘high culture’ created predominantly by white, male, European and North American artists, and ‘low culture’: art by women, traditional crafts, applied art and so-called ‘primitive’ ethnographic art.

The slide projector itself represents the way art history was traditionally taught (and still is in some places). In the images, we recognise certain ‘isms’ such as Constructivism and Abstract Expressionism, but the projection dismantles the associated hierarchy. The slow, rhythmic, almost ritualistic sequence of equivalent red, white and black images has a meditative and hypnotic effect, dissolving the -isms and the created hierarchies.

KAMER/ROOM

1.4

TITEL/TITLE

*Four Months,
Four Million Light Years*
2020



video, kleur, geluid 35'
textiel, papier, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven
fotografie: ©Sang-tae Kim
installatie overzicht Busan Biennale 2022

video, colour, sound, 35'
textiles, paper, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven
photography: ©Sang-tae Kim
installation view Busan Biennale 2022

KAMER/ROOM

.....

1.4

TITEL/TITLE

.....

*Four Months,
Four Million Light Years*

2020



.....

video, kleur, geluid 35'
textiel, papier, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

.....

video, colour, sound, 35'
textiles, paper, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven

.....

In deze multimediale filminstallatie roept Chang verschillende historische gebeurtenissen naar voren, zoals de gewelddadige uitroeiing van sjamanistische culturen door Christelijke missionarissen, de roofzucht van de Verenigde Oost-Indische Compagnie en de westerse inmenging in de Koreaanse Oorlog (1950-1953), welke miljoenen Koreanen het leven heeft gekost. Chang verweeft die gebeurtenissen met het ontstaan van de grootschalige adoptie-industrie in de jaren 50. De film is als een sjamanistische helende reis, dwars door tijdperken en geschiedenissen heen. Met voorouderlijke liederen, poëzie en visioenen legt Chang de koloniale achtergrond bloot van de hedendaagse transnationale en transraciale adoptie-industrie.

De vier maanden uit de titel verwijzen naar een Zuid-Koreaanse wet, die eiste dat een kind minimaal vier maanden in een Koreaans weeshuis verbleef voordat het legaal 'adopteerbaar' was. Die regel werd in de praktijk op grove wijze geschonden en op grote schaal omzeild. De transnationale en transraciale adoptie kwam in de jaren jaren vijftig op gang en inmiddels is duidelijk dat tot op heden alleen al zo'n 200.000 Zuid-Koreaanse kinderen zijn geadopteerd door met name witte ouders in Europa en de Verenigde Staten. Vaak onder valse voorwendselen: kinderen werden zonder toestemming van de ouders weggehaald en hun identiteitsdocumenten vervalst door adoptiebureaus, om te voldoen aan de hoge (en daardoor lucratieve) kindervraag in het westen.

In this multimedia film installation, Chang evokes various historical events, such as the violent eradication of shamanic cultures by Christian missionaries, the large-scale predatory theft of resources by the Dutch East India Company, and Western intervention in the Korean War (1950-53), which cost the lives of millions of Koreans. Chang interweaves these events with the emergence of the large-scale adoption industry in the 1950s. The film is like a shamanic healing journey, traversing different periods and histories. Through ancestral songs, poetry and visions, Chang exposes the colonial background of the modern transnational and transracial adoption industry.

The 'four months' of the title refer to a South Korean law that required a child to stay in a Korean orphanage for at least four months before being legally eligible for adoption. In practice, this rule was often - and in brutal manner - ignored. Transnational and transracial adoption began in the 1950s, and we now know that approximately 200,000 South Korean children have been adopted, primarily by white parents in Europe and the United States. In many cases, this was done under false pretenses: children were taken away without their parents' consent, and their identity documents were forged by adoption agencies to meet the high (and therefore lucrative) demand for children in the West.

1.4

TITEL/TITLE

*Four Months,
Four Million Light Years*

2020

video, kleur, geluid 35'
textiel, papier, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

video, colour, sound, 35'
textiles, paper, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven



De prent *Een Schaman ofte Duyvel-priester. in 't Tungoesen lant. (Een sjamaan of duivelspriester uit de Tungus)* uit het boek *Noord en Oost Tartarye* (1692) van V.O.C. bestuurder Nicolaes Witsen, speelt een belangrijke rol in Chang's installatie. Het is de eerste Europese afbeelding van een sjamaan, door Witsen beschreven als 'duivelspriester'. De prent past in het Europese koloniale superioriteitsdenken, dat Aziatische mensen systematisch op een geracialiseerde en infantiliserende wijze beschreef en verbeeldde. Dit soort voorstellingen staat aan de basis van de christelijke beschavingsmissie van de Europeanen in Azië, die leidde tot gewelddadige uitroeiing van sjamanistische culturen en het wegnemen van kinderen uit oorspronkelijke gemeenschappen.

The print of *A Shaman or Devil Priest in the Land of the Tungus*, from the book *North and East Tartary*, 1692 by Nicolaes Witsen, administrator of the Dutch East India Company, plays an important role in Chang's installation. It is the first European depiction of a shaman, described by Witsen as a 'devil priest'. The image fits within the European colonial mindset of white supremacy, which systematically described and depicted Asian people in a racialised and infantilising manner. These kinds of representations were used to justify the so-called 'civilising' missions to Asia, in which European Christians violently eradicated shamanic cultures and removed children from indigenous communities.

KAMER/ROOM

1.5

TITEL/TITLE

*Hollands Kabinet
(Dutch Cabinet)*

2010-12



Afgezien van een robuuste vorm en een bruin oppervlak kan een Hollands kabinet diverse vormen en tinten hebben. Vanuit Azië vindt dit type kast via de Arabische cultuur in Spanje tegen 1600 zijn weg naar Nederland. De kasten werden aanvankelijk hier vervaardigd van inheems eikenhout, maar later ook met exotische houtsoorten uit de koloniën – en ook ter plaatse, in Kaap de Goede Hoop (nu Zuid-Afrika), Ceylon (nu Sri Lanka), Batavia (nu Indonesië) en Nieuw-Amsterdam (nu New York). Sommige ‘Nederlandse’ kasten werden ook in het buitenland, in deze voormalige koloniën, vervaardigd.

Naarmate de tijd verstrijkt, en het eerste kabinet-Rutte I langer aan de macht blijft, krijgt Chang's kabinettenreeks met de dag meer variatie. Zo brengt de kunstenaar de koloniale verwevenheid van de nationale geschiedenis langzaam maar zeker aan het licht. De geschiedenis van het Hollands kabinet legt de wereldwijde wortels van de Nederlandse identiteit bloot, in tegenstelling tot waar het gedoogde kabinet voor stond.

Apart from its robust form and brown surface, a Dutch cabinet can come in various shapes and shades. This type of cabinet originated in Asia and made its way to the Netherlands via Arab culture in Spain around 1600. They were initially made in the Netherlands from local oak and later from exotic types of wood from the colonies: the Cape of Good Hope (now South Africa), Ceylon (now Sri Lanka), Batavia (now Indonesia) and New Amsterdam (now New York). Some ‘Dutch’ cabinets were also made abroad in these colonies.

As time went by and the first Rutte cabinet remained in power longer, Chang's series of cabinets became more varied by the day. In this way, the artist slowly but surely underscored how colonialism is interwoven into the nation's history. The history of the Dutch Cabinet reveals the global roots of Dutch identity, in contrast to the government's nationalist values.

Day 13, from the 558-part series Dutch Cabinet, 26 October 2010, watercolour on paper collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

Hollands Kabinet bestaat uit 558 aquarellen. Een Hollands kabinet is de naam van een traditionele Nederlandse voorraadkast, maar ook een benaming voor de Nederlandse regering. Chang startte dit seriewerk op 14 oktober 2010: de eerste dag van kabinet-Rutte I, gesteund door de radicaal-rechtse PVV. Ze schilderde dagelijks een kabinetkast tot en met 23 april 2012, de dag waarop het gedoogkabinet viel.

Day 13, from the 558-part series Dutch Cabinet, 26 October 2010, watercolour on paper collection Van Abbemuseum, Eindhoven

Dutch Cabinet consists of 558 watercolours. A Dutch cabinet is a traditional piece of furniture and also the term for the Dutch government. Chang started this series on 14 October 2010, the day that Mark Rutte formed a minority coalition with the confidence and supply of the far-right Party for Freedom. She painted a cabinet every day until 23 April 2012, the day the minority government collapsed.

KAMER/ROOM

1.6

TITEL/TITLE

*Hollands Kabinet
(Dutch Cabinet)*

2010-12

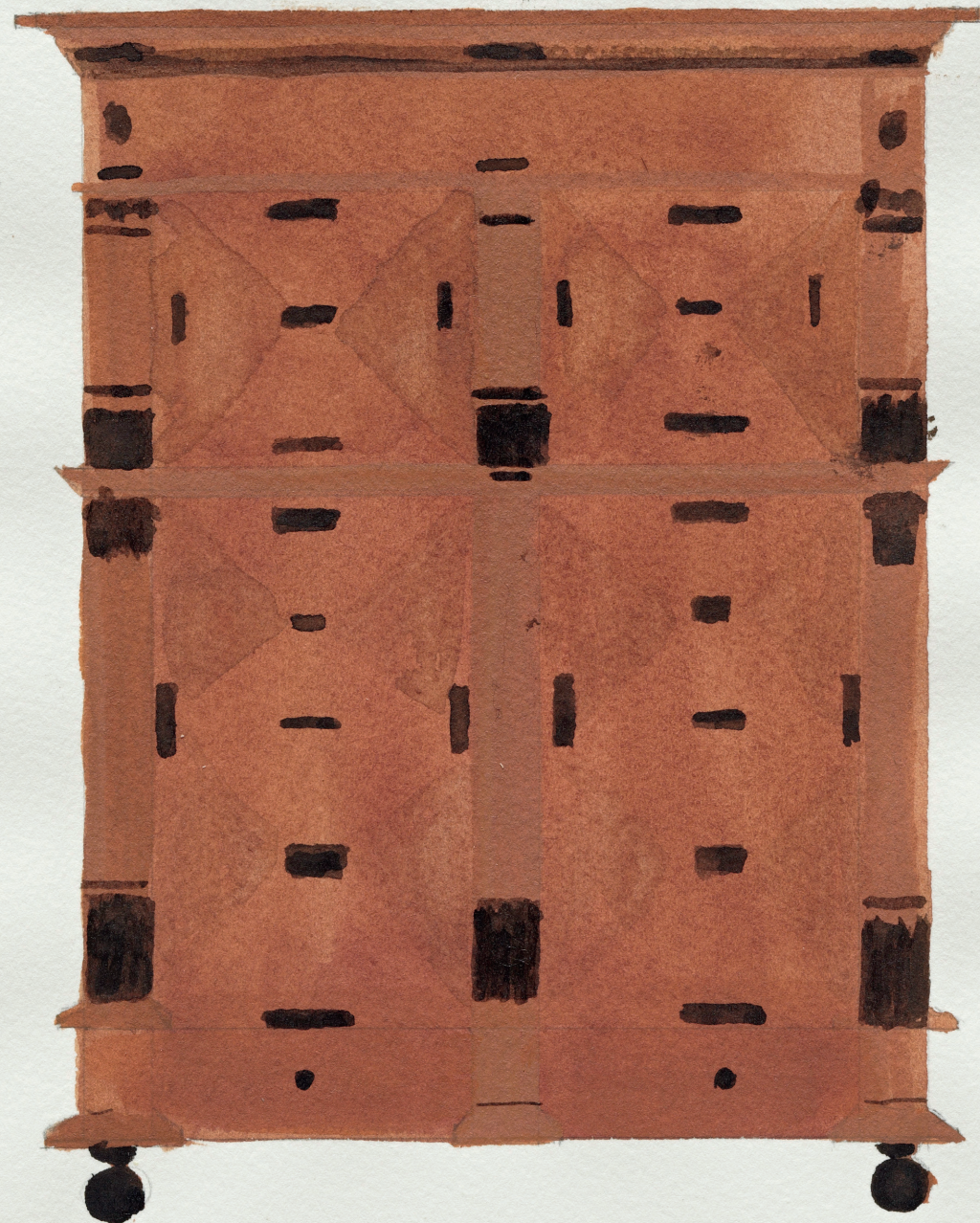


*Dag 24 uit de 558-delige serie Hollands Kabinet,
6 oktober 2010, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven*

*Hollands Kabinet bestaat uit 558 aquarellen.
Een Hollands kabinet is de naam van een traditionele
Nederlandse voorraadkast, maar ook een benaming
voor de Nederlandse regering. Chang startte dit
seriewerk op 14 oktober 2010: de eerste dag van
kabinet-Rutte I, gesteund door de radicaal-rechtse
PVV. Ze schilderde dagelijks een kabinetkast tot en met
23 april 2012, de dag waarop het gedoogkabinet viel.*

*Day 24 from the 558-part series Dutch Cabinet,
6 October 2010, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven*

*Dutch Cabinet consists of 558 watercolours.
A Dutch cabinet is a traditional piece of furniture and
also the term for the Dutch government. Chang started
this series on 14 October 2010, the day that Mark Rutte
formed a minority coalition with the confidence and
supply of the far-right Party for Freedom. She painted
a cabinet every day until 23 April 2012, the day the
minority government collapsed.*



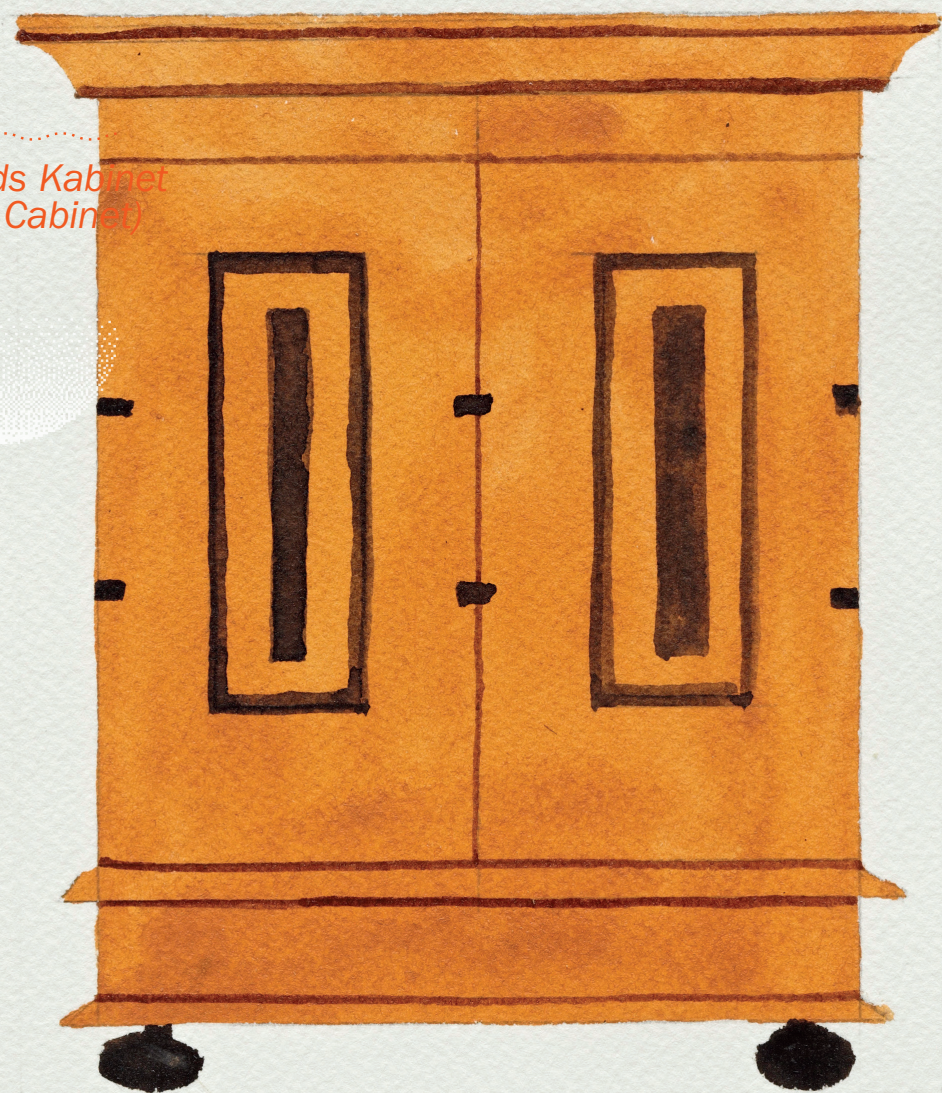
Hollands Kabinet 24 6/10/10 Svdm

1.7

TITEL/TITLE

*Hollands Kabinet
(Dutch Cabinet)*

2010-12



Voor rijke burgers in de 16de en 17de eeuw geldt het Hollands kabinet als een status-symbool, bedoeld om kostbare voorwerpen, belangrijke papieren en luxegoederen te bewaren. De waarde van de inhoud weerspiegelt in het glanzend hout en de verfijnde versiering. In de loop der tijd worden Hollandse kabinetten in grotere getalen geproduceerd voor meer alledaags gebruik als kleding- en linnenkast. Als stille getuigen van persoonlijke én nationale geschiedenissen zijn ze nog altijd aanwezig in veel Nederlandse huishoudens – vaak al eeuwenlang doorgegeven van generatie op generatie.

For wealthy citizens in the sixteenth and seventeenth centuries, the Dutch cabinet was a status symbol, used for storing valuable objects, important documents and luxury goods. The value of its contents was reflected in the glistening wood and refined ornamentation. Over time, Dutch cabinets were produced in larger numbers for everyday use as wardrobes and linen cupboards. They are still found in many Dutch households as silent witnesses of personal and national histories, in many cases passed down from generation to generation across centuries.

Dag 34 uit de 558-delige serie *Hollands Kabinet*, 16 november 2010, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven

Hollands Kabinet bestaat uit 558 aquarellen. Een Hollands kabinet is de naam van een traditionele Nederlandse voorraadkast, maar ook een benaming voor de Nederlandse regering. Chang startte dit seriewerk op 14 oktober 2010: de eerste dag van kabinet-Rutte I, gesteund door de radicaal-rechtse PVV. Ze schilderde dagelijks een kabinetkast tot en met 23 april 2012, de dag waarop het gedoogkabinet viel.

Day 34 from the 558-part series *Dutch Cabinet*, 16 November 2010, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven

Dutch Cabinet consists of 558 watercolours. A Dutch cabinet is a traditional piece of furniture and also the term for the Dutch government. Chang started this series on 14 October 2010, the day that Mark Rutte formed a minority coalition with the confidence and supply of the far-right Party for Freedom. She painted a cabinet every day until 23 April 2012, the day the minority government collapsed.



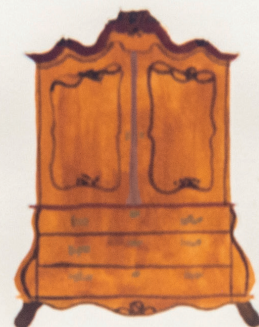
Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



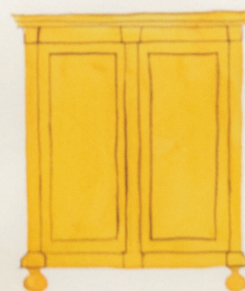
Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688



Hollands kabinet 222 1674/75 1688

1.7

TITEL/TITLE

The A-Symmetrical Imperialistic Data Server

2018-2021

handbeschilderde zijde,
metalen frame, lamp
collectie Hartwig Art Foundation,
Rijkscollectie RCE

installatie overzicht en in opdracht van
De Domijnen voor de tentoonstelling:
The Dutch Savannah (2018)

hand painted silk,
metal frame, lamp
collection Hartwig Art Foundation,
Rijkscollectie RCE

installation overview and commissioned
by Museum De Domijnen for the
exhibition: The Dutch Savannah (2018)



De beschilderde zijden doeken van *The A-Symmetrical Imperialistic Data Server* vormen samen een data server. Handgemaakt, arbeidsintensief en met aandacht, in tegenstelling tot de snelle digitale technologie. De motieven zijn gebaseerd op het binaire systeem (de nullen en enen van computertaal) maar ook op oceaangolven, die daadwerkelijk worden ingezet om dataservers te koelen. De verfijnde zijdeschilderingen lichten op als computerbeeldschermen, waardoor het lijkt alsof deze server 'leeft'.

Zo zet Chang het oude ambacht van het zijdeschilderen, vaak beschouwd als vrouwelijk en zeer arbeidsintensief werk, in contrast met de productie- en distributiesnelheid van digitale afbeeldingen door dataservers. Het gebruik van het internet wordt vaak als vanzelfsprekend beschouwd, en de processen die het mogelijk maken worden vaak als onzichtbaar ervaren; met dit werk brengt Chang naar voren wat meestal onopgemerkt blijft. De asymmetrie en het imperialisme uit de titel van dit werk wijzen op de oneerlijke impact van data-opslag en -uitwisseling op ecosystemen—vaak ver van de internetgebruiker verwijderd—door het enorme energie- en waterverbruik.

The A-Symmetrical Imperialistic Data Server is made up of hand-painted silk panels: labour-intensive and made with great attention to detail, in contrast to fast digital technology. The motifs are based on the binary system (the zeros and ones of computer language) but also on ocean waves, which are used to cool data servers. The refined silk paintings light up like computer screens, so that the server appears to be 'alive'.

Chang contrasts the ancient craft of silk painting, a labour intensive craft often associated with women, with the ultra-fast production and distribution of digital images by data servers. The use of the internet is often described as a given, and the processes that make it possible are often perceived as invisible; with this work, Chang brings forward what often remains unseen. The terms "asymmetry" and "imperialism" in the title refer to the unequal impact of data storage and exchange on precarious ecosystems—often far removed from the internet user—due to their enormous consumption of energy and water.

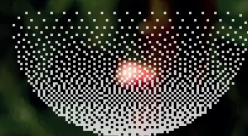
KAMER/ROOM

1.8

TITEL/TITLE

The Garden

2014



video, geen geluid HD/DCP

55'

in opdracht van If I Can't Dance I Don't Want To Be
Part Of Your Revolution
collectie Centraal Museum, mede mogelijk gemaakt
door de Theodora Niemeijer Stichting

colour, no sound, HD/DCP

55'

commissioned by If I Can't Dance I Don't Want To Be
Part Of Your Revolution
collection Centraal Museum, purchased with the
support of the Theodora Niemeijer Foundation

KAMER/ROOM

.....

1.8

TITEL/TITLE

.....

The Garden

2014



.....

video, geen geluid HD/DCP

55'

in opdracht van If I Can't Dance I Don't Want To Be
Part Of Your Revolution

collectie Centraal Museum, mede mogelijk gemaakt
door de Theodora Niemeijer Stichting

.....

colour, no sound, HD/DCP

55'

commissioned by If I Can't Dance I Don't Want To Be
Part Of Your Revolution

collection Centraal Museum, purchased with the
support of the Theodora Niemeijer Foundation

The Garden is een 'reisverslag' van Chang van een jaar in haar volkstuin bij Amsterdam. Met de camera volgt ze de planten en andere bewoners en voorbijgangers van de tuin. Ze registreert hoe bladeren veranderen van kleur en vorm, hoe ze opkomen, ontbinden en sterven. In het biologische ritme van de natuur komen cyclische energie en tijd tot uiting, waarbij naast groei verval, dood en stilstand een rol spelen. Processen die vaak over het hoofd worden gezien in de kapitalistische samenleving, waar de nadruk ligt op spectaculaire en (buitensporige) lineaire groei. Met de tuin als model opent Chang onze blik op waarden en tijd.

The Garden is a travelogue of a year in Chang's allotment garden near Amsterdam, using her camera to follow the plants and other inhabitants and visitors. She has documented the changing shapes and colours of the leaves, how the plants sprout up, wither and decompose. The biological rhythm of nature has a cyclical energy, in which stagnation, death and decay play a role alongside growth. Processes that are often overlooked in capitalist society, which emphasises spectacular and (excessive) linear growth. Using the garden as a model, Chang invites to look differently at values and perspectives on time.

KAMER/ROOM

1.9

TITEL/TITLE

*Hollands Kabinet
(Dutch Cabinet)*

2010-12



*Dag 51 uit de 558-delige serie Hollands Kabinet,
3 december 2010, aquarel op papier
collectie Van Abbemuseum, Eindhoven*

*Hollands Kabinet bestaat uit 558 aquarellen.
Een Hollands kabinet is de naam van een traditionele
Nederlandse voorraadkast, maar ook een benaming
voor de Nederlandse regering. Chang startte dit
seriewerk op 14 oktober 2010: de eerste dag van
kabinet-Rutte I, gesteund door de radicaal-rechtse
PVV. Ze schilderde dagelijks een kabinetkast tot en met
23 april 2012, de dag waarop het gedoogkabinet viel.*

*Day 51 from the 558-part series Dutch Cabinet,
3 December 2010, watercolour on paper
collection Van Abbemuseum, Eindhoven*

*Dutch Cabinet consists of 558 watercolours.
A Dutch cabinet is a traditional piece of furniture and
also the term for the Dutch government. Chang started
this series on 14 October 2010, the day that Mark Rutte
formed a minority coalition with the confidence and
supply of the far-right Party for Freedom. She painted
a cabinet every day until 23 April 2012, the day the
minority government collapsed.*



Hollands Kabinet 51 3/12/10 SvAH

KAMER/ROOM

1.10

TITEL/TITLE

Dismemberment

2024



sjamanistische filminstallatie

video 45'

fallische sculpturen, aquarel op papier, waaier, as

shamanic film installation

video 45'

phallic sculptures, watercolors on paper, fan, ashes

1.10

TITEL/TITLE

Dismemberment

2024



sjamanistische filminstallatie
video 45'

fallische sculpturen, aquarel op papier, waaier, as

shamanic film installation
video 45'

phallic sculptures, watercolors on paper, fan, ashes

De installatie *Dismemberment* bestaat uit twee met elkaar verbonden ruimtes: een filmzaal en een galerie met kunstobjecten, die ook in de film terugkeren. De galerie roept zowel de klassieke kunstgalerie als de westerse, etnografische blik op en verwijst bovendien naar een rituele omgeving. Hier worden Koreaanse sjamanistische kunstvoorwerpen tentoongesteld, zoals een grote waaier, schilderijen, fallische sculpturen en gebedspapieren. De installatie creëert een ruimte waarin fictie en ceremonie in elkaar overgaan. Het werk onderzoekt de structuren die het idee van ras hebben geconstrueerd, in plaats van de personen die zijn geracialiseerd.

Dismemberment is een sjamanistische en politieke allegorie waarin de idealen van de Verlichting – die lang werden gebruikt om koloniale overheersing te rechtvaardigen – worden belichaamd in de figuur van de galeriehoudster die Europa heet. Zij is een personificatie van het 'Europese verlichtingsproject' en moderne idealen; een rol van de Duitse actrice Susanne Sachsse. Zelf speelt Chang een kunstenaar die haar werk komt installeren. Hun interactie maakt duidelijk in hoeverre het verlichtingsdenken gepaard gaat met superioriteitsdenken, hoe dit heeft geleid tot biopolitiek, gedwongen verplaatsingen en onderdrukking, en hoe deze mechanismen tot op heden doorwerken.

De kunstenaar weet zich gesteund door de Koreaanse godin Daesin Halmeoni (Grote Grootmoeder), en de Berggod Sansin. Via Chang voeren zij een helingsritueel uit voor het zieke Europa, geïnspireerd op *ssitimgut*. Tijdens deze Koreaans-sjamanistische ceremonie nemen de goden spiritueel alles weg bij een persoon wat diegene niet langer dient – hebzucht, arrogantie, misbruik, ziekte –, om zo wedergeboorte mogelijk te maken.

The installation *Dismemberment* consists of two interconnected spaces: a cinema and a gallery with art objects, which also appear in the film. The gallery evokes the classical art gallery, the Western ethnographic gaze, and a ritual environment. It exhibits Korean shamanic art objects, such as a large fan, paintings, phallic sculptures, and prayer papers. The installation creates a space where fiction and ceremony merge. The work examines the structures that have constructed the idea of race, rather than focusing on those who have been racialized.

Dismemberment is a shamanic and political allegory in which the ideals of the Enlightenment – used for centuries to justify colonial rule – are embodied in the figure of the gallerist named Europe. A personification of the European enlightenment project and modern ideals, she is played by the German actress Susanne Sachsse. Chang herself plays an artist who comes to install her work. Their interaction makes clear the extent to which Enlightenment thinking is intertwined with notions of superiority, how this has resulted in biopolitics, forced displacement, and oppression, and how these dynamics continue to operate in the present.

The artist is supported by the Korean goddess Daesin Halmeoni (Great Grandmother) and the mountain god Sansin. Through Chang, they perform a healing ritual for a sick Europe, inspired by *ssitimgut*: a Korean shamanic ceremony in which the gods spiritually remove everything from a person that no longer serves them – greed, arrogance, abuse and illness – in order to make rebirth possible.

KAMER/ROOM

1.11

installatie overzicht 36th Bienal de São Paulo 2025

installation view 36th Bienal de São Paulo 2025

THE GIFT THAT KEEPS ON TAKING

DOOR:
ANA TEIXEIRA PINTO



Het verhaal van moderne, transnationale en trans-raciale adoptie uit Korea is onlosmakelijk verbonden met een Amerikaans evangelisch christelijk echtpaar, Harry en Bertha Holt. In 1955 lobbyden De Holts met succes bij het Amerikaanse Congres om een speciale wet aangenomen te krijgen, waardoor ze acht Koreaanse kinderen mochten adopteren. Omdat internationale adoptie destijds niet vaak voorkwam, was dit hoogst ongebruikelijk. Maar als evangelische christenen zagen de Holts adoptie als een vorm van zendingswerk – het redden van een kind uit armoede, het communisme of een leven buiten de leer van Christus.

Dit narratief, gezien door een humanitaire bril, bood een altruïstische dekmantel voor wat in feite een transactie was. De Holts richtten Holt International Children's Services op, die pionierde in grootschalige interlandelijke, trans-raciale adoptie. In 1957 charterden ze een vliegtuig om 80 kinderen naar de VS te brengen, wat het begin vormde van een grootschalig, decennialang programma. Van 1953 tot 2021 werden in totaal 169.483 Zuid-Koreaanse kinderen naar de Verenigde Staten en Europa gestuurd voor adoptie.¹

THE GIFT THAT KEEPS ON TAKING

BY:
ANA TEIXEIRA PINTO



The story of modern transnational and trans-racial adoption from Korea is inextricably linked with an American evangelical Christian couple, Harry and Bertha Holt. The Holts successfully lobbied the US Congress to pass a special bill in 1955, allowing them to adopt eight Korean children. This was highly unusual at the time, as international adoption was not common, but as Evangelical Christians, the Holts saw adoption as a form of missionary work—saving a child from poverty, communism, or a life lived outside the teachings of Christ.

This narrative, framed through a humanitarian lens, provided an altruistic cover for what was, in fact, a transaction. The Holts founded Holt International Children's Services, which pioneered the process of large-scale transracial adoption. In 1957, they chartered a plane to bring 80 children to the US, an event that marked the beginning of a massive, decades-long program. From 1953 to 2021, a total of 169,483 South Korean children were sent overseas for adoption to the US and Europe.¹ Other estimates place the figure as high as 200,000, making it the world's largest diaspora of adoptees. An *Associated Press* investigation documented cases of children

¹ Deze cijfers hebben alleen betrekking op het Koreaanse adoptieprogramma. De handel in kinderen gaat tot de dag van vandaag door en de resulterende ontheemding heeft enorme gevolgen.

¹ These numbers only refer to the Korean adoption program. The traffic in children continues to this day and the displacement it causes has massive impacts.

Volgens andere schattingen is dat aantal zelfs 200.000, waarmee het de grootste diaspora van geadopteerden ter wereld vormt. Een onderzoek van Associated Press documenteerde gevallen waarin kinderen na de geboorte uit ziekenhuizen werden gehaald of zelfs uit hun eigen buurt ontvoerd om zo in het adoptie-systeem terecht te komen. Ondanks bewijs dat deze kinderen langs dubieuze of ronduit gewetenloze wegen werden verkregen, zorgde de sterk stijgende vraag van westerse landen ervoor dat ze actief druk uitoefenden op Zuid-Korea om de aanvoer gaande te houden. Toen het land in de jaren zeventig probeerde adopties in Scandinavië te stoppen, lobbyden ambassadeurs uit Zweden, Denemarken en Noorwegen bij de regering om dat besluit terug te draaien, waarbij ze verwezen naar de sterk levende wens onder hun burgers voor Koreaanse baby's.

Kinderen vertegenwoordigen de ultieme hulpbron; ze belichamen de toekomst zelf. Door kinderen weg te halen, ontnam het westen Korea niet alleen individuen, maar ook de toekomst van een natie die al was verwoest door oorlog. Deze daad – die in de recente geschiedenis systemisch is herhaald, met andere landen die gebruikt zijn als leveranciers van kinderen in de nasleep van een ramp – past in een breder patroon waarbij het westen het mondiale zuiden en oosten historisch gezien heeft gebruikt als aanvoerzones; plekken die ontgonnen kunnen worden voor wat er maar nodig is, of het nu om arbeid, rubber, olie, koffie, of, in dit geval, te adopteren kinderen gaat. De kinderen werden handelswaar om een tekort in het westen mee op te vullen, net als andere hulpbronnen dat voor andere tekorten hadden gedaan.

Daarom is dit een verhaal over hebzucht, wijdverspreide fraude en systemisch misbruik, maar het is vooral een verhaal over de morele machinaties die het westen construeert om geweld tot deugd om te buigen. Voor kandidaat-ouders draait de adoptie om de deugd van de redder, niet om de behoeften van het kind, en de redder is degene die betekenis

being taken from hospitals after birth or even abducted from their neighborhoods and then processed for adoption. In spite of evidence they were being procured through questionable or downright unscrupulous means, the soaring demand from Western countries made them actively pressure South Korea to keep the pipeline flowing. When the country tried to halt adoptions to Scandinavia in the 1970s, ambassadors from Sweden, Denmark, and Norway lobbied the government to reverse the decision, citing the strong desire for Korean babies among their citizenry.

Children represent the ultimate resource; they are the future itself. By extracting children, the West was not just taking individuals; it was taking the future of a nation that was already devastated by war. This act—constituting a systemic recurrence in recent history, as other countries have been used as suppliers of children in the aftermath of calamities—fits into a broader pattern where the West has historically treated the Global South and East as zones of supply, places to be mined for whatever is needed, whether that's labor, rubber, oil, coffee, or, adoptable infants. The children became a commodity that filled a domestic shortage in the West, just as other resources had filled other shortages.

This is thus a story of greed, widespread fraud and systemic abuse but first and foremost this is a story about the moral machinery that made it possible—the narratives the West constructs to transform violence into virtue. For prospective parents, the act of adoption becomes about the rescuer's virtue, not the child's needs, and the savior is the one who gives life meaning. The violence of removal—the theft, the fraud, the coercion—is written out of the story. What remains is a simple, beautiful tale: a child was saved from what fate had in store for her and given a loving home. This is not just a comforting fiction. It is a technology of erasure. It makes the system invisible and unassailable. Who could possibly object to saving children? The backdrop to this story is Whiteness as Salvation: the implicit belief that a white

geeft aan het leven. Het geweld dat er met het weghalen gepaard gaat – de diefstal, fraude, dwang – wordt voor het gemak weggelaten uit het verhaal. Wat er overblijft? Een eenvoudig, prachtig sprookje: een kind werd gered van wat het lot voor haar in petto had en kreeg een liefdevol thuis toebedeeld. Dit is niet zomaar troostrijke fictie. Hier doet de technologie van uitwissing zijn werk. Wat het systeem onzichtbaar en onaantastbaar maakt. Immers, wie kan er nou in hemels-naam bezwaar maken tegen het redden van kinderen? En dit speelt zich allemaal af tegen een achtergrond van Witheid als Redding; de impliciete overtuiging dat een witte familie, witte cultuur en een witte identiteit inherent waardevoller en superieur zijn aan alles wat de geboortecultuur van het kind te bieden heeft. Het kind wordt niet alleen gered van armoede en oorlog, maar ook van zichzelf. Dit is missionarisch werk pur sang: zieltjes redden door werelden te verwoesten.

Changs *Four Months, Four Million Light Years* is een filminstallatie die de verontrustende nalatenschap van internationale adoptie in het bredere narratief van kolonialisme plaatst.

De ‘vier maanden’ in de titel refereert aan een regeling waarbij kinderen tenminste vier maanden in een Koreaans weeshuis moesten verblijven voor ze in aanmerking kwamen voor adoptie onder de Nederlandse wet. Het uitgangspunt van het werk is een gravure uit 1692 van de Nederlandse ontdekkingsreiziger Nicolaes Witsen, getiteld *Een Schaman ofte Duyvel-Priester*. (zie pagina 20 van dit boekje) Dit nu zo iconische beeld was de eerste keer dat een Siberische sjamaan werd verbeeld in de Europese kunst, en sindsdien heeft het de westerse verbeelding niet losgelaten. *Four Months, Four Million Light Years* plaatst dit 17^e-eeuwse moment van visuele vertaling als een belangrijke spil in een langere geschiedenis van koloniaal geweld.

Aan het eind van de 17e eeuw verzamelde Witsen diverse verslagen van reizigers die getuige waren van een ritueel dat toen vrijwel onbekend was voor Europeanen.

family, white culture, and white identity are inherently superior and more valuable than anything the child’s birth culture could offer. The child is not just being rescued from poverty or war; they are being rescued from themselves. This is what missionary work is: to save souls by destroying worlds.

Chang’s *Four Months, Four Million Light Years* is a film installation that contextualizes the troubling legacy of international adoption within the broader narrative of colonialism.

With its title’s “four months” referring to a regulation that required children to spend at least four months in a Korean orphanage before becoming eligible for adoption under Dutch law, the piece takes as its departure point a 1692 engraving by Dutch explorer Nicolaes Witsen, titled *Een Schaman ofte Duyvel-Priester* (A Shaman or Devil’s Priest from the Tungus). (see page 20 of this booklet) This now-iconic image marked the first time a Siberian shaman had ever been depicted in European print, and it has captivated the Western imagination ever since. *Four Months, Four Million Light Years* positions this 17th-century moment of visual translation as a key node in a longer history of colonial violence.

In the late 17th century, Witsen compiled assorted accounts of travelers who witnessed a ritual that was then almost unknown to Europeans. Following these accounts, he described a figure he called a “Devil’s Priest” performing a nighttime healing ceremony, in a camp of the Tungus people—a broad group labeled by Russians at the time. Dressed in fur and moving between human and animal-like forms, the figure drummed, leaped, and chanted in ways Witsen interpreted as demonic. Though Russian explorers had already encountered and adapted the term “shaman,” Witsen is often credited with introducing it to a wider Western audience through his 1692 publication, *Noord en Oost Tartaryen*. His book included an illustration portraying the Tungus ritual leader as a werewolf-like creature, a monstrous figure that resonated

Naar aanleiding van deze verslagen beschreef hij een figuur die hij omschreef als een ‘Duivelspriester’ die een nachtelijke ceremonie voor genezing uitvoerde in een kamp van het Toengoezische volk - een groep die destijds al zo door Russen werd aangeduid. Gekleed in bont en schakelend tussen een menselijke en dierlijke gedaante, trommelde, sprong en zong de figuur op een manier die Witsen demonisch noemde. Hoewel Russische ontdekkingsreizigers de term ‘sjamaan’ al waren tegengekomen en hadden aangepast, wordt Witsen vaak gezien als degene die het bij een breder Westers publiek introduceerde, in zijn publicatie *Noord en Oost Tartaryen* uit 1692. Zijn boek bevatte ook een illustratie waarop de rituele leider van de Toengoezen werd afgebeeld als een weerwolfachtig wezen, een monsterlijk figuur dat resoneerde met een Europese angst voor het bovennatuurlijke. Het woord ‘sjamaan’ stamt af van het Toengoezische woord *saman/xaman*, hoewel de exacte inheemse betekenis nog altijd ter discussie staat. Na de publicatie van Witsens werk – en vooral na de uitgebreidere editie uit 1785 – raakte de westerse wereld in de ban van de Toengoezen en hun rituele beoefenaars.

Waar polytheïstische of inheemse volksreligieuze systemen ambiguïteit en veelheid toestaan – waardoor goden zowel schepping als vernietiging kunnen belichamen – hebben monotheïstische religies ‘hun bestaan te danken aan een openbaring’ en onderscheiden ze zich van volkse religies door die af te doen als ‘heidendom, afgoderij en bijgeloof.’² Als gevolg daarvan is het monotheïsme verstrikt in een dualistisch Goed/Slecht paradigma. En dat kent alleen maar ‘ketteren en heidenen, valse leerstellingen, sekten, bijgeloof, afgoderij, magie, onwetendheid, ongeloof, ketterij en alle andere termen die zijn bedacht om aan te duiden wat ze veroorzaken, vervolgen en verbieden als uitingen van onwaarheid’.³

with European fears of the supernatural. The word “shaman” originates from the Tungus word *saman* or *xaman*, although its precise indigenous meaning remains debated. Following the release of Witsen’s work—and particularly its expanded 1785 edition—the Tungus people and their ritual practitioners became the subject of widespread fascination in the Western world.

Where polytheistic or vernacular systems accommodate ambiguity and multiplicity—allowing deities to embody both creation and destruction—monotheistic religions “owe their existence to an act of revelation” and differentiate themselves from vernacular religions by denouncing them as “paganism, idolatry, and superstition.”² As a result, monotheism is entangled with a dualistic Good/Evil paradigm, which only knows of “heretics and pagans, false doctrine, sects, superstition, idolatry, magic, ignorance, unbelief, heresy, and whatever other terms have been coined to designate what they denounce, persecute, and proscribe as manifestations of untruth.”³ This shift from organic, culturally embedded religious practices to a “religion of the book” creates a binary worldview, where Evil becomes a tool for defining orthodoxy and heterodoxy, and establishes a normative framework for categorizing behaviors, beliefs, and even deities.

Portraying the Tungus ritual practitioner as a monstrous, lycanthropic creature, Witsen’s image thus becomes an artifact of how visualization reflects a deeper epistemological rift: the encounter between a monotheistic worldview and an indigenous spiritual practice it could not assimilate. Unable to recognize spiritual practice outside Christian categories, Witsen could only perceive it as evil, collapsing the dynamic between creation and destruction entirely into its infernal component, hence confining indigenous spirituality to hell, marginalizing it to the past or the countryside, or denying its real existence altogether.

² Jan Assmann, *The Price of Monotheism* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 2-4.

³ Ibid 4

² Jan Assmann, *The Price of Monotheism* (Stanford University Press, 2009), 2-4.

³ Assmann, *The Price of Modernism*, 4.

Deze verschuiving van organische, cultureel verankerde religieuze praktijken naar een ‘religie van het boek’ creëert een binair wereldbeeld, waarin het kwaad een instrument wordt om orthodoxie en heterodoxie te definiëren en een normatief kader tot stand brengt voor het categoriseren van gedragingen, overtuigingen en zelfs goden.

Door de Toengoeziche rituele beoefenaar af te schilderen als een monsterlijk, wolfachtig wezen, wordt Witsens afbeelding een visuele weerspiegeling van een diepere epistemologische kloof: de ontmoeting tussen een inheemse spirituele praktijk en een monotheïstisch wereldbeeld dat die praktijk niet wist te assimileren. Omdat Witsen niet bij machte was om spirituele praktijken te erkennen die buiten het christelijke kader vielen, kon hij deze alleen als kwaadaardig beschouwen. De dynamiek tussen schepping en vernietiging werd zo als demonisch weggezet en de inheemse spiritualiteit tot de hel verklaard, gemarginaliseerd tot het verleden of het platteland, of simpelweg geheel ontkend.

Door de filminstallatie neer te zetten als een vorm van sjamanistische heling, geeft Chang in haar werk niet simpelweg een weergave van het onderwerp vanuit een afstandelijke, analytische blik, alsof het om postkoloniale kritiek gaat. Ze voert een ritueel uit, waarbij ze juist die praktijk uitvoert die Witsen in zijn gravure wilde demoniseren. Chang verwerpt de passieve rol die niet-westerse kunstobjecten in het westerse kunsthistorische discours toebedeeld krijgen. De installatie wordt een daad van spirituele terugwinning of een ceremoniële daad van herstel. De toeschouwer wordt uitgedaagd om het niet als een object van esthetische contemplatie te zien, maar als een levende, spirituele gebeurtenis, en zo het inheemse ritueel van zijn duivelse masker te ontdoen.

In haar werk *Art History* – een diavoorstelling van 160 afbeeldingen – weigert de kunstenaar opnieuw om kunst en ritueel te scheiden. Het kunstwerk vecht een fundamenteel principe van het westerse modernisme aan, wat kunst

By positioning the film installation itself as a form of shamanic healing, Chang’s work does not simply *depict* its subject from a detached, analytical distance as if it were postcolonial critique; it *enacts* a ritual, performing the very practice that Witsen’s engraving sought to demonize. Chang rejects the passive role assigned to non-Western art objects within Western art historical discourse. The installation becomes an act of spiritual reclamation or ceremonial act of repair, challenging the viewer to encounter it not as an object of aesthetic contemplation, but as a living, spiritual event, and hence recover the indigenous ritual from underneath its devil mask.

In her work *Art History* —a slideshow of 160 images—the artist will reiterate her refusal to separate art from ritual, with an artwork that directly challenges a foundational principle of Western Modernism, whose canon redefined art as an autonomous object of purely visual and intellectual inquiry—something to be contemplated in the detached silence of a gallery or museum, its value stripped of functional, spiritual, or ceremonial context. This act of separation was positioned as a mark of progress, a way to elevate art above the realm of craft, folk tradition, and the so-called “primitive” mindset.

Chang counters this entrenched Western paradigm with a deceptively simple tool: a slideshow of 160 images. Comprising abstract drawings in just three colors—red, black, and white—the work initially mimics the structure of a traditional art history lecture. Its sequential slides evoke the tidy, linear progression of “-isms” (Modernism, Abstract Expressionism) and the categorical boxes (applied arts, feminism) that the Western canon uses to order and to categorize.

But the work swiftly subverts this format. The images do not advance in a neat, analytical progression. Instead, they melt and shift in a continuous, hypnotic loop, refusing to separate one image from the next. This cyclical, unhurried rhythm pulls the viewer not toward intellectual analysis, but toward

herdefinieerde als een autonoom object van puur visueel en intellectueel onderzoek; iets om te aanschouwen in de afstandelijke stilte van een galerie of museum zonder ook maar enige functionele, spirituele of ceremoniële context. Deze scheiding werd gezien als een teken van vooruitgang, een manier om kunst boven het domein van ambacht, volkstraditie en de zogenaamde ‘primitieve’ mentaliteit te verheffen.

Chang gaat in tegen dit diepgewortelde westerse paradigma met een bedrieglijk eenvoudig hulpmiddel: een diavoorstelling van 160 afbeeldingen. Het werk bestaat uit abstracte tekeningen in slechts drie kleuren – rood, zwart en wit – en bootst in eerste instantie de structuur van een traditionele kunstgeschiedenisles na. De dia’s roepen de overzichtelijke, lineaire progressie van ‘-ismen’ op (modernisme, abstract expressionisme) en de categorische hokjes (toegepaste kunst, feminisme) die de westerse canon gebruikt om te ordenen en te categoriseren.

Maar het werk ondermijnt dit format al snel. De beelden volgen elkaar niet netjes en analytisch op, maar versmelten en veranderen in een continue, hypnotiserende loop, waarbij het ene beeld niet van het andere te onderscheiden is. Dit cyclische, ongehaaste ritme spoort de kijker niet aan tot intellectuele analyse, maar leidt naar een meditatieve, bijna tranceachtige staat. Het stramien van de westerse kunstgeschiedenisles wordt hier omgebogen tot een rituele ervaring. De kleuren zijn bewust gekozen vanwege hun oeroude, interculturele betekenis. Ze houden verband met de fundamentele menselijke ervaringen van leven, dood en geboorte. Een zwart vierkant kan een echo zijn van Malevichs rationalistische geometrie, en een expressieve penseelstreek kan doen denken aan de nadruk die het abstract expressionisme legt op individuele expressie. Maar in de hypnotiserende stroom worden deze westerse iconen losgekoppeld van hun kunsthistorische voetstukken en teruggebracht naar een meer elementaire taal. Een taal die het modernisme opnieuw verankerd met de cycli waarvan

a meditative, almost trance-like state. Here, the very format of the Western art lecture is re-purposed into a ritualistic experience. The colors are deliberately chosen for their primal, cross-cultural weight—tied to fundamental human experiences of life, death, and birth. A black square may echo Malevich’s rationalist geometry, and a gestural brushstroke may recall Abstract Expressionism’s emphasis on individual expression. But within this hypnotic flow, these Western icons are unmoored from their art-historical pedestals and returned to a more elemental language—a language that re-fuses modernism into the cycles it sought to detach itself from, and ultimately leave behind.

In her work *Hollands Kabinet*, Chang looks at a quintessential piece of furniture, the Dutch cabinet, which is also the term used to define the executive branch of government. Over the course of 558 days—the exact tenure of the first Rutte government—Chang produced an equal number of drawings, which fit into a visual chronicle of a particularly volatile era in Dutch politics, spanning from October 2010 to April 2012. Each day the minority cabinet, propped up by the radical right Freedom Party (PVV), remained in power, a watercolor of a brown *Hollands Kabinet* was added to the growing series.

It’s believed that the form of the cabinet arrived in the Netherlands around 1600, originating in Asia and making its way to Europe via the influence of Andalusian culture in Spain.⁴ During the Dutch colonial era, these cabinets were also produced in various Dutch outposts around the world, creating unique hybrid styles. The Dutch colonies were a source of exotic woods like satinwood, ebony, and calamander, which were highly prized by European cabinetmakers for their beauty and rarity. These materials were incorporated into furniture for the Dutch market. The cabinet became a “silent witness” to this Dutch colonial history. In *Hollands Kabinet*, Chang uses the simple, repetitive act of drawing to weave together a powerful argument.

⁴ Referring to Muslim-ruled Spain (*Al-Andalus*)

het zich wilde losmaken en, uiteindelijk, achter zich laten.

In haar werk *Hollands Kabinet* kijkt Chang naar een typisch meubelstuk, het Nederlandse kabinet. Wat uiteraard ook de term is die wordt gebruikt om de uitvoerende tak van de regering te definiëren. Gedurende 558 dagen – de exacte ambtstermijn van het eerste kabinet-Rutte – produceerde Chang evenzoveel tekeningen, die een visuele kroniek vormen van een bijzonder turbulente periode in de Nederlandse politiek, van oktober 2010 tot april 2012. Elke dag dat het minderheidskabinet, gesteund door de radicaal-rechtse Partij voor de Vrijheid (PVV), aan de macht bleef, werd een aquarel van een bruin *Hollands Kabinet* aan de serie toegevoegd.

Aangenomen wordt dat het kabinet rond 1600 in Nederland is geïntroduceerd, afkomstig uit Azië en onder invloed van de Andalusische cultuur in Spanje naar Europa gebracht.⁴ Tijdens het Nederlandse koloniale tijdperk werden deze kabinetten ook geproduceerd in verschillende Nederlandse buitenposten over de hele wereld, waardoor unieke hybride stijlen ontstonden. De Nederlandse koloniën waren een bron van exotisch hout zoals satijnhout, ebbenhout en coromandelhout, die populair waren onder Europese meubelmakers vanwege hun schoonheid en zeldzaamheid. De materialen werden verwerkt in meubels voor de Nederlandse markt. De kast werd een ‘stille getuige’ van deze Nederlandse koloniale geschiedenis. In *Hollands Kabinet* gebruikt Sara Sejin Chang de eenvoudige, repetitieve handeling van tekenen om een krachtig betoog te weven. Op het eerste gezicht is het een dagboek van verzet tegen een regering die een wit-suprematistische, uitsluitende agenda promoot. Op een dieper niveau is elke aquarel een bewijsstuk in een tegenargument tegen die agenda. Door de veelvormige aard en koloniale wortels van het *Hollands kabinet* (het meubel) nauwkeurig te documenteren,

On one level, it’s a diary of resistance against a government promoting a white supremacist, exclusionary agenda. On a deeper level, each watercolor is a piece of evidence in a counter-argument to that agenda. By meticulously documenting the multiform nature and colonial roots of the *Hollands kabinet* (the furniture), Chang reveals that *Hollands kabinet* (the government’s) vision of a pure, singular Dutchness is a myth.

This act of refusing separation which the artist reiterates throughout her works—of forcing together what a dominant paradigm has cleaved apart—finds a parallel in the experience of transnational adoption, and the trauma it elicits.

Allow me to return, howbeit briefly, to the structure of affect surrounding it. Within the framework of Whiteness as Salvation the child’s very existence in the West is a gift. The adoptive parents gave them life, literally and figuratively. The country gave them opportunity. The culture gave them civilization. A gift this large can never be repaid. And therefore, it can never be questioned. To critique the gift-giver is to reveal yourself as morally bankrupt: “After everything we did for you, this is how you repay us?” The rescuer expects gratitude. The child is supposed to be thankful for being lifted out of their “terrible” circumstances. When adoptees later express grief, anger, or a desire to connect with their roots, this is often experienced as a betrayal—as if the child is rejecting the gift of salvation. This makes the victim feel guilty for their own pain. At the same time, the aggrieved person feels they are the real victim—victimized by the child’s ingratitude.

In *Dismemberment*, Chang examines this structure of affect, and—as the film makes apparent—the resulting proximity between the adoptive parent saying, “How can you say that after everything we gave you?” and the white person saying, “If you don’t like it here, go back where you came from,” with the undercurrent to both utterances being *You are here on sufferance. We could revoke the gift. Be careful.*

onthult Chang dat de visie van het *Hollands Kabinet* (de regering), namelijk die van een pure, unieke Nederlandse identiteit, een mythe is.

Deze weigering om scheiding en verdeeldheid te accepteren, is iets wat Chang in al haar werken herhaalt en daarmee krachtig samenbrengt wat een dominant paradigma heeft gescheiden, vindt een parallel in de ervaring van transnationale adoptie en het trauma dat dit met zich meebrengt.

Laat me kort terugkomen op de structuur van affect die hieromheen hangt. Binnen het kader van Witheid als Redding is feit dat het kind in het Westen leeft op zich al een geschenk. De adoptieouders gaven het kind letterlijk en figuurlijk het leven. Het land gaf kansen. De cultuur gaf het het kind beschaving. Een geschenk van een dergelijke omvang kan nooit worden terugbetaald. En kan daarom nooit in twijfel worden getrokken. Kritiek uiten op de gever van het geschenk is jezelf blootstellen als moreel failliet: ‘Is dit echt hoe je ons bedankt, na alles wat we voor je hebben gedaan?’ De redder verwacht dankbaarheid. Het kind hoort dankbaar te zijn dat het uit zijn ‘vreselijke’ omstandigheden is gered. Wanneer geadopteerden later verdriet, woede of een verlangen uiten om op zoek te gaan naar hun wortels, wordt dit vaak ervaren als verraad. Alsof het kind het geschenk van redding afwijst. Waardoor het slachtoffer zich schuldig voelt over zijn eigen pijn. Tegelijkertijd voelt de benadeelde persoon zich het ware slachtoffer – het slachtoffer van de ondankbaarheid van het kind.

In *Dismemberment* onderzoekt Chang dit en – zoals de film duidelijk maakt – de daaruit voortvloeiende gelijkenis tussen de adoptie-ouder die zegt: ‘Hoe kun je dat zeggen, na alles wat we je hebben gegeven?’ en de witte persoon die zegt: ‘Als het je hier niet bevalt, ga dan maar terug naar waar je vandaan komt’. De ondertoon van beide uitspraken is: *Je wordt hier gedoogd, hè. We kunnen dit geschenk terugnemen. Voorzichtig nou.* De socioloog Michael Kimmel bedacht de

The term “aggrieved entitlement” was coined by sociologist Michael Kimmel to describe the response when people who believe they are owed something feel that it is being taken away. It is the fury of the person who thought they were the hero and discovers they are being cast as the villain.

The work personifies this affect in Europa, a gallerist played by Susanne Sachsse, whose behavior oscillates between ravenous, crass, and disdainful—looking at the artist’s work with covetous scorn. “I am Europa and I am sick,” the figure repeatedly utters, with a tone mixing self-flagellation and praise. Lacerating and canonizing herself in the same breath, one can see Europa feels good about feeling bad. She thinks herself generous, yet places a debt of gratitude on those who accept her largesse. Beneath a veneer of worldliness, and carefully curated Enlightenment ideals, her monologue exposes her deep-seated crassness.

The artist, setting up an installation in Europa’s gallery, stages herself as an undutiful daughter—the one who brings shame and disruption to the family, by refusing to demur and comply. The tension between the two figures is catalyzed in a ritual where Korean deities—Daesin Halmeoni (Great Spirit Grandmother) and Sansin (a male Mountain God performed by the artist herself)—perform a healing on the sick body of Europa. Inspired by the traditional *Ssitgimgut* practice, the ritual symbolically dismembers Europa, removing what no longer serves her: greed, arrogance, abuse. While installing the show the artist calmly decapitates several large scale wooden phalluses with a circular saw whilst Europa plays with small scale phallic figurines, at one point laying inside a circle of phalluses. The phallus thus operates as a double signifier: representing the patriarchy that must be dismembered or beheaded (embodied by Europa and by the wooden sculptures), while simultaneously embodying the fertility and apotropaic power central to healing rituals, that asks to be celebrated. Here, the artist extricates the phallus from

⁴ Verwijzend naar het door moslims geregeerde Spanje (Al-Andalus)

term ‘aggrieved entitlement’ om de reactie te beschrijven van mensen die vinden dat ze iets verschuldigd zijn en het gevoel hebben dat hen dit wordt ontnomen. Het is de woede van iemand die dacht dat hij in de rol van de held was gecast en ontdekt dat hij de rol van de schurk speelt.

Dit affect wordt in het werk verpersoonlijkt door Europa, een galeriehoudster gespeeld door Susanne Sachsse, wier gedrag schommelt tussen vraatzuchtig, grof en minachtend terwijl ze met begerige minachting naar het werk van de kunstenaar kijkt. ‘Ik ben Europa en ik ben ziek,’ zegt het personage herhaaldelijk, op een toon die zelfkastjding en lof vermengt. Door zichzelf in een adem te verscheuren en heilig te verklaren, wordt duidelijk dat Europa zich goed voelt bij zich slecht te voelen. Ze vindt zichzelf gul, maar degenen die haar vrijgevigheid accepteren, zijn haar dank verschuldigd. Onder een laklaagje verijndheid en zorgvuldig samengestelde Verlichtingsidealen onthult haar monoloog een diepgewortelde grofheid.

De kunstenaar die in Europa’s galerie een kunstwerk installeert, speelt de plichtsverzuimende dochter – degene die schande en ontwrichting brengt over de familie door te weigeren zich te schikken en zich te conformeren. De spanning tussen de twee figuren wordt gekatalyseerd in een ritueel waarin Koreaanse goden – Daesin Halmeoni (Grote Spirituele Grootmoeder) en Sansin (een Andalusisch mannelijke Berggod, gespeeld door de kunstenaar zelf) – het zieke lichaam van Europa genezen. Geïnspireerd door traditionele Ssitgimgut-praktijken, ontleedt het ritueel Europa symbolisch en verwijdert wat haar niet langer dient: hebzucht, arrogantie, misbruik. De kunstenaar beeldt zichzelf af met een cirkelzaag waarmee ze verschillende grote houten fallussen onthooft, terwijl Europa met kleine fallische beeldjes speelt en op een gegeven moment in een cirkel van fallussen ligt. De fallus heeft zo een dubbele betekenis: hij vertegenwoordigt het patriarchaat dat ontleed en onthoofd moet worden (belichaamd door Europa en de houten beeldjes), maar staat

the grip of Freudian psychoanalysis, situating it instead within a Korean shamanic framework where it wards off evil: releasing it from a symbolic economy where it operates as a signifier of lack, to restage it as an agent of regeneration and defense. Central to this gesture is the figure of Europa herself: the abducted princess whose rape inaugurated a continent, now appears as willing initiator of erotic play, handling the very phallic forms that once signified conquest, and dismantling the mythic apparatus of rape—of women first, and then of entire continents—as the founding story of Europe itself.

The installation comprises two interconnected spaces: a film room and a physical gallery that mirrors its on-screen counterpart. This second space functions simultaneously as an art gallery—deconstructing the ethnographic gaze—and as a ritual chamber housing Korean shamanic objects: a ceremonial fan, paintings, phallic forms, and paper prayers. In this duality, the boundary between fiction and ceremony dissolves. Rather than focusing on narratives of displacement or spiritual seeking, the work redirects the ethnographic gaze away from the racialized subject and toward the mechanisms of racialization itself. But the humorous tone—upon seeing the phallic sculptures being chopped the audience realizes they are sitting on the remains of the patriarchy, now repurposed—envelops the sense of sacrality with the self-awareness characteristic of the artwork. The installation ultimately refuses to settle, suspending its viewer and its objects in a perpetual oscillation between the secular and the sacred—unable to claim either as her own, the artist instead conjures a third space from their collision: a world built from the fragments of both, yet reducible to neither.

Eschewing the simple alchemy of turning trauma into strength, the installatio’s meta-structural framework and culminating ritual instead perform a symbolic reparation of the shared colonial body—a body understood to encompass both the colonizer and the colonized—imagining a transformation that

tegelijktijd symbool voor de vruchtbaarheid en bezwerende kracht die centraal staan in genezingsrituelen en die gevierd moeten worden. De kunstenaar verlost de fallus uit de greep van de Freudiaanse psychoanalyse en plaatst hem in een Koreaans sjamanistisch kader waar hij het kwaad afweert. Ze bevrijdt hem uit een symbolische economie waar hij fungeert als een teken van gebrek, en positioneert hem als een agent van regeneratie en verdediging. Centraal in deze handeling staat de figuur van Europa zelf: de ontvoerde prinses wier verkrachting een continent inluidde, neemt nu gewillig het initiatief tot erotisch spel. Ze speelt met de fallische vormen die eens symbool stonden voor verovering, en ontmantelt het mythische apparaat van verkrachting – eerst van vrouwen en vervolgens van hele continenten – als het stichtingsverhaal van Europa.

De installatie bestaat uit twee onderling verbonden ruimtes: een filmzaal en een galerieruimte, als een echo van die in de film. Deze tweede ruimte fungeert tegelijkertijd als een kunstgalerie die de etnografische blik deconstrueert, en als een rituele kamer met Koreaanse sjamanistische voorwerpen: een ceremoniële waaier, schilderijen, fallische vormen en papieren gebeden. In deze dualiteit vervaagt de grens tussen fictie en ceremonie. In plaats van zich te richten op verhalen over ontheemding of spirituele zoektochten, leidt het werk de etnografische blik weg van het geracialiseerde onderwerp en naar de mechanismen van racialisering zelf. Wanneer de toeschouwers de fallische beelden in stukken gehakt zien worden, beseffen ze dat zij nu op de overblijfselen van het patriarchaat zitten, dat nu een nieuw doel heeft gekregen. Die humoristische toon geeft zowel de sacraliteit én het zelfbewustzijn van het werk weer, wat het kunstwerk karakteriseert. Uiteindelijk kiest het werk geen kant en houdt het de toeschouwer en de objecten vast in een eindeloze deining tussen het seculiere en het sacrale. Omdat de kunstenaar geen van beiden als de hare kan claimen, creëert ze een derde ruimte uit deze botsing: een wereld die is opgetrokken

heals the wounds of all it has afflicted and gestures toward the potential transformation of all parties bound by this violent history, in which both sides are invited into a more difficult, more honest form of coexistence, not by restoring a prelapsarian wholeness—which never existed—but by forging a new kind of relation, one capable of holding grief and accountability together, released from the rigid roles of savior and victim.

.....

uit fragmenten van allebei, maar niet uitsluitend tot de één of de ander gereduceerd kan worden.

Dit is veel meer dan een eenvoudig omzetten van trauma in kracht. Het metastructurele kader en het afsluitende ritueel in de filminstallatie voeren een symbolische vorm van heling uit op het gedeelde koloniale lichaam – een lichaam dat zowel de kolonisator als de gekoloniseerde omvat. Het verbeeldt een transformatie die de wonden geneest van alles wat er is aangedaan en wijst naar de potentiële transformatie van alle partijen die verbonden zijn met deze gewelddadige geschiedenis. Daarbij worden beide partijen uitgenodigd tot een moeilijker, eerlijker vorm van samenleven, niet door het herstellen van een prelapsarische soort heelheid – die nooit heeft bestaan – maar door het smeden van een nieuw soort relatie. Een relatie die in staat is om rouw en verantwoordelijkheid samen te dragen, bevrijd van de rigide rollen van redder en slachtoffer.

.....

CENTRAAL MUSEUM

LANDHUIS OUD AMELISWEERD



Hedendaagse kunst in een historische buitenplaats

Van 2022 tot en met 2027 is het Centraal Museum te gast in Landhuis Oud Amelisweerd. Deze prachtige buitenplaats vormt vijf jaar lang, van lente tot en met de herfst, het decor voor een solotentoonstelling van een gerenommeerde Nederlandse kunstenaar van nu. Op de eerste verdieping van het landhuis brengen we tentoonstellingen waarin de kracht van kunst leidend is. ‘Artist-driven’, wat betekent dat elke kunstenaar een open podium krijgt om werk en wensen te presenteren in samenwerking met de historische kamers. Zo hopen we van deze historische buitenplaats een actuele vrijplaats te maken en zowel kunstliefhebber als parkbezoeker te trakteren op een bijzondere kunstervaring.

In de vorige edities stond het werk centraal van: Amie Dicke, Marijke van Warmerdam, Hannah van Bart, Han Schuil, Ansuya Blom, Rory Pilgrim en Katja Mater & Evi Vingerling. De tentoonstelling *Transmutation* van Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) is te zien van 28 maart t/m 25 oktober 2026.

Deze programmering is een partnerproject van de Hartwig Art Foundation. Stadsherstel Utrecht is erpachter van Landhuis Oud Amelisweerd. Stichting Landhuis Oud Amelisweerd biedt een podium voor exposities op het gebied van hedendaagse kunst, wetenschap en geschiedenis en organiseert deze wisselende exposities en programma's met makers en instellingen uit Utrecht.

.....

Contemporary art in a historic country estate

From 2022 to 2027, Oud Amelisweerd Country House will play host to Centraal Museum. From spring to autumn for the next five years, this beautiful country estate will form the backdrop for a solo exhibition by a renowned Dutch contemporary artist. On the first floor of the house, the museum will give artists carte blanche. “Artist-driven,” meaning that each artist is given the chance to present their work and ideas in interaction with the historical interiors. We hope to turn this historic country estate into a contemporary sanctuary and to create unique artistic experiences for both art lovers and visitors to the park.

In the previous editions the following artists took center stage: Amie Dicke, Marijke van Warmerdam, Hannah van Bart, Han Schuil, Ansuya Blom, Rory Pilgrim and Katja Mater & Evi Vingerling. The exhibition *Transmutation* by Sara Sejin Chang (Sara van der Heide) is on view from 28 March until 25 October 2026.

This exhibition program is organised in collaboration with the Hartwig Art Foundation. Stadsherstel Utrecht is the leaseholder of Landhuis Oud Amelisweerd. The Foundation Landhuis Oud Amelisweerd provides a platform for exhibitions in the fields of contemporary art, science and history and organizes exhibitions and programs with makers and institutions from Utrecht.

CENTRAAL MUSEUM

LANDHUIS OUD AMELISWEERD



Deze programmering is een
partnerproject van de Hartwig
Art Foundation.

/

This exhibition program is
organised in collaboration
with the Hartwig Art Foundation.

Colofon

Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)
Transmutation

Curator

Laurie Cluitmans
Projectcoördinator
Annabel Kers
Marcom
Sophie van der Heijden

Essay

Ana Teixeira Pinto

Proofreading

Henry Broome

Vertaling

Judith Amsenga

Overige teksten

Laurie Cluitmans en
Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)

Redactie

Marie Baarspul

Vertaling naar Engels

Gerard Forde

Ontwerp

Sean van den Steenhoven
voor Lesley Moore

Film

Rento van Drunen

Met speciale dank aan

Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)
Andrea Davina
Theodora Niemeijer Prijs
Sjoerd Kloosterhuis,
ROZENSTRAAT
Jesse Strikwerda,
Anna Schepers,
Landhuis Oud Amelisweerd
Lotte Walrave, directeur
Landhuis Oud Amelisweerd
Johan Blom, Stadsherstel
Gemeente Utrecht

De bruikleengevers

Van Abbemuseum
Vleeshal in samenwerking
met M HKA
Rijksdienst voor het Cultureel
Erfgoed

Het technisch team

Norbert Kovacs,
Thomas de Kroon,
Julian Stolwerk,
Peter Verschuuren
Floor van Dongen,
Indyvideo
Erwin van't Hart

Colophon

Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)
Transmutation

Curator

Laurie Cluitmans
Project coordinator
Annabel Kers
Marcom
Sophie van der Heijden

Essay

Ana Teixeira Pinto

Proofreading

Henry Broome

Translation to Dutch

Judith Amsenga

Texts

Laurie Cluitmans and
Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)

Editing

Marie Baarspul

Translation to English

Gerard Forde

Design

Sean van den Steenhoven
for Lesley Moore

Film

Rento van Drunen

With special thanks to

Sara Sejin Chang
(Sara van der Heide)
Andrea Davina
Theodora Niemeijer Prijs
Sjoerd Kloosterhuis,
ROZENSTRAAT
Jesse Strikwerda, Anna
Schepers, Landhuis Oud
Amelisweerd
Lotte Walrave, directeur
Landhuis Oud Amelisweerd
Johan Blom, Stadsherstel
Gemeente Utrecht

Lenders

Van Abbemuseum
Vleeshal in collaboration
with M HKA
Rijksdienst voor het Cultureel
Erfgoed

Technical team

Norbert Kovacs,
Thomas de Kroon,
Julian Stolwerk,
Peter Verschuuren
Floor van Dongen,
Indyvideo
Erwin van't Hart