

1 Hanneke Grootenboer
Intieme ruimtes
Denken in de zeventiende-eeuwse kunst

6 Susana Puente
De kochiaanse komedie
Voetballers II (1958) van Pyke Koch

10 Nadia de Vries
Maakbare sterfelijkheid
No Ghost Just a Shell (1999-2003) van
Pierre Huyghe en Philippe Parreno

13 Bart Verschaffel
Rien de pur. Over de welvingen van
Daphne, schoonheid en kunst

17 Christophe Van Gerrewey
De ideale kunstcriticus

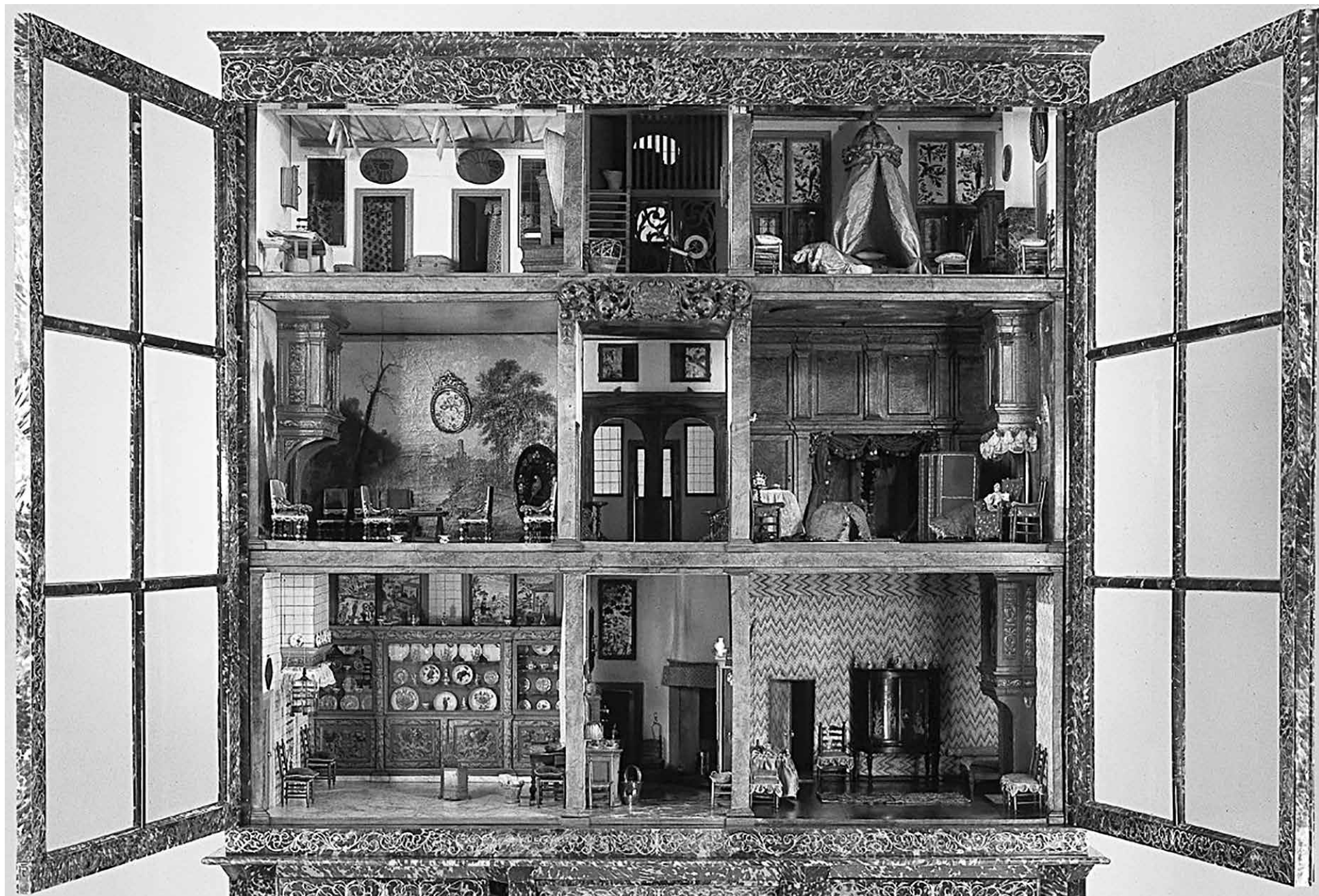
& 23-48

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t: 32(0)2 223.14.50 – email info@dewitteraaf.be
zevenendertigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 14.000 ex.
afgiffekantoor: Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

Intieme ruimtes

Denken in de zeventiende-eeuwse kunst



Petronella Oortman, Poppenhuis, 1685-1710, Rijksmuseum, Amsterdam

HANNEKE GROOTENBOER

Rembrandt is een schilder van denkers. In 1632 maakte hij een paneeltje van een filosoof die met de handen over de buik gevouwen in een kamer zit. Goud licht valt door het raam. Met het hoofd iets naar voren geleund neemt hij een typerend peinzende pose aan. Het grote folio dat opengeslagen op tafel ligt is wellicht de aanzet geweest tot de mijmeringen waaraan hij ten prooi is gevallen. Terwijl hij niets doet dan denken, als het vleesgeworden *vita contemplativa*, staat rechtsonder de tegenhanger: de vrouwelijke belichaming van het *vita activa*, het actieve leven, die met een pook het vuur onder een kookpot opstookt. De twee figuren, hun rol en de verschillende ruimtes rondom hen (de private ruimte van het huishouden en de intieme ruimte van het innerlijk) worden gescheiden door een opvallende s-vormige wenteltrap die beschouwers al kijkend kunnen betreden, tot ze blijven steken in de duistere bocht halverwege, en hun ogen de spiraal naar boven afronden via de onderkant van de trap. De binnen- en buitenzijde van de trap zijn als een DNA-streng helemaal verward geraakt. Moeten *vita contemplativa* en *vita activa* als twee gescheiden leefwij-

zen gezien worden, of vormen ze samen een wenteltrap, als twee in elkaar gedraaide vormen die elkaar volledig aanvullen?

Dit kleine paneeltje van 28 bij 34 centimeter – de afmetingen van een iPad – zit vol met gedachten, die zich niet alleen in het hoofd van de oude man afspelen, maar ook de binnenruimte lijken te vullen. Als dit vertrek een metafoor is voor zijn denkruimte, dan speelt de opvallende wenteltrap een grote rol, als een denkfiguur waarmee de filosoof hoger of dieper in zichzelf kan spiralen. Wenteltrappen werden vaker afgebeeld in combinatie met filosofen, zoals in een tafereel van Salomon Koninck – ongeveer een decennium later gemaakt, en met bijna dezelfde afmetingen – dat lang als een pendant is gezien van Rembrandts paneel.

Dergelijke paneeltjes waren soms te vinden in de piepkleine studeervertrekken die in de loop van de zeventiende eeuw steeds vaker in burgerhuizen werden opgetrokken. Een paar grote planken bakenden een ruimte af en gaven theologen, dominees en andere geleerden de kans zich terug te trekken. Naast boeken stonden er soms ook spiegels, kleine beeldjes, schelpen en prenten. En eveneens op schilderijen van dergelijke studeerkamers worden die voorwerpen verzameld, zoals in stilleven van Simon

Luttichuys. Net als de meeste kunstwerken in de huizen van de gegoede burgerij hadden dergelijke afbeeldingen een spiegelen-functie: de beschouwer en eigenaar ziet zichzelf en zijn bezigheden gereflecteerd, maar wordt er ook door onderwezen en aangemoedigd. Een model van interioriteit en intimiteit ontstaat, en in Rembrandts paneel wordt dat gevoel van verinnerlijking nog versterkt door de donkere schaduwvorming in de hoeken die een rond kader aanbrengt, als een voetlicht.

Niet alleen de activiteit (of juist: de non-activiteit) van het denken wordt getoond, het is ook de bedoeling om tot nadenken aan te zetten. In dat opzicht zijn deze afbeeldingen denkbeelden. De term 'denkbeeld' is synoniem met een idee, maar wordt in de vroegmoderne tijd vaak gebruikt wanneer een idee zichtbaar wordt gemaakt, fysiek of in de geest. Het begrip speelt een marginale, maar cruciale rol in de zeventiende-eeuwse kunsttheorie. In het omvangrijke traktaat *Inleyding tot de Hoge School der Schilderkunst, anders de Zichtbare Wereld* uit 1678 legt Samuel van Hoogstraten (schilder en theoreticus, en tevens leerling van Rembrandt) uit dat schilderkunst en filosofie zusterkunsten zijn. Geïmpliceerd wordt dat er twee werelden bestaan: een uiterlijke

en zichtbare, en een innerlijke en onzichtbare wereld. Beide zijn innig met elkaar verbonden. Met de term 'denkbeeld' maakt Van Hoogstraten een eerder subtiel onderscheid tussen enerzijds perfecte representaties van de werkelijkheid, en anderzijds taferelen die dat realisme lijken te ontstijgen en daarom een diepere, onzichtbare werkelijkheid aanroeren. Schilderkunst 'baart' denkbeelden, schrijft hij, wanneer schilders niet schilderen op basis van visuele perceptie en 'naar het leven', maar eerst hun innerlijke verbeelding aanspreken en lang broeden op een afgemeten compositie. In het traktaat *Inleyding tot de praktyk der algemeene schilderkunst* (1704) gebruikt Willem Goeree de term 'denkbeeld' op een andere manier, namelijk als een mentaal beeld. Hij betwijfelt of er een verschil bestaat tussen de visuele beelden die in gedachten opgeroepen kunnen worden door het lezen van een tekst, en afbeeldingen die we aantreffen in schilderijen. Een denkbeeld is, in dat geval, zowel fysiek als mentaal.

Rembrandts paneeltje kan bekeken worden met de definities van Van Hoogstraten of Goeree in het achterhoofd, maar het roept, als verbeelding van het denken, ook de fundamentele vraag op die door Hannah Arendt zo helder is geformuleerd in haar

meesterwerk *The Life of the Mind* uit 1971. Ze vraagt zich af wat we precies doen als we denken. Wat is het dat ons aanzet tot denken, en waar en wanneer grijpt het denken plaats? Arendt laat zien dat we ons moeten afsluiten van de wereld om ons heen vooraf een denkproces te kunnen starten. We moeten ons terugtrekken uit de publieke sfeer en de private sfeer betreden – of juist nog: een domein *binnen* die private sfeer, een intieme ruimte waarin een denker slechts van gedachten vergezeld wordt, en zo met zichzelf in gesprek kan gaan. Denken valt altijd buiten de gewone bezigheden en staat daarmee in contrast, schrijft Arendt: 'Het onderbreekt telkens weer de gewone levensprocessen, juist zoals het gewone leven telkens weer het denken onderbreekt.' Een denker heeft altijd een object nodig: hij of zij denkt niet 'iets', maar denkt na *over* iets. Zo'n object noemt Arendt een *thought-object*, een 'denkding'. Kunstwerken zijn voor Arendt denkdingen bij uitstek, en betrokkenheid bij kunstwerken leidt niet zozeer tot kennis (of tot waarheid), maar gaat juist voorbij aan de grenzen van kennis en leidt tot betekenisgeving.

Kunstwerken en andere objecten fungeerden in de zeventiende eeuw als dergelijke denkdingen, net zoals ze dat nu nog steeds doen. Zeker kleine voorwerpen die in de hand gehouden kunnen worden, zoals Rembrandts paneeltje, een beeldje of een schelp, kunnen niet alleen aanzetten tot denken, maar ook een ruimte creëren, tussen denker en ding, waarin gedachten zich kunnen vormen. Precies dit wordt gesuggereerd door de stillevens van Luttichuys, met al die uitgestalde voorwerpen, en de reflectie van die voorwerpen in de bolspiegel en in het hoofd van de beschouwer. Arendts opvattingen over het denken zijn een ideaal uitgangspunt om te kijken hoe denken wordt verbeeld in de zeventiende-eeuwse cultuur. De denkrimte die zij probeert te benoemen, kan gevonden worden, niet alleen 'in' Nederlandse kunst uit deze periode, maar ook *door middel van* deze kunstwerken.

Een portret dat Hendrick Martensz. Sorgh in 1661 maakte van Ewout Prins, zijn vrouw Maria Willemsdr. de Graeff en hun dochters Maria en Catharina, toont wederom de verschillende sferen van het actieve en contemplatieve leven. De huisvrouw op de voorgrond is de spil van het hectische huiselijke leven. Zonder problemen houdt ze alle ballen in de lucht: met één hand voorkomt ze dat haar jongste van tafel schuift, terwijl ze met haar andere hand een stuk brood geeft aan de oudste. Zelfs de hond danst naar haar pijpen. Haar echtgenoot kijkt toe, op de achtergrond, vanuit zijn studeerkamer. Hij heeft zich, net zoals Montaigne dat zo graag wilde, teruggetrokken uit het drukke familieleven om te reflecteren. Voorbeelden als deze geven aan dat denken en studeren duidelijk voor mannen voorbehouden zijn.

Toch is het nog maar de vraag of dat klopt. De zeventiende-eeuwse visuele cultuur wemelt van de schilderijen die rond uit contemplatief genoemd kunnen worden en waarin vrouwen de hoofdrol vervullen. In veel van deze werken, van bijvoorbeeld Johannes Vermeer of Pieter de Hooch, staan vrouwen centraal die zo in gedachten verzonken lijken dat het niet meer duidelijk is welke handelingen ze precies uitvoeren. De *Vrouw met waterkan* van Vermeer uit 1662 houdt in haar linkerhand een zilveren waterkan vast en in haar rechterhand het openstaande raam. Ze lijkt op iets te wachten, maar meteen ook te poseren. Wat is ze aan het doen? Gaat ze het raam helemaal openen of de kan optillen? Vermeer beeldt een moment af in een soort schaduwzone tussen definieerbare activiteiten. Het doet de beschouwer mijmeren: de reflectie van de wolven op het raam, maar ook van het tafelleed op de kan en op het zilveren bassin, vraagt aandacht voor wat al bij al een vluchtig moment is. Wat maakt dit soort non-activiteiten of tussenmomenten zo bijzonder en zelfs uitzonderlijk – om te schilderen en om, nu nog, naar te kijken? Er is gesuggereerd dat de schilderijen van De Hooch en Vermeer zo populair zijn omdat hun bedachtzame figuren ook *ons* laten stilstaan, door een moment van rust en bedachtzaamheid te creëren in deze hectische tijden. Maar ook in de zeventiende eeuw was er een markt voor dit type afbeelding, en recent onderzoek heeft aangetoond dat burgervrouwen in de Republiek als kopers opereerden. Waren deze schilderijen tot hen gericht?



Rembrandt, Mediterende filosoof, 1632, Louvre, Parijs



Salomon Koninck, Filosoof met open boek, 1640-1650, Louvre, Parijs

Deze afbeeldingen staan in elk geval dicht bij Rembrandts filosoof dan meestal wordt aangenomen, en ook dicht bij het filosofische genre van het stilleven dat de toeschouwer uitnodigt tot diepe reflectie. Ik zou daarom willen pleiten voor een nieuwe, genreoverstijgende categorie van zeventiende-eeuwse contemplatieve kunst. Veel stilleven roepen existentiële vragen op, en de verschillende voorwerpen die op tafel verzameld worden, thematiseren *vanitas* – zoals het aforistisch omschreven wordt in het Bijbelboek *Prediker*: 'ijdelheid der ijdelheden, alles is ijdelheid'. Een zandloper refereert aan het verstrijken van de biografische tijd, de kostbare voorwerpen aan wereldse rijkdom die niet meegenomen kan worden in het graf. De meeste stilleven zijn dan ook geconstrueerd rond een fundamentele paradox: het advies om niet te consumeren, het lichaam te vergeten en je te richten op de geest, wordt op de meest smeuge en verlekkerde wijze verpakt. Wie voor een stilleven staat, loopt het water als het ware meteen in de mond; lusten worden opgeroepen terwijl er meteen voor wordt gewaarschuwd. Dat schept onduidelijke verwachtingen: wat worden we geacht te doen?

Omdat deze afbeeldingen een onoplosbaar dilemma oproepen, zijn het bij uitstek denkbeelden: kunstwerken die gedachten in gang zetten, of beter nog, die vanwege de paradox die ze bevatten een soepel denkproces verstoren. Er worden juist vragen opgeroepen, hindernissen opgeworpen, niet alleen door symbolische voorwerpen weer te geven, maar ook door verschillende soorten etenswaar af te beelden. We worden

niet aangezet tot denken, maar ons denken wordt juist een halt toegeroepen. In literaire en filosofische teksten van die tijd werd diep nadenken vergeleken met het verorberen van eten: Constantijn Huygens, intellectuele duizendpoot (en bovendien secretaris van de Prins van Oranje), klaagde over de herenloze lezers die zijn gedichten te moeilijk vonden. Gefrustreerd merkt hij op dat zijn gedichten geen vermaak aanbieden, maar een mentale uitdaging waarvan de waarde zich alleen openbaart aan de bedacht-



Simon Luttichuys, Vanitasstilleven, 1635-1640, Museum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk

zame lezer die lang 'kauwt' op elk woord. Huygens' goede vriend Barlaeus schrijft als volgt over diens werk:

Wie de pit wil eten moet de noot kraken. Voor waterdrinkers en principalen is dit niet geschreven, maar voor een attente lezer aan wie herhaalde lezing de geheimen zal openbaren. Wat aangelengd is en slap, proeven we met afkeer en minachting, maar wat een stevige smaak is, laten we in onze mond heen en weer gaan, met wrijving en kleine slokjes tegelijk.

Ook een goed schilderij biedt ons geen slappe hap, maar pittige spijzen: visuele noten om te kraken, met pitten waarop we bedachtzaam kunnen kauwen. De link tussen denken en kauwen is trouwens nog steeds van kracht in de term 'rumineren', wat diep mediteren betekent (of later, in de twintigste eeuw, op een passieve manier omgaan met problemen), maar ook herkauwen.

Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst is door de kunstgeschiedenis met name bestudeerd in termen van representatie. Met de definitie van denkbeeld als vertrekpunt gaat het er niet zozeer om *wat* wordt afgebeeld, maar hoe deze afbeeldingen functioneren en waartoe ze beschouwers aanzetten, toen en nu. Een verwante vraag is hoe deze kunstwerken symptomatisch zijn voor de cultuur waarin ze zijn geproduceerd – hoe ze gedachtegoed articuleren, onafhankelijk van de intentie van de kunstenaar. Kunst is een vorm van denken – niet alleen het resultaat van een denkproces, maar ook de aanzet ertoe.

Het denkbeeld als theoretisch concept was zeer belangrijk voor het werk van Walter Benjamin. Hij realiseerde zich dat het dagelijkse leven dat zich in de straten van Berlijn openbaarde hem grote theoretische inzichten kon opleveren, terwijl hij wandelde of rondzwierf. Die ideeën tekende hij op in literaire miniaturen, in korte stukken proza die hij omschreef als *Denkbilder*, op dat moment geen gangbaar Duits woord. Benjamin had niet alleen de Nederlandse term goed begrepen, maar had ook de etymologische achtergrond bestudeerd, die teruggrijpt op de emblematische traditie waarin woord en beeld aan elkaar worden gekoppeld. Een allegorische manier van denken wordt op die manier verbonden met het dagelijks leven. Deze manier van lezen en kijken, en van denken en kijken tegelijkertijd, was tot in de verste hoeken van de maatschappij in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden doorgedrongen.

Een goed voorbeeld is *Het Leerzaam Huisraad* uit 1711 van Jan Luyken. Dit boekwerk bestaat uit een vijftigtal afbeeldingen van typisch huishoudelijke voorwerpen zoals een emmer, een spiegel of een bezem, voorzien van Bijbelse citaten en stichtelijke gedichten. Gebruikers van deze voorwerpen, in de afbeeldingen vaak vrouwen, worden door Luyken aangezet om te reflecteren op de metaforische betekenis van hun werk: een opgeruimd huis zorgt voor een heldere geest, de bezem of rabelbol verwijderd niet alleen de spinnenwebben in de hoeken van de kamer, maar ook in de krochten van de geest, terwijl de spiegel zorgt voor zelfinzicht en zelfreflectie. Het is heel intrigerend dat de nadruk vaak ligt, in de visuele en literaire cultuur, op de huiselijke sfeer waarin de activiteit van het denken moet plaatsvinden. Veel schrijvers en schilders richtten zich volledig op huiselijke beslommingen die met extreem grote aandacht voor detail werden verbeeld. Het was de grote kracht van de kunst van de Nederlandse Republiek, zo schrijft Samuel van Hoogstraten trots in het laatste hoofdstuk van *de Inleyding tot de Hoge School der Schilderkunst*. Hij noemt Nederlandse schilders parelvisers die schatten opdiepen uit de goudmijn die de zichtbare wereld is. Ze transformeren niet bijster opzienbarende gebeurtenissen tot juwelen van kunstwerken, die in de kabinetten van verzamelaars opgenomen worden.

In de Nederlandse visuele cultuur wordt het dagelijks leven tot monument verheven. Een schilderij zoals het beroemde plaatsje in Delft van De Hooch uit 1658 is een realistische afbeelding, maar het beargumenteert ook dat de zintuiglijkheid van het huishoudelijke leven het waard is om gezien en ervaren te worden. Het is tevens een afbeelding van contemplatie: de vrouw in de schaduw in de gang lijkt niets anders te doen dan peinen, net als Rembrandts filosoof, maar



Hendrick Martensz. Sorgh, Familieportret van Ewout Prins, Maria Willemsdr. de Graeff en hun dochters Maria en Catharina, 1661, Het Schielandshuis, Rotterdam

zij kan kennelijk alleen rechttop reflecteren, tussen de bedrijven door. Ze is genoodzaakt om te denken tijdens het bestieren van het huishouden. De activiteit van het denken is gerechtvaardigd voor Rembrandts filosoof – het is het thema van het schilderij – maar dat privilege van ‘niets doen’ dan denken is voor vrouwen niet weggelegd, want ze zijn altijd bezig. *De binnenplaats van een huis bij Delft* van De Hooch toont een gestolen moment waarop een vrouw toch tijd neemt voor zichzelf.

Jonge naaister (1655) van Nicolaes Maes, die net als Van Hoogstraten uit Dordrecht afkomstig was, toont een jonge vrouw die bezig is met het zomen van een laken in het laatste daglicht. Ze zit op een ‘zoldertje’, een van planken gemaakte verhoging die haar beschermt tegen tocht. Een lage stoel maakt het makkelijk om diep over haar werk te buigen, en ze voert haar naaiwerk uit met uiterste concentratie. Haar rechterhand rust op een borduurkussen, terwijl ze met haar linkerhand net een steek heeft gemaakt en voorzichtig de draad aantrekt. Net als in Rembrandts *Mediterende filosoof* geven de schaduwwijke hoeken de vrouw een ronde omljsting die de aandacht op haar concentratie versterkt. Ook in composities van bijvoorbeeld Cornelis Bisschop zitten jonge vrouwen in de hoek van een kamer, bij het raam, maar ze zijn tegelijkertijd ook elders. Ze hebben zich afgesloten van de wereld en zijn in hetzelfde soort ‘nergens’ terechtgekomen waar Hannah Arendt over schreef en waar wij, als beschouwers, niet bij kunnen.

Er bestaan, naast een enkel portret, geen vroegmoderne generieke afbeeldingen van vrouwelijke denkers. Dit soort schilderijen kan gelden als een vrouwelijke variant. Het boek dat vaak naast het naaigerei op tafel ligt, is ook een indicatie dat de jonge vrouw aan het reflecteren is op wat ze zopas gelezen heeft. De meest gangbare iconografische interpretatie van de combinatie van handwerk en boekwerk refe-

reert aan de frase *ora et labora*: bid en werk, het gebruikelijke advies aan vrouwen voor een stichtelijk leven. Ook de uren die niet worden gewijd aan huishoudelijke taken moeten nuttig worden besteed met naaiwerk en gebed. Moralistische literatuur en embleemboeken bevestigen deze lezing. In *Maeghde-wapen* van Jacob Cats uit 1625 is een embleem terug te vinden waarop links de personificatie van ‘Leerzucht’ staat. Aan haar voeten ligt een variatie aan boeken, terwijl ze ook een borduurraam vasthoudt. Ze wordt geflankeerd door ‘Eenvoud’, net als ‘Leerzucht’ een deugd die vrouwen zo kostbaar kan maken als de bloeiende tulp in het midden van het wapen, waar potentiële echtgenoten als bijen omheen zullen zwermen.

Ook in de Republiek gingen theorie en praktijk echter lang niet altijd hand in hand. Er is een ruimere interpretatie mogelijk die de betekenis van deze werken niet alleen terugleidt tot die van zuiver stichtelijke literatuur, maar die ook grotere filosofische vraagstukken behelst. De grenzen van ‘leerzucht’ waren namelijk aan het uitdijen. Een serie prenten van vrouwen die huishoudelijke karweien uitoefenen en die gemaakt zijn door Geertruydt Roghman, een van de weinige vrouwelijke etsers die de Republiek heeft voortgebracht, zijn in dit verband belangrijk. Roghman wisselt schrobbede en boenende vrouwen af met hele stille scènes die handwerkende vrouwen voorstellen, en die doen denken aan Vermeer en Maes. Op een ets gemaakt tussen 1640 en 1647 inspecteert een vrouw het weefpatroon van een stuk stof. De lichtstraal valt op haar schoot en lijkt door het materiaal heen te steken alsof het een naald is. Alleen hoofd en bovenlichaam worden belicht: alle andere voorwerpen staan in de schaduw. Roghman suggereert dat naaien meer is dan enkel een huishoudelijke taak die wordt uitgevoerd in de ijdele uren. De nadruk ligt niet zozeer op de activiteit van het naaien zelf, maar op de vergelijking met concentratie, studie en reflectie. De klok in de linkerbovenhoek en het doodshoofd rechtsonder markeren een diagonale lichtlijn die de gebeurtenis een duidelijk kader geeft. Het is een vreemdsoortige *vanitas*, een compositie die verwijst naar het stillevens als filosofisch genre bij uitstek, maar dat hier wordt ingeschreven in een serie over typisch vrouwelijke, zware, geestdodende activiteiten. Binnen de serie vertelt deze afbeelding een alternatief verhaal over dat zogenaamde *vita activa*, dat niet gescheiden moet worden van het *vita contemplativa*, maar er veeleer mee kan samenvallen.

Een interpretatie van afbeeldingen zoals deze op basis van moralistische literatuur impliceert in feite een herhaling van de onderdrukkende ideologie van het vroegmoderne patriarchaat, dat in boekvorm veel strenger was dan in de werkelijkheid. Er is ruimte voor een andere interpretatie in het licht van de zogenaamde *querelles des femmes*, het vrouwendebat, dat toen woedde in heel Europa, en waarbij de tegenstelling tussen naald en boek, en dus tussen handwerk en studie, centraal stond. Ook al is de blik van de vrouw in Maes’ *Jonge naaister* gericht op de zoom van het laken, onze blik is gevestigd op de opgehouden naald die, zoals



Johannes Vermeer, Vrouw met waterkan, ca. 1662. Metropolitan Museum of Art, New York

Daniel Heinsius in 1606 in *Spiegel vande doorluchtige, eerlicke, cloucke, deuchtsame, ende verstandege vrouwen* schreef, het wapen van vrouwelijkheid was. Precies dit wapen moest neergelegd worden om de strijd voor zelfbeschikking aan te kunnen gaan.

Toen Anna Maria van Schurman, een van de meest beroemde vrouwen van de zeventiende eeuw vanwege haar enorme eruditie en veelvuldige talenten (ze sprak twaalf talen), een van haar vriendinnen aanmoedigde om te gaan studeren, schreef die vriendin ontmoedigd terug dat ze niet zou weten hoe ze dat moest doen: het was haar enkel aangeleerd om te naaien en te borduren. Andere vrouwen beklagden zich er over hun jeugd verdaan te hebben met zichzelf voortdurend in de vingers te prikken in plaats van een boek ter hand te nemen. Van Schurman, die ook uitblonk in het schilderen van miniaturen, glas graveeren, etsen en houtsnijden, kon zelf prachtig borduren, maar ze stelde pertinent: ‘Nu zijn sommigen gewoon hier tegen in te brengen dat het spinnen en het hanteren van de naald voor de vrouw een voldoende arbeidsveld is. Maar ik weiger deze Lesbischen regel aan te nemen, daar ik naar de stem van het verstand wil luisteren en niet naar een aangenomen gewoonte.’ Van Schurman legde inderdaad de naald neer en pakte de pen op: in 1638 schreef ze een opzienbarende *Dissertatie over de geschiktheid van de vrouwelijke geest voor de wetenschap en de letteren* om te beargmenteren dat elke vrouw het recht zou moeten hebben te studeren. Moesten vrouwen dan meteen ook toegang krijgen tot de universiteit? Pierre Le Moyne, een Franse jezuiet en deelnemer aan het vrouwendebat, stond erop dat de universiteit de poorten gesloten zou houden voor vrouwen. Hij zag het liever niet gebeuren dat zij diploma’s zouden krijgen en hun naald en draad zouden inruilen voor astrolabia en armillaire bollen – natuurkundige instrumenten, maar ook symbolen voor intellect.

Van Schurman was de eerste vrouw in Europa voor wie de universiteit in 1636 de poorten opende: aan de universiteit van Utrecht volgde zij colleges van de theoloog Voetius. Om mannelijke studenten niet te veel af te leiden, zat zij achter een afscherming, om ongezien te kunnen meeluisteren. Het is aardig om op te merken dat Van Schurman ondanks haar enorme roem in haar geschriften regelmatig te kennen heeft gegeven dat zij het liefst verborgen zou zijn gebleven. Een miniatuur die wordt gedacht een zelfportret van haar te zijn, is wat dat betreft veelzeggend: van achter een sluier kijkt Van Schurman de wereld in.

Uiteindelijk betoogt ze dat vrouwen hun heil niet elders moeten zoeken, in de publieke wereld bevolkt door mannen, maar dat ze binnenskamers tijd en ruimte zouden moeten krijgen om zich aan de studie te wijden.

Van Schurman bleef ongetrouwd, maar ze klaagde bitter dat het huishouden en de zorg voor familieleden haar twintig jaar



Pieter de Hooch, De binnenplaats van een huis bij Delft, 1658, National Gallery, Londen



Willem Claesz. Heda, Stillevens met vergulde bierkan, 1634, Rijksmuseum, Amsterdam



Jacob Cats, Maeghde-wapen, 1625, Rijksmuseum, Amsterdam



Nicolaes Maes, Jonge naaister, 1655, Mansion House, Londen



Cornelis Bisschop, Vrouw doet handwerk, 1672-1674, privécollectie

van haar leven hadden gekost door haar af te houden van studie en het beoefenen van de kunsten. Het was met name tijdens het handwerk, en tijdens het maken van zelfportretten – zo schrijft ze in een autobiografische tekst, *Eucleria*, uit 1683 – dat ze 'nieuwe vonsten' aantrof in haar hersenen, die hemelse gedachten opleverden. Ook Margaretha van Godewijck, een van de weinige andere geleerde vrouwen met wie Van Schurman vergeleken kan worden, schrijft in een van haar gedichten dat ze, eenmaal ontlast van zorg en huishoudelijke taken, graag in haar kamer een roemer ter hand neemt om die te graveren: 'Ik snijd' iet na de kunst./ dat kan mij mé vermaken'. Wat nog het meest opzienbarend is aan dit gedicht, is dat Godewijck kennelijk een eigen kamer had waar ze zich in terug kon trekken. Zij kon zich, al dan niet tijdens het graveren van roemers, van de wereld afsluiten. Ook Van Schurman had een eigen kamer – Constantijn Huygens refereert eraan in een van zijn gedichten – maar deze hoogopgeleide vrouwen van goede komaf, beiden ongetrouwd gebleven, waren op vrijwel alle vlakken een uitzondering.

Breien en praten gaan samen, zo stelt het gezegde, en de realiteit van de zeventiende-eeuwse vrouw is dat naaien en denken wel samen *moesten* gaan: er was immers geen tijd om je af te zonderen en te studeren, iets wat voor mannen wel was weggelegd. Vrouwen hadden geen privévertrek waarin ze alleen konden zijn. Het moment van rust en concentratie dat handwerk verschafte, vindt plaats in *hun* intieme ruimte, tussen hoofd en schoot. De enige manier waarop vrouwen zich konden terugtrek-



Borduirkussen, 1620-1630, Rijksmuseum, Amsterdam

ken was in zichzelf. Voor veel huishoudsters was dat alleen mogelijk als ze zich aan hun handwerk konden wijden.

In de lezingenserie *Was heißt Denken?* (1951-1952) legt Martin Heidegger uit dat de activiteit van het denken geen privilege is van professionele filosofen, maar integendeel wordt uitgevoerd buiten de

discipline, door amateurs. Denken als activiteit staat voor Heidegger dicht bij het handwerk dat bij een ambacht hoort. 'Al het handwerk berust op het denken,' zegt hij. 'Daarom is het denken zelf een van de eenvoudigste maar dus ook een van de zwaarste handwerken die de mensen kennen.' Hoeveel denkwerk ligt inderdaad besloten

in het handwerk van al deze vrouwelijke amateurs – in het naaldwerk, borduurwerk, kantklossen, knipwerk, glas graveren, emblemen maken en miniaturen schilderen? Werk dat buiten een atelier gemaakt wordt, en waarvoor enkel een 'zoldertje' tegen de tocht nodig is, of een hoekje bij het raam, en een schoot waarop het werk kan worden uitgevoerd. Hun privéruimte is niet afgebakend als een studeerkamer, maar wordt toch nog werkelijkheid in het borduurkussen dat bijvoorbeeld op een schilderij van Cornelis Bisschop te zien is. Dergelijke kussens, bespannen met fluweel, hebben een bedrieglijk simpel uiterlijk dat een ingenieuze binnenruimte verbergt. De constructie werkt als een soort minikastje dat, eenmaal opengeklapt, verschillende houten compartimenten onthult voor schaatjes en naalden, en waarin ook andere kleine objecten kunnen worden bewaard, in laatjes rondom een ingezette spiegel. Borduurkussens vormden op deze manier een intieme zone in de huiselijke sfeer.

Heidegger vergelijkt de denker met een schrijnwerker, een kabinet- of kastenmaker. In dat opzicht is het poppenhuis van Petronella Oortman een goed voorbeeld: het is het product van een denker voor wie handwerk het uitgangspunt is voor het denkbeeld dat ze gemaakt heeft. Oortman heeft, tussen 1685 en 1710, vijftig jaar aan dit poppenhuis gewerkt, dat een afspiegeling was van haar woonhuis. De zeventiende objecten zijn waarachtige reproducties in miniatuur, en even precies uitgevoerd als de originelen door de timmerman, glasblazer of boekbinder. Uiteraard bevat haar uitzet ook een borduurkussen, ongeveer drie centimeter lang, en voorzien van een ingezette spiegel.

Dit is geen poppenhuis maar een poppenkast of, beter gezegd, een kunstkabinet waarin een volledige rariteitenverzameling huist, in miniatuurvorm. In het Duits betekent *Schreine* niet alleen 'kast', maar ook 'heiligheid' of 'schrijn', wat deze kast, dit interieur, deze denkruimte, een extra aura geeft. Het is bovendien een interieur in een interieur, dat ook weer superlatieven van privéruimtes bevat, zoals een zeer rijk gedecoreerde kraamkamer, eenmaal in gebruik voor mannen ontoegankelijk, maar in het poppenhuis kan iedereen ongestoord naar binnen kijken. Er zijn, wellicht om die reden, maar weinig afbeeldingen van kraamkamers. Een uitzondering werd door Gabriël Metsu gemaakt in 1661: een kraamvrouw en haar man worden gefeliciteerd door een vrouw die net is binnengekomen. Een bediende zet snel een stoel en een voetwarmer bij. Bij dit schilderij heeft Jan Vos in 1662 een gedicht geschreven waarin hij het niet kan laten om bij dit inkijkje in vrouwelijke intieme ruimtes meteen een competitie op te zetten tussen het baren van een kind en het baren van kunst. Wat eerst het privilege is van vrouwen (nieuw leven baren) is toegankelijk geworden voor mannen, die 'uit dode verf' een levendige scène kunnen scheppen. De schilderkunst heeft mannen toegang gegeven tot de kraamkamer. Kunsten, zo schrijft Vos gepassioneerd, smeden sterkere banden dan familie.

Waar al deze verplaatsingen – al dit scheppen van al dan niet tijdelijke, al dan niet intieme ruimtes – toe leiden, is de vraag die ook Hannah Arendt zich stelde: waar gaan we heen als we denken? Haar antwoord was eenvoudig: we gaan naar nergens, we zijn dakloos in ons denken, zonder schuilplaats of beschutting. Het is niet mogelijk om ons denken of onze interioriteit een vaste plek te geven. Er is geen precieze plaatsaanduiding voor de behuizing van het 'ik'. Denken, als activiteit, als gedachtegang, is altijd een tocht zonder duidelijke bestemming. De dakloze denker heeft net daarom, als houvast, kunstwerken als *denkdingen* nodig. De tocht van de dakloze denker door dit 'nergens' kan dankzij kunst toch een duidelijker oriëntatie verkrijgen, die ons huiswaarts stuurt.



Geertruydt Roghman, Handwerkende vrouw, 1640-1647, Rijksmuseum, Amsterdam



Gabriël Metsu, Bezoek aan de kinderkamer, 1661, Metropolitan Museum, New York

Een versie van deze tekst is uitgesproken als oratie op 13 mei bij de benoeming van de auteur als hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

Amsterdam Galleries

GALERIE ONRUST

t/m 18/06

MAALSTROOM

Axel Linderholm

Planciusstraat 7
020.420.22.19

MIRRORED LANDSCAPE

Emma Talbot

do-za: 13:00-18:00
(en iedere dag op afspraak)
www.galerieonrust.nl

SLEWE GALLERY

t/m 18/06

Adam Barker-Mill, Alan Johnston

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14

18/05-22/05

ART ROTTERDAM

wo-za: 13:00-18:00
www.slewe.nl

EENWERK

t/m 28/05

IK JAN CREMER ICOON – 60 JAAR 'N ONVERBIDDELIJKE
BESTSELLER

Jan Cremer

Speciale editie verkrijgbaar

18/05-22/05

ART ROTTERDAM

Sheila Hicks, Booth 29

Koninginneweg 176
062.299.87.72

11/06-9/07

SELF PORTRAIT

Martin Margiela

do-za: 13:00-18:00
(en op afspraak)
www.eenwerk.nl

ANDRIESSE EYCK

t/m 25/06

STEPHEN WILKS

Cobblestone Quilt

18/05-22/05

ART ROTTERDAM

Main Section: Marijn van Kreijl,
Emmeline de Mooij, Bert Boogaard,
Silvia Gatti

Projections: Rory Pilgrim /
The Undercurrent

Leliegracht 47
+31(0)20.623.62.37

wo-za: 13:00-18:00
(enkel op afspraak
max. 2 pers)

02/07-30/07

SUMMER ACCROCHAGE

www.andriesse-eyck.com

GALERIE VAN GELDER

t/m 21/05

in GvG

LINES 1: STRAIGHT AND CURVED

28/05-06/07

Opening 28/05, 17:00-19:00

in GvG & Daughter

'THE LAND OF THE I'

Viktoria Kova

12/06

DM irissvangelder@gmail.com

ONTOLOGICAL SEANCE

Viktoria Kova

Planciusstraat 9 A

020.627.74.19

di-za: 13:00-17:30

www.galerievangelder.com

GALERIE RON MANDOS

t/m 10/06

INNER GARDEN

Solo exhibition Filip Vervaeke

t/m 10/06

Group exhibition curated by Sofie van de Velde and Jason Poirier
dit Caulier

Ilse D'Hollander, Leon Vranken, Tatjana Gerhard and
Stef Driesen

18/06-17/07

DANCE IN CLOSE-UP

Hans van Manen seen by Erwin Olaf

18/05-22/05

ART ROTTERDAM

Atelier van Lieshout, Sebastiaan Bremer,

Robert Devriendt, Kendell Geers,

Katinka Lampe, Muntean/Rosenblum,

Erwin Olaf, Hans Op de Beeck and

Gilleam Trapenberg

Prinsengracht 282

+31(0)20.320.70.36

wo-za: 12:00-18:00

zo: 12:00-17:00

www.ronmandos.nl

THE MERCHANT HOUSE

t/m 02/07

Opening tijdens Amsterdam Art Week, 11/05-15/05

VIER DECENNIA 'RETTANGOLO TAGLIATO'

Pino Pinelli

15/05, 15:00-17:00

MEET THE ARTIST

Mary Sue, presentatie van "Patatras!"

The first indoor land art game"

Herengracht 254

020.845.59.55

vr-za: 13:00-18:00

(en op afspraak)

www.merchanthouse.nl

De kochiaanse komedie

Voetballers II (1958) van Pyke Koch

SUSANA PUENTE

Voetballers II (1958) is een klein werk, met een afmeting van 23 bij 30 centimeter, in tempera op papier, bevestigd op paneel.¹ Zes mannen zijn aan het voetballen op een helder verlicht veld. Er zit vorst in de grond. In het donkere bos met kale bomen op de achtergrond zijn hier en daar elektriciteitsmasten omgevallen, erachter de glans van een groenblauwe hemel. Boven de punt van een kale tak hangt één oranje ster. Links achter in het veld is een met bloemen versierde goal te zien; rechts onder een scorebord staat een engel met gespreide vleugels. Drie van de spelers – twee in geel tenue en één in rood – richten hun aandacht op iemand links buiten het doek. De voorste speler in rood tenue, met rugnummer 3, zit op zijn knieën, met zijn rug naar ons gekeerd en met zijn armen in de lucht, in tegenovergestelde richting van de rest van de spelers. Een andere op de grond gevallen speler, overschaduwde door zijn teamgenoten, kijkt onze kant op.

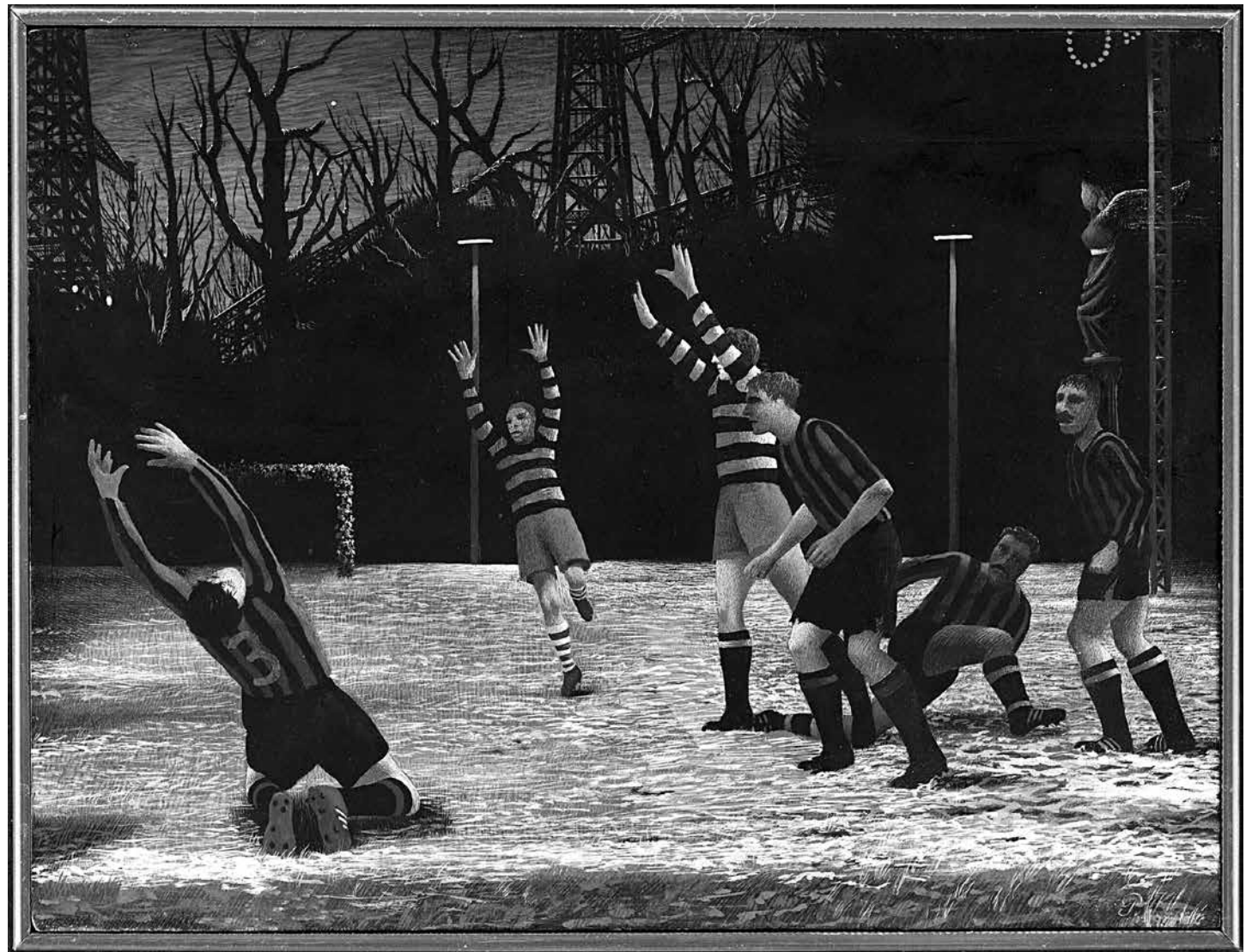
Het paneel is een van de vijf voetbalscènes die Koch in de jaren vijftig schilderde als deel van een grotere reeks aan sport en spel gewijde werken die de twaalf maanden van het jaar moesten verbeelden.² Net als de andere is *Voetballers II* een schilderij 'vol raadsels', in de woorden van wijlen kunsthandelaar Loek Brons.³ En toch springt dit ene schilderij eruit: vanwege het rijke palet, de complexe compositie en een zekere sensibilliteit die Koch sinds de jaren twintig aan het ontwikkelen was en rond 1940 in een nieuwe beeldtaal tot uitdrukking probeerde te brengen. Dat Koch zelf de sterke punten van het doek inzag, mag blijken uit een schets voor een grotere versie van deze voorstelling die na zijn dood in zijn atelier werd aangetroffen.⁴

Kochs schilderijen zijn niet eenvoudig te interpreteren, en bij leven leek Koch weinig genegen zich over de interpretatie ervan uit te laten. Tegenover journalisten bedienende hij zich van schampere oneliners: 'Een schilderij is een zelfbedieningswinkeltje,' zei hij ooit, 'iedereen haalt eruit wat hem van pas komt.'⁵ Toch zou het een vergissing zijn om uit dergelijke publieke uitspraken af te leiden dat de diepere betekenissen die aan zijn werk werden gehecht Koch niets konden schelen, getuige deze opmerking in een brief van 1955 aan de criticus Marc Eemans: 'Ik heb hoe langer hoe meer begrepen welk een onverhoeds-machtig wapen de gemeenplaats is. Stel u voor: ik beeldde in een reeks 'seizoenen', de winter af als een vrouw met een takkenbos en de Lente met een pangeboren lam... U ziet: ik zorg ervoor dat zelfs mijn minst lucide tegenstanders iets te lachen hebben.'⁶

Er is dus niets mis met de stelling dat *Voetballers II* gewoon een spelletje voetbal verbeeldt. Maar daarmee wordt wel voorbijgegaan aan de blik van de speler in het midden. Het spel – Kochs spel – gaat door, en of je nu al of niet lang genoeg blijft dralen om de spelregels te achterhalen, de gedachte dringt zich op dat het spel niet te winnen valt: Koch is ons simpelweg te ver vooruit. Pas als we besluiten mee te doen aan het spel beseffen we dat wij *evengoed* met lege handen staan – er is immers nergens een bal te bekennen.

Gesteriliseerd sadisme

'Jany: wil je me schrijven de woorden van Dante, die je memoreerde, maar die ik niet heb kunnen onthouden. Doe dit als 'tjeblijft.'⁷ Koch richtte dit verzoek in 1976 aan Adriaan Roland Holst, samen met de tekst van 'Fear No More' uit Shakespeares *Cymbeline*: 'Dit is de 'song' die ik honderden malen in slaaparme nachten mijzelf heb toegefluisterd,' schreef hij. Twaalf jaar eerder had Koch hetzelfde gedicht opgestuurd aan zijn zoon Floris Alexander, die balletdanser was. 'Ik ken niet veel gedichten en houd niet eens van gedichten lezen,' schreef hij destijds. 'Maar er zijn er enkele waar men de maker dankbaar voor kan zijn. Deze die ik je zend is mijn meest geliefkoosde.'⁸



Pyke Koch, Voetballers II, 1958, privécollectie

'Koch was niet een *gretige*, hij was wel een *aandachtige lezer*,' schreef de dichter Cola Debrot in 1975 over zijn vriend. 'Hij reikhalste niet voortdurend naar nieuwe lectuur, hij bepaalde zich tot enkele boeken die hij steeds maar weer opnieuw las.'⁹ Kochs verzoek om hem de verzen van Dante te sturen die hij 'niet [heeft] kunnen onthouden' houdt een poging in zich die te herinneren, waaruit we mogen opmaken, zoals ook Debrots karakterisering doet vermoeden, dat hij vóór het verzoek al bekend was met de tekst. In het Pyke Koch Archief bij het RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, geschonken door de Pyke Koch Stichting en onlangs opengesteld voor onderzoekers, bevinden zich krantenknipsels die Koch zijn leven lang bewaarde. Eén ervan, daterend van 6 augustus 1939, bevat een bespreking van Alexandre Masserons *Pour comprendre la Divine Comédie*, een inleiding tot Dantes visionaire cantos: 'De lezer neme de proef, tenzij hij de bewuste bovengenoemde kast [vol Dante-commentaren] reeds bezit,' schrijft de recensent. 'Is hij kastloos en begint hij eenmaal met Masseron, dan is een stukgelezen exemplaar van de *Commedia* onherroepelijk het gevolg!'¹⁰ Kochs belangstelling voor deze studie kan beschouwd worden als een duidelijk gemarkeerde terminus post quem voor zijn interesse in Dante.

Kochs schilderijen kenmerken zich door de *ironische uitdrukking van een bepaalde sensibilliteit*. Hiermee bedoel ik dat Koch voorstellingen opbouwt uit tegengestelde elementen, die samen een totaalontwikkeling uitdrukken waarvan de betekenis, of sensibilliteit, nieuw is.¹¹ Kochs traditionalisme zet de beschouwer al te gemakkelijk op het verkeerde spoor om één element uit een schilderij boven de andere te laten prevaleren. Zo worden zijn vrouwenportretten vaak uitgelegd als werken waarin de geportretteerde het onderwerp is waarnaar alle andere elementen verwijzen, als symbolen van haar karakter of beroep. Hierdoor is bij sommigen het idee ontstaan dat Koch een symbolistische schilder was van freudiaanse of politieke snit. Maar als we zijn werk zo lezen, interpreteren we een deel ervan en verliezen daarbij het geheel uit het

oog. We gaan voorbij aan een andere reden voor Kochs hyperrealisme, te weten niet het misleiden van het oog van de beschouwer, maar het *leiden* ervan naar elk deel van het schilderij, met de boodschap: *ze zijn allemaal even belangrijk en spelen met elkaar*, elk op een eigen manier.

Eén sensibilliteit die uit Kochs ironische verbeeldingen spreekt, is een *gesteriliseerd sadisme*: leven zonder mogelijkheid tot voortplanting of plezier, en dus zonder hoop, waarbij de pijn geleden wordt omwille van de pijn. Uit brieven blijkt dat Koch al minstens tien jaar voordien met het maken van aquarelschilderijen was begonnen, maar in zijn eerste bekende olieverfschilderij, *Dolores' ontbijt* (1927), komt dit sadisme tot uitdrukking door een jonge naakte vrouw weer te geven naast een open raam en voor een steriele, lege ontbijttafel.¹² Zoals haar naam suggereert, verdraagt Dolores – Latijn voor 'smart' of 'pijn' – de pijn van de kou om deel te nemen aan het ritueel van het ontbijt, zonder enige hoop haar honger te stillen.

Gedurende zijn ontwikkeling als kunstenaar maakte Koch zich uiteenlopende idiommen eigen om deze sensibilliteit uit te werken. *Mercedes de Barcelona* (1930) markeert het begin van een proces van verfijning in de richting van subtielere (maar niet minder ironische) voorstellingen, waarbij Koch zich liet leiden door de esthetische waarden zoals verwoord in Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918). Wat Spengler bijdroeg aan Kochs sensibilliteit was een *verruiming* van betekenis. Zoals Arnold Heumakers schrijft in zijn commentaar op Spengler in *Langs de afgrond*: 'Door de Duitsers erop te wijzen dat zij niet meer in een bloeiende *Kultur* leefden, maar in een veel oppervlakkiger *Zivilisation*, hoopte Spengler zijn landgenoten meer realiteitszin bij te brengen, meer gevoel voor harde feiten in plaats van hooggestemde idealen en abstracte waarheden.'¹³ In een dergelijke beschaving zouden de doorgewinterde, eeuwig onbevredigde protagonisten van Kochs wrede wereld gedijen, en dat moet Koch begrepen hebben – volgens J.J. Oversteegen las Koch Spengler 'maniakaal'.¹⁴ Het monumentale *Portret H.M. de Geer* (1940)

toont zijn vrouw als de ingetogen heldin van een verder lege tuin, die zich stoïcijns handhaaft, niet slechts ten overstaan van een steriele ontbijttafel, maar in het zicht van een steriele beschaving.

Kochs interesse in Masserons boek zou erop kunnen wijzen dat hij op zoek was naar een ander soort betekenisverruiming, zij het waarschijnlijk niet religieus van oriëntatie, want zoals Jan Engelman schrijft in zijn door Koch geautoriseerde monografie van 1941: 'Religiositeit bezit hij niet, al ziet hij de waarden harer traditie, en er is hem niets aan gelegen de vage, zwevende, aan geen heldere gedachte gebonden vormen van 'religie' na te volgen, die zooveel artiesten doen meenen dat zij ware hoogstanders zijn temidden van een platte, materialistische wereld.'¹⁵

Koch werkte dus binnen een hyperberpakt kader, want hij beschikte noch over het goddelijke van de symbolisten, noch over de dromen van de surrealisten. Zijn wereld was onveranderlijk, en onvermijdelijk de zichtbare, tastbare wereld. Niettemin bleef Koch voortdurend de grenzen van zijn eigen realisme opzoeken. In zijn beginjaren overschreed hij die en betrad hij daardoor surrealistische en groteske werelden, maar rond 1930 vond hij een evenwicht op dit slappe koord en behield dat, tot hij in 1940 aan een schilderij begon waarin hij zijn realisme wilde oprekken – niet lateraal maar verticaal, naar een 'moreel' plan, waarbij hij gebruikmaakte van Dante als gids.

Marschgezang

In canto 3 van de *Inferno* bevinden Dante en Vergilius zich in het vorgeborchte van de hel, waar degenen verblijven die als levenden 'gemeenheid deden noch er roem verkregen' (Hel 3: 36) en dus gedoemd zijn de eeuwigheid net buiten de poort van de hel door te brengen: 'De Hemel, die hun laagheid graag ontbeerde, / Wierp ze uit; de Hel heeft hen niet ingelaten, / Opdat de doemling niet op hen brageerde,' luidt het commentaar van Vergilius, in de vertaling van Albert Verwey uit 1923 (Hel 3: 40-42).¹⁶ Dante beschrijft hun straf:

En 'k zag een Vaan, eerst komen,
daarna wijken,
Daar ze in een kring zoo snel voorbij mij
rende
Dat zij tot rust mij onbekwaam moest
lijken.

En achter 't haar kwam een geheele
bende
van menschen, zooveel dat ik noô
bevroedde
Hoe ooit de dood zooveel aan de arde
ontzende.
(Hel 3: 52-57)

Het idee van een drempel naar de hel 'die vloekbren [vervloekten] immer dood en levend beide' (Hel 3: 64) herbergde, zal Koch, vermoed ik, hebben aangesproken, want hij bewoog zich in zijn eigen liminale wereld van kunstzinnig realisme zonder hoop op een hogere of lagere wereld. *Marschgezang* was een temperagrisaille die Koch rond 1940-1941 voltooide en voor de monografie van Engelman liet fotograferen, al was het resultaat ervan kennelijk teleurstellend en mogelijk de reden dat hij de grisaille korte tijd later vernietigde: 'Van het *Marschgezang* liet ik, voor deze uitgave speciaal een photo maken,' schreef Koch begin 1941 aan Engelman. 'De photo was slecht – Bovendien ben ik het schilderij belangrijk gaan veranderen. Toen het in z'n nieuwe versie klaar was heb ik het naar Den Haag gebracht ter fotografieering. De photo die ik er onlangs van kreeg is ook leelijk. Het schilderij in werkelijkheid is... passabel. Meer niet. Op de photo is het dunnetjes. Meer niet.'¹⁷

De grisaille toont een vaandeldrager met bloot bovenlijf en een band om zijn hoofd, die al marcherend en zingend onze kant op kijkt. Een lange, gebogen rij vlaggen met takkenbezems in de top is zichtbaar op de achtergrond. De vlag van de protagonist valt schuin van bovenaan links tot onderaan rechts en onttrekt het grootste deel van de lucht achter hem aan het oog.

Engelman beschrijft het werk 'als een zelfportret van de kunstenaar, maar tevens als zijn bekentenis tot het nationaal-socialisme'.¹⁸ Zouden we het hierbij laten, dan zouden we per abuis een deel aanzien voor het geheel en het 'spel' tussen de verschillende elementen die in het schilderij een rol spelen negeren. 'De bezempjes waren als een hommage bedoeld aan de vroeg gestorven Erich Wichman,' vertelde Pyke Koch in een interview met Louis van Tilborgh en Annemieke Ouwkerk.¹⁹ De kunstenaar en provocateur Wichman schreef vanaf begin 1928 voor *De Bezem*, een weekblad dat voor het eind van datzelfde jaar werd omgevormd tot een zelfstandige fascistische vereniging.²⁰ De *Bezem* werd de kiemcel van het Nederlandse fascisme, maar viel in meerdere fascistische groeperingen uiteen alvorens in 1933 een andere naam te krijgen.²¹ Rond deze tijd ging Koch zelf op zoek naar een partij om zich bij aan te sluiten en in juni 1934, een maand nadat hij met De Geer in het huwelijk was getreden, werd hij lid van het Vlaamse, fascistische, katholiek-corporatistische Verdinaso (Verbond van Dietsche Nationaal Solidaristen), opgericht door de charismatische Joris van Severen. De Nederlandse tak ervan werd sinds maart van datzelfde jaar geleid door Ernst Voorhoeve, een oom van Kochs vrouw.²²

De gelaatstreken in *Marschgezang* verschillen van die op zijn zelfportret van 1936, wat erop wijst dat Koch hier door een vermenging van gelaatstreken een nieuwe figuur wilde creëren, die veel weg had van zijn *Zelfportret met zwarte band* (1937). Dit laatste, bekende zelfportret en *Marschgezang* laten beide een voortzetting zien van het verfijningsproces dat Koch begon met *Mercedes de Barcelona*, waardoor het moeilijk is de tegenover elkaar geplaatste schilderij-elementen los van elkaar te zien. De drie samenstellende elementen in *Dolores* – de vrouw, het open raam en de ontbijttafel – zijn in *Mercedes* gereduceerd tot kleinere attributen, en vervolgens in *Zelfportret met zwarte band* tot niet meer dan gelaatstreken, schijnbaar een mengeling van zijn eigen gelaatstreken met die van Van Severen.²³ De close-up uit lage hoek is ontleend, zo schrijft Carel Blotkamp, aan filmstills uit Carl Dreyers *Jeanne d'Arc* (1928). De overeenkomst tussen het schilderij en het beeld van de heilige benadrukt de *hyperbolische* intenties van het werk: Van Severen was een katholiek en geloofde dus in verlos-



Pyke Koch, *Marschgezang* (foto), 1940-1941. Centraal Museum, Utrecht

sing, Koch daarentegen was seculier en een scepticus.²⁴ Zijn verbinding als mens met de persoonlijkheidscultus van Verdinaso mag oprecht zijn geweest, zijn kunstzinnige toe-eigening ervan was ironisch: hoe kun je immers een god vinden in een goddeloze wereld? De onontkoombare noodzaak 'binnen' deze contradictie te leven leidde tot de nieuwe ontwikkeling waar dit schilderij blijk van geeft. In *Zelfportret met zwarte band* wordt *Dolores'* lijdzaamheid tegenover huiselijke steriliteit verheven tot een hyperbolische tolerantie voor existentiële futilliteit. Deze sensibele wordt voortgezet in *Portret van H.M. de Geer*, waarin de wapenspreuk op de sjerp van de geportretteerde, *non sans cause*, een contrast vormt met de lege ruimte

waarin zij zich bevindt: 'ijdelheid der ijdelheden, het is al ijdelheid' (Prediker 1:2), lijkt het schilderij te zeggen. Niettemin houdt zij stand.

In de chaos van de Duitse invasie op 10 mei 1940 werd Van Severen, die 'de Hitlerianen', zoals hij ze noemde, verachtte en had verklaard dat Verdinaso trouw zou blijven aan België mocht er oorlog uitbreken, gearresteerd op verdenking van landverraad en overgebracht naar Abbeville, waar hij tien dagen later door Franse militairen werd geëxecuteerd.²⁵ Vervolgens wist Voorhoeve voor elkaar te krijgen dat Verdinaso in Nederland opging in de Nationaal-Socialistische Beweging (NSB), met hemzelf als de nieuwe propagandalei-

der. Later verklaarde Voorhoeve dat 'medewerking met de N.S.B. het meest geschikte middel was om de ontwikkeling van deze beweging in de veiligste banen te leiden door deze met Verdinaso-geest te beïnvloeden'.²⁶

Niet alle leden van Verdinaso waren het met hem eens. Verdinaso was een elitaire partij die tot doel had tien procent van de bevolking aan te trekken om de massa aristocratisch tot voorbeeld te dienen en voorwaarts te voeren.²⁷ Van even groot ideologisch belang was een onafhankelijke Laaglandse of 'Dietsche' identiteit die de 'Groot-Nederlandse gedachte' aanhing die, in de beginjaren van Verdinaso, tot uiting kwam in de romantische visie het oude rijk van Karel V te doen heropleven, van Friesland tot Bourgondië.²⁸ Deze ideeën waren van minder belang voor de op de massa gerichte NSB. Verdinasolid van het eerste uur Gerard van der Horst betwijfelde of de NSB beïnvloedbaar was en noemde de fusie 'een scheut melk in een emmer inkt'.²⁹ Niet iedereen volgde Voorhoeve naar de nieuwe partij, en niet iedereen die dat deed, werd daar ook verwelkomd. Koch, die de oom van zijn vrouw op 9 november 1940 was gevolgd, was in mei 1941 niet langer lid.³⁰ Vijf maanden later wees hij in een brief aan Roland Holst diens verzoek af om de door de Duitsers gevangengenomen acteur en schrijver Coen Hissink te helpen, met het argument: 'ik [beschik] zelf over geen relatie's, noch met bezetter, noch met Goedewaagen – [zo]dat er, integendeel, redenen zijn om aan te nemen dat ik in N.S.B.-kringen geen persona grata ben.'³¹

Met het besluit om binnen de NSB te overleven in plaats van erbuiten deden Voorhoeve en Koch afstand van hun principes; het was een besluit te leven 'sanza n'fama e senza lodo' (Inf. 3: 36), zonder schuld en zonder lof. Zoals de schilder Koch hechtte aan het afbeelden van de werkelijkheid en nooit probeerde ideale of alternatieve werkelijkheden te schetsen, zo lijkt ook de persoon Koch een *Tatsachenmensch* geweest te zijn, die niet tot het bittere einde vasthield aan een idee, maar zijn eigen hachje in het oog hield, bijvoorbeeld door zich aan te sluiten bij de sterksten. Misschien moeten we de beslissing van Voorhoeve en Koch zo begrijpen: de onmogelijkheid van een Groot-Nederland werd vervangen door de mogelijkheid van een Derde Rijk. 'Je weet hoe pessimistisch ik altijd geweest ben,' schreef Koch nog in 1980 in een brief, 'om de waarheid te zeggen: sinds de vernietiging



Pyke Koch, *Zelfportret met zwarte band*, 1937. Centraal Museum, Utrecht.
© Centraal Museum / Ernst Moritz

Museum
Leuven



WAEEL SHAWKY

11.03

→ 28.08.22



Wael Shawky, 'Cabaret Crusades: Drawing #602', 2021
Graphite, Ink, oil, mixed media on cotton paper, 57.2 x 76.2 cm
22 1/2 x 30 in | WSHA210002
© Wael Shawky; Courtesy Lisson Gallery.



De Standaard

SUBBACULTCHA

Maakbare sterfelijkheid

No Ghost Just a Shell (1999-2003) van Pierre Huyghe en Philippe Parreno

NADIA DE VRIES

Het is een bekend verhaal: een wetenschapper haalt een lijk uit de aarde, onderwerpt het aan een alchemistisch experiment en geeft het dode vlees daarmee opnieuw leven. Het resulterende wezen is, uiteraard, monsterlijk; het lijkt op een mens maar is het niet, het heeft een 'onnatuurlijke' oorsprong. Vanzelfsprekend wordt het monster afgewezen door de maatschappij; het voldoet niet aan de verwachtingen van zijn milieu, voelt zich afgewezen en neemt afstand van het leven waarin het niet thuis hoort.

Mary Shelley gaf haar beroemde roman *Frankenstein* (1818) de ondertitel 'een moderne Prometheus'. Ze vergeleek haar verhaal met dat van de mythische vuurgod die de andere goden een hak zette door de mens van technologie te voorzien. Met de door Prometheus geschonken kennis kon de mens de meest wonderlijke interventies verrichten zonder dat er een God of gebed aan te pas hoefde te komen. Goddelijke bijstand werd optioneel; de mens koos z'n eigen mirakels. De wetenschapper Victor Frankenstein groef een lichaam uit de grond en haalde de dood eruit, zo wordt verteld in de eerste moderne horrorvertelling, waarin, typerend voor het genre, ook ethische vragen worden gesteld. Mogen mensen voor God spelen? Kunnen ze de dood temmen? Mag de mens zich een lichaam toe-eigenen dat hem niet toebehoort?

In 1999 stellen de Franse kunstenaars Pierre Huyghe (1962) en Philippe Parreno (1964) zichzelf dezelfde vragen. In een catalogus van het Japanse cartoonbedrijf K-Works vinden de twee een sjabloon voor een vrouwelijk mangafiguurtje. Het is een goedkoop sjabloon. Het betreffende model heeft geen uitgesproken uiterlijk en is bedoeld als achtergrondfiguur in een stripboek of tekenfilm. Voor een hoofdpersoon is ze te flets. Haar gezicht is eendimensionaal, haar kleren hebben geen bijzondere details. Ze heeft ook geen laserogen of andere bovennatuurlijke krachten. Ze is visueel opvuls, bedoeld voor eenmalig gebruik, een wegwerpproduct.

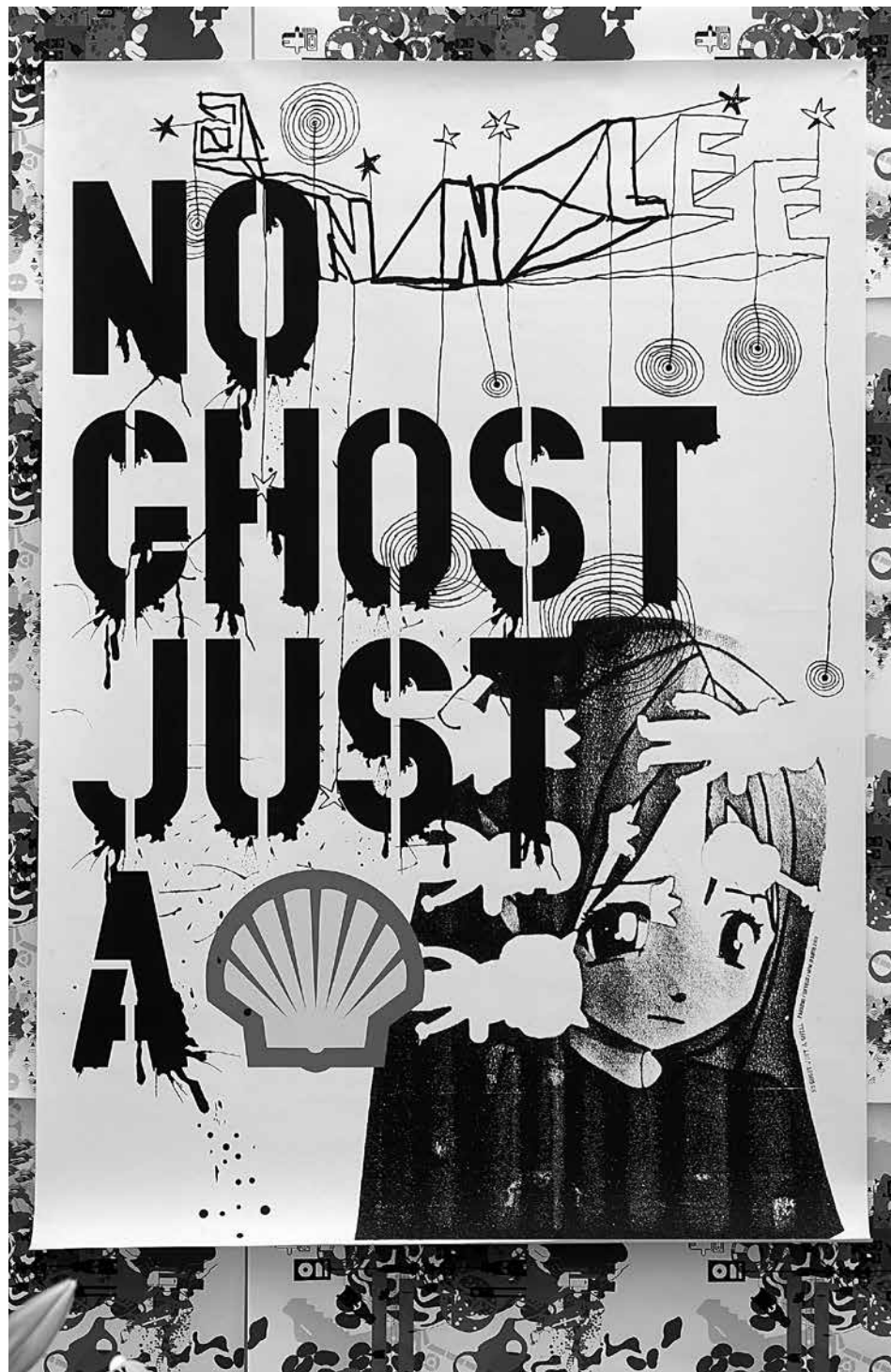
Huyghe en Parreno besluiten het sjabloon te kopen. Het copyright van het figuurtje is voortaan van hen en ze kunnen ermee doen wat ze willen. Ze zullen het meisje gebruiken als basis voor een nieuw mensenleven, een digitaal monster van Frankenstein.

Om te beginnen geven de twee kunstenaars het figuurtje een naam, Annlee. Vervolgens kennen ze het een wezenlijk menselijke eigenschap toe: sterfelijkheid. Huyghe en Parreno weten op dat moment nog niet precies hoe, maar op een dag zullen ze Annlee het loodje laten leggen. Tot die tijd zal ze avonturen beleven. Haar ervaringen zullen haar karakter vormen, en deze karaktereigenschappen zullen haar menselijkheid kracht bijzetten. Uiteindelijk zal ze een levend symbool worden: een iconische afbeelding die alsmat opnieuw wordt gerealiseerd, als een merkteken of een handtekening.

Huyghe en Parreno bedenken dat Annlee een interessanter persoon zal worden als ze vanuit verschillende invalshoeken gestalte krijgt. Hun eigen interpretaties zijn niet genoeg; er moeten meer makers zijn die de 'menswording' van Annlee vormgeven. De twee stellen een brief op waarin ze hun collega-kunstenaars uitnodigen om bij te dragen aan het verhaal van Annlee. De 'spelregels' voor deelname luiden als volgt:

Werk met haar, in een echt verhaal, vertaal haar capaciteiten in psychologische trekken, verleen haar een karakter, een tekst, een beschuldiging, en spreek tot het hof om haar te verdedigen. Doe alles wat in je macht ligt opdat het personage verschillende verhalen en ervaringen beleefd. Opdat ze als een teken kan optreden, als levend logo.

De bedoeling van deze uitnodiging – en het daaruit voortvloeiende project – was om Annlee, voorbij haar oorspronkelijke toe-



M/M (Paris), AnnLee: No Ghost Just a Shell, 2000, No Ghost Just a Shell, The AnnLee Project, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, foto Peter Cox

passing, tot een fictief (hoofd)personage op te tillen. Ze moest geen eenzijdig mangafiguurtje blijven, maar een 'echte' mens worden met 'echte' verhalen. De sleutel tot haar echtheid lag, volgens Huyghe en Parreno, in haar verscheidenheid. En hoe meer vormen ze zou aannemen, hoe aanwezig ze zou zijn.

Veel kunstenaars reageerden enthousiast op de oproep, onder wie bekende namen als Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick en Richard Phillips. Sommigen droegen zelfs meerdere werken bij. Ongeveer een jaar later – het was inmiddels 2001 – was de beeltenis van Annlee in uiteenlopende vormen gereproduceerd en verspreid, van videowerken tot neonsculpturen. Ze kreeg zelfs een eigen behang, ontworpen door het creatieve bureau M/M (Paris). Er was inmiddels ruim voldoende materiaal voor een tentoonstelling, en zo werd de eerste editie van *No Ghost Just a Shell* een feit.

De titel van de expositie is een verwijzing naar *Ghost in the Shell* (1995), een animefilm van regisseur Mamoru Oshii, gebaseerd op de gelijknamige stripreeks van Masamune Shirow over een vrouwelijke cyborg, Motoko Kusanagi, die de opdracht krijgt om een hacker ('Puppet Master') uit te schakelen. Wanneer Kusanagi haar doelwit ontmoet, ontdekt ze dat hij óók een cyborg is, maar dan wel een met menselijke ambities – de Puppet Master wil juist niet onsterfelijk zijn. Hij doet Kusanagi het voorstel om hun geesten te laten samensmelten, zodat hij zijn eigen cyborglichaam kan verlaten en een onderdeel wordt van Kusanagi. De Puppet Master wil zijn individualiteit opof-

feren zodat hij, als gevolg van de paradoxale menselijke autonomie, kan ophouden te bestaan. Het verhaal van *Ghost in the Shell*, een recente sciencefictionklassieker, roept intrigerende vragen op over wat het betekent om mens te zijn en een identiteit te hebben. Wanneer ben je een mens? En welke eigenschappen zijn kenmerkend voor een autonoom wezen? Deze kwesties zijn bepalend voor de levensloop van Annlee, een individu dat haar autonomie 'herover't door te verdwijnen.

Op 24 augustus 2002 opende *No Ghost Just a Shell* in de Kunsthalle Zürich. Annlee leek met succes te zijn gepromoveerd tot een hoofdpersoon: alle werken in de expositie gingen over haar. Als aanvulling op de vele gastbijdragen aan de tentoonstelling hadden Huyghe en Parreno zelf ook een paar werken van 'hun' Annlee gemaakt. Zo stuurde Huyghe haar naar de maan voor een eenzame wandeling over een droog, pokdalig landschap (*One Million Kingdoms*, 2001) en liet Parreno haar reflecteren op haar verleden als comicsjabloon (*Anywhere Out in the World*, 2000). De doelstelling van de tentoonstelling, 'geef een fictieve figuur een mensenleven', leek te worden weerlegd door de inhoud van beide video's. Annlees potentiële menselijkheid werd zowel op psychologisch als ontologisch vlak ontkracht door de situaties waarin Huyghe en Parreno haar plaatsten. Mensen kunnen immers niet zomaar wandelen op de maan, en ze ontstaan evenmin als een afbeelding in een catalogus.

In de praktijk bleek het voor de meeste kunstenaars lastig om een stripfiguur een

menselijke identiteit te geven. Het meisje was en bleef een poppetje, of Huyghe en Parreno dat nu wilden of niet. Zo waren de werken van Gonzalez-Foerster (*Annlee in Anzen Zone*, 2000) en Gillick (*Annlee You Proposes*, 2001) duidelijk geïnspireerd door genrefictie en cartoons. In het werk van Gonzalez-Foerster zien we Annlee in een donkere ruimte waar ze een kloon van zichzelf ontmoet; in dat van Gillick bewoont ze een horrorachtig huis en laat ze zichzelf en haar bezittingen op telekinetische wijze zweven. De uiteindelijke output van *No Ghost Just a Shell* was kortom eerder magisch dan menselijk van aard.

Eén kenmerk van de heersende sociaal-materiële omstandigheden in de mensenwereld reproduceerden Huyghe en Parreno echter getrouw, namelijk het heersende seksisme – al zou je cynisch kunnen zeggen dat een seksistische behandeling bij uitstek de menselijke vuurdoop voor een vrouw is. Van alle mogelijke figuren die Huyghe en Parreno hadden kunnen kiezen voor hun project, kozen ze uitgerekend een minderjarig Japans meisje. Deze figuur gebruikten ze vervolgens als een soort artistieke escortwerker, die werd uitgeleend aan andere kunstenaars om te dienen als een projectiescherm voor hun ideeën en fantasma's. Het feit dat Annlee hierin niet 'vrij' was, maar een economisch bezit dat door middel van copyright aan Huyghe en Parreno toebehoorde, liet geen misverstand bestaan over de verhoudingen. De Chinese filmmaker Chin-Chin Yap schreef in het blad *ArtAsiaPacific* een reactie. Ze zette vraagtekens bij het feit dat Huyghe en Parreno, twee witte Europeanen, bewust naar een Japans bedrijf waren gestapt om een Aziatisch, en daarmee 'exotisch' model uit te kiezen. *No Ghost Just a Shell* handelt dus niet alleen over sterfelijkheid en eigenaarschap, maar ook over bezits- en machtsverhoudingen. En met hun project bevestigden Huyghe en Parreno, al dan niet bedoeld, het traditionele machtspatroon, waarbij de leefomstandigheden van de kwetsbaren der aarde worden bepaald door een mondiale, veelal westerse elite.

Na de eerste expositie werd het Huyghe en Parreno duidelijk dat Annlee geen volwaardig 'leven' zou krijgen als ze slechts door anderen werd gereproduceerd. Een mensenleven begint bij het recht op zelfbeschikking, en zolang Annlee niet het recht over haar eigen afbeelding had, zou ze die niet kennen. Ze zagen maar één oplossing: de rechten van het copyright op Annlee aan Annlee zelf overdragen. Via een notariële akte, waarvoor ze een expert in intellectueel eigendom inhuurden, vond de overdracht plaats. Vlak voor het einde van 2001 werd Annlee de rechtmatige eigenaar van haar eigen beeldrechten.

Hoe grotesk deze interventie ook lijkt, de overdracht van het copyright had wel degelijk juridische gevolgen. De vrije reproductie van beelden van Annlee moest per direct stoppen. In feite hield dit in dat ze was gestorven: het was immers onwaarschijnlijk dat zij, een stripfiguur, ooit een kunstwerk van zichzelf zou maken. Annlee bleek inderdaad sterfelijk te zijn, zoals Huyghe en Parreno zich dat bij aanvang van hun samenwerking hadden voorgenoemd, alleen op een minder menselijke manier dan de kunstenaars hadden voorzien. Het intellectuele eigendom was haar fataal geworden.

Nu ze was gestorven, moest er om Annlee worden gerouwd. Huyghe en Parreno hadden daar een passend theater vorm voor in gedachten. Op 4 december 2002, op de openingsavond van Art Basel Miami, staken ze een enorm vuurwerk af in de vorm van Annlees gezicht. Het spektakel, getiteld *A Smile Without a Cat* (een verwijzing naar de Cheshire Cat uit *Alice in Wonderland*), was het slotstuk van Annlees visuele reproductie. 'Dit is de laatste manifestatie van Annlee,' stelden de kunstenaars bij aanvang van het schouwspel. 'Hierna zal ze vertrekken uit het koninkrijk der representaties.' Slechts enkele seconden was het treurige gezicht van Annlee aan de hemel van Miami Beach te bewonderen, daarna verdween het in de duisternis.

Een paar dagen later, op 14 december 2002, opende de tweede editie van *No Ghost Just a Shell* in San Francisco. Vanwege deze bijzondere 'dood van het subject' koos Benjamin Weil, de curator, voor een funeraire aankleding van de tentoonstellingsruimte. Dankzij de klinisch witte muren en wachtkamerstoelen kreeg de expositie in SFMOMA de allure van een mortuarium. De centrale verwarming in het museum stond uit, zodat de ruimte akelig koel bleef. Halverwege de expositie werd er nog een werk aan de tentoonstelling toegevoegd: *DIY, or How to Kill Yourself Anywhere in the World for \$399* (2003), van de Amerikaanse kunstenaar Joe Scanlan. Dit grimmige werk is een parodie op het welbekende Ikea-bouwpakket en bevat instructies voor het maken van een doodskist. De onderdelen van het bouwpakket – zes houten planken – werden in het midden van de tentoonstelling uitgesteld. Vlak ernaast, aan de muur, hing de akte van overdracht die tot Annlees dood had geleid, het voorgaande jaar onderkend door Huyghe en Parreno.

Het slotakkoord van *No Ghost Just a Shell* vond plaats in het Van Abbemuseum in Eindhoven, waar de expositie in de lente van 2003 heen reisde, het laatste jaar met Jan Debbaut als directeur. Op het promotiemateriaal werden niet Huyghe en Parreno als hoofdkunstenaars aangeduid, maar Annlee zelf. De catalogus voor deze laatste editie van *No Ghost Just a Shell*, zo vermeldt het Van Abbe, is het laatste object dat voor het Annlee-project werd gemaakt. In deze publicatie reflecteren negen schrijvers, onder wie Jan Verwoert, Molly Nesbit en Hans Ulrich Obrist, op de werkwijze van Huyghe en Parreno en op het bestaan van Annlee zelf. Obrist bejubelde het project en omschreef *No Ghost Just a Shell* als het bewijs dat 'een tentoonstelling zich kan ontwikkelen als een levend wezen'. Dat het onderwerp van de tentoonstelling gedurende de looptijd kwam te overlijden, zo schreef hij, maakte van het project zowel een kunsthistorisch archief als een biologisch experiment.

Na afloop van *No Ghost Just a Shell* kocht het Van Abbemuseum de inhoud van de gehele tentoonstelling aan. Een bijzondere acquisitie, want het komt niet vaak voor dat een museum een expositie integraal verwerft. Losse elementen van het project worden dikwijls getoond in andere musea – in 2018 was Annlee nog in de Tate Modern Tanks in Londen te bewonderen – en in 2006 presenteerde het Van Abbe de tentoonstelling opnieuw, maar dan in 'etapes', zodat bezoekers de individuele werken buiten de context van het collectieve project konden bekijken (en bevragen).

Een volledige presentatie heeft sinds 2003 niet meer plaatsgevonden. Inmiddels is het bijna twintig jaar geleden dat *No Ghost Just a Shell* voor het laatst in een museale setting werd getoond. Wellicht zal Annlee in de nabije toekomst, onder het mom van een retrospectief, nog eens uit de dood 'herrijzen'. In informele zin is haar mogelijke terugkeer regelmatig het onderwerp van gesprek geweest. Ze is ondertussen een cultfiguur geworden in onlinegemeenschappen. De merchandise van de oorspronkelijke expositie (T-shirts, posters) worden voor hoge bedragen verkocht op eBay en Depop, en eens in de zoveel tijd wordt er door fans van het project gepoogd om Annlee weer tot leven te wekken. Het inmiddels wegbezuinigde Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) organiseerde in 2012 het project *No Shell Just a Ghost*: amateurkunstenaars werden uitgenodigd om Annlee uit haar dood te 'bevrijden'. De deelnemers werd gevraagd om een visuele bijdrage te leveren aan een openbare blog, dat in de zomer van 2012 werd geëxposeerd als onderdeel van de afscheidstentoonstelling van het NIMk: *Yes, We're Open*. In de academische wereld is Annlee een geliefde case-study voor het onderzoeken van digitaal eigenaarschap; op de site Academia.edu zijn er meer dan honderd papers over haar te vinden.

Ondanks of misschien juist door de populariteit van het project blijft *No Ghost Just a Shell* ongemak oproepen. De poging om Annlee 'vrij' te laten 'circuleren' roept associaties op met mensenhandel, vooral omdat haar afbeelding een jong, kwetsbaar meisje betreft. Dat Huyghe en Parreno erop stonden om haar een identiteit te geven (een naam, een beknopte levensloop) voordat zij tot verspreiding overgingen, maakt het alleen maar dubieuzer. Pas nadat haar een

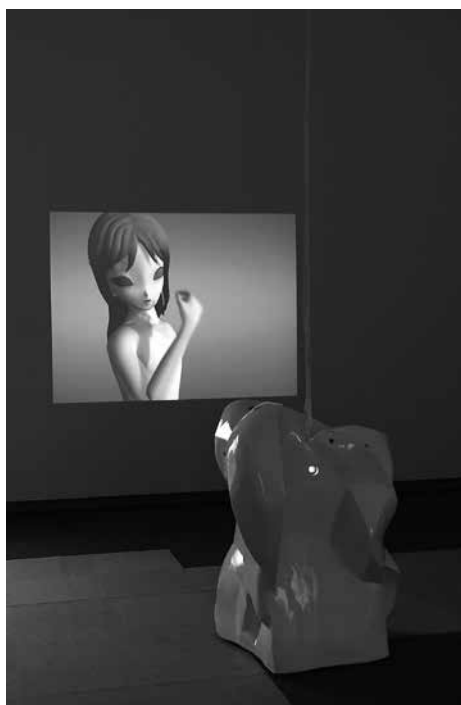


Pierre Joseph & Medhi Belhaj Kacem, *Théorie du Trickster*, 2002, *No Ghost Just a Shell*, The AnnLee Project, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, foto Peter Cox



Richard Phillips, *AnnLee*, 2002, *No Ghost Just a Shell*, The AnnLee Project, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, foto Peter Cox

identiteit was toegekend, werd ze geschikt bevonden voor artistieke toe-eigening. *No Ghost Just a Shell* is dan ook herhaaldelijk het onderwerp geworden van feministische kritiek. Mediawetenschapper Heather Warren-Crow beschouwt het project als een schoolvoorbeeld van wat zij in haar boek *Girlhood and the Plastic Image* (2014) de *girlled image* noemt (letterlijk: het tot meisje gemaakte beeld). De *girlled image*, stelt Warren-Crow, wordt gekenmerkt door plooibaarheid en inschikkelijkheid. Ze is volkomen buigzaam, al naargelang de verlangens van de toeschouwer of gebruiker. De *girlled image* is een afhankelijk, infantiel en onvast beeld, 'gemaakt' voor uitbuiting. Een object dat volkomen hulpbehoevend is, en weerloos tegen de projecties van het publiek.



Pierre Huyghe, *Two Minutes Out of Time*, 2002, *No Ghost Just a Shell*, The AnnLee Project, 2003, Van Abbemuseum Eindhoven, foto Peter Cox

Bij Annlee vond die uitbuiting plaats via haar 'redding' door Huyghe en Parreno. Zij promoveerden haar van bijfiguur tot hoofdpersonage en benadrukten dat ze externe invulling nodig had om als symbool geactiveerd te worden. Als subject werd Annlee een essentiële passiviteit toebedeeld, die zo vanzelfsprekend leek dat de kunstenaars haar dood als de ultieme zelfmanifestatie konden insceneren – een zwartgallige kijk op de mogelijkheid van de menselijke autonomie. Vanuit (hedendaags) activistisch oogpunt lijkt de inscenering van Huyghe en Parreno behoorlijk nihilistisch: alsof een onderdrukte persoon zichzelf alleen kan verheffen door te sterven.

Had er door de kunstenaars van het project niet meer gespeculeerd kunnen en moeten worden over de basisverlangens van de figuur Annlee? Hoe had zij, als autonoom wezen, zelf haar toekomst gevisualiseerd? Had ze zich bijvoorbeeld niet liever willen voortplanten zodat ze soortgenoten had gehad? Ook het monster van Frankenstein wilde tenslotte een partner. Wat voor behoeften heeft een autonome afbeelding eigenlijk? En waar zou zo'n afbeelding over dromen? De verkenning van dergelijke vragen had tot een meer empathische finale van *No Ghost Just a Shell* kunnen leiden. Daarmee zou het project een stuk radicaler zijn geweest dan de vrijblijvende annihilatie waar de expositie feitelijk toe leidde.

Wat de nalatenschap van *No Ghost Just a Shell* duidelijk maakt, is dat nieuwe technieken niet altijd leiden tot nieuwe verhalen. Het project had weliswaar een speels en innovatief karakter, maar hield een oud narratief in stand: de westerse, patriarchale veronderstellingen over beschikbare 'etnische' vrouwen. Dit maakt *No Ghost Just a Shell* overigens niet meteen tot een 'slecht' werk. Integendeel, het project demonstreert op een magnifieke manier dat juist in innovatieve praktijken geijkte politieke patronen verborgen liggen. Een feministische kritiek op het werk van Huyghe en Parreno is zeker relevant, zoals de lezingen van Yap en Warren-Crow illustreren, maar het zou zonde zijn om de tentoonstelling daarmee


als een politiek achterhaald project te verwerpen. Er zijn immers evengoed aspecten waarin *No Ghost Just a Shell* vooruitstrevend en zelfs baanbrekend was, bijvoorbeeld wat betreft het collaboratieve karakter van de tentoonstelling, waaraan de deelnemende kunstenaars op een niet-hiërarchische manier werkten. Binnen het project was het niet alleen de figuur Annlee die de traditionele betekenis van artistiek eigenaarschap verruimde, dat gebeurde ook door middel van het meervoudige auteurschap. Dat het Van Abbe de tentoonstelling integraal aankocht, en daarmee niet het werk van de beroemdere deelnemers isoleerde als 'interessanter' of 'waardevoller' dan dat van de anderen, is ook van belang.

Ten slotte is het project van Huyghe en Parreno vooruitziend gebleken met betrekking tot de opkomst en commerciële populariteit van de NFT (*non-fungible token*). Ruim twintig jaar voordat deze 'digitale eigendommen' de markt betraden, gebruikten Huyghe en Parreno een digitaal, reproduceerbaar stripsjabloon als artistieke troef. Hoewel de artistieke waarde van de NFT nog te bezien valt, is de gelijkenis treffend: als gemeenschappelijk, artistiek bezit zou Annlee als een soort proto-NFT beschouwd kunnen worden. Welke vorm zou het productieproces van *No Ghost Just a Shell* anno 2022 aannemen? Zou Annlee zichzelf 'uitlenen' aan anderen als een digitale freelancer, of zou ze – conform de *gig economy* – andere stripsjablonen inhuren om in haar naam als kunstobject te poseren?

Mocht Annlee komende jaren opnieuw in een museum te zien zijn, zij het in het kader van een retrospectief of als onderwerp van een vervolgtentoonstelling, dan zal ze ongetwijfeld worden gepresenteerd in een eigentijdse, maatschappijkritische context. Wellicht zal ze dan alsnog haar status als passief personage overstijgen, en zal haar de autonomie worden toebedeeld die ze twintig jaar geleden moest missen. Of deze autonomie Annlee van de patriarchale betekenis van de oorspronkelijke *No Ghost Just a Shell* verlost, is nog maar de vraag. Als ze werkelijk als NFT-uitbater wordt ingezet, wordt ze wellicht het embleem van een andere vorm van onderdrukking, waarbij niet sekse of ras maar economische positie de hoofdfactor is – voor zover die van elkaar te onderscheiden zijn.

Het blijft speculatie. Annlees thematische voorganger, het monster van Frankenstein, lijkt perspectief te bieden: toen hij in 2018 zijn tweehonderdste verjaardag vierde, werd het personage geroemd als semiotisch icoon, als queer symbool én als een vroeg voorbeeld van transmedialiteit. Als Annlee in de nabije toekomst opnieuw tot leven komt, is het te hopen dat zij net zoveel betekenissen krijgt toebedeeld – niet louter als dader of slachtoffer.

Dit is een bewerking van het hoofdstuk 'Creating the Digital Corpse' uit het proefschrift van Nadia de Vries, *Digital Corpses*, Universiteit van Amsterdam, 2020, pp. 76-108.



Z I G
Z A G

GALLERY

NEW ART GALLERY OPENED IN AALST
CURRENT EXHIBITION:

A PRIVATE COLLECTION OF CONTEMPORARY
POLISH PAINTERS

O P E N

THU-SAT / DO-ZAT

14U - 18U

L O C A T I O N

MAJOOR CHARLES
CLASERSTRAAT 8/11
9300 AALST

TEL. 0471.582551
WWW.ZIGZAG-GALLERY.BE

NIEUWE KUNSTGALERIJ GEOPEND TE AALST
HUIDIGE EXPOSITIE:

EEN PRIVÉCOLLECTIE VAN EIGENTIJDSE
POOLSE SCHILDERS



Jan Pieterz Saenredam, Het Zicht, naar Goltzius, ca. 1595



Romeins fresco uit Pompeï, Museo archeologico, Napels, ca. 70 v. C.



Jacques Stella, Pygmalion en Galatea, eerste helft zeventiende eeuw



Marcel Duchamp, Prière de toucher, 1947

De mythe gaat vooreerst over wat schoonheid vermag: Apollo wordt getroffen door Daphne's schoonheid. Maar de nimf is *not easy to get*. Zij wil hem niet, luistert niet naar zijn praatjes, en vlucht 'sneller dan de wind'. Haar vlucht lokt de achtervolging uit, en die verheft Apollo's verlangen nog, op een dubbele manier: de snelheid en de wind doen Daphne's haar, dat voor Apollo al zo mooi is, wapperen en nog mooier worden. 'Nudabant corpora venti, obviaque adversas vibrabant flamina vestes': het rennen verwart haar kleding en onthult daardoor de verborgen charmes die Apollo zich tevoren slechts kon verbeelden.¹⁰ Het 'uitstel' door de vlucht en achtervolging frustreren niet, maar versterken de liefdes-

verwachting en het vooruitzicht op groot geluk. Het groeiende verlangen is reeds lust, het voelt niet als gemis. Apollo's achtervolging culmineert dan in een tweevoudige aanraking. Eerst voelt Daphne zijn adem in haar nek, ze voelt het imminente gevaar en roept haar vader te hulp. Dit luidt de metamorfose in. Een ogenblik later, wanneer Apollo haar daadwerkelijk kan pakken, is Daphne's zachte lichaam reeds in schors gevangen, het is volledig 'omschorst': 'mollia cinguntur'. Onder de schors kan Apollo haar hart nog voelen kloppen, maar haar voeten zijn al verworteld, haar armen zijn takken, haar haren laurierbladeren.

De iconografie varieert naargelang het precieze verhaalmoment en volgens de manier waarop de dramatische bijna-aanraking wordt voorgesteld. Er zijn versies waarin Apollo Daphne bij de haren grijpt (Polidoro da Caravaggio, Giovanni Biliverti), er zijn versies waarin Daphne's onderlijf en middel reeds 'omschorst' zijn (Bernini), er zijn versies waarin Apollo schrikt van de eerste tekenen van de metamorfose (Dürer), er zijn (achttiende-eeuwse, negentiende-eeuwse, romantische) versies waarbij Apollo de veranderende Daphne wanhopig omhelst, er zijn versies waarbij hij laurierbladeren afsnijdt. Vele tekstedities van de *Metamorfosen* vertalen *mollia* – letterlijk: 'zachtheden' – als 'borst(en)'. De onweerstaanbare schoonheid die Apollo treft, die hem naar méer doet verlangen, die hij najaagt, zou dan die van Daphne's wapperende haren en de welving van haar borsten zijn. Er zijn picturale versies die deze vertaling precies volgen en waarin Apollo effectief naar Daphne's borst grijpt. In een prent uit 1522 reikt Apollo naar de borst die naakt uit Daphne's jurk steekt. Zeer expliciet is een tekening van Jan Claudius de Cock uit 1699 waarop Apollo Daphne's borst omvat net wanneer de reddende metamorfose begint. Deze versies schuiven een tweede betekenislaag in de mythe naar voren en suggereren een allegorische interpretatie. Het openlijk grijpen naar de borst is immers een motief uit een andere iconografische traditie: in emblemen en in de iconografie van de vijf zintuigen worden 'het gevoel' en 'de tastzin' meestal uitgebeeld door een vorm van pijn (na een prik met een puntig voorwerp, de beet van een papegaai, of als kiespijn), maar ze worden dikwijls ook erotisch geconnoteerd en dan voorgesteld door een scène waarin een man naar de borst van een vrouw tast (bij Bosse bijvoorbeeld, of Dusart en Saenredam). Deze allegorieën gaan veelal tegelijk over het zicht én de tastzin, over het oog én de hand. Saenredams voorstelling van het zicht bijvoorbeeld, toont een koppel dat samen in de spiegel kijkt terwijl de man tegelijkertijd de borst van de vrouw aanraakt. En in het bijschrift bij een bordeelscène die *Le toucher* voorstelt, formuleert Abraham Bosse (ca. 1638) overduidelijk waar ook de achtervolging sinds Ovidius om draait: 'Bien que d'un bel objet l'amour prenne naissance, l'oeil ne peut toutefois contenter un amant, car de celle qu'il sert cherchant la jouissance, il n'y peut arriver que par l'attouchement.' Opmerkelijk is dat beide iconografische tradities al heel vroeg samenkomen in een verbluffend fresco, opgegraven in Pompeï in de negentiende eeuw, van een koppel waarvan de mannenfiguur een gelauwerde dichter-kunstenaar – of Apollo – blijkt te zijn.

Waar is het in de kunst om te doen? Kijken, of aanraken en voelen? De evaluatie van het zien en het tasten zijn cruciaal voor de *paragone* tussen schilderkunst en beeldhouwkunst, tussen beeld en sculptuur. De crux van de mythe van Narcissus ligt in de onbereikbaarheid van de fascinerende verschijning waarop hij verliefd is, die verdwijnt wanneer hij haar wil aanraken: een beeld is altijd elders en onvatbaar. De essentie van de mythe van Apollo en Daphne is dat de god, getroffen door de onweerstaanbare verschijning, geheel in de ban van wat hij ziet, de schoonheid niet kan grijpen en bezitten. Het gaat in de artistieke receptie van deze mythen dus niet alleen over zien en voelen, schoonheid en genot, of bewondering en lust, maar om het begrip van wat de kunst – de sculptuur, het beeld – met de schoonheid en het verlangen naar schoonheid doen. De kunst treft net met schoonheid die men, zoals bekend, niet mag aanraken! *Please do not touch the art!* Er is altijd – zie Pygmalion – het onmogelijke verlangen om de schoonheid toch aan te raken en te bezitten, maar ze ontsnapt altijd: ze valt



Valie Export, Tapp und Tastkino, 1968



Gian Lorenzo Bernini, Apollo en Daphne, Villa Borghese, Rome, 1622-1625



Dosso Dossi, Apollo en Daphne, Villa Borghese, Rome, ca. 1525

samen met haar 'eerste verschijning', ze blijft buiten bereik, ze is onaanraakbaar. Ze bestaat als beeld. Met Roland Barthes: 'Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image: l'image, c'est ce dont je suis exclu.'¹¹ Zie als bewijs de provocerende omkering van dit principe in Duchamps schuimrubberen borst (*Prière de toucher*) op de cover van de tentoonstellingscatalogus *Le surréalisme en 1947*, of Valie Exports performance *Tapp und Tastkino* uit 1968: toeschouwers kunnen de boezem van de kunstenaar niet zien, maar wel betasten.

Wat te doen met het verlangen en de verwachting dat de schoonheid er is voor mij? Met de wens dat ik ze kan aanraken en 'voelen'? Met de veralgemeende eis naar 'kunstbeleving'? De mythe van Apollo's eerste liefde vertelt hoe het esthetische streven naar artistieke schoonheid inderdaad nooit zuiver of belangeloos is. De artistieke schoonheid wekt en intensiveert het verlangen naar schoonheid. Maar men kan die schoonheid nooit vatten en bezitten – in tegenstelling tot een mooie figuur die genot belooft. De kunst die schoonheid voorstelt, transformeert die schoonheid tot een beeld, plaatst haar buiten bereik, geeft verte en verabsoluteert. De esthetische kunstervaring is geen kwestie van aanraking, tactiel plezier of genot, maar van het gemengd geluk van de intense *pursuit*, en van bijna vervuld verlangen. Het beeld van Apollo die naar Daphne

grijpt, toont het erotische vluchtpunt van het verlangen dat door de *pursuit* van artistieke schoonheid wordt opgewekt en geïntensifieerd. Artistieke schoonheid wekt dat verlangen op, dat echter geen gemis is, geen gevoeld gebrek, maar de dichtst mogelijke nabijheid bij iets wat altijd net ontsnapt. Verhevigd verlangen, gewekt en geïntensifieerd door het 'volgen' van 'ingewikkelde' schoonheid, die door de 'vlucht' nog mooier wordt en die men *bijna* kan aanraken en bezitten – dat is de dichtst mogelijke nadering. Een goed kunstwerk is de gelukke mislukking om iets te vatten dat ons, net, ontgaat.

De kunst redt echter tegelijk de liefhebber van wat hij najaagt. De metamorfose redt niet enkel Daphne, ze redt evenzeer Apollo, door de minnaar te metamorfoser in een *amateur* van de zang en de poëzie, in een dichter of kunstenaar die de onbereikbare geliefde bezingt. Mensen zijn immers niet gemaakt om te krijgen wat ze verlangen en willen, om daadwerkelijk eindeloos gelukkig te zijn. Ze zouden een dergelijke vervulling niet kunnen uithouden. Met Montaigne: 'Quand j' imagine l'homme assiégé de commodités désirables (mettons le cas que tous ses membres fussent saisis pour toujours d'un plaisir pareil à celui de la génération en son point plus excessif), je le sens fondre sous la charge de son aise, je le vois du tout incapable de porter un si pure, si constante volupté et si universelle. De vrai, il fuit quand il y est, et se hâte naturellement d'en échapper, comme d'un pas où il ne se peut fermir, où il craint d'effondrer.'¹² De uitkomst van de mythe van Apollo en Daphne, de laatste scène, is daarom niet Bernini's sculptuur in de Villa Borghese, maar het schilderij van Dosso Dossi daarachter aan de wand, met een portret van de gelauwerde estheet en in de bosrand, in de achtergrond klein en alleen, altijd vluchtend, de nimf.

Noten

- 1 William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), p. 45, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1217>.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Idem, p. 59.
- 5 Idem, pp. 67-68.
- 6 Idem, p. 52.
- 7 Idem, p. 47.
- 8 Zie Yves F.-A. Giraud, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1969; Hélène Vial, 'La métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Étude sur l'art de la variation', *L'information littéraire*, nr. 2, 2004, pp. 34-37.
- 9 Jean-Pierre Vernant, 'Raisons du mythe', in: Idem, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Éditions la Découverte, 1974, p. 206.
- 10 Ovidius, *Metamorfosen*, Boek I, pp. 527-528. In de vertaling van M. d'Hane-Scheltema: 'haar ledematen waaiden bloot, haar kleren joegen door de wind in tegenwaartse richting'. Ovidius, *Metamorfosen*, Amsterdam, Athenaeum/Polak & Van Genneep, 1999, p. 32.
- 11 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 157.
- 12 Michel de Montaigne, 'Nous ne goustons rien de pur', in: Idem, *Essais. Tome II*, Paris, Gallimard, 1973, p. 435.

Een eerste versie van deze tekst werd voorgelezen tijdens de presentatie van *What is Real? What is True? Picturing Figures and Faces in Vandenhove*, Gent, 18 november 2021. Een Franse vertaling verschijnt later dit jaar in een huldeboek voor Herman Parret.

S.M.A.K

Adrien Vescovi
Asim Abu Shakra
Danny Bergeman
David Byrd
Derek Jarman
Dom Sylvester Houédard
Eugenio Dittborn
Forrest Bess
Frank Walter
Hélène Amouzou
Hervé Yamguen

Hessie
Irma Blank
Judith Scott
Luciano Perna
Majd Abdel Hamid
Louise Bourgeois
Nalini Malani
Salam Atta Sabri
Sheroanawe Hakihiiwe
Shuvina Ashoona
Zehra Doğan



Splendid Isolation

Hoe isolement inspireert

14.Mei.-18.Sep.2022

LYDIA OURAHMANE

BARZAKH

25.Jun.-6.Nov.2022

N.DASH

21.Mei.-18.Sept.2022

HEART4DARKNESS

LIEVEN STORME VINTAGE AFRICAN PHOTOGRAPHY & TRIBAL ART

The Dark Continent: insights & beauty

SALE, PURCHASE AND EXPERTISE ONLY BY APPOINTMENT

Specialising in vintage African photography and tribal art in the historic centre of Bruges, world heritage city. We are selling to museums, collectors and dealers all over the world.

WINDOW GALLERY

PERMANENT

Langestraat 95

8000 Brugge | Belgium

GALLERY

ONLY BY APPOINTMENT

♥ 4 🌍 heart4darkness.com

EMAIL

info@heartfordarkness.com

PHONE

+32 477 52 78 57



#heartfordarkness



Photographer: Arnoux, Hippolyte.
Title: untitled (Portrait of a Sudan man).
Date: circa 1880-1890.
Medium: unmounted vintage albumen print.
Size: 25,5 x 21 cm.
Condition: very good.
Reference: HAI0919-1
Provenance: German collection.



Photographer: J.D. 'Okhai Ojeikere.
Title: Fro Fro (Series Hairstyles).
Date: c. 1970 (printed in 2000).
Country: Nigeria.
Medium: gelatin silver print.
Size: image 27 x 21 cm (10 5/8 x 8 1/4 in.)
Condition: very good.
Reference: JDO011223/1.
Provenance: Galerie Magnin-A, Paris. Private collection, France 2012.
Christie's, sale 19834 - lot 28, 2021 11 09.



Photographer: Zagourski, Casimir.
Title: homme Bapende.
Date: between 1924 and 1941.
Country: Democratic Republic of the Congo.
Medium: disbound gelatin silver print on vintage ivory matte photo paper.
Size: 29,5 x 21 cm.
Condition: very good tonal range and in good condition.
Reference: CZI1012/1.
Provenance: French collection.



Photographer: Verger, Pierre.
Title: Touareg du Hoggar (Tamanrasset).
Date: 1936.
Country: Algeria.
Medium: gelatin silver print.
Size: 29 x 24 cm.
Condition: very good.
Reference: PVI0919/1
Provenance: Italian collection



Photographer: unknown photographer.
Title: untitled (King of the Bakuba).
Date: circa 1940-1950.
Country: Democratic Republic of the Congo.
Medium: unmounted silver gelatin print on vintage ivory matte photo paper.
Size: 23,3 x 17,1 cm.
Condition: very good.
Reference: UNI1011/1.
Provenance: French collection.



Photographer: Zagourski, Casimir.
Title: 16 Pr. Or. Mangbetu - déformation du crâne.
Date: between 1924 and 1941.
Country: Democratic Republic of the Congo.
Medium: unmounted gelatin silver print on baryte paper.
Size: 13,8 x 9,1 cm.
Condition: very good, dark tonal range.
Reference: CZI1009/1.
Provenance: Belgian collection.



Bwa Buffalo Mask

Country: Burkina Faso.
Culture: Bwa (Babwa, Bwawa, Bobo Oulé).
Date: end 19th or early 20th century.
Medium: wood, clay based paint and mineral based pigments.
Size: h. 67 cm (26 1/4 in.), w. 29 cm (11 1/2 in.), d. 40 cm (15 3/4 in.).
Reference: BWAI12/1.
Provenance: old German collection. ex Adrian Schlag, Brussels. ex Patrick Mandoux, Brussels.



Bambara Suruku Mask - Koré Mask

Country: Mali.
Culture: Bambara (Bamana, Banmana).
Date: first half of the 20th century.
Medium: wood.
Size: h. 42 cm (16 1/2 in.).
Reference: BAMI11/1.
Provenance: ex collection Alex Bernard, Paris.



Dan Gunye Ge Mask - Sagbwe Mask

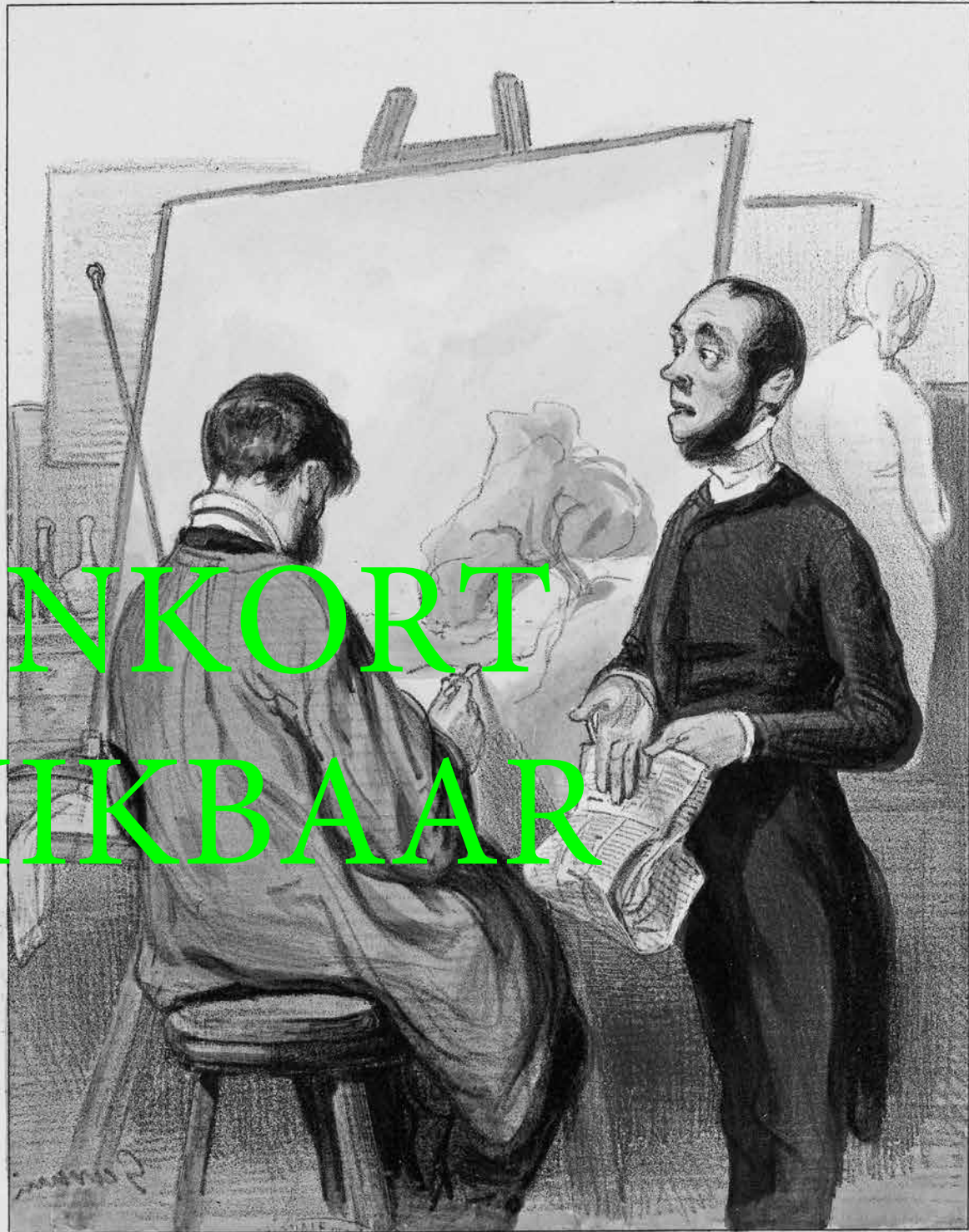
Country: Republic of Côte d'Ivoire or Liberia.
Culture: Dan.
Date: first half of the 20th century.
Medium: wood, tin.
Size: h. 25 cm (9 3/4 in.), width 16 cm (6 1/4 in.).
Reference: DANI10/1.
Provenance: ex collection Tom Lenders (1942-2019), Amsterdam.

De ideale kunstcriticus

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

LEÇONS ET CONSEILS

4.



Chez Baugé-R. au Croissant, 16.

Gavarni.

Imp. d'Aubert & C^{ie}.



— . . . si l'Art est noble, la Critique est sainte ; la Critique est au dessus de l'Art !

— Qui dit cela ?

— La Critique .



R.H. Quaytman, קיקו, Chapter 29, 2015
© Galerie Buchholz, Keulen/Berlijn/New York

CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

Herderstraat 6
+31 (0)70/364.01.51
wo-za 12:00-18:00
Laatste zondag vd maand 13:00-17:00
www.mauritsvandelaar.nl

Drawing Now Paris
stand B5: Stan Klamer, Robbie Cornelissen,
Susanna Inglada, Nour-Eddine Jarram,
Dan Zhu
18/05-22/05

Andrea Freckmann, Dodo Albrecht
schilderijen, keramiek
29/05-26/06

GALERIE RAMAKERS

Toussaintkade 51
+31(0)70/363.43.08
do-za 12:00-17:00
zo 13:00-17:00
www.galerieramakers.nl

MID LIFE CAREER QUESTE
Joncquil (Schilderijen, sculptuur, video)
t/m 15/05

ART ROTTERDAM
D.D. Trans, Willy de Sauter, Joncquil,
Michael Johansson
19/05-22/05

Tijdens art Rotterdam is de galerie gesloten

En route met o.a.
Hieke Luik, Geert Baas, Julie Cockburn, Ien
Lucas, Ton van Kints (Schilderijen beelden)
29/05-03/07

NEST

De Constant Rebecqueplein 20b
+31 (0)70/365.31.86
do-vr 13:00-20:00
za-zo 13:00-18:00
www.nestruimte.nl

every moment a junction
Anca Bârjovanu, Carolin Gieszner, Cy X,
PHILTH HAUS, Juliette Lizotte, hugo x
tibiriçá, Linnéa Sjöberg, sWitches
t/m 31/07
Een tentoonstelling van Nest ism melanie
bonajo, Orlando Maaïke Gouwenberg en
Erika Sprey

DÜRST BRITT & MAYHEW

Van Limburg Stirumstraat 47
+31 (0)63/398.47.83
do-zo 12:00-18:00
en op afspraak
www.durstbrittmayhew.com

With Sighs Too Deep for Words
Lennart Lahuis (Main space)

Shoeglazing
Christiane Blattmann, Verena Blok,
Kim David Bots, Afra Eisma, Caz Egelie,
Arash Fakhim, Tim Hollander, Michael
Portnoy, Koen Taselaar and Ola Vasiljeva
(Frontspace)
27/05-10/07

Art Rotterdam
Marwan Bassiouni, Pieter Paul Pothoven
19/05-22/05

PARTS PROJECT

Toussaintkade 49
+31 (0)62/890.06.91
do-za 12:00-17:00
zo 13:00-17:00
www.partsproject.nl

**PP-22 Verzamelen Verzameling
De Doos**
Time-Based Media werken uit de collectie
van Frits Bergsma met o.a.: Josefin Arnell,
Martha Colburn, Astrit Ismaili, Laura
Jatkowski, Lucas Michael, Julika Rudelius,
Nora Turato
t/m 03/07

Zomerstop
04/07-03/09

WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy
Lange Voorhout 102
wo-zo 12:00-18:00
do 12:00-21:00
www.westdenhaag.nl

**Everybody is an artist but only the artist
knows it**

Pierre Bismuth
ism Centre Pompidou
t/m 10/07

Coalescence
Asad Raza
t/m 10/07

The Artist as Revolutionary
Paul Robeson
t/m 04/03/23

Alphabetum X
The Serving Library
t/m 26/06

Events:

The Artist as Revolutionary
Paul Robeson
Kick-Off Public Program with curator
Baruch Gottlieb & Karima Boudou
27/05, 19:00-21:00

Hoogtij #69
Contemporary Art Tour The Hague
27/05, 19:00-23:00

The Haraway Bookshelf
Online reading group convened by Baruch
Gottlieb
Every last Sunday of the month

Marcel Breuer Architectuur
Guided tours in the former American
embassy
Every Sunday 12:30 (Nederlands) &
17:00 (English)

Free Thursday Nights
West would like to invite everyone to come
to the museum for free.
Every Thursday 18:00-21:00

STROOM DEN HAAG

Hogewal 1-9
+31 (0)70/365.89.85
wo-zo 12:00-17:00
www.stroom.nl

Positions
Leonie Brandner
t/m 12/06

To Be To Gather
Yvonne Dröge Wendel
Solotentoonstelling + onthulling van haar
beeld in De Beeldengalerij (op 22/06)
t/m 10/07

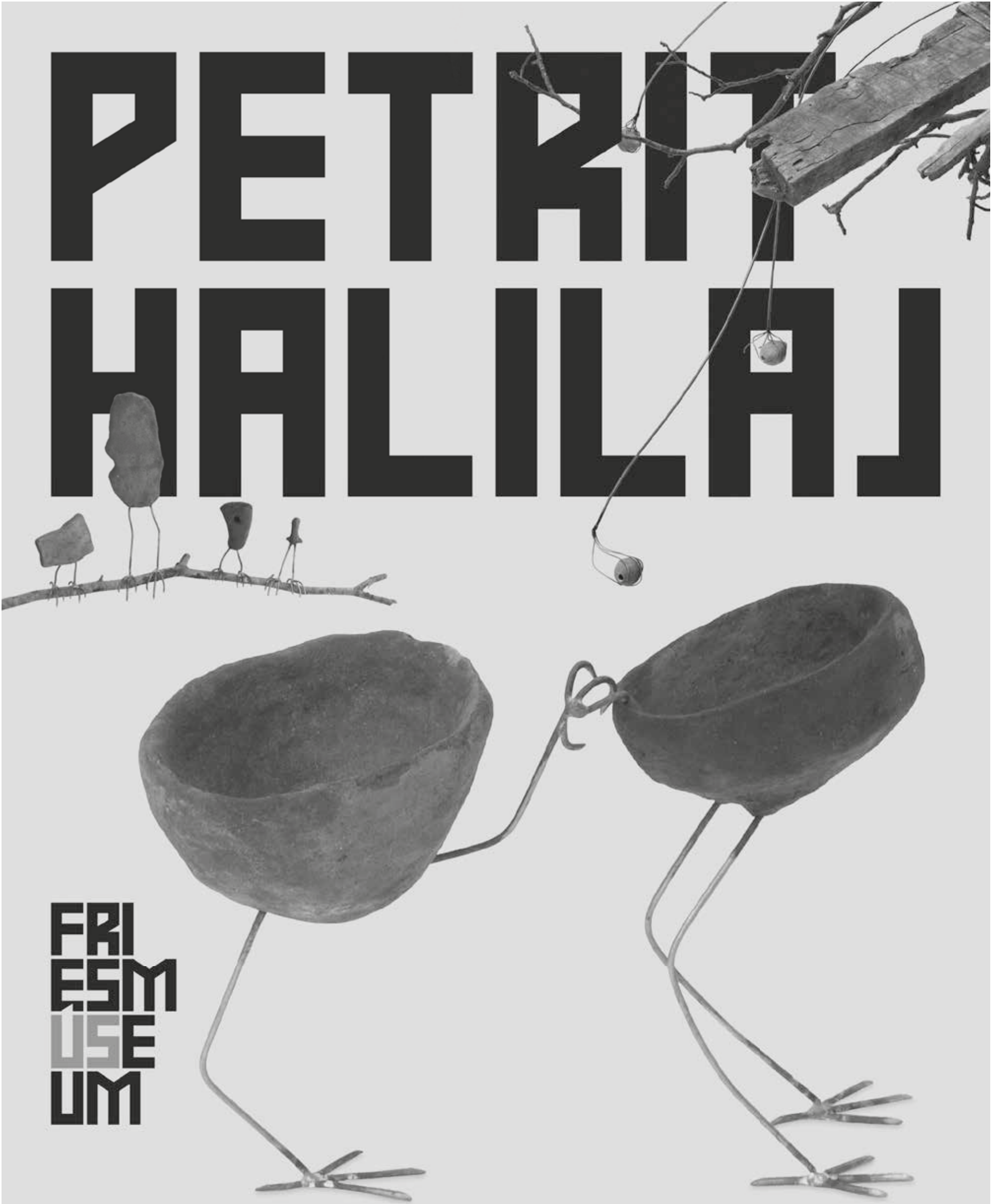
PAGE NOT FOUND

Space for Publishing as Artistic Practice
Boekhorststraat 126-128
wo-zo, 13:00-18:00
www.page-not-found.nl

Figuring Things Out Together
Exploring the 'Workshop' as a format for
self-organized learning and publishing,
with Anja Groten / Hackers & Designers
01/06-05/06

Six Blue Things
A presentation by Marianna Maruyama,
artist-in-residence at Page Not Found
15/06-15/07

PETRIIT HALILAAJ



**FRI
ESM
USE
UM**

You used to fly, go everywhere
and wake up those who are asleep

16 april 2022
t/m 5 maart 2023
friesmuseum.nl

partners fries museum

provinsje fryslân
provincie fryslân



Gemeente Leeuwarden

VRIENDENLOTERIJ

ABE BONNEMA
STICHTING

vrienden
fries museum

partners tentoonstelling

M FONDS21
mondraaijen
fonds



23 Beeldende kunst

Biënnale van Venetië. Nederlands,

Belgisch en Ests paviljoen

Daniël Rovers

Frank Nitsche. Magic Tulip

Dominic van den Boogerd

Guido van der Werve. Tastbare
futiliteit

Tessa de Vet

Hito Steyerl. I Will Survive

Bram Ieven & Emma de Vries

Kara Walker. A Black Hole Is

Everything a Star Longs to Be

Lynne van Rhijn

Imogen Stidworthy. Balayer – A Map

of Sweeping

Thibault Desmet

«PLUS» en Yves De Smet

Christophe Van Gerrewey

Distance Extended/ 1979-1997. Part II

Elke Couchez

Project Paleis

Sébastien Hendrickx

Sophie Calle. Les fantômes d'Orsay

Joséphine Vandekerckhove

44 Tentoonstellingsagenda

47 Colofon

41 Publicaties

Pasts, Futures, and Aftermaths

Revisiting the Black Dada Reader

Samuel Vriezen

Art Writing in Crisis

Sarah van Binsbergen

Capitalism and the Camera

Sulgi Lie

217

mei–juni 2022
jaargang 37

Beeldende kunst

Biënnale van Venetië. Nederlands, Belgisch en Ests paviljoen. Een les in seksuele zelfontplooiing, dat is de Nederlandse inzending voor deze 59ste editie van de Biënnale. Op weg naar het Venetiaanse kerkje dat door melanie bonajo (zonder hoofdletters, hen/hun), samen met curatoren Orlando Maaïke Gouwenberg, Geir Haraldseth, filmmaker Soraya Pol en scenograaf Théo Demans is getransformeerd in een gedroomd erotisch centrum, passeer je eerst de blauw-geel opgetuigde Scuola Grande della Misericordia. In dat imposante gebouw presenteert de stichting van oligarch Victor Pinchuk Oekraïense kunstenaars die hun onmacht uitdrukken tegenover de Russische inval, en helaas ook sterren uit de kunstwereld die zelden om grote woorden verlegen hebben gezeten. Om de hoek, bij de Chiesetta della Misericordia, is geen gevelversiering aangebracht, geen oproep tot solidariteit, zelfs geen wervende tekst. Een timide zaalwacht stelt de vraag of je bekend bent met bonajo's werk en doet het verzoek je schoenen uit te trekken.

Binnen in de voormalige gebedsruimte zijn de ramen beplakt met paars-rood-geel papier, de vloer is volledig bedekt met een aaneengesloten bontgekleurd geheel van kussens, tapijt en zitzakken. Over de plafondbalken zijn draadgordijnen gedrapeerd en pal tegenover het losstaande kleine altaar hangt een groot filmdoek waarop – in een loop – *When the Body Says Yes* wordt vertoond. We zien videobeelden van een groep ingeoliede (half)naakte mensen, divers van kleur en postuur, minder divers qua leeftijd. Ze kronkelen geblinddoekt in een grote kluwen door elkaar, zich overgevend aan anonieme aanrakingen en de sensatie van elkaars huid. De beelden worden begeleid door losse uitspraken van de deelnemers ('I could be in a pile for the rest of my life!'). Af en toe komt een individu los van de groep in beeld, naaktzwemmend in een verlaten meer of een boomstam opvrijend, en we horen ze spreken over genitaliën en erogene zones, en over het tekort aan aanraking in hun opvoeding. Het is genoeg om te begrijpen dat deze mensen (groeps)les krijgen en geven in lichamelijke intimiteit, waarbij het zowel gaat om het blootgeven en deseksualiseren van lichaamsdelen die al millennia bedekt zijn in het openbaar – zeg maar de 'schaamstreken' – als het seksualiseren of erotiseren van delen die we meestal vrijuit tonen, zoals handen en ellebogen, of die we niet eens als waarnemingsorgaan ervaren, bijvoorbeeld onze hele huid.

De film – die door die 'educatieve' stemmen bij momenten doet denken aan een VPRO-achtige documentaire – is het raamwerk van (of de aanleiding voor) een reeks prachtige, grappige, opwindende tableaux vivants. Een rij aalgladde, trillende billen en bovenbenen vormt een soort levende loopband voor de naakte lijven die erover mogen glibberen. Een dunne, witte vrouw slaat staand op een schuine boomstronk aan het wateren, en produceert een bewonderenswaardig debiet. Een zwarte, stevige vrouw zegt herhaald 'No!' tegen de vele armen die naar haar derrièrre grijpen. Een zittende blondine laat zich aanraken door een tiental armen, zichtbaar genietend van de fysieke aandacht. Alle deelnemers hebben, bevrijd van hun remmingen en gesterkt in hun verlangens, duidelijk plezier.

De positieve insteek van de film is opvallend, de titel spreekt boekdelen. Frustraties komen weliswaar kort aan bod, een jongeman beklaagt bijvoorbeeld zijn besnijdenis, en daarmee de orthodoxie van het oude geloof, maar de veronderstelling is toch dat psychische kwetsuren te helen zijn. We horen weinig over verboden, al gaat het kort ook over nee zeggen, en er zullen vooraf zeker afspraken zijn gemaakt tussen de deelnemers, bijvoorbeeld dat er niet gepenetreerd of gemasturbeerd wordt. Op één piemel die zich even opricht en weer gaat liggen na, valt er geen erectie te bespeuren bij de mannen, die sowieso in de minderheid zijn; door de olie is iedereen zonder uitzondering nat. Als er van tevoren nadrukkelijk om consent wordt gevraagd, zo legt een stem overtuigend uit, blijkt er qua seksuele intimiteit meestal veel meer mogelijk te zijn.

In een interview stelt bonajo dat hun film een repliek is op de vrouwvijandige houding van de Kerk. Dat neemt niet weg dat het project in een religieuze, specifiek katholieke traditie staat. Er is in deze voormalige gebedsruimte een Tuin der Lusten geschapen die belooft de zondeval (van de schaamte) te boven te komen. We krijgen een *mystiek lichaam* geopenbaard, naastenliefde is het algemene devies. 'Yes' roepen is toch ook een manier om ongegeneerd 'amen'



melanie bonajo. *When the Body Says Yes*
Chiesetta della Misericordia, Biënnale van Venetië, 2022, foto Peter Tjihuis



Francis Alÿs. *The Nature of the Game*
Belgisch Paviljoen, Biënnale van Venetië, 2022 © de kunstenaar, courtesy Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Jan Mot, Brussel en David Zwirner, Londen

te zeggen, en het verlangen naar inclusiviteit komt overeen met de wens een alomvattende gemeenschap te stichten, de *katholikos*.

When the Body Says Yes sluit goed aan bij de hoofdtenoonstelling van de Biënnale, *The Milk of Dreams*, waar het doorbreken van genderrollen – paradoxaal genoeg via het werk van vrijwel uitsluitend vrouwelijke kunstenaars – de rode draad vormt in de surrealistisch getinte, transhistorische selectie werken: van ondergewaardeerde kunstenaars uit het begin van de twintigste eeuw tot en met hedendaagse makers die de surrealistische waardering voor fluiditeit

verbreden naar posthumanistische en postkoloniale thema's. Er is geen tekort aan genitaliën in de zalen, bijvoorbeeld de *Pisser Triptych* (2021-2022) van Louise Bonnet, of Raphaela Vogels uitvergroete, anatomische model van een penis, geteisterd door verschillende mannenkwalen zoals prostaatcancer – de fallocratie, zo lijkt de suggestie, gaat aan zichzelf ten onder. Bonajo laat deelnemers fantaseren over de mogelijkheid hun geslacht op handzamere plekken te dragen, bijvoorbeeld de handen, en werkt actief mee aan het slechten van allerhande seksuele conventies. Toch stuit ook *When the Body Says Yes* op de grenzen van het verlan-

KIRAC

Keeping It Real Art Critics

Afscheid

Afscheid van de instituten: KIRAC 24

Under a Sinking Sun

In 2018 maakte KIRAC een film over het besluit van de Gerrit Rietveld Academie om een filmvertoning van KIRAC te cancelen. Het werd een unieke film omdat het de gecancelde in dit geval lukte om de cancellaars ertoe over te halen om op een podium de discussie aan te gaan. Het is een portret van de verwarring die ontstaat wanneer een vervreemd management dat geen affiniteit heeft met kunst probeert haar imagoschade te beperken door mee te gaan in het iconoclasm van een handvol kunstacademiestudenten die zo verwaarloosd en verstoken zijn van kennis en toekomstperspectief dat voor hen de enige betekenisvolle relatie met de omgeving ontstaat bij het aanwijzen van een zondebok. Deze ingewikkelde rol als zondebok bleek voor KIRAC zeer vruchtbaar, een uitgangspunt voor een kunstwerk over vervreemding, rechtvaardigheid en nihilisme. De aflevering werd vertoond in cultureel centrum De Balie in Amsterdam en werd door het publiek ontvangen als een spannend en genuanceerd kunstwerk, relevant bovendien. De titel *Stigma* was een voorspelling die uitkomt: tegenwoordig snelt een monsterlijke reputatie ons via de woke grapevine altijd en overal vooruit.

Een reputatie is iets waar je als kunstenaar vol overgave mee speelt, het is een gebed zonder einde dat om diezelfde reden in artistieke en onverwachte zin een onuitputtelijke bron vormt. KIRAC's reputatie heeft ertoe geleid dat zij in de afgelopen jaren benaderd werd door jonge mensen die net als KIRAC gecanceld waren, om uiteenlopende redenen. Maria mocht de film, die zij naar aanleiding van haar ervaringen met geweld en seksueel misbruik maakte, niet op de Gerrit Rietveld Academie vertonen omdat het andere studenten zou verontrusten. Ook Jini, de heldin in *Honeypot*, en nu weer in *Under a Sinking Sun*, werd gecanceld: nadat zij het uitmaakte met een medestudent filosofie nam hij wraak door haar ten overstaan van de studievereniging valselijk van verkrachting te beschuldigen, opdat zij er zonder wederhoor uit werd gegooid.

Toen diende Juliaan Andeweg zich aan, de kunstenaar die in 2020 in een artikel van de NRC door een groep vrouwen werd beschuldigd van mishandeling, aanranding en verkrachting. KIRAC besloot dit onderwerp aan te gaan vanuit de overtuiging dat je als kunstenaar geen knip voor de neus waard bent als je alleen kunst kunt maken over onderwerpen die bewezen onschuldig zijn, en daarmee ongevaarlijk. Juliaan Andeweg is beschuldigd maar nog niet schuldig bevonden of veroordeeld, en deze ongewisse staat maakt hem in de ogen van buitenstaanders des te enger. Men weet simpelweg niet hoe hem te plaatsen. Temidden van – en over deze morele verwarring maakt KIRAC een film, zonder daarmee een beroep te kunnen of willen doen op de schuld, dan wel onschuld van Juliaan Andeweg, een oordeel dat immers zal worden geveld in de rechtbank, en zelfs dat betekent strikt genomen geen uitsluiting van het bestaan van schuld, dan wel onschuld. KIRAC kijkt naar maatschappelijke en culturele processen, en maakt deze door middel van performances zichtbaar. De ontvangst van Juliaan Andeweg te paard op de screening van *Honeypot* was zo'n performance, die ook voor de makers ambigu en mysterieus van aard blijft zolang het kunstwerk nog niet voltooid is. Behalve dus dat KIRAC openheid kan geven over de wijze waarop zij werkt, kan zij nog niet zeggen wat de exacte betekenis is van deze performance. Vooralsnog is het een uitdrukking van de angstwekkende, ongewisse figuur Juliaan Andeweg. Een apotropaeïsche ridder te paard. De volledige, complexe en genuanceerde betekenis zal in de toekomstige film blijken, en daarmee doet KIRAC een beroep op het vertrouwen in – en het respect voor de democratische functie van het kunstwerk, dat in staat is om andere waarheden te openbaren dan, laten we zeggen, een uitspraak van de rechter. Kunst ontfermt zich over de waarheden van de menselijke aard.

Overigens willen de tegenstanders van deze manier van werken het doen voorkomen alsof KIRAC te werk gaat zonder enig begrip of kennis van seksueel geweld, ervan uitgaande dat je er in zo'n geval nooit op dergelijke wijze kunst over zou maken, dat wil zeggen: op een manier die zich laat verwarren met verheerlijking. Maar wat als traumatische gebeurtenissen soms alleen het daglicht verdragen in gesublimeerde vorm, in een vorm die hard, mooi, en ondoordringbaar afsteekt tegen de gevoelens van zwakte, pijn en schaamte waarmee het trauma zich normaalgesproken aandient? Dat sublimatie overeenkomsten heeft met verheerlijking is niet verwerpelijk maar een psychologisch verband dat het onderzoeken waard is. Te zeggen dat het niet op deze manier zou moeten mogen, is daarom ook te zeggen dat het überhaupt niet mag. Op ironische wijze belichaamt eenieder die deze kunst een platform wil onthouden juist het patriërchaat dat elke vorm van afwijking onderdrukt door te dicteren hoe bepaalde onderwerpen wel mogen worden behandeld en hoe niet. Dit is precies waar feministen zich tegen hebben verzet, zij hebben ervoor gestreden dat vrouwen onderwerpen op hun eigen manier mogen benaderen; om niet door een figuurlijke mannelijke gynaecoloog te worden gedwongen om liggend op je rug te baren zodat hij er makkelijk bij kan.

De bovenstaande alinea's schreef ik in de aanloop naar de première van de nieuwste film van KIRAC, die aanstaande zaterdag 2 april zou plaatsvinden in KIOSK, een aanverwante galerie van de Gentse kunstacademie KASK. *Under a Sinking Sun* is een film die tot stand kwam in samenwerking met eindexamenstudenten van het KASK, en gaat over de verlangens en illusies van jonge mensen die volwassen worden in een wereld die afscheid neemt van de verlichting en haar waarden; over de vrolijke anticipatie waarmee zij de mogelijkheden van een ondergaande zon tegemoet zien.

Al maanden voor de première begon de directeur van KIOSK, Simon Delobel, berichten te ontvangen van volslagen vreemden die hem waarschuwden voor het gevaar van KIRAC. Naarmate de tijd verstreek werden de berichten indringender en kwamen ze van "goedbedoelende" collega's. De druk op Simon werd zo hoog dat hij in een persbericht schreef dat hij bereid was zijn baan te verliezen over *Under a Sinking Sun*.

Het enthousiasme van Simon en de studenten gaven me op de een of andere manier het gevoel dat de bescheiden geschiedenis van 2018 zich niet zou herhalen, een gevoel dat volslagen naïef bleek toen de decaan van het KASK, Filip Rathé, gisteravond over Simons autonomie heen reikte en zonder omhaal de première annuleerde. Heel de campus van het KASK zal op zaterdag 2 april gesloten zijn omdat het bestuur naar eigen zeggen "de veiligheid niet kan garanderen". Opnieuw zwicht een management voor de eisen van anonieme, opruiende collectieven die op social media dreigen met het gooien van feces, die nooit de discussie aangaan, en bovenal verlangen dat discussie in het algemeen wordt uitgeroeid.

Als de kwaal van de huidige tijd is dat men het letterlijke niet van het figuurlijke kan onderscheiden, dan vormt de ontbinding van de première van een film die over ontbinding gaat een passend slot. Desalniettemin vind ik het een droevige uitkomst.

Hiermee neemt KIRAC definitief afscheid van de instituten, die een bedorven klimaat bevorderen waar geen kunst in gedijt. Kunst is in de hand die haar maakt, niet van de hand die smooit.

Kate Sinha

gen om droom en werkelijkheid, en kunst en wereld te vermengen, doordat het kunstwerk nu eenmaal (bewegend) beeld is en blijft, tijdens de openingstijden van het kerkje vertoond op een groot scherm. Daar wordt het vanaf de zitkussens bekeken door mensen met hun kleren nog aan en een mondkapje over neus en mond. Zelfs de meeste stellen liggen opvallend ver van elkaar.

'Als het lichaam ja zegt' zou ook de benaming van de Vlaamse bijdrage aan deze Biënnale kunnen zijn. In dit geval zijn het minderjarigen die opgaan in hun ludieke bezigheden. Francis Alÿs toont, ondersteund door curator Hilde Teerlinck, onder de noemer *The Nature of the Game* in het Belgische paviljoen een tiental video's van kinderspelletjes die hij de afgelopen jaren 'verzamelde'. In 2019 waren sommige van die filmpjes al op zijn overzichtstentoonstelling in het Amsterdamse filmmuseum Eye te zien. Hoewel het jammer is dat de beschikbare middelen niet voor nieuw werk zijn aangewend, en men met deze publiekstrekker op safe speelt, kun je deze bijdrage ook lezen als een listig commentaar op het nationaal georiënteerde Biënnalesysteem, waar alle landen hun spelende kinderen naartoe sturen om te tonen hoe creatief en progressief ze zijn. Sardonisch is dan het spelletje 'Slakken', dat kinderen in het Pajottenland schijnen te spelen, waarbij ze de huizen van slakken van verschillende kleuren waterverf voorzien en ze vervolgens in een met krijt getekende cirkel zetten om te zien welke slak als eerste uit de kring ontsnapt. De geestige, zij het in stroef Nederlands vertaalde zaaltekst meldt dat een wolkbreuk het spel beëindigde en een 'tragedie' op het nippertje vermeden werd. De spelertjes maken zich inderdaad uit de voeten en missen de arme slakken op een haar na. Is dit een sentimentele weergave van de kinderwereld, of wordt juist vooral benadrukt dat mensen al jong leren, spelenderwijs zogezegd, om andere wezens voor hun pleziertjes te laten opdraaien?

Onschuld bestaat niet, althans niet in de ogen van volwassenen. In Mexico wordt tikkertje gespeeld, al heet het sinds de coronapandemie 'besmettinkje': door aanraking raakt een speler 'besmet' en moet hij of zij stil blijven staan. Het toppunt van spelplezier valt te zien in een recent filmpje uit 2021, geprojecteerd op de centrale wand van het paviljoen. In Lubumbashi, Congo duwt een jongen een enorme autoband het pad van een hoge afvalheuvel bij een kobaltmijn op. Het is niet duidelijk welk spel hij gaat spelen, tot hij in de band plaatsneemt en zich zo naar beneden laat rollen, tot ontzetting en hilariteit van het Biënnalepubliek. Afwisselend volg je zijn roekeloze afdaling, zijn 'cockpit' wordt van binnen en van buiten gefilmd, als een formule 1-race. Omdat het joch geen helm draagt, zie je voortdurend de lach op zijn gezicht. Alÿs spreekt niet over privileges, kleur of kapitalisme, en toch is het allemaal zichtbaar op de achtergrond. Van zijn hand zijn ook een reeks kleine,



Orchidelirium. An Appetite for Abundance
Ests Paviljoen, Biënnale van Venetië, 2022, courtesy CCA Estonia, foto Luke Walker

kinderlijk ogende schilderijtjes, te zien bij binnenkomst in de roze geschilderde zijruimtes, van onder meer een brandende auto en wegrennende kinderen. De lieflijkheid van het formaat en de kleurstelling is verraderlijk.

Het Nederlandse Rietveldpaviljoen, pal naast het Belgische, werd deze editie door het Mondriaan Fonds uitgeleend aan Estland, dat al jaren meedoet aan de Biënnale, maar geen permanente behuizing heeft in de Giardini. Curator Corina L. Apostol nam als uitgangspunt het levensverhaal van de Estse schrijver Andres Saal (1861-1931), die zijn fortuin mede vergaarde in het Nederlandse koloniale leger, en diens vrouw Emilie Rosalie Saal (1871-1954). Dat verhaal lijkt inderdaad bedoeld om hier, in deze toch hiërarchische verhouding van West-Europese gastheer en Baltische gast, te worden uitgebeeld. In glazen kijkkasten, een soort serres, wordt door Sadiyah Boonstra opgediept beeldmateriaal over

de Saals tentoongesteld. Stukje bij beetje kom je te weten dat Andres Saal uit een zeer arme Estse boerenfamilie stamde, dat hij zich als legerfotograaf in Nederlands-Indië opwerkte tot een vermogend man en antiekoloniaal auteur, dat het echtpaar een goed pensioen genoot in de Verenigde Staten, in de heuvels van Hollywood, waar ze allebei orchideeën schilderden en hun werk tentoonstelden in lokale musea. Na de Hollandse directheid en de Belgische lichtvoetigheid is dit zware kost; het vergt enige inspanning om überhaupt te achterhalen dat de veronachtzaamde Emilie Saal in het brandpunt staat.

Bitra Razavi's installatie, in het midden van het ruim en rustig ogende paviljoen, bestaat uit een mechanisch aangestuurde ouderwetse wasdroger op metalen spinnenpoten, waar op gezette tijden een textielstrook met (gebatikte?) orchideeën automatisch doorheen getrokken wordt,

HET TIJDPERK VAN DE MENS

ANTROPOCEEN

BURTYNSKY, BAICHWAL & DE PENCIER

TE ZIEN T/M 11 SEPTEMBER

MUSEUMHELMOND.NL











ORGANIZED BY THE ART GALLERY OF ONTARIO AND NATIONAL GALLERY OF CANADA, IN PARTNERSHIP WITH FONDAZIONE MAST

MUSEUM HELMOND

Masters of



print

printing.diekeure.be _____ printing@diekeure.be _____ @diekeureprinting _____



Deze zomer in Rotterdam

Er hangt iets in de lucht...



bekijkhetpodium.nl

Het Nieuwe Instituut

naar verluidd een referentie aan een mythisch Ests wezen. Op drie schermen daaromheen, elk via een beige pilaar ('stengel') verbonden met vloer en plafond, zijn drie films van Kristina Norman te zien, onder de overkoepelende naam *Orchidelirium*. De eerste film toont een vrouw aan een tekentafel in koloniale setting. Deze incarnatie van Emilie Saal schildert een orchidee, en wanneer wordt ingezoomd, kan een overeenkomst met vrouwelijke genitaliën worden vastgesteld. In een tweede scène nadert een duizendpoot het paarsgekleurde 'geslacht'. De tekenende vrouw wordt verleid of overweldigd door een andere, evenzeer bleke en blonde vrouw, haar evenbeeld. Dan blazen leden van het Estse leger een gebouw op, en iemand ontvreemd een plant uit een wintertuin. De tweede film laat de dansers Eko Supriyanto en Putri Novalita zien terwijl ze tegen de achtergrond van een Indonesisch rotslandschap hun lichaam ingetogen buigen en strekken. Een derde film toont ten slotte het industrieel afgraven van turf, onder meer in voormalige Estse natuurgebieden. Turf is de belangrijkste grondstof voor de potaarde waar in Nederland op grote schaal orchideeën in worden gekweekt. Hier duikt opeens een wit geschminkte dame op, vast ook een mythisch figuur; de ontzetting over zoveel postkoloniale vernietiging valt af te lezen op haar gezicht.

Voor dit hele project is duidelijk veel werk verricht – de lijst met credits zou niet misstaan bij een grote film- of operaproductie. Maar 'meer' betekent niet altijd beter, en in dit geval is het resultaat, en dan vooral de films, niet vrij van pretentie en kitscherigheid. Op de wand staan ter uitleg twee korte teksten die de bezoeker ter harte mag nemen, met als kernboodschap: 'Victimhood may be seductive. But the privilege of refusing to acknowledge the lack of dignified treatment of others is less so.' Het is wat je in het Engels 'Preaching to the choir' noemt, en bovendien krom geformuleerd. Tegelijk kun je je afvragen wat deze ambitieuze makers denken als ze elders in de stad de crew van melanie bonajo zoveel plezier zien maken op het scherm, in een happening die in één weekend gefilmd kan zijn. Terwijl op deze Biënnale de Duitsers, op initiatief van Maria Eichhorn, nogmaals hun geschiedenis blootleggen, met een gewichtige publicatie en door een deel van het in 1938 herbouwde paviljoen te slopen, en de Zweden, Noren en Finnen aandacht vragen voor de onderdrukte, autochtone Sámi in de noordelijke regionen, besteden die Hollanders hun budget om elkaar ongekleed en onbeschaamd in hedonistische rituelen te gaan liggen knuffelen.

Daniël Rovers

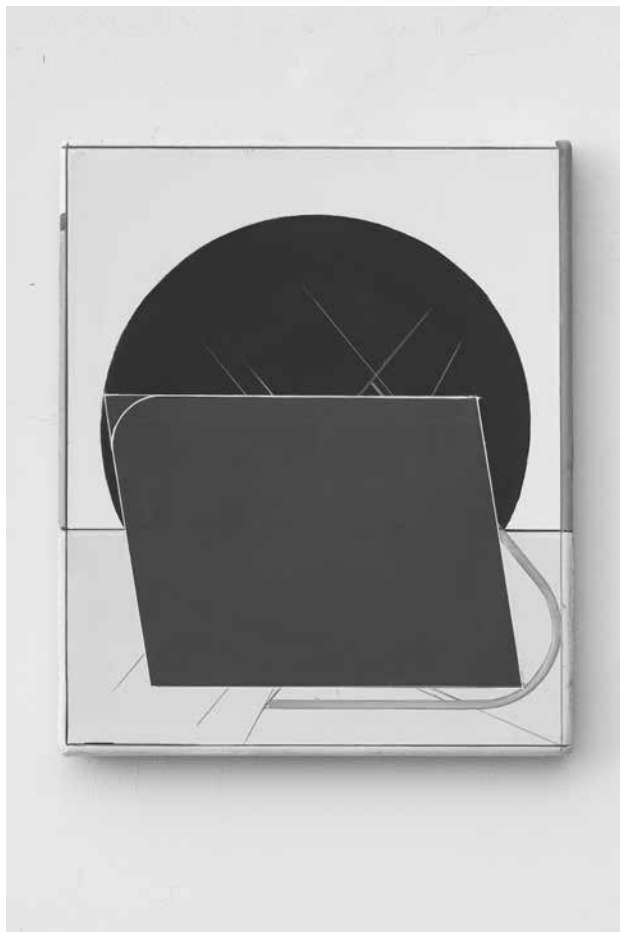
→ melanie bonajo, *When the Body Says Yes*, Chiesetta della Misericordia, Campo de l'Abazia; Francis Alÿs, *The Nature of the Game*; Kristina Norman en Bitra Razavi, *Orchidelirium*. *An Appetite for Abundance*, Giardini della Biennale, tot 27 november op de 59ste Biënnale van Venetië.

Frank Nitsche. Magic Tulip. De nieuwe schilderijen van de Duitse kunstenaar Frank Nitsche (1964) wekken bij mij sluimerende herinneringen. Aan het buitenzwembad in Breda dat het decor was van mijn jeugd bijvoorbeeld, en aan het eerste overdekte winkelcentrum dat ik als kind ooit zag, in de vroege jaren zestig. Optimistische wederopbouwarchitectuur in glas en beton. Ruim, licht, schoon, strak. Nu zijn Nitsches abstracte composities geen ontwerpen voor een gestroomlijnde duiktoren of een draaideur van glas en staal, maar hun oorsprong ligt wel degelijk in de architectuur. De schilderijen weerspiegelen een technologisch doorontwikkelde wereld waarvan elk oppervlak, ieder detail is ontworpen op het beeldscherm. De logica ervan is echter ver te zoeken. Als de doeken doen denken aan bouwtekeningen of montageschetsen, dan zijn het hersenspinsels van een hysterische architect, te uitzinnig, te grillig, te ongerijmd om in drie dimensies uit te voeren.

Een terugkerend motief in de samenhangende groep schilderijen is een ronde schijf die ergens halverwege is afgesneden. Het is een nogal dwingend beeldelement, waar Nitsche niettemin elegant op weet te variëren, zowel op klein als groot formaat. Op twee grote doeken die naast elkaar hangen, *CUR-10-2022* en *COR-09-2022* (de titels van de schilderijen bestaan uit codes van letters en cijfers, gecombineerd door het jaar van ontstaan), verschijnt de halve maan als een donkere schotel boven op een imposante, pseudobouwkundige constructie. In *BOY-17-2022* is de vorm verkleind en verdubbeld in een compositie die een kwartslag gekanteld lijkt. Het is het kleinste werk op de tentoonstelling, en misschien ook het meest delicate. Het vertrongen perspectief doet denken aan de *pittura metafisica* van Giorgio de Chirico, zichtbaar overspannen en tegelijkertijd van een weemoedige kalmte.

De schilderijen blinken uit in subtiele modulaties van lijn, vorm en kleur. Assen en zichtlijnen spelen een hoofdrol. Er zijn kaarsrechte lijnen die vlakken verbinden of doorsnijden en openingen creëren, en gespannen curves en U-bochten waar de blik soepel langs glijdt. De lijnen vormen een grafisch netwerk dat zich vertakt in uiteenlopende richtingen. Het perspectief wisselt voortdurend. Plattegronden en dwarsdoorsneden, althans wat daarop lijkt, lopen door elkaar heen. Boven wordt onder, binnen verandert in buiten, en voor je er erg in hebt, bevindt de achtergrond zich op de voorgrond. Het verleent de schilderijen een air van veranderlijkheid en instabiliteit, die ook kenmerkend is voor de complexe verhouding tussen beeld en kader. In *BCM-07-2022* wordt de rechthoekige omtrek van het doek afwisselend geëerbiedigd en overschreden, zodat nooit helemaal zeker is waar het geschilderde beeld precies wordt begrensd.

Alle werken in de tentoonstelling zijn uitgevoerd in dezelfde tere, moeilijk te omschrijven mengtinten. Marineblauw,



Frank Nitsche, *BOY-17-2022*, 2022
Courtesy Galerie Onrust, Amsterdam, foto Peter Cox



Frank Nitsche, *BCM-07-2022*, 2022
Courtesy Galerie Onrust, Amsterdam, foto Peter Cox



Frank Nitsche. *Magic Tulip*
Galerie Onrust, Amsterdam, 2022. Courtesy Galerie Onrust, foto Peter Cox

donkergrijs en een bleek beige overheersen. In enkele schilderijen worden de weinig uitgesproken tinten uitgedaagd door een venijnig detail in grasgroen of verzadigd turquoise. Doorgaans is de variatie in kleurgebruik subtiel en onopvallend. Hetzelfde grijs dat er op de ene plek in de compositie warm, wollig en poederzacht uitziet, oogt elders op hetzelfde doek kil, hard en ondoordringbaar. Raffinement dat niet in het oog loopt en toch doorslaggevend is.

In tegenstelling tot wat de cerebrale geometrie doet vermoeden, schildert Nitsche nogal intuïtief. De doeken zijn weliswaar stap voor stap opgebouwd, maar zonder plan, zonder vooropgezet doel. Wat begint met een paar lijnen loopt uit op een onvoorspelbaar spel van verplaatsen en omdraaien, van afschuren en overschilderen. Vanzelfsprekend reageert Nitsche op wat er op het doek gebeurt, zoals elke schilder, maar tegelijk laat hij zich leiden door de dreunende technomuziek in zijn atelier en door de lichamelijke inspanning die het schilderen nu eenmaal vergt. Zijn sterk zintuiglijke manier van werken is feitelijk het tegendeel van het ontwerpproces van de ingenieur, dat gebonden is aan eisen van rationaliteit, doelmatigheid, optimalisatie en haalbaarheid. Nitsches onnavolgbare configuraties bestaan voor het grootste deel uit irreële terzijdes en onverwachte interrupties.

De schilderijen mogen er dan afgepast en uitgelijnd uitzien, in essentie zijn ze voorlopig van aard. Kijkend naar dit werk is het alsof je getuige bent van een proces dat abrupt is afgebroken en stilgelegd. Elk van de schilderijen doet zich voor als een momentopname, wekt de sterke indruk dat er

nog meer staat te gebeuren. Het creëert een merkwaardig spanningsveld tussen de status quo van de voltooiing en de belofte van verandering.

Wie enige zin of logica poogt te ontwaren in deze wereld van dolgedraaid design komt van een koude kermis thuis. Verwacht van Nitsche geen visionaire vergezichten. De rol van almachtige demiurg past hem niet. In tegenstelling tot voorgangers als Lissitzky, Mondriaan en Rietveld heeft hij niet de pretentie met zijn werk een blauwdruk te leveren voor een betere toekomst. Sterker, hij steekt de draak met zulke modernistische, hoogdravende idealen. Op het tentoonstellingsaffiche voor *Magic Tulip* strekt de schilder als een soort fakir zijn handen bezwerend uit boven een ster van wit papier. Alsof hij wil zeggen: kijk, alles wat de schilderkunst vermag, is slechts scherts en illusie, een schijnvertoning. Dat maakt haar overigens niet minder aantrekkelijk, intrigerend of onderhoudend.

Het modernistische ideaal van licht, lucht en ruimte, geconcretiseerd in het overdekte winkelcentrum en het zwembad uit mijn jeugd, is allang teloorgegaan. Wat vroeger gebouwd werd als het decor van de toekomst is de junkspace van vandaag. Nitsches accurate schilderijen van excentrieke, pseudotechnische constructies, met hun onmogelijke perspectieven en irreële ordeningen, hun schone schijn en valse verwachtingen, weerspiegelen dat haarfijn.

Dominic van den Boogerd

→ Frank Nitsche. *Magic Tulip*, liep van 1 tot 30 april in Galerie Onrust, Planciusstraat 7, Amsterdam.

Antwerp Art

LLS Paleis

Paleisstraat 140, 2018 Antwerp
+32 (0)3 337 03 87 llspaleis.be
thu–sun, 14:00–18:00 (and by appointment)

Affiniteiten #4

Aglaia Konrad © **Willem Oorebeek** //
Kasper De Vos © **Liesbeth Henderickx**

Opening zondag 08/05, 15:00–18:00
t/m 19/06

LLS Paleis extra muros

Stijn ter Braak

Een samenwerking tussen LLS Paleis en 019
019, Dok-Noord 5L, 9000 Gent
za–zo: 14:00–18:00
t/m 05/06

Middelheim- museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be
tue–sun; sept: 10:00–19:00 tue–sun; oct–march: 10:00–17:00
tue–sun; april: 10:00–19:00 tue–sun; may–aug: 10:00–20:00

Wet Job

Camille Henrot

11/06–16/10

Kunst in de Stad – Public Figure #3

Mekhitar Garabedian

Stadspark Antwerp
26/05–7/05/23

Kunst in de Stad

The Long Hand, Sammy Baloji

Cockerillkaai Antwerp
vanaf 03/06

valerie_traan gallery

Reyndersstraat 12, 2000 Antwerpen

+32_475 75 94 59

thu–sat, 14:00–18:00

www.valerietraan.be

Wandering

Gijs Van Vaerenbergh

t/m 25/06

Keteleer Gallery

Pourbusstraat 3–5, 2000 Antwerpen
+32 (0)3 283 04 20 keteleer.com
tue–sat, 10:00–18:00

Clash

Nasan Tur

26/05–2/07

KETELEER GALLERY | Bremdonck
Bredabaan 93, 2930 Brasschaat
sat–sun, 12:00–18:00

Oswald my boy

Jon Pilkington

t/m 03/07

Eva Steynen. Deviation(s)

Zurenborgstraat 28, 2018 Antwerp
+32 (0)486 209 564 deviations.be
thu–sat, 14:00–18:00 (and by appointment)

ART ROTTERDAM (Booth 63)

**Christine Clinckx, Wannas Lecompte,
J.U.Kubiak, Robert Soroko, Jan Verbruggen**

18/05–22/05

Lover Boy

Christine Clinckx

Opening: 26/05, 12:00–21:00

26/05–26/06

Axel Vervoordt Gallery

Stokerijstraat 19, 2110 Wijnegem
+32 (0)3 355 33 00 axelvervoordtgallery.com
sat, 11:00–18:00

Group exhibition Chaos & Order

t/m 29/05

George Rickey

t/m 16/07

Rehearsal

Germaine Kruij

t/m 16/07

Otty Park

Laar 54, 2140 Borgerhout
+32 (0)484 07 94 26 ottypark.be
thu–sat, 14:00–18:00 (And by appointment)

GROEPEMENT

**Jelle Spruyt, Yannick Ganseman,
Els Dietvorst, Benny Van den Meulengracht-
Vrancx, Eva De Leener, David Maroto,
Maika Garnica & Adrien Tirtiaux**

t/m 18/06

Micheline Szwajcer

Verlatstraat 14, 2000 Antwerp
+32 (0)3 237 11 27 gms.be
wed–sat 10:00–18:00 (and by appointment)

Ann Veronica Janssens

t/m 28/05

Matt Mullican

Opening 15/09

16/09–12/11

Art Gallery De Wael 15

Leopold De Waelstraat 15, 2000 Antwerpen
dewael15.art thu–sun, 14:00–18:00

Embodied Light

Martha Scheeren

tot 22/05

Art Rotterdam (Booth 68)

19.05–22.05

Every cloud has a silver lining

Roeland Tweelinckx

26/05–26/06

FRED & FERRY

Leopoldplaats 12, 2000 Antwerpen
thu–sat, 13:00–18:00
fredferry.com

Look out of the window. What you are
seeing is called history

Thomas Verstraeten

26/05–02/07

Guest Room:

The Right Time

Yi Zhang

26/05–02/07

Zeno X Gallery

Godtsstraat 15, 2140 Borgerhout
Leopold de Waelplaats 16, 2000 Antwerp South
+32 (0)3 216 16 26 zeno-x.com

Zeno X Borgerhout

wed–sat, 13:00–17:00

Le jour se lève

Pélagie Gbaguidi

t/m 29/05

Zeno X Antwerp South

wed–sat, 13:00–18:00

40 YEARS Zeno X Gallery: the nineties

Dirk Braeckman, Anton Corbijn, Marlene

Dumas, Johannes Kahrs, Mark Manders,

Luc Tuymans, Cristof Yvoré

t/m 29/05

Art Basel (booth K16)

16/06–19/06

Guido van der Werve. Tastbare futiliteit. Het is haast een hallucinatie, vijf ballerina's die in vol ornaat uit een busje van de mobiele eenheid stappen. De overzichtstentoonstelling van het oeuvre van Guido van der Werve (1977) in het Eye Filmmuseum begint met zijn afstudeerproject uit 2003, *Nummer twee*. Het was de tweede film die de kunstenaar maakte, en sindsdien volgen de titels van zijn werken een chronologische nummering (nummer één ontbreekt). De enigszins sinistere ondertitel – *just because I'm standing here / doesn't mean I want to* – wordt bijgetreden door de droogkomische monoloog waarmee de film begint: 's Ochtends kan ik niet opstaan, 's middags verveel ik me, 's avonds ben ik moe en 's nachts kan ik niet slapen.' Nadat Van der Werve de tekst heeft uitgesproken, doet hij een stap naar achteren, de weg op, en wordt geschept door een auto. De rest van de film blijft hij, ook tijdens de act van de ballerina's, bewegingsloos op de achtergrond liggen.

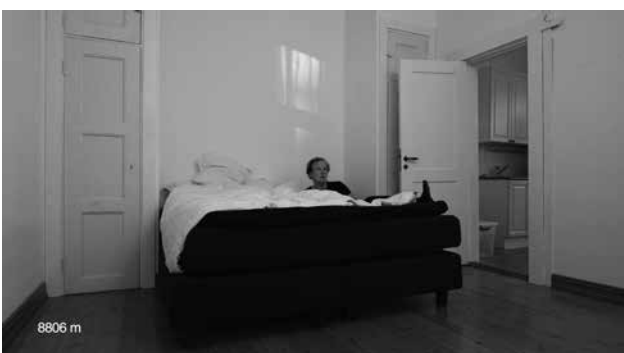
Van der Werve richtte zich op film toen hij tijdens zijn opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam ontdekte dat hij liever geen publiek wilde bij zijn performances. In plaats daarvan documenteerde hij ze, waarna het op zichzelf staande werken werden. De kunstenaar speelt haast altijd een solitaire hoofdrol in zijn films en onderwerpt zich daarbij aan tal van fysieke extremen. Zo rende hij verschillende (ultra)marathons en draaide hij in *Nummer negen, the day I didn't turn with the world* (2007) in de barre weersomstandigheden van de Noordpool in vierentwintig uur eenmaal om zijn eigen as tegen de draairichting van planeet aarde in. Het werk symboliseerde Van der Werves protest tegen de wereld en benadrukte zijn positie als eenzame buitenstaander.

Vaak wordt het oeuvre van Van der Werve gekarakteriseerd als een zoektocht naar het sublieme. Terugkerende motieven zijn het gebruik van grootse natuurenceneringen, sterk beladen klassieke muziek – vaak door Van der Werve zelf gecomponeerd – en een beeld van de kunstenaar als een einzelgänger à la Caspar David Friedrich. Het werk dat wellicht het dichtst bij een klassieke, romantische notie van het sublieme komt is *Nummer acht* (2007), waarin de kunstenaar als een nietig figuur voor een grote ijsbreker uit loopt op de Baltische Zee. De film, vastgelegd op zestien millimeter, duurt ongeveer tien minuten. Het beeld blijft relatief consistent, alleen de ijsbreker wijkt afwisselend een beetje uit naar links en rechts. De afstand tussen Van der Werve en het schip is moeilijk in te schatten – soms lijkt het vijf, soms vijftig meter – wat een continu gevoel van dreiging oproept. Enkel het onheilspellend brekende ijs en de rollende motoren van het vaartuig zijn te horen. Na een enkele misstap zou het hoogstwaarschijnlijk gedaan zijn met de kunstenaar, aangezien het voertuig nooit op tijd van koers zou kunnen veranderen, laat staan stoppen. De titel *everything is going to be alright* staat, eufemistisch gezegd, op gespannen voet met het beeld.

Van der Werves gebruik van overweldigende natuur-omgevingen wordt in zijn oeuvre afgewisseld met beelden van het grijzige, Zuid-Hollandse Papendrecht, waar de kunstenaar opgroeide. De *ennui* van de burgerlijke jarenzeventigrijtjeshuizen contrasteert sterk met de zoektocht naar het sublieme; of was het juist de verveling van zijn jeugd die ertoe leidde dat Van der Werve extreme ervaringen opzocht? Dat Papendrecht in verscheidene werken voorkomt, heeft een ironisch effect op de grootse prestaties die Van der Werve in de films levert. En of hij nu een triatlon van 1700 kilometer aflegt tussen de Heilig-Kruiskerk in Warschau, waar het gepekelde hart van Chopin in een tombe wordt bewaard, en de begraafplaats van de componist op Père-Lachaise in Parijs (*Nummer veertien*, 2012), of dat hij zich onvermoeid op zijn eigen bed laat vallen en



Guido van der Werve, *Nummer negen, the day I didn't turn with the world*, 2007
Courtesy de kunstenaar en GRIMM Amsterdam | New York



Guido van der Werve, *Nummer zeventien, killing time attempt 1 from the deepest ocean to the highest mountain*, 2015
Courtesy de kunstenaar en GRIMM Amsterdam | New York



Guido van der Werve, *Tastbare futiliteit*, Eye Filmmuseum, Amsterdam, 2022, met Guido van der Werve, *Nummer veertien, home*, 2012
Courtesy de kunstenaar en GRIMM Amsterdam | New York © Studio Hans Wilschut

weer overeind klimt, om met deze beweging de hoogte van de Mount Everest te bereiken zonder ooit zijn huis te verlaten (8848 meter, *Nummer zeventien*, 2015), de zoektocht naar betekenis en zingeving blijft zonder bevredigend antwoord of einde. Een interpretatie van Van der Werve als een moderne Sisyphus ligt hiermee voor de hand, en wordt nog eens versterkt door het repetitieve karakter van de handelingen die hij in zijn films verricht, bijvoorbeeld twaalf uur lang onafgebroken rondjes om zijn tweede huis in Finland rennen, in totaal de afstand van tweeënhalve marathon, om vervolgens gewoon weer naar binnen te gaan en de voordeur achter zich dicht te trekken, alsof het een dag is als alle andere (*Nummer dertien, Effugium c, you're always only half a day away*, 2011).

Toch is het juist de banaliteit van de nutteloze handelingen die door Van der Werves bewonderenswaardige doorzettingskracht poëtisch wordt. Een ogenschijnlijke bron van depressie wordt een grond voor experiment, voor een verkenning van de grenzen van het eigen lichaam. Eerder dan de grenzen van de rede en het voorstellingsvermogen te bevragen, zoals in de traditie van de romantiek, onderzoekt Van der Werve de grenzen van de fysieke ervaring. Je zou het een 'atletische sublimiteit' kunnen noemen – maar dan wel een die zichzelf niet te serieus neemt.

Zijn laatste werk breekt echter met deze thematiek. *Nummer 18, the breath of life* (2022) is zijn eerste speelfilm, opgedeeld in twaalf akten, waar hij vijf jaar aan heeft gewerkt. In 2016 raakte Van der Werve in een coma na een zwaar ongeluk. De artsen achtten het onwaarschijnlijk dat hij zou herstellen, maar zijn uitzonderlijk goede fysieke conditie maakte revalidatie toch mogelijk. Naar eigen zeggen werd zijn leven hierdoor 'gered' en kreeg hij een tweede kans. In de akte die in Eye te zien is, *Act 10, spice of life, death drive*, is de nadruk verschoven naar de fragiliteit van het leven: de dood van zijn vader, de dreiging van de klimaatverandering en Van der Werves eigen kwetsbaarheid staan centraal. Nadat hij aankondigt paddenstoelen te willen gaan plukken in de bossen naast zijn Finse huis, wordt hij door zijn partner volledig ingepakt in beschermingskledij, als een zesjarige die voor het eerst gaat rolschaatsen. Is dit dezelfde man die zichzelf liet aanrijden door een auto en slechts enkele meters voor een gigantische ijsbreker uit liep? Het narratief rondom het ongeluk dat zowel de zaaltekst als Van der Werve zelf in interviews creëert, moet oppassen een retrospectieve 'zin' toe te kennen aan zijn eerdere werk, alsof de inspanningen van de kunstenaar een training waren voor het overleven van zijn ongeluk. Dit haalt de kracht van het oeuvre onderuit – en geeft weer eens aan dat de mens zinloosheid maar slecht verdraagt.

Tessa de Vet

→ Guido van der Werve, *Tastbare futiliteit*, tot 29 mei in Eye Filmmuseum, IJpromenade 1, Amsterdam.

Hito Steyerl. I Will Survive. De grote waardering voor Hito Steyerl (1966) concentreert zich doorgaans op twee aspecten: haar kritische reflectie op de kunstwereld, in lijn met de institutionele kritiek uit de jaren zestig en zeventig, en haar analyse van de digitale beeldwereld in het informatietijdperk, en van de bevooroordeelde en disciplinerende algoritmen die daaraan ten grondslag liggen. Beide facetten komen tot hun recht in *I Will Survive*, de omvangrijke overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum, die vorig jaar te zien was in het Centre Pompidou en K21 in Düsseldorf.

In verschillende werken legt Steyerl verbanden tussen het museum en het militair-industrieel complex. Bekend is de video *Is the Museum a Battlefield* uit 2013, oorspronkelijk gepresenteerd als lezing op de dertiende Istanbul Biënnale. Steyerl bezoekt de Turkse stad Van, waar haar vriendin Andrea Wolf in 1998 om het leven kwam terwijl ze aan de zijde van de Koerdische PKK vocht. De kogel waarmee Wolf gedood werd, blijkt te zijn vervaardigd door Lockheed Martin, ook een van de sponsors van een tentoonstelling in The Art Institute of Chicago waarin een eerdere film van Steyerl over Wolf te zien was. In *Guards* (2012) vertellen het hoofd beveiliging en een museumbewaker van The Art Institute over hun werk als bewaker. Ze pochen over hun eerdere ervaringen als politieagent en beelden verschillende verdedigingstechnieken uit. De kunstwerken die op de achtergrond te zien zijn, worden ondertussen vervangen door digitale fragmenten van echte gevechtsscènes. De militarisering van de samenleving dringt hier letterlijk het museum binnen.

Kritische beschouwingen over de wijze waarop digitale beelden de wereld vormen, zijn in talloze werken in de tentoonstelling terug te vinden. Vaak speelt de onderkoelde performance van Steyerl een centrale rol, zoals in *Strike* (2010), waarin ze met hamer en beitel een barst in een



Hito Steyerl, *I Will Survive*, Stedelijk Museum Amsterdam, 2022, met Hito Steyerl, *SocialSim*, 2020
Courtesy de kunstenaar, Esther Schipper, Berlijn en Andrew Kreps Gallery, New York © Hito Steyerl, foto Peter Tjihuis



Hito Steyerl, *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013
Courtesy de kunstenaar, Andrew Kreps Gallery, New York en Esther Schipper, Berlijn © VG Bild-Kunst, Bonn, 2021 en Hito Steyerl



A.R. Penck Ich in London 1. 1982. Acryl op doek, 101 x 122 cm. Gesigneerd en gedateerd
Veiling 1 juni

LEMPERTZ

1798

VEILINGEN TE KEULEN

1/2 juni Moderne en Hedendaagse Kunst, Fotografie

Juni Contemporary online. lempertz:projects

Kijkdagen te Brussel: 19–21 mei

Keulen, Neumarkt 3 — T +49-221-92 57 290 — info@lempertz.com

Brussel, Grote Hertstraat 6 — T 02-514 05 86 — brussel@lempertz.com

Arne Bastien

**Ik, ik, ik, ik, ik, ik, ik,
ik, ik, je, je, je, je, je,
je, je, je, je, l, l, l, l, l,
l, l, l, l**

08.05–12.06.22



**openingsuren
vrijdag, zaterdag & zondag
14–18 uur of na afspraak**

**galerie TRANSIT
Zandpoortvest 10
BE-2800 Mechelen
T. +32 15 336 336
M. +32 478 811 441
art@transit.be
www.transit.be**

Spinning the Spindle Towards Pluritopia
ALDO ESPARZA RAMOS
16.04.–27.06.2022

A Tale of A Tub
Space for contemporary art and culture, Rotterdam
www.ataleofatub.org

LAM
L'été au LaM

**ANNETTE
MESSAGER**

COMME SI

Expositie
11 mei–21 augustus
2022

Villeneuve d'Ascq, Frankrijk
www.musee-lam.fr

Regions Hauts-de-France | MEL MÉTROPOLE EUROPÉENNE DE LILLE | Villeneuve d'Ascq Une ville en mouvement | Utopia | .3 Hauts-de-France | arte | Le Monde | Inter

Het LaM is een openbare instelling van culturele samenwerking met als leden MEL, de stad Villeneuve d'Ascq en de Franse staat.

flatscreen slaat. In *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013) demonstreert ze met uitgestreken gezicht een reeks didactische tips om 'onzichtbaar' te worden in een wereld waarin alles en iedereen voortdurend wordt vastgelegd. De ondertoon is ernstig, want de algoritmen die al deze registraties vastleggen blijken gebaseerd op uitsluiting. Dat is ook zo in *SocialSim* (2020), een video-installatie over sociale simulatiemodellen die Steyerl ter gelegenheid van de tentoonstelling maakte. Verweven met statistieken over tweets en sociale reuring zien we simulaties van politieagenten die dansbewegingen uitvoeren, gegenereerd op basis van statistieken over politiegeweld.

Het zijn boeiende thema's, maar zonder oog voor de humor en de essayistische inzet van Steyerls werk zijn de video's in het beste geval gelaagd en intellectueel, en in het slechtste geval drammerig en didactisch. De tentoonstelling slaagt er echter in het onontbeerlijke humoristische aspect van het werk te onderstrepen met de scenografie van de video-installaties, die vooral op de benedenverdieping uitmuntend is uitgedacht en uitgevoerd.

Bij *In Free Fall* (2010) neem je plaats in een van de belachelijk comfortabele, crèmekleurige massagestoelen die in twee rijen staan opgesteld. Terwijl je je in de businessclass van een lijnvlucht waant, opent Steyerls video-essay met Charlotte Gainsbourgs ingetogen popnummer 'AF607105': in zorgeloze majeur wordt verhaald over de laatste, desastreuze vlucht van een passagiersvliegtuig. Het is slechts één van de vele flarden en fragmenten die Steyerl overal en nergens vandaan haalt om de video vorm te geven. Ze volgt daarbij een suggestie van de constructivistische Sovjetschrijver Sergei Tretyakov: wie de ware aard van het kapitalisme wil begrijpen, moet geen biografie van personen schrijven, maar van objecten. In een essayistisch onderzoek naar de levenscyclus van twee vliegtuigen van het type Boeing 707 schetst Steyerl suggestief een onderling verband tussen entertainment, ondernemerschap en militarisering. De Boeings waren oorspronkelijk in bezit van Hollywood-producer en luchtvaartondernemer Howard Hughes en werden later aan het Israëliëse leger doorverkocht. Uiteindelijk werd één vliegtuig omgebouwd tot bioscoop, terwijl het andere werd opgeblazen op de filmset van *Speed* (1994). Het merendeel van de video speelt zich af op een vliegtuigkerkhof in de Mojavewoestijn, waar het aluminium gerecycleerd wordt om als grondstof te dienen voor dvd's, tot voor kort het medium dat veel Hollywoodfilms een tweede leven gaf. Het aluminium dient als metafoor voor het verlangen dat centraal staat in de video: winst halen uit materialen (en Hollywoodplots) die eindeloos opnieuw hergebruikt kunnen worden. Het materiaal, zegt Steyerl in de video, 'liebt weiter'. Ze herstelt zich en corrigeert: 'Das Material lebt weiter.' In een video-essay dat ook het nummer 'Sax and Violins' van Talking Heads bevat, kan dat haast geen verspreking zijn.

Het is een van de vele humoristische knipogen in het werk, en het wijst een kernthema aan in Steyerls oeuvre. 'History seems to have morphed in a loop,' schrijft ze in haar essaybundel *Duty Free Art* (2017). Het zijn loops waar de heersende elite (van Howard Hughes tot Lockheed Martin) de controle over voert en geld aan verdient. Steyerls werken zijn pogingen om deze cirkels te doorbreken. De ambiguïteit en het toevallige in haar speelse en essayistische benadering vormen daartoe een wezenlijk middel. Op schijnbaar willekeurige wijze brengt ze de meest disparate elementen bij elkaar, om vervolgens de kring toch weer rond te maken. Maar niet voor er iets is opengeboren en veranderd in ons begrip van de werkelijkheid. **Bram Ieven en Emma de Vries**

→ *Hito Steyerl. I Will Survive*, tot 12 juni in het Stedelijk Museum, Museumplein 10, Amsterdam.

Kara Walker. A Black Hole Is Everything a Star Longs to Be. In 2017 begonnen de gesprekken voor de reizende tentoonstelling van Kara Walker (1969), georganiseerd door Kunstmuseum Basel en nu te zien in De Pont. Conservator Anita Haldemann overtuigde Walker om een grote tentoonstelling samen te stellen, met bijbehorende publicatie, van werk op papier uit haar omvangrijke privéarchief: vluchtige schetsen, werk dat nog niet in een expositie 'paste' en vellen met enkel tekst – in totaal meer dan 650 tekeningen, notities en collages. In *A Black Hole Is Everything a Star Longs to Be* geeft ze gehoor aan de impliciete wens tot openbaarheid die achter haar bewaardrang te bespeuren valt. Een voorproefje was er al met de integrale reproductie van een van haar schetsboeken, *MCMXCIX*, in 2017. 'Ongemakkelijke, ongepolijste, onafgemaakte gedachten en angsten, geschreven en getekend zonder doel, zonder verborgen bedoelingen en zonder filters,' meldde de flaptekst van het boek. De onthulling van werk dat niet gemaakt is voor andermans ogen levert begrijpelijkerwijs enig 'ongemak' op, maar er staat meer op het spel. In de catalogus legt Walker uit dat ze een kunstwerk ziet als deel van een gecontroleerde werkelijkheid, terwijl een schets sporen draagt van de chaos waaruit ideeën kristalliseren. Het tonen van het onaffe of ondoordachte materiaal zou haar 'vertrouwde universum' uiteen kunnen rijten.

Al sinds haar academiejaren wordt Walker gedreven door de wens om kunst te maken die een zwart publiek aanspreekt. Schilderen gaf ze al vroeg op, omdat ze het associeerde met een door witte mannen gedomineerde traditie. Ze werd wereldwijd bekend met haar eigenzinnige, kamervullende installaties en verleidelijke animaties van uitgeknipte, zwarte silhouetten die gruwelijke verhalen verbeelden over slavernij en de Amerikaanse strijd voor raciale gelijkheid. Een aantal animatiefilms valt in Tilburg te zien, waaronder *Prince*



Kara Walker, Untitled, 1997-1999

Collection of Charlotte and Herbert S. Wagner III © Kara Walker, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York en Sprüth Magers, Berlijn



Kara Walker, Fealty as Feint (a drawing exercise), 2019

Frederiksen Family Collection © Kara Walker, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York en Sprüth Magers, Berlijn

McVeigh and the Turner Blasphemies uit 2021 (de titel verwijst naar de rechts-extremistische Timothy McVeigh en het racistische boek waaruit hij inspiratie putte voor de bomaanslag in Oklahoma City), recent door De Pont aangekocht.

Het grootste deel van de expositie bestaat uit Walkers werk op papier. De tentoonstellingstitel is ontleend aan een cartooneske schets met de zin 'The Sweet Sweet Smell of Success and the Stench of Ingratitude... A Black Hole Is Everything a Star Longs to Be' en verwijst – onder andere – naar Walkers ongemak met succes. In tijden van onzekerheid, zo lichtte ze toe in een gesprek met Haldemann, lonkt zo nu en dan de eenvoud, de aangename directheid van het tekenen, het onherroepelijke van een hand die een lijn trekt, vaak in ongedwongen, snelle sessies, als in een *stream of consciousness*.

Opgevoed met het idee dat van onzekerheid altijd misbruik gemaakt kan worden, heeft Walker in haar werk regelmatig de neiging om zich stellig te uiten. Een voorbeeld daarvan was de enorme, met suiker bedekte sfinx, *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby*, met een stereotypisch Afro-Amerikaans vrouwenhoofd, die ze in 2014 in een voormalige suikerraffinerij in Brooklyn plaatste: een eerbetoon, zoals de ondertitel luidde, aan de 'onderbetaalde en overwerkte vaklieden' die onze smaak hebben verzoet in de suikerrietvelden en wereldkeuken. In Tilburg zien we haar de mogelijkheid omarmen om 'het nog niet te weten', een oordeel uit te stellen. Hoewel haar geschetste figuren evengoed refereren aan stereotiepe afbeeldingen van Afro-Amerikanen tijdens de periode voorafgaand aan de Burgeroorlog in het Amerikaanse Zuiden, laat dit schetsende werkproces meer dan alleen veroordeling toe. Uit het schijnbare gemak en de vaardigheid waarmee ze werkt, spreekt plezier. De grote variatie in tekenstijlen voert langs verschillende genres, van een vooroorlogse cartoonstijl tot klassieke academische arceringen. Dat dit tekenplezier ook kan wringen met Walkers verantwoordelijkheidsgevoel, blijkt uit haar commentaar bij een grote tekening van een hedendaags 'slagveld' met de titel *Fealty as Feint (a drawing exercise)* (2019). Volgens Walker verloor de strijdsceïne (met in het midden een vrouw die op het punt staat door een man te worden doodgeslagen) aan kracht doordat ze opging in de fraaie effecten van de klas-

sieke materialen, die het geheel inderdaad iets gekunstelds geven. Het oliepastelkrijt en grijs papier zijn afgeleid van de grote meesters in het archief van het Kunstmuseum Basel. Walker vraagt zich af in hoeverre ze zich kan en wil meten met de traditionele kunsthistorische canon. 'Do I deserve a seat at this table?' En ook: 'Do I want it?'

De intieme kwaliteit van de schetsen en notities biedt een blik op de intense gedachtewereld van de kunstenaar. De figuren in haar werk – soms 'historische' personen als voormalig president Barack Obama, maar vaker niet-specifieke personages die bijvoorbeeld machtsverhoudingen verbeelden – verwijzen dan wel niet direct naar Walkers leven, maar uit de grote hoeveelheid stukken spreekt een hoogstpersoonlijke woede, frustratie en onrust. Het werk lijkt het resultaat van een haast obsessieve bezigheid, wat Walker zelf ook trof toen ze haar archief in ogenschouw nam. Er is iets aan tekenen en kunst maken in het algemeen, aldus Walker, dat je voor even laat geloven dat je alles mogelijk kunt maken: dat je een andere ziel kunt beroeren, dat je eindelijk tot begrip komt. 'En dan doe je een stap terug en zie je oorlog.' Om een te biografische of psychoanalytische interpretatie van haar werk tegen te gaan, oppert Walker dat haar oeuvre als symptoom van een maatschappelijk probleem gezien moet worden. In haar eigen bezetenheid herkent ze de strubbelingen van anderen die zich vaak niet of verkeerd gerepresenteerd zien en voortdurend aan vooroordelen worden blootgesteld. Maar het gaat ook over een universele zoektocht naar troost, naar mogelijke oplossingen en vreugde, waarbij uiteindelijk telkens weer duidelijk wordt dat er geen blijvende verlossing is. Walker stelt voor deze tentoonstelling als een enkel kunstwerk te beschouwen, als de weerslag van het leven als zwarte vrouw in de Verenigde Staten. Het is een wat krampachtige greep naar controle, die in de zaalopstelling overigens niet is doorgevoerd. Wel lijkt met tafelvitrines en in de naam-bordjes te zijn geprobeerd de sporen van chaos (*Untitled*) te scheiden van voltooide kunstwerken. Het is om het even, Walkers krachtige en levendige oeuvre kan wel tegen een stootje.

Lynne van Rhijn

→ *Kara Walker. A Black Hole Is Everything a Star Longs to Be*, tot 24 juli in De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg.

Hedendaagse kunst Gent

Galerie S&H De Buck

Zuidstationstraat 25 09 225 10 81
do–za, 15:00–18:00 en op afspraak
Gesloten: zondag en feestdagen /
jan–feb / juli–aug / herfst-, paas- en
kroksvakantie: enkel op afspraak
www.galeriedebuck.be
www.siegfrieddebuck.be

Hedendaagse juwelen
en objecten van
Siegfried De Buck
Permanent

KIOSK

Louis Pasteurlaan 2
ma–zo 12:00–18:00
www.kiosk.art

Afscheid/Farewell
KIRAC
t/m 29/05

Social Harmony stelt
tentoon/exhibits
Uit de verzameling
Mario De Brabandere
EX VOTO
t/m 05/06

KIOSK stelt tentoon/exhibits
bij/at Social Harmony
Uit de verzameling
Mario De Brabandere
Naïeve schilderijen
Onderbergen 52, 9000 Gent
t/m 05/06

PLANET AKKOR
etc.-artist Vijai Patchineelam
tot Vijai Patchineelam het
KIOSKteam verlaat

Het brievenproject
t/m oktober 2023

Felipe Muhr
until the end of it all
check our website

S.M.A.K.

Jan Hoetplein 1 09 323 60 01
di–vr 09:30–17:30 za–zo 10:00–18:00
smak.be

POPART van Warhol tot
Panamarenko | Uit de
Collectie Matthys-Colle &
S.M.A.K.
t/m 29/05

Broodthaerskabinet
t/m 31/12

Artist in Residence Grace
Ndiritu | Healing the
Museum
t/m 02/04/23

Splendid Isolation
t/m 18/09

Lydia Ourahmane | Barzakh
21/05–18/09

croxhapox

croxhapox.org

Kunsthal Gent

Lange Steenstraat 14
za–zo 11:00–18:00
en tijdens events of op afspraak
www.kunsthal.gent
info@kunsthal.gent

Your Movement
Grace Schwindt
27/05–28/08

Endless Exhibition –
permanently on view:
**Martin Belou, Bram de Jonghe, Eva
Fábregas, Olivier Goethals, Rudi Guedj,
Jesse Jones, Felix Kindermann, Prem
Krishnamurthy, Egon Van Herreweghe &
Thomas Min, Thomas Renwart, Charlotte
Stuby, Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den
Bosch, Emma Van Den Broeck & Mark
Grootes**

DEVELOPMENT
PROGRAMME

Love file
We sell reality
t/m 31/12

Movement and Sound
Archive
Grace Schwindt
t/m 26/05

EVENTS
Syllabus Reading Group, monthly
on Thursdays
New season of Friday events from
01/04
www.kunsthal.gent/events for all
upcoming activities

019

Dok-Noord 5L, 9000 Gent
info@019-ghent.org
www.019-ghent.org

EXHIBITIONS
Stijn Ter Braak
i.s.m. LLS Paleis
t/m 05/06

BILLBOARDS
Inge Ketelers
i.s.m. Design museum Gent,
Drapstraat 2, Gent
t/m 04/07

Camille Picquot
Billboard Series i.s.m. artlead.net,
Dok-Noord 5L, Gent
t/m 09/08

FLAGS
Adrien Vescovi
Jan-Hoetplein, Gent
t/m 31/08

José Quintanar
Dok-Noord 5L, Gent
t/m 31/08

Tatjana Pieters

Nieuwevaart 124/001
wo–zo 14:00–18:00 en op afspraak
+32 9 324 45 29
info@tatjanapieters.com
www.tatjanapieters.com

The Thinking Hand /
curated by Marie Mees &
Tatjana Pieters
**Lara Almarcegui, Leyla Aydoslu, Felix
Beaudry, Ria Bosman, Dirk Braeckman,
Wim Goes Architectuur, Atelier Lachaert,
Dhanis, Anne Marie Laureys Ceramics,
Mees & Biasino, Paul Robbrecht, Clara
Spilliaert, Studio Mumbai, Unfold,
Celina Vleugels, Bram Van Breda**
t/m 19/06

Brian Harte / solo show
26/06–21/08

Ria Bosman
book launch & exhibition
26/06–21/08

Art Rotterdam
Fleur De Roeck
Van Nellefabriek, Rotterdam
19/05–22/05

COLLECTIBLE
**Ria Bosman, Bram Van
Breda, Wim Goes, Anne
Marie Laureys, Mees &
Biasino, Clara Spilliaert,
Unfold**
Vanderborcht building, Brussels
20/05–22/05

Ballroom Project
Curated by **Ilse Roosens
(Mu.zee) with Anneke
Eussen, Indrikis Gelzis &
Hans Vandekerckhove**
Borgerhub, Antwerp
25/05–29/05

Deurle

Museum Dhondt Dhaenens

www.museumdd.be

Blindsight
**Manon de Boer in dialoog
met Latifa Laâbissi en Laszlo
Umbreit**
t/m 22/05

Time, And Time Again –
Werk uit de collectie
Vermeire-Notebaert
t/m 22/05

Antichambre
Yvan Derwéduwé
t/m 22/05

untitled 2018 (the infinite
dimensions of smallness)
Rirkrit Tiravanija
t/m 07/08

Hopstreet Gallery

Museumlaan 16
0496 54 44 54
www.hopstreet.be

Two Positions in Painting
**Virginie Bailly &
Emmanuelle Quertain**
26/06–27/08
Open do–za 11:00–17:00
Gesloten 21/07–03/08

Deinze

Galerie D'Apostrof

Pastoriestraat 59 0494 53 45 66
vr–zo 15:00–18:00 en na afspraak
www.dapostrof.be

Making Matter
(Collisions of light)
**Ria Bosman, Bram
Vanderbeke, Karel Verhoeven**
co-curator Gert De Munter
Ria Bosman courtesy Tatjana
Pieters
Opening 22/05, 15:00–18:00
t/m 12/06

Museum van Deinze en de Leiestreek

L. Matthyslaan 3–5 09 381 96 70
di–vr 14:00–17:30, za–zo 10:00–12:00
en 14:00–17:00
www.mudel.be

SHOOT. Het schutterswezen
als cultureel erfgoed
t/m 25/09

Biënnale van de Schilderkunst 8

di–zo 10:00–17:00
26/06–02/10

Roger Raveel Museum
Scribble, dabble, splatter, smear

Museum van Deinze en de Leiestreek
Gamechangers & Eyeopeners

Museum Dhondt-Dhaenens
The 't' is Silent

regio Gent

Machelen-aan-de-Leie

Roger Raveel Museum

Gildestraat 2–8 09 381 60 00
woe–zo 11:00–17:00, gesloten op ma en di
www.rogerraveelmuseum.be

Vocabulary
**Kasper Andreasen, Raphaël
Buedts, Sine Van Menxel**
t/m 12/06

Kom door het venster kijken
**Roger Raveel in de jaren
1970 en 1980**
t/m 06/11

Waregem

BE PART

www.be-part.be 056 62 94 10

Hips don't lie
Hadassah Emmerich
Extra muros: Henri Lebbestraat 25
t/m 22/05

Bruthaus Gallery

Molenstraat 84
0473 63 69 63
za–zo 14:00–18:00
joris.vander.borghet@bruthausgallery.com
0473 63 69 63
www.bruthausgallery.com

Art Rotterdam
Counterparts
**Nina Van Denbempt &
Evert Debusschere**
18/05–22/05

Otegem

GALERIE 10 A

Zolderstraat 10a 0495 57 60 31
za–zo 14:00–18:00 of op afspraak
galerie10a.be

Solid Soil
**Anne Marie Laureys,
Stefan Peters**
14/05–19/06

Kortrijk

BE PART KORTRIJK

www.be-part.be
Paardenstallen, Korte Kapucijnenstraat z/n
Openingsuren en info via www.be-part.be

BLACK SUN
Ruben Bellinkx
t/m 05/06

Performance Stasis
Ruben Bellinkx
05/06, 16:00
Begijnhof Kortrijk, Bleekweide

Imogen Stidworthy. Balayer – A Map of Sweeping. In het Museum Dr. Guislain in Gent, gewijd aan de geschiedenis van de psychiatrie, is tot eind mei een video- en geluidsinstallatie van de Engelse kunstenaar Imogen Stidworthy (1963) te zien en beluisteren. *Balayer – A Map of Sweeping* werd voor het eerst getoond op de biënnale van São Paulo in 2014 en verzamelt videomateriaal dat Stidworthy maakte tijdens een verblijf in het Franse Monoblet. Hier startte pedagoog, filosoof, schrijver en kunstenaar Fernand Deligny (1913-1996) halverwege de jaren zestig een experimentele praktijk voor kinderen en adolescenten met een sterke vorm van autisme. Het werk van Stidworthy maakt deel uit van een jaarprogramma van het Guislainmuseum rondom de uiteenlopende praktijken van Deligny en zijn metgezellen.

Deligny had een anti-institutionele kijk op de omgang met mensen die afwijken van de norm. Doorgaans richtte de psychiatrie zich op het genezen van mentale afwijkingen of ziektes, met als doel de patiënt weer in de maatschappij te laten meedraaien: het psychiatrisch instituut ten dienste van de samenleving. De patiënten voor wie dat niet mogelijk was, werden vaak hun leven lang in een psychiatrische kliniek opgesloten. Deligny wees deze opstelling radicaal af: de autistische kinderen, die vaak niet konden spreken of schrijven, werden niet als ziek, afwijkend of als probleemgevalen gezien. Er hoefde niet voor ze gezorgd te worden, maar in plaats daarvan werd geprobeerd om gemeenschappelijk te leven en werken. Therapeuten werden vervangen door veelal ongeschoolde sociale werkers en de kinderen hadden een evenwaardige rol in de gemeenschap. Communicatie verliep via de leefruimte die ze samen vormgaven door middel van het plaatsen van objecten, door in te spelen op elkaars ingrepen en geluiden, of met visueel materiaal zoals tekeningen, kaarten, film en fotografie. De ruimte werd gezien als het niet-talige dat ze onderling deelden. Deligny stelde vast dat de kinderen, hoewel ze zich niet talig konden uitdrukken, niet minder expressief waren wanneer ze daar de ruimte voor kregen. Hij was sceptisch ten aanzien van het primaat van de taal en zocht naar andere manieren van communicatie. Meestal waren het de volwassenen, en niet de kinderen, die er nauwelijks in slaagden om niet-talig te communiceren.

Naast tekenen, fotograferen en filmen was een van de methodes die Deligny en de begeleiders ontwikkelden het dagelijks traceren en transcriberen van de trajecten en bewegingen van de kinderen en begeleiders. Dit resulteerde in cartografische tekeningen met overlappende lijnpatronen, die ze *lignes d'erre* noemden: dwaallijnen. Het ongerichte dwalen als een zijnsvorm was voor Deligny een antidotum voor de conformerende, talige en doelgerichte organisatie van de moderne samenleving. In zijn tekst 'La voix manquée' uit 1982 schreef hij: 'De stem is een spoor? Indien ja, dan moet je dat spoor volgen. Maar we weten heel goed dat verplichten uitnodigt tot ontwijken, en dan ontstaat vrij-



Imogen Stidworthy. *Balayer – A Map of Sweeping*
Museum Dr. Guislain, Gent, 2022 © Mirjam Devriendt



Imogen Stidworthy. *Balayer – A Map of Sweeping*
Museum Dr. Guislain, Gent, 2022 © Mirjam Devriendt

heid.' De kaarten met *lignes d'erre* werden in 2013 gepubliceerd bij L'Arachnéen; een selectie was afgelopen winter in het Museum Dr. Guislain te zien in de expositie *Circonstances*, die voorafging aan *Balayer – A Map of Sweeping*.

Deligny hanteerde visuele media zoals kaarten en films om de bewegingen van de kinderen te traceren. Het zou immers onzinnig zijn om niet-talige expressies alsnog te vatten in conventionele taal, waar mutisten geen toegang toe hebben. Dit is ook het uitgangspunt van de installatie van Stidworthy, en in zekere zin van haar gehele oeuvre. Voor *Documenta 12* in 2007 maakte ze de film *I Hate*, over de fotograaf Edward Woodman, die zijn spraakvermogen verloor na een ongeval en slechts met veel moeite zijn eigen stem kon herontdekken. Voor de installatie *The Whisper Heard* uit 2013 werkte ze samen met een man die aan afasie lijdt na een beroerte, en met een meisje van drie dat nog moet leren spreken.

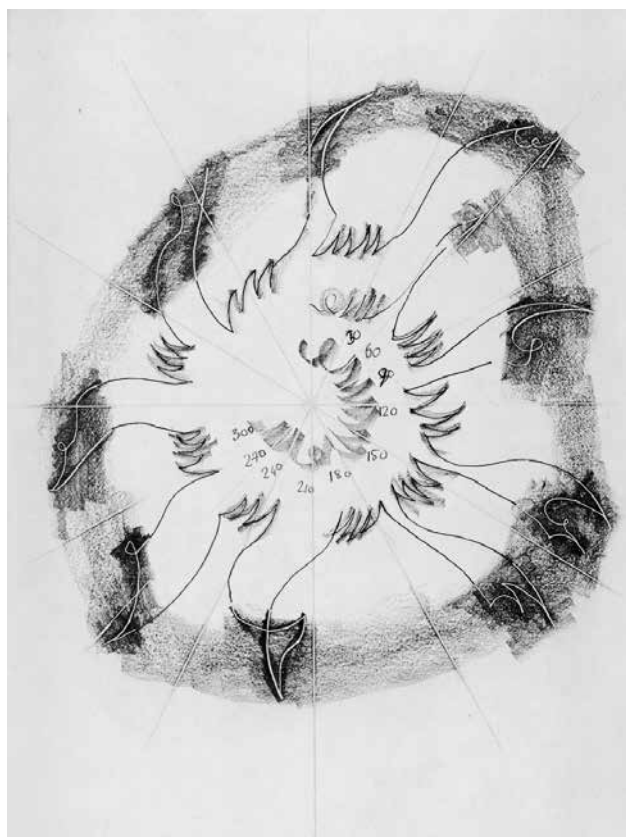
Balayer – A Map of Sweeping is een installatie opgebouwd uit twee vrijstaande houten schermen van 3,5 bij 2 meter waarop videosequenties worden geprojecteerd. Een derde projectie op de muur, getiteld 'Subtitles', bestaat uit tekstfragmenten. Het resultaat is, in de woorden van Stidworthy (die een doctoraat in de kunsten voorbereidt) 'een constellatie van elementen [...] zonder duidelijke sequentie. Ze presenteren een dilemma: in welke richting moet het lichaam zich keren, waaraan moet je aandacht besteden?' In video en geluid brengt ze Janmari in beeld, een van de autistische personen die tot aan zijn overlijden in Monoblet leefde. *Balayer* vangt aan met een kaart met *lignes d'erre* waarop is getraceerd hoe Janmari samen met een begeleider de keukenvloer veegt. Vervolgens worden een voor een de dagelijkse

activiteiten van Janmari in beeld gebracht: hoe hij afwast en de propere glazen in de kast zet, door een boek bladert, een teil afwaswater wegdraagt, of tekeningen maakt. Het repetitieve en eindeloze karakter van het huishoudelijk werk, de tics van Janmari, de klanken die hij voortbrengt en de tekeningen die hij maakt, zorgen ervoor dat de haarscherp opgenomen klankband ritmisch sprankelt. Hetzelfde ritme keert steeds terug, maar altijd een beetje anders. Het is zoals Janmari de keukenvloer veegt: met continu dezelfde beweging, die echter nooit identiek is. De beelden en geluiden lijken op muziek en dans, maar minder gekunsteld, eerlijker, directer, expressiever. De film die Stidworthy in 2014 maakte wordt gecombineerd met beelden gemaakt tussen 2000 en 2008 door Jacques Lin, samen met Gisèle Durand vandaag nog steeds verantwoordelijk voor het huis in Monoblet.

Bij de beelden worden op de muur twee verhalen over Janmari geprojecteerd. Zo ging Janmari eens laat op de avond naar buiten om sinaasappelschillen die overdag binnenstebuiten waren gekeerd terug te plooiën naar hun natuurlijke positie. Daarnaast verbaasde hij Deligny door toespelingen te maken op een ruimtelijk detail dat al enkele maanden niet meer bestond. De installatie lijkt die verhalen – louter anekdotisch, als een laagdrempelige, tekstuele toegang tot de video's en het geluid – echter niet nodig te hebben om Janmari's ruimtelijke expressies te tonen. Ze dreigen bovendien de niet-talige expressiviteit voor de toeschouwer te versluieren. Ook figureren zinnen van Deligny zelf in het werk, in Engelse vertaling te horen en in het originele Frans geprojecteerd: commentaren bij kaarten en passages uit teksten zoals 'La voix manquée'. Het zijn fragmenten die laten zien hoe hij telkens op de grenzen van de taal stuit of die grenzen opzoekt, en die puntig en poëtisch de blijvende waarde van zijn experimentele denken samenvatten.

Dat Stidworthy's opnames zich bijna geheel beperken tot handelingen die zich hoofdzakelijk in of rond het huis afspeelen en op de artistieke uitingen van Janmari, Gilou Toche en Christoph Berton scherpstellen, staat in schril contrast met films waar Deligny direct bij betrokken was, zoals *Ce gamin, là* uit de jaren zeventig. Deligny's films speelden zich vooral buiten af, gericht op de ruimtelijke handelingen van kinderen als Janmari, van de leefgemeenschap, *buiten* het instituut – vanuit het idee dat hoe meer men binnen is, des te meer het institutionele en bevelende karakter van het gebouw voelbaar is. Het contrast toont hoe de plek nabij Monoblet na de dood van Deligny in 1996 onder de hoede van Jacques Lin en Gisèle Durand veranderd is, waarbij de experimentele geest steeds verder is uitgedoofd. **Thibault Desmet**

→ Imogen Stidworthy. *Balayer – A Map of Sweeping*, tot 29 mei in Museum Dr. Guislain, Jozef Guislainstraat 43B, Gent.



Maps and Wander Lines – Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979, Parijs, L'Arachnéen, 2013 © Editions L'Arachnéen

CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen

Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

CKV

Het Centrum voor Kunstarchieven Vlaanderen (CKV) legt zich toe op de zorg voor beeldende kunstarchieven. De dienstverlening van het centrum richt zich op actoren uit het brede veld zoals kunstenaars en hun erven, curatoren, kunstorganisaties, verzamelaars en stichtingen of nalatenschappen, critici, galleries en andere kunstprofessionals en staat hen met raad en daad bij in het bewaren en ontsluiten van hun archief.

Vragen? Contacteer ons via de website ckv.muhka.be of stuur ons een mailtje via ckv@muhka.be
Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook [@ckvcentrum](https://www.facebook.com/ckvcentrum)

Vivian v Suter

Vleeshal, Centrum voor hedendaagse kunst, Middelburg

open:
wo–vr 13–17:00
za–zo 11–17:00

vleeshal.nl

Worm in a Water Glass

Mondriaan fund Middelburg Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Kara Walker

A Black Hole is Everything a Star Longs to Be

DE PONT MUSEUM

tm 24 juli 2022

Imposter Syndrome, 2020 • Glenstone Museum, Potomac, Maryland
© Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York; Sprüth Magers, Berlin

Sticks & Stones (an Eddy of New Taboos)

with work by: Ronald Ophuis, Gé-Karel van der Sterren, Frits Maats, Geert Bartelink, Fikret Devedzic & Berend Hogeling

01.06 - 02.07 2022

with an introduction by Han Steenbruggen
director Museum Belvédère

R.S.O.L. Deventer NL

tonkruse.nl/RSOL

Art Gallery O-68

8/5 - 5/6: 'Liminal Zones', expositie in O-68
Maureen Bachaus: foto's, video's en een interactieve installatie
Natascha Waeyen: sculpturen en tekeningen

12/6 - 10/7: 'Figure This', expositie in O-68
Anne von Freyburg: mixed-media werken die opgebouwd zijn uit een mengsel van meubel-, tapisserie- en modestoffen
Rinke Nijburg: schilderijen en mixed media werken

21/8 - 25/9: expositie in O-68
Daphne van de Velde en Simone Albers

Oranjestraat 74, Velp, NL
+31 6 1259 4329
Tijdens expositie: do-zo: 15 - 17
(en op afspraak)
www.gallery-o-68.com

KUNSTRUIMTE
LE DERNIER COMBAT
2 APRIL - 29 MEI 2022
BEYOND PRINTED MATTER
4 JUNI - 17 JULI 2022

te zien bij
WILLEM TWEE
kunstruimte

SPIEGELZAAL
QUEER ONTOLOGY
2 APRIL - 29 MEI 2022
MIRROR, MIRROR
4 JUNI - 24 JULI 2022

Willem Twee muziek & beeldende kunst
Boschdijkstraat 100, 's-Hertogenbosch
ma - vrij: 9.00 - 17.30
za - zo: 11.00 - 17.00
www.willem-twee.nl

'SH
'S-HERTOGENBOSCH

Silly's Fruit
Bloemgracht 56, 1015TK Amsterdam
Opening Toast: **May 12th**

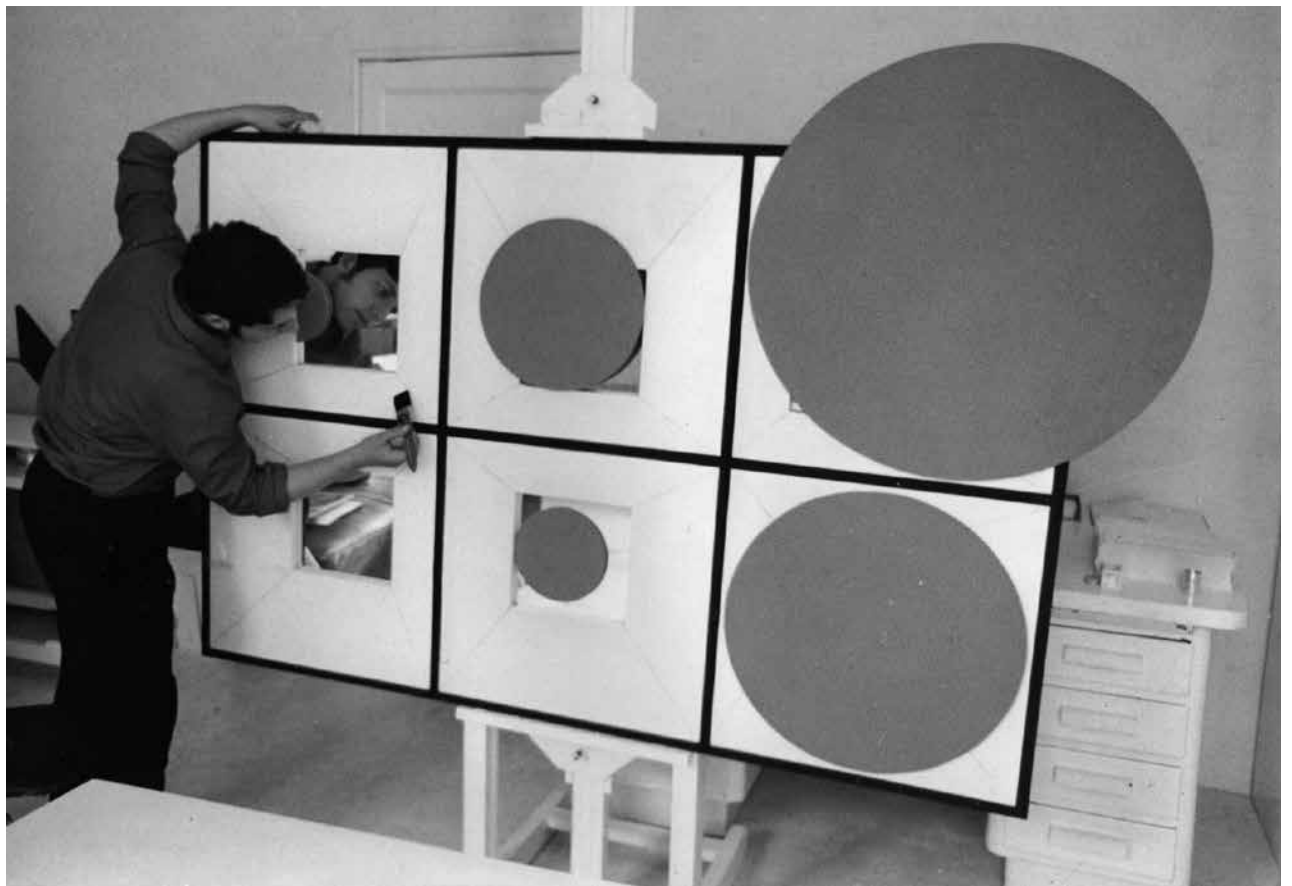
Perfect Fit
Martha Hviid & Lucia Quevedo

«PLUS» en Yves De Smet. Aan de binnenplaats van een voormalige zusterschool in Gent ligt Convent, een ruimte voor hedendaagse kunst die werd opgericht in september 2016. De afgelopen jaren waren er voornamelijk tentoonstellingen van hedendaagse kunstenaars te zien, onder meer van Egon Van Herreweghe, Vedran Kopljar, Eva Kotátková en Yuki Okumura. Eind april werd in drie ruimtes een kunsthistorische expositie ingericht door Koen Brams, met een recent hoofdstuk van zijn alternatieve geschiedenis van de naoorlogse kunst in België, en in Gent in het bijzonder. Centraal staat de figuur van Yves De Smet (1946-2004), die in 1966 samen met Willy Plompen en Jan Van Den Abbeel de Plus-Groep oprichtte.

Het vertrekpunt is de groepstentoonstelling «PLUS» met opzet, die in december 1966 te zien was in de wandelgalerie van het Sint-Lucasinstituut in Gent. Bovenaan de uitnodiging voor de expositie staat een rij van zeven cirkels met foto's van de deelnemende kunstenaars: Amédée Cortier, Yves De Smet, Gerard Geerinckx, René Heyvaert, Willy Plompen, Albert Rubens en Jan Van Den Abbeel. In de linkerkolom volgen zeven citaten waarin de kunstenaars hun poëtica trachten samen te vatten. Een langere tekst van componist Emmanuel Van Weerst-Catrysse, getiteld "Systeem": een mogelijkheid, vult de rest van het document. 'Na zorgvuldige en herhaalde lectuur van de gehele tekst', zo schrijft Brams in een publicatie bij de tentoonstelling in Convent, uitgegeven als de eerste in de nieuwe reeks *Posture Pockets*, 'wordt duidelijk dat de auteur een lans breekt voor het doelbewuste creatieproces, voor het toepassen van inzichten betreffende de visuele perceptie op een mechanische wijze, en voor een programma van integratie van diverse kunst disciplines.' De term «PLUS» werd door De Smet al in 1965 gebruikt voor een lezingenprogramma rond dans, beeldende kunst, architectuur, mode en muziek, waarmee hij wou aanzetten tot 'positief' denken, tot 'opbouwend werk' en tot een bewuste beleving van 'alle dimensies'.

De tentoonstelling uit 1966 bestond uit abstracte schilderijen waarmee de illusie van diepte of beweging werd opgewekt – drie van de deelnemers, De Smet, Plompen en Van Den Abbeel, stonden bekend als de 'Gentse constructivisten'. Op de expositie in Convent wordt van elk van de zeven kunstenaars één werk getoond dat ook op «PLUS» met opzet te zien was (zoals $2A+B:2B+A$ van Rubens, de enige nog levende kunstenaar van het septet) of waarvan kan worden aangenomen dat het er sterke verwantschap mee vertoont, bijvoorbeeld omdat het deel uitmaakt van dezelfde reeks (zoals in het geval van Jan Van Den Abbeel). De zeven kunstwerken worden in extenso aangevuld met historische documenten, voornamelijk afkomstig uit het archief van Jenny Van Driessche, die getrouwd was met Yves De Smet en met hem van 1969 tot 1973 de galerie Plus-Kern in Gent runde. Brieven, artikelen, twee fragmenten uit televisieopnames van Jef Cornelis en nog meer flyers schetsen vooral een beeld van de nog jonge De Smet als een ambitieuze organisator, niet alleen van tentoonstellingen, maar ook van lezingenreeksen en 'gespreksavonden', zoals dat in die periode nog werd genoemd. Een (Franstalige) brief van Hans Haacke, die door De Smet om enkele dia's was gevraagd als bijdrage aan een van de evenementen, toont dat hij zich niet tot de hoofdstad van Oost-Vlaanderen wenste te beperken.

Ambities kunnen echter tot frustraties leiden, en dat was ook zo met de Plus-Groep. In het jaar waarin hij zijn legerdienst vervulde, kreeg De Smet het gevoel dat Plompen en Van Den Abbeel van zijn afwezigheid gebruikmaakten om hem buiten te sluiten. De drie kunstenaars waren in 1970 aangezocht om een patroon aan te brengen op de gevel van



Yves De Smet in zijn atelier, circa 1966

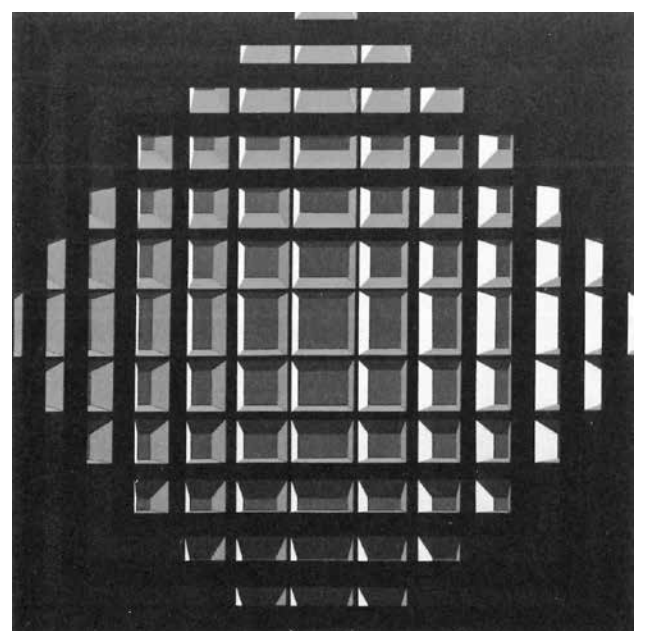


Socialistische Studiekring, Feestlokaal Vooruit, met werken van Yves De Smet, Gent, 1967

een fabriek in Wondelgem, gerealiseerd door het Gentse bureau B.A.R.O. De Smet kon zich niet herkennen in het uiteindelijke voorstel en kondigde aan zich terug te trekken. Van Den Abeel en Plompen, die in de tussentijd besloten hadden zich aan een andere galerie te verbinden, waren na het voorval niet meer welkom in galerie Plus-Kern.

De ondertitel van de tentoonstelling en van het boek van Brams – *Ideologie, kameraadschap en rivaliteit op het speelveld van de Gentse kunst tussen 1965 en 1970* – lijkt te suggereren dat vooral de sociale en relationele dynamiek de reden was om de historie van de Plus-Groep opnieuw onder de aandacht te brengen. De tentoonstelling in Convent begint, nog voor de twee ruimtes met kunstwerken en archiefdocumenten aan de andere kant van de binnenplaats, met een knap gemaakte film van iets meer dan een kwartier, gebaseerd op een concept van Brams en gerealiseerd door Lisa Spilliaert. Enkele bijeenkomsten georganiseerd door de Plus-Groep worden in de film door figuranten opnieuw (en erg overtuigend) opgevoerd, afgewisseld met historische beelden en tekstfragmenten, voorgelezen door een voice-over. Het resultaat is een licht ironische, humoristische, maar ook aangenaam geheimzinnige introductie, die de lezing versterkt van deze Gentse periode eind jaren zestig als een *comédie humaine*.

Wat er precies artistiek op het spel stond, en of dat vandaag nog steeds belangwekkend te noemen valt, is moeilijker te achterhalen. Van uitgesproken theoretische meningsverschillen tussen de kunstenaars was er niet echt sprake, en in de brieven die ze uitwisselden worden er nauwelijks afwijkende posities ingenomen. De vaak hoogdravende en niet altijd even begrijpelijke manier waarop de hoofdrolspelers betekenis toedichtten aan vorm en multidisciplinariteit – 'evolutie / suggereren van beweging in verschillende stadia door fragmenten in logische opeenvolging / bewijzen van onwaarschijnlijke werkelijkheden door kenmerkende vormen en kleuren,' schreef De Smet op de flyer uit 1966 – kan gedateerd overkomen, maar heeft ook kritische waarde in een kunstwereld waarin vormelijke overwegingen inmiddels overschaduw worden door participatie, anekdotische commentaren of activistische strijdleuzen. Uiteindelijk waren de kunstenaars rond De Smet late nako-



Jan Van Den Abbeel, Maïia IX Pos, 1966, privécollectie, foto Jordi Coppens

melingen van de historische avant-garde, en dus van het geloof in de kracht van beeldende kunst om door middel van vorm zowel het individuele leven als de maatschappij diepgaand te beïnvloeden. Die formalistische aanpak is haast volledig uit de kunst verdwenen, om vooral voort te leven in design en grafisch ontwerp, maar ook in de architectuur – het is geen toeval dat De Smet, na zijn avonturen met Plus en Plus-Kern, decennialang gedoceed heeft, niet aan de kunstafdeling, maar aan de architectuurschool van Sint-Lucas.

Christophe Van Gerwey

→ «PLUS» en Yves De Smet. *Ideologie, kameraadschap en rivaliteit op het speelveld van de Gentse kunst tussen 1965 en 1970*, tot 5 juni in Convent, Tennisbaanstraat 74, Gent.



B.A.R.O., Jan Van Den Abbeel, Willy Plompen, Meca Pneumatics, Wondelgem, 1970



Asian Coisum, Volga. Courtesy of the artist and Emalin, London

ERGENS ONDERWEG

EXPO

PARCUM 06.05.22 – 28.08.22
ABDIJ VAN PARK-LEUVEN

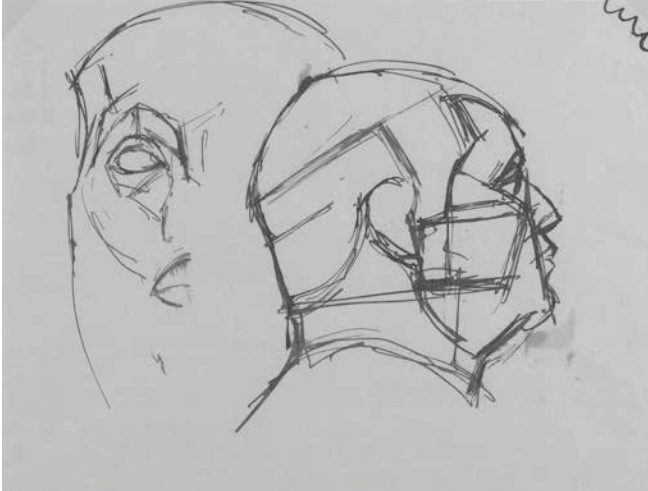
Abdij van Park leuven KU LEUVEN Vlaanderen verbodding werlt

FRANSE TEKENINGEN

VAN DELACROIX TOT BONNARD

Een keuze uit de collectie Dauginet

Curator: Marc Lambrechts



Diego Giacometti

VANDENHOVE
3 JUNI - 9 JULI
2022


www.ugent.be/vandehove/nl Rozier 1, Gent

VANDENHOVE UNIVERSITEIT GENT

VANDENHOVE CENTRUM VOOR ARCHITECTUUR EN KUNST

CENTRAAL MUSEUM OUD AMELISWEERD

AMIE DICKE SOLO



16 APRIL — 21 AUGUSTUS 2022

LANDHUISOUDAMELISWEERD.NL

CENTRAAL MUSEUM OUD AMELISWEERD Hartwig Art Foundation

Noord 21 april — 1 juli 2022 schouwburg

kunstIngang #20



Lot Doms

Nieuwreef 135 2170 Merksem www.schouwburgnoord.be



Distance Extended / 1979-1997. Part II. Na het overlijden van Anton Herbert in december 2021 werd Laura Hanssens, vanaf 2013 betrokken bij het ontsluiten van de Herbertcollectie voor het publiek, aangesteld als nieuwe directeur van de Herbert Foundation. *Distance Extended / 1979-1997* is het sluitstuk van een reeks van vijf tentoonstellingen die de interne samenhang, of 'het DNA', van de collectie bevraagt. Het zwaartepunt van de eerste drie exposities, getiteld *Time Extended / 1964-1978. Part I, Part II* en *Part III* (2016-2019), lag op de jaren zestig en zeventig, een periode waarin Annick en Anton Herbert een duidelijke voorkeur ontwikkelden voor minimalisme, conceptuele kunst, landart en arte povera. Deel één van het tweede cluster, *Distance Extended / 1979-1997. Part I* (2019-2021), richtte zich op de jaren tachtig en negentig. Het tweede deel toont eveneens werk uit die periode, van Dan Graham, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Michelangelo Pistoletto, Dieter Roth, Franz West en Heimo Zobernig, maar poogt nadrukkelijker verbanden te leggen tussen de twee generaties kunstenaars waar de collectie op gebouwd is.

De tentoonstelling vertelt geen verhaal van grote rupturen, maar van traag verschuivende tektonische platen. Veelzeggend is dat de eerste zaal gewijd is aan Michelangelo Pistoletto, een belangrijke vertegenwoordiger van de arte-poverabeweging. Zijn uitgepuurde sculpturen uit de reeks *Segno Arte – Unlimited (12 Pezzi)* (1976-1998) ademen de esthetiek van het minimalisme, maar als visuele referenties aan tafels, deuren en bedden ontmantelen ze tezelfdertijd de hiërarchie tussen sculptuur en gebruiksvoorwerp. De groezelige en korrelige *Papstücke* uit papiermaché van Franz West staan een stuk verder af van de industriële materialen waarmee Judd experimenteerde in de jaren zestig of van LeWitts basisvormen vervaardigd uit wit en glad materiaal. Aanvankelijk kon het publiek de organisch gevormde voorwerpen aanraken en oppakken. Het kunstwerk werd daardoor een verlengstuk van het lichaam, eerder dan een object waar de toeschouwer om- of overheen kon lopen. Vandaag worden ze door hun fragiele staat echter enkel getoond als museumobjecten.

De jaren tachtig vallen nog het beste te vergelijken met een prisma: dominante stromingen werden gebroken en maakten plaats voor een veelheid aan uitingsvormen. Het figuratieve beeld stapte uit de schaduw van het minimalisme en de conceptuele kunst. Ook de politieke tendensen als reactie op het beleid van Reagan en Thatcher klonken steeds luider. Kunstenaars uitten kritiek op de neoliberale politiek, de Koude Oorlog, spraken hun bezorgdheid uit over aids en maakten werk over noties als identiteit en gender. De kunstenaars in deze collectietentoonstelling zijn minder optimistisch dan de generatie van de jaren zestig en zeventig. Ze bevragen hun rol in een steeds mercantielere kunstwereld aan de hand van autobiografische, ironische en zelfreflectieve werken. Zo voerde Mike Kelley in zijn eerste videowerk *The Banana Man* (1983) een raaskallende, clownachtige figuur in overmaats pak op, gebaseerd op het personage Captain Kangaroo uit het kinderprogramma *The Banana Man* uit de jaren vijftig. Kelley, die het personage nooit zelf zag, putte voor het werk uit de herinneringen van zijn leeftijdsgenoten en bevroeg op die manier de rek- en kneedbaarheid van het collectieve geheugen. Voor Martin Kippenberger, een andere prominente figuur in de collectie, was ironie een geliefde troep. Zijn *Laterne für documenta IX* (1992) is daar een goed voorbeeld van. Kippenberger, destijds docent aan de universiteit van Kassel, was in 1992 aanvankelijk niet geselecteerd voor *Documenta IX* door curator Jan Hoet. Samen met zijn studenten organiseerde hij een ludieke actie waarbij ze het museum Fridericianum bestormden om Hoet aan de tand te voelen. In reactie daarop zette die Kippenbergers naam alsnog op de officiële lijst van deelnemers en nam hem op in de catalogus. Daaropvolgend fotografeerde Kippenberger zijn kenmerkende lantaarn uit plexiglas boven op Walter De Maria's *Earth Kilometer* (1977), een permanent werk op de Friedrichsplatz. De lantaarn lijkt als het ware diep voorovergebogen en een traan in de vorm van een lampje bungelt uit de lampenkap. Van die interventie maakte Kippenberger een poster die hij verspreidde nadat hij de sculptuur weer had verwijderd van het plein, zodat het publiek niet de mogelijkheid kreeg het aangekondigde werk in het echt te zien. Op de poster is de naam van het museum op het gebouw veranderd in 'Melancholie'. In de Herbert Foundation is een van zijn andere (rechtopstaande) lantaarns samen met de poster te zien.

De collectietentoonstelling heeft niet de ambitie een overzichtsbeeld van een generatie te schetsen. Door zorgvuldig geënceneerde 'dialogen' tussen kunstenaars ontstaan resonanties die het generationele en het chronologische overstijgen. Tegelijkertijd komt ook de collectie zelf in beeld – het belang ervan kan moeilijk worden onderschat. Anton en Annick Herbert kochten hun eerste werk aan in 1973 en rondde de collectie af in 2005. In dat tijdsbestek werd de kunstmarkt steeds professioneler, commerciëler en globaler. Annick en Anton Herbert waren gerespecteerde spelers in het Vlaamse landschap van collectioneers. En ze waren meer dan dat. In plaats van zich te buigen naar de gangbare smaak van het moment ondersteunden ze kunstenaars voor langere tijd. In een volatiele en vluchtige omgeving is dat een sterk statement. Daarnaast kochten ze niet enkel de meest verkoopbare stukken, maar ook 'parafernalia' of moeilijk verkoopbare kunst zoals audio-, video- en drukwerk. Dat de jaren tachtig en negentig ook de periode was van punk en noise, wordt getoond met experimenteel audiowerk van Dan Graham, opnames van de band Destroy All Monsters waar Mike Kelley in 1973 deel van uitmaakte, de *Greatest Hits* (1996) van – een alweer ironische – Martin



Distance Extended / 1979-1997. Part II, met werk van Michelangelo Pistoletto
Herbert Foundation, Gent, 2021-2023 © Herbert Foundation, foto Philippe De Gobert



Distance Extended / 1979-1997. Part II, met werk en documenten van Martin Kippenberger en Heimo Zobernig
Herbert Foundation, Gent, 2021-2023 © Herbert Foundation, foto Philippe De Gobert



Distance Extended / 1979-1997. Part II, met werk van
Martin Kippenberger en Heimo Zobernig
Herbert Foundation, Gent, 2021-2023 © Herbert Foundation,
foto Philippe De Gobert

Kippenberger, de ongefilterde geluiden van Dieter Roth, en een muzikale komedie van Franz West en Heimo Zobernig. Die audiofragmenten vormen de soundtrack van *Distance Extended*. De vitrines zijn dan weer gevuld met kunstenaarsboeken, kaartjes, posters en efemera. De aandacht voor deze documenten, die deel uitmaken van het omvangrijke archief dat Annick en Anton Herbert opbouwden, onderstreept het belang dat de Herbert Foundation hecht aan het onderzoek naar de geschiedenis en de bestaansvoorwaarden van de eigen collectie.

De tentoonstellingsreeks vormt het begin van een nieuwe fase waarin de stichting het publiek steeds meer bij haar collectie wil betrekken. Met die ambitie wordt ook het kritisch bevragen van deze verzameling urgenter. Verzamelen is immers tonen, net zo goed als niet tonen. Wie wordt zichtbaar door de verzameling en wie valt erbuiten? Het is opvallend dat de collectie slechts één vrouwelijke kunstenaar telt (Hanne Darboven) en dat het zwaartepunt ligt bij Europese en Amerikaanse kunst. Hoe kan toekomstig onderzoek die lacunes bevragen? Met welke methodes kan de collectie anders worden gelezen en in die zin worden geactualiseerd?

Elke Couchez

→ *Distance Extended / 1979-1997. Part II*, tot 4 juni 2023, Herbert Foundation, Coupure Links 627A, Gent.

Project Paleis. In de schaduw van de blockbuster van Rinus Van de Velde is in Bozar ook de elegante en gelaagde groepstentoonstelling *Project Paleis* te zien. Een veertigtal werken en documenten is verspreid over kleine zalen en smalle gangen, hoofdzakelijk in de nok van het gebouw van Victor Horta – eerder bekend als het PSK of het Paleis voor Schone Kunsten (Palais des beaux arts), maar in 2002 door Paul Dujardin omgedoopt tot het vlottere, eigentijdse Bozar, waardoor iets van de oorspronkelijk monarchistische identiteit verloren ging. Er is nog steeds een Koninklijk Salon, die voor speciale gelegenheden afgehuurd kan worden.

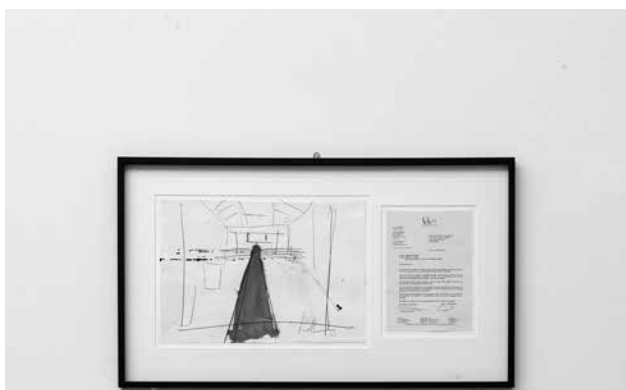
Curator Wouter Davidts, die als hoofddocent aan de Universiteit Gent de onderzoeksgroep 'Kunst in België sinds 1945' leidt, staat met *Project Paleis* stil bij de honderdste verjaardag van Bozar. Opvallend is dat hij niet kiest voor 4



Michael Van den Abeele, Birth of a Nation, 2003
Collectie M HKA



Jeremiah Day, Proposal To Move Into Public Space The Memorial For The Person Who Said Long Live The Republic And Was Shot To Death For It Apparently, 2022



Project Paleis. Een eeuwfeest
Bozar, Brussel, 2022, foto Philippe De Gobert



Project Paleis. Een eeuwfeest
Bozar, Brussel, 2022, foto Philippe De Gobert

ondertekend. Het project bevindt zich op dat moment ergens halfweg tussen droom en gebouwde realiteit, als een boeiende mix van toekomstprojectie, concretisering en onbepaaldheid. Het is beter voor een instituut, hoe gevestigd ook, om die staat nooit helemaal los te laten, beargumenteert Davidts in de tentoonstellingsgids: 'Elke kunstinstelling dient dag na dag te worden bedacht, gedacht, herdacht. De kunsten wachten niet, de wereld evenmin. Zonder project is er geen programma. Zonder verbeelding komt een instituut niet tot leven, en blijft het niet in leven.' Deze gedachte vormt de rode draad van de expositie.

Davidts omschrijft *Project Paleis* als een 'eeuwfeest' voor de 'jarige'. De curator nodigde een tiental kunstenaars uit om nieuw werk te creëren rond het Paleis-als-project. Zij konden op hun beurt *special guests* meenemen: kunstwerken of documenten die ooit in het museum zijn gepresenteerd. Het is een opzet vol onbepaaldheden, die het risico loopt in een regelrechte kakofonie uit te monden. Het resultaat is echter een 'essayistisch' aandoende expositie, die open en associatief is, maar toch voldoende coherent. Met schilderijen, videowerken, installaties, foto's en referenties aan architectuur en de podiumkunsten wordt recht gedaan aan het multidisciplinaire karakter van Bozar, waar immers ook heel wat lezingen, debatten, concerten, theater- en dansvoorstellingen plaatsvinden. Wat de stukken verenigt is een haast unanieme weigering van het grote esthetische gebaar. Ze zijn visueel ingetogen, sober; niet de pracht en praal die je op een paleisfeest zou verwachten.

Hoe accuraat is die metafoer überhaupt? Meermaals wordt het feest onderbroken door het kritische *parler-vrai* van de genodigden. Pitteloud 'inviteerde' bijvoorbeeld het schilderij *Nature Morte* (1932) van Jane Graverol, een van de vele vrouwelijke kunstenaars die in het Paleis tentoonstelden, maar die achteraf geruisloos in de plooiën van de geschiedenis verdween. In de interventies van Sammy Baloji, architectuurhistoricus Johan Lagae en architectuurcollectief Traumnovelle wordt een verband gelegd tussen het PSK en de Belgische koloniale geschiedenis. Een aantal catalogi toont afbeeldingen van dezelfde Tshokwestoel in twee verschillende tentoonstellingen: de etnografische expo *L'art nègre* (1930) en *Geo-Graphics* (2010), met Afrikaanse kunst, gecureerd door de beroemde Britse architect David Adjaye. De sterk verschillende contexten van de verder identieke stoel laten zien dat het Paleis in de tussentijd grondig is veranderd.

Als een van de weinige niet-geregionaliseerde cultuurinstellingen roept de geschiedenis van Bozar ook de geschiedenis van een vervlogen België op. Het door tentoonstellingsmedewerker Charles De Muynck geselecteerde *Birth of a Nation* (2003) van Michael Van den Abeele stelt een Belgische vlag in grijstinten voor, zoals die er moet hebben uitgezien op de beeldbuis voordat de kleurentelevisie werd geïntroduceerd. Jeremiah Day grijpt in een nieuwe installatie terug op de moord op Julien Lahaut. De communistische politicus werd ervan beschuldigd tijdens de eedaflegging van koning Boudewijn in 1950 'Vive la République' te hebben geroepen. Een week na het incident werd hij op de drempel van zijn woning in Seraing neergeschoten. Het werk van Day bestaat uit een heftruck die aan de voorkant een maquette van een monument voor Lahaut draagt; aan de achterzijde is een flatscreen bevestigd met een korte video. Day ligt ruggelings op een groot rotsblok te kronkelen, alsof hij een standbeeld is dat maar niet overeind kan komen, terwijl hij een semigeïmproviseerde tekst zingt. Blijkbaar bevindt het echte Lahaut-monument zich ergens verstopt op een kerkhof in Seraing. De kunstenaar beweert deze bronzen sculptuur naar een meer zichtbare publieke ruimte te willen verplaatsen, als een politieke daad tegen wat hij omschrijft als 'project palace, project empire, project monarchy'. Days ironische toon en zelfrelativerende nonchalance voorkomen dat zijn werk een pamflet wordt. Zoals de ellenlange titel aangeeft – *Proposal To Move Into Public Space The Memorial For The Person Who Said Long Live The Republic And Was Shot To Death For It Apparently* (2022) – moet zijn interventie gezien worden als slechts een 'voorstel', jawel, *een project*.

Veel van de tentoongestelde werken en documenten belichten facetten van dat centrale begrip. Zo opent *Project Paleis* met een voorstel van Koen van den Broek om in 2028 (honderd jaar na de officiële opening) een sculpturale interventie te realiseren in de vorm van een rode loper in de centrale Hortahal. Dit project wordt tentoongesteld door middel van twee sterk contrasterende documenten: een snelle schets uit de losse pols, ondertekend door de kunstenaar, en een brief van advocatenkantoor VBK LEX aan Bozar, waarin de intentie om het plan te realiseren contractueel wordt vastgelegd. Om publiek zichtbaar te kunnen worden, heeft het creatieve of 'visionaire' gebaar doorgaans nood aan doelmatige institutionele bemiddeling. Lynn Cassiers componeerde een partituur die muzikanten vrij kunnen interpreteren (*Pocket Anthem for a Palace I*, 2022); tentoonstellingsmedewerker Pauline Clarot selecteerde een tekening met een choreografische score van Anne Teresa De Keersmaeker (*In Real Time*, 2000) en elders hangen oude architectuurtekeningen van het Paleis. De metafoer van het spel, bijvoorbeeld in *Schaakspel* (1967) van Vic Gentils (gekozen door Liam Gillick), is evengoed op zijn plaats: het

mei 1928 als geboortedatum, wanneer het Paleis plechtig de deuren opent, noch voor 1913, het jaar waarin Koning Albert I de Brusselse burgemeester Adolphe Max vertelt over Koningin Elisabeths droom om een tempel voor de kunsten op te richten, maar voor 4 april 1922. Op die dag vindt een op het eerste gezicht wat saaie, bureaucratische gebeurtenis plaats: op het Brusselse stadhuis worden de statuten van een vereniging met de naam 'Paleis voor Schone Kunsten'

FRANS MASEREEL

MSK GENT
tot 05.06.22

AMSAB-ISG
tot 28.08.22

mskgent.be

amsab.be



MSK
Museum
voor
Schone
Kunsten
Gent



gent:

Vlaanderen
verbeeldt werk



spelkader mag dan wel vastliggen; het spel zelf kan nog alle kanten op.

Is *Project Paleis* nu een kritiek op, of een viering van het museum? Eerder een combinatie van beide. Davidts trapt niet in de val van het anti-institutionalisme, dat al snel kan vervallen in een pose. De tentoonstelling viert de complexiteit van de veranderingsprocessen die een prestigieuze kunstinstelling als deze continu doormaakt, onder kritische druk van binnenuit of van buitenaf. Als de uitkomst van het institutionele spel te zeer vastligt – zoals bij Pittelouds uitgeholde dobbelsteen, die door de gewijzigde gewichtsbalans bijna iedere gooi hetzelfde resultaat geeft (*Improving the Odds*, 2022) – dan verliest het instituut zijn spanningsvolle verhouding tot de maatschappelijke context. Het gevestigde moet dus poreus blijven. Op de vraag hoe Bozar zich vandaag de toekomst in kan projecteren, komen geen antwoorden. Wel doet de tentoonstelling nadenken over dé institutionele paradox van onze tijd: kunnen de relatief trage veranderingsprocessen van instituten de vele historische acceleraties nog bijbenen? **Sébastien Hendrickx**

→ *Project Paleis, een eeuwfeest*, tot 21 juli in Bozar, Ravensteinstraat 23, Brussel.

Sophie Calle. Les fantômes d'Orsay. In 1978 zette de toen vijftwintigjarige Sophie Calle (1953) voor het eerst voet in het voormalige treinstation en hotel d'Orsay. Het gebouw werd oorspronkelijk gebouwd voor de Parijse wereldtentoonstelling van 1900. In 1973 kwam het leeg te staan, waarop de Franse overheid in 1977 besloot het tot een museum om te bouwen: het Musée d'Orsay, dat in 1986 opende. Kort na haar eerste bezoek vestigde Calle zich in kamer 501 van het verlaten hotel, waar ze gedurende twee jaar vrienden uitnodigde, fotografeerde en tal van achtergebleven voorwerpen verzamelde. Tijdens haar zoektocht naar sporen van hotelgasten raakte ze gefascineerd door enkele brieven die ze vond, gericht aan een hotelmedewerker genaamd Oddo. Tegen de tijd dat ze door de werkzaamheden aan het nieuwe museumgebouw noodgedwongen moest vertrekken, had Calle een grote kist souvenirs verzameld.

In 2020 keerde ze terug, naar een ditmaal verlaten museumgebouw als gevolg van de tweede Franse covidlockdown. Op uitnodiging van Donatien Grau, hoofd hedendaagse programma's van het museum, dwaalde ze door de museumzalen, waar ze aangetrokken werd door het monumentale *Schneelandschaft* (1904) van de Zwitserse schilder Cuno Amiet. In de eenzame skiër die op het werk is afgebeeld, zag Calle de stilte van de ruimtes weerspiegeld. Door conservator Sylvie Patrie ontdekte ze echter dat er oorspronkelijk nog twee andere skiërs op het werk aanwezig waren, die later zijn overgeschilderd door Amiet, maar op de achterzijde van het doek nog zichtbaar zijn. Deze opmerkelijke achterzijde, *au dos* in het Frans, uitgesproken als de naam van de mysterieuze hotelmedewerker Oddo, zag Calle als een signaal om haar eigen 'geesten' in het gebouw op te zoeken.

Les fantômes d'Orsay bestaat uit twee delen die zich tot deze periodes verhouden: de eerste ruimte is gewijd aan het vroegere Hôtel Palais d'Orsay en de tweede aan het Musée d'Orsay van vandaag. Calle doet een poging om beide momenten tastbaar te maken met objecten, foto's en brieven. Uitvoerige zaalteksten zijn ingekaderd naast de werken gepresenteerd en trachten de verschillende tijden en materialen met elkaar te verbinden. De scenografie van de tentoonstellingszalen spiegelt de esthetiek van het oude hotel, met eenzelfde lichtgrijs behang op de muren, waarop rood geëmailleerde metalen kamernummers bevestigd zijn.

In de eerste ruimte verschijnen Calles 'trofeeën' uit het



Sophie Calle, Orsay, 1979
Foto © Richard Baltauss



Sophie Calle et son invité Jean-Paul Demoule. Les fantômes d'Orsay
Musée d'Orsay, Parijs, 2022, © Sophie Crépy



Sophie Calle et son invité Jean-Paul Demoule. Les fantômes d'Orsay
Musée d'Orsay, Parijs, 2022, © Sophie Crépy

hotel – ouderwetse telefoons en verroeste sleutelbossen, oude klantendossiers, notitieboekjes en rekeningen – na meer dan veertig jaar opnieuw op hun oorspronkelijke locatie. Door de alledaagse voorwerpen geïsoleerd op een sokkel achter glas te presenteren en hun artistieke, rituele of narratieve functie in zaalteksten te bevragen, worden de objecten tegelijk als readymade, relikwie en poëzie gepresenteerd. Daarnaast plaatst Calle zwart-witfoto's met *unheimliche* impressies van verloederde hotelgasten, dode katten, verdwaalde stuk-



Sophie Calle, Orsay, 1979
© ADAGP, Parijs 2022, foto Sophie Calle

ken meubilair en afgebladderde posters in desolate hotelruimtes, naast ingekaderde kattenbelletjes gericht aan Oddo. Vermoedelijk werkte hij er als klusjesman, want hij wordt veelvuldig verzocht om allerhande zaken te repareren.

Met behulp van archeoloog Jean-Paul Demoule tracht Calle de betekenis van haar selectie voorwerpen, foto's en brieven te achterhalen in veelzijdige zaalteksten. Daarin worden steeds twee visies op de uitgelichte stukken gegeven. In een eerste lezing omschrijft Demoule de mogelijke herkomst van alle objecten aan de hand van nauwkeurig archiefonderzoek en veldwerk, terwijl de voorwerpen in een tweede, meer poëtische lezing (vermoedelijk van Calle zelf) als per toeval lijken te zijn ontdekt door archeologen uit een verre toekomst, die vrijuit speculeren over hun mogelijke functie. Hoewel de verschillende lezingen voor verrassende invalshoeken zorgen (een set metalen schakelbeschermers wordt een ceremonieel percussie-instrument, een koperen deurknop een mystiek wapen, en een oude waterdrukmeter een ondoorgroendelijk systeem dat tijd in kilogram meet) krijgt het geheel na verloop van tijd een repetitief en eentonig karakter. In de teksten bij Calles fotografisch werk gaan tekst en beeld beter samen en blijft er voldoende ruimte om als bezoeker een eigen narratief te bedenken.

In de tweede tentoonstellingsruimte speurt Calle naar 'geesten' in het Musée d'Orsay vandaag. Opnieuw presenteert ze enkele objecten uit het voormalige hotel (zoals haar oude koffer en kamernummer), maar nu naast recente foto's van de huidige museumarchitectuur. Vooral haar registraties van lege museumzalen tijdens de lockdown



Belleville

Thomas Boivin

du 23 avril
au 26 juin

van 23 April
tot 26 Juni 2022



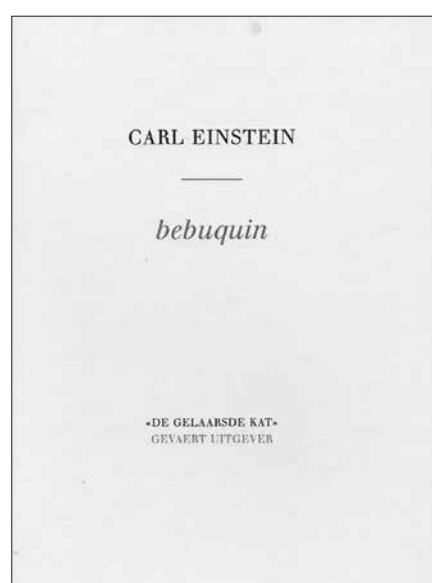
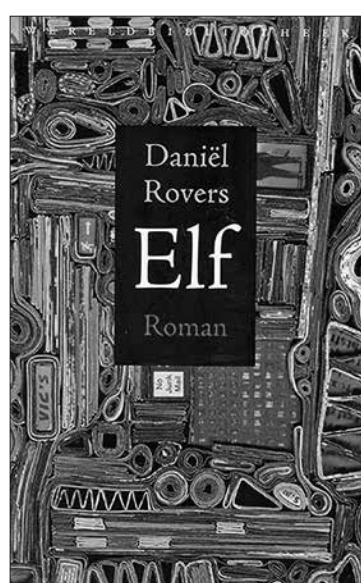
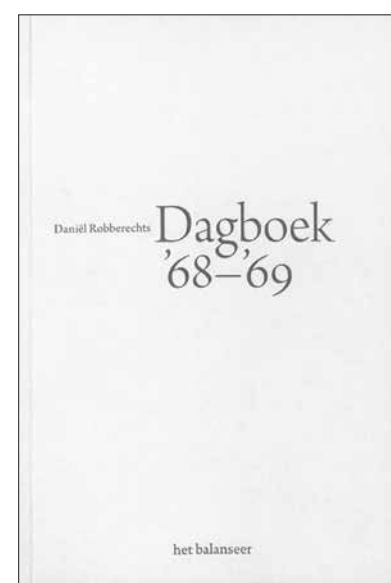
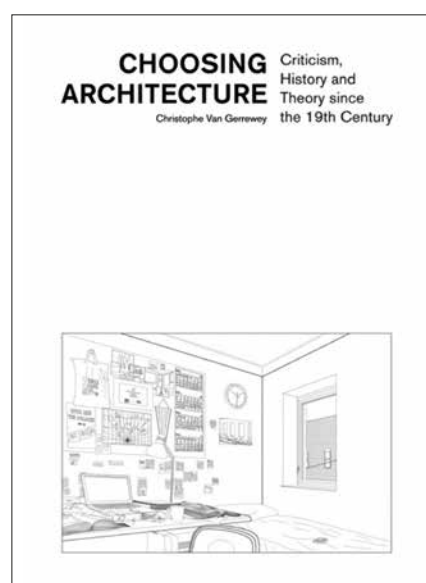
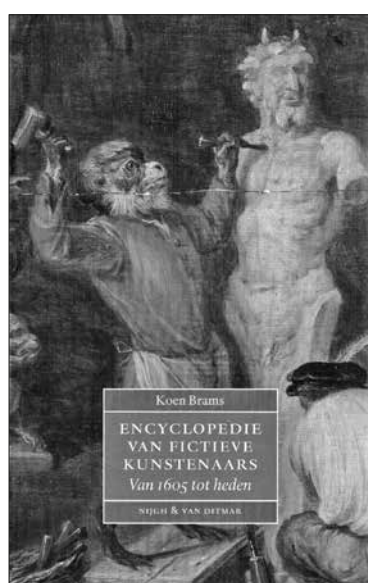
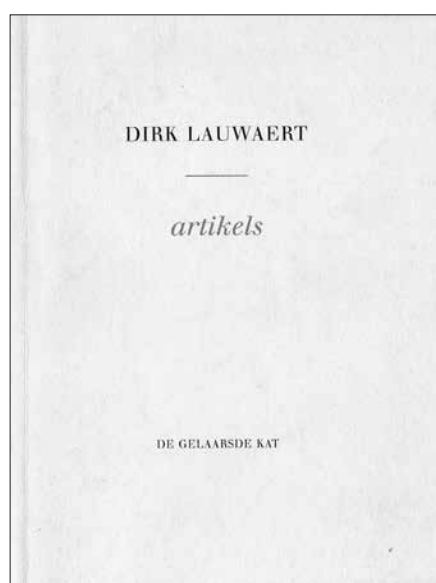
Avenue Van Volxelaan 304
B - 1190 Bruxelles - Brussel

www.fondationstichting.com



Ontvang de papieren krant zes keer per jaar thuis in de bus!

ABONNEER OP DE WITTE RAAF



ABONNEMENT: € 30

STEUNABONNEMENT: € 60

ABONNEMENT + BOEK: € 45

Overschrijving op naam van vzw De Witte Raaf, op rekeningnummer BE33 4222 1816 1146 / NL73 TRIO 0784 9288 35 met vermelding van uw naam, adres, e-mailadres, mededeling 'Abo DWR' (en boek van uw keuze), of betaal met paypal via www.dewitteraaf.be. Meer info: thomas@dewitteraaf.be

spreken tot de verbeelding. Op de foto's van schaars belichte zalen blijft van canonieke werken als *Olympia* (1863) of *Bal du moulin de la Galette* (1876) slechts een vage indruk over. Tegenover deze beelden plaatst Calle nieuwe brieven gericht aan Oddo, samengesteld uit een collage van de korte briefjes die in de eerste ruimte worden getoond. Door woorden en zinsdelen te schrappen of samen te voegen, poogt ze verborgen boodschappen te ontcijferen. Ook in deze zaal hangen uitgebreide zaalteksten met herinterpretaties en speculaties over het verleden en de toekomst van de tentoongestelde werken.

Les fantômes d'Orsay voert een georkestreerde werkelijkheid op, waarin tekst en beeld met elkaar worden verbonden. Beide zouden in theorie autonoom kunnen opereren, maar Calles poëtische teksten zijn onontbeerlijk voor de beleving van het geheel. De lange Franstalige zaalteksten, alleen via een QR-code ook in het Engels beschikbaar, vergen echter veel van de bezoeker. Je kunt je afvragen of de teksten niet beter tot hun recht komen in de zorgvuldig vormgegeven tentoonstellingscatalogus annex kunstboek *L'ascenseur occupe la 501* – een verwijzing naar de lift die tegenwoordig de plek van Calles toenmalige schuilplaats inneemt.

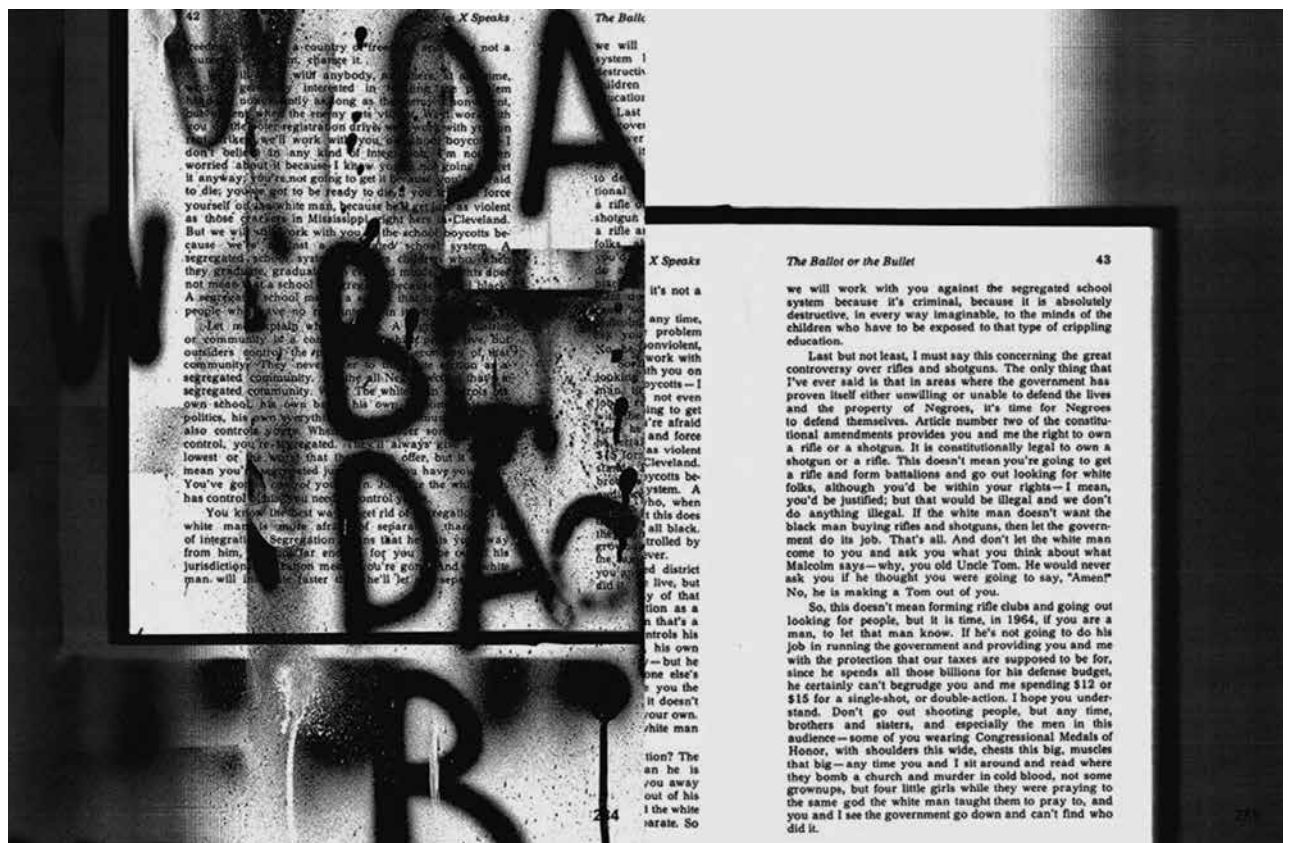
Calle gaat in de expositie niet alleen in dialoog met de geschiedenis van het museumgebouw, maar ook met haar eigen oeuvre. In veel van haar werken verzamelt ze teksten van de levens van anderen en onderzoekt ze de mogelijkheid om het afwezige te verbeelden. Als een detective poogde ze bijvoorbeeld aan de hand van in hotelkamers achtergebleven spullen de identiteit van hun eigenaars te reconstrueren, ze nodigde vrienden, kennissen en onbekenden uit om in haar bed te slapen terwijl ze hen fotografeerde en hun gesprekken noteerde, en verfilmde recent de laatste uren van haar moeders sterfbed. Ook in deze tentoonstelling zoekt ze naar sporen van aanwezigheid, die ze vervolgens gebruikt om nieuwe narratieven te creëren waarin feit en fictie met elkaar vermengd worden. Ditmaal is het vooral zichzelf, als beginnend kunstenaar, die ze achterna jaagt.

Aan het einde van de tentoonstelling hangt een portret van een jonge, bedeesd ogende Calle, zittend op een versleten matras tussen het stoffige puin van 'haar' kamer 501. Zelf heeft ze weinig herinneringen aan het moment dat fotograaf Richard Baltauss de foto nam, behalve dat ze wachtte. Maar waarop? Ook Demoule vraagt zich in een van de zaalteksten af wat Calle dreef om in het vervallen hotel te kamperen. Was ze er omdat ze hield van ruïnes? Of omdat ze zelf een ruïne wilde worden? *Les fantômes d'Orsay* toont een archeologie van Calles werk en leven, vol waarachtige ficties en verzonden waarheden. **Joséphine Vandekerckhove**

→ *Sophie Calle et son invité Jean-Paul Demoule. Les fantômes d'Orsay*, tot 12 juni in Musée d'Orsay, 1 Rue de la Légion d'Honneur, Parijs.

Publicaties

Pasts, Futures, and Aftermaths. Revisiting the Black Dada Reader. Al meer dan tien jaar bestudeert de Amerikaanse kunstenaar Adam Pendleton het verschijnsel Black Dada. Zo gesteld lijkt het of Black Dada een bestaande onderzoeksdiscipline is, met Adam Pendleton als gezaghebbende onderzoeker, maar natuurlijk is dat onderzoeksgebied pas door Pendletons werk ontstaan. Dat wil zeggen: de kunstenaar brengt allerlei teksten, werken en voorgangers samen onder die noemer, waardoor hij het publiek duidelijk maakt dat dit een beweging is met een eerbiedwaardige traditie. Pendleton bedient zich daarbij zowel van bestaande kunstgenres – er is een reeks schilderijen uit 2008 van zijn hand, getiteld *Black Dada*, waarin close-upfoto's van Sol LeWitts *Incomplete Open Cubes* (1974/1982) worden gecombineerd met letters uit de woorden 'Black Dada' – als van een academisch genre als de reader. Een decennium terug verzamelde Pendleton teksten, fotokopieerde ze, bond ze in ringbanden en liet die circuleren. In 2017 bracht Koenig Books van dit doe-het-zelfproject een chique boekeditie uit die, zoals dat met beperkte oplagen van kunstenaarsboe-



Adam Pendleton, *Pasts, Futures, and Aftermaths. Revisiting the Black Dada Reader*. New York/Londen, DABA Press/Koenig Books, 2021

ken gaat, niet meer voor een redelijke prijs te krijgen is. Die editie had de prikkelende titel *Black Dada. What can Black Dada do for me*. En nu is er een vervolg: *Pasts, Futures, and Aftermaths. Revisiting the Black Dada Reader*.

De eerste *Black Dada Reader* bevatte teksten van W.E.B. DuBois en Gertrude Stein, Amiri Baraka en Ron Silliman, Sun Ra en Ad Reinhardt. *Past, Futures, and Aftermaths* verbindt Mingus, Mondriaan en Malcolm X, Michail Bachtin en Sarah Ahmed. Een beschouwing over Samuel Beckett van Gilles Deleuze volgt direct op een reproductie van een partituur van Julius Eastman – zeer veel dichters, musici en denkers die ook voor mij van groot belang zijn geweest, maar hier in verrassende contexten. Een traditie waarover Cathy Park Hong in 2014 nog polemisch stelde: 'To encounter the history of avant-garde poetry is to encounter a racist tradition,' wordt hier van exclusieve witheid ontdaan en samengebracht met radicale politieke denkers in een programma dat diezelfde avant-garde, inclusief dada en andere witte kunstenaars, juist claimt als (ook) een Zwart project – om alleen maar de meest in het oog springende dimensie te noemen. Tradities worden herlezen, opnieuw geopend, van een andere lading voorzien. Pendleton wil 'weven' met perspectieven. 'Looming Black Dada. Loom with me. Loom,' schrijft hij in zijn inleiding. En 'I want broken and imperfect genius for all people, from all people, I want the aftermath of all people.'

Het werkt. Als je Deleuzes tekst, over de uitputting van taal bij Becketts personages en de rol van beelden daarin, tussen een abstract muziekstuk plaatst dat toch wel echt *Evil Nigger* heet en een tekst van curator Adrienne Edwards over de zorg waarmee Zwarte theatermakers een lichaam van een daadwerkelijk ooit gelynchte man op het podium representeren, waarbij een zekere abstractie juist een respectvolle omgang mogelijk maakt, zonder daarbij de politiek activerende lading uit het oog te verliezen, dan gaat het inderdaad lijken alsof Beckett al decennia geleden schreef voor het tijdperk van Black Lives Matter. Die verbinding wordt bijna vanzelfsprekend. En zo praten de teksten die Pendleton zorgvuldig samenbracht op tal van manieren met elkaar, weven ze samen een nieuwe textuur, openen ze plek voor nieuwe gesprekken.

Die plek krijgt de naam Black Dada. Een term met traditie, want afkomstig uit een schitterend gedicht van Amiri

Baraka uit de vroege jaren zestig (gepubliceerd onder de naam LeRoi Jones): 'Black Dada Nihilismus'. En daarachter staan natuurlijk zowel het dadaïsme als een hele reeks Zwarte politieke bewegingen. Het gedicht gebruikt zijn titel in bezwerende herhaling en vormt daarmee een woedende meerstemmige aanklacht tegen het complete wereldwijde witte koloniale project. Pendleton heeft een halve eeuw later de mantra 'Black Dada' overgenomen, het nihilisme eruit gelaten, en er een zachtere, meer open uitnodiging van gemaakt: voor een traditie die wij kunnen laten bestaan, mochten we bereid zijn Baraka's term serieus te nemen.

Anders dan historische avant-gardebewegingen in kunst en politiek komt Pendleton niet met een manifest. Eerder is hij geïnteresseerd in de mogelijke invullingen en ontmoetingen die de open plek Black Dada zou kunnen bewerkstelligen. 'What can Black Dada do for you', wat kan Black Dada voor jou betekenen, vraagt hij aan de lezer en aan zijn gespreksgenoten in de interviews waar deze bundel mee besluit. Niet een trots verkondigd programma, geen woedend wij-tegen-de-wereld, zoals van de jonge kunstenaars destijds in de schaduw van de Eerste Wereldoorlog, geen groepsdefinitie, maar vragen en uitnodigingen. Wat me daarin fascineert, is hoe de werkwijze van de historische avant-garde in deze opzet wel blijft rondspoken. Pendleton splitst de geschiedenis niet in twee, maar vraagt om voorstellen die misschien enig spltijtwerk zouden kunnen veroorzaken. Black Dada is minder een beweging dan een hoop op de mogelijkheid van een beweging, en daarin meen ik niet alleen de vreugde van de uitwisseling van gedachten te bespeuren, maar ook een zekere nostalgie, misschien zelfs een subtiele toets van wanhoop, die mij bij uitstek heden-daags lijkt.

Tegelijk moet Pendleton deze mogelijkheid van een beweging invulling geven, weliswaar niet met een reële politieke organisatie, maar in de vorm van zijn persoonlijke artistieke project. Idealiter is Black Dada het genie van alle mensen, maar in de praktijk is het vooral Pendletons werk. Dat maakte het lezen van de reader soms ingewikkeld. Graag zou ik de vele prikkelende teksten lezen om hun eigen complexiteit en diepte en gelaagdheid, maar altijd moest ik ze tegelijk binnen 'Black Dada' lezen – terwijl dat ook een ongedefinieerde betekenaar blijft, hoofdzakelijk terugvoe-

Curatorial
Studies

Extra
City

2021–22 Summer Exhibition
26 May – 28 August 2022
Kunsthal Extra City, Antwerp

With Kristina Sedlerova Villanen,
Francisca Khamis Giacoman,
Hamed Dehqan, Yuri Leiderman,
Eva Giolo, Eva L'Hoest, Mélanie
Peduzzi, Alise Anna Dzirniece,
Jānis Dzirniece, and more

bodiesofwork.be
curatorialstudies.be
extracity.org

Curatorial Studies is a collaboration between



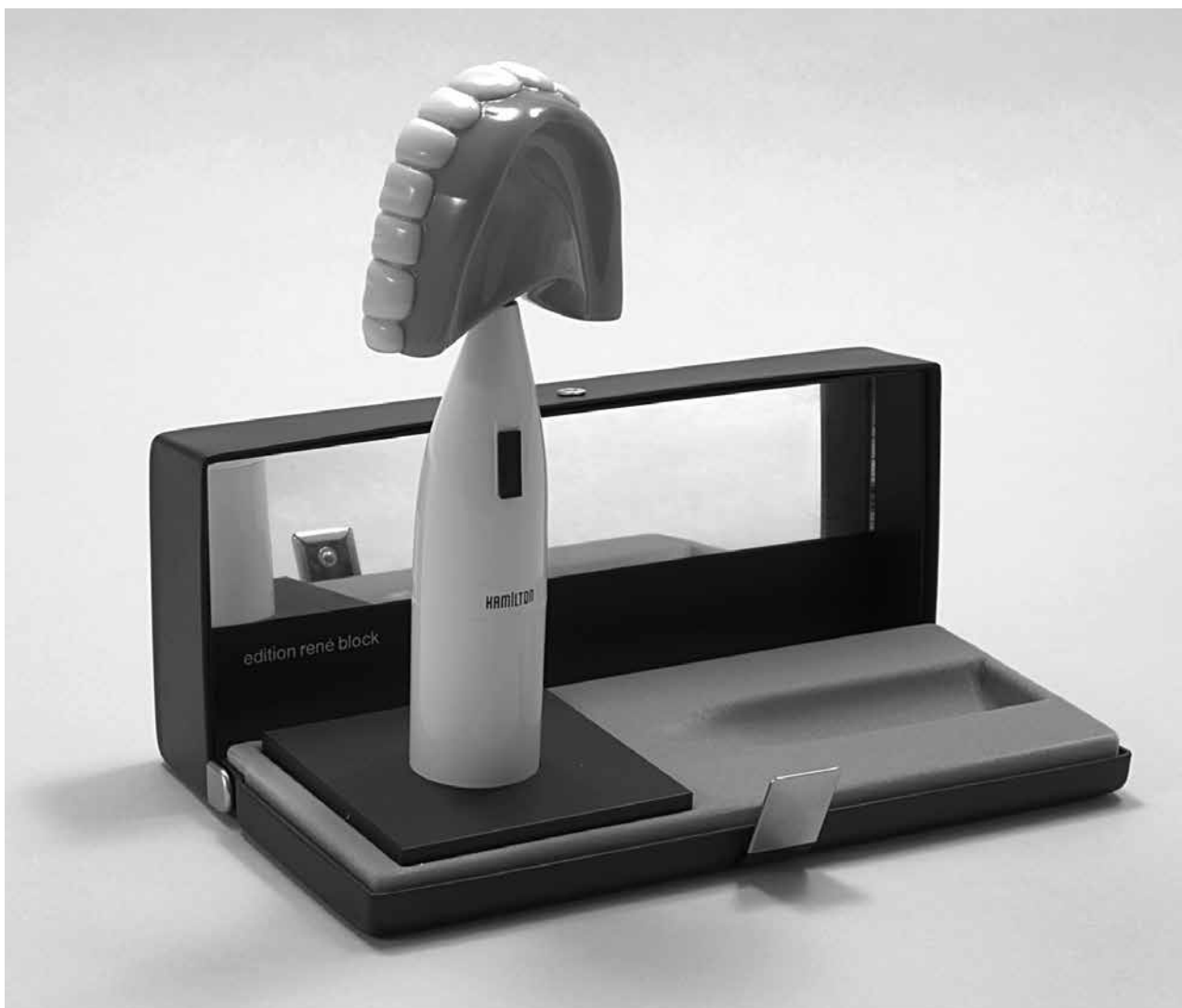
Bodies of Work

rend op Pendleton. Hij is tenslotte degene die, na Baraka, Black Dada mantragewijs oproept; de exemplarische lezer die teksten bijeenbrengt en in een reader rangschikt tot studiegebied. De reader is dus niet alleen een studiegids, maar ook een kunstwerk van de kunstenaar Pendleton. Elke tekst wordt minstens een keer doorkruist door details uit zijn beeldende werk, geschilderde woordfragmenten, die over de pagina's heen zijn geprojecteerd. Werk dat qua betekenis het individu overstijgt, maar dat tegelijk nadrukkelijk een handschrift vertegenwoordigt, zoals ook de reproductiemethode zelf – fotokopie, overname van internet – verwijst naar de *handeling* van het verzamelen van de reader. Die handeling is minstens zo belangrijk als de teksten, iets dat wordt benadrukt door het ontbreken van bibliografische details; met als vervelend bijeffect dat een vertaalde tekst van Clarice Lispector verschijnt zonder dat de vertaler vermeld wordt. Pendleton voegt zichzelf toe aan een reeks op zich al bijzonder betekenisvolle, complexe historische teksten, in de hoop een grotere betekenis op te roepen die de naam Black Dada waardig zou kunnen zijn.

Dit procedé maakt het geheel soms topzwaar, maar is juist vruchtbaar in de serie gesprekken die Pendleton voert met bevriende en bewonderde kunstenaars Thomas Hirschhorn, Ishmael Houston-Jones, Joan Jonas, Lorraine O'Grady en Joan Retallack. Hier geen archief van belangrijke teksten meer, maar gesprekken tussen mensen die elkaar iets te zeggen hebben over wat ze de afgelopen tien jaar hebben gedaan. Mensen die een wereld delen, zich met gemeenschappelijke artistieke en politieke vragen bezighouden, en het fijn vinden met elkaar te praten. Wie het hele boek doorwerkt, merkt dat de verzamelde teksten resoneren in de gesprekken, alsof het zorgvuldig opgebouwde archief er vooral is om de ruimte te markeren waarbinnen gesproken kan worden, of waarin gesprekken betekenisvol kunnen worden – een ruimte gesticht door de vraag die Pendleton aan zijn gespreksgenoten, lezers, en zichzelf stelt: wat kan Black Dada voor jou betekenen?

Samuel Vriezen

→ Adam Pendleton, *Pasts, Futures, and Aftermaths. Revisiting the Black Dada Reader*, New York/Londen, DABA Press/Koenig Books, 2021, ISBN 9781734681710.



Richard Hamilton, *The Critic Laughs*, 1971-1972
© 2017 Artists Rights Society (ARS), New York / DACS, Londen

Art Writing in Crisis. Op het eerste gezicht lijkt *Art Writing in Crisis* een larmoyant pleidooi voor het essentiële belang van kunstcritiek 'in tijden van'. De wereld staat letterlijk en figuurlijk in brand, schrijven redacteurs Brad Haylock en Megan Patty in hun introductie: het woord 'crisis' in de titel verwijst naar bosbranden, de opwarming van de aarde, systemische ongelijkheid en de opkomst van giftig nationalisme, maar ook kunstcritiek zelf, meer bepaald *art writing*, zou zich in een crisis bevinden. Zo'n uitgangspunt lijkt een opstapje naar een boek dat kunstcritiek voorstelt als de oplossing voor de grote problemen van deze tijd. Gelukkig hebben Haylock en Patty (of de bijdragende auteurs) zich niet tot zulke hoogmoed laten verleiden. De centrale vraag van dit boek is opvallend bescheiden: 'Wie produceert de kunstcritiek die we lezen, onder welke omstandigheden, met welk doel?'

Geen grote of algemene uitspraken dus over 'de stand van de kritiek'. In plaats daarvan bundelt *Art Writing in Crisis* 21 diepgravende, persoonlijk gestoelde bijdragen van verschillende stemmen uit het veld: kunstcritici, uitgevers, kunstenaars, redacteurs en curatoren. Samen geven ze een beeld van wat het betekent om vandaag over kunst te schrijven.

De crisis van de kunstcritiek zelf komt redelijk vooraan in het boek aan bod, onder andere in een essay van voormalig *Frieze*-redacteur Dan Fox. Terugkijkend op de periode van twintig jaar dat hij als redacteur-criticus werkte, beschrijft Fox de veranderingen in het veld. De opkomst van de stercurator, de megagalerie en sociaal geëngageerde kunstprojecten, uitgelegd in zaaltteksten vol onbegrijpelijk kunstjargon, het is allemaal al eens besproken, maar zelden zo scherp en spitsvondig als hier. Barry Schwabsky, ook een oudgediende in het vak, beschrijft de precariteit van de freelancecriticus, de krimpende ruimte voor kunstcritiek in kranten en tijdschriften, en de overgang van print naar digitaal die een jacht op *clicks* en *likes* met zich meebracht.

Het zijn zaken die, zoals Haylock en Patty in de inleiding aanduiden, ook al aan bod kwamen in *Spaces for Criticism. Shifts in Contemporary Art Discourses*, een reader uit 2015 samengesteld door Thijs Lijster, Suzana Milevska, Pascal Gielen en Ruth Sonderegger. En net als die publicatie laat ook *Art Writing in Crisis* zien dat kunstcritiek zich ondertussen allang niet meer alleen in krantenkolommen en op recensiepagina's van tijdschriften afspeelt. Het spectrum dat onder de noemer *art writing* beschreven wordt, is bij-

zonder breed: van 'klassieke' kunstcritiek tot platforms die kunst vanuit een specifieke maatschappelijke lens bezien, van teksten geschreven door kunstenaars tot tentoonstellingscatalogi en zelfs de titels van kunstwerken. Ook meer experimentele benaderingen als 'fictokritiek' en collaboratief schrijven worden verkend, net zoals vormen van kritiek die aandacht besteden aan toeschouwers met zintuiglijke beperkingen.

In plaats van een crisis in de kunstcritiek te diagnosticeren, zou je afgaande op deze veelheid aan verschijningsvormen ook kunnen spreken van een bloeitijd. Een belangrijke vraag is wel in hoeverre zulke 'nieuwe' stemmen of vormen van kritiek in de marge werkelijk doordringen tot gevestigde instituten. De bundel is op z'n sterkst wanneer het gaat over inspanningen om het veld te verbeteren, verbreden en diversifiëren, en de dilemma's die dat met zich meebrengt. Maddee Clark, redacteur van *un Magazine*, reflecteert in 'How to Decolonize the Art World' op wat 'dekoloniseren' in de context van de kunstwereld betekent. Hij bekritiseert de oppervlakkige pogingen van tijdschriften en kunstinstellingen die denken er met een gastcurator of een themanummer van af te kunnen komen, zonder werkelijk het weefsel van hun organisaties onder de loep te willen nemen. Clark wijst op de kunstenaarscollectieven die, juist doordat ze lang van 'witte' instituten zijn uitgesloten, hun eigen voorwaarden, kennis en gemeenschappen hebben gevormd. Hij eindigt zijn bijdrage met de vraag in hoeverre gevestigde instituten permanent doordrongen kunnen raken van Zwarte auteurs, kunstenaars en hun discours.

Interessant is ook de bijdrage van Taylor Renee Aldridge en Jessica Lynne, oprichters van *ARTS.BLACK*, een tijdschrift voor kunstcritiek vanuit een Zwart perspectief. 'This Is How You Tell the Truth' is een briefwisseling tussen bevriende collega's over wat het betekent om kritiek te bedrijven. Het gaat er volgens de auteurs om de waarheid te vertellen, ook als die pijn doet. De tekst is een hommage aan Zwarte feministen als Michele Wallace, die in *Black Macho and the Myth of the Superwoman* in 1979 het (mannelijke) seksisme in Zwarte gemeenschappen blootlegde. Wallace werd door de gemeenschap 'gestraft' voor haar kritiek, zo zei ze zelf, en behandeld als paria. Het gaat met andere woorden om de ruimte voor kritiek, ook binnen zogeheten

'gemarginaliseerde groepen', juist als teken van liefde voor de gemeenschap.

Het verlangen naar verbinding is een wezenlijk punt dat in veel van de bijdragen wordt gemaakt. Bijvoorbeeld in een terloopse anekdote van Dan Fox, die vertelt hoe hij een uitgebreide brief ontving van een kunstenaar wiens werk hij recent daarvoor gerecenseerd had: 'Ik realiseerde me wat ik zocht in het uitoefenen van kunstcritiek: een dialoog met medereizigers. Vijftien jaar later denk ik nog steeds aan die brief.' In een interview dat de redacteurs afnamen met Astrid Vorstermans, oprichter van uitgeverij Valiz, haalt Vorstermans een tekst van ontwerper, kunstenaar en schrijver Danah Abdulla aan om haar werk als uitgever te beschrijven: een arbeid van 'kleine gebaren' die, bij elkaar, sociale verschuivingen teweeg kunnen brengen. Schrijvers en kunstenaars maken de 'grote gebaren' zegt Vorstermans, zij ontwikkelen ideeën, vocabulaires en gedachtelijnen. De kleine gebaren van de uitgever zitten in het 'geloven, vertrouwen, verbindingen leggen, geduld hebben'.

In zekere zin rijst uit deze bundel het beeld op van kunstcritiek als 'klein gebaar'. Naast de vanzelfsprekende taak van de criticus om dingen te scheiden – het goede van het slechte, het echte van het neppe – wijzen verschillende bijdragen op de rol die de criticus heeft in het leggen van verbindingen. Verbindingen tussen kunst en het geschreven woord, tussen kunst en maatschappelijke en politieke onderwerpen, tussen kunst en publiek, en tussen 'fellow travelers'. Wat niettemin ontbreekt in deze verder breed uitwaaiende collectie is geografische diversiteit. De bijdragen richten zich met name op kunstcritiek en het kunstveld in de Verenigde Staten, Europa en Australië, met uitzondering van een essay van Rachel Marsden over fotoboeken als vorm van discours in China. Het Afrikaanse continent, Zuid-Amerika en de rest van Azië blijven grotendeels onderbelicht. Voor een bundel die een volledig beeld tracht te geven van wat kunstcritiek vandaag de dag is, en waarvan een groot deel van de bijdragen een overtuigend pleidooi geeft voor diversificatie en verbreding van het veld, is dat een gemiste kans.

Sarah van Binsbergen

→ Brad Haylock en Megan Patty (red.), *Art Writing in Crisis*, Londen, Sternberg Press, 2021, ISBN 9783956795855.

Jap Sam Books

Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory www.japsambooks.nl



Celebrating Patterns. Christie van der Haak Eleonor Jap Sam, Christie van der Haak, Studio Renate Boere [eds.]
Gabo. Portrait of a Sculpture / Portret van een sculptuur Dees Linders [et. al.] | **Rollable Ramblings.** Koen Tasalear Katalin Herzog
jaune, geel, gelb, yellow. Monochrome. Antonis Pittas Lisa Bakker, Eleonor Jap Sam [eds.]

SHIRLEY VILLAVICENCIO PIZANGO

LISA VLAEMINCK

GUY ROMBOUTS

posture editions

«PLUS» EN YVES DE SMET

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM

Capitalism and the Camera. Dat het fotografische beeld de dubbelganger is van de kapitalistische koopwaar, lijkt een voor de hand liggend marxistisch inzicht in het tijdperk van sociale media. Bijna iedereen op aarde is uitgerust met een opnameapparaat om zichzelf of de wereld om zich heen tot een product te maken dat kan worden aangeprezen en verkocht op de platformen van de globale 'beeldmarkt'. 'Schön ist, was immer die Kamera reproduziert' – wat Adorno en Horkheimer beweerden voor de cultuurindustrie van de jaren veertig, vormt nu de digitale totaliteit van het 'cemerakapitalisme'. Of zoals Guy Debord in 1967 in *La Société du spectacle* schreef: 'Het spektakel is het kapitaal dat in zo'n mate geaccumuleerd is dat het beeld wordt.' De dubbelzijdige lens van onze smartphone staat altijd klaar om alles en iedereen om te zetten in visuele valuta of fotografische ruilwaarde, niet in de laatste plaats het 'ge-selfiede' zelf.

Het doel van de essays in *Capitalism and the Camera* is om deze structurele verstrengeling van de koopwaar en de fotocamera te analyseren en de wereldwijde ontwikkeling ervan te traceren, vanaf het ontstaan van de fotografie in de vroege negentiende eeuw tot in onze huidige laatkapitalistische 'beeldwereld', zoals T.J. Clark het noemt. Wanneer de kern van onze beeldenmaatschappij bestaat uit de immanente absorptie van esthetiek, welke fotografische praktijken kunnen dan nog protest teweegbrengen en barsten creëren in het gladde oppervlak van het spektakel?

'Een foto van de Kruppfabrieken of van de A.E.G. onthult bijna niets over deze instellingen,' zo bekritiseerde Bertolt Brecht het intrinsieke epistemische gebrek van de fotografie: het onvermogen om door te dringen in de uiterlijke textuur van de dingen en te bemiddelen tussen het zichtbare en het structurele – om te tonen hoe de dingen functioneren voorbij hun uiterlijke schijn. Zoals de samenstellers van deze bundel in de inleiding verduidelijken, zijn de bijdragen eensgezind in hun afwijzing van dit brechtiaanse pessimisme. Een groot deel van de essays ziet de fotografie als een medium voor wat Fredric Jameson *cognitive mapping* noemde: een poging om de complexe werkelijkheid, die zich nooit helemaal laat representeren, tentatief in beeld te brengen. Wat op het spel staat, is de vraag of dezelfde camera die de wereld kapitaliseert kritisch naar het kapitaal kan worden gekeerd. Foto's van een kopermijn in New Mexico door Edward Burtynsky of een vastgoedproject in Guangzhou door Tong Lam, bijvoorbeeld, proberen de onmiddellijkheid van het spektakel te doorbreken en de fotografie in te zetten om het kapitalistische wereldsysteem in kaart te brengen. De abstracte luchtfoto's en fragmentarische close-ups weigeren om hun referent klakkeloos te herhalen en de spreekwoordelijke Kruppfabrieken naar hun eigen beeld te adverteren.

Er is een beroemde scène in *Les Carabiniers* (1963) van Jean-Luc Godard waarin de twee hoofdrolspelers terugkeren van hun roofzuchtige oorlogstochten met niets anders dan een verzameling ansichtkaarten van de schatten die ze wereldwijd mochten plunderen in ruil voor toetreding tot het leger. 'Fotografieren houdt in dat je jezelf het object toe-eigent dat je fotografeert,' schreef Susan Sontag in een commentaar op deze scène. *Capitalism and the Camera* opent met een programmatisch stuk van Ariella Azoulay over het imperialistische geweld van fotografische toe-eigening. In tegenstelling tot de traditionele marxistische en leninistische theorie van het imperialisme als de hoogste fase van het kapitalisme, *veronderstelt* het kapitalisme volgens Azoulay de imperialistische drang tot expansie en verdrijving. Imperialisme moet volgens haar begrepen worden als een *epistème* – in de betekenis die Foucault eraan geeft als een structuur van perceptie, categorisatie en onderscheiding – dat gematerialiseerd wordt in, onder andere, fotografie. Met Burt Glinns Magnum-foto's uit de jaren vijftig van Palestijnen in Israëliëse gevangenschap laat Azoulay zien hoe de camera de werkelijkheid niet passief documenteert, maar performatief de rechteloosheid en onteigening van onderworpen mensen constitueert door deze eenzijdig als een gegeven feit te reproduceren.

Siobhan Angus kiest een andere benadering: haar tekst gaat over de onzichtbare arbeid die achter het fotografische eindproduct schuilgaat. Ze richt zich niet op de camera als oculair machtsapparaat, maar op het zilver dat in analoge fotografie nodig is om het beeld te fixeren. Angus laat zien hoe fotografie wordt bepaald door twee vormen van extractie: van de arbeid van mijnwerkers en van natuurlijke geologische bronnen. Het doel is een 'nieuwe geschiedenis van kunst en kapitalisme' te schrijven die 'de intrinsieke verbanden tussen extractieve arbeid, artistieke arbeid en de natuurlijke wereld' benadrukt. Volgens Angus is de herhaaldelijk getheoretiseerde indexicale kwaliteit van de analoge foto afhankelijk van een 'materiële index' die eraan



Tong Lam, Untitled, 2016, uit de serie Where There Is No Room for Fiction, luchtfoto van Xian Village midden in het financiële district van Guangzhou
Courtesy de kunstenaar

voorafgaat en die afkomstig is uit de zilvermijn. Extractie maakt indexicaliteit mogelijk.

Terwijl een dergelijke politieke ecologie van het fotografische beeld aansluit bij recente milieudebatten, pleit Walter Benn Michaels voor een herpolitisering van de modernistische notie van esthetische autonomie. In een polemisch betoog tegen de eis tot identificatie, participatie en representatie – het dogma van de identiteitspolitiek – verdedigt hij de politieke implicatie van wat Michael Fried 'absorptie' noemt: het schilderij of de foto als in zichzelf gekeerd en hermetisch afgesloten. De toeschouwer wordt nadrukkelijk *niet* aangesproken om zich te identificeren met wat het beeld voorstelt, zodat het distantie-effect van de 'vierde muur' bewaard blijft. In een lezing van werk van Jeff Wall en LaToya Ruby Frazier laat Benn Michaels zien hoe beiden racisme visualiseren als een objectieve sociale structuur door de toeschouwer los te koppelen van elke onmiddellijke identificatie met het beeld. De foto is de ontkenning van 'mij', zelfs wanneer Frazier zichzelf en haar moeder in een spiegel afbeeldt. Benn Michaels herinnert aan het belang van dergelijke strategieën van esthetische disidentificatie in een tijd waarin het kunstwerk enkel waarde lijkt te hebben als ik er 'mijn' eigen (intersectionele) identiteit op kan projecteren.

In dialectische tegenspraak met zijn herformulering van Debords notie van het spektakel als 'beeldwereld', behandelt T.J. Clarks experimentele essay 'Capitalism without Images' iets wat omschreven kan worden als de nihilistische implosie van de beeldwereld op het punt van maximale oververzadiging. Clark bespeurt in foto's van de rellen in Londen in 2011 desinteresse bij de plundersaars in hun eigen transgressieve daden, alsof ze zich realiseren dat de consumptie-artikelen die ze plunderen de belofte van geluk niet zullen waarmaken – of alsof ze weten dat consumptie van hen wordt verwacht, en ze zich bewust zijn van hun structurele libidineuze ontevredenheid. Voor Clark is dit gebrek aan plezier het symptoom van een beeldwereld die ontstaat is van elk opwekkend affect, de spektakelmaatschappij in een nihilistische fase.

Tong Lam doet verslag van zijn fotografische praktijk op de bouwplaatsen van Guangzhou, China. Lams werk, dat doet denken aan de films van Jia Zhangke, legt de ruimtelijke tegenstellingen tussen luxueus onroerend goed van helder verlichte glamoureuze wolkenkrabbers en verwoeste sloofterreinen vast in panoramische vergezichten die de brutaliteit van klassenverhoudingen registreren als zones van licht en duisternis. Door lichtprojecties van migrerende arbeiders in de verwoeste ruimtes te plaatsen (als geprojecteerde foto's binnen zijn eigen foto's) creëert Lam een soort tegenspektakel. Zijn werk toont hoe de camera verzet kan bieden door een alternatieve beeldwereld te projecteren en

zo een fotografische fictie te creëren in een maatschappij waarin 'geen ruimte is voor fictie'.

Niet alle essays in *Capitalism and the Camera* kaarten de relatie tussen kapitaal en camera op overtuigende wijze aan. Kajri Jain bespreekt de inbedding van fotografie in de intermediale praktijken van de Indiase bazaar, terwijl John Paul Ricco op poëtische wijze reflecteert over de apocalyptische dimensie van fotografie, en Christopher Stolarski's stuk over fotojournalistiek in de Sovjet-Unie de rol van fotografie in de avant-garde onderzoekt. Het eigenlijke onderwerp van de bundel verdwijnt in deze bijdragen enigszins uit het zicht, ten gunste van een zekere academische willekeur die het onmiskenbaar marxistische perspectief van het boek verzwakt.

Sulgi Lie

Vertaling uit het Engels: Noortje de Leij

→ Kevin Coleman en Daniel James (red.), *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction*, Londen, Verso, 2021, ISBN 9781839760808.

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
425	Roma Publications #1-425 at Sitterwerk, St.Gallen		160 p	14 x 20 cm	€ 18.00	ISBN 9789464460179	2022
424	Ari Marcopoulos	Upstream	240 p	20 x 28 cm	€ 39.00	ISBN 9789464460155	2022
423	Jochen Lempert	Paare / Pairs	112 p + insert	21 x 29 cm	€ 32.00	ISBN 9789464460148	2022
422	Nicolas Floc'h	Deep Sea	68 p	31 x 23 cm	€ 35.00	ISBN 9789464460124	2022
421	Irene Kopelman	Here and Elsewhere	48 p	21 x 28 cm	€ 18.00	ISBN 9789464460131	2022
420	Kara Walker	Book of Hours	144 p + insert	20.5 x 26 cm	€ 40.00	ISBN 9789464460070	2022
419	René Heyvaert	Denver Mosaic 1961	34 p	22 x 28.5 cm	€ 24.00	ISBN 9789464460063	2022
418	Bart Lodewijks	Noordereiland Drawings	160 p	17.5 x 24.5 cm	€ 22.50	ISBN 9789464460094	2022
417	Nick Geboers	Træfængslet	48 p	22 x 32.5 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460087	2022
416	Marc Nagtzaam	Farben	96 p	21 x 29.7 cm	€ 55.00	ISBN 9789464460056	2022
415	Louis Lüthi	On The Self-Reflexive Page II	304 p	13 x 20 cm	€ 25.00	ISBN 9789464460049	2021
414	Anika Schwarzlose	Seeing into Stone	136 p	14 x 21 cm	€ 20.00	ISBN 9789464460032	2021

Colofon

met de steun van de

Vlaamse overheid en Mondriaan Fonds



Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij, Daniël Rovers

Zakelijke leiding: Dirk Mertens
Redactiesecretariaat en publiciteit: Thomas Olbrechts
(thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)
Vormgeving: Inge Ketelers

Bestuur: Peter Bernaerts, Arnold Heumakers,
Marc De Kesel, Yasmine Kherbache

Adviesraad: Mieke Bal, Ann Demeester, Caroline Dumalin,
Fieke Konijn, Louise Osieka, Nina Serulus, Merel van
Tilburg, Bart Verschaffel, Camiel van Winkel

Thema's van de komende nummers:

redigeren en corrigeren, Zwitserland, ouderschap,
beeldenstorm, tijdgebrek.

Bijdragen (ongevraagde inzendingen) over deze en
andere onderwerpen kunnen worden ingestuurd via
redactie@dewitteraaf.be

Personalia

Sarah van Binsbergen is criticus en journalist. Ze schrijft recensies en achtergrondverhalen over hedendaagse kunst voor *De Volkskrant*, *Metropolis M* en *Boekman Cahier*.

Dominic van den Boogerd is coördinator artistieke begeleiding en research aan van het postacademische kunstenaarsinstituut De Ateliers in Amsterdam en kunstcriticus.

Elke Couchez werkt als FWO Senior Postdoctoral Fellow aan de Faculteit Architectuur en Kunst van de Universiteit Hasselt.

Thibault Desmet studeerde af als ingenieur-architect met de scriptie *Wim Cuyvers – les mots et les choses* (UGent) en is doctorandus aan Sint-Lucas Brussel (KU Leuven).

Christophe Van Gerrewey is auteur van enkele romans, redacteur van *De Witte Raaf* en professor architectuurtheorie (EPFL Lausanne). Een essaybundel over Belgische architectuur verschijnt volgend jaar bij MIT Press.

Hanneke Grootenboer is hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Daarvoor was zij Professor of the History of Art (Oxford University) en hoofd van de Ruskin School of Art. In 2021 verscheen *The Pensive Image. Art as a Form of Thinking* (Chicago University Press).

Sébastien Hendrickx is dramaturg, criticus, docent aan KASK/School of Arts en redacteur van *Etcetera*. Eind vorig jaar ging zijn soloperformance *The Good Life* in première.

Sulgi Lie is Fellow aan de Academie voor Schone Kunsten in Wenen en auteur van *Towards a Political Aesthetics of Cinema. The Outside of Film* (2020) en *Gehend kommen. Adornos Slapstick. Charlie Chaplin & The Marx Brothers* (2022).

Susana Puente is kunsthistoricus en schrijft een proefschrift over het werk van Pyke Koch.

Lynne van Rhijn is conservator moderne en hedendaagse kunst bij het RKD Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Ze schrijft en werkt als (gast)curator en redacteur.

Daniël Rovers is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*. Eind januari verscheen zijn nieuwe roman *Vergeten meesters*.

Joséphine Vandekerckhove is doctoraatsonderzoeker aan de Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen (UGent, Università di Verona). Ze werkt aan een vergelijkende studie van naoorlogse kunstdocumentaires.

Bart Verschaffel is filosoof en emeritus hoogleraar (UGent). Eind 2021 verscheen *What is Real? What is True? Picturing Figures and Faces* (A&S/books), deze zomer verschijnt *What Artistry Can Do. Essays on Art and Beauty* (Edinburgh University Press).

Tessa de Vet studeerde cultuurwetenschappen en filosofie (Universiteit van Amsterdam). Ze is coördinator van het Film & Filosofie PhD seminar van de Amsterdam School of Cultural Analysis.

Emma de Vries is onderzoeker in woord en beeld.

Nadia de Vries is schrijver en cultuurwetenschapper. In 2020 verdedigde ze haar proefschrift over de online afbeelding van het dode lichaam (Universiteit van Amsterdam). Eind mei verschijnt haar debuutroman *De bakvis* bij Uitgeverij Pluim.

Samuel Vriezen is componist en dichter.

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 0456.630.567
Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 218	15 juli 2022	15 juni 2022
nummer 219	20 september 2022	20 augustus 2022
nummer 220	15 november 2022	15 oktober 2022
nummer 221	25 januari 2023	20 december 2022
nummer 222	15 maart 2023	15 februari 2023
nummer 223	15 mei 2023	15 april 2023

Oplage: 14.000 ex. Gratis beschikbaar in archieven, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst.

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan kunt u een (steun)abonnement nemen. Via PayPal kunt u op www.dewitteraaf.be een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kunt het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse nummers van *De Witte Raaf* kunnen op dezelfde wijze worden (na)besteld.

Rekeningnummers
KBC Brussel BE33 4222 1816 1146
TRIODOS Nederland NL73 TRIO 0784 9288 35

Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen.



Tarieven België en Nederland
Abonnement € 30,00
Abonnement + boek € 45,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Tarieven Buitenland
Abonnement € 40,00
Abonnement + boek € 50,00
Steunabonnement € 60,00
Losse nummers € 10,00

Raadpleeg het boekenaanbod via www.dewitteraaf.be
Meer info: thomas@dewitteraaf.be



— Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd zonder voorafgaandelijke toestemming van de uitgever en de auteurs.
— De rechten voor de illustraties en de teksten werden naar best vermogen geregeld. Andere rechthebbenden gelieve zich te wenden tot de redactie.
— Schriftelijke reacties kunnen gepubliceerd worden maar de redactie behoudt zich het recht voor ingezonden brieven in te korten.
— Ongevraagde bijdragen worden niet teruggestuurd.

Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50
<http://www.dewitteraaf.be> – e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

Xavier Hufkens

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

Wyatt Kahn
Pile Ups / Cut Outs
27 April – 28 May 2022

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Cassi Namoda
Tropical Depression
27 April – 28 May 2022

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

Christopher Wool
2 June – 30 July 2022

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat, 1050 Brussels, Belgium
www.xavierhufkens.com +32(0)2 639 67 30

PIERRE BISMUTH

25.03.2022 – 10.07.2022

EVERYBODY IS AN ARTIST BUT ONLY THE ARTIST KNOWS IT

ASAD RAZA COALESCENCE

25.03.2022 – 10.07.2022

PAUL ROBESON THE ARTIST AS REVOLUTIONARY

TILL 04.03.2023

KICK-OFF PUBLIC PROGRAM WITH KARIMA BOUDOU & BARUCH GOTTLIEB

27.05.2022

ALPHABETUM X THE SERVING LIBRARY

25.03.2022 – 26.06.2022

HOOCTIJ #69 CONTEMPORARY ART THE HAGUE

27.05.2022

HARAWAY BOOKSHELF READING GROUP

29.05.2022 & 26.06.2022

MARCEL BREUER GUIDED TOURS

EVERY SUNDAY 12:30 & 17:00 H.

VENUE: FORMER AMERICAN EMBASSY BY MARCEL BREUER / OPEN: WEDNESDAY TILL SUNDAY 12:00 – 18:00 H. & THURSDAY 12:00 – 21:00 H.