

Jaleh Mansoor, Ernst van Alphen, Beatriz Van Houtte Alonso, Frank Vande Veire, Basje Boer, Vlad Ionescu, Marc Kregting, Carel Blotkamp, Anton Jäger, Peter de Ruiter, Ron Manheim, Kasper Andreassen en Christophe Van Gerrewey

## over boeken van

Sven Lütticken, Bart Verschaffel, Hilde Heynen, Marc De Kesel, Dana Lixenberg, Georges Didi-Huberman, Sjoerd van Faassen en Hans Renders, Alain Meynen, Roosmarijn Hompe, Joseph Sassoon Semah en Moritz Küng

& 35–56

www.dewitteraaf.be

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

## Boeken (1)

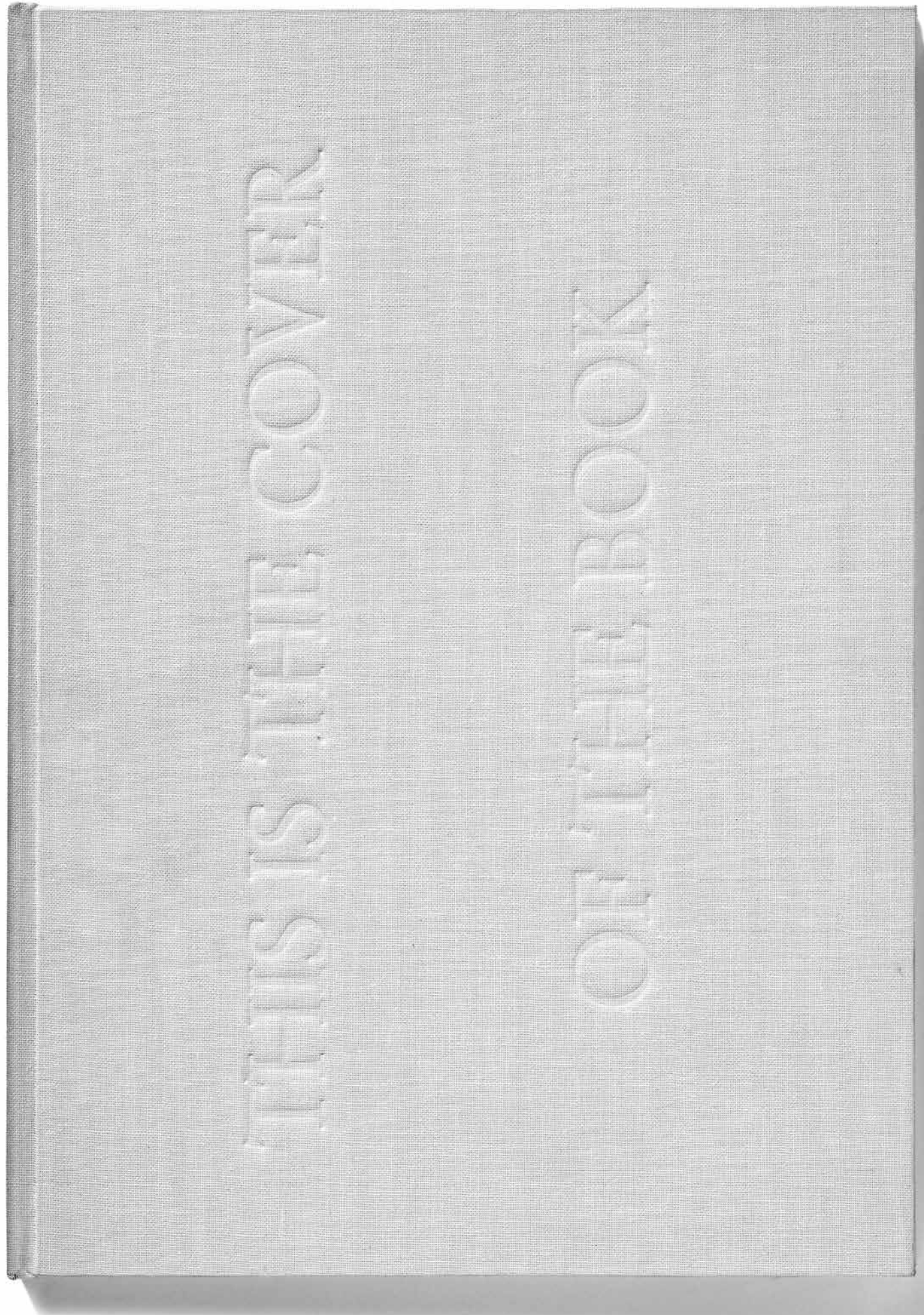
Het boek is niet verdwenen – integendeel. Wie is er niet bezig met een boek te maken, van kok tot kunstenaar, van voetballer tot volksvertegenwoordiger? Publiceren is *no big deal*, en het gebeurt onafgebroken. Het 'hagelmodel' dat grote uitgeverijen aan het begin van deze eeuw hanteerden – zoveel mogelijk uitgeven, in de hoop dat je met een paar boeken 'raak' schiet – is verlaten. Nu is het aantal geweerlopen vermenigvuldigd, en bestaan er steeds meer kleine uitgeverijen, die een beperkter gebied bestrijken, zowel wat betreft lezers, auteurs als onderwerpen. Paradoxaal genoeg zijn het auteurs zonder eigenschappen die voor een algemeen publiek willen schrijven wier werk met moeite uitgegeven raakt. Zijn er enkel nog niches?

Twintig jaar geleden werd, binnen het 'segment' van het 'kunstboek' in Nederland, uitgeverij Valiz opgericht door Astrid Vorstermans. Samen met Pia Pol stelde zij een jubileumpublicatie samen, *Toekomstboek(en)*. In meer dan honderd bijdragen van onder anderen kunstenaars, auteurs en docenten wordt een antwoord geformuleerd op de vraag 'Wat is de toekomst van het boek?' Over bijna alle teksten hangt, begrijpelijkerwijze, de schaduw van internet en het scherm. Niet alleen het publieke domein is versplinterd, ook de private aandacht van elk individu is mee gefragmenteerd. Eén apologie van het boek wordt geformuleerd door Mieke Bal: 'Boeken lezen biedt iets wat lezen op het scherm niet biedt: samenhang, en dat leidt tot concentratie.' Geert Lovink suggereert dat het boek in het tijdperk van het web kan en moet muteren: 'Tegen het romantische gebaar om het boek te redden als een historisch menselijk project, kan het 'ungebonden' boek geplaatst worden, als onderdeel van een digitale media-ecologie waarin een wilde en vloeibare almanak wordt samengesteld uit gedistribueerde inhoud.' En Rudi Laermans zet nog een stap verder: 'In 2060 is het boek een grenzeloos universum met n+1 dimensies. Het ontstaat zomaar, zelfversterkend en zonder intentie, als een gerucht dat pardoos de wereld binnenvalt. Het verkruimelt, zomaar, omdat er plots niemand nog iets te melden heeft.'

Wat zelden aan bod komt in *Toekomstboek(en)* is de receptie van boeken, hoewel Pascal Gielen het heeft over 'de verpletterende verantwoordelijkheid om een boek te leren lezen'. In dit en in het volgende nummer van *De Witte Raaf* wordt een van de historische bestaansredenen van het tijdschrift als genre eer bewezen: in alle bescheidenheid toegeven dat boeken belangrijker zijn, en dat het de verantwoordelijkheid van wegwerpbladen is om meer duurzame publicaties te recenseren. Zoals Mallarmé ooit schreef dat alles ter wereld bestaat om uit te monden in een boek, zo bestaat een boek om uit te monden in een bespreking. Uit het schier oneindige aantal boeken dat de voorbije jaren is gepubliceerd in de Lage Landen, door auteurs uit deze regio, of met Belgische en Nederlandse kunstenaars als onderwerp, zijn er een handvol exemplaren gekozen. De selectie werd in de meeste gevallen bepaald door de bereidwilligheid van recensenten, die het vaak te druk hebben met hun eigen boeken om ook nog andermans werk te lezen.

Christophe Van Gerrewey

Pia Pol, Astrid Vorstermans (red.), *Toekomstboek(en). Over (kunst)publicaties en uitgeven*, Amsterdam, Valiz, ISBN 9789493246270.



# De herwaardering van waarde

JALEH MANSOOR

Het recentste boek van Sven Lütticken (1971) is een substantiële bijdrage aan de kunstgeschiedenis, met mogelijk verstrekkende gevolgen op methodologisch vlak. Het is noodzakelijk voor elke ernstige discussie over hedendaagse kunst, en vooral dan over de inzet ervan, zeker wat betreft de lange, verstrengelde, maar vaak ondoorzichtige relatie met het sociaaleconomische register. In een tijdperk gekenmerkt door de productie van boeken – academische publicaties, catalogi en koffietafelvolumes – omwille van de productie zelf (en ik zeg dat niet luchthartig), is dit boek allesbehalve een zoveelste academische vinger-oefening. Met een teneur van urgentie die uit elke pagina opklinkt, is de vraag: wat heeft kunst ons nu te bieden dat geen enkel ander cultuurgebied, of zelfs geen enkele alledaagse ervaring, kan aanreiken? Eén refrein is dat we (collectief, als soort, eengemaakt door de totaliserende kracht van geglobaliseerd kapitaal) ons in de paradoxale conditie bevinden waarin 'waarde' zelf een crisis doormaakt – waarde begrepen als 'de waarde van werk en leven', maar ook, in de klassieke marxistische zin, als materiële winst onttrokken aan opgelegde arbeidstijd. Steunend op de solide crisistheorie van historicus en econoom Anwar Shaikh (en vooral op diens boek *Capitalism, Competition, Conflict, Crisis* uit 2016) en refererend aan talrijke voorbeelden met diverse geopolitieke en historische achtergronden, betoogt Lütticken dat juist de logica die de middelen om te overleven in onze huidige wereld verzadigt – zoals in het clichématige oxymoron 'in je levensonderhoud voorzien' – die wereld ook met uitsterven bedreigt. 'Een kapitalistisch systeem dat gedijt op waarde is autonoom geworden van arbeid,' schrijft hij. 'Het is deze kloof die een crisis vormt voor zowel de waarde als voor de arbeid.'

Zoals velen sinds Marx hebben betoogd, moet kapitaal blijven circuleren om te kunnen bewerkstelligen wat het moet creëren: nog meer kapitaal. Op een zeker punt komt die circulatiestrijd los te staan van mensen – individuen met arbeidscapaciteit enerzijds en kapitalisten met kapitaal anderzijds. Net als financiën en een brede waaier aan door de staat en de markt gemedieerde instellingen, zit kunst gevangen in het lawaai dat oprijst tussen de producenten en de oogsters van waarde. En toch heeft kunst een speciale relatie met deze cycli. Kunst is, voor Lütticken, een index binnen een index. Het is een vorm van bemiddeling anders dan andere symbolische vormen. Half autonoom ten opzichte van de deling van intellectuele en manuele arbeid, is kunst – als esthetische bemiddeling – in staat om te wijzen naar relaties die anders onzichtbaar blijven. Het resultaat is een perceptueel voordeel, hoe financieel beladen het ook mag zijn.

'De index', schrijft Lütticken (in het spoor van Charles Peirce en Rosalind Krauss, maar ook van Eliseo Verón en Sohyun Ahn), 'is bij uitstek een sociaal teken, dat niet kan worden verbannen naar een wereld van pure semiose. Voor zover ze hun oorsprong aangeven, zijn artefacten en fetisjes ook tijdelijke of historische tekens.' Zowel de koopwaar als het kunstwerk delen de toestand van de fetisj, het artefact dat begiftigd is met speciale magie. Die magie is ofwel de materiële productie van waarde ofwel de esthetische propositie van kunst. Of de kunst geïnterpreteerd wordt als een forensische uitdrukking van zijn tijd of als een verheven vorm van ervaring, doet daarbij even niet ter zake. Van belang is de manier waarop het kunstwerk als index van de primaire bemiddeling van de kapitaalcirculatie de enige toegang aanreikt tot de eerder vermelde paradox, als de enige mogelijke pauze, hoe voorlopig ook, in processen van 'verdinglijking'. Lütticken neemt daarmee een voorsprong op critici die klagen over de negativiteit van een dergelijk geïnformeerde culturele analyse; hij blijft alles positief benaderen. In plaats van te herhalen hoe we in de crisis zijn aanbeland – wat hij niettemin voortdurend uitlegt in functie van de onverschilligheid van kapitaalcirculatie en de waardeform zelf – stelt hij uitwegen voor, waaronder het overwinnen van die vorm van waarde die deze crisis tekent.

Lütticken voert deze analyse keer op keer uit in zijn interpretaties van kunstwerken die aantonen hoe het kunstwerk fungeert als index – in plaats van als representatie – van kapitaalaccumulatie. Het discours moet daarbij worden losgewrikt uit verdinglijkte, gebalkaniseerde compartimenten, wil het een kans hebben op relevantie in crisistijd. Soms voelt de argumentatie op analytisch vlak overweldigend en haastig aan, en zou meer uitwerking niet mistaan, maar dat wordt gecompenseerd door de stappen die worden gezet in de richting van een soort synthese. Nergens wordt die synthese tussen verschillende postkoloniale en marxistische vormen van discours mees terlijker bereikt dan in de beschrijving van kunstwerken. Het opvallendst is de analyse van *Bouquet II* (2003) van Willem de Rooij, die in de buurt komt van een handleiding voor 'toekomstigheid', en die enkel tekortschiet bij de suggesties van wat te doen met de waardeform – met Marx' *Wertform*.

*Bouquet II* is een boeketje verse bloemen. Deze ontologische staat spreekt tot hun valuta; ze 'leven' nog in de vaas en zijn net zo contingent als al het andere dat afhankelijk is van de tijd. De bloemen zijn luxueus en gevarieerd in kleur en geur. Ze bieden ook, simultaan, aan de zintuigen een geschiedenis van Europese bloemen en van Europese cycli van accumulatie, en roepen de manier in herinnering waarop tulpen uit het Midden-Oosten werden gehaald en ooit als betaalmiddel werden gebruikt, zo gegerandeerd was hun onmiddellijke geldwaarde, als symbool van accumulatie als zodanig. In het weelderige boekje gaan tulpen vergezeld van andere soorten uit ooit door Nederland bezette gebieden, zoals orchideeën en rozensoorten. Ze zijn doelbewust gecomponeerd, hoewel een deel van de spanning van dit werk berust op het besef dat de ogenschijnlijk losse compositie, die mogelijk is gemaakt door de Nederlandse onteigeningen tijdens de tweede grote accumulatiecyclus van het kapitaal in de zeventiende eeuw, heel kwetsbaar is ten aanzien van de tijd. Bloemen verwelken en rotten. In het grote geheel der dingen doen cycli van accumulatie dat ook, waardoor sociale relaties ontwricht raken door kapitaalsvlucht. En zoals een crisis ooit een teken was van een drastische omslag op het vlak van accumulatie, zo duidt een crisis nu op de dood van soorten. Wie naar *Bouquet II* kijkt, is net zo kwetsbaar en biopolitiek gezien contingent als flora, aangezien een 'tweede natuur' en technisch ontworpen klimaten het uitsterven van soorten heel aannemelijk maken in de race van het kapitaal naar de totale uitputting van hulpbronnen. Dit is hoe Lütticken het samenvat.

Door groeiende disfunctie bevat het sputterende financiële kapitalisme de kiemen van een postkapitalistische toekomst die gedomineerd zou kunnen worden door een catastrofale ineenstorting – economisch, maar ook ecologisch en sociaal – of door een bewust vormgegeven alternatief. Dat venster is aan het sluiten. [...] De echte uitdaging wordt nu pas begrepen: waarde herwaarderen en heroverwegen en herdenken wat telt als sociaal noodzakelijk en sociaal wenselijk.

De gok is dat een 'herwaardering van waarden', zoals Nietzsche het omschreef, de catastrofe kan omkeren om een gemeenschappelijke toekomst mogelijk te maken. Lütticken is echter een materialist die het woord 'waarde' ook begrijpt in de concrete economische betekenis van het woord, als de productie van winst en operationeel geld, zowel in omloop als geaccumuleerd. Waarde is dus de vorm waarin uitwisseling en accumulatie plaatsvinden: de abstractie die geld voortbrengt. De analyse in dit boek blijft met andere woorden dicht bij een marxistische analyse, maar maakt dat kader ook urgent voor de huidige tijd, gekenmerkt door sociale ineenstorting in het licht van de schaarse van middelen door kapitaalwinsten. Een overeenkomstige epistemische suggestie is al in 2003 ontwikkeld door Sylvia Winter in *CR: The New Centennial Review*, namelijk dat we een nieuwe vorm voor, en een nieuw idee van de mens moeten accepteren – van *anthros* zelf in de moderne tijd,

als onlosmakelijk en voortdurend verbonden met slavernij en andere 'primitieve' en 'prekapitalistische' vormen van exploitatie. Ondanks het feit dat hij een formulering van Nietzsche leent en Wynter vaak citeert, neemt Lütticken ook op verfrissende wijze afscheid van die suggesties.

Hoe vallen marxistische opvattingen over abstractie dan wel met een postkoloniaal perspectief te verzoenen? Op het meest directe niveau vormen beide een belangrijk en overlappend discours over hedendaagse sociale relaties. Voor de meeste marxisten, waar ook op het spectrum, wordt onteigening erkend als de enige voorwaarde voor de mogelijkheid van kapitaal. Dit impliceert dat accumulatie en racialisering deel uitmaken van een en hetzelfde proces van kapitalistische historiciteit.

Volgens Lütticken biedt het marxisme de kans om talrijke gezichtspunten te synthetiseren, net vanwege, en niet ondanks de schijnbare abstractie ervan. Daartoe richt hij zich op de manier waarop Marx' theorie van de waardeform werd ontwikkeld door Alfred Sohn-Rethel, partner en paria binnen de Frankfurter Schule. Diens unieke bijdrage aan het marxisme bestaat erin het probleem van epistemische categorieën als het resultaat van liberaal marktdenken te beschouwen, en niet als de oorzaak ervan. Natuurlijk had Marx zelf er al in *Die deutsche Ideologie* op gewezen dat intellectueel werk, net als handarbeid, altijd al verdinglijkt is door de primaire deling. In een bekende passage beschrijft hij dat de arbeidsdeling, voor zover bemiddeld door de markt, een vaste identiteit bepaalt voor wie de arbeid moet verkopen. In de vertaling van Henk Hoeks:

Zodra immers de arbeidsdeling ontstaat, heeft eenieder een bepaalde, exclusieve kring van werkzaamheid die hem wordt opgedrongen en waaraan hij niet kan ontsnappen; hij is jager, visser, herder of kritische criticus en moet dit blijven als hij zijn middelen van bestaan niet kwijt wil raken – terwijl in de communautaire maatschappij, waar niemand een exclusieve sfeer van werkzaamheid heeft, maar iedereen zich in welke richting hij maar wil, kan bekwalen, de maatschappij de algemene productie regelt en mij juist daardoor de mogelijkheid biedt vandaag dit en morgen dat te doen, 's ochtends te jagen, 's middags te vissen, 's avonds veeveelt te bedrijven en na het eten de kritiek te beoefenen, al naargelang ik verkies, zonder ooit jager, visser, herder of criticus te worden [...].

Een individu heeft vele gaven en capaciteiten, of zoveel 'neigingen' als het zich kan veroorloven binnen de sociale verhoudingen. Als de handelswaar echter wordt geproduceerd op basis van anonieme en sociaal noodzakelijke arbeidstijd, en het kunstwerk wordt gemaakt vanuit een culturele en gefetisjiseerde auteursfunctie of 'merk', dan worden die capaciteiten herschikt en ondergeschikt aan de heersende productiecategorieën. Het subject komt dan tot stand door middel van verlammen- de discipline categorieën die vaak op een gewelddadige manier verdeeldheid zaaien en die niet zozeer nodig zijn voor de productie van de samenleving als wel voor de reproductie van kapitaal. Dat vereist efficiëntie en tijdelijkheid, en is niet bevorderlijk voor relaties of levenswijzen waarin de primaire betrekking tussen mensen is gebaseerd op voor elkaar zorgen of van elkaar genieten. De abstracties van deze categorieën komen op individueel niveau neer op een gewelddadige en abstracte arbeidsdeling, niet in het belang van het individu, maar in het belang van sociale reproductie in het algemeen. Kunst kan deze lijnen overschrijden met een gemak dat andere activiteiten zelden gegund is, maar intellectuele arbeid biedt geen automatische ontsnapping aan kapitalistische categorieën, en is even gedomineerd als fabriekswerk.

Over de verdinglijking van hoofdarbeid maakte Marx de volgende opmerking, ook in *Die deutsche Ideologie*: 'De filosofische industriële die tot dan toe van de exploitatie van de absolute Geest hadden geleefd, wierpen zich thans op de nieuwe verbindingen. Met de grootst mogelijke vlijt legde een-

ieder zich erop toe het hem toegevalen deel aan de man te brengen.' Wie geprofessionaliseerd is in 'het denken' – dat meest elementaire menselijke vermogen, gestolen door vormen van materialistische en abstracte discipline machtsformaties – binnen een voorgeschreven arbeidscategorie, denkt dus uiteindelijk op een manier die onbewust de markrelaties replicceert.

Filosofie ontsnapt niet aan de arbeidsdeling, terwijl kunst een zekere afstand ertoe kan bewaren. Niet op materieel vlak is kunst autonoom, maar wel in de mate waarin de kunstenaar de verdinglijking van de productie niet hoeft te respecteren en zich net zo goed kan bezighouden met de textuur en de consistentie van verf om een kleurvariant aan te brengen als met de nuances van epistemologie, ontologie en identiteit. Kunst staat boven de primaire deling tussen hoofd- en handarbeid, en houdt daarom een marge open voor een bewustzijn dat niet verdinglijkt is. 'Een afleiding van het bewustzijn uit het sociale zijn,' zo schrijft Sohn-Rethel in *Geistige und körperliche Arbeit* uit 1970, 'veronderstelt een abstractieproces dat deel uitmaakt van dit zijn.' Dit bewustzijn is dus niet naïef of infantiel; het is integendeel zelfreflexief genoeg om de deling te ervaren en met opzet te negeren, zij het dan voor een voorwaardelijke tijdsduur. Het denken van Sohn-Rethel, zoals Lütticken aangeeft, is schatplichtig aan dat van Ernst Cassirer. Sohn-Rethel was in Davos in 1929 getuige van de debatten tussen Cassirer en Heidegger: een historiserend kantianisme versus een fenomenologische theorie van het *Ding an sich*. Cassirer verwierp expliciet de heideggeriaanse ontologieën, en begreep vorm als een sociaal afgeleide determinant, uitgewerkt als een sociale 'bepanking'. Wat voor Lütticken vooral van belang is, is de aandacht die Sohn-Rethel schenkt aan vorm als zodanig, boven en buiten de taal en een onmiddellijke ideologie. In *Geistige und körperliche Arbeit*, zo schrijft hij, 'desublimeert [Sohn-Rethel] filosofische 'denk-abstracties' door ze generiek te koppelen aan de 'echte abstracties' van ruil en geld. Sohn-Rethel probeert de historisch specifieke economische onderbouwing van het Kantianisme bloot te leggen.' Tegelijkertijd blijft dit denken formalistisch, als een materialistisch formalisme dat 'categorieën' afleidt uit de echte bewegingen van de circulerende waardeform, en uit de manier waarop dat metabolisme door vorm in denken wordt omgezet. Esthetische vorm mediceert materiële vorm. Dat kan op vele manieren, maar symbolische representatie schiet daarin tekort. Als een index (esthetisch) van een index (circulatie – waarde als een index van arbeidstijd) is het kunstwerk een marge waarin het veld van de sociaal gemedieerde tweede natuur in alle schijnbare abstractie kan worden 'gevoeld' of 'gezien'.

Het debat tussen Cassirer en Heidegger – zichtbaar in Sohn-Rethels, maar ook in Panofsky's verwantschap met Cassirer – gaat terug op een definitie van technologie en dus ook van een wereldbeeld. Volgens Cassirer is technologie de toepassing van een symbolische vorm (wetenschap of mythe, of enige andere soortgelijke code die van toepassing is op taal), die constitutief wordt in een sociaalhistorische context. Technologie is zelf historisch bepaald, en er is geen essentie of ontologie die aan deze vormen voorafgaat. Vorm wordt verkeerd begrepen als essentie omdat vorm 'abstract' functioneert, terwijl vorm ook 'concreet' te werk gaat, als middel van productiewijzen en even concrete en productieve sociale relaties, maar buiten het bewust denken om. Het is eerder een raamwerk, een *episteme*, dan een onmiddellijk manifest, zoals ook Sami Khatib heeft betoogd in *Critique. The Stakes of Form* (2020). Sohn-Rethel probeert, kortom, met kantiaanse 'vermogens' en vormen van cognitieve zelfbeheersing te doen wat Marx deed met het werk van Hegel, namelijk de respectievelijke vorm van denken en de formele organisatie van processen – dialectiek of categorie – een stevig, materialistisch fundament geven. Het is daarom een centrale leerstelling van Sohn-Rethels denken, of liever een verheldering van de methodologie van Marx in zowel diens *Grundrisse* als in *Das Kapital*: elke materialistische analyse vertrekt van het abstracte en beweegt naar



Willem de Rooij, Bouquet II, 2003

het concrete en het onmiddellijke, zodat de orde van het burgerlijk denken wordt omgekeerd. De consequentie is dat Sohn-Rethel een nieuwe metafysiek suggereert die de materiële circulatie van waarde, of de *Wertform* van Marx, als de oorzaak ziet van de op klassen gebaseerde scheiding tussen hoofd en hand in het westerse model van *anthros*, om opnieuw de term van Wynter te gebruiken. Zo vat Lütticken het samen:

Marxisten houden vol dat het niet gaat om toenemende abstractie, noch om het falen van het abstracte, maar om het reëel, concreet en productief worden van abstractie zelf. Arbeid, zelf abstract geworden, arbeidskracht, verkocht zoals elke andere waarde – een echte abstractie. Het productief worden van abstractie in het kapitalisme is een concretisering van het abstracte zelf.

Het primaire project is dus een formalisme dat geschikt is voor de waardevorm. Lütticken neemt de marxistische structuralistische notie duidelijk zeer ernstig – op een manier die doet denken aan wat Roland Barthes in *Mythologies* schreef in 1957 (in de vertaling van Kees Jongenburger).

Als zij minder bevreesd geweest was voor het spook van het 'formalisme' was de historische kritiek misschien minder onvruchtbaar geweest; dan had zij begrepen dat de studie van vormen geenszins in tegenspraak is met de noodzakelijke beginselen van totaliteit en Geschiedenis. [...] In een variatie op een bekende uitspraak zou ik willen zeggen dat een beetje formalisme van de Geschiedenis wegvoert, maar dat veel er weer naar terugbrengt.

Lütticken citeert Barthes niet, en de introductie op *Objections*, getiteld 'Historical Formalism', komt aanvankelijk excentriek over. Latours actor-netwerkttheorie, als methode om de dialectiek tussen subject en object opnieuw te overwegen, stelt Lütticken in staat om de antropocentrische *epistemes* van de verlichting aan te pakken ten gunste van de *agency* van 'dingen'. Hij verwijst ook naar *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2017) van Caroline Levine als een belangrijke bijdrage aan het formalisme in het algemeen, maar verwerpt meteen de manier waarop zij de relatie met een materialistische basis verbreekt – voor de rage van

het zogenaamde *new materialism* verbergt Lütticken zijn scepsis niet. Hij besluit zijn discoursverzicht met de vaststelling dat veel recente theorieën over vorm het punt missen door voorbij en langs het materialisme te kijken – dus nogmaals de waardevorm en de historisch specifieke wijze waarop de ervaring er op elk moleculair niveau door wordt verzadigd. Het scherpst formuleert Lütticken zijn project als volgt:

Als Marx' uiteenzetting over warenfetisjisme twee illusies verdicht – die van de zinnelijkheid van waren en die van de autonomie van de waardevorm – van levende arbeid, en als Adorno's esthetische theorie de eerste illusie bevoorrecht en tegen de tweede inzet, dan doormaakt kunst na Duchamp een baudrillardiaanse triomf van het fetisjisme van de code.

Marx begreep, volgens Lütticken, de manier waarop koopwaar met het oog op winstmaximalisatie objecten bijna compleet dematerialiseert door de abstrahering van anonieme arbeid, waardoor ze hun aura verliezen en tegelijk objecten worden van consumentenverlangen. Adorno ontwikkelde een theorie over de dialectiek van het kunstobject, als een scherp antwoord op commodificatie, waarin kunst de logica van de waar zo verregaand internaliseert en toch exemplarisch blijft, als een ruimte van overdaad. Baudrillard schoof een bijna statische en finale notie naar voren van de 'codering' van de samenleving, waarin elke mogelijkheid op menselijke tussenkomst verbeurd wordt verklaard. Lütticken lijkt een ruimte open te willen houden om uit te leggen waarom opaciteit, de conditie van het kunstwerk, de werkelijkheid beschrijft als een 'gebroken index' (door de afdruk van de eigen oorsprong te dragen, maar ook te verbergen), zonder echter het potentieel oppositionele karakter ervan volledig op te geven. En dat vereist dus, op zijn beurt, het materialistische formalisme van Sohn-Rethel.

Om de conversatie kunsthistorischer te maken, wordt Dave Beech de volgende gesprekspartner, de auteur van *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (2015). Lütticken is het eens met Beech's uiteenzetting over hoe materialistische beschouwingen van kunst meestal een van twee richtingen uitgaan. Ofwel wordt de kunst vastgelegd en toegeëigend als een vorm van instrumenteel redeneren, ondanks Adorno, door middel van 'boodschappen', 'codes'

(vandaar dat Baudrillards concepten worden opgeroepen, in het bijzonder het simulacrum) en representatieve transparantie, die gedoemd is een waanvoorstelling te worden, gezien de abstractie van concrete ervaringen in het dagelijks leven. Ofwel blijft kunst zo ondoorzichtig dat het een soort snuisterij wordt voor de rijken om over en mee na te denken. Beech herstelt die tweedeling dankzij een zorgvuldige analyse van de vorming van de economie, de kunstmarkt en kunst zelf, om de dialectische verstrengeling tussen al die termen op het spoor te komen. Kunst behoudt een uitzonderingspositie voor zover ze vervangbaar noch vervreemdbaar is. Maar uiteindelijk blijft Beech te zeer een 'classicist' in de mate waarin hij de historische ontwikkeling van de 'parallax' tussen kunst en waarde herleidt tot een vertrouwde sociale kunstgeschiedenis, die weliswaar meesterlijk de historiciteit van de relatie tussen kunst en geld opspoor, maar die ook, volgens Lütticken, de kwestie van het formalisme logenstraft op het niveau van het dagelijks leven, als een index van de dominantie van de ogenschijnlijk onzichtbare waardevorm. Beide auteurs zijn wat dat betreft complementair: Lütticken reikt een structurele analyse aan van een anderszins ongezien gebleven formeel-sociale relatie, terwijl Beech de geschiedenis ervan schrijft. Beide zijn belangrijk voor een diepgaand besef van het gelijktijdig ontstaan van waarde en de dialectische relatie tot esthetisch denken. Beech erkent dat het kunstwerk een 'vreemd' soort handelswaar is dat niet helemaal past in Marx' arbeidswaardetheorie, aangezien de waarde ervan eenvoudigweg niet gebonden is aan de uitbuiting van loonarbeid, maar hij ziet niet in dat precies dát de reden vormt waarom kunst hedendaagse kapitalistische processen van waardecreatie weerspiegelt, die steeds vaker plaatsgrijpen op complexer en ondoorgrondelijk wordende, en bovendien immateriële niveaus van consumptie en betekenis – een inzicht dat Sohn-Rethel aanreikt.

De volgende afslag – of misschien is het een terugkeer, aangezien Lüttickens proza bij momenten zelf een accumulatiecyclus nabootst, omdat dezelfde concepten steeds weer opduiken – heeft te maken met een andere kijk op marxistische arbeidstheorie, ditmaal ontleend aan de Italiaanse groep Autonomia. Het opvallende verschil tussen de erfenis van Autonomia, en dan vooral het werk van Antonio Negri (die ook het belang van Sohn-Rethel erkende) en de huidige 'waardevormtheorie', is dat die laatstgenoemde zo goed als gescheiden is van menselijke belangen. Lütticken beschouwt Negri en de autonomisten als te optimistisch over de keuzevrijheid van arbeiders en consumenten, en de courante 'waardevormtheorie' precies op dat vlak te pessimistisch.

De referenties van Lütticken zijn ruim en divers, wat soms de vraag oproept welk groter raamwerk, met uitzondering dan van dit uitzonderlijke boek, al het bronmateriaal waarop hij steunt zou kunnen bevatten. Actor-netwerkttheorie wordt gecombineerd met antropologie, marxisme en postmarxisme, politieke economie, feminisme, postkolonialisme en kunstgeschiedenis; Latour, Harman, Beech, Vishmidt, De Brosses, Pietz, Morris, Negri, Kurz, Jappe, Federici, Dalla Costa, Ferreira da Silva, Mbembe, Panofsky, Foster en Krauss ontmoeten elkaar als vreemde bedgenoten op de pagina's van dit boek, zoals de surrealistische ontmoeting tussen een paraplu en een naaimachine op een operatietafel, en dat is verre van een zwakte. Dat *Objections* zo rijk gelardeerd is met referenties die disciplines en discoursen overstijgen, zorgt er wel voor dat de lectuur lijdt onder het ontbreken van een persoonsregister. Het is een ogenschijnlijk detail, dat toch ook de materiële omstandigheden aantoonst waarin het werk van deze auteur in omloop komt.

Een inhoudelijkere lacune dient zich eveneens aan. Het is immers niet zeker dat Lütticken het probleem dat hij bij aanvang heeft geïdentificeerd ook volledig doordenkt, met name het alternatief dat kunst door de geschiedenis heen aan collectieven heeft geboden. Om de waardecrisis te adresseren roept hij weliswaar uitzonderlijke momenten op wat betreft de esthetische en de concrete materiële vorm, maar hij bespreekt niet hoe vorm een crisis zou kunnen veroorzaken op het niveau van de waardevorm, in het belang van het behoud van de sociale vorm. Eén dergelijke crisis zou vanuit een totale opheffing kunnen vertrekken. Wat

met andere woorden ontbreekt in dit boek, is het discours dat naar voren komt in de nasleep van Autonomia en het Franse situationisme, dat momenteel bekendstaat als *communization theory* en waarin de centrale les van het Italiaanse ultralinkse denken (en dan vooral van Mario Tronti) – georganiseerde arbeid smeert en intensiveert altijd de circuits van het kapitalisme – verder wordt uitgewerkt. In tijdschriften als *Endnotes* en *Théorie Communiste* wordt de enige weg uit de verstikking van het kapitaal beschouwd als de weigering nog langer te voorzien in menselijke arbeidstijd – te weigeren te werken in het belang van het leven zelf. Dit brengt uiteraard tal van vormen van overlevingshulp met zich mee, en het maakt ook deel uit van de discoursen over *degrowth* of 'ontgroeien' die Lütticken sommeert, maar waar hij toch ook iets te haastig aan voorbij snelt.

Eén bekend voorbeeld van zo'n concrete én esthetische uitzonderingstoestand is de Russische avant-garde tijdens het korte moment tussen de revolutie en de nieuwe economische politiek van 1921, die onder de holle symboliek van het staatscommunisme terugkeerde naar de kapitalistische productie- en accumulatiewijze. Auteurs als Christina Kiaer, Christina Lodder en Maria Gough hebben geschreven over de talrijke virale uitwisselingen tussen schrijvers, kunstenaars, dichters enzovoort in die korte periode. Vooral Daniel Spaulding, in zijn artikel 'Value Form and Avant-garde' uit 2014, heeft de radicale intimitie geïdentificeerd tussen kunst en een poging om de relatie tussen het dagelijks leven en abstractie te verbreken door de waardevorm af te schaffen op het hoogtepunt van revolutionair vermogen – het materiële vermogen om weerstand te bieden aan een verval in *business as usual*, zoals uiteindelijk toch gebeurde in 1921. Spaulding leest de weigering van bijvoorbeeld Malevitsj om 'meetbaar' te worden binnen het gekwantificeerde kader dat door zowel kapitaal als illusionistische representatie vereist wordt, als een allegorie van de verstrengeling van formeel materialistisch denken met toenmalige actie. Stilstaan bij de relatie tussen waardevorm en esthetische vorm tijdens het meest levendige moment van de avant-garde zou het argument van Lütticken ondersteunen, niet in de laatste plaats vanwege de helderheid waarmee hij benadrukt dat formalistisch denken nu opnieuw kritisch noodzakelijk is – waar de titel van hoofdstuk drie, 'The Value of Form', geen twijfel over laat bestaan. De analyse van de noodzaak van de overgang naar *degrowth* beschrijft hij kristalhelder, maar het meest esthetisch en structureel cruciale historische moment – de vernietiging van de waardevorm met het esthetische experiment van de bolsjewistische avant-garde – wordt niet belicht.

Al met al schenkt het eerste deel van Lüttickens huidige project – het tweede volume van *Forms of Abstraction*, getiteld *Personifications*, wordt aangekondigd op de achterflap van *Objections* – aan de kunstgeschiedenis waar velen naar verlangd hebben: een verslag van de relatie tussen de circulatie van kapitaal en de transformatie van esthetische motivatie en noodzaak in de moderniteit. Hij doet dat zonder het ene in het andere te laten 'inkantelen' en ook zonder een reflexief model op te hoesten dat overal symbolische correlaties projecteert. Archiefmateriaal wordt gebruikt ter ondersteuning, maar nooit als forensisch bewijs of binnen een vorm van logica die esthetische studie a priori ontkent. Lütticken toont hoe en waarom het kunstvoorwerp een ding en een index is, vergelijkbaar met handelswaar, en ook waarom het uitzonderlijk blijft als middel zonder doel, maar dan een middel om zo lucide mogelijk de onzichtbare vormen te begrijpen die het leven structuren tegen elk menselijk belang in – de echte abstractie van het alledaagse leven ontken, voor even, door kunst; oog in oog met de waardevorm, maar dan op het niveau van de vorm zelf. Kunst biedt, zo toont dit boek aan, een materialistische kijk op wat bijna onmogelijk te zien is.

Vertaling uit het Engels:  
Christophe Van Gerrewey

Sven Lütticken, *Objections. Forms of Abstraction, Volume 1*, Berlijn, Sternberg Press, 2022, ISBN 9783956795305.

# Aandacht schenken

ERNST VAN ALPHEN

In het Nederlandse taalgebied zijn de kunstkritische teksten van Bart Verschaffel (1956) uitzonderlijk omdat ze een filosofische vraagstelling combineren met grote cultuurhistorische kennis. Of hij zijn blik nu richt op hedendaagse dan wel renaissance- of middeleeuwse kunst, de vragen die hij stelt zijn niet kunsthistorisch van aard, maar eerder gericht op de ontologie van het kunstwerk: wat maakt een beeld tot kunst? En terwijl nogal wat filosofen zich druk maken om algemene begrippen als 'schoonheid', 'het sublieme' of 'het esthetische oordeel', zonder zich concreet om kunst te bekommeren, zal Verschaffel zijn filosofische invalshoek steeds weer integreren met intense aandacht voor specifieke kunstwerken. Een ander belangrijk kenmerk van zijn teksten is dat, hoezeer ze ook gestuurd worden door filosofische vragen, ze nooit bestemd lijken voor een filosofische *incrowd*. Men hoeft niet ingevoerd te zijn in filosofische tradities om zijn algemene of abstracte vraagstellingen te begrijpen. De schrijftuur is altijd helder, en dankzij hun grote leesbaarheid intimideren de teksten niet, maar betrekken ze de lezer juist bij het aandachtig kijken naar kunstwerken.

Aandacht is dan ook een centraal begrip in *What Artistry Can Do*, een Engelstalige essaybundel van Bart Verschaffel, verschenen in 2022. (In 2011 werd, in het Nederlands, een andere selectie teksten verzameld onder de titel *De zaak van de kunst*.) In het essay 'First Ideas on Art, Being Moved and Criticism' – dat, zoals veel teksten van Verschaffel, voor het eerst verscheen in *De Witte Raaf* – beargumenteert hij dat kunstcritiek er niet uit bestaat theorie 'toe te passen' op kunst. In plaats daarvan impliceert kritiek langdurig aandacht schenken aan het kunstwerk, het op je in laten werken, 'zodat het niet naar de bodem van de geschiedenis zinkt'. Verschaffel stelt dan ook dat veel hedendaagse kunstwerken binnenkort volledig vergeten zullen zijn, niet omdat ze slecht zijn, maar omdat ze geen aandacht gekregen hebben. Het eerste doel van kunstcritiek is het werk zorgvuldig aandacht geven, het een kans geven om een relatie aan te gaan met de kijker, en dus ook met de wereld. Een kunstwerk heeft geen betekenis, maar verkrijgt betekenis wanneer iemand ervoor kiest om het aandacht te geven, het te bediscussiëren in een gesprek over kunst en er 'wereld' aan toe te voegen. Pas wanneer een kunstwerk niet tot een interessante discussie aanleiding geeft, is het slechte kunst. Over een kunstwerk praten of schrijven is een vorm om het kunstwerk 'uit te testen'. Daarmee ligt kunstcritiek in het verlengde van het kunstenaarschap, omdat een kunstwerk er verder door wordt ontwikkeld. Aandacht voor een kunstwerk begint met het opsporen van de betekenisvolle beslissingen die het werk maken tot wat het is. Kunstcritiek gaat nadrukkelijk niet om het achterhalen van de intenties, intuïties of gevoelens van de kunstenaar, maar om het zorgvuldig articuleren van de vooronderstellingen en implicaties die het werk bepalen. In de inleiding op *What Artistry Can Do* definieert Verschaffel de taak van kunstcritiek aan de hand van het verschil met een wetenschappelijk kunstbenadering: het gaat niet om een strikte methodologie, maar om het verrijken van de wolke van ideeën die ons leven met kunst en ons denken over kunst informeren.

In diezelfde inleiding zet Verschaffel zich duidelijk geïrriteerd af tegen de academische kenniscultuur en de huidige museumcultuur. De aandacht die kunst krijgt in de wetenschappelijke discipline van de kunstgeschiedenis wordt steeds meer bepaald door onderzoeksagenda's. Door de politiek bepaalde agenda's resulteren in kuddegedrag en in een gênante homogenisering van de intellectuele cultuur: onderzoek kan alleen nog gefinancierd worden wanneer het binnen een vooraf opgesteld programma past. De museumcultuur is niet veel anders. Terwijl kunst in het Westen geruime tijd als autonoom gezien werd en dus onafhankelijk zou moeten zijn van religieuze, politieke, sociale en economische macht, moet kunst vandaag zich met de

juiste onderwerpen bezighouden. Wanneer de kunstenaar iets anders doet, zal hij of zij geen aandacht meer krijgen van een groot aantal musea. Kunst die in vele musea regeert, laat zich omschrijven als 'getuigeniskunst': kunst is alleen authentiek wanneer de achtergrond van de kunstenaar erin zichtbaar wordt. Alleen dan hebben kunstenaars nog het recht om aandacht te krijgen in de vorm van een tentoonstelling of een aankoop. De aandacht die Verschaffel aan kunstwerken geeft, wordt gemotiveerd door andere vragen. Een van die vragen heeft met schoonheid te maken: ook al wordt van kunstenaars niet langer verwacht dat ze mooie dingen voortbrengen, de vraag blijft wat kunst met schoonheid te maken heeft en hoe schoonheid, maar ook lelijkheid, zich tot betekenis verhoudt.

Kunstcritiek verschilt niet fundamenteel van wat kunst zelf vermag. In het essay 'Critical? Art' beargumenteert Verschaffel dat moderne kunst inherent kritisch is, omdat moderniteit als zodanig het besef en de bevestiging van een breuk behelst. Moderniteit impliceert dat men de oude wereld waarin iedereen een eigen en duidelijke plaats had achter zich laat. Iedereen wordt van nu af aan op zichzelf teruggevoerd, en iedereen moet zich een eigen weg banen. Er zijn geen gemeenschappelijke plekken, ervaringen of woorden meer. Deze ontwortelde conditie van de moderniteit is in de eerste plaats een weigering die ook een bevrijding is (van de oude wereld) en daarom allerlei nieuwe mogelijkheden biedt. Het brengt een filosoof als Adorno ertoe te bepleiten dat de kunsten de wereld 'zoals-die-is' radicaal moeten weigeren, om zo een nieuwere en betere wereld te creëren. Moderniteit leidde immers ook tot de slachtingen van de twee wereldoorlogen, tot de Holocaust, en tot de stalinistische en maoïstische terreur. Verschaffel leest Malevitsj' zwarte vierkant, maar ook Duchamps verwerping van representatie en diens bekering tot de readymade, als een weigering om nog iets te maken door steeds weer nieuwe kunstwerken aan de wereld toe te voegen. Moderne kunst is niet langer het product van een sociale consensus, maar juist van een kritische afstand daartoe.

Kunst is voor Verschaffel een van de laatste plekken waar men vrij en autonoom kan

werken, als een soort laboratorium waar men betekenissen kan onderzoeken en ermee kan spelen. Het 'beeld' van de kunstenaar is niet slechts een middel om iets te communiceren en het is evenmin beperkt tot een cultureel feit. De titel van het eerste deel van *What Artistry Can Do* is 'Art as a Form of Understanding'. Het beeld is een culturele werkplek waar betekenissen stollen en afgebeeld worden, waar ze bevraagd en getransformeerd worden. Verschaffel benadert kunst als een manier van denken: het kunstzinnige beeld vereist niet alleen culturele relevantie, creativiteit en originaliteit, maar ook precisie en 'verzet', dat kunstcritiek en cultuuranalyse stimuleert.

Aanvankelijk dacht ik dat het door Verschaffel veelvuldig gebruikte *image* een ongelukkige vertaling was van het Nederlandse woord 'beeld'. 'Beeld' is net als het Duitse *Bild* ambigu en kan zowel naar een beeldhouwwerk als naar een afbeelding verwijzen. Terwijl we via een afbeelding toegang krijgen tot een andere ontologie dan die waarin de toeschouwer zich bevindt, is een sculptuur een 'verbeeld object' dat zich in de wereld van de kijker voegt. Hebben Verschaffels teksten over kunst zowel betrekking op de afbeeldingen van schilderkunst en fotografie als op de objecten van sculpturen, design en architectuur, omdat zijn werk doorgaans de ontologie van het kunstwerk als dusdanig behelst? In een recente, korte tekst, gepubliceerd naar aanleiding van het emeritaat van Janneke Wesseling in 2022 en getiteld 'Waarover gaat het? Over de betekenis en de inhoud van de (beeldende) kunst', schrijft hij dat 'diverse kunststromingen in de twintigste eeuw getracht hebben het beeld [*image*] geheel te banaliseren en het zelfs af te schaffen door er een object van te maken en het te laten opgaan in de wereld'. Inderdaad is er geprobeerd om het beeld als *image* op uiteenlopende manieren van zijn specifieke ontologie te proberen ontdoen door er een object van te maken. De meest elementaire strategie was de verwijdering van de lijst of het kader, waarmee de ontologie van het beeld afgeschermd werd van die van onze objectwereld. Schilderijen werden sculpturaal. Uit de geciteerde opmerking blijkt dat Verschaffels reflecties over kunst wel degelijk betrekking hebben op het beeld in de zin van *image*, maar dat de aparte onto-

logie van de sculptuur buiten beschouwing blijft, ook al heeft hij teksten gewijd aan het werk van beeldhouwers.

Ook wordt hiermee duidelijk dat Verschaffel zich met zijn werk van de afgelopen twee decennia voegt bij de tamelijk recente traditie van *image theory*, die beelden in diverse media zoals schilderkunst, fotografie en cinema onderzoekt op overeenkomsten. Terwijl iemand als Hubert Damisch zijn bedenkingen heeft bij de overkoepelende term *image*, lijkt dat voor Verschaffel geen probleem te zijn. Damisch wil liever een theorie van de schilderkunst ontwikkelen, omdat de aard van het beeld in schilderijen fundamenteel verschilt van die in fotografie en cinema. Terwijl de beelden geproduceerd door 'lenzen' de illusie geven als een raam op een wereld achter het beeld te fungeren, lijkt het schilderkundige beeld eerder in het oppervlak van het beeld te ontstaan. Dat maakt van het schilderij eerder een object dan een beeld, met overeenkomsten met sculpturen.

Het tweede deel van *What Artistry Can Do?* gaat over aspecten van het kunstenaarschap. Essays over lachen, karikaturen en artistieke vrijheid, en over het kunstwerk als een gift van de kunstenaar, maken er deel van uit. De boeiendste tekst is 'Being an Artist Is an Art in Itself'. Verschaffel maakt een onderscheid tussen verschillende noties van het kunstenaarschap. Volgens de romantische opvatting is iemand 'van nature' een kunstenaar omdat het niet anders kan. Volgens de institutionele visie, uitgedragen door Marcel Duchamp, Andy Warhol en Arthur Danto, is kunstenaarschap een sociale en intellectuele positie en wordt iets tot kunst wanneer iemand vanuit deze positie de performatieve taalhandeling inzet: ik maak kunst, of ik ben een kunstenaar. Deze institutionele visie impliceert dat het kunstenaarschap geen speciale achtergrond, opleiding of vaardigheden vereist. In theorie kan iedereen de institutionele positie van kunstenaar innemen. Ondanks het feit dat deze notie van kunstenaarschap effectief uitlegt hoe kunst functioneert en hoe kunstenaars (h)erkend worden, is Verschaffel kritisch: de institutionele visie werpt immers geen licht op hoe iemand een kunstenaar wordt en zich met die positie gaat vereenzelvigen. Wat zijn de voorwaarden daarvoor? De performatieve



Antony Gormley, Plateau, 1985

taalhandelingen – ‘dit is kunst’ en ‘ik ben een kunstenaar’ – kunnen ook hun doel voorbijschieten.

Het kunstenaarschap wordt daarom in eerste instantie altijd bedreigd door twijfel. Ben ik wel een kunstenaar, of draag ik de spreekwoordelijke kleren van de keizer? Het eerste werk dat een kunstenaar maakt – of liever, dat een kunstwerk wordt *genoemd* – functioneert daarom als een vijgenblad waarmee de kunstenaar de eigen oorspronkelijke naaktheid afdekt. Het werk dat een kunstenaar als eerste kunstwerk beschouwt, verhuult daarom onzekerheid over een aanspraak op het kunstenaarschap. Uit het ‘eerste werk’ komt een oeuvre voort waarvan dat werk zowel deel uitmaakt als gescheiden is. Een oeuvre is chronologisch geordend, ontvouwt zich als een ontwikkeling en wordt uitgelegd in relatie tot de biografie van de kunstenaar. Daarom spreken we van ‘jong’ werk, ‘laat’ werk, en van het tot wasdom komen van het kunstenaarschap. De constructie van het oeuvre zien we het meest expliciet plaatsgrijpen bij hedendaagse kunstenaars. Terwijl het oeuvre in de oude en moderne kunst meestal door kunsthistorici wordt ‘gemaakt’, gebeurt dat in de hedendaagse kunst gewoonlijk door de kunstenaar zelf. Dan wordt goed duidelijk hoe het oeuvre verschilt van de totale materiële productie van een kunstenaar. Het is retrospectief dat een kunstenaar een werk als een ‘eerste’ werk bestempelt, en andere vroegere werken als vergissingen of mislukkingen terzijde schuift. Het oeuvre moet *in nucleo* in het eerste werk aanwezig zijn. De constructie van een oeuvre is een kunst op zich, een kunst die op gespannen voet staat met de onderzoekstaak. De kunstenaar is per definitie een onbetrouwbare onderzoeker, die een heel ander belang heeft dan die van de waarheid. Wat van belang is voor de kunstenaar, is niet de waarheid, maar succes als kunstenaar – succes dat moet blijken uit de productie van een oeuvre. De kunstenaar zal alles wat nodig is zeggen en doen om dat doel te bereiken. Hiermee lijkt Verschaffel zich af te zetten tegen de academisering van de kunstwereld, waarin van kunstenaars verwacht wordt dat ze onderzoek doen en een doctoraatstitel behalen.

Het derde en laatste deel, ‘Elementary Aesthetics’ getiteld, bevat drie essays, over het conventionele, filosofische begrip van schoonheid en de ervaring ervan, maar ook over de werking van lelijkheid. Verschaffel neemt afstand van Danto, die beweerd heeft dat schoonheid geen rol meer speelt in moderne kunst. Volgens hem blijft schoonheid een rol spelen, zelfs in kunst die nadrukkelijk lelijk is of onverschillig staat ten opzichte van schoonheid, zoals veel conceptuele kunst. Het betreft dan een provocatieve ontkenning van schoonheid, waardoor het paradigma nog steeds actief blijft. Voor Verschaffel bestaat een kunstwerk niet uit een aantal esthetische kenmerken, maar bevat het een ‘embodied meaning’. Dit impliceert dat het kunstwerk gemaakt wordt in interactie met de beschouwer die een schoonheidservaring heeft; het is de discursieve en institutionele context waar zowel werk als beschouwer deel van uitmaken die in interactie met het werk tot een schoonheidservaring leidt, of tot de negatie daarvan. Het is de discursieve context van zowel kunstwerk als beschouwer die begrijpelijk maakt dat een schoonheidservaring ook existentiële waarde heeft. Deze ervaring bindt een leven aan een beeld, een object, een gezicht of een lichaam van een andere persoon, dat deel wordt van iemands leven en onderdeel van iemands *memoria*.

Ook al schreef ik dat Verschaffel filosofische reflecties altijd verbindt met uitvoerige aandacht voor specifieke kunstwerken, in de bundel *What Artistry Can Do* gebeurt dat eigenlijk niet. Er komen af en toe verwijzingen naar kunstwerken of kunstenaars in voor, maar meer aandacht krijgen ze niet. Dat is heel anders in een tweede recente bundeling van naar het Engels vertaalde essays, *What is Real? What is True? Picturing Figures and Faces*. Behalve de inleidende, theoretische essays over het portret, het dodenmasker, het lichaam en het punctum, betreffen de twaalf daaropvolgende teksten close-readings van werken van kunstenaars, van Egon Schiele en Jan Verduyck tot Bill Viola, Dirk Braeckman en Elly Strik. In de inleiding op dit boek kondigt Verschaffel aan zich te richten op vragen als: ‘How do images work?’, ‘What is the image looking for?’, ‘How is an image



Antony Gormley, Displacement, 1981

seen and read?’, ‘What makes it convincing?’, ‘What makes it stick?’ Ook hier is het niet geheel duidelijk wat er met *image* bedoeld wordt, en of het gaat om een verkeerde vertaling van ‘beeld’. Omdat de bundel essays over Antony Gormley en Berlinde De Bruyckere bevat, zou *images and sculptures* een adequatere vertaling geweest zijn.

Werkelijk meesterlijk is het openingsessay over het genre van het portret. Verschaffel beargumenteert zeer overtuigend dat het portret niet gebaseerd is op gelijkheid; het parasiteert niet op de werkelijkheid. Het is geen beeld waarin we wat al vertrouwd is herkennen. Een geslaagd portret *maakt* een gezicht, en doet dat voor de eerste keer omdat we een gezicht nooit als een eenheid zien. We kunnen immers niet naar gezichten kijken zoals naar objecten of landschappen. Deleuze en Guattari stellen in *Mille Plateaux* dat een gezicht altijd een ‘doorboord oppervlak’ is. De blik die ons vanuit een gezicht aankijkt, is niet de expressie van de ziel, geen duidelijk beeld van een subject, maar de aanwezigheid van niets of niemand, van een aanwezigheid zonder identiteit. De blik is daarom een soort zwart gat.

Ook al gaat Verschaffel ver mee in deze visie op het gezicht en de blik, hij plaatst er ook een kanttekening bij. De blik heeft een dubbele richting, trekt niet alleen de aandacht, maar beschermt het gezicht ook tegen blikken van anderen. En in tegenstelling tot

wat Deleuze en Guattari beweren, bestaat de blik niet uit één zwart gat, maar uit twee. De cycloop is effectief betoverend omdat hij maar één oog heeft, waardoor de blik van de ander daar makkelijk naartoe gezogen wordt. Maar wanneer wij naar beide ogen van een blik proberen te kijken, raken we al gauw verdoemd en zien we een neus, een mond of andere delen van het gezicht.

Terwijl het gezicht nooit geheel zichtbaar wordt, komt het in een geslaagd portret tot een synthese. Daarmee verschilt het portret fundamenteel van andere beeldgenres. Het beeld is in principe altijd secundair ten opzichte van het origineel waar het een afbeelding van is. Het portret is echter primair, want het is in het portret dat we iemands gezicht voor het eerst als eenheid zien. Een tweede belangrijk kenmerk dat Verschaffel bespreekt is ‘beeld-bewustzijn’. Het portret is niet slechts een afbeelding van een gezicht, maar van een gezicht dat zich bewust is van het feit geportretteerd te worden. Daarom is een portret alleen overtuigend wanneer het als een persoonlijk voornaamwoord fungeert, dat wil zeggen wanneer het doet wat het gezicht doet: kijken. De *aanwezigheid* (*presence*) van het model in het portret moet geïntensificeerd worden en de overhand krijgen op de details die over de persoon *vertellen*. Dit criterium voor een geslaagd portret maakt het begrijpelijk dat fotografische portretten die

door het medium maximaal gelijkend zijn, toch mislukt kunnen zijn, omdat de geportretteerde niet ‘aanwezig’ is. En de gedeformeerde portretten van Francis Bacon, die nauwelijks lijken op hun modellen, zijn paradoxaal toch goede portretten waarin de geportretteerde persoon herkend en aanwezig wordt geacht.

Minder enthousiast ben ik over het derde theoretische essay, ‘Punctum. Striking Images and the Depiction of the Terrible’. Verschaffel probeert hier de vraag te beantwoorden hoe het komt dat sommige beelden ontroeren, choqueren, aangrijpend zijn. Ligt de oorzaak in wat het beeld toont, of in hoe het is uitgebeeld? Realiteit en affect zijn de belangrijkste concepten die hij inzet bij het beantwoorden van deze vragen. Het is niet verbazingwekkend dat hij eerst bij Roland Barthes’ artikel ‘L’effet du réel’ uit 1968 uitkomt en vervolgens bij diens *La chambre claire* uit 1980. Terwijl het werkelijkheidseffect uit schijnbaar overbodige, niet-narratieve onderdelen van een tekst bestaat die als enige functie hebben de lezer duidelijk te maken: ‘Dit is de werkelijkheid’, zou het medium fotografie de werkelijkheid al per definitie in zich dragen en zulke overbodige details niet nodig hebben. Een foto is als zodanig, intrinsiek, een effect van de werkelijkheid. Het is deze zeer conventionele visie op fotografie die bij Verschaffel tot een mislezing van Barthes’ boek over foto-

grafie leidt, waarin immers geen ontologie van de fotografie wordt gepresenteerd, zoals Verschaffel impliceert, maar een fenomenologie. Barthes is heel expliciet in het soort kracht of intensiteit die hij in fotografie probeert te onderzoeken: 'het affect was datgene wat ik niet wenste te reduceren; niet verder terug te brengen, was het juist daarom dat waartoe ik de Foto wilde, moest, herleiden'. In het onderscheid dat hij maakt tussen *studium* en *punctum* is uitsluitend het *punctum* affectief van aard. 'Het *punctum* van een foto is het toeval dat mij in die foto treft (maar mij ook kwetst, aangrijpt).'

Omdat fotografie voor Verschaffel een intrinsiek effect van de werkelijkheid is, concludeert hij in zijn kritiek op Barthes' notie van *punctum* dat wat ons raakt een element is van de werkelijkheid – het is pure contingentie. In Barthes' tekst betreft het *punctum* echter niet een element uit de werkelijkheid, maar een detail in het fotografische beeld. Volgens Verschaffel zou Barthes' argument impliceren dat fictionele foto's, zogenaamde *staged* fotografie, slechts tot *studium* aanleiding geven, maar geen affect kunnen produceren; ze zijn immers niet op de werkelijkheid

gebaseerd. Zo wordt duidelijk dat Verschaffel geen oog heeft voor het fotografische beeld, omdat hij het samen laat vallen met de realiteit waar het slechts een afbeelding van is.

Ook zijn notie van affect is nogal rudimentair. Terwijl er de afgelopen vijftien jaar een *affective turn* heeft plaatsgevonden, en *affect studies* een apart domein geworden zijn, lijkt affect voor Verschaffel toch vooral een alledaags in plaats van een filosofisch begrip: affect is datgene wat ons raakt. Het is met name Barthes' boek *La chambre claire* dat aanleiding heeft gegeven tot de *affective turn*. Maar wanneer een begrip in het centrum van de belangstelling komt te staan en modieus wordt, verliest het ook zijn kritische, onderscheidende functie. Daardoor wordt het begrip 'affect' nu op de meest uiteenlopende manieren gebruikt, waardoor het niet langer verhelderend is. In haar boek *The Forms of the Affects* uit 2014 bekritiseert Eugénie Brinkema het soort denken en schrijven waartoe de *turn to affect* aanleiding heeft gegeven. Zij stelt een andere notie van affect voor, die niet langer alle nadruk legt op het geraakte subject, de criticus-lezer-kijker, met persoonlijke gevoelens en emoties.

'Als affect als een conceptueel onderzoeksdomein het radicale potentieel moet hebben om ethische, politieke en esthetische wegen te openen voor theoretisch ondervragen, dan, heel eenvoudig, moeten we het beter doen dan enkel het beroeren van de huid te documenteren.' Met deze krachtige uitspraak bekritiseert zij onder meer auteurs als Verschaffel, voor wie affecten inderdaad 'stirrings of the skin' lijken te zijn. Volgens Brinkema moeten affecten niet binnen het beschouwende subject gelokaliseerd worden, maar als vormen binnen een tekst of beeld: 'vormen zijn auto-affectief geladen, en [...] affecten krijgen vorm in de details van specifieke visuele vormen en temporele structuren'. Brinkema's notie van affect lijkt veel op die van Barthes, voor wie het *punctum* in details van het fotografische beeld gezocht moet worden. Voor haar is affect een proces, een productie, of in de woorden van Spinoza, een actie. Affect is geen object, een ontologisch stabiele eenheid, maar een fase in een proces van 'triggering' of teweegbrengen. Voor Brinkema zijn het vormen of structuren in een tekst of een beeld die affect teweegbrengen of produceren. In plaats van stil te staan bij de emoties van de criticus moeten we beeld of tekst onder de loep nemen en nauwkeurig analyseren, om de productie van affect te begrijpen.

Wanneer vormen aanleiding geven tot affect, dan kan dat affect – of in de woorden van Deleuze, deze intensiteit – wel degelijk een reactie teweegbrengen bij een lezer of kijker. De door vormen geproduceerde affecten kunnen op hun beurt gedachten, gevoelens, emoties en zelfs lichamelijke sensaties veroorzaken bij de lezer of kijker. Wanneer we affect zien als een proces met verschillende fases, dan kunnen we constateren dat de verschillende theoretici zich op verschillende fases van dat proces richten. Terwijl Deleuze en Silvan Tomkins zich concentreren op affect als een intensiteit die gedachten of emoties teweegbrengen, richt Brinkema zich op vormen en structuren. In zijn filosofische traktaat *Ethica* uit 1677 maakt Spinoza een onderscheid tussen *affectus* en *affectio*; terwijl *affectus* uit een actie of productie bestaat, is *affectio* een passie. Via een wellicht lange omweg valt te concluderen dat Verschaffel zich op *affectio* richt, terwijl Barthes juist het *affectus* van het fotografische beeld onder de loep nam. En terwijl Barthes met zijn *punctum*begrip nieuwe mogelijkheden geopend heeft, sluit Verschaffel eerder aan bij het alledaagse denken over affect.

Eenzijds is dit merkwaardig voor een filosoof. Anderzijds kan je, ook wanneer filosofie je professie is, niet alle begrippen of woorden bevragen die je hanteert. Het brengt mij tot de constatering van een verschil tussen Verschaffel als filosoof en mijzelf als theoreticus en cultuuranalist. Verschaffels teksten hebben met de mijne gemeen dat ze geen

historische vraagstelling als uitgangspunt hebben, maar een analytische. Daardoor verschillen ze van hoe meestal over kunst en literatuur wordt geschreven en worden ze door hun mate van abstractie door de een als verhelderend en door de ander als mystificerend gezien. Maar Verschaffel identificeert zich vooral als filosoof, terwijl ik mezelf eerder als theoreticus zie. Dat heeft tot gevolg dat ik me niet altijd kan vinden in de vragen die hij stelt, en dat is geen oordeel, maar de constatering van een verschil. Bij vragen als 'Wat is het waarheidsgehalte van een beeld?' of 'Wat is het realiteitsgehalte van een beeld?' wend ik mij verwonderd af, omdat ik niet goed begrijp wat ze behelzen. In de filosofie zijn dit waarschijnlijk belangrijke onderwerpen, maar omdat ik een achtergrond heb als literatuurtheoreticus, begrijp ik de urgentie of het belang van deze vragen niet.

Wat mij wel de ogen geopend heeft, is Verschaffels essay over Anthony Gormley. Ook al ben ik diens werk regelmatig tegengekomen in musea, ik heb het nooit aandachtig geschonken, waardoor ik er weinig mee kon. Verschaffel neemt als uitgangspunt voor een reflectie op de levensgrote 'lichaamsvormen' van Gormley een tekst van Paul Valéry, waarin hij de werkelijkheid waarin wij leven indeelt in drie overlappende gebieden: de buitenwereld of de wereld buiten ons, vervolgens de binnenwereld of de wereld van ons subjectieve denken en voelen, en tot slot een lichaam dat zich door de wereld begeeft en waarin het denken en voelen plaatsvindt. Het lichaam heeft een buitenkant die zichtbaar is voor de wereld, maar er huist ook een innerlijke wereld in die niet zichtbaar is. Volgens Valéry wordt dit grensgebied tussen binnenwereld en buitenwereld in de geschiedenis van de kunst door een aantal motieven verbeeld: door de menselijke hand, door het gezicht en de blik, en ten slotte door de menselijke gestalte als geheel. Dit is een onafhankelijke, verticale, staande figuur die los staat van zijn omgeving en tegenover de wereld staat. Aldus wordt de menselijke figuur een verbindend element tussen binnenwereld en buitenwereld.

Gormleys eerste werken zijn afgietsels van zijn eigen lichaam zonder dat het portretten of zelfportretten zijn. Ze vormen een *gestalt* zonder persoonlijke kenmerken. De *casts* zijn de negatieve ruimte van wat de binnenwereld omvat en maken die zichtbaar. Deze vorm, die in al zijn latere werken te herkennen valt, is bij Gormley altijd algemeen en anoniem. De menselijke *gestalt* is individueel noch fysiek; het lichaam is slechts een plek en een teken. Verschaffel plaatst Gormley vervolgens in de traditie van het experimentele Bauhaustheater van Kurt Schmidt en Oskar Schlemmer. Voor die laatstgenoemde moest kunst louter optische gebeurtenissen creëren in een abstracte visuele ruimte en daarmee de bestaande wereld, de geschiedenis en bekende verhalen afzweren. Kunst moest het onbekende verkennen en opnieuw beginnen. Deze positie lijkt radicaal en wellicht naïef, maar was na het debacle van de Eerste Wereldoorlog goed te begrijpen; een nieuwe mens en een nieuwe wereld moesten geschapen worden. Schlemmers figuren vormen geen zoektocht naar de waarheid over de mensheid, maar zijn een cultureel-politieke strategie om een nieuwe wereld te ontwerpen. In het verlengde daarvan zijn Gormleys gezichtsloze sculpturen een soort filosofische onderzoeken naar de relatie tussen binnenwereld en buitenwereld, tussen subjectiviteit en objectiviteit. Het gaat dan niet om een onderzoek naar het beter begrijpen of doorgronden van deze relaties, maar om het forceren en verkennen van nieuwe mogelijkheden in hoe binnen en buiten zich tot elkaar verhouden. Met deze lezing van de sculpturen van Gormley demonstreert Verschaffel weer op voorbeeldige wijze hoe hij met een filosofische invalshoek en grote kunst- en cultuurhistorische kennis een oeuvre de aandacht geeft die het verdient.



Berlinde De Bruyckere, Spreken, 1999



Antony Gormley, Sleeping Place, 1973

Bart Verschaffel, *What Artistry Can Do. Essays on Art and Beauty*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, ISBN 9781474494908; *What is Real? What is True? Picturing Figures and Faces*, Gent, Vandenhove/A&Sbooks, 2021, ISBN 9789076714639.

Hanne Darboven  
Gilbert & George  
Sol LeWitt

*Welttheater*  
*Pink Elephants*  
*Grids*

Drie focus-presentaties werpen licht op de oeuvres van sleutelkunstenaars binnen de verzameling en het archief van Annick en Anton Herbert.

Vernissage:  
zondag 1 oktober 2023, 16:00–20:00



Herbert Foundation  
Coupure Links 627 A, Gent  
t: +32 456 21 63 57  
contact@herbertfoundation.org  
www.herbertfoundation.org

Gilbert & George, *Morning Gin at the Abercorn Bar* (1970) in *Data* (Summer 1974)

# Strandjutter van de geschiedenis

BEATRIZ VAN HOUTTE ALONSO

Een terugkerende metafoor in het werk van Sibyl Moholy-Nagy (1903-1971) is 'levend'. Als architectuurcriticus en -historicus gebruikt ze gretig woorden als 'vitalistisch', 'organisch' en 'humanistisch', als na te streven eigenschappen voor architectuur en steden. Aan de andere kant van het spectrum staan 'steriel', 'zieldodend', 'technocratisch' en 'fascistisch'. In een oeuvre dat volgens Hilde Heynen (1959), auteur van de eerste monografie over Moholy-Nagy, in de ogen van sommige tijdgenoten geen duidelijke lijn had, vormen een handvol woorden een mogelijke leidraad.

Sibyl Moholy-Nagy was een bewonderde professor aan het Pratt Institute, waar ze onder meer les gaf aan architecten als Jeffrey Cook en Peter Zumthor. Ze schreef een aantal goed onthaalde boeken, waaronder *Native Genius in Anonymous Architecture in North America* uit 1957, en was een persoonlijke kennis van een aantal prominente modernisten, mede door haar huwelijk met schilder en beeldhouwer László Moholy-Nagy. Heynen omschrijft haar als een 'bewonderde en gevreesde' criticus met een scherpe, soms zelfs aanvallende pen. Toch maakt ze vandaag geen deel uit van de canon van twintigste-eeuwse architectuurhistorici en -critici waartoe bijvoorbeeld Sigfried Giedion, Manfredo Tafuri of Reyner Banham wel behoren. Banham omschreef haar in 1971 als 'the most formidable' van de 'group of lady-critics [...] who kept the US architectural establishment continually on the run during the 1950s and the 1960s', naast Jane Jacobs en Ada Louise Huxtable.

Geboren als Sibyl Pietzsch in 1903 in Loschwitz, Duitsland, is ze de jongste dochter van architect Martin Pietzsch en Fanny Claus. In de jaren twintig en dertig woont Sibyl in Berlijn, waar ze werkt als actrice, scenariste en redactrice voor een uitgeverij. Ze trouwt een eerste keer en publiceert haar eerste stukken, onder andere in het magazine *Uhu*. In 1931 ontmoet ze László Moholy-Nagy, op dat moment een gevestigd kunstenaar en voormalig professor aan het Bauhaus. Ze krijgen een kind, Hatulla, in 1934 en trouwen in januari 1935. Ze verhuizen naar Londen, waar in 1936 een tweede kind geboren wordt, Claudia. In 1937 verhuist het gezin naar de Verenigde Staten, waar László een positie krijgt als directeur van het pas opgerichte New Bauhaus in Chicago. Sibyl raakt al snel betrokken bij de boekhouding en de algemene organisatie van de school.

In het eerste hoofdstuk beschrijft Heynen hoe Moholy-Nagy op professioneel vlak een laatbloeiër was. In 1943, op de dag van haar veertigste verjaardag, schrijft ze het volgende in haar dagboek.

Maar de faalangst is er. Nog tien jaar te gaan... Het is me niet gelukt om schrijver te worden, en als het me ook de komende tien jaar niet lukt, dan red ik het niet. [...] Nu ik veertig ben, heb ik de man, het huwelijk, de kinderen, het huis, de occasionele minnaar, een goede gezondheid en een aanvaardbaar goed uiterlijk (hoewel ik het ook niet uitzonderlijk goed kan bijhouden na al die jaren). Maar het werk, MIJN WERK, de bijdrage waarvan ik zo diep overtuigd was dat ik die kon en zou leveren aan de wereld van objectieve waarden, is nog lang niet volbracht.

In 1945 publiceert ze haar eerste boek, de semiautobiografische roman *Children's Children*, maar haar bijdrage als auteur en lesgever zal pas echt vaart krijgen na de dood van haar man, in 1946. In de daaropvolgende jaren houdt ze zich vooral bezig met het coördineren van zijn artistieke nalatenschap, door lezingen te geven, tentoonstellingen te organiseren en stukken te verkopen. In 1950 publiceert ze een wijdverspreide biografie onder de titel *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*. Hoewel ze nooit aan de universiteit heeft gestudeerd of een doctoraat heeft behaald, bekleedt ze vanaf 1951, op aanraden van de Spaanse architect Josep Lluís Sert en met behulp van een opgesmukte cv, een positie als docent aan het Pratt

Institute. In 1953 verkrijgt ze een beurs om onderzoek te doen naar vroege Amerikaanse kolonistenarchitectuur, wat resulteert in het boek uit 1957 – volgens Heynen de eerste, rijk geïllustreerde studie van vernaculaire architectuur met architecten als doelpublik, zeven jaar voor de publicatie van het erg bekend geworden *Architecture without Architects* van Bernard Rudofsky.

Moholy-Nagy interesseert zich in de jaren vijftig in vernaculaire architectuur in Zuid-, Midden- en Noord-Amerika omdat ze er een vitale kracht in ontwaart, die volgens haar in hedendaagse architectuur al te veel ontbreekt. Wat deze vernaculaire architectuur typeert, is dat ze ontsnapt aan 'de tirannie van ideeën'. De architectuur van *settlers* en inheemse populaties van Amerika wordt daarentegen getekend door *brauch*: een haast darwinistisch selectieproces waarmee over de decennia enkel de principes, technieken en vormen die hun nut hebben bewezen blijvend worden toegepast. Eén voorbeeld is dat van een stenen huis in de waterarme Otomi-regio in Mexico: een gladgemaakt tongewelf boven de kookplaats maakt het mogelijk om gecondenseerd water op te vangen. In tegenstelling tot de architectuur van het industriële tijdperk, die door de toepassing van technologie nog weinig rekening houdt met context en materiële en klimatologische beperkingen, wordt deze architectuur niet enkel bepaald door precies die restricties, maar slaagt ze er ook in coherente, holistische antwoorden te formuleren op een *purpose* of een doel dat, aldus Heynen, ook 'fysieke en spirituele noden omvat'.

Heynen beargumenteert overtuigend dat Moholy-Nagy een sleutelfiguur is om het rijzen van ontevredenheid over de wegen van het modernisme te begrijpen. Dergelijke *discontents* kwamen voor Moholy-Nagy heel dicht bij huis. In 1947 schrijft ze in haar dagboek over de belangrijkste intellectuele onenigheden met haar man, die stevast draaiden rond zijn rigide aanhang van abstractie tegenover haar interesse in wat al bestaat en wat 'continu' is.

Mijn relatie met het werk van Moholy is heel vreemd geweest. Toen ik hem voor het eerst ontmoette, had ik geen ogen om abstracte kunst te zien. Door mijn liefde voor hem ging ik een diepe en ongelooflijk rijke boodschap zien in vorm, kleur en licht. Maar met het verstrijken van de jaren worstelde ik met de exclusiviteit van zijn overtuigingen. [...] De liefde voor Moholy's werk deed me dingen zien in representatieve schilderkunst die ik nog niet eerder had gezien, en zijn geliefde Joyce-proza wond me op met nieuwe mogelijkheden voor beschrijvend schrijven. Maar tot twee jaar geleden wilde Moholy in zijn wereld niets anders dan abstractie toelaten. De waarden waarmee ik lange tijd had geleefd, werden allemaal doorboord en afgeschreven. Drieduizend jaar cultuur voor 1920 waren voor hem niet meer dan 'stro'. Dat maakte me weerspanning en koppig en er waren momenten waarop ik simpelweg weigerde zijn werk tot mijn bewustzijn te laten toetreden. Hij wist het en we hadden er menig bittere discussie over. Hij wilde zonder voorbehoud bewondering en aanmoediging. Ik wilde dat mijn erfgoed behouden, erkend werd. Toen botsten we het hardst.

In een later artikel uit 1961, gepubliceerd in *Perspecta*, het tijdschrift van de architectuurschool van Yale, schrijft ze over 'continuity-starved architects, opgevoed op een mager dieet van functionalistische suprematie', met Louis I. Kahn en Paul Rudolph als bekende voorbeelden, die zich pas aan het einde van hun carrière gingen toelagen op het nader bestuderen van historische voorbeelden. Moholy-Nagy's kritiek op het modernisme dat ze zo goed kende, was dat gebouwen gegenereerd door louter abstracte 'ideeën' onmogelijk kunnen leiden tot architectuur als 'carrier of life continuity'. Andere dooedoeners zijn de verheerlijking van 'de fascistische dictatuur van de controle door technologische systemen', zoals ze het verwoordt in de jaren zeventig in een tekst over het werk van Rudolph, net als buitensporige



Suikerrietmolen, St. Croix, Maagdeneilanden



Stenen huis, Hidalgo, Mexico

technocratie en commercialisme.

Moholy-Nagy blijft gedurende haar hele schrijfcariëer bijzonder kritisch over de vergoddelijking van technologie als doel op zich, zo toont Heynen aan. In 1968 publiceert ze in *Landscape* het artikel 'On the Environmental Brink', waarin ze onder andere reageert op een tekst van psychiater en socioloog Warren M. Brodey, een jaar eerder gepubliceerd in hetzelfde tijdschrift. Brodey had het daarin over *soft architecture*, een soort imaginaire proto-smart house, of in de woorden van Heynen 'een gedachte-experiment waarin cybernetica en feedbackloops zo ontwikkeld zouden zijn dat de omgeving van de mens op een intelligente manier zou reageren op individuele en belangrijke behoeften'. Moholy-Nagy blijft er minder kalm onder.

De destructieve analogie van een computergestuurde omgeving is die met de fascistische systemen die velen van ons in volle actie hebben waargenomen. Het is dezelfde rauwe drang naar macht over de levens van de massa die de politieke dictator en de maker van het milieusysteem voortbrengt. Het maakt niet uit of de centrale controle Gestapo, CIA of 'zelforganiserend, computergestuurd mensmachinesysteem' wordt genoemd. De gemene deler is de reductie van persoonlijkheid tot 'een gestabiliseerd input-outputpatroon' dat de vitaliteit aantast.

Een ander artikel waarin Moholy-Nagy scherp uithaalt naar een volgens haar gelinkt eenzijdig functionalisme en fascisme is getiteld 'Hitler's Revenge', in 1968 gepubliceerd in *Art in America*. Dit schrijft ze over de Duitse diaspora:

In 1933 schudde Hitler aan de boom en plukte Amerika de vruchten van het Duitse genie. In de beste satanische traditie was een deel van deze vrucht vergiftigd, hoewel ze er op het eerste gezicht net zo puur en gezond uitzag als een pasgeboren concept. De dodelijke oogst was het functionalisme, en de Johnnies die het appelzaad verspreidden [Johnny Appleseed was de bijnaam van een Amerikaanse missionaris en boomkweker] waren Bauhaus-meesters als Walter Gropius, Mies van der Rohe en Marcel Breuer.

Een tweede kritiek die volgens Heynen fundamenteel is in *Native Genius in Anonymous Architecture* heeft te maken met commercialisme en technocratie. In de sectie 'Site and climate' van het boek contrasteert Moholy-Nagy de attitude van de *settler* met die van de hedendaagse *speculator*, die in die tijd massaal imitaties van vroege houten huisvesting bouwde – volgens Moholy-Nagy afkooksels met louter stilistische ambities, ontdaan van enige functionele logica of betekenis. De *settler* vraagt zich af 'What can the land do for me?', terwijl voor de *speculator* geldt: 'What can I do to the land?' In tegenstelling tot de laatste vestigt de eerste zich in een 'overheerste maar onvernietigde omgeving'. Economie krijgt op die manier een andere betekenis, namelijk die van schaarsheid die, in de woorden van Heynen, kan leiden tot meer eerder dan minder 'emotionaliteit en intensiteit'. In die zin ligt Moholy-Nagy's selectie en kadering van vernaculaire architectuur in lijn met vroegere interesses in vernaculaire architectuur van modernisten als Loos, Le Corbusier en László Moholy-Nagy zelf. Economie is voor Sibyl Moholy-Nagy een kwaliteit; eerder dan frugaal of uitpersend is het een vorm van *resourcefulness*, het beste halen uit de middelen die ter beschikking zijn: 'Economie in de inheemse architectuur betekent het maximaal benutten van alle gegeven factoren.'

Ook in Moholy-Nagy's boek *Matrix of Man. An Illustrated History of Urban Environment*, uit 1968, lijkt vitaliteit een belangrijk thema. De aanleiding van de publicatie is een vak dat Moholy-Nagy midden jaren zestig onderwijst aan het Pratt Institute, namelijk 'History of Architecture – Study of Human Settlements', waarin ze een comparatieve analyse initieert tussen steden en nederzettingen wereldwijd en van alle tijden, van de archeologische site Carchemish in het huidige Syrië tot het twintigste-eeuws Brasilia. Ze maakt daarbij een onderscheid tussen vier categorieën van *man-made environments*. Ten eerste zijn er geomorfe gemeenschappen, die zich op een organische manier nestelen in het landschap en typisch zijn voor rurale samenlevingen: 'Zaaïen, opslaan, bewaren, maken deel uit van een organische cyclus die onveranderlijk en eindeloos repetitief is. [...] Een geomorfe omgeving is statisch, uniform en niet-hiërarchisch.' De tweede categorie is het concentrische plan, gestoeld op de identificatie van burgers met een heilig centrum – een hiërarchisch plan dus, waarin individualisme en onderscheid primeren op collectiviteit en uniformiteit. Een derde type is het orthogonale milieu: de omgeving van de handel, en niet langer een sacraal centrum, is het leidende ruimtelijke principe, net als communicatie en transport. In de industriële en postindustriële interpretatie van het orthogonale milieu blijft volgens Moholy-Nagy enkel transport over als leidend principe, zodra de auto de wegen van het grid volledig overneemt, wat volgens haar nefaste effecten heeft. Het vierde en laatste milieu is de cluster, naar binnen gekeerde pseudoautonome microgemeenschappen die in realiteit afhankelijk zijn van een stad, zoals een Amerikaanse *suburb* in de jaren zestig.

Heynen beschouwt het gebruik van het woord 'matrix' als significant, aangezien Moholy-Nagy de stad begrijpt als 'een generatieve kracht, in staat om mensen en beschavingen te vormen, creatieve energieën en onderlinge verbondenheid voort te brengen'. In contrast daarmee staat opnieuw een technocratisch begrip van de stad, zoals Moholy-Nagy het omschrijft in de introductie van *Matrix of Man*.

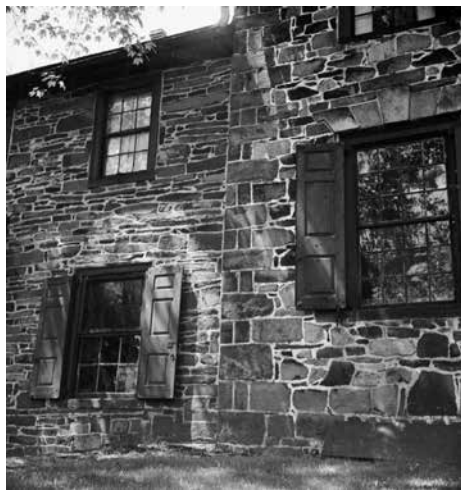
De technocratische illusie dat de door de mens gemaakte omgeving ooit het beeld kan zijn van een permanente wetenschappelijke orde, is blind voor het historische bewijs dat steden worden bestuurd door een stilzwijgende overeenstemming over veelheid, tegenstrijdigheid, hardnekkige traditie, roekeloze vooruitgang en een grenzeloze tolerantie voor individuele waarden.

Moholy-Nagy associeerde die tegenstelling tussen een reductieve interpretatie van de stad tot pure efficiëntie en een stad als 'generatieve kracht' met mannelijke en vrouwe-





Mennonitische schuur, Lancaster County, Pennsylvania



Dubbel huis, New Hope, Pennsylvania



Vesting La Ferrière, Haiti



Dutch oven, Kingston-on-Hudson, New York

lijke polen. In hetzelfde artikel waarin ze de *soft architecture* bekritiseert, introduceert ze een beeld van de antieke godinnen Demeter en Tyche van Antiochië.

De Tyche van Antiochië, idool van stedelijk succes, naast een paleolithische Demeter, idool van chthonische vruchtbaarheid. Ze zijn één in absolute heerschappij over de wereld van de mens. [...] De vrouw is een oude beoefenaar van 'relatief ongeformaliseerd synthetisch redeneren en stimuleren' waarmee ze haar suprematie als maker van de geïndividualiseerde omgeving kan behouden – om lief te hebben, te werken, te leren, te spelen, te genezen. Zij is het voor wie de architectonische matrix van het menselijke collectief is ontworpen. [...] Alleen haar blijvende kracht kan de schroef tegenhouden die mannen tot idioten programmeert, en een nationaal symbool – de computer – tot een wereldbedreiging.

De stad is leven, ze kan niet gevat worden in kant-en-klare formules, pseudowetenschappelijke voorspellingen of dwingende plannen. Moholy-Nagy's kritiek op het werk van Jane Jacobs, dat in Heynens lezing nochtans veel gelijkenissen vertoont, is dat Jacobs het belang van architectuur als instrument in de levende stad niet ziet. Moholy-Nagy gelooft eerder in architectuur dan in *masterplanning*, om een stad al dan niet 'rijk in vitaliteit' te kunnen beschouwen.

Ze kiest dus uitdrukkelijk voor de stad op een moment waarop dat allesbehalve vanzelfsprekend is. Ze heeft ook een specifieke opvatting van publieke en private ruimte binnen die stad, onder andere beïnvloed door Hannah Arendt. Hoewel Moholy-Nagy Arendt in het boek nergens expliciet vermeldt, beschrijft ze in 1968 in een brief aan de Duits-Amerikaanse filosofe *Matrix of Man* als een 'over-elaborated fan letter'. Op basis van *The Human Condition* en van citaten uit Heynens boek kan haar opvatting van stedelijke private en publieke ruimte als volgt worden begrepen. Het private moet beschermen, rust bieden en regenereren; het publieke is daarentegen een fysieke en mentale ruimte waarin mensen (in het oude Griekenland: vrije, mannelijke 'niet-barbaren') hun private beslommeringen en belangen achterwege laten en als politieke wezens verschijnen en in gesprek gaan. Die twee 'sferen' moeten ruimtelijk duidelijk gescheiden en onderscheiden zijn. In een kritisch artikel over Mies van der Rohe, getiteld 'Steel, Stocks and Private Man' en gepubliceerd in 1958, schrijft Moholy-Nagy:

Niemand kan leven van *stocks and steel* alleen, zonder zijn persoonlijkheid uit te hongeren. Hij moet een plaats innemen om zijn energie weer op te laden, om superieur te blijven aan de brute, nivelerende kracht van *steel and stocks*. En dit kan hij alleen doen in een architectonische omgeving die, duidelijk en onwrikbaar, het officiële bestaan scheidt van het privéleven.

In een vroeger artikel, uit 1953, had ze al kritiek geuit op de Lakeshore Drive Apartments van Mies, waarin ze het heeft over 'het verontrustende psychologische effect van transparante woonvertrekken tegenover elkaar'. (De kritiek op Mies werd volgens Heynen deels gevoed door een aanslepend conflict met haar man László destijds.)

De cluster, het vierde milieu zoals gedefinieerd in *Matrix of Man*, illustreert verder hoe het private het publieke kan saboteren (een gedachte die overigens ook in *The Human Condition* doorschemert). Het private moet duidelijk onderscheiden worden van het publieke, maar het moet ook in verhouding blijven, het complementeren en voeden. Als burgers niet dicht genoeg bij elkaar verblijven, elkaar niet genoeg kruisen of 'schuren', kan er onmogelijk sprake zijn van een samenleving waarin het collectieve belang primeert. Over Amerikaanse *suburbs* schrijft Moholy-Nagy in 1954 in een brief aan de redacteur van *Architectural Record*.

Er zijn miljoenen Amerikanen die, ondanks regionale planning en [het tijdschrift] *House Beautiful*, er niet van genieten om op zondag parochieassistent of voorzitter van een broederschap te zijn, voor wie bridge en groepstelevisie saai zijn, en die geen koekjes willen bakken voor de scoutsmeisjes. Achter de koude onpersoonlijkheid van een genummerde appartementsdeur verschuilen ze geen sinistere neigingen, maar het gekoesterde recht om anoniem te zijn.

In het artikel 'Four Environments of Man' (1967) schrijft ze:

Het cluster drong het stedelijke lichaam binnen als een kankergezwell dat de continuïteit van straatverhogingen en pleinen verstoort met getto's met sociale woningen die hun blote rug naar de gemeenschap keren en een stuk verloederd gazon voorhouden om hun lelijkheid te verbergen. [...] Het moderne leven is stedelijk, en alleen goed onderhouden stedelijk contact kan voorkomen dat de helft van onze bevolking verandert in voorstedelijke dorpsidioten.

De expliciete associatie van matrix, vitaliteit en het vrouwelijke in het artikel 'On the Environmental Brink' en, impliciet, volgens Heynen, in *The Matrix of Man*, dient in de monografie *Sibyl Moholy-Nagy* als aanleiding om in het laatste hoofdstuk een sectie te wijden aan feminisme en modernisme. In de voorgaande sectie, gewijd aan matriarchaat en moederschap, schetst Heynen treffend verschillende ervaringen en opvattingen van Moholy-Nagy's vrouw-zijn op verschillende momenten in haar leven – van herinneringen aan een bezoek van Le Corbusier ('*Demande à la femme de me préparer du thé*'), over de levensles (in een brief uit 1970) voor haar dochter Hattula dat mannen en vrouwen fundamenteel verschillen en dat ze zich nooit gediscrimineerd heeft gevoeld, tot aan het citeren van de antieke filosoof Hypatia: 'Wat een vrouwelijke geleerde nodig heeft, is een vrouw.' Heynen geeft toe dat Moholy-Nagy zich nooit heeft geprofileerd als feminist, en besluit dus dat zij enerzijds door haar publieke rol als vrouw, en anderzijds door de affiniteit van haar werk met het huidige ecofeminisme toch als een *feminist in disguise* begrepen kan worden. In de introductie schrijft ze: 'Haar werk biedt dus een unieke bijdrage, waarmee ze de heroïsche, masculiene versie van het modernisme bekritiseerde en in twijfel trok, zodat niet alleen een vrouwelijke stem naar voren kwam, maar ook vrouwelijke bekommernissen over context en verbondenheid.'

Zijn die bekommernissen essentieel vrouwelijk, of werden ze historisch zo gecondi-

tionoerd en geportretteerd? Dat sommige invloedrijke, twintigste-eeuwse mannelijke architecten geen boodschap hadden aan 'context en verbondenheid', betekent nog niet dat het omgekeerde een 'vrouwelijke' aangelegenheid wordt. Meer nog: 'context en verbondenheid' en 'de voedende matrix van huis en stad' als vrouwelijke aangelegenheden omschrijven, resoneert met een beklemmend en stereotiep beeld van de onvoorwaardelijk dienende en zorgende vrouw, terwijl het ook een segregatie van cruciale onderwerpen in de hand werkt. Dat laatste hoeft niet te impliceren dat feministische of vrouwelijke denkers, op basis van een historisch aangescherpt bewustzijn, geen groter aandeel in discussies over deze onderwerpen mogen en moeten opeisen, of dat het belichten van een 'vergeten' vrouwelijke denker geen feministische daad kan zijn.

De vraag is bovendien of het legitiem is om een persoon, op grond van haar gender, en op basis van een aantal citaten en retrospectieve associaties met haar werk, als een *feminist in disguise* te bestempelen, op een moment dat het westerse feminisme al minstens 150 jaar aan de gang is en er genoeg mensen zijn die zich wél 'feminist' noemen – *queen bee* of niet. Het feminisme is een brede emancipatiebeweging met een specifiek uitgangspunt (de historisch gegroeide, seksuele, politieke, economische, culturele en sociale onderdrukking van vrouwen op grond van hun vrouw-zijn), met verscheidene en soms conflictueuze analyses en strategieën, zoals Heynen het zelf glashelder beschrijft in haar tekst 'Modernity and Domesticity. Tensions and Contradictions' uit 2005. Sommigen, ook vrouwen, en tot vandaag, zijn het er niet mee eens dat een vrouw op grond van haar vrouw-zijn gedefinieerd kan worden als politiek subject met gedeelde belangen en strijddoelen. Is het niet betuttelend of dwingend om die interpretatie toch op te leggen aan iemand die geen weerwoord meer kan bieden? Is het niet preciezer om Moholy-Nagy te bestempelen als 'retroactieve' ecofeminist, of als 'feminist tegen haar zin', zoals Susan Sontag wordt omschreven door Olivia Laing in een recensie van de recente bundel *On Women*?

Na lectuur van deze rijk gedocumenteerde en fascinerende monografie blijven vooral een aantal andere beelden van Sibyl Moholy-Nagy hangen: dat van polemische criticus, van gepassioneerd lesgever en tegendraads historicus. Met bijzonder scherpe pen uitte ze als een van de eersten kritiek op het werk van modernisten, zelfs van bevriende architecten, zoals Walter Gropius, in wiens Amerikaanse werk ze terecht commercialisme ontwaarde, en Philip Johnson, vanwege zijn liefde voor kitsch. Volgens Heynen excelleerde Moholy-Nagy vooral als docent, en ze definieerde zichzelf inderdaad als 'DCT (Devoted Classroom Teacher)'. Ze reist, observeert, condenseert, juxtaposeert, toont en wijst, als een sterperformer in een vol auditorium, slechts verlicht door drie projectieschermen met de ene dia na de andere, van Carchemish tot Machu Picchu, van Krakau tot Caracas. Tot slot bekritiseerde Moholy-Nagy meermaals de bestaande academische en specialistische cultuur. Heynen wijst er vaak op dat ze geen academische opleiding had genoten en het in haar werk soms nalaat om te contextualiseren, door bijvoorbeeld *indigenou* en *settler*-architectuur uit verschillende regio's over één kam te scheren, of door visuele associaties te maken zonder historische of archeologische grond. Zelf omschreef ze zich schaamteloos als een 'strandjutter

van de geschiedenis', op zoek naar precieze details (zoals een tongewelf in Mexico), niet om het detail zelf, maar om architectuur op een tastbare manier te vatten als een '*body-space-structure-context totality*'. Geschiedenis moet volgens Moholy-Nagy centraal staan in de opleiding van toekomstige architecten, maar geschiedschrijving is geen muggenzifterij over stijl, traditie of biografische details. Geschiedenis gaat over wegwijzen tussen de polen van verandering en continuïteit, over 'omgevingsbewustzijn' vergaren over de wereld waarin je vertoeft en handelt, en over de betekenis en impact van vorm en ruimte doorgronden. 'Architectuur is een matrix van leven, en niet een stuk kadaver dat in steeds kleinere en kleinere stroken dood weefsel moet worden ontleed,' zo schrijft ze in een brief aan de *Journal of the Society of Architectural Historians* in 1963. Ook aan voetnoten heeft ze een hekel. Enkele jaren later schrijft ze, opnieuw in een brief aan hetzelfde academische tijdschrift:

Niets wat ik geschreven heb zou de voetnoottest kunnen doorstaan. De voetnoottest vereist dat minstens de helft van een artikel naast de kwestie is, en dat minstens de andere helft van de voetnoten bewijzen dat de auteur iets te zeggen heeft wat al door iemand anders gezegd is. [...] Voetnoten zijn een oude-mannenziekte die, zoals andere oude-mannenziektes, door chirurgie genezen kunnen worden.

Foto's: Sibyl Moholy-Nagy, collectie UCSC, courtesy Hattula Moholy-Nagy

Hilde Heynen, *Sibyl Moholy-Nagy. Architecture, Modernism and its Discontents*, New York, Bloomsbury, 2019, ISBN 9781350094116.

CENTRAAL MUSEUM  
LANDHUIS OUD AMELISWEERD


# HAN SCHUIJL



02 SEPTEMBER – 12 NOVEMBER 2023

# SOLO

LANDHUIS OUD AMELISWEERD CENTRAAL MUSEUM OUD AMELISWEERD HARTWIG ART FOUNDATION TENTOONSTELLING IN LANDHUIS OUD AMELISWEERD.NL



Maurice Wyckaert, 'vues en profondeur', 1957 (Collectie S.M.A.K. - Vlaamse Gemeenschap)

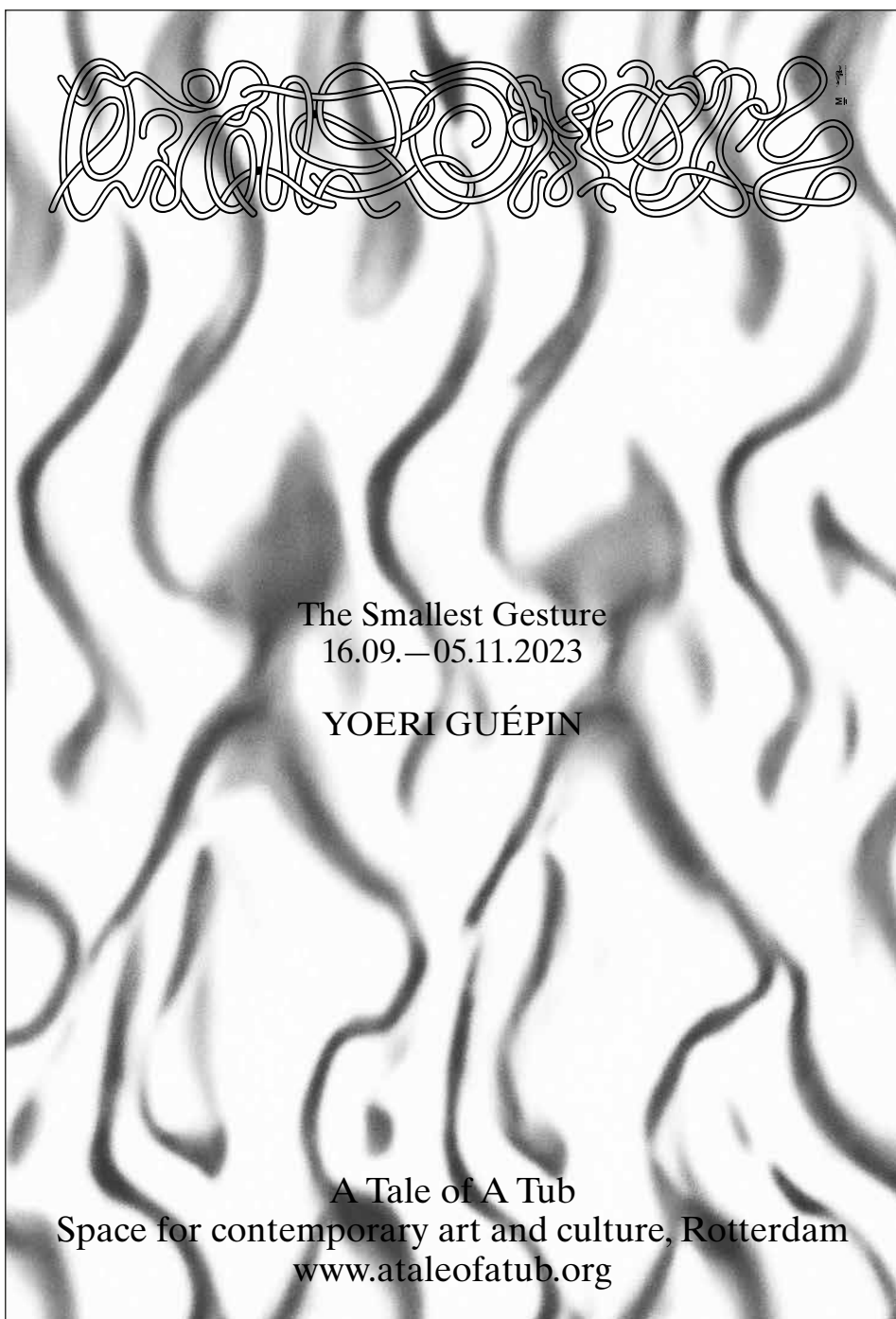
## Informele streken

### Maurice Wyckaert & Roger Raveel

08.10.2023 – 03.03.2024

Gildestraat 2-8, B-9870 Machelen-aan-de-Leie  
+32 9 381 60 00  
woe. t/m zo. 11-17u – gesloten op ma. en di.  
[www.rogerraveelmuseum.be](http://www.rogerraveelmuseum.be)

**RR**  
**M** Roger Raveel Museum



The Smallest Gesture  
16.09. – 05.11.2023  
YOERI GUÉPIN

A Tale of A Tub  
Space for contemporary art and culture, Rotterdam  
[www.ataleofatub.org](http://www.ataleofatub.org)

# SERIES: / X

/ X 1 BERND & HILLA BECHER, CHRISTIAN BOLTANSKI, FRANCK BRAGIGAND, TITUS CARMEL, JO DELAHAUT, SOL LEWITT, GIULIO PAOLINI, PERRY ROBERT, ALBERT SERVAES, BOSCO SODI, JAN VAN DEN ABBEEL, ANDY WARHOL, MARTHE WÉRY.

VANDENHOVE & MUSEUM DHONDT-DHAENENS:  
13 OKTOBER – 16 DECEMBER 2023  
DO - VRIJ - ZA 14:00 - 18:00  
VANDENHOVE - ROZIER 1, GENT

©RijsbrechtVerschaffel museum dhondt-dhaenens www.ugent.be/vandenhove/nl Rozier 1, Gent VANDENHOVE UNIVERSITEIT GENT VANDENHOVE CENTRUM VOOR ARCHITECTUUR EN KUNST

# Heeft Foucault iets tegen seks?

FRANK VANDE VEIRE

Michel Foucault (1926-1984) is een raadselachtig filosoof. Hij schreef razend interessante boeken, maar het blijft een mysterie waar hij in ethisch en politiek opzicht naartoe wil. De teneur van zijn geschriften is links, in het begin van zijn loopbaan vaag anarchistisch, later bijna klassiek humanistisch. Stuk voor stuk bevatten ze een eis tot verzet, tegen elke vorm van 'onderwerping', maar alles samen genomen blijft het in het ijle hangen wat zo'n verzet zou inhouden. We leren van Foucault vooral hoe mensen zich eeuwenlang telkens weer op een andere manier hebben laten overheersen. In die zin is het vreemd dat hij – bij mijn weten – nooit heeft proberen uit te leggen hoe het komt dat mensen zich blijkbaar graag onderwerpen. Hiervoor zou hij over een filosofische antropologie moeten beschikken, een 'subjecttheorie', en die ontbreekt, of ze is in elk geval verregaand inconsistent. Foucault werkt in de jaren zeventig wel een 'genealogie' van het subject uit, en die klinkt heel kritisch: hij gaat na hoe mensen zich in de moderne geschiedenis door de macht tot subject hebben laten maken.

In *Seks in biopolitieke tijden. Levenskunst met Foucault en Lacan* schenkt Marc De Kesel veel aandacht aan Foucaults visie op het subject. Het grootste deel gaat over diens vierdelige studie over de geschiedenis van de seksualiteit, verschenen tussen 1976 en 1984 – het laatste deel werd postuum gepubliceerd in 2018. De Kesel is bijzonder coulant, en pas op het einde van zijn boek wijst hij vanuit lacaniaanse invalshoek op de problematische kanten van Foucaults visie. Het is jammer dat hij niet stilstaat bij de werken die aan de seksualiteitsstudies voorafgaan, want daarin ontwikkelt Foucault reeds een uitdagende, zij het moeilijk houdbare theorie over het subject, vooruitlopend op *La volonté de savoir*, het eerste deel van *Histoire de la sexualité*.

In *Surveiller et punir* uit 1975 wil Foucault aannemelijk maken dat wat we sinds eeuwen de ziel noemen (of psyche, subject, persoonlijkheid, bewustzijn) misschien niet zomaar een ideologisch hersenspinsel is, maar in elk geval niets substantieels. Het is het effect van een enorm gedetailleerd, menswetenschappelijk ondersteund systeem van toezicht, controle en dressuur dat zich direct op lichamen richt en dat in die zin 'biopolitiek' kan worden genoemd. Anders gezegd: onderworpen aan allerlei disciplinerings technieken, gaan mensen geloven dat ze zoiets als een 'ziel' hebben. Foucault noemt de ziel de kerker waarin een braaf in de pas lopend lichaam zich heeft laten opsluiten. De ziel is dus het product van machtsmechanismen. Foucault slaat hierbij duidelijk een kritische toon aan. Strikt genomen is dat niet evident. Met zijn grote voorbeeld Nietzsche beklemtoont hij immers dat altijd en overal waar mensen zijn macht in het spel is, en dat het naïef-humanistisch is om te denken dat mensen zich aan die macht kunnen onttrekken. Toch zet hij zich duidelijk af tegen de moderne, disciplinaire en biopolitieke vorm die de macht in de moderniteit heeft aangenomen.

Aan dezelfde dubbelzinnigheid lijdt ook reeds *Histoire de la folie à l'âge classique* uit 1972. Hoewel Foucault in deze indrukwekkende studie benadrukt dat een maatschappij zonder uitsluiting van bepaalde gedrags- of vertoogvormen ondenkbaar is, maakt hij geen geheim van zijn afkeer voor de wijze waarop de relatie van de maatschappij tot de zogenaamd 'redeloze' mens is uitgedomd in een zeer eenzijdige, zelfgenoegzame monoloog van de rede over de waanzin. Die rede wordt uitgesproken door geleerde dokters, psychiaters en therapeuten die, verschanst in hun weten, de uitdagende confrontatie uit de weg gaan met de waarheid die de waanzinnige medemens misschien belichaamt, een confrontatie die zich in de middeleeuwen en de renaissance wel nog voordeed.

Hoewel voor Foucault al het menselijke – tot het meest 'onschuldige', 'onthechte' denken en doen toe – doortrokken is van macht, zijn bepaalde machtsvormen verderfelijker dan andere. Door ze bloot te leggen wil hij die machtsvormen dan ook ondermijnen. Hierbij rijst de vraag in naam

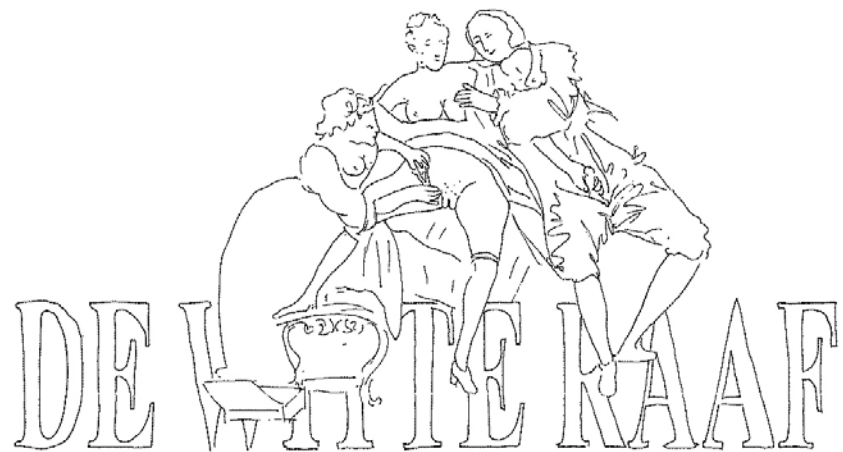
waarvan – in naam van welk soort mens, van welk soort 'individu' of 'subject' – dat zou moeten gebeuren. Wat we ons als subject voorstellen, is voor de Foucault van *Surveiller et punir* immers zelf niet anders dan het verdachte product van 'kwezelachtige' machtsprocedures. Het is ook de vraag die onvermijdelijk opkomt bij de lezer van het uitdagende eerste deel van Foucaults geschiedenis van de seksualiteit, *La volonté de savoir* uit 1976.

Wat we – nog maar sinds de achttiende eeuw – 'seksualiteit' noemen, functioneert volgens Foucault vooral sinds de negentiende eeuw als containerbegrip, als 'ideëel en speculatief element' waaraan de macht graag refereert als de verklaring grond voor allerlei afwijkende gedragsvormen. Foucault beschrijft seksualiteit niet als iets reëels. Het is de centrale referent van een gigantisch en wijvertakt apparaat, een 'dispositief' genoemd, waarin kennis en macht verstrengeld zijn. Dit dispositief haalt mensen ertoe over zoveel mogelijk de neigingen, lusten en sensaties die hen bewonen te *bekennen*, met de belofte dat ze toegang zullen krijgen tot de diepste, meest geheime waarheid over zichzelf. De facto gaat het echter om een strategie waarmee de macht wil doordringen tot het intieme leven van de burgers. Alles wat mensen beweegt onder de noemer 'seksualiteit' brengen, is dus een *list* om greep op hen te krijgen, om hun gedrag stuurbaar en corrigeerbaar te maken. Daarom heeft het ook geen zin te beweren dat de burgerlijke samenleving de seksualiteit heeft onderdrukt. Foucault verwerpt de repressiehypothese: de moderne, biopolitieke macht – dat wil zeggen: het soort macht dat zich bemoeit met het *leven en welzijn* van de burgers – *produceert* seksualiteit met praktijken en vertogen die hen ertoe aanzetten hun 'geheime', 'versluisde' seksuele verlangens te verwoorden en daarin hun identiteit te vinden. In die zin komt de repressiehypothese het 'seksualiteitsdispositief' goed uit. Hiermee laat de macht het voorkomen alsof er een seksueel verlangen bestaat dat in wezen lak heeft aan wetten en regels, dat dit verlangen een domein is dat zich van nature zou onttrekken aan alle machtsspelletjes, en dus een haard van verzet zou kunnen zijn. Maar deze seksualiteit is een drogbeeld, een luchtspiegeling, aangezien seksualiteit feitelijk altijd en overal een 'wezenlijke en positieve relatie met de macht' heeft.

De vraag is dus in naam van wie of wat men zich tegen het seksualiteitsdispositief zou kunnen of moeten verzetten? Het 'onderdrukt' immers niet, en de 'productiviteit' ervan komt nooit neer op brute dwang: het is een vertoog én een praktijk die mensen *verleidt* of *provoceert* om zich als seksuele wezens te bekennen en zich meteen ook als zodanig te uiten. *La volonté de savoir* voegt nog aan *Surveiller et punir* toe dat niet alleen het (medische, therapeutische, academische...) apparaat dat tot bekennen aanzet hieraan lust beleeft, maar ook diegene die 'bekent' en zich daarom tot subject van een – zogezegd voordien verzwegen – seksueel verlangen maakt. Beiden, zowel wie macht uitoefent als wie haar ondergaat, zijn opgenomen in 'spiraal van macht en lust'. Zo omschrijft Foucault het in *De wil tot weten*, in 2018 vertaald door Jeanne Holierhoek.

Een macht die zich laat overheersen door de lust waar ze de achtervolging op inzet; en daartegenover een macht die zich doet gelden in de lust om zich te tonen, te choqueren of verzet te bieden. [...] Ze legt de seksualiteit geen grenzen op, maar breidt haar varianten uit door ze langs eindeloos veel penetratielijnen te continueren. [...] Ze werpt geen blokkade op, maar richt oorden in van maximale verzadiging. Ze produceert en fixeert het seksueel disparate. [...] Lust en macht heffen elkaar niet op en evenmin keren ze zich tegen elkaar; ze jagen elkaar na, overlappen elkaar, stuwen elkaar op. Ze grijpen in elkaar via complexe en positieve mechanismen van stimulering en aansporing.

In dit kluwen van observerende, onderzoekende en disciplinerende macht en lust is het gissen naar wie of wat hier geweld



BETULACEAE  
BERKENFAMILIE  
BETULA PENDULA ROTH.  
RUWE BERK  
20

wordt aangedaan. Foucault mag dan terloops beweren dat dit dispositief een 'werkelijk pervers' spel speelt, maar ten koste van wie of wat? Wat is er mis mee dat alle betrokkenen zo fijn en bandeloos *genieten*? Wat hier duister blijft, is de materie waarop macht wordt uitgeoefend en van waaruit verzet zou kunnen komen. Daar wees Jean Baudrillard in 1977 al op, in zijn *Oublier Foucault*.

Op deze microscopische schaal vermengen de atomen van de macht en die van de weerstand elkaar – hetzelfde fragment van een gebaar, een lichaam, een blik, een vertoog, omsluit zowel de positieve elektriciteit van de macht als de negatieve elektriciteit van de weerstand (waarvan men zich afvraagt waar die vandaan zou kunnen komen, en niets in [*La volonté de savoir*] geeft ons een aanwijzing).

Het verzet kan in elk geval niet uit de seksualiteit zelf voortkomen, want dat is nu juist het drogbeeld dat de macht mensen voorhoudt als een lokaas dat hen er listig toe verleidt hun innerlijke roerselen aan de macht bloot te geven.

Foucault suggereert hoe corrumperend en 'pervers' het seksualiteitsdispositief is, maar tegelijk beschrijft hij hoe ontvanke-lijk mensen ervoor zijn, hoe lustvol ze aanvaardden zich als seksuele wezens te *outen*

en zo wezenlijke zelfkennis op te doen. Hij beschrijft dit, maar theoretiseert het niet, want dan zou hij onvermijdelijk aanschuiken tegen de psychoanalyse, wat hij niet wil; hij plaatst de psychoanalytische kuur immers in het verlengde van de bekentenis-dwang die van het seksualiteitsdispositief uitgaat. Nochtans is het een grondinzicht van de psychoanalyse hoe juist de onderwerping van de lust zich onvermijdelijk altijd omkeert in een lust aan de onderwerping. Het is vreemd dat De Kesel dit als lacaniaan niet aankaat.

Ook al zitten zowel de machtigen als de minder machtigen, volgens Foucault, samen gevangen in een vicieuze cirkel waarin macht, lust en weten over die lust elkaar versterken, toch drukt hij zijn misprijzen uit voor deze machtsdynamiek, hoe 'productief' die ook mag zijn. Bekennen doet men immers niet in een open, neutrale ruimte. De macht delft de neigingen, gedragingen en genietingen van mensen op om ze te 'intensiveren' en vervolgens te doen 'stollen', te 'isoleren' en te 'fixeren' (termen van Foucault die Rudi Visker opdelft in zijn briljante studie *Genealogie als kritiek. Michel Foucault en de menswetenschappen* uit 1990). Seksuele verlangens worden opgewekt en tot spreken gebracht om meteen in hokjes te worden geduwd. Zo wordt de seksualiteit van het kind ontdekt en bewaakt en wordt de excessieve, zogenaamd 'hysterische' seksualiteit van het vrouwelijke lichaam voor

het voetlicht gebracht; het gezin wordt argwanend doorgelicht als een broedplaats van seksuele verlangens; een ellenlange lijst van mogelijke 'perversies' wordt aangelegd. Zich als subject van een seksueel verlangen bekennen, betekent dus zich onderwerpen. Het betekent dat je er door een dispositief toe laat verleiden de genietingen die je lichaam doortrekken te laten inschrijven in registers die door psychiaters, therapeuten, dokters, pedagogen en zorgverstrekkers allerhande worden opgesteld. Net zoals in *Surveiller et punir* betekent subject- worden in *La volonté de savoir* iets dat je beter kunt vermijden. Het is een *asujettissement*, steeds met een zekere instemming en bovendien *lustvol* ondergaan.

De onderliggende boodschap is dat in de negentiende eeuw allerlei instituties, bekommerd om het gezonde en juiste functioneren van de lichamen van de burgers, onder het vaandel van de 'seksualiteit' heimelijk een orde opleggen aan een nog ongecodeerd, diffuus, als het ware vrij stromend genot, een genot dat dan oorspronkelijker zou zijn dan allerlei soorten seksueel verlangen die de opdringerige macht er graag in wil lezen. De macht dwingt mensen ertoe een identiteit aan te nemen, zich als 'subject' te profileren of, zoals Foucault ook zegt, te 'individualiseren'. In een dergelijke analyse valt heimwee te horen naar een anonimiteit die aan de afgedwongen bekentenis zou voorafgaan, naar een gelukkige staat van niet-identiteit waarover de macht geen macht zou hebben, naar de 'gelukzalige voorgeborchten van de niet-identiteit' waar, in de termen van Foucault, 'alleen de werkelijkheid van de lichamen en de intensiteit van de genietingen van belang zouden zijn'. In elk geval is er binnen een dergelijk perspectief geen positief concept van 'subject' of 'individu' denkbaar. Als 'subject' ben je er sowieso ingeluisd, als betreurenswaardige onderworpen die nog enkel geniet binnen de matrix van de biopolitieke macht.

De Kesel gooit dit probleem meermaals op tafel. Aangezien de biopolitieke macht het domein van 'seks' en 'verlangen' enkel als een valse belofte van bevrijding voorhoudt, kan de tegenaanval tegen dit dispositief, althans volgens Foucault, op zijn beurt ook alleen biopolitiek van aard zijn – dat wil zeggen: zich afspelen op het niveau van 'de lichamen en hun lusten'. Of scherper: dat verzet kan slechts uitgaan van lichamen die op de een of andere manier onaangetast zijn gebleven door het seksualiteitsdispositief, lichamen waaruit, om Foucault te parafaseren, 'de duistere glans van de seksualiteit' nog niet als een 'luchtspiegeling' is opgestegen'.

Wat voor lichamen zijn dat? In *La volonté de savoir*, het eerste deel van Foucaults 'geschiedenis van de seksualiteit', verschijnt het onderwerp enkel tussen aanhalingstekens, als een concept waarover men zich blijkbaar nodeloos druk maakt, zowel aanleiding tot paniek als verhitte dromen, een concept dat de biopolitieke macht de moderne mens enkel voorhoudt als een ezel een wortel: valse belofte van waarheid en geluk, 'ideëel en speculatief element', 'luchtspiegeling'... Bestaat er eigenlijk wel zoiets als 'seksualiteit', vraagt de geïntimideerde lezer zich af. Wat volgens Foucault zonder twijfel bestaat, is het lichaam met zijn lusten, dat door de biopolitiek belaagde, slinks tot praten 'over seks en verlangen' verleide lichaam.

*Seks in biopolitieke tijden* bevat een voorbeeld van wat zo'n verzet vanuit het lustvolle lichaam zou kunnen inhouden: de *convulsionnaires*. Dit waren, in de eerste helft van de achttiende eeuw, extreem vrome vrouwen van jansenistische gezindte die zichzelf in 'stuiptrekkende' trance brachten op het kerkhof van de Parijse parochie Saint-Médard. Nadat deze rituelen het misprijzen van de katholieke kerk opwekten en vervolgens op koninklijk bevel verboden werden, bleven de vrouwen ze in privékring praktiseren. Daar lieten ze zich in extase brengen door zich, volledig vrijwillig, door mannen met stokken en staven hard op het lichaam te laten slaan. De Kesel presenteert dit als een eminent voorbeeld van een verzet dat uitdrukkelijk vanuit de 'lichamen en hun lusten' gebeurt. Hij wijst er echter op dat deze *convulsionnaires* niet bepaald *down to earth* bleven: wanneer ze zo pijnlijk genoten van al die stokslagen, achtten ze zich vervuld van God, van de Waarheid. 'Dat genot is het waarmerk van de waarheid die eruit spreekt,' schrijft De Kesel. Het subversieve van deze rituelen ligt dus niet zomaar in de puur lichamelijke lusten, maar in de preten-

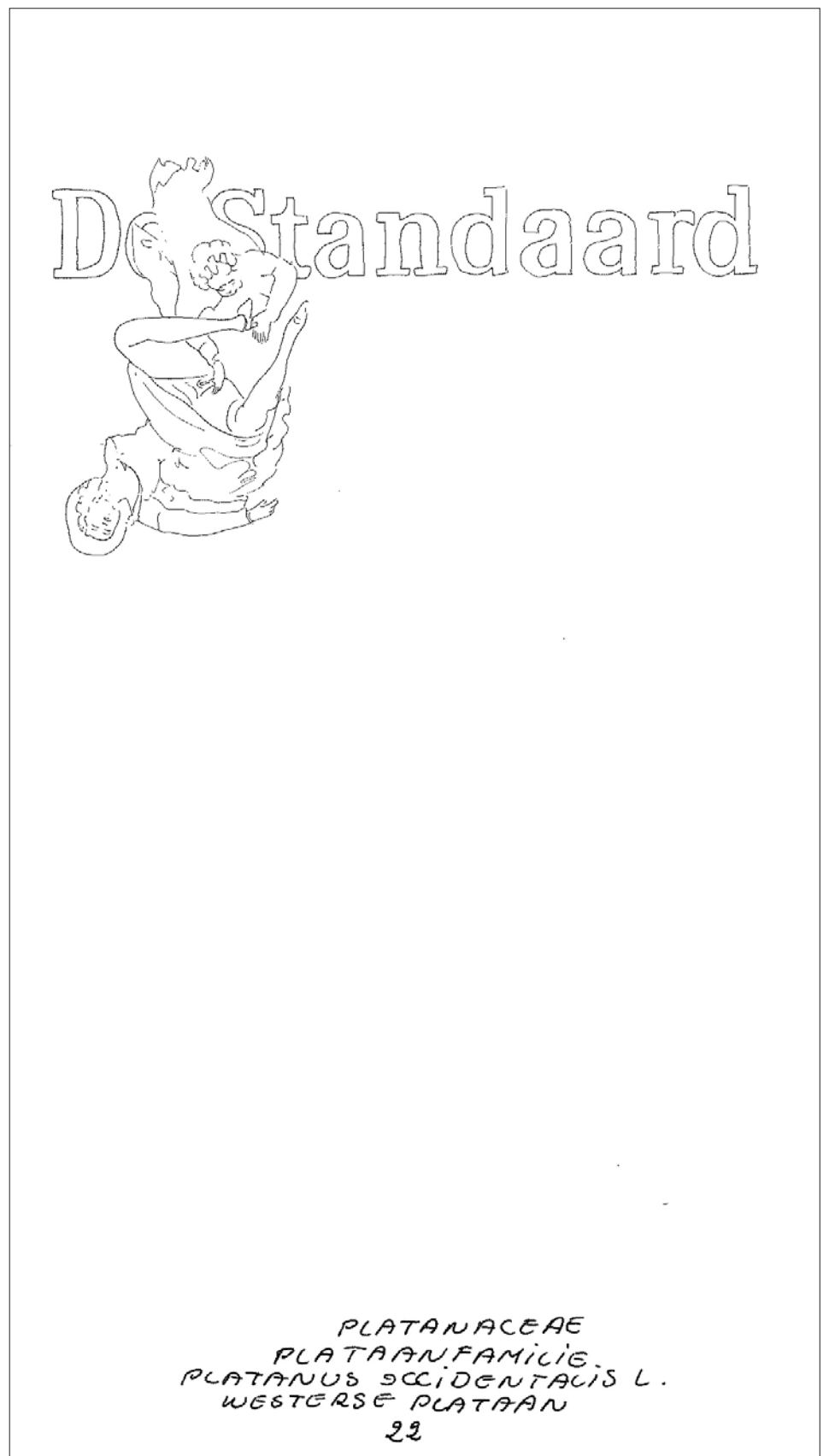
tie nader tot God te komen. Het is pas in de biopolitieke negentiende eeuw dat, zoals De Kesel uitlegt, het 'spreken van het lichaam' van zijn *eigen* uitdagende waarheid wordt beroofd en onder de hoede komt van bezorgde dokters, therapeuten en welzijnswerkers die alle als vreemd of extreem gepercipieerde uitingen van lust reduceren tot 'seksuele problemen'.

Zoals bekend gooit Foucault het vanaf *L'usage des plaisirs* uit 1984, het tweede deel van zijn *Histoire de la sexualité*, over een heel andere boeg. Hij bestudeert de seksualiteit in tijdperken lang voor het seksualiteitsdispositief werd geïnstalleerd, te beginnen met het antieke Griekenland van de vierde eeuw voor Christus. Daar meent hij een seksuele ethiek te ontdekken waar, zoals De Kesel uitlegt, een 'niet aan het prisma van het verlangen onderworpen relatie tussen de lichamen en hun lusten in het spel is'. Het 'gebruik' waarvan in de titel van Foucaults boek sprake is, doelt op het goede gebruik van, of de goede omgang met, de *aphrodisia* – alle daden, gebaren of aanrakingen die lust verschaffen. Het grondprincipe van dit goede gebruik is de zelfbeheersing, wat erop neerkomt dat de ziel de lusten die het lichaam doortrekken in bedwang dient te houden. Alles met mate! Dat geldt ook voor eet- en drinklust, maar met de seksuele lust is er iets apart aan de hand: die heeft van nature de neiging buitensporig te worden omdat ze aangezwengeld kan worden door een begeerte die de gezonde behoeftebevrediging te buiten gaat. Iets in de seksuele begeerte maakt dat ze gemakkelijk de macht over de ziel overneemt, zodat die zich in een excessieve lust verliest.

De Kesel wijst niet op deze structurele buitensporigheid, die seksualiteit voor de oude Grieken tot een veld van ethische zorg maakt. Hij geeft wel aan hoe ze in hun ethiek een dam opwerpen tegen mogelijke excessen, en als voorbeeld geeft hij de door Foucault geschetste pederaste cultuur van het antieke Hellas, waar knapen door volwassen mannen worden ingewijd. Essentieel is hier dat de knaap zijn 'eerbaarheid' behoudt door niet al te zeer toe te geven aan de avances van zijn minnaar. In een spel van aantrekken en afstoten moet hij het verlangen van de minnaar gaande houden; aan de zelfbeheersing waartoe hij zijn minnaar dwingt, moet hij zichzelf spiegelen. Zo leert hij de kunst van de zelfbeheersing – zo leert hij om, net zoals zijn minnaar, het *subject* van verlangen te worden, dat wil zeggen: een echte man die *meester* is over de lusten die hij beleeft.

Het contrast met hoe Foucault eerder het subject benaderde is gigantisch. Terwijl het subject in *La volonté de savoir* een effect is van bekentenissen die iemand worden afgedwongen door een machtsapparaat, is het subject in *L'usage des plaisirs* plotseling een verregaand onproblematische instantie. Het hangt ook samen met het verschil in toon tussen beide boeken: terwijl er in *La volonté de savoir* een ondertoon hangt van kritische verontwaardiging ten aanzien van het seksualiteitsdispositief, is de sfeer in *L'usage des plaisirs* bezadigd en van een haast bevreedende academische sereniteit. Verre van onderworpen te zijn, wordt het subject in het boek uit 1984 meester over zichzelf, en komt het helemaal niet tot stand omdat geheime waarheden worden ontfutseld door disciplinaire en controlerende apparaten. 'Waarheid' is voor de antieke Griek *zijn* waarheid, ze ontstaat in een praktijk van zelfzorg, van een gezonde, sobere omgang met alles wat lust verschaft. Deze Griek doet niet aan nodeloze introspectie, hij denkt er niet aan te peilen naar de geheime motieven of fantasieën die zijn seksuele activiteiten sturen, en hij wordt daar helemaal niet door een externe instantie toe aangespoord. Hij geeft die activiteiten zelf vorm. Zonder zich te verdiepen in wat hem drijft, gaat hij als het ware recht op de *aphrodisia* af. Zijn subjectiviteit gaat helemaal op in het vrije gebruik van de eigen lusten. In die zin klinkt wat De Kesel op een gegeven moment opwerpt behoorlijk verwarrend.

De vraag die zich hier opdringt, is of in dit geval ook van 'subject' tout court geen sprake meer zou zijn: sluit 'het gebruik van de lusten' de notie van subject *als zodanig* uit? Deze conclusie gaat in elk geval een stap te ver. Ook in de context van de *chrèsis aphrodisioon*, zo blijkt, maakt Foucault probleemloos gebruik van de term.



Ja, en juist deze probleemloosheid is extreem problematisch. De zogenaamd nuchtere, praktische no-nonsenseverhouding van de oude Griek tot seks heeft iets benijdenswaardigs én onwerkelijks. Deze antieke mens beweegt zich op een verregaand probleemloze wijze in het probleemveld van de seksualiteit. Van de 'waarheid' over zijn seksualiteit ligt hij niet wakker. Die waarheid valt samen met het praktische meesterschap dat hij over zijn lusten veroverd.

Hiermee vervluchtigt in Foucaults analyse ook het probleem van de macht, onlosmakelijk verbonden met het weten, dat tot en met *La volonté de savoir* zo centraal stond. Die macht verliest helemaal haar listige en opdringerige karakter. Macht is nu de macht waarmee de werkelijk *mannelijke* man autonoom zijn seksuele leven weet te stileren volgens de wijze voorschriften die hem door ouderen werden overgeleverd, en die machtige relatie tot zichzelf vormt meteen het model voor de macht die de man op gepaste wijze over zijn vrouw en ondergeschikten dient uit te oefenen.

Zo bekeken heeft Slavoj Žižek een punt wanneer hij vindt dat er aan Foucaults analyse van de Griekse erotische cultuur, hoe goed gedocumenteerd ook, iets fantasmatisch kleef. In de eerste twee delen van zijn geschiedenis van de seksualiteit laat Foucault zich meermaals ontvallen dat de oorsprong van de negentiende-eeuwse, gemedicaliseerde bekentenisdwang teruggevoerd kan worden tot de derde- en vierde-eeuwse christelijke belijdeniscultuur, waarin seks werd benaderd als een duister domein beheerst door duivelse verlangens die vrij spel hadden – een domein dat

enkel door diepgaande bekentenissen kon worden uitgezuiverd. Het moderne seksualiteitsdispositief draagt dus een christelijk signatuur, en Foucaults studie van de oud-Griekse erotische cultuur schetst een voorchristelijke tijd waarin er nog sprake was van een verstandige en ongedwongen verhouding tot seks, waarin seks niet een duister verlangen was dat diende te worden opgehelderd, maar een lust waarmee men met een gezonde zin voor maat diende om te gaan. In die zin is Foucaults geschiedenis van de seksualiteit volgens Žižek niet zomaar een objectief overzicht van hoe men zich in verschillende tijdperken tot het probleemveld van de seksualiteit verhiel. Het is onmiskenbaar een soort *Verfallsgeschiede*. Door de aristocratische Griek van de vierde eeuw neer te zetten als een sterk subject dat zijn lusten de baas is, breekt Foucault uit die 'vicieuze cirkel van macht en verzet' waarin de moderne mens volgens hem gevangen zit. Foucault 'wijkt terug naar een toestand 'voor de Val', schrijft Žižek in *The Ticklish Subject* uit 1997, 'een toestand waarin discipline nog geen procedure was die de mens wordt opgelegd door een culpabiliserende universele morele orde, maar een techniek die de mens zich zelf oplegde. [...] Foucaults beschrijving van het Zelf in de voorchristelijke oudheid is het noodzakelijke naïef-romantische supplement van zijn cynische beschrijving van machtsrelaties na de Val, waarin macht en verzet elkaar overlappen.'

Foucault mag zich dan wel in een interview laten ontvallen dat hij de lustethiek van de oude Grieken 'verwerpelijk' vindt (onder meer door de eenzijdige nadruk op viriliteit en een obsessie met de penetratie),



CAPRIFOLIACEAE  
KAMPERFOELIEFAMILIE  
SAMBUCUS NIGRA L  
GEWONE VLIER  
93

formeel presenteert hij de Griekse erotische cultuur als model van een subjectwording zonder *asujettissement*. De Kesel legt uit dat de Grieken volgens Foucault een seksuele ethiek hebben vormgegeven 'volledig geschoeid op biopolitieke leest', maar dan zonder de onderwerping waarmee dat in de moderne tijd gepaard gaat. En als er hier al van verlangen sprake was, dan betrof het geen verlangen naar een verborgen waarheid waaraan de verlangende onderworpen zou zijn, en waarnaar hij zou moeten 'graven'. Dat verlangen ging helemaal op in de zelfbeheerste zorg waarmee iemand met zichzelf omging, met name met alles wat hem lust verschafte. In en door deze praktische zelfzorg maakte hij zichzelf tot subject van zijn verlangen.

In de eerste twee eeuwen na Christus deed zich volgens Foucault een fundamentele verschuiving voor in de verhouding tot seksualiteit. Hierbij kreeg, zoals De Kesel uitlegt, het voor zichzelf zorgende subject 'gaandeweg een steeds substantiële karakter'. Het grondprincipe was niet langer de praktische zelfbeheersing van de lusten, maar het streven naar een zuiver, van al te intense lusten gereinigd zelf – een zelf dat idealiter nog enkel geniet van zijn autarkie. Een consequent volgehouden, praktische zelfdisciplinerende volstand niet meer. Een meer uitgebreide vorm van zelfkennis was vereist: men diende – De Kesel raakt dit niet aan – op zijn hoede te zijn voor allerlei voorstellingen (*phantasias*), opgewekt door gesprekken over seks, toneelvoorstellingen, droombeelden en boeken die het seksuele verlangen nodeloos stimuleren. Door deze voorstellingen dreigde het genot verbonden met

de geslachtsdaad immers een doel op zich te worden. Dit moest ten stelligste worden vermeden: het doel van de geslachtsdaad is zich te ontdoen van lustgevoelens die door hun aandrang ongemak veroorzaken. Met deze vreesachtige waakzaamheid vormt de strenge Romeinse seksuele cultuur van de eerste twee eeuwen een opstapje naar een seksuele ethiek die specifiek christelijk kan worden genoemd en die pas in de derde en vierde eeuw vorm zal krijgen. Daar ligt volgens Foucault de herkomst van een vorm van seksualiteit die helemaal geen autarkische zelfstijling meer is, maar, zoals de Kesel het formuleert, 'ons onderwerpt aan een onachterhaalbare waarheid'.

Binnen het christelijke paradigma, dat Foucault behandelt in *Les aveux de la chair*, het vierde en laatste deel van *Histoire de la sexualité*, wordt aan de Romeinse plicht tot waakzaam, zeg maar wantrouwig zelfonderzoek, een nieuwe dimensie toegevoegd. Zo dient, volgens Cassianus, de monniken bij hun noviciaat te worden bijgebracht 'dat ze niet uit valse schaamte welke gedachte dan ook die hun hart beroert verborgen moeten houden, maar dat ze een dergelijke gedachte al bij het opkomen ervan aan hun leermeester kenbaar moeten maken, dat ze om erover te oordelen niet moeten afgaan op hun eigen inzicht, maar op wat de leermeester, na onderzoek, slecht of goed verklaart'. Er is niet enkel sprake van een versterking van het zelfonderzoek: de verhouding van degenen die bekend tot wat hij bekend wijzigt fundamenteel. De Romeinse stoa en epicuristen geloofden nog in een zelf dat op eigen kracht de goede van de schadelijke gedachten kon onderscheiden, vaak onder begeleiding

van een mentor. In het christendom wordt de taak van de mentor essentiële, want niemand kan of mag op het eigen onderscheidingsvermogen vertrouwen. De ziel is in wezen geen meester over haar eigen gedachten. Elk zelfonderzoek, hoe ogenschijnlijk eerlijk ook, kan op zelfbedrog berusten. Zelfs gedachten die onschuldig lijken of op zich juist lijken, kunnen grondig leugenachtig zijn omdat ze aangestuurd worden door een gecorrumpereerd verlangen dat door kwaadaardige machten is ingeblazen. En het menselijke verlangen is – al vanwege de zondeval – grondig gecorrumpereerd. Bewoond door dat verlangen is de ziel geen meester over zichzelf. Die ziel dient dan ook elk geloof in het eigen meesterschap, elke hoogmoed, los te laten en zich over te geven aan de genade Gods.

Wat Augustinus *libido* noemt, en wij moderneren seksualiteit, is alles in ons wat maakt dat we onszelf niet meester zijn. Door dat libido is de wil, die in een antiek perspectief door zelfdisciplinerende soevereiniteit over de lusten kon heersen, fundamenteel zwak: de wil kan altijd, tegen zichzelf in, de vorm van de wellust aannemen. De mens is 'het subject van zijn libido', zo vat De Kesel Augustinus' visie samen – dat wil zeggen: het subject van wat zijn soevereiniteit als subject grondig ondergraaft. In die zin is de mens het subject van een gespletenheid die hem *desubjectivert*.

Wie Foucaults verbluffend scherpzinnige en verrijnde, in 2018 postuum uitgegeven *Les aveux de la chair* leest, raakt onder de indruk van de rust van zijn analyses. Er klinkt, in tegenstelling tot in al zijn werken tot en met *La volonté de savoir*, geen enkel morele verontwaardiging of vaag anarchistische eis tot verzet meer in door. Uiteraard is er evenmin sprake van de goedkeurende toon die in de analyses van de Griekse en Romeinse archieven doorklinkt. Het blijft met andere woorden volkomen in het ongewisse in hoeverre zijn genealogie van het door verlangen gespleten, schuldbevangen in zichzelf wroetende subject kritisch wil zijn. In tegenstelling tot Nietzsche is er bij Foucault geen spoor van verontwaardiging over de 'zieklijke wreedheid tegenover zichzelf' waarvan de christelijke cultuur van introspectie en bekentenis getuigt. (Overigens vind je bij Nietzsche genoeg fragmenten waarin hij het christendom eert, precies omdat het aan de basis ligt van het zelfinzicht en de typisch Europese zelfkritiek.) De vraag is dan ook in hoeverre Foucault in het Griekse subject dat 'zijn lichaam en zijn lusten' zo mooi en zo onbeschaaft 'mannelijk' weet te stileren, in alle ernst een na te volgen model zag, dat ons kan bevrijden van de oeverloze 'hermeneutiek van het verlangen' waartoe de christen zich verplicht. Valt de verregaande verinnerlijking van de mens die door de vroegchristelijke cultuur van gewetensvolle introspectie en bekentenis in gang is gezet trouwens op enigerlei wijze terug te schreeven? Is dat überhaupt wenselijk? En zo ja, wat zou er dan gebeuren?

Foucault zei ooit dat hij door zijn historische studies 'het denken wil bevrijden van wat het in stilte denkt', dat hij dus als het ware de fundamentele van de westerse cultuur wil openbreken of ondergraven door ze bloot te leggen. Elders beweert hij dan weer dat hij helemaal niets wil ondernemen. In elk geval laat hij de lezer in *Les aveux de la chair* helemaal vrij om zich al dan niet te bekennen tot erfgenaam van dat vreemde, christelijke verlangen naar waarheid – een verlangen waarin ook nog eens het subject ervan wordt gewantwoord.

De Kesel wijst er terecht op dat een herwaardering van de antieke visie op de mens als autonoom zelfontwerp heel onwaarschijnlijk is in een hypergemediatiseerde tijd, overvol met modellen van zo'n zelfontwerp die in regel modellen zijn ter zelfpromotie. Hoe meer we ingaan op 'professionele' raadgevingen over hoe we ons leven het best actief *managen*, hoe meer we ons *onderwerpen*. We zijn meer dan ooit in de greep van een biopolitieke macht die ons dagelijks inlept hoe we het best zorgen voor onze gezondheid en onze veiligheid, een macht die zich bekommert om 'ons lichaam en zijn lusten'. De structureel ontregelende aard van de seksuele lust wordt zo onder de mat geveegd, en de enige wetenschap die hierover een theorie heeft, namelijk de psychoanalyse, is in onze tijd volledig gemarginaliseerd.

Die psychoanalyse leert ons nochtans dat er op elk zelfontwerp en elke zelfsturing een

storing zit, al dan niet bewust. Onze tijd verloochent dit, voor zover seks tot een zaak wordt gemaakt van identitaire zelfprofilering. Een dergelijke verloochening heeft een prijs, want zelfprofilering heeft onvermijdelijk iets excessiefs, potsierlijks, dwangmatig – iets onmachtigs net door de *power* die wordt geëtaled. Ze is doordrongen van een wrokkige agressie die altijd meespeelt bij wie pretendeert macht te hebben over wat wezenlijk aan de eigen macht ontsnapt. Het 'verzet' tegen de gemediatiseerde biopolitiek, zo meen ik De Kesel door Lacan geïnspireerde kritiek op Foucault te begrijpen, kan dan ook niet biopolitiek zijn, maar moet uitmonden in een cultuur van het verlangen. De 'waarheid' van dit verlangen is goddelijk noch des duivels. Het is evenmin een afwijking waar dokters of therapeuten mensen al meer dan een eeuw lang op vastprikken. De waarheid van dit verlangen is *singulier*. Het is een fictie, een idiote wensconstructie, een *fantasma*, iets wat de mens *draagt* zonder dat hij er ooit toegang toe krijgt, wat niet wil zeggen dat hij er geen verantwoordelijkheid voor draagt. Het komt erop aan mee te spelen, op een leefbare en zelfs inspirerende manier, met het spel dat dit fantasma met de mens speelt.

Uiteindelijk distantieert Foucault zich van de psychoanalyse zonder zich er theoretisch toe te verhouden. Hij heeft nooit een theorie over de seksualiteit geformuleerd, maar beschreef enkel 'objectief' hoe het begrip 'seksualiteit' de inzet is van allerlei historische, van macht doordrongen taalspelen. Het is duidelijk dat seks voor hem een misleidend concept is. Hij houdt niet van de prioriteit die de psychoanalyse eraan verleent. Liever ziet hij het seksuele opgaan in het meer ongedifferentieerde van 'het lichaam en zijn lusten'. Het gevolg hiervan is dat zijn universum bevreemdend wordt, omdat zo iets als perversie er niet in bestaat. Zo betoogt hij in een interview uit 1984 dat sadomasochisme een ruimte voor creatieve inventie is waarin lust wordt beleefd aan de 'omgang met vreemde objecten', aan 'bizarre delen van het lichaam' en aan 'ongewone situaties', iets wat hij toejuicht omdat zo een 'deseksualisering van de lust' optreedt. De streng gecodeerde sadomasochistische rituelen koppelen lust los van seks. Ze drijven dus als het ware in de praktijk het 'drogbeeld' van de seksualiteit uit, en ze weerleggen dat 'er seksuele lust aan de basis van alle mogelijk lusten ligt'. Elders stelt Foucault dat het doel van het sadomasochistische ritueel erin bestaat 'om elk deel van het lichaam te gebruiken als seksueel instrument'. Het spreekt zijn idee van deseksualisering niet tegen: een setting organiseren waarin elk lichaamsdeel kan worden ingezet als seksueel instrument leidt tot deseksualisering. Foucault bekent ook wat het doel hiervan is. De *tristesse* na de *coïtus* vermijden, het 'animal triste *post coitum*'. De seksualiteit moet worden omzeild om niet te moeten ervaren wat volgens de psychoanalyse wezenlijk tot het seksuele behoort, namelijk dat de bevrediging onbevredigend is.

Beelden: Jef Geys, Museum Middelheim, Antwerpen, 1999

Marc De Kesel, *Seks in biopolitieke tijden. Levenskunst met Foucault en Lacan*, Amsterdam, Boom, 2023, ISBN 9789024451814.

MUSÉE D'IXELLES  
MUSEUM VAN ELSENE

# OPROEP VOOR KUNSTCREATIE

meer info op [www.museumvanelsene.be](http://www.museumvanelsene.be)

Degroof Petercam

LES AMIS DU MUSÉE D'IXELLES  
DE VRIENDEN VAN HET MUSEUM VAN ELSENE

Ixelles Elsene

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES



FREDDIE MERCADO

# FREDDIE

'Hypersexualized and striking godlike poses, Freddie's complex characters elude categories, genders, and binaries.'  
— ArtForum about Freddie Mercado

16.07 – 17.12.2023

Open:  
wo-vr 13:00–17:00  
& za-zo 11:00–17:00

Vleeshal Middelburg, Centrum voor hedendaagse kunst  
NL

vleeshal.nl

# Artist & Curator Talks

**Bart Stolle** 24/9/2023

**Billytown** 4/10/2023

**Line Ajan & Clémentine Proby (Mudam)** 8/11/2023

**Emmanuelle Quertain** 20/11/2023

**Jo Frenken** 27/11/2023

**Johan Pas** 8/12/2023

# Vital Signs

5/11/2023

**Melissa Gordon: Vital Signs. Recent Writings and Works**

book launch in collaboration with Occasional Papers

**Angie Keefer, Eva Kenny, Nathasha Soobramanien, Chris Evans (Sudden Wealth), Henry Anderson and Sabrina Seifried**

presentations on voice

frans masereel centrum

Masereeldijk 5  
2460 Kasterlee (BE)  
[fransmasereelcentrum.be](http://fransmasereelcentrum.be)

Flanders State of the Art

# Sterrenbeelden

BASJE BOER

Een kamer op een hogere verdieping van fotomuseum Huis Marseille, gevestigd in twee herenhuizen aan de Amsterdamse Keizersgracht, is gevuld met tafels. Onder glas liggen rijen met polaroids. Uitvergroete details van enkele foto's bedekken de muren als behang. De polaroids zijn niet vierkant, zoals de bekende amateurvariant van de instantfoto, maar langwerpige. Een cassette past in een professionele 4x5-camera. Op de rijen foto's in Huis Marseille zijn vooral mensen te zien. Jonge mensen, oude mensen. Kijkend in de cameraleens of naar hun voeten. Opgetut of casual gekleed. Herkenbaar als celebrity of met een gezicht dat je ergens van kent – maar waarvan ook alweer? Omdat de portretten gelijk van formaat zijn, zijn de geportretteerden dat ook. Ze liggen daar heel kwetsbaar – van een polaroid is er tenslotte maar één exemplaar. Dit zijn kleine unicums; geen plaatjes, maar objecten. Sommige zijn beschadigd omdat de foto te haastig werd losgetrokken van de chemicaliën, zoals bij dit type polaroid de methode is. Op andere foto's is een notitie te lezen. De oneffenheden maken de beelden specialer, ze dragen bij aan hun status als unieke objecten.

Op de tentoonstelling *Polaroid 54/59/79* in 2022 waren foto's te zien die Dana Lixenberg (1964) maakte tussen 1993 en 2010. Gelijktijdig verscheen een boek met dezelfde titel bij Roma Publications. Het gaat niet om een catalogus: de tentoonstelling kwam voort uit het boek, niet andersom. Ook in het boek worden Lixenbergs polaroids in rijen geschikt, allemaal op gelijke grootte. Ook in het boek wordt het ritme doorbroken door enkele paginavullende details. De polaroids werden in hun geheel afgedrukt, inclusief de witte randen die de polaroid kenmerken, de beschadigingen en de notities. Ook hier worden Lixenbergs foto's niet als plaatjes afgebeeld, maar als kleine objecten.

Een jonge acteur in onflatteuze jeans staat met zijn rug naar de drukke straten van Manhattan. Een r&b-zanger doet een dutje op de bank. Een komiek zit aarzelend aan tafel. Een voormalig burgerrechtenactivist zit breekbaar op een stoel. Een bejaarde literatuurcriticus draagt een jasje waar de hanger nog in lijkt te zitten.

In 1989 trok Dana Lixenberg, geboren in Amsterdam en afgestudeerd aan de Rietveld Academie, op de bonnefooi naar New York. In wat het laatste hoofdstuk zou blijken van de hoogtijdagen van de tijdschriftcultuur groeide de Nederlandse uit tot een graag geboekte opdrachtphotograaf die werkte voor bladen als *New York Times Magazine*, *Rolling Stone*, *The New Yorker*, *Vibe*, *Newsweek* en *Vrij Nederland*. Ze portretteerde vooral beroemdheden, maar ook gewone Amerikanen. Tussendoor werkte ze aan autonome series, zoals *Imperial Courts*, waarvoor ze tussen 1993 en 2015 de inwoners volgde van een woningcomplex in de wijk Watts in Los Angeles. Voorafgaand aan haar fotosessies schoot Lixenberg altijd een aantal polaroids met haar 4x5-camera, bij wijze van test of als referentie. In een tijd waarin we allemaal fotograaf zijn en beelden schieten met digitale camera's, is het lastig om de instantkwaliteit van de polaroid naar waarde te kunnen schatten. Destijds wist Lixenberg feitelijk niet meer over de uitkomst van haar fotosessies dan wat ze zag door haar zoeker of mat met een lichtmeter. Door testfoto's op instantformaat te maken, waren zij en haar assistent in staat om te zien wat het licht precies zou doen op beeld. Het bedrijf Polaroid en de gelijknamige techniek zouden echter ophouden te bestaan, net zoals de hoogtijdagen van papieren media voorbij zouden gaan en digitaal fotograferen gangbaarder zou worden dan de analoge variant. Lixenberg maakte haar voorraad polaroidcassettes op en werkte daarna nog een tijdje met een inferieur alternatief, geproduceerd door Fuji. Uiteindelijk zou ze stoppen met de trekpolaroids.

In *Polaroid 54/59/79* kijkt Lixenberg terug op zeventien jaar aan fotosessies, of om pre-



cies te zijn: op de tussenmomenten die aan die sessies voorafgingen. Dat zijn de momenten waarop de voorbereiding is afgerond, maar het werk nog moet beginnen. Het zijn momenten die nog niet helemaal meetellen en dus niet helemaal echt zijn – en toch zijn ze vastgelegd. In Lixenbergs boek zijn ze van alles losgezongen – van de tijd, van iedere context. De index met informatie over de afzonderlijke fotosessies, zoals naam, datum en opdrachtgever, maakt nadrukkelijk geen deel uit van het boek, maar wordt afzonderlijk meegeleverd. Deze beelden, zo lijken Lixenberg en vormgever Roger Willems te willen zeggen, staan geheel op zichzelf. De enige context komt van de kijker.

Wie door *Polaroid 54/59/79* bladert, zal soms een gezicht herkennen, soms niet. De ene geportretteerde wordt misschien herinnerd als de jongeman die jong is overleden aan een overdosis. Van de andere kan bekend zijn dat hij zelfmoord pleegde. De foto werd genomen en de tijd gleed voorbij. De een zou wereldberoemd worden, de ander controversieel. Het beeld zelf is vrij van connotatie, en het is de kennis van de kijker die het in de tijd verankert en het van betekenis voorziet. Op de foto is niet te zien dat de tijd voorbijgleed, op de foto staat de tijd juist stil. Het is de kijker die tijd toevoegt aan het beeld, en daarmee ook kwetsbaarheid.

Een punkzanger kijkt sexy als een supermodel in de lens, met een wenkbrauw opgetrokken en een hand in zijn broek. Een acteur paradeert rond in pak. Een stuntperformer zit met zijn vrouw in het uiterste hoekje van de bank onder een schilderij van zijn jongere zelf. Een acteur met krijtwit krullend haar. Een zanger met zwartgeverfd haar. Een muzikant als een geestverschijning, met een lijkleek gezicht omhuld door het donker.

Sinds Dana Lixenberg haar polaroids schoot, is de celebritycultuur alleen maar wijdverbreider, alomtvattender en vreemder geworden. Wat hoopt de kijker eigenlijk te vinden in beelden van beroemde mensen? Wat is de betekenis van het fenomeen? De celebritycultuur gaat niet zozeer over het werk dat vakmensen, zoals acteurs en muzikanten, afleveren – het gaat over hun publieke persona. Die persona's zijn uitvergrotingen, groter dan het leven. De kijker gebruikt ze om ideeën en verlangens op te projecteren, om morele overtuigingen aan te toetsen.

De meeste bezoekers van Huis Marseille zullen het gewend zijn om neer te kijken op die celebritycultuur, en om haar weg te zetten als oppervlakkig en dom. En toch maakt het fenomeen ontegenzeggelijk onderdeel uit van onze levens. De werking is niet subtiel, maar doet niet onder voor andere vormen van cultuur, zoals kunst en mode. Celebrity's staan net iets boven ons. Ze zijn bovenaards, ongrijpbaar – niet voor niets noemen we ze sterren – en tegelijkertijd herkennen we onszelf in hen. We zien onszelf gereflecteerd, als in een spiegel. Ze roepen vragen op, moedigen ons aan om met antwoorden te komen. Die vragen gaan over hoe we onszelf en elkaar zien. Over onze waarden, onze levens, onze relaties met anderen.

Halverwege *Polaroid 54/59/79* duiken beelden op van zogeheten *impersonators*. We herkennen de zwarte kuif van Elvis Presley, het spleetje tussen de voortanden van Elton John, de nauwelijks verhullende pakjes van Christina Aguilera en Britney Spears. Deze mensen zijn niet meer dan oppervlakkige kenmerken, als een wandelende feesthoed of opplaksnor. Hun plek in het boek lijkt een sleutelrol te vervullen. Ze zijn de letterlijke belichaming van het thema: de balans tussen gewoon en bijzonder. Deze *impersonators* dragen de juiste kleding, hebben hun haar op de juiste manier *gestyled*, maar er ontbreekt iets: charisma. Natuurlijke glamour. Ze zijn niet speciaal, ze doen alsof. Zijn de echte celebrity's in het boek dan wel zo bijzonder? Hen zien we in versleten jeans, met ongekamde haren. Smalnetjes, gewoontjes. Soms is hun glamour onmiskenbaar, te ontwaren in de peilloze diepten van de ogen van een muzikant of in de achteloze schoonheid van een rapper. Op andere foto's wordt de geportretteerde verslonden door het alledaagse. Niet het gezicht van de acteur trekt de aandacht, maar het plastic flesje in zijn hand. Wat, zo vraagt de kijker zich af, betekent het om gewoon te zijn? En wat maakt iemand bijzonder?

Een zakenman wordt omringd door marmer en goud. Een meisje wordt omlijst door de bloemetjesgordijnen van haar tienerkamer. Een acteur neemt een moeilijke pose aan, passend bij zijn moeilijke blik. Een acteur werpt een schaduw over zijn gezicht met zijn eigen frons. Een schrijver staat in korte broek voor een olieverfschilderij van een konijn en, ter hoogte van zijn blote benen, een paar lelijke luchtroosters.

Ooit stond de polaroid symbool voor nieuwigheid, nu voor nostalgie. De welbekende variant, vierkant met een dikke witte rand, is tegelijkertijd alledaags en glamoureu. Enerzijds heeft dit format een wegwerpkwaliteit. Voor een polaroid poseer je achteloos, met rode wangen van de drank, schouder aan schouder met vrienden. Is de foto ontwikkeld, dan bewaar je die onder een magneetje op je koelkast, of met een paperclip in je dagboek. Anderzijds is een polaroid heel letterlijk speciaal: er is er maar één van, en hij is duur. In de tijd dat Polaroid nog bestond, was een cassette van tien prijziger dan een filmrolletje van 36 foto's, zelfs als je uitrekende wat je bespaarde aan ontwikkel- en afdrukkosten. Vandaag, gewend als we zijn aan eindeloos digitaal foto's schieten, is de instantfoto, waarvoor camera en film door andere bedrijven worden geproduceerd, zelfs nog duurder. De polaroid – het ultieme format voor snapshots – is gewoontjes. Tegelijkertijd tilt dit type foto het moment boven het gewone uit. Waar dat ook mee te maken heeft, is die ene speciale kwaliteit: het ding-zijn van de polaroid.

De beelden van Lixenberg zijn kleine unicums, kleine objecten, kleine sculpturen. Hun ding-zijn geeft ze iets monumentaals. Zelfs in het boek, waarin het object weer plaatje is geworden, kijken we naar méér dan een beeld. We kijken naar de randen errond, de letters in de kaders. We kijken naar de vlekken, de oneffenheden. Elk

beeld is uniek, maar er zijn er zo véél – rij na rij na rij. Allemaal hebben ze dezelfde afmetingen, ze zijn gelijkwaardig in ieder opzicht. Elk beeld is bijzonder en, tegelijkertijd, prettig onbijzonder. In *Polaroid 54/59/79* is de polaroid meer dan het format waar Lixenberg toevallig haar testfoto's op schoot. Het medium raakt aan de kern van het project.

Alledaags en onalledaags. Gewoon en bijzonder. Het boek van Lixenberg (en Willems) speelt met dit contrast, trekt het door in de combinaties van de portretten. Behalve de paginavullende details tussendoor telt elke spread in *Polaroid 54/59/79* acht polaroids: vier links en vier rechts. Liggende beelden worden staand ingevoegd, ook daarin is geen onderscheid. Er is de schijn van willekeur, maar sommige combinaties verraden dat er van toeval geen sprake is. Op één pagina zien we het portret van een jonge man op een balkon naast dat van een oude man voor een raam, beiden met de skyline van New York achter zich. Op een andere pagina: een jonge opgetutte vrouw naast een oude man in pak. Open staat tegenover dicht, mannelijk tegenover vrouwelijk, licht tegenover donker. Een foto van een dominatrix in vol ornaat naast een foto van een bejaard echtpaar. Wall Street naast Harlem, jonge zwarte meisjes naast een oude witte vrouw. Een witte man draagt make-up, een zwarte man een bontkraag. Door het sterke contrast gaan bepaalde elementen een gesprek met elkaar aan: ze spreken elkaar tegen of zijn het juist eens. Op de foto's die de reeksen portretten doorbreken, zien we drukke straten naast stillevenen. Rijk tegenover arm, chaotisch naast opgeruimd. Overvolle werkplekken en luxueuze woningen. Een rechtbank, een tentenkamp.

De lijn die *Polaroid 54/59/79* bijeenhoudt, die gewoon en bijzonder in balans houdt, zit 'm echter niet in de contrasten. De fotograaf portretteert een schrijver achter zijn bureau, niet impoosant van onderaf gefotografeerd, of melancholisch in close-up, maar van een afstandje. Ze maakt er iets lachwekkends van, zoals de schrijver wordt omringd door zijn belangrijke schrijverspullen – het braafste schrijvertje van de klas. De fotograaf portretteert de zakenman die president zou worden – wel van onderaf, een en al rijkdom en zelfgenoegzame grijns. Hij staat stevig, de armen over elkaar, maar de foto doet hem wankelen doordat ze hem net iets scheef in het kader zet. De fotograaf zet haar modellen in de hoek – in de hoek van de kamer, op het puntje van de bank, tegen de dikke witte rand van de polaroid aan. Het neigt naar het lullige, maar blijft in het nette. Lixenberg maakt haar modellen niet belachelijk, ze haalt simpelweg iets naar voren wat schuilgaat onder het oppervlak. Het is wat ons met elkaar verbindt, beroemd of onbekend, alledaags of glamoureu. Het is wat ons gelijk maakt, even gewoon als bijzonder. Onze kwetsbaarheid zet ons scheef in het kader en doet ons wankelen. Dana Lixenberg ziet het, en legt het vast.

Dana Lixenberg, *Polaroid 54/59/79*, Amsterdam, Roma Publications, ISBN 9789464460223.

# Antwerp Art

## LLS Paleis

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

019 te gast in LLS Paleis: **ENTROUVERTE**  
Tentoonstelling in het kader van de jaarlijkse  
samenwerking tussen 019, Gent en LLS  
Paleis, Antwerpen.

Met bijdragen van 019, **Haron Barashed, Isabel Motz  
& Nils Bergmann, Stijn ter Braak, Julian Braakman,  
Lulu van Dijck, Lise Duclaux, Lizzy Ellbrück, Valentin  
Garcia, Ilke Gers, Louis Hilson, Fred Horton, Leo  
Horton, Bruno Jacoby, Lore Jans(s)ens, Vennica  
Sidibanga Kaseye, Tjoko Kho, Mathew Kneebone,  
Tony Matelli, Jan Minne, Lyra Oey, Márk Redele,  
Maren Rommerskirchen, Stéphanie Saadé, Juliane  
Schmitt, Victor Sirot, Joëlle Tuerlinckx, Kaat  
Vercammen, Mathieu Serruys & Joris Verdoodt, Lois  
Weinberger, Jens Wijnendaele, Angela Xu**  
ENTROUVERTE kan 24/7 bezocht worden  
Opening 10/09 van 15:00–18:00  
t/m 22/10

Bilbao – Antwerpen: Itzulera Guztiak!

**Justine Grillet**

**Rik Van Gorp**

Performance op 03/11 in Bilbao

Antwerpen – Bilbao: Aller – retour!

**Taxio Ardanaz, Amaia Molinet, Leire Muñoz,  
Justine Grillet, Rik Van Gorp**

Performance op 11/11 in LLS Paleis,  
Antwerpen

## Middelheim- museum

Middelheimlaan 61, 2020 Antwerp  
+32 (0)3 288 33 60 middelheimmuseum.be  
sept: tue – sun, 10:00–19:00  
oct – nov: tue – sun, 10:00–17:00

Kunst in de Stad – Public Figure #4

**Iván Argote**

Stadspark Antwerp  
t/m 19/05/24

Kunst in de Stad – Mimesis

**Lili Dujourie**

Leopold de Waelplaats 2, Antwerp

Kunst in de Stad – The Long Hand

**Sammy Baloji**

Cockerillkaai, Antwerp

## valerie\_traan gallery

Reyndersstraat 12, 2000 Antwerpen  
+32\_475 75 94 59 www.valerietraan.be  
thu – sat, 14:00–18:00

ZONDER EINDE (endless)

**Frederic Geurts**

t/m 28/10

Mirrors, Circles and Sunshine

**Annemie Augustijns**

04/11–02/12

**Vincent Geyskens & Pat Harris**

09/12–20/01

## Keteleer Gallery

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

Desert Spirals

**Sybre Vanoverberghe**

t/m 07/10

Golden Suicides

**Bjarne Melgaard**

14/10–25/11

## Eva Steynen. Deviation(s)

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

Motion Collision

**Alice Janne**

10/09–28/10

Unseen Amsterdam 2023

**Christine Clinckx**

21/09–24/09

Art paper Brussels

**Benoît Felix, Alice Janne, Johannes Ulrich**

**Kubiak, Fred Michiels**

05/10–08/10

Luxembourg Art Week

**group exhibition**

10/11–12/11

## Micheline Szwajcer

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

## Art Gallery De Wael 15

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

Formality

**Tom Woestenborghs**

t/m 08/10

Growflow

**Stéphanie Leblon**

21/10–26/11

## Axel Vervoordt Gallery

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

**Waqas Khan**

30/09–13/01

Sailing

**Jaffa Lam**

30/09–13/01

Resilience

**Pierre Culot-Tsuyoshi Maekawa**

30/09–25/11

## FRED & FERRY

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

Shedding Skin

**Lydia Hannah Debeer**

02/09–30/09

ARCHIPEL #3 @Platform6a by Deweer

L'autunno

**Lydia Hannah Debeer, Zoro Feigl,**

**Antoine Waterkeyn**

24/09–22/10

Around Video Art Fair (AVAF)

**Thomas Verstraeten**

29/09–01/10

Gewand

**Liesbeth Henderickx**

14/10–11/11

We Get Along So Well

**Stephanie Lamoline**

in collaboration with **Emergent**

14/10–11/11

## Annie Gentils Gallery

Peter Benoitstraat 40, 2018 Antwerpen  
03 216 30 28 +32 (0)477 756 721 anniegentilsgallery.com  
wed – sun, 14:00–18:00 and by appointment

Les abeilles et les fleurs indociles

**Lise Duclaux**

t/m 05/11



# Wie wil er verlicht worden?

VLAD IONESCU

Het kunsthistorisch en filosofisch project van Georges Didi-Huberman (1953) berust op een kritische opvatting van de *tijd* van beelden. Valt een kunstwerk samen met de historische tijd waarin het vervaardigd is, of is het een gelegenheid om wat voorbij is over te dragen naar de toekomst? In het eerste geval is er sprake van een positivistische kunstgeschiedenis: het werk is een tijdsdocument en getuigt van historische culturele mogelijkheden. De tweede hypothese is complexer en speculatiever, en berust op enkele centrale concepten van de moderne kunstfilosofie. Het *Nachleben* van visuele vormen, zoals gedefinieerd door Aby Warburg, berust op het idee dat een kunstwerk niet alleen een materiële drager is, maar een terugkerend visueel symptoom. Een Maria Magdalena die zich de haren uit het hoofd trekt in het zicht van de gekruisigde Jezus in een reliëf van Bertoldo di Giovanni uit de late vijftiende eeuw is een visuele geste die voorbij de eigen historische tijd beschouwd kan worden, niet alleen als rouw, maar ook als verlangen. Visuele gestes vormen op die manier een constellatie van psychische krachten.

Het dialectisch beeld is een ander concept dat bij Didi-Huberman centraal staat. De notie komt uit het werk van Walter Benjamin, volgens wie 'dialectisch' niet verwijst (zoals bij Hegel) naar het proces waarbij tegenstrijdige polen een hogere verzoening vinden, maar net naar een zinbeeldige, stilstaande en plotse weerklank van wat ooit is geweest. Beelden worden krachten die in het heden opnieuw gemonteerd en aangeduid kunnen worden. De tijd van beelden is noch hun historische tijd, noch de tijd van wat ze expliciet voorstellen. Het gaat om een virtuele tijd waarin motieven, gestes en vormen zich op nieuwe manieren veruitwendingen. De tijd van deze historiografie is niet meer diachronisch maar synchronisch. Het werk van Georges Didi-Huberman berust op deze twee conceptuele schema's – *Nachleben* en dialectisch beeld. Het is een combinatie die de warburgiaanse methodiek doet herleven: het doel van de kunstgeschiedenis is niet langer de juxtapositie van beelden, oeuvres en stijlen, maar het dynamisch denken door middel van alle soorten visuele verschijningen – van amateurfoto's tot wetenschappelijke documenten en klinische beelden – die terugkerende gestes bevatten. Het maakt ook de historiografie tot een oneindig project, want het wetenschappelijke doel ervan is het vormen van constellaties die *latente* gestes, denkbeelden, affecten en ideeën *manifest* kunnen maken. Het is in beeldconstellaties dat de kunstgeschiedenis een wetenschappelijke roeping vindt, door te tonen hoe betekenissen zich langzaam vormen en veranderen.

Didi-Hubermans denkproces is centrifugaal: de dialectische werking van beelden is de *basso continuo* van een oeuvre waarin verschillende kunstenaars en denkers besproken worden rondom een conceptueel centrum. Een deel van zijn werk wordt als reeks opgevat, zoals *L'oeil et l'histoire*, dat uit verschillende bundels bestaat, waaronder *Peuples exposés, peuples figurants* uit 2012, een lofrede aan de notie 'volkeren'. Didi-Huberman wijdt een lang hoofdstuk aan het voorstellen van volkeren door dichters, schilders, fotografen en cineasten, zoals ook Pier Paolo Pasolini, in wiens vroege films het lokale dialect van Italiaanse volkeren werd gecultiveerd.

Pasolini keert terug als hoofdpersonage in *Survivance des lucioles*, een essay in boekvorm uit 2009, waarin opnieuw de notie van dialectisch beeld wordt besproken. De keuze van uitgeverij Octavo om dit essay te vertalen is begrijpelijk: het boekje is een voortreffelijk alhoewel klein voorbeeld van Didi-Hubermans filosofie. De editie – het debuut van de Franse denker in het Nederlands, met twee teksten in *De Witte Raaf* in 2001 en 2003 als uitzondering – bevat ook Pieter Van Bogaerts overzichtelijke inleiding tot dit immer aangroeiende oeuvre.

Vuurvliegjes komen in de geschriften van Pasolini twee keer voor, eerst in een brief uit 1941 aan zijn jeugdvriend Franco Farolfi

en daarna in de *Corriere della Sera* in 1975. In de brief beschrijft Pasolini de fascistische oorlogsmachine, zichtbaar in bijvoorbeeld de vele schijnwerpers die de hemel controleren. In dit landschap ziet hij plots toch een fonkelende massa vuurvliegjes die, tijdelijk, esthetische troost brengen. Ze vormen een vluchtige en broze uitzondering in een bezwaarlijk historisch moment. In het krantenartikel uit 1975 verandert Pasolini volledig van toon: het fascisme van de jaren dertig en veertig keert inmiddels terug als naoorlogse ecologische en culturele vernietiging. De vuurvliegjes zijn weg en het volk is veranderd in een homogene, consumerende massa. Het politieke centrum dicteert 'totaal en onvoorwaardelijk' een cultureel conformisme dat elk verschil plafonneert. In plaats van de diverse volkeren met hun dialecten en gestes – in plaats van de disparate groepen van vuurvliegjes – heerst er een controlerende 'overbelichte macht'. Pasolini's pessimisme neemt een radicale wending wanneer hij zijn liefde voor het volk – die zijn oeuvre mee geïnspireerd heeft – volledig afzweert.

Deze klaagzang der intellectuelen over de laatkapitalistische conditie heeft intussen vele variaties gekend, van de Frankfurter Schule tot Baudrillard, van Benjamins kritiek van de ervaring tot de herleving ervan in het werk van Agamben. Er is dus niets nieuws aan Pasolini's teleurstelling, maar Didi-Huberman gebruikt diens opmerkingen om ze kritisch te benaderen. Is het echt zo dat alle vuurvliegjes voor altijd zijn verdwenen? En kan, in dat geval, het pessimisme niet beter en anders georganiseerd worden? Didi-Huberman concentreert zich op denkers die alle hoop hebben opgegeven. Naast Pasolini is Giorgio Agamben een andere auteur die hij als intellectuele bondgenoot beschouwt, én als een voorbeeld van onterecht pessimisme. De keuze voor deze auteurs wordt in het essay niet geduid, en dat is een methodologisch probleem: Didi-Huberman onthult altijd denkbeelden en auteurs die al binnen zijn kritiek passen. Die kritiek bestaat er net in dat er, ondanks terecht cultuurpessimisme, altijd een verschuiving, een terugkeer – een *Nachleben* dus – van de weerstand zal blijven bestaan. Vuurvliegjes, vlinders, motten en wandelende takken keren terug en het zijn figuren die zijn denken over hedendaagse kunst in de bundels *Phasmes* (1998) en *Phalènes* (2013) eveneens organiseren. Als insecten belichamen ze ook de onverwachte, snelle beweging die analoog is aan de werking van dialectische beelden, aan de plotse visuele 'spasmen' die een onverwacht verschil op een voorheen homogene achtergrond introduceren.

Wat Didi-Huberman het organiseren van het pessimisme noemt, is een manier om het dialectisch beeld in het gesprek te herintroduceren. Lichtvonkjes en schitteringen blijven bestaan, maar men moet ze elders zoeken, bijvoorbeeld in het oeuvre van Pasolini zelf. Diens pessimisme is immers complexer dan wat Didi-Huberman ervan maakt. Hij verwijst bijvoorbeeld niet naar het gesprek uit 1969 met Luigi Fontanella, waarin Pasolini zijn eigen 'aristocratische houding' bespreekt, samen met zijn 'meer elitair, meer complex' werk. Vooral zijn vertrouwen in de poëzie is hier opmerkelijk, als een laatste verzet tegen het consumentisme, en als een kunstvorm die onmogelijk te recupereren valt.

*Het voortleven van de vuurvliegjes* is intussen een aantal keer besproken, onder meer door Marc De Kesel en Stijn De Cauwer. Het is opmerkelijk dat de recensenten de voornaamste artistieke weerklank van dit boek onbesproken laten, en dat die ook in het nawoord van Van Bogaert niet aan bod komt. In 2013 maakte de Franse regisseur Vincent Dieutre de film *Orlando Ferito*, een documentaire over de hedendaagse politieke onverdraagzaamheid in Italië (meer bepaald in Palermo), die als achtergrond dient voor een poppentheaterstuk over Orlando, prins van de Pupi, en een geestige variatie op Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*. In *Orlando Ferito* wordt *Survivance des lucioles* voorgelezen en Didi-Huberman wordt uitgebreid geïnterviewd. Het poppentheater, als oude Siciliaanse traditie, komt tevoorschijn als een schitterend land-

schap van vuurvliegjes, ondanks alles. Het is een dialectisch beeld omdat de gewonde (*ferito*) Orlando hoop zoekt in een oud verhaal en in een oude kunstvorm die bedoeld is voor kinderen, en dus voor de toekomst. Benjaminiaanser kan het haast niet, en het is in *Orlando Ferito* dat het essay een subtiele en intelligente veruitwending heeft gevonden.

Om vuurvliegjes te kunnen zien, maakt Didi-Huberman een onderscheid tussen een apocalyptische visie op de wereld en de voortlevende vuurvliegjes. Een dogmatische totalitaire horizon belooft verlossing. Het alternatief is de immanentie van voortdurend glinsterend verzet, de tijdelijke en lokale wedergeboorte van de hoop, zonder een 'licht aller lichten'. Het 'voortleven' bewijst dat de vernietiging geen afgerond historisch moment is, maar een terugkerend proces van verwoesting en weerstand. Met andere woorden: in plaats van een openbaring of de grote revolutie te verwachten, moeten we de palliatieve benadering of de oneindige psychoanalyse koesteren. In plaats van de geschiedenis als een evolutie te zien waarin de spanningen uit het verleden opgeheven worden, verschijnt het verleden opnieuw in het heden als belofte van geluk. Daarom benadrukt Didi-Huberman dat de mens noch de totale genezing noch de totale vernietiging moet verwachten.

Ondanks het gejammer van Pasolini en Agamben moet iedereen dus een *modus vivendi* vinden, een manier om vuurvliegjes ergens te kunnen beschouwen. De oplossing van Didi-Huberman is even bekend als voorspelbaar. Omdat er vanuit de totalitaire horizonten geen geschikt antwoord kan komen, moeten we blijven zoeken naar tijdelijke en lokale aktes van verzet. De Certeaue onderscheid tussen de totalitaire strategieën van de consumptiemaatschappij en de meer lokale en transformerende tactieken blijft daarom weerklanken. Pasolini's artikel over de vuurvliegjes keert ook terug in een recent boek, namelijk *Stylen. Critique de nos formes de vie* van Marielle Macé uit 2016. Zij pleit voor een 'maniërisme van het leven', wat doet denken aan Didi-Hubermans pleidooi voor het zoeken naar een nieuwe schoonheid. Het is die cultuur van een lokaal verzet, dankzij het verscherpen van de zintuigen en de verbeelding, die symptomatisch terugkeert in de hedendaagse, of eerder nog, in de naoorlogse Franse filosofie.

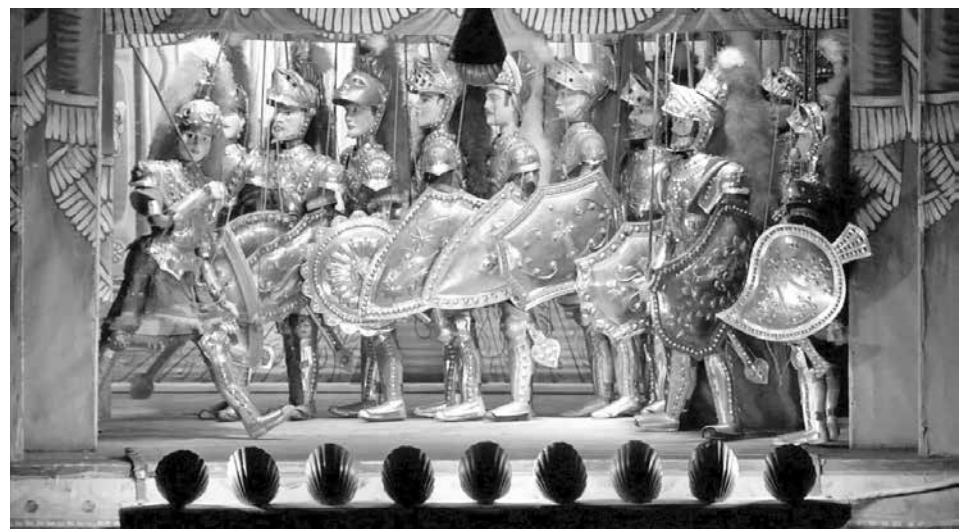
In zijn nawoord op *Het voortleven van de vuurvliegjes* heeft Pieter Van Bogaert gelijk als hij stelt dat Didi-Huberman een manier zoekt om 'beelden van hun cliché te ontdoen' en dus weerstand te bieden aan de spektakelmaatschappij. Toch valt te betwijfelen of dat gelijkgesteld kan worden, zoals Van Bogaert doet, met de eerder naïeve oplossing van Thomas Decreus: de democratie herstellen door haar weer op de straat en de barricades te brengen. Ook dat is immers een conservatieve oplossing, waarmee de clichés van mei '68 worden gerecycleerd in een tijdperk waarin de publieke ruimte drastisch veranderd is. Elke kunstdocent kan voor eigen koor de revolutie preken, maar dat verandert er niets aan dat de massa's meer dan ooit bezig zijn met de zoektocht naar veiligheid en naar koopkracht, binnen een strak gemanaged netwerk van bij uitstek private instellingen.

Het probleem met Didi-Hubermans organisatie van het pessimisme is dat het om een bescheiden *esthetisch* voorstel gaat, zonder echte *poëtische* ambities. Toeschouwers – liefhebbers – zullen hier en daar zeker nog door passerende vuurvliegjes ontroerd worden. De meer betekenisvolle vraag is hoe er nog kunst te maken valt in een wereld waarin lezen en kijken onderdeel zijn geworden van de aandachtsindustrie. De vraag is niet of er nog esthetisch en intellectueel genot in een snel wegvallende, pathetische, schilderachtige ruïne te vinden is, maar eerder hoe er nog cultuur te creëren valt, en vooral: voor wie? Wat uiteenvalt zijn niet de zwerende vuurvliegjes, maar de Bildungsidealen van de moderne burgerlijke maatschappij. Conformisme is niet alleen een kwestie van de consumptie van een welbepaalde inhoud, maar ook van het verwijderen van de denkvermogens die bedoeld waren om cultuur te creëren en te verspreiden. Het cultiveren van tijdelijke tactieken om schoonheid te vinden is een realistische optie, die echter ook afhangt van een bredere culturele ontvankelijkheid – de *Empfänglichkeit* van Kant – die elk tijdperk opnieuw moet ontwikkelen. Het overdragen van traditionele verhaalstechnieken, het cultiveren van een complex emotioneel leven en van de historische herinnering – zoals in het poppentheater van Palermo in *Orlando Ferito* – is daarvoor een minimale voorwaarde.

Het speculeren met hoop is een lucratieve industrie in intellectuele kringen, en een van de belangrijkste denkmodellen van Didi-Huberman is Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung*. Handelen in hoop is een goede investering voor een mensheid die de eendigheid van haar projecten voor zich uit duwt. Affecten zoals hoop kunnen variëren op basis van temperament. Voor een optimistische humanist is hoop het drijvende enthousiasme van het project van de verlichting. Voor een pessimist als Pasolini impliceert het verwerpen van de recente wereld ook een resolute aanvaarding van de beperktheid van een artistiek project. Als de vuurvliegjes terugkeren, wie zal ze dan nog aanschouwen? De vraag is niet of kleine of grote lichtjes ons zullen ontroeren. De vraag is wie er überhaupt nog verlicht wil worden.

Fragmenten uit deze tekst verschenen eerder in 2017 in *Journal of Art Historiography* en in een bijdrage aan de door Magdalena Zolkos samengestelde *Didi-Huberman Dictionary*, gepubliceerd door Edinburgh University Press in 2022.

Georges-Didi Huberman, *Het voortleven van de vuurvliegjes*, vertaling Ineke van der Burg en nawoord Pieter Van Bogaert, Amsterdam, Octavo Publicaties, 2022, ISBN 9789490334345.

Vincent Dieutre, *Orlando Ferito*, 2013

Kröller  
Müller

art & project

# kijken is een kunst

eerst komt de liefde voor de kunst

30.09.23 - 25.02.24

Art & Project was een van de toonaangevende galeries uit de jaren zestig, zeventig en tachtig. Uit de nalatenschap van deze galerie kwam een grote kunstcollectie voort, waarvan ruim 300 werken werden geschonken aan het Kröller-Müller Museum. Hiervan zijn ruim honderd werken te zien van onder anderen Jan Dibbets, Ger van Elk, Gilbert & George, Willy Ørskov, Barry Flanagan, Richard Long en Nicholas Pope.

Dit project is mede mogelijk gemaakt door:

Samenwerkingspartner:



Hoofdbegunstigers:



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap



HELENE  
KRÖLLER-MÜLLER  
FUND

VRIENDENLOTERIJ  
WIN MEER, BELIEF MEER

Projectpartners:

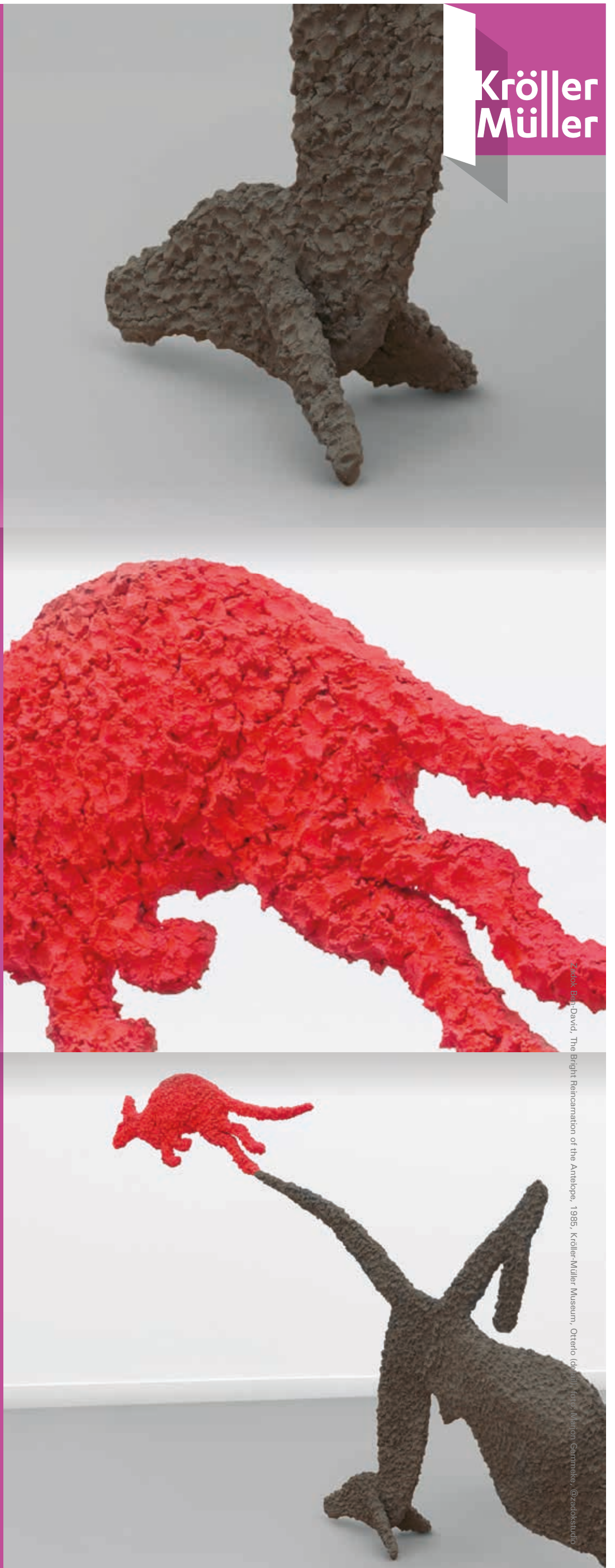
het Prins Bernhard  
cultuurfonds



Ars Donandi  
Madeleine fonds



Vereniging  
Rembrandt



Jacob Egh-David, The Bright Reincarnation of the Antelope, 1985, Kröller-Müller Museum, Otterlo (de afbeelding is afkomstig van de website van de Kröller-Müller Museum, @zandlostudio)

# Omvatten wat de alomvattendheid ontkent

MARC KREGTING

Volgens de Italiaanse filosoof Mario Perniola (1941-2018) zit het met ons beeld van de wereld goed fout. De oorzaak ligt een paar eeuwen geleden, toen zijn collega Jean-Jacques Rousseau degene geweest zou zijn 'die het gevoel in de zin van zelfbewustzijn van het subject boven alles stelde'. Zo werd Rousseau de aartsvader van 'de massamedia-communicatie'.

Dit wapenfeit bracht Perniola anno 2004 te berde in zijn pamflet *Contro la comunicazione*, waarvan onlangs een vertaling verscheen door Liesje Schreuders en Arthur Weststeijn. De Italiaan toont zich er een onheilspreker en betitelt communicatie als 'ziekte'. Het is zijn eerste boek, besefte hij, met een antiboodschap. Daarom vrendelt hij *Tegen de communicatie* met een Heidegger-motto dat polemiek en defensief spreken ondergeschikt maakt aan echt denken. Het maakt zijn pamflet alsnog schuchter, hoewel er wel degelijk wordt nagedacht, nogal ostentatief zelfs. Twee delen bevatten elk vijftien bespiegelingen. Het eerste deel breekt alles af wat er aan communicatie schort, het tweede bouwt op aan de hand van esthetiek, 'de enige manier om de westerse beschaving te redden van de zelf-destructieve waanzin waaraan ze lijdt'.

*Tegen de communicatie* is niet het eerste boek van Perniola dat in het Nederlands verschijnt. In 1998 werd *De esthetica van de twintigste eeuw* door VUBPress gepubliceerd, in een vertaling van Annie Reniers. Daarin schreef Perniola, in het spoor van Kants *Kritik der Urteilskraft*, aan esthetiek het vermogen toe 'dat erin bestaat het bijzondere te denken als zijnde vervat in het universele' en dat 'ons in staat stelt om een samenhangend idee van het geheel in zijn complexiteit te hebben, zoals dit nu juist geschonken wordt door een schoon object of door een natuurlijk organisme'.

Aan esthetiek bevat hem dus een tussenpositie tussen moraal en efficiency, een gematigdheid die zowel intellectueel, praktisch als erotisch van pas komt. De actualiteit, zo benadrukt Perniola in zijn pamflet uit 2004, is namelijk het veelvormige bestaan aan het vermorzelen met communicatie van een *pensée unique* die slechts economisch kapitaal genereert. In wat aldus wordt tentoongespreid, is een radicale, ongespecificeerde en schijnbaar waardevrije macht samengebond. Spelenderwijs brengt communicatie ervaring terug tot een onstelbaar heden, tot onmiddellijkheid. Daartoe bezigt ze 'psychotische' want autonome taal in één register die onmogelijk betekenis kan overdragen, al was het maar omdat men altijd weer met even weinig reden iets anders kan beweren en zo incoherentie toestaat en vaagheid promoot. Dit 'communicatiedespotisme' helpt het 'knechten' van vakmensen, intellectuelen-kunstenaars en ethische beoordelaars. Zo helpt het bovenal het 'vernietigen' van hun kennis.

Tegen deze 'afwijking en ontaarding' van het denken brengt Perniola cultureel en symbolisch kapitaal in stelling. Daarmee doemt Pierre Bourdieu op. Vooral zijn concept 'belangstellende belangeloosheid' (een even kek bedenksel als 'intentionaliteit zonder intentie') vindt de Italiaan behartenswaardig, omdat het subjectiviteit achter zich weet te laten en een maatschappelijk doel dient dat bij het partje van de globe hoort waar Perniola's bekommernis naar uitgaat: 'Dankzij de communicatie verandert het uiterst 'geciviliseerde' Westen in de plek bij uitstek waar obscurantisme, tirannieke willekeur en barbaarsheid welig tieren.' Onder die betreunde regio valt bij hem de Verenigde Staten niet. Ook ontvouwt het denken geen ideologie meer, tenzij ze de bestendige opeenvolging van modes aangaat. Verder is communicatie totalitair omdat ze antitotalitarisme inlijft: 'Ze is omvattend in de zin dat ze ook omvat wat de alomvattendheid ontkent.'

De in het eerste deel van het pamflet verzamelde bezwaren tegen communicatie trekken een wissel op de lectuur van het geheel, doordat Perniola redeneert volgens een niet-dit-maar-dat-principe. Ook wanneer hij in het tweede deel esthetiek

als oplossing geeft, formuleert hij dus nog zijn klachten en scheidt hij net zo goed een onontkoombaar heden. Even tegenstrijdig was het relletje dat aan de Nederlandse versie voorafging. Een maand vóór verschijnen publiceerde covertaalster Schreuders in het *NRC Handelsblad* van 21 november 2022 een ziedend en vaag opiniestuk over een wetenschapscommunicatie-initiatief van minister Robbert Dijkgraaf, waarbij ze, de Perniola-titel aankondigend, in de slotzin ook een veeg uit de pan gaf aan hoogleraar Ionica Smeets. Door de inleiding op het pamflet is inmiddels duidelijker waar dat over ging, maar er resteerde hetzerigheid. Onder de noemer van het debat werd het publiek geacht zich te identificeren met een voor- of tegenstander en deed Schreuders iets waartegen het pamflet ageert: 'dat de communicatie niet in staat is om van een 'echte' tegenstelling uit te gaan en een 'echt' conflict aan te gaan'.

De inleiding die zij samen met Arthur Weststeijn schreef, vat Perniola's complexe, langs veel schijven verlopende betoog goed samen. Het doel is uiteraard ook te beargmenteren waarom het pamflet nog actueel is. De vertalers beweren dat universiteitsstudenten die ooit kozen voor Nederlandse taal- en letterkunde nu samendrommen bij de opleiding Communicatiewetenschap. Klopt dat? Of dit: 'Ministers en Kamerleden buitelen over elkaar heen om zich met pakkende oneliners te kunnen profileren in talkshows op tv of met listig gemonteerde filmpjes op sociale media.' Naar mijn gevoel is dat een karikatuur, die niet eens fijn gestileerd is. En hoewel Perniola in de slotzin van zijn boek bekend dat kolonisatie heeft geleid tot culturele zelfvernietiging, vind ik in het pamflet niets terug van Schreuders' en Weststeijns garantie 'dat het Westen veel kan leren van niet-westerse samenlevingen waarin rituelen een centrale plaats innemen'. De vertalers hebben hoe dan ook het idee dat Perniola 'profetisch' is.

Het originele *Contro la comunicazione* uit 2004 zinspeelt slechts op aanleidingen. Maar het is evident dat de gewelddadige mediapolitiek van Silvio Berlusconi, die in 2001 voor de tweede maal premier van Italië werd, Perniola de keel uithing. Ook past het bij die tijd dat hij niet meer geloofde in het Einde van de Grote Verhalen dat een kwarteeuw tevoren was afgekondigd. Niet zozeer omdat na de val van de Muur het neoliberalisme aanspraak maakte op de positie van Enig Groot Verhaal, als wel omdat ideologieën door media werden onderworpen aan 'versimpeling en vulgarisatie'. Dan zijn we nog maar één stap verwijderd van Perniola's verdict over communicatie als 'populisme in zijn meest duistere, misleidende vorm'.

Een andere doorn in zijn oog was de door Bush en Blair met gebakkenluchtvertoon ingezette invasie in Irak anno 2003. Van Amerika kende de vroege babyboomer Perniola door Vietnam al 'een oorlogszuchtige ideologie', waaraan nu een ongehoorde retoriek werd toegevoegd. Kennis van deze fenomenen heeft echter geen vat op communicatie waarin zowel het woord 'oorlog' als 'vrede' sowieso van iedere betekenis beroofd is. Het inhakken op die werkzaamheid lijkt voor deze filosoof een stokpaardje. Het pamflet verwijst naar zijn eigen studie *Del sentire* uit 1991 om geregeld een neologisme te revitaliseren: *sensologia*. In deze 'zintuigologie' ontplooit 'het standpunt van de gewone man', zonder verificatie of bewijs, een heerschappij die als een voldongen feit geldt.

Door zulke herleidingen en door Perniola's provinciale, ook wel eurocentrisch genoemde lokalisering van de denkondergang, zie ik de relevantie van dit pamflet niet echt groeien. Minstens lijkt het tijdgebonden, bijvoorbeeld wanneer ik lees dat het woord 'elitair' een positieve bijklink heeft gekregen. Vandaar dat Perniola *edutainment*, infotainment en entertainment hoont, die toch al vóór Berlusconi standaardwerkelijkheid waren. Hij gebruikt doodgemoedereerd het onbegrijpelijke begrip 'inhoud' waarmee ook zijn Nederlandse vertalers zwaaien. Verder fulmineert Perniola tegen 'nieuwe media' terwijl Facebook, Instagram, Twitter, TikTok en de hele rimram nog niet eens bestonden. Daarmee kreeg een soort cate-



Marc Van Ranst geeft toelichting bij werk van Albert Servaes, Het Kunstuur, Mechelen, 2021

ringcommunicatie beslag – onnodig, lastig om aan voorbij te lopen, en grieft bovendien. Ook bevreemdt zijn striemende kritiek op een feitje dat hij als exemplarisch in zijn pamflet laat terugkomen: dat een tycoon-galerie een expositie zonder commentaar organiseerde waarbij bezoekers een eigen interpretatie moesten opstarten. Inmiddels bestaat er in Mechelen het belevingsmuseum Het Kunstuur – een privé-initiatief van Hans Bourlon, CEO van Studio 100 – dat op een hologram min of meer bekende Vlamingen evocert, wier exacte sensaties bij de tentoongestelde werken zijn te genieten per koptelefoon. Vanzelfsprekend pleit Perniola voor tussenkomst. Volgens hem is die noodzakelijk zolang ze wetenschappelijk, onderzoeksjournalistiek of kunstkritisch onderbouwd is.

Die takken van werkelijkheidsproductie liggen sinds de passage van Donald Trump als president onder vuur. Waar sinds 2004 de alomtegenwoordigheid van het meningenrijke internet slechts is gegroeid, slaagde de wortelkleurige man erin het laatste restje autoriteit uit te bannen. *Fake news* raakt Perniola reeds aan. Erkennend dat informeren altijd manipuleren om te overtuigen met zich meebrengt, laakt hij het moedwillig beschadigen van elke zekerheid door het publiek zelf te veranderen in een *tabula rasa*. Dus breekt de band 'tussen ernst en feitelijkheid, tussen coherentie en welslagen'. De windvaan is vervangen door de ambitie om elk richtingsgevoel zelf te laten verdwijnen.

Even herkenbaar vanwege Trump is Perniola's overtuiging dat communicatie doelbewust chaos sticht en kwalitatieve waardering frustreert door er het gevoel van een krachtmeting tegenover te stellen. Zo'n observatie verhoogt de aannemelijkheid van minstens een van de twee boosdoeners die hij in het verleden aanwijst. Uit het vitalisme van sport is volgens Perniola 'een performance-subcultuur' ontstaan waarin niet plezier het doel is, maar het laten voortduren van opwinding die hij, als het tegendeel van intimiteit, met verslavingen vergelijkt. Een variant op deze performance ontwaart hij in politiek geweld, dat als 'cultureel onderscheidingsmechanisme' de openbare ruimte annexeert. Het formeert losse individuen die onder een gelegenheidsvlag tot actie overgaan – een diagnose die dateert van bijna twee decennia voor de bestorming van het Capitool.

Perniola's andere boosdoener oogt een stuk vrediger. Esoterie benadert hij met Umberto Eco's concept van 'hermetische semiosis'. Daarin maken beweringen deel uit van een oneindige verzameling waarin tegenspraak al opgeheven is en gebruikers de indruk wekken de waarheid in pacht te hebben. Terecht leggen Schreuders en Weststeijn de link met complot- en ontmaskerdenken, waarbij ze hadden kunnen verwijzen naar Roxane van Iperens essay *Eigen welzijn eerst* uit 2022, dat het hoge percentage antivaxers bij de corona-epidemie onder yogabeoefenaars verklaarde. In zijn actualiteit kantte Perniola zich tegen een onnavolgbare newagebeweging die boven alles economisch winstgevend was. Het ont-

breken van een theoretisch fundament en van definities, communicatieve nevel dus, vergrootte het maatschappelijk bereik.

Geluk leek nabij, stelde Perniola hoofdschuddend. Hij kon niet bevroeden dat spoedig de bodem onder communicatie begon te rotten. De spectaculairste ontwikkeling sinds de publicatie van zijn pamflet lijkt me immers dat betekenisloosheid zich paarde aan de gestage achteruitgang van taalvaardigheid. Dat overheden die laatste tendens halfhartig tegemoet treden, signaleren ook Schreuders en Weststeijn, wanneer ze de hulpeloze nadruk betwisten op containerbegrippen als *diversiteit* en *inclusiviteit*: 'het onvermogen om wezenlijk onderscheid te maken reduceert alles tot de vraag naar de eigen identiteit, maar zorgt er tegelijk voor dat contrasten vervagen onder de mantra van algemene verzoening'.

Perniola's gedecideerde afwijzing van Rousseau veroordeelt dus kinderspel in vergelijking met wat ons nu omringt. In sociale media hebben wereldburgers zelf de onmiddellijkheid bij de lurven. Ze zijn communicatiedeskundigen van hun ziel. Gerodeerd leggen ze hun roerselen bloot in een taal die, zeker in het Nederlands, principieel hermetisch is. Ze hoeft niet te voldoen aan grammatica's en spellingwijzers die ongelijkheid en privileges blijken te willen behouden voor witte heteroseksuele cisgender valide theoretisch geschoolde mannen. Aan deze aldus gelegitimeerde incompetentie kleeft wel een randvoorwaarde: als onveilig en kwetsend ervaren woorden rouwen niet meer. Juist bij de onbeholpen esthetische afbraak heet taal ertoe te doen. Tegen intermenselijke bedreigingen dienen opmerkelijk zwaarwichtige vaktermen, geïmporteerd uit de Verenigde Staten, de imperialistische communicatiespuwer van weleer.

Andere codes, dezelfde betekenisloosheid – integraal geweld. En de gemeenschap? Ingewikkeld blijft dat men voor een minimaal bestaan veroordeeld is tot spreken. Al ontwikkelt de artificiële intelligentie zich wat dat betreft adembenemend, ook de taal die zij voortbrengt moet geloofwaardig worden. Over communicatie beslist in laatste instantie de ontvanger, die kan besluiten door te brieven, of niet.

Mario Perniola, *Tegen de communicatie*, vertaald en toegelicht door Liesje Schreuders en Arthur Weststeijn, Utrecht, IJzer, 2023, ISBN 9789086842667.

GUY PIETERS GALLERY

is proud to present  
the exhibition

CLASSICALISM  
traditional contemporary art

in  
collaboration  
with

STAATLICHEN  
ANTIENSAMMLUNGEN  
UND GLYPTOTHEK MÜNCHEN

by

JAN FREDERIK DE COCK

5 August – 1 October 2023

Open every day from 10 AM until 6 PM

Closed on Tuesday

THE OFFICE AT GUY PIETERS GALLERY

Zeedijk - Het Zoute 755 - 8300 Knokke-Heist

T. +32 (0)50 80 00 15 - [www.guypietersgallery.com](http://www.guypietersgallery.com)



# CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

## 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](http://www.nestruimte.nl)

### Cycle, Portal, Path

Over de hedendaagse sporen van de kunstenaarspraktijk van Hilma af Klint, in samenspraak met het Kunstmuseum Den Haag en KM21. Loie Hollowell, Kyara van Meel, Jochem Mestriner, Katja Novitskova, Remco Osório Lobato, Molly Palmer, Buhlebezwe Siwani, Emma Talbot, Jennifer Tee, Johanna Unzueta, Ulla Wiggen  
Opening 13/10  
13/10–07/01/2024

## GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

Toussaintkade 49  
+31 (0)70/449.29.61  
do-za 12:00–17:00  
zo 13:00–17:00  
[www.mauritsvandelaar.nl](http://www.mauritsvandelaar.nl)

### THE INTUITION

Fransje Killaars (Installatie)  
t/m 08/10

### Art On Paper Brussels

Martin Assig, Susanna Inglada, Nour-Eddine Jarram, Henri Jacobs  
stand B8, Gare Maritime Brussel  
05/10–08/10

### Our Spectral Gardens

Janice McNab (schilderijen)  
Frank Van den Broeck (sculpturen, tekeningen)  
12/10–05/11

### Simone Albers

winnaar Sieger White Award 2022 (schilderijen, ruimtelijk werk)  
Opening met uitreiking prijs en publicatie op 08/11  
08/11–26/11

## STROOM DEN HAAG

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

### Speelruimte

Groepstentoonstelling met Sarah Carlier, Tom Claassen, Afra Eisma, Femme ter Haar, Nynke Koster, Henk Krijger, Carel Lanthers, Maurice Meewisse, Annechien Meier, Koos Meinderts en Annette Fienieg, Joana Schneider, Lisa Sebestikova, Auke de Vries  
06/10–07/01/24

### Positions: Afterlives x Museumnacht

Screening van Haagse videomakers die aanhaken op de doorwerking van het Nederlandse en Haagse koloniale verleden.  
07/10

### Zefir7, maandelijks ontwerpcafé

Cyanne van den Houten  
17/10

## WEST DEN HAAG

Location: Former American Embassy  
Lange Voorhout 102  
wo-zo 12:00–18:00  
do 12:00–21:00  
[www.westdenhaag.nl](http://www.westdenhaag.nl)

### Gödel, Escher, Bach

Eleanor Antin, Christian Bök, Peter Campus, Richard Cavell, Louisa Clement, John Conway, Wim Crouwel, Hanne Darboven, Simon Denny, Randolph Dible, Hansje Van Halem, Georg Herold, London Fieldworks, John C. Lily, Herlinde Koelbl, Ernst Mach, Matan Mittwoch, Joke Olthaar, Moshe Ninio, Daphne Oram, Royden Rabinowitch, Arthur Reinders Folmer, Tom Richards, Marcus Du Sautoy & Victoria Gould, Eugene Van Veldhoven  
t/m 08/10

### Floatation Tank

John C. Lilly (Nicolai and Lorenz Beckmann)  
Book your session!  
FloatationTank.eventbrite.nl  
t/m 08/10

### ALLES=GOED

Anne-Mie Van Kerckhoven  
t/m 18/05/24

### PART TWO OF MANY PARTS

#### Looking at Video Art

Peter Bogers, Giovanni Giaretta, Johan Grimonprez, Simone C. Niquille & Keigo Yamamoto  
t/m 29/10

### Events:

#### Museumnacht Den Haag

More than 30 cultural institutions in The Hague open their doors.  
07/10, 20:00–01:00

#### Marcel Breuer Architectuur

Guided tours in the former American embassy  
Every Sunday 12:30 + 14:30 (Nederlands) & 16:30 (English)

#### Free Thursday Nights

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

#### Taking Art Apart

An experimental podcast series for artists, institutions, curious listeners and passersby alike.

## GALERIE RAMAKERS

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

### Duoshow

Cor van Dijk, Ton van Kints  
t/m 22/10

### Reach for the stars

Met o.a. Babs Haenen, Cor van Dijk, Bob Bonies, Ossip, Ien Lucas, Reinoud Oudshoorn  
12/11–22/12

### PAN Amsterdam

met o.a. OSSIP, Bob Bonies, Babs Haenen, Ien Lucas, Warffemius, Guido Geelen, Maria Roosen  
18/11–26/11  
Tijdens PAN Amsterdam is de galerie gesloten van 16/11–26/11

# Een fascinerende uitvreter

CAREL BLOTKAMP

Over Theo van Doesburg (1883-1931) bestaat een hele plank literatuur, maar een echte biografie ontbrak nog. Die leemte is nu gevuld door Sjoerd van Faassen en Hans Renders met hun boek *Ik sta helemaal alleen. Theo van Doesburg 1883-1931*. De titelheld die in een van zijn brieven deze nogal melodramatische uitspraak deed, werd slechts 47 jaar oud, maar de auteurs hebben 742 pagina's nodig om recht te doen aan de waanzinnige dadendrang waarmee hij zich tijdens dat korte leven, in feite slechts in de laatste vijftien jaar, in de wereld van de moderne kunst manifesteerde.

Van Doesburg stond natuurlijk helemaal niet alleen. Hij had een druk sociaal bestaan en was een van de spilfiguren in de Europese avant-garde van het interbellum, vergelijkbaar met Filippo Marinetti en André Breton. Zijn belangrijkste wapenfeit was de oprichting van het tijdschrift *De Stijl* (1917-1932), waarvan hij de enige redacteur was en waarin hij tal van beeldend kunstenaars en architecten verenigde, onder wie coryfeeën als Piet Mondriaan, Gerrit Rietveld en Georges Vantongerloo. Het is een wonder dat hij naast het redactionele werk, zijn correspondentie, zijn vele reizen om contact te leggen met mogelijke medestanders in het buitenland, het geven van lezingen en het schrijven van boeken en artikelen in *De Stijl* en een batterij andere bladen nog tijd vond voor zijn eigen creatieve werk: schilderijen, toegepaste kunst (zoals glas-in-loodramen, kleurontwerpen voor gebouwen en typografie), architectuur, gedichten en literair proza.

De auteurs hebben bergen werk verzet en zich grondig gedocumenteerd, zowel in de bestaande literatuur als in de archieven, in de eerste plaats de uitzonderlijk rijke nalatenschap van Van Doesburg zelf, waarvan het schriftelijke deel zich bevindt in het Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) in Den Haag en het artistieke deel, vooral werk op papier, verspreid is over een aantal Nederlandse musea. Het boek leest als een avonturenroman. Toch stelt het me als portret van Van Doesburg enigszins teleur, omdat het uiteindelijk niet zo heel veel toevoegt aan wat inmiddels al bekend was. Correspondenties met enkele van zijn belangrijkste contactpersonen zijn in het verleden compleet en voorzien van uitgebreide annotaties gepubliceerd. Er is een degelijke oeuvre-catalogus voorhanden en in proefschriften, boeken en artikelen zijn allerlei detailkwesies uitgebreid behandeld. Daar wordt door de auteurs getrouw naar verwezen in maar liefst honderd bladzijden met noten. De verwijzingen blijven echter nogal eens beperkt tot de meest recente literatuur, in plaats van de oorspronkelijke publicatie van bepaalde gegevens, opvattingen en interpretaties – een tendens die zich helaas vaker voordoet in de huidige kunstgeschiedschrijving.

De biografie volgt Van Doesburg op zijn levenspad, zij het dat de chronologie op wat onhandige wijze wordt onderbroken door afzonderlijke hoofdstukken over zijn drie echtgenotes, Agnita Feis, Lena Milius en Nelly van Moorsel. In de verantwoording geven de auteurs aan dat zij samen de eindversie hebben vastgesteld, maar dat Renders verantwoordelijk is geweest voor het schrijven van de hoofdstukken 1 tot en met 4, 10 en 15, over de vroege jaren en de echtgenotes, en Van Faassen voor de overige hoofdstukken. Het verschil is duidelijk merkbaar. Zoals ook al bleek tijdens het gemakkelijke publieke interview bij de boekpresentatie in Amsterdam, stelt Renders zich tamelijk neutraal op tegenover Van Doesburg en is Van Faassen veel kritischer. Zijn toon is ironisch en soms ronduit sarcastisch. Van Doesburgs snoeverij tegenover het thuisfront over het succes van zijn artistieke handel en wandel door heel Europa, vooral in zijn vele brieven aan de twee vrienden voor het leven die hij tijdens zijn militaire dienst in de jaren 1914-1916 had opgedaan, de filosofisch aangelegde schoenmaker Evert Rinsema in Drachten en de dichtende en musicerende spoorwegbeampte Antonie Kok in Tilburg, zijn lichtgeraaktheid en jaloezie, zijn arrogantie en



Maison Van Doesburg, buitentrapp, Meudon, Frankrijk, Stadsarchief Amsterdam

woede tegenover collega-kunstenaars en andere spelers in de kunstwereld, dat alles wordt door Van Faassen breed uitgemeten. Het levert een nogal ontluisterend beeld op.

Hoe terecht is dat? Ik moet bekennen dat mijn eigen visie op Van Doesburg ook dubbelzinnig is. Als hij, zoals in sommige literatuur gebeurt, de hemel in wordt geprezen als een visionair modernist en een ware *uomo universale*, een soort Leonardo van de twintigste eeuw die ten onrechte in de schaduw is gebleven van de zoveel beperktere, dogmatische schilder Piet Mondriaan, heb ik de neiging om de artistieke betekenis van Van Doesburg verregaand te relativieren. Maar als er al te denigreren over hem wordt gedaan, dan ga ik hem onwillkeurig verdedigen als een fascinerende persoonlijkheid en een eigenzinnig kunstenaar.

Hoe Van Faassen en Renders Van Doesburg zien binnen het brede veld van de vooroorlogse avant-garde, met haar eigen dynamiek en vooral haar eigen retoriek, waar ze hem plaatsen op de lijn tussen genie en charlatan, dat blijft in de biografie in het ongewisse. De inleiding is kort en obliagaat, de uitleiding is een summier receptiegeschiedenis van Van Doesburgs werk na zijn vroege dood. Wat node wordt gemist, is een samenvattende karakteristiek van de psychologisch complexe figuur die hij was, en een evaluatie van zijn creatieve werk en zijn betekenis als cultureel animator. Wellicht wreekt zich hier het feit dat beide auteurs geschoolde literatuurhistorici zijn, maar geen kunsthistorici. Over zijn beeldende werk en zijn teksten over beeldende kunst of architectuur hebben ze weinig inhoudelijks te melden.

Los daarvan blijven er nog diverse vragen open. Zo zijn de auteurs er niet in geslaagd om te achterhalen wat voor opleiding Van Doesburg nu eigenlijk in zijn vroege jaren

heeft ontvangen – ze suggereren zelfs dat hij alleen naar de lagere school is geweest. Maar hoe valt dat te rijmen met zijn belangstelling, als jongvolwassene, voor niet-westerse culturen en voor nieuwe ontwikkelingen in de filosofie, wiskunde, biologie en psychologie, waarvan hij de relevantie voor de moderne kunst regelmatig ter sprake brengt in zijn beschouwingen? Hij begrijpt zijn lectuur weleens verkeerd, maar dat zie je vaker in teksten van kunstenaars. Het gaat erom wat die lectuur in hun werk en hun denken heeft teweeggebracht. In de geschiedenis van de avant-garde verdient het concept 'vruchtbaar misverstand' een serieuze plaats. In Van Doesburgs geschriften figureren bijvoorbeeld Lao-Tze, Freud, Einstein en Lorentz, en in 1916 schrijft hij aan Antonie Kok juichend over zijn ontdekking van 'de allerhoogste en nieuwste levensleer: Uexküll's Biologische levensopvatting. Dat slaat alles kapot.' In de biografie komen deze namen helemaal niet voor.

Je kunt je in dit verband ook afvragen hoe Van Doesburg aan zijn talenkennis kwam. Zeker vanaf 1912 las hij het tijdschrift *Der Sturm* en diverse kunsttheoretische boeken in het Duits. In het verslag van een lezing die hij in 1920 gaf in Brussel, wordt vermeld dat hij zonder moeite overging van het Nederlands op het Frans. Vanaf 1920 woonde hij permanent in Duitsland en Frankrijk, en reisde hij door half Europa om lezingen te geven en kennis te maken met iedereen die er op kunstgebied ook maar een beetje toe deed. Met alleen lagere school kom je dan niet ver.

Een ander niet onbelangrijk onderwerp dat onderbelicht blijft in de biografie is Van Doesburgs financiële reilen en zeilen. Waar leefde hij van? Zijn verdiensten uit opdrachten en de verkoop van zijn beeldende werk moeten gedurende zijn hele leven tame-

lijk pover zijn geweest, en van zijn redacteurschap van *De Stijl* kon de schoorsteen ook niet roken. De artikelen die hij in groten getale publiceerde, overigens pas vanaf 1912, toen hij al bijna dertig jaar was, vormden waarschijnlijk zijn voornaamste bron van inkomsten. Maar kon hij daarvan leven, wonen, reizen, lange vakanties doorbrengen op het Bretonse eiland Belle-Île? Dat was vanwege zijn astma. Rot als je dat hebt, schreef Mondriaan aan vrienden, en met zijn typerende, wat bitse humor voegde hij eraan toe: maar je komt er wel door aan zee! Hoe kon hij een huis bouwen in Meudon, kuren in Davos? Of twee futuristische topwerken kopen van Giacomo Balla en Gino Severini, die Nelly van Doesburg eind jaren dertig aan Peggy Guggenheim doorverkoocht? Het wordt in het boek niet duidelijk uitgesproken, maar het lijkt erop dat Van Doesburg wel iets had van een uitvreter, die ten minste gedeeltelijk op andermans kosten leefde: van incidentele sponsors, maar vooral van zijn drie opeenvolgende vrouwen. (Over Nelly van Doesburg wordt in het boek vermeld dat zij het huis financierde uit de erfenis die ze kreeg na haar vaders overlijden in 1924.)

Dat hem dat lukte, kwam ongetwijfeld mede door zijn onmiskenbare charme, zijn welbespraaktheid, zijn humor en zijn dadendrang, waarin hij anderen meesleepte. *Never a dull moment* als je met Van Doesburg omging. Er waren knallende ruzies met collega's en opdrachtgevers, die soms even snel weer werden bijgelegd. Er was rivaliteit en soms wrok ('ik sta helemaal alleen'), maar er waren mondeling en op papier ook voortdurend prikkelende en stimulerende gedachtewisselingen met talloze personen in de internationale kunstwereld. Die sociale kant van Van Doesburg krijgt in de biografie in ieder geval het volle pond.

Sjoerd van Faassen en Hans Renders, *Ik sta helemaal alleen. Theo van Doesburg 1883-1931*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2022, ISBN 9789403134314.

# Filosoof-militant

ANTON JÄGER

Waar zijn alle intellectuelen naartoe? Dat vroeg Russell Jacoby zich af in 1987, in een boek waarmee hij ook de notie van de publieke intellectueel lanceerde. Met *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe* diagnosticteerde Jacoby een publieke sfeer waarin het zowel economisch als cultureel steeds moeilijker werd om denken als ambacht te beoefenen. Als diersoort was de publieke intellectueel aan het uitserven. Stijgende huurprijzen, gentrificatie, dalende boekenverkoop en ontleding, de opkomst van een nieuw academisch circuit en het televisie-medium rukten een oud model van intellectueel engagement uit zijn voegen. De term ‘publicist’, zo constateerde Jacoby, ‘klinkt nu al verouderd, een zoveelste slachtoffer van Hollywood en *public relations*’, gelijkgesteld aan ‘iemand die de media gebruikt en manipuleert, een voorman of frontman (of vrouw). Een publieke intellectueel of publicist oude stijl is echter iets anders [...] een onverbeterlijke, onafhankelijke ziel die aan niemand verantwoording aflegt’ en een ‘verbintenis honoreert, niet alleen tot professionele of private toehoorders, maar tot een openbaarheid en publieke taal’.

De dood van de intellectueel kende volgens Jacoby vooral op links verwarrende gevolgen. In *Dialectic of Defeat. Contours of Western Marxism* uit 1981 onderzocht hij een gelijkaardige verschuiving binnen de marxistische traditie, tijdens de twintigste eeuw steeds sterker geïnstitutionaliseerd en verscholen in universiteiten en hogescholen, ver buiten de massapartij en het volkswaartier. Het marxisme verviel tot een zoveelste academische school, verwijderd van de massa-ideologieën uit de jaren twintig en dertig, toen de academie nog als burgerlijk bastion werd beschouwd. Het noopte tot een bittere keuze: oftewel het vulgaire opiniestuk, oftewel de *peer review* in een esoterisch blad.

Intellectuele veeleisendheid zonder academisme: het is ook in het Vlaanderen van 2023 lang niet vanzelfsprekend. Daarbij voegt zich het probleem van een steeds sneller digitaliserende publieke sfeer. Verzuilde coryfeën als Leo Apostel, Jaap Kruithof of Ernest Mandel werden vervangen door telegenieke media-intellectuelen die zich wegwijs weten op sociale media, fondsen sprokelen bij *think tanks* en leerstoelen versieren, maar zelf vooral de-ideologiserende praktiseren en zelden in hun politieke kaarten laten kijken. Het resultaat is wat Rik Pinxten de opkomst van ‘commentatoren’ noemde, sterker verwant aan *influencers* dan ‘klassieke zuil-gebonden opiniemakers’.

Voor tertiair opgeleide lezers zal de naam Alain Meynen (1955-2022) bekend in de oren klinken. Universiteitsstudenten kennen hem vooral als auteur, samen met Els De Witte en Dirk Luyten, van klassieke tekstboeken, zoals *Politieke geschiedenis van België van 1830 tot heden* (1990) of *De geschiedenis van België na 1945* (2006). Daarin kwam een theoretisch ambitieuze maar empirisch aangelegde auteur tevoorschijn, die het Belgische traject meerledig en internationaal las, en materialistische lezingen nooit schuwde. Sterker nog: dankzij Meynen werd studenten een regelrecht marxistische vertolking van de nationale geschiedschrijving geserveerd, die zich verzette tegen al te culturele lezingen van het Vlaamse verleden.

Dat mag na een lezing van *Nihilisme en resistentie* – postuum verschenen na Meynens overlijden in september vorig jaar – niet verbazen. Achter die officiële werken schuilt immers een ander personage: de weerbarstige filosoof die zijn werk over decennia eerder dan mediacycli schreef, en die intens het radicaal-linkse milieu frequenteerde. In de voorbije drie decennia bouwde hij aan een verborgen monument voor de Vlaamse denkunst, als levend bewijs dat de publieke intellectueel hier ook bestaan heeft.

*Nihilisme en resistentie* is een werf. De stukken ondergingen herhaaldelijke renovaties en bijstellingen; sommige teksten ontstonden in de jaren tachtig, andere essays werden geschreven rond de crisis van 2008, voor bladen als het *Vlaams Marxistisch Tijdschrift* of *Vrij Onderzoek*. Postscripta,

voetnoten en toelichtingen stapelen zich op, maar toch is Meynens stiel niet die van de postmoderne *bricoleur*. Ondanks zijn voorliefde voor het rizomatische denken leest hij niet meanderend of pensief, maar net obsessief gefocust: er moet een sociaal object scherp gesteld worden. Daarmee ver-toont zijn schrijven verwantschappen met het oeuvre van andere Vlaamse critici als Frank Vande Veire en Marc De Kesel, maar divergeert het ook sterk: reflecteren en militeren worden niet gescheiden, en politiek is manisch aanwezig.

Meynens levensloop was niet die van een academische fondsenwerver. Uit een arbeidersgezin observeerde hij Leuven Vlaams van een afstand: hij herinnert zich eerder de woelige schoolstakingen begin jaren zeventig. Na zijn studies geschiedenis was hij vanaf het einde van de jaren zeventig assistent aan de Vrije Universiteit Brussel. In diezelfde tijd militeerde hij bij de radicale arbeidersbeweging, voornamelijk de trotskistische RAL (Revolutionaire Arbeidersliga), de Belgische afdeling van de trotskistische Vierde Internationale. De RAL stond bekend als concurrent voor de uit de AMADA afkomstige PVDA, die de eigen maoïstisch-stalinistische wortels moeizaam verdoezelde. Vanaf de jaren negentig voerde Meynen, doorgaans in opdracht van overheidsinstellingen, onderzoek naar maatschappelijke problemen zoals precariteit, racisme en extreemrechts. Hij eindigde in Brussel als lector in het hoger onderwijs voor volwassenen.

De hoofdstukken in *Nihilisme en resistentie* geven dat meanderende parcours aan: dit is werk dat buiten het officiële academische cv is geschreven. Centraal staat steeds een respectieve zelfkritiek vanuit kleinlinkse hoek: het situationisme van Guy Debord, de moleculaire verzetsvormen van Deleuze en Guattari, het trotskisme van Ernest Mandel, het renardisme en de esthetiek van de Belgische Grote Staking in 1960 en ’61. Naast die ‘interne’ kritieken komt ook het staatsbegrip in de moderne politieke filosofie aan bod, net als Liliana Cavani’s filmsche epos *The Night Porter* of Camus’ *L’Étranger*. Meynens methode is kritisch-theoretisch: eerder dan denktranten moreel te veroordelen, onderzoekt hij de ontstaansvoorwaarden van gedachten en peilt hij naar de parameters die het denken faciliteren en activeren. De kritieken lezen niet zelden als politieke broedermoord, tegenover andere ‘mandeliana’s’ of trawanten in de trotskistische beweging. Meynen onderzoekt zowel de aantrekkingskracht als de gebreken van het antiautoritaire linkse engagement in de twintigste eeuw, alsook het verval van de arbeidersbeweging.

1917 en 1968 dienen als schakelmomenten in twee modi van resistentie: enerzijds monistisch en hiërarchisch, anderzijds divers en ongestructureerd. Na de Tweede Wereldoorlog werd het chaotische en spontane arbeidersverzet ingeschoven in corporatistische categorieën. Eind jaren zestig begonnen die kruiken te barsten, met een felle reactie van het zakenleven tot gevolg. Meynen formuleert het als volgt.

Het spontaan, wild of niet georganiseerd verzet, vooral van jonge proletariërs, vrouwen en gatarbeiders tegen het fordistisch fabrieksdespotisme, ruimer tegen de industriële arbeid, werd geconverteerd in een nieuwe sterke stijging van de reële lonen, waardoor de winstvoet, die reeds begon te dalen in de jaren zestig, nog verder daalde, de dialectiek van de keynesiaanse planstaat het verder bevestigde vanaf het midden van de jaren zeventig vanuit het kapitaal een ondubbelzinnige harde strijd rond de verhoging van de meerwaardevoet werd geïnitieerd.

Die strijd werd gewonnen, met de ontbinding van klassieke én marginale arbeidersorganisaties tot gevolg. Meynen gaat na hoe delen van het linkse milieu zelf gehecht raakten aan een bepaalde fase van het kapitalisme. Een latent nihilisme dat altijd aanwezig was binnen het kleinlinkse milieu neemt suicidale vormen aan; het oude type resistentie toont zich amechtig. Een verlangen naar authenticiteit en ‘gemeenschap’ komt in de plaats.

Een man van middelbare leeftijd, een onderwijzersmens, leraar geschiedenis bovendien, een uitgesproken conformistische kleinburger dus, bezoekt op een grijze zondagmiddag het prehistorische museum en herkent in de geraamten en fossielen zijn eigen stijfheid en verstandigheid. [...] Hij kent maar één (hard)drug, namelijk alcohol, en is vanuit zijn professionele roeping als ‘historicus’ veel te laf om zelfmoord te plegen. [...] Hij kiest in geen enkel opzicht voor de klassenstrijd, maar cultiveert een verlangen naar menselijke verhoudingen, naar een ‘samen-leven’ dat nog niet gealiëneerd is. Hij cultiveert een zeker authenticiteitsdenken dat hem in meerdere opzichten zeer dicht bij het fascisme brengt.

Die uitputting van beide revolutionaire tradities en de neerslag ervan in de publieke cultuur vormen het leidmotief van *Nihilisme en resistentie*.

Meynens oeuvre afdoen als een loutere instantie van zelfkritiek zou van een klein-geestigheid getuigen die in deze contreien al te courant is. Het is ook een toeschrijving waartegen zijn werk zich hardnekkig verzet: zonder hautain over te komen schrijft hij deskundig en diepgaand, gretig maar nooit dilettaantistisch. Zijn stijl is die van een schermend schrijven, dat noch lijdt aan de timiditeit of hooghartigheid die zoveel vaderlandse filosofen kenmerkt, en dat schatplichtig is aan de strijdbaarheid die in veel uiterst linkse kringen erg courant was. In zijn memoires schreef Peter Dews over een bezoek aan Cornelius Castoriadis, die zelf lange tijd in trotskistische *groupuscules* had doorgebracht. De indruk was ‘onvergetelijk’ – ‘duidelijk een van de laatste van een aanzienbare levenslijn van filosofen-militanten – iemand wiens politieke engagement tot de diepste vorm van denken het gewoonlijke academisch debatteren tot betekenisloosheid deed verbleken’. Dews moest toegeven welke ‘immense krachten dit passievolle engagement impliceerde’ – de ‘bijtende kritiek van tegenstanders’ werd als ‘pis en azijn’-stijl getypeerd. Maar hier was ‘iemand voor wie filosofie wel nog verbonden was met de idee van de wereld veranderen’.

In de eenentwintigste eeuw verschijnt Meynen ook als zo’n filosoof-militant. Autobiografisch balanceert hij tussen resistentie en nihilisme; een zwakke onderidentificatie met het radicaal-linkse milieu wordt gekoppeld aan de passie van het politieke engagement dat steeds zeldzamer wordt. De indruk afspraken met de geschiedenis te missen leidt tot een aanhoudende psychische malaise die zich uit in uitbundig druggebruik. In een tijdperk van autofictie lijkt die spreektrant een evidentie. Toch weigert zijn schriftuur elke zelfwaan, met een zaligmakende onpersoonlijkheid tot gevolg.

Ik maakte deel uit van een van de laatste segmenten van de ‘brede geradicaliseerde voorhoede’. Ik schrijf ‘ik’, maar het moet duidelijk zijn dat ik een volledig onderdeel van een generatie op het oog heb. Ik schrijf geen ‘persoonlijke’ geschiedenis, wel de collectieve geschiedenis van een segment, maar ik kan tezelfdertijd niet namens dit segment getuigen.

Sterk referentieel zonder ooit derivatief te worden, blijven de bakens van zijn denken consistent marxistisch. Het barakken- of biefstukkensocialisme kaderde hij als een antwoord op een poging het kapitalisme vanop links te overtreffen. Het denken van Foucault, Deleuze en Guattari nam afstand van die strakke, hiërarchische visie op emancipatie – tot dat concept zelf een gevaarlijk subjectdenken leek te veronderstellen. Meynens inschatting van de traditie is aangehouden ambigu. Het verlangen om te ontsnappen aan de grijze, dwingende wereld van het modernistische socialisme uitte zich dan in levensstijlpolitiek.

De inslag van de bundel is melancholisch maar nooit slap. Zowel in 1917 als in 1968 werd voor Meynen de revolutionaire afslag gemist. De communistische staten werden kapitalistische ontwikkelingslanden; mei ’68 voorzag de culturele bladgrond



Liliana Cavani, *The Night Porter*, 1974

voor de-industrialisering. Daarmee geeft hij, zoals Derrida ooit over Nietzsche zei, met één hand wat hij met de andere hand wegneemt. Hier geen nostalgie voor massapolitiek, maar ook geen romantische odes aan een *multitude* zoals die door Negri of Hardt wordt gecelebreerd. Meynen bepleit een onbepaalde, ongestructureerde arbeidersresistentie, die niet moet weten van de sturende functie van partijen, sekten of vakbonden. De uitingen van dergelijk protest beschouwt hij tegelijkertijd als belast met dezelfde onbepaaldheid die vroegere opstanden karakteriseerde. Toen de industriële arbeidersklasse eenmaal van het toneel verdween, konden alleen nog post-industriële boerenopstanden volgen – iets dat Meynens stuk over de Witte Mars, een transcriptie van een lezing aan de VUB, al te scherp illustreert. In de rebelle tegen een corrupte politiek school volgens Meynen ook een grenzeloos vertrouwen in staatsinstellingen. De Mars was institutionalistischer dan de instituties – de ‘mise-en-scène van een molaire (300.000 deelnemers), in het wit gehuld en zwijgend superieur superrego, op een van politiek en corruptie gezuiverde volkse *multitude* die zich tegen de politieke machthebbers keerde’.

Meynen is nooit op hegeliaanse *Versöhnung* uit en verwacht geen aflossing van de geschiedenis. ‘Ik denk niet dat de zaken goed komen, maar het idee dat ze dat wel zouden doen is van kapitaal belang,’ zei Horkheimer ooit in een gesprek met Adorno. Net die traditie is bij Meynen, deels door trotskistische en gauchistische invloeden, geheel afwezig (ook Mandel liep niet hoog op met de Frankfurter Schule). Meynens denken roteert op een as die bijna exclusief sectair is, deelachtig aan een marxisme dat zich nooit comfortabel in de academie heeft gevoeld en daar ook geen interventies wenst te plegen. Daarmee is hij, zelfs in die weigering om publiek aan het debat deel te nemen en zich naar zijn geplogenheden te schikken, een eerlijker erfgenaam van de ‘publieke intellectueel’.

Of hij het nu wilde of niet – ook weerbarstigheid kent beperkingen – Meynen schreef voor ingewijden die niet per se bekeerlingen waren. De inzet van bepaalde argumenten in *Nihilisme en resistentie* is moeilijk te begrijpen zonder een etnografische basis-kennis van het trotskistische milieu, vooral omtrent de eeuwwisseling. Daarmee verschilt Meynen van de typische kritische theoreticus die – ten goede en ten kwade – wel onderdak vond in de academische wereld. Een inheemse Adorno uit de Belgische hoofdstad, die nooit de politie zou bellen om zijn studenten in toom te houden: er is geen eerlijker aanbeveling voor deze bundel.

Alain Meynen, *Nihilisme en resistentie*, redactie Janne van den Bosch i.s.m. Joost Beerten, Amsterdam, Leesmagazijn, 2023, ISBN 9789083172774.



# Achter de schermen

PETER DE RUITER

Er gaat bijna geen dag voorbij zonder nieuws over de nog altijd achtergestelde positie van vrouwen op de arbeidsmarkt en in andere sectoren van de maatschappij. Als je beseft dat je tot 1957 als getrouwde vrouw geen recht had op arbeid in overheidsdienst (lees onder meer *De omwenteling* van Suzanna Jansen) en dat iemand als Victorine Hefting (de enige vrouwelijke museumdirecteur die het Kunstmuseum in Den Haag heeft gekend) in 1950 volgens de regeltjes van de wet als directeur werd ontslagen omdat ze in het huwelijksbootje was gestapt, dan begrijp je dat de cultuuromslag niet té vroeg is begonnen.

Als cultuuromslag en als noodzakelijk bewustwordingsproces, zo valt de grote aandacht voor kunst van vrouwen uit te leggen, in musea, galleries, in de pers en op sociale media, in Nederland en in België. In de huidige collectiepresentatie van het Stedelijk Museum komt het 'Vrouwelijk perspectief in de jaren zestig' aan de orde, onder andere met Elaine Sturtevant's *Raysse Tableau à haute tension* (1969). In een zaaltekst iets verderop staat dat de vroegere directeur Edy de Wilde er een 'hiërarchische kunstopvatting' op nahield. Dat is kritiek van binnenuit. De aandacht voor het een staat kennelijk niet los van het bekritisieren van het ander. Overigens worden vrouwelijke kunstenaars soms wat al te gemakkelijk in het hoekje van de vergetelheid geplaatst. Zo begint zich een hardnekkig misverstand af te tekenen als zou Suze Robertson (1855-1922) onlangs in de schijnwerpers zijn gezet om haar werk aan die vergetelheid te ontrukken. Gaat dat niet wat ver? De mooie tentoonstelling van Robertson in Panorama Mesdag in Den Haag bevestigde alleen maar haar reputatie. Het Kunstmuseum Den Haag – dat jaren terug al de beschikking kreeg over een langdurig bruikleen van Robertsons schilderijen en werken op papier van de in 1962 opgerichte Suze Robertson Stichting – heeft haar de laatste decennia vaak genoeg in de vaste opstelling van de eigen collectie getoond.

Hoe zit het met de aandacht voor die tientallen, honderden medewerkers, zowel mannelijke als vrouwelijke, die voor en achter de schermen decennialang actief zijn geweest, feitelijk vaak zo goed als onzichtbaar bleven, maar die erg belangrijk waren voor de totstandkoming van talloze tentoonstellingen in binnen- en buitenland? Tot op heden is die beperkt gebleven. Gelukkig is er nu een publicatie over Greet ten Holte (1910-1999), een vrijgevochten, stug sigaretten rokende vrouw die haar sporen in de naoorlogse jaren tot in de jaren zeventig heeft verdiend en die als een 'spin in het web' fungeerde.

*De andere helft. Het aandeel van vrouwen in de Nederlandse kunstwereld* is een initiatief van het RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, het Rijksmuseum, het Stedelijk Museum, Museum Boijmans Van Beuningen en de Universiteit van Amsterdam. Het gaat om een grootschalig onderzoek naar de inbreng en het functioneren van vrouwen in de Nederlandse kunstwereld tussen 1780 en 1980. Momenteel zijn er ruim dertig instellingen aan verbonden: musea, universiteiten en enkele veilinghuizen. Er vonden de laatste tijd diverse expertmeetings plaats. Het in kaart brengen, analyseren en interpreteren van de werkzaamheden van vrouwelijke medewerkers in de museale wereld (overigens ook veel vrijwilligers) en van vrouwelijke verzamelaars vult een ernstige lacune. De inhaalslag is broodnodig, ook internationaal. Zo vond in maart 2023 een congres plaats over vrouwelijke sleutelfiguren in de totstandkoming van de collecties die het Prado Museum in Madrid rijk is. Ook in maart werd in het Rijksmuseum het symposium *Women in the Museum. Shattered Ceilings* gehouden, dat onder meer de verdienste valt te noemen van de werkgroep Vrouwen van het Rijksmuseum, sinds maart onder voorzitterschap van Jenny Reynaerts. Het boek over Greet ten Holte heeft met dit alles een buitengewoon relevante context gekregen.

De publicatie is een 'eerste weerslag' van lopend promotieonderzoek van Roosmarijn

Hompe naar meer dan tweehonderd exposities van Nederlandse kunst en vormgeving uit de jaren 1945-1973, die door het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (later enige tijd ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk geheten) werden uitgezet. Het gaat deels om de wording van een min of meer serieus 'kunstbeleid', tussen aanhalingstekens, want de eerste officiële nota met betrekking tot internationaal cultuurbeleid verscheen pas in 1970.

Vrijwel alle afbeeldingen komen uit Greet ten Holtes privéarchief, dat vorig jaar door de familie werd geschonken aan de bibliotheek van het Stedelijk Museum. Het is beslist geen traditioneel boek dat je van kaff tot kaff leest. Het oogt eerder als een zorgvuldig geordend archief. De opmaak was in handen van Irma Boom en Anna Moschioni, een mooi staaltje vormgeving waar het plezier van afspat. Honderden foto's van officiële gelegenheden en diverse privékiekjes, affiches, krantenknipsels, al dan niet beschreven ansichtkaarten, entreebewijzen, handgeschreven en uitgetikte brieven (inclusief correcties), menukaarten, nota's van restaurants: het is een feest om het allemaal te bekijken. Ten Holte die bij haar tent zit, op doorreis naar Salzburg (1960), Ten Holte die naar een foto wijst met het ontwerp van de Nederlandse inzending voor de Triënnale van Milaan (1957), Ten Holte met haar 'helpers' bij de opbouw van een tentoonstelling in Skopje (1953) en Ten Holte die welgeteld 41 keer haar coupé moet verlaten omdat de 'expresstrein' naar Wenen 41 keer stopt en zij dus 41 keer haar 'middeleeuwse' schatten moet controleren (1962). Dit alles volgens een krantenartikel. Het is een wereld die je bij bijna niet meer kunt voorstellen. Er doemt een beeld uit op van energieke, bruisende activiteiten, bedoeld om het werk van kunstenaars, gevestigde dan wel volstrekt onbekende namen, voor het internationale voetlicht te krijgen. Het brengt een licht melancholisch gevoel met zich mee, een gevoel dat kunst er in die jaren echt toe deed, zoals Jan Teeuwisse in zijn voorwoord treffend opmerkt. Een observatie die moeilijk met argumenten hard te maken valt, maar die tamelijk relevant lijkt.

Het internationale tentoonstellingsbeleid van de naoorlogse jaren in Nederland is in uiteenlopende publicaties in kaart gebracht, maar niet vanuit het perspectief van een (ondersteunend) beleidsmedewerker. Dat alleen al is bijzonder. Greet ten Holte was als ambtenaar nauw betrokken bij talloze activiteiten en manifestaties, biënnales, triënnales, groepsexposities en eenmansexposities. Vaak genoeg werkte ze zonder al te veel ondersteuning. Het leidde ertoe dat ze nogal eens oververmoeid raakte. Niet zo verwonderlijk, want ze was ongelooflijk veel meer dan alleen maar 'secretaresse'. Het is dus reëel om op te merken dat haar tomeloze inzet structureel is onderschat, afgezien van een enkeling (Sandberg bijvoorbeeld) die er oog voor had. Pas aan het einde van haar carrière, in 1972, werd zij benoemd tot Hoofd van het Bureau Tentoonstellingen Buitenland, nadat zij veel eerder, in 1958, officieel was aangesteld als secretaris van de Coördinatiecommissie Buitenlandse Tentoonstellingen.

In een viertal hoofdstukken, waarin de kopstukken uit die tijd telkens weer opdoemen – natuurlijk Sandberg en A.M. Hammacher, maar ook Coert Ebbinge Wubben, de ondergewaardeerde Karel Schuurman die een aantal jaar Ten Holtes leidinggevende was en met wie zij goed overweg kon, Hendrik Jan Reinink, de bekende directeur-generaal voor de Kunsten en voor de Buitenlandse Culturele Betrekkingen, Jan Engelman, W. Jos. de Gruyter – schetst de auteur in grote lijnen een beeld van de naoorlogse kunstwereld. Die had toen nog een wat verzuild karakter, een spiegel van de samenleving in de late jaren veertig en vijftig. In de loop van de jaren zestig veranderde dat. De auteur heeft gebruikgemaakt van bekende en vaak geraadpleegde secundaire literatuur op dit terrein, maar ook nieuwe bronnen aangeboord. Dat maakt het viertal inleidingen (vooral de vierde) de moeite meer dan waard, hoewel Ten Holte soms wat te ver achter de schermen verdwijnt. Het is een keuze geweest, maar dit wrekt zich in de eerste beschouwing,



Nederlands Paviljoen, Biennale Venetië 1952

'De (weder)opbouw van de Nederlandse kunstwereld na 1945', die voor de meer ingevoerde lezer niet zo veel nieuws bevat. Er staat genoeg tegenover: een gedocumenteerd verslag, met de nodige *petite histoire* in de derde inleiding, van de beslommingen, perikelen en al het gedoe om tot een gedege coördinatie te komen van de reizende tentoonstellingen, met vallen en opstaan, en of die nu in Venetië, Charleroi, Rome of Zagreb plaatsvonden. En die gedegen coördinatie moest weer leiden tot een beleid waarmee Nederland internationaal op de kaart werd gezet en kunst als ideologisch instrument werd gehanteerd, bijvoorbeeld om de Nederlandse identiteit te versterken.

Er blijven vragen. Nogal wat exposities vonden plaats in de Scandinavische landen. Waarom? Omdat die landen politiek 'ongevaarlijk' waren? En hoe zat het met geld, geldstromen, subsidies van instellingen, de financiële input van de ministeries? Ten Holte maakte in kunstenaarsateliers vaak de selectie van de schilderijen, sculpturen, werken op papier en niet te vergeten textiele werken. En het bleef niet bij de selectie; vervolgens was zij ook direct betrokken bij het transport en bij de zaalinrichting. Dat relativeert de inbreng van een Sandberg, Hammacher, Oxenaar en andere museumdirecteuren, die als voorzitters van de tentoonstellingscommissies jarenlang een doorslaggevende stem hadden. Hompe heeft hiermee iets in handen dat hopelijk in haar dissertatie meer aandacht kan krijgen. In plaats van te spreken over de esthetiek van Willem Sandberg, zal misschien in het vervolg gesproken moeten worden over de esthetiek van Willem Sandberg-Greet ten Holte.

Greet ten Holte heeft met dit boek de aandacht gekregen die haar toekomt. Het vraagt om meer. Het is erg nodig dat ook andere vrouwelijke museumdirecteuren, conservatoren én ambtelijke medewerkers die soms decennialang achter de schermen werkten, meer in de schijnwerpers komen te staan. Hompe staat zelf kort stil bij Emmy Rutten-Broekman in verband met de totstandkoming van buitenlandse tentoonstellingen en bij Jet van Dam van Isselt, een naam die iedere onderzoeker die zich met de naoorlogse kunstwereld bezighoudt kent, maar die tot nu toe nog amper een gezicht heeft gekregen. En wat te denken van Ida C.E. Peelen, die in 1918 werd benoemd als directeur van het Rijksmuseum Huis Lambert van Meerten in Delft: voor zover mij bekend de allereerste vrouwelijke directeur in Nederland. Denk ook aan Ellen Joosten, die voor het Kröller-

Müller Museum zo belangrijk is geweest in de jaren toen het museum een internationale koers voer onder Hammacher en vanaf 1963 onder Rudi Oxenaar. En denk aan de onlangs overleden Liesbeth Brandt Corstius, die in de pers werd geafficheerd als 'onvermoeibaar wegbereider voor vrouwelijke kunstenaars'. Dan is er de Vlaamse Renilde Hammacher-van den Brande, die de belangstelling in Nederland voor het surrealisme op gang heeft gebracht, maar die zo ontzettend veel meer heeft gedaan, ook in Vlaanderen. Haar viel al eens een tentoonstelling ten deel in Boijmans Van Beuningen én een boekje in de reeks *Boijmans Studies* (besproken door Fieke Konijn in *De Witte Raaf*, nr. 167, 2014), maar een breder opgezette publicatie zou op zijn plaats zijn. En ten slotte: denk aan Marja Bosma, die onlangs afscheid nam van het Centraal Museum Utrecht met een mooie, maar veel te bescheiden tentoonstelling.

Een paar opmerkingen. De bekende Utrechtse kunsthistoricus Jan van Gelder was na de oorlog veel korter dan Hompe doet voorkomen directeur van het Mauritshuis in Den Haag; hij nam er al in 1946 ontslag. Het Rijksmuseum Kröller-Müller heeft nooit een bruikleen van schilderijen van Van Gogh gekregen van 'ingenieur' Vincent Willem van Gogh, wél het Stedelijk Museum, al vóór de Tweede Wereldoorlog. Het is wat makkelijk te beweren dat de toekomst van de 'Bekendmaking' van de Informele Groep in maart 1960. En ten slotte: Greet ten Holte wordt op een foto van 9 maart 1973 niet geflankeerd door Hermine van Hall en Ger Lataster, maar door Agnes en Frits Becht.

Het is nu wachten op Roosmarijn Hompes proefschrift, waarin de internationalisering van de naoorlogse kunstwereld en de rol en inzet van zowel mannen (Schuurman) als vrouwen (Van Dam van Isselt) volop aandacht krijgen. Dan kan ook het verbinden van 'landen, culturen en mensen in een wereld die nog lang niet zo verbonden was als nu' uitvoeriger ter sprake komen. Te hopen valt dat er een mooie handelseditie van in de winkel komt te liggen.

**Roosmarijn Hompe, Greet ten Holte. Wegbereider van het internationaal cultuurbeleid, 1945-1973, Zwolle, Waanders Uitgevers, ISBN 9789462623835.**

# Boze Beuys

RON MANHEIM

Dit is geen alledaagse publicatie. Hoe vaak komt het voor dat een kunstenaar een heel boek, rijk geïllustreerd en mooi vormgegeven, vult met vernietigende kritiek op een sinds lang overleden vakgenoot? Afbeeldingen van eigen werk, een stroom van eigen teksten en een groot aantal gastbijdragen – en dat alles om aan te tonen dat de in Duitsland nog algemeen als een groot kunstenaar beschouwde Joseph Beuys (1921-1986) vooral een nationaalsocialist zou zijn geweest. Een boek ter meerdere glorie van Joseph Sassoon Semah (1948) en ten koste van een vakgenoot die eigenlijk een antroposofisch amateur met een groot artistiek talent is geweest. Semah windt er geen doekjes om: het hele boek is een veldtocht tegen het absolute kwaad, gepersonifieerd door een kunstenaar die bij de even boze burens nog steeds wordt bewonderd.

Semah houdt zich al decennialang bezig met het werk en denken van Joseph Beuys. Er is sprake van een obsessieve relatie, op basis van een visie die op drijfzand is gebouwd. Hij heeft Beuys tot de grote vijand gemaakt, tot de heimelijke nazi die ontmaskerd dient te worden. Dat is de taak die deze Israëliësch-Nederlandse kunstenaar, kleinzoon van een rabbijn, geboren in Irak, opgegroeid in Tel Aviv, en sinds 1980 wonend en werkend in Amsterdam, op zich heeft genomen, door middel van een boek uitgegeven door de Stichting Metropool Internationale Kunstprojecten, geleid door zijn echtgenote Linda Bouws.

In één opzicht heeft Semah gelijk: Beuys is niet de heilige die een deel van de wereld van verzamelaars en musea van hem heeft gemaakt. De Duitse kunstenaar nu op een ander, radicaal negatief podium plaatsen, maakt van een onaantastbare heilige echter een ideologische duivel. Dat is contraproductief. In een poging zijn these over Beuys als nazi te onderbouwen, grijpt Semah naar een variant van het antisemitisme zoals die bij Rudolf Steiner en diens antroposofische theorieën is te vinden. Steiner geloofde dat de hele mensheid door goddelijke macht was ingedeeld in volkeren. Elk volk zou in opdracht van die macht door een eigen aartsengel worden begeleid bij het vervullen van de taak om mee te werken aan het bereiken van een hoger geestelijk niveau van de hele mensheid. Met het voortbrengen van Christus zou het Joodse volk zijn taak hebben volbracht en daarmee de zin van zijn bestaan hebben verloren. Het is natuurlijk een bespottelijk en gevaarlijk beeld, maar het is wel iets anders dan het racistische, op eliminatie gerichte antisemitisme van de nazi's. Voor Semah past het prachtig bij zijn theorie over de nazistische *hasenjacht* waarmee hij een beroemde performance of 'actie' van Beuys op de korrel neemt. Het gaat om *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, uitgevoerd op 26 november 1965 in Düsseldorf (en in 2005 opnieuw opgevoerd door Marina Abramović in het Guggenheim Museum in New York). Beuys, het hoofd ingesmeerd met honing en bedekt met bladgoud, houdt in zijn armen een dode haas die hij, onverstaaanbaar murmelend, een rondleiding geeft langs zijn eigen schilderijen.

In een van zijn inleidende statements schrijft Semah: 'Vergeet het niet: de hazenjacht was een [gecodeerd] eufemisme voor het vermoorden van joden, gebruikt door nazitroepen tijdens de holocaust.' Er is nergens een bron voor deze stelling te vinden. En al zou er ook hier en daar van dit schandelijke beeld gebruik zijn gemaakt – een idee dat werd gepopulariseerd door de film *Hasenjagd* uit 1994 van Hermann Dunzendorfer, over de moord op vijfhonderd Sovjetofficieren in 1945 in Mühlviertel – dan nog is het zeer de vraag of Beuys als lid van de Luftwaffe ooit van die 'metafoor' zou hebben gehoord. En toch is het de centrale these van Semah: de performance van Beuys moet met de 'hasenjacht' verbonden worden, zoals ook blijkt, in geïroniseerde vorm, uit de ondertitel van zijn boek: *How to Explain Hare Hunting to a Dead German Artist*. Hij gaat daarbij volkomen voorbij aan de overal in de literatuur aan te treffen verwijzingen naar Beuys' ideeën over de innige relaties tussen mens en dier. Beuys iden-

tificeerde zich nota bene heel vaak zelf met de haas! Maar bij de performance in 1965 zou Beuys volgens Semah geprobeerd hebben om met een dode haas Hebreeuws te praten. Het is een speculatieve belachelijkheid die als volgt op de spits wordt gedreven: 'Beuys was bezig met de reconstructie van Germania en hij hield ons, de Joden, vast als een dode haas.' Beuys ontleende bij Rudolf Steiner inderdaad de absurde aanname dat het Duitse volk een belangrijke taak te vervullen zou hebben bij de geestelijke evolutie van de mensheid. Het ging hem daarbij echter niet om 'Germania', maar om de gehele mensheid – niet om 'edelgermanen' die andere volkeren zouden moeten koloniseren, maar om een vergeestelijkte mensheid waarin van afzonderlijke volkeren geen sprake meer zou zijn. Het is dus, als ideologische verdachtmaking, een krampachtige constructie, waarmee Beuys wordt ingeschakeld om de eigen morele superioriteit te kunnen demonstreren.

Beuys was een warhoofd, daarover is geen twijfel mogelijk. Hij had veel gelezen. Vooral de Duitse romantiek had hem aangetrokken: Goethe, Novalis en vele anderen behoorden tot zijn culturele bagage. Het was dan ook geen wonder dat hij onmiddellijk na afloop van de oorlog in het vaarwater van fanatieke antroposofische kringen terecht kwam. Nagenoeg alles wat er sindsdien uit zijn mond kwam, hing op enigerlei wijze samen met de 'wijsheden' van Steiner. Semah weet dat, maar trekt de verkeerde conclusies. In dit boek maakt hij van de uiterlijke verschijning van verschillende werken gebruik om eindeloos op het thema 'boze Beuys' te variëren.

Een ander voorbeeld is de multiple *Capri-Batterie* uit 1985: een gele gloeilamp in een fitting, met een stekker die in een citroen zit. Het is een werk dat recent als 'ecologisch' is gerecupereerd, omdat Beuys een product van de zon (een citroen) tot een alternatieve energiebron maakt. Semah neemt echter aan dat de Duitse kunstenaar een specifiek soort citroen in gedachten heeft: de etrog, een vrucht – veel groter en onregelmatiger dan de citroen die in het kunstwerk werd gebruikt – die door Joden ritueel wordt ingezet tijdens het Soekotfeest. In werkelijkheid wist Beuys helemaal niets over Joodse gebruiken en had hij geen flauwe notie van het religieuze leven van de Joden.

In zijn veronachtzaming van historische feiten richt Semah zich onder andere ook op de contacten van Beuys met voormalige nazi's. Die waren er inderdaad: Beuys kende bijvoorbeeld een 'foute' verzamelaar, en een medewerker van zijn Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung was ook een ex-nazi, maar daaruit blijkt nog lang niet zijn eigen gezindheid. In dezelfde periode onderhield hij vriendschappelijke contacten met de linkse schrijver Heinrich Böll, met de revolutionair Rudi Dutschke en met de sociaaldemocraat Klaus Staack, die eveneens alle nazibesuldigingen aan het adres van Beuys strikt van de hand wijst.

Een andere schandelijke en in wezen onbegrijpelijke these van Semah gaat over 'de transfiguratie van Joseph Beuys – een vrijwillige nazi-soldaat – van een Duitse dader in een slachtoffer.' Ook dat is onzin. Beuys heeft zich nooit als slachtoffer gepresenteerd. Natuurlijk was hij als deelnemer aan een misdadige oorlog een dader (het Engelstalige woord dat wordt gebruikt is *victimizer*). Dat hij als vrijwilliger de oorlog inging, maakt dat – in tegenstelling tot wat herhaaldelijk wordt gesuggereerd – niet erger. In 1940 zat Beuys op het gymnasium in Kleef. In de voorlaatste klas bleef hij zitten, als enige, en niet voor het eerst. Hij was al negentien jaar oud. De Hitlerjugend heeft deze eenzame dromer, die hij altijd is gebleven, doen warmlopen voor de luchtmacht. Kort voor zijn debacle op school ronkten de vliegtuigen van de Luftwaffe over Kleef, op weg naar Nederland, België en Frankrijk. De eenzame zittendblijver, die als scholier al een leven zonder werkelijke vrienden had geleid, meldde zich aan. Te veronderstellen dat daarmee een doorgewinterde nationaalsocialist aan de oorlog ging deelnemen, is ongegrond. Kort na de oorlog nam hij met succes deel aan het toelatingsexamen tot de kunstacademie in Düsseldorf. Hij wilde kunstenaar worden. Hij kon heel goed tekenen. Daar was hij op school al mee opgevalen. De eerste verzamelaars ontdekten zijn talent. Op de kunstacademie belandde hij in een groep antroposofen. Hij zou er niet meer van los komen. Toen hij langzaam succes begon te krijgen als kunstenaar, begon ook zijn roeping als wereldverbeteraar in de geest van Rudolf Steiner steeds meer de boventoon te spelen. Hij zag zichzelf niet als

*victim*, maar als redder van de wereld (en dus lang niet alleen van Duitsland of Germania). Hij beweerde zelfs dat hij met schuldgevoelens niets te maken wilde hebben, niet omdat hij geen schuld op zich zou hebben geladen, maar omdat zulke gevoelens voor zijn werk en zijn levensopdracht onvruchtbaar zouden zijn. De aanname van een taak als redder van de mensheid was dom, en werd mogelijk ook ingegeven door een extreem narcistische geest.

Beuys was niet bepaald een kritische tijdgenoot. Over het nationaalsocialisme debiteerde hij de grootst mogelijke onzin, vaak van een nauwelijks te verdragen vergoelijkende aard. Maar dat getuigde niet van een nationaalsocialistische gezindheid. Zijn absolute concentratie op de antroposofie maakte hem van het begin af aan blind voor de eigentijdse en de historische werkelijkheid. Zijn egocentrische aard leidde hem naar een besloten ruimte onder een morosofische kaasstolp. Bij gesprekken over de realiteit van zijn tijd kwam er dan ook aantoonbaar niet veel verstandigs uit zijn mond, ook al beroepen vele vechters voor het klimaat of voor een socialere maatschappij zich nog steeds graag op zijn 'profetische' kwaliteiten. Dat Josef Sassoon Semah in zijn nieuwste publicatie in de andere richting doorschiet, door met grote hardnekkigheid een irrationele anti-Beuys-strategie te volgen, is jammer. De ontegenzeggelijk grote beelden-de kracht van diens oeuvre verdient beter.

Joseph Sassoon Semah (red.), *On Friendship / (Collateral Damage) IV. How to Explain Hare Hunting to a Dead German Artist*, Amsterdam, Metropool Stichting Internationale Kunstprojecten, 2023, ISBN 9789090368399.



Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965

Nederlandse Vereniging van  
ZEESCHILDERS

# STEVENS



Diederik Stevens, Ierse zee, 160 x 140 cm, acryl op doek, 2023

[diederikstevens.com](http://diederikstevens.com)

## EXPOSITIES

### Zandvoorts Museum

8 september t/m 5 november 2023

Woensdag t/m zondag, 11:00 -17:00 uur

Swaluëstraat 1 Zandvoort



### Kasteel Groeneveld

23 september t/m 17 december 2023

Dinsdag t/m zondag, 11:00 -17:00 uur

Groeneveld 2 Baarn

tt

# Camiel van Winkel

**LICHAAM EN STEEN**  
Essays over film

Verschijnt 19 sept. 2023  
ISBN 9789464598360  
Prijs € 24.99

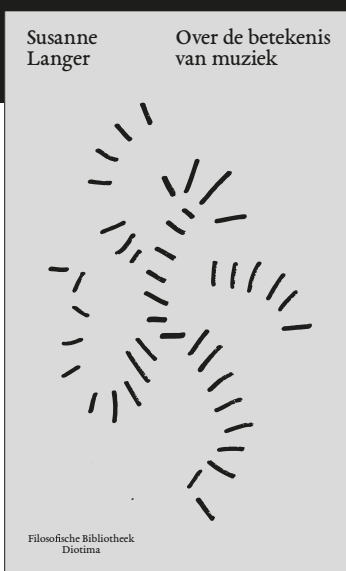
## Lichaam en steen



over film

Camiel van Winkel

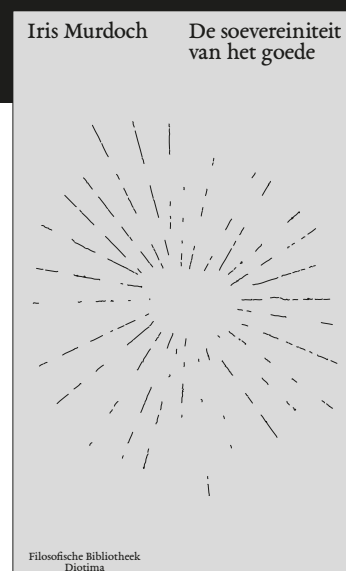
letterwerk



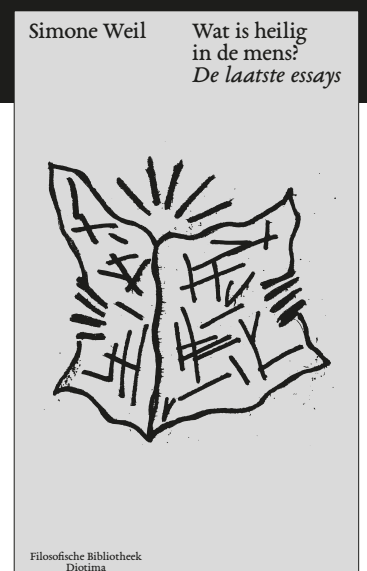
Susanne Langer



Simone Weil



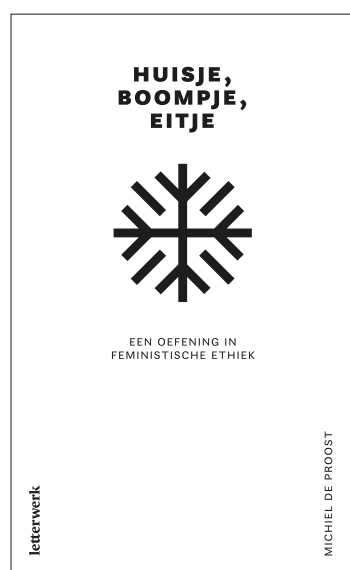
Iris Murdoch



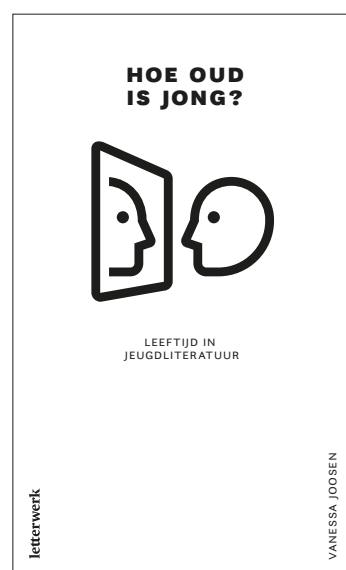
Simone Weil



Sigrid Wallaert



Michiel De Proost



Vanessa Joosen



Dorine Vergote

[www.letterwerk.be](http://www.letterwerk.be)

# Bijna blanco. Gesprek met Moritz Küng

**Kasper Andreasen:** Je bent geboren in Zwitserland in 1961, en je studeerde architectonische vormgeving aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Als curator heb je je beziggehouden met zowel architectuur, design als hedendaagse kunst, en dan vooral met de meer conceptuele aspecten ervan, die vaak ook aansluiting vinden bij boeken en drukwerk. Kan je je herinneren wanneer je geïnteresseerd raakte in kunstenaarsboeken? En om welke boeken en kunstenaars ging het dan?

**Moritz Küng:** Voor mijn studie aan de Rietveld Academie liep ik een vierjarige stage bij het architectuurbureau van Trix en Robert Haussmann, dat zij in 1967 hadden opgericht met als naam *Allgemeine Entwurfsanstalt* – het Algemeen Ontwerp-instituut. Zij hadden een kleine, maar mooie bibliotheek, met kasten uit mahoniehout en met gedempt licht, en daar bracht ik vaak tijd door. (Ik heb trouwens ook leren koken bij hen op kantoor.) Het echtpaar Haussmann was geassocieerd met de Italiaanse ontwerpersgroep Studio Alchimia, in 1976 opgericht in Milaan door architect Alessandro Guerriero. Er was in hun bibliotheek veel literatuur te vinden over het werk van de leden van Studio Alchimia, zoals Mendini, Sottsass, De Lucchi, Branzi en Navone, of over gerelateerde kunstenaars als Chia, Cucchi, De Maria en Paladino. Daarnaast waren er publicaties van of over kunstenaars wier werk door de Haussmanns verzameld werd: Meret Oppenheim, Raetz, Roth, Thomkins, Vantongerloo... Het was, vermoed ik, de initiatie tot wat decennia later zou uitgroeien tot een bewuste interesse in kunstenaarsboeken. Een boek dat indirect belangrijk kan zijn geweest, is *Konstruktive Konzepte* uit 1977 van Willy Rotzler, een kennis van de Haussmanns. De titel van dat boek, dat ik aan mijn ouders cadeau vroeg voor kerst, lijkt me nog steeds relevant.

**K.A.:** Het lijkt een selectie die kunst en design samenbrengt. Veel mensen binnen de kunsten en de architectuur hebben interessante boekcollecties, maar dat maakt van hen nog geen verzamelaars. Beschouw je jezelf als een boekenverzamelaar? En is dat iets dat je geworden bent?

**M.K.:** Ik vermoed dat je als verzamelaar gerichte aankopen doet, en als 'gewone' liefhebber niet. Dus ja, in dat geval ben ik waarschijnlijk een verzamelaar geworden, na dertig jaar min of meer willekeurig boeken te hebben aangekocht – door boeken tegen te komen die me fascineerden, net omdat ik de inhoud of de betekenis niet kon begrijpen, of waarom iemand er tijd en energie aan zou spenderen om ze te publiceren. Dat is natuurlijk vooral het geval bij kunstenaarsboeken, waarvan moeilijk een exacte definitie te geven valt. Veel kunstenaars hebben mogelijke verklaringen gegeven. Marcel Duchamp zou gezegd hebben dat een kunstenaarsboek een boek is gemaakt door een kunstenaar, of een boek waarvan een kunstenaar zegt dat het een kunstenaarsboek is. In het boek *Künstlerbücher. Artist's Books* uit 2001 zegt Lawrence Weiner: 'Ik heb echt geen idee wat een kunstenaarsboek zou moeten zijn. Het is eigenlijk heel eenvoudig: een boek is een boek. Kunstenaars zijn mensen en mensen maken boeken.' Criticus John Perreault schreef in 1973: 'Boeken als kunst zijn geen boeken over kunst, boeken met kunstreproducties of boeken met visueel materiaal dat literaire teksten illustreert, maar het zijn boeken die als dusdanig artistieke statements maken, veeleer binnen de context van kunst dan die van literatuur.' Mijn favoriete definitie komt van Lucy Lippard: 'Open het boek. Huh? Oh, het is van een kunstenaar. Draai de pagina om. Wees verrast. Wees uitgedaagd. Koop het.' Het is het credo van Lippard dat ik zelf tot op vandaag toepas, als de prijs of de (subjectieve) kwaliteit van het boek binnen de grenzen blijft van mijn (bescheiden) economische mogelijkheden, en die van mijn opslagcapaciteit.

**K.A.:** Ik denk dat een genuanceerde definitie van boeken altijd nuttig is, omdat definities ook iets zeggen over de totstandkoming van een boek. Boeken zijn ook altijd min of meer toegankelijk en publiek. Toen je curator was in deSingel in Antwerpen, van 2003 tot 2011, heb je *Curating the Library* opgezet: uiteenlopende persoonlijkheden pre-

senteerden hun favoriete boeken tijdens een lezing, en die boeken werden vervolgens verzameld in een kleine bibliotheek, ondergebracht in een spiegelende sculptuur van Richard Venlet. Je hebt ook de opdracht gegeven tot verschillende werken op de campus van deSingel, en tot projecten in de stad. Drukwerk (en fotografie) zijn ideaal om efemere of zelfs verdwenen werken te documenteren. Kan je, vanuit je eigen ervaring, voorbeelden geven van een 'publicatie' als iets dat publiek wordt – de verruiming van de tentoonstellingsruimte tot de ruimte van een boek?

**M.K.:** Een publicatie als aanvulling op een tentoonstelling heb ik altijd zeer belangrijk gevonden, hoewel de condities van een tentoonstellingsruimte natuurlijk heel anders zijn dan die van een boek. Het is een suggestie van Stanley Brouwn dat 'publicaties blijvende tentoonstellingen zijn', en daar kan ik enkel volmondig akkoord mee gaan. En natuurlijk zijn er veel verschillende vormen van boeken die enkel als 'tentoonstellingen' gezien kunnen worden, zonder echt deel uit te maken van het 'tentoonstellingsvehikel'. De eerste baanbrekende tentoonstelling in boekvorm van Seth Siegelauw uit 1968 is een goed voorbeeld – het zogenaamde *Xerox Book*, met als titel de deelnemende kunstenaars (*Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris, Weiner*). Een ander voorbeeld is de *Boîte-en-valise* (1935-1966) van Duchamp – een multiple, met replica's van 69 werken. Er bestaat ook een dubbelnummer van het Spaanse tijdschrift *Poesía. Revista ilustrada de información poética* uit 1993, met een reproductie van Picasso's *Guernica* op ware grootte, 349,3 bij 776,6 centimeter, maar dan op 532 pagina's.

**K.A.:** Heb je zelf ooit iets gelijkaardigs geprobeerd?

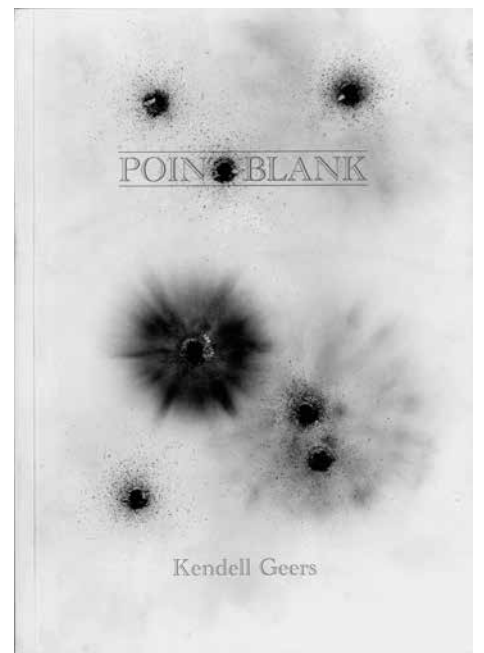
**M.K.:** Ik heb nooit een boek gemaakt dat enkel bedoeld was als 'tentoonstelling', maar wel als hybride tussen een catalogus en een kunstenaarsboek. Een vroeg voorbeeld is de catalogus van de tentoonstellingstrilogie *Another & another & another act of seeing (urban space)* in deSingel, uitgegeven in 1997. Het ontwerp van Mevis & Van Deursen, met wie ik sinds 1988 heb samengewerkt aan meer dan 25 publicaties, plaatst elke groep van werken van de 27 kunstenaars of fotografen (zoals Araki, Baltz, Fischli & Weiss, Gursky, Konrad en Streuli) in een andere vormgeving, als in een stalenboek. In de catalogue raisonné *The Book(s)* uit 2011 van Peter Downsborough en in het complement *Addendum*, uit 2013, werden alle oneven pagina's ontworpen door de kunstenaar als artistieke inter-

venties – soms bleven ze gewoon blanco – en alle even pagina's door Mevis & Van Deursen, met gedetailleerde informatie over de boeken van Downsborough. Ik heb een gelijkaardige conceptuele en redactionele aanpak toegepast in monografieën over architecten, zoals bijvoorbeeld *Brandlhuber. A Fiction*, waarin cultuurtheoreticus Martin Burkhardt de architecten verpersoonlijkt in een opzettelijk misleidende autobiografie, of zoals *Addenda Architects. Cahier Bauhaus Museum Dessau*, een reeks van tien bescheiden boeken (2017-2019) die de ontwikkeling documenteren op de bouwwerf van dat museum *in real time*, over een periode van twee jaar – als het equivalent van een architectenboek in plaats van een kunstenaarsboek.

**K.A.:** Voornamelijk door de verschillende partijen die betrokken zijn bij het proces (vormgever, redacteur, kunstenaar), zijn publicaties op een natuurlijke wijze meer hybride geworden. Catalogi zijn vaak nog maar voor de helft catalogus, en daarnaast projectgeoriënteerde boeken die materiaal bevatten van buiten de tentoonstelling, of ingrepen van de vormgever of de redacteur. Het is geen privilege meer van de kunstenaar om kunstenaarsboeken te maken – of bij het maken van kunstenaarsboeken zijn althans meer mensen betrokken dan enkel de kunstenaar. Ik vind een meer directe, enkelvoudige ingreep in de eigenschappen van het boek daarom uitdagender en sterker. Hoe zie jij dat?

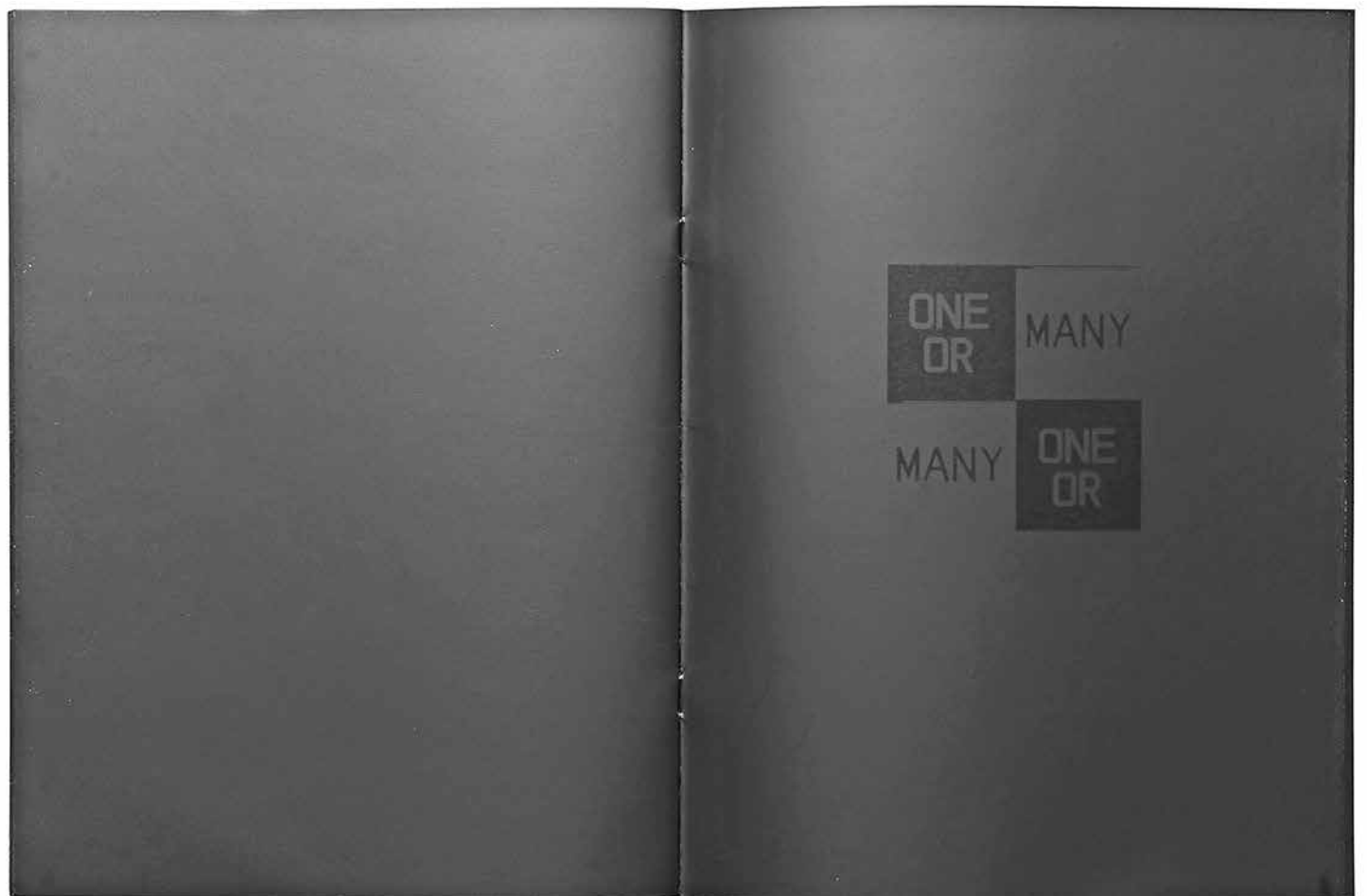
**M.K.:** Het stemt alleszins tot nadenken. Omdat er ondertussen zoveel kunstenaarsboeken zijn – zoveel concepten en typologieën – is het moeilijk om nog de uniciteit van één boek aan te geven. Tegelijkertijd is het evident dat om het even welk boek publiceren een collectieve inspanning is – van de auteur, de kunstenaar, de 'geïnviteerde' criticus, de uitgever, de vormgever, de corrector, de printer, de boekbinder en – *last but not least* – de boekhandelaar. In zijn boek *L'impronta dell'editore* uit 2013, over de 'kunst' van het uitgeven, schrijft Roberto Calasso dat het een praktijk en een kunstvorm is 'die de meeste mensen, uitgevers inclusief, niet eens opmerken'. Maar eigenlijk ben jij een kunstenaar, ik niet. Je geeft les, je verzamelt kunstenaarsboeken voor een openbare bibliotheek, je exposeert je werk, cureert tentoonstellingen, en publiceert ook in boekvorm. Hoe pak jij al die multitasking aan, ook van anderen? Wat versta je zelf onder een 'enkelvoudige ingreep' in een boek?

**K.A.:** Dat een boek collectief tot stand komt, heeft natuurlijk te maken met de

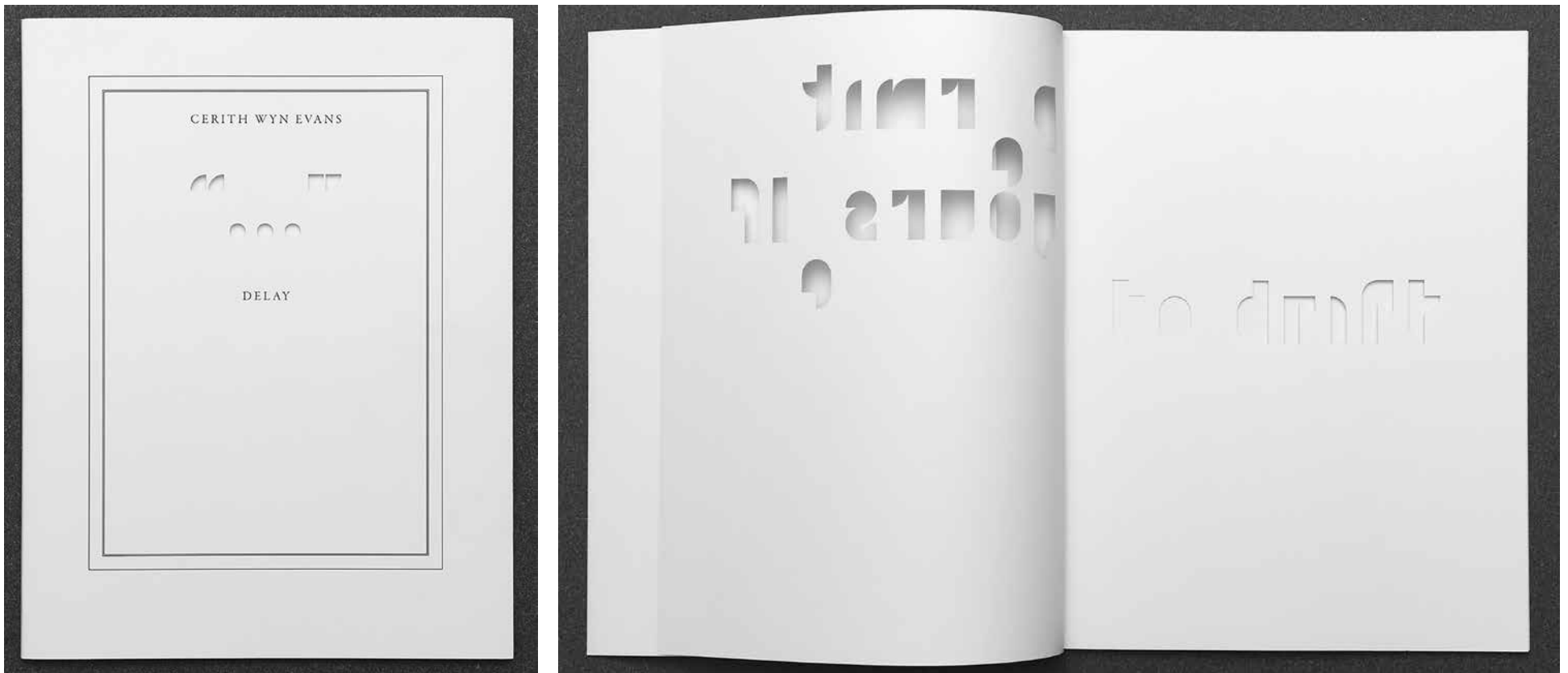


Kendell Geers, Point Blank, Gent, Imschoot, 2004

arbeidsdeling en met specialisatie: er zijn eenvoudige meer spelers uit verschillende domeinen die aan een boekproductie meewerken. Bij het produceren, en ook het verzamelen, moeten de boeken die kunstenaars maken enerzijds publiek toegankelijk worden (dankzij tentoonstellingen en bibliotheken), maar anderzijds zouden ze geen toegevingen moeten doen aan het commerciële denken van grotere uitgeverijen. Multitasking en het samenkomen van verschillende artistieke praktijken vinden altijd een neerslag in een boek. Waar ik in het bijzonder naar op zoek ben, is meer iets elementaars, één enkel gebaar. Ik denk bijvoorbeeld aan een boek waarin op elke pagina de eerste zin staat van een getypte brief, of de grafische vertaling van een lijst verspreid over de sequentie van alle pagina's van een boek. Kendell Geers heeft in 2004 *Point Blank* gemaakt met Imschoot in Gent: een boek dat letterlijk beschoten is. Je kan omgaan met de leegte van een boek zoals in een dummy: hier is *wit weiss* uit 1967 van Herman de Vries een goed voorbeeld. Dat boek heb je ook geselecteerd voor je recente tentoonstelling *Blank. Raw. Illegible... Artists' Books as Statement (1960-2022)*, waarin je lege of 'blanco' kunstenaarsboeken bij elkaar brengt. Als ik het goed heb, werk je al lange tijd aan dit project. Waar komt je interesse voor dit thema vandaan?

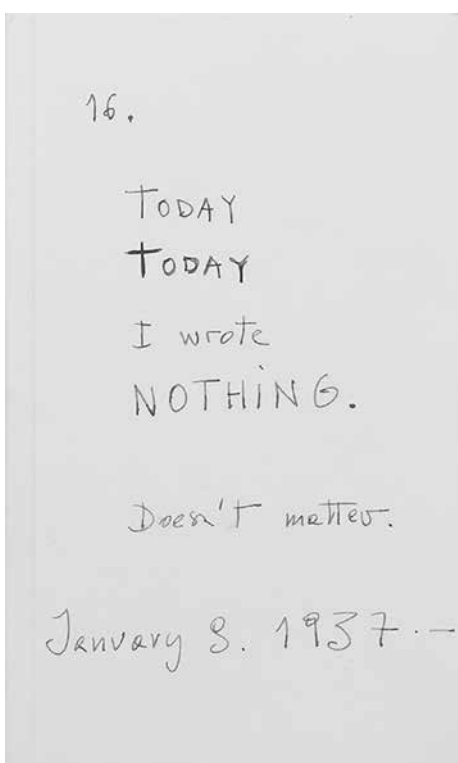


Willem Oorebeek, Black Out One or Many, Brussel, 2003, foto Roberto Ruiz



Cerith Wyn Evans, "... Delay, Antwerpen, deSingel, Keulen, Walther König, 2009, foto Roberto Ruiz

**M.K.:** *Blank. Raw. Illegible...* komt voort uit drie omstandigheden. Ongeveer tien jaar geleden raakte ik steeds meer geïnteresseerd in kunstenaarsboeken, en dat resulteerde in twee catalogues raisonnés die ik maakte, met enerzijds al de boeken van Peter Downsbrough in 2013 (daar had ik het al over) en anderzijds die van Heimo Zobernig in 2016. Ik heb ook een aantal tentoonstellingen over het kunstenaarsboek gecureerd, zoals *This is the cover of the book* in 2015, *Amerikaner-Europäer* in 2016 en *Selección Natural* in 2017. Ik werkte tegelijkertijd aan een tentoonstellingsconcept over plinten en plintsculpturen gemaakt door kunstenaars, zoals Brancusi, Broodthaers, Manzoni, Gonzalez-Torres, Vermeiren, Zobernig: het artefact is tegelijkertijd kunst als onderdeel van het decor of het tentoonstellingskader – vermomde kunst, om het zo te noemen. Ik was vooral geïnteresseerd in het meta-effect dat zo'n ensemble van sculpturen kan veroorzaken. Het resultaat zou een tentoonstelling zijn die nog 'in transitie' was: in voorbereiding, en dus nog niet geopend, of integendeel reeds gesloten, en onderworpen aan een proces van ontmanteling. En toen kwam ik terecht bij het fenomeen van het blanco boek, zoals het vermeld wordt, in een korte paragraaf, door Anne Moeglin-Delcroix in haar referentiewerk *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* uit 2012. Er bleek geen interesse te zijn van mogelijke tentoonstellingsplekken in het 'plintproject', dus raakte ik verslingerd aan blanco boeken. Dat wil niet zeggen dat dit project makkelijker te verwezenlijken was – integendeel.



Dora García, Today I Wrote Nothing, Brussel, 2009, foto Roberto Ruiz

**K.A.:** De boeken die je selecteerde zijn inderdaad blanco, of bijna, en ze bieden dus een andere soort lectuur of non-lectuur aan – alleszins niet de klassieke lectuur van links naar rechts die door een (westerse) tekst wordt verondersteld. Door de leegte van de pagina's wordt (lege) ruimte het dominante beeld, maar tegelijkertijd zijn er zeker verschillen in de manier waarop die 'ruimte' geportretteerd wordt.

**M.K.:** Ja, inderdaad, deze kunstenaarsboeken zijn inderdaad bijna blanco. Een echt blanco kunstenaarsboek bestaat niet: er is altijd wel tekst op de cover of op een colofonpagina. En als het boek toch helemaal onbedrukt blijft – zoals een dummy, meestal een uniek exemplaar om de fysieke details van een boek te testen vooraleer het gedrukt wordt – is er een paratekst op een klein vel papier dat wordt toegevoegd of wordt er bijvoorbeeld een sticker op de achterkant gekleefd, zoals het geval is bij *Blanco* van Ilan Manouach (2018). Eén enkel blanco boek is waarschijnlijk ook weer niet zo interessant, maar als je er vele bij elkaar toont, word je je plotseling meer bewust van de eindeloze reeks onderscheiden ideeën, contexten en materiële aspecten. Kortom: hoe meer je toont, des te interessanter deze typologie wordt. Maar dan blijft de vraag: welk aantal boeken is genoeg? Honderd, tweehonderd, driehonderd? Hoe moeten of kunnen de boeken getoond worden? En hoe kan hun 'inhoud' ontsloten worden? Ik heb uiteindelijk voor 259 exemplaren gekozen, als referentie aan een van de eerste tentoonstellingen uit de jaren zeventig van het toen nog nieuwe genre van het kunstenaarsboek: *Book as Artwork 1960/72*, in 1972 te zien in Nigel Greenwood Inc. in Londen en gecureerd door Germano Celant en Lynda Morris (die vaak onterecht onvermeld blijft). *Blank. Raw. Illegible...* toont dus ook 259 kunstenaarsboeken, die in dit geval zonder uitzondering 'geledigd' zijn – dat wil zeggen: soms leeg, soms onleesbaar, soms niet meer functionerend, soms monochroom, soms efemeer, soms zelfs immaterieel. Om een zekere ordening of logica in de grote hoop schijnbaar gelijkaardige boeken aan te brengen, heb ik ze geclassificeerd in vijftien hoofdstukken die een zekere oriëntatie aanreiken, hoe subjectief ook, op basis van vaak subtiele eigenschappen. De hoofdstukken zijn genoemd naar de titels van boeken die zelf ook getoond worden: *wit weiss* van herman de vries (1967), dat je zelf al noemde, *papierselbstarstellung* (1976) van Luciano Bartolini, *Various colors in black and white* (2005) van Pierre Bismuth, *Anatomy of a Book* (2009) van Fiona Banner, *Empty Words* (2011) van Jürg Lehni en Alex Rich, en *Utopia in Utopia* (2011) van Thomas More en Åbäke. De boeken zijn gemaakt door 188 verschillende auteurs uit dertig landen – uit West- en Oost-Europa, Zuid- en Noord-Amerika, Azië – wat ook de blijvende en wijdverspreide interesse toont van kunstenaars in het blanco boekobject, nu al meer dan zes decennia lang. De oudste titel,

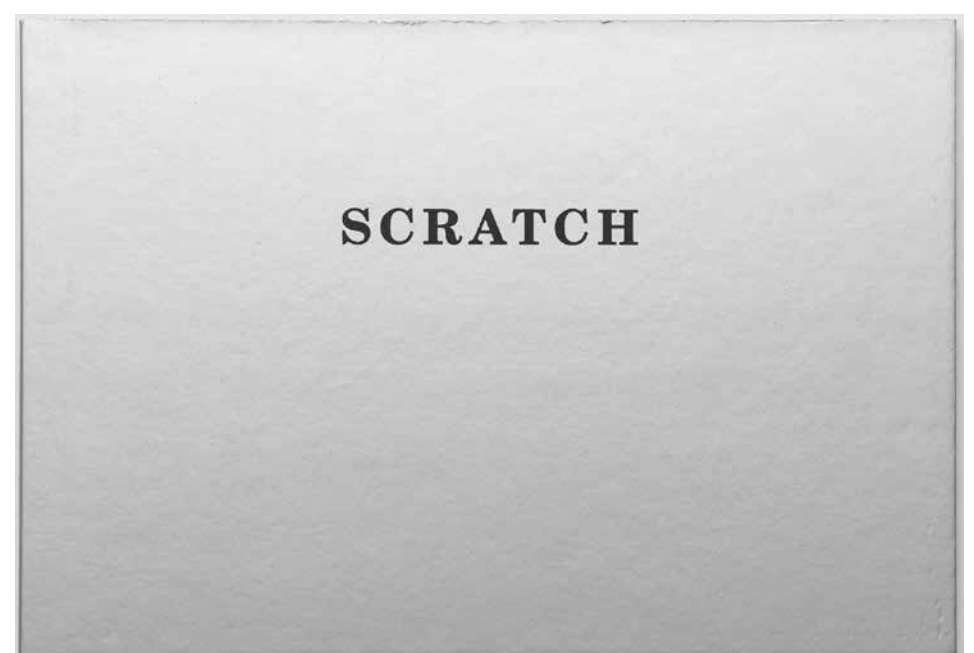
*Untitled (wit is overdaad)* van herman de vries, is van 1960, terwijl *Autobiography n.8* door Micah Lexier is gemaakt in juli 2022.

**K.A.:** Je selectie bevat vele referenties, inderdaad op een metaniveau, maar ook theoretische stemmen die het blanco boek, door middel van een boek, classificeren: het is een onderwerp dat zelf al historisch is geworden. Ook met je tentoonstellingsproject over de plintsculpturen richtte je je op de mediums-specifieke eigenschappen van artistieke productie. Het blanco boek belichaamt die eigenschappen per definitie, en brengt ze op de voorgrond. Kunst is per definitie iets dat zichtbaar wil zijn, gepresenteerd en gezien wil worden. Een boek is al zo'n presentatievorm, binnen een gesloten volume, wat dan weer een private ruimte impliceert, weg van het publieke domein. Hebben de boeken in de tentoonstelling enigszins met auteurschap te maken? Of met noties van zichtbaarheid en identificatie?

**M.K.:** Zichtbaarheid is relatief in de kunst. Ik heb me altijd aangetrokken gevoeld tot kunst die je niet meteen als dusdanig kan herkennen. En ik geloof dat dit vooral te maken heeft met het vermogen van een kunstwerk om zichzelf te implementeren en te verwezenlijken in een bepaalde locatie of een context – laten we zeggen de *genius loci* van het kunstwerk. Wel, een boek heeft zo'n *genius loci* niet: het beweegt zich vrij en ongecontroleerd rond (je kan inderdaad hetzelfde over de plint zeggen), maar het vertegenwoordigt, zoals je terecht opmerkte, een ruimte voor zichzelf, een private ruimte, als het ware met een eigen wetgeving. En toch wordt het auteurschap van een blanco boek niet in vraag gesteld. Integendeel zelfs: de tentoonstelling brengt aan het licht dat het ogenschijnlijk altijd weer herhaalde motief – de blanco pagina – veel verschillende en

rijke oorzaken heeft voor verschillende mensen. In *All or Nothing. An Anthology of Blank Books* uit 2005 (en een voorganger en inspiratiebron voor mijn project) schrijft Michael Gibbs: 'Blanco is zowel een gemoedstoestand als een materiële toestand, en als zodanig kan het bedrieglijk, hallucinerend, opzettelijk, poëtisch of spiritueel zijn, leesbaar of onleesbaar, aanwezig of afwezig, perfect of onvolmaakt. Maar het is nooit zomaar leeg.'

**K.A.:** Het is inderdaad zo dat je haast automatisch heel veel verschillende dingen op een lege pagina projecteert, waardoor die niet leeg blijft. Gibbs verwijst ook naar de alomtegenwoordigheid van het denken in de nabijheid van een blanco pagina. Dat de blanco pagina een motief is, zegt al iets over het verlangen naar de leegte in een historische context. Volledig zwarte pagina's, zoals in *Black Out One or Many* uit 2003 van Willem Oorebeek, zijn aan de ene kant een verwerping en een vernieuwing van zijn eigen oeuvre – het boek is een gewijzigd exemplaar van de catalogus van zijn eerste tentoonstelling uit 1988 – maar ik zie het aan de andere kant ook als een soort iconoclasme, en als een reactie op het lawaai van mediabeelden. Net als ander werk van Oorebeek is de productie belangrijk: door te verduisteren (een gevonden magazine-beeld te 'overdrukken' door middel van lithografie), wordt de zichtbaarheid van het beeld natuurlijk sterk gereduceerd. De beelden bestaan nog, maar ze schreeuwen niet meer om aandacht, ze zijn gedempt, ingehouden, en houden zich op op één monolithisch oppervlak. Historisch gezien werden beelden gemaakt om verafgood te worden, maar ze kunnen ook vernietigd worden, uitgewist en afgewezen. Verafgoding en vernietiging gaan vaak hand in hand. Zijn er nog



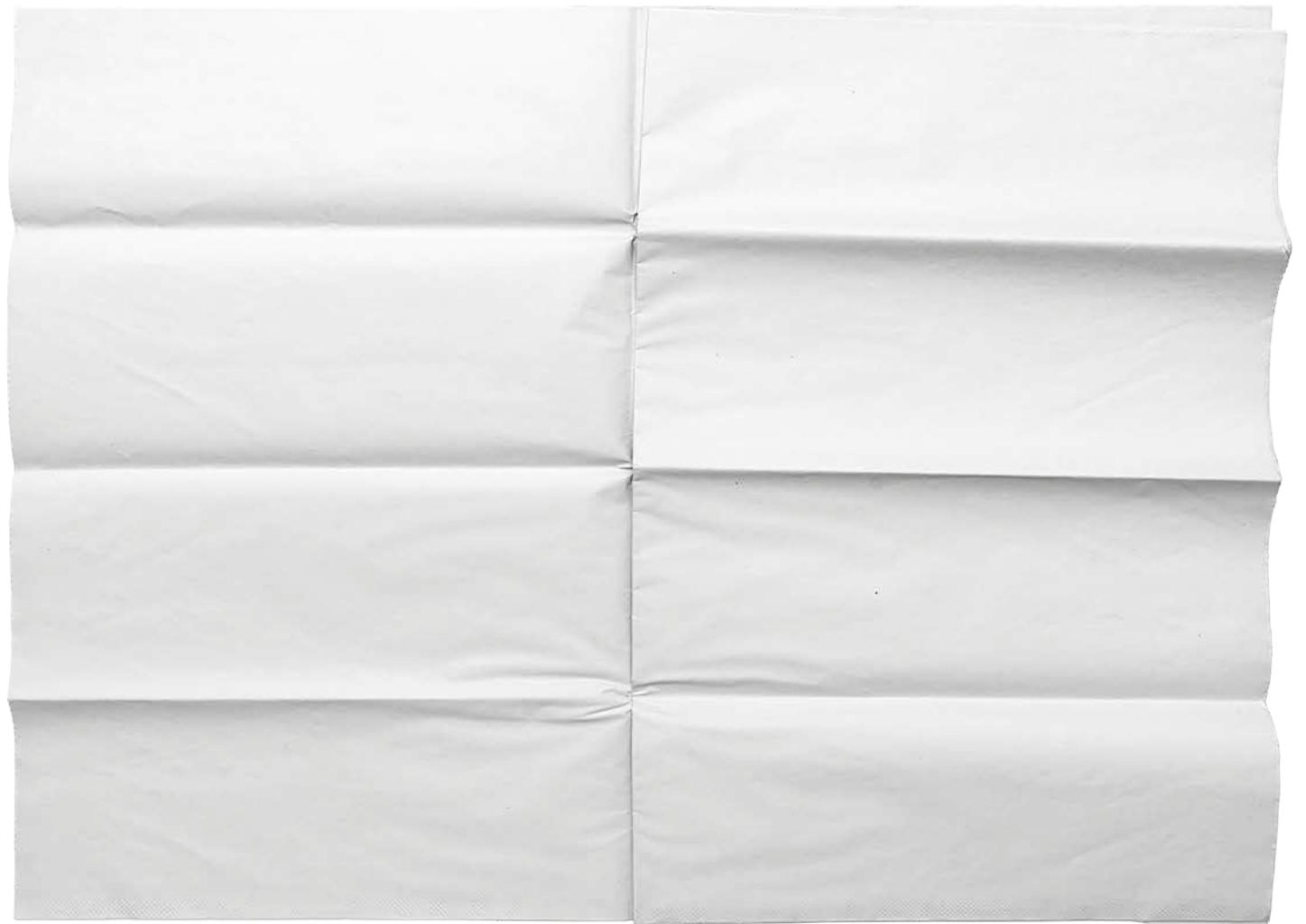
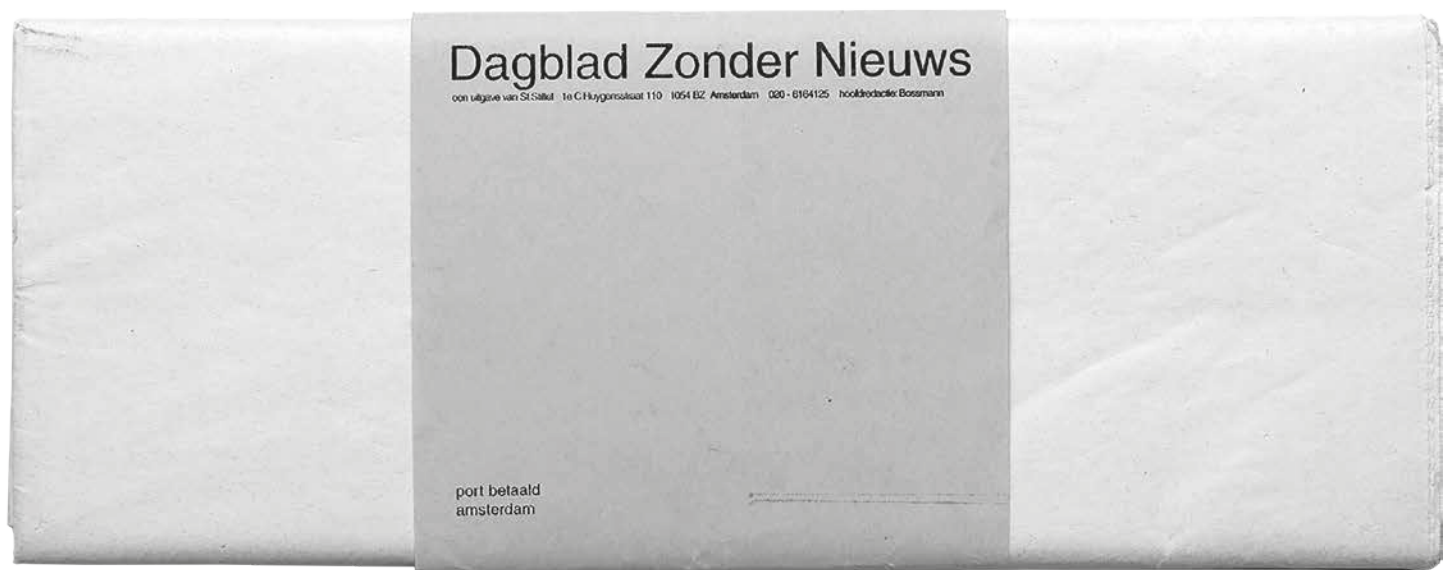
Christian Boltanski, Scratch, 2002, foto Roberto Ruiz

boeken in de tentoonstelling die omgaan met hedendaagse iconoclastische gebaren, zoals vernietiging, uitwissing, afwijzing of verdwijning?

M.K.: Het kritisch in vraag stellen door te weigeren en af te wijzen of uiteindelijk te vernietigen – of het nu om een tekst gaat, een beeld, of om het boek zelf als object – kan onvermijdelijk ook op het blanco boek betrokken worden. Er zijn dus veel voorbeelden te noemen. Een kritische blik op massamedia is terug te vinden in *Dagblad Zonder Nieuws* van Hans Bossmann, een krant met tekst noch beeld. Deze publicatie verscheen dagelijks gedurende 36 weken, tussen 22 maart en 4 december 1998. Minder nadrukkelijk en radicaal, maar wel uitgebreider, is de facsimileserie van twintig internationale kranten, gemaakt door grafisch ontwerper Josef Ernst, getiteld *Nothing in The New York Times*. Het gaat om exemplaren van onder meer *The Sun*, *El País*, *Die Zeit*, *Le Monde*, *NRC Handelsblad* en *Correio da Manhã*, van 2016 tot 2018, waarin de kolommen met tekst zijn weggelaten en vervangen door grijze ‘plaatshouders’. Christian Boltanski en Oriol Vilanova stellen de media in vraag vanuit een ander gezichtspunt. *Scratch* (2002) van Boltanski lijkt op een leeg fotoalbum: de inhoud komt pas tevoorschijn als je de zilveren coating op de pagina’s wegkrast. Wat dan tevoorschijn komt, is choquerend en verontrustend: gehavende lichaamsdelen en lijken uit pers- en politiedossiers. Vilanova’s *Point of no return* is een uniek boekobject gemaakt in 2011 – er bestaat maar één exemplaar van. In een eerste druk van *La Société du spectacle* uit 1967 van Guy Debord heeft de kunstenaar alle gedrukte tekst zeer nauwgezet weggekrast met een scheermes. Om een voorbeeld te noemen van de vernietiging van het boek als dusdanig: in 1970 stelde Marinus Boezem voor, met *Paper Events*, om de pagina’s weg te knippen met een schaar, ze te vouwen, los te maken, te scheuren, in water te weken of in een open raam te hangen, en om dan de resten te verbranden en de as te bewaren in de transparante beschermhoes waarop ook de witte geprinte instructies staan. Het boek van Fluxuskunstenaar Tomas Schmit, *DAS UCH DER B* (1973) moet ook uit elkaar gehaald worden. Door de instructies en markeringen op iedere pagina te volgen – aangeduid door pijlen, hulplijnen, letters en cijfers – kan de lezer de geperforeerde pagina’s uitscheuren, ze op de vloer leggen en zo vervolgens een woord van drieënhalve meter lang tot stand brengen: PAPIER – een tautologisch en nogal optimistisch statement. Er zijn ook subtielere manieren om het boek te ontkenen. Van de 114 pagina’s van *book about nothing* (1970) van Jiří Valoch is er slechts één pagina bedrukt, en wel met de letters van het woord ‘nothing’.

Er is ook het blanco boek *Today I wrote nothing* (2009) van Dora García, dat herinnert aan een dagboeknotitie van Daniil Charms, een Russische dichter en lid van de vroege Sovjetavant-garde. (*No Content*) (2017) van Stefan Brüggemann is een stapel van vijfhonderd vellen papier met de titel gedrukt op iedere pagina, zodat de ontbrekende inhoud de enige inhoud wordt.

K.A.: Ook die voorbeelden zijn meestal het gevolg van enkelvoudige ingrepen. Op die manier gaat de tentoonstelling vooral over het oppervlak van de pagina, inclusief het



Hans Bossmann, *Dagblad Zonder Nieuws*, Amsterdam, Stichting Stiltel, 1998, foto Roberto Ruiz

boek als sculptuur en als vehikel voor een statement van de kunstenaar. In vele gevallen zijn de (bijna) blanco boeken elk voor zich ontologische gevalstudies. De algemene en historische betekenis van het boek valt terug op zichzelf omdat er nauwelijks nog iets overblijft: het boek wordt gereduceerd tot de meest fundamentele eigenschappen. De analogie tussen het kunstenaarsboek en massamedia is iets dat me erg interesseert. Tijdens de pandemie demonstreerden Chinese studenten met blanco vellen papier

om te protesteren tegen het ‘no-covid’-beleid. Via mediabeelden wordt de blanco pagina een stil verzet, maar ook een symbool om een arrestatie te vermijden. Ik heb boeken van andere kunstenaars geregeld beschouwd als een soort analoge vorm van sociale media. Er is een periode geweest in mijn praktijk waarin ik niet tentoonstelde en het boek gebruikte als een middel tot uitwisseling en als een manier om in contact te treden met andere kunstenaars. We leven in een tijdperk waarin iedereen onophoudelijk gehoord en gezien wil worden, in een constante vloedstroom aan stemmen en beelden. Ik zie je project over blanco boeken als een onrechtstreekse reactie op de massa mensen die zich constant wil profileren – een soort van antibeweging tegen digitale sociale media. Er zijn daarom nog twee aspecten waarover ik een vraag zou willen stellen. Hoe zie jij het boek als een sociaal vehikel? En is de tentoonstelling inderdaad een manier om sociale media te commentariëren of te vermijden? Zie jij op dat vlak ook analogieën?

M.K.: Hoewel ik nogal kritisch ben over sociale media en ik je observaties over het blanco boek als antibeweging tegen sociale media zeker kan appreciëren, komt mijn fascinatie, die langzaam een obsessie is geworden, vooral voort uit het betekenispotentieel dat ontstaat wanneer je een typologie steeds weer herhaalt. Nogmaals: het is niet het ene boek dat interessant is, het is de overweldigende massa. Repetitie, toe-eigening en zelfs kopiëren zijn veelzeggende factoren in het ‘verhaal’ van *Blank. Raw. Illegible...* En het is ook zo dat er zich tussen de 259 boeken één digitale versie bevindt van een blanco boek:

*Erased Spaced* van Lemonodo, een pdf met 218 blanco pagina’s waar je doorheen moet scrollen. Als je zegt dat de betekenis van het boek bijna in elkaar klapt, dan ervaar ik net het omgekeerde: de betekenis ervan neemt toe en verruimt het perspectief van de lezer. De leegte van het boek vertegenwoordigt een dualiteit van het ‘Absolute’: tegelijkertijd een uitnodiging (startpunt of geboorte) als een climax (finale of dood). Het blanco boek, en dat toont de tentoonstelling, denk ik, belichaamt een onbegrensde ruimte voor interpretaties. Het boek is echter ook een object met haptische kwaliteiten, iets dat digitale media niet hebben, en het blanco boek overdrijft en versterkt dat. En ja, zoals jij zegt, het is een sociaal medium. Boeken maken vrienden, zoals het spreekwoord wil. Maar ze hebben ook de kracht om je weg te voeren, iets wat Cerith Wyn Evans verklaarde met één enkele frase, gestanst in grote letters in zijn blanco boek met als titel “...” *DELAY* uit 2009: ‘Sta jezelf toe om af te dwalen van wat je op dit moment aan het lezen bent, naar een andere situatie... Stel je een situatie voor waarin je naar alle waarschijnlijkheid nog nooit bent geweest.’

Vertaling uit het Engels:  
Christophe Van Gerrewey

*Blank. Raw. Illegible... Artists’ Books as Statements (1960-2022)*, van 14 mei tot 3 september, Leopold-Hoesch-Museum, Hoeschplatz 1, Düren



Jiří Valoch, *book about nothing*, 1970, foto Roberto Ruiz

# S.M.A.K.

7.Okt.22

3.Maa.24

## Jan Van Imschoot

# The End Is Never Near



Jan Van Imschoot, *L'échange des bêtises*, 2021  
Olieverf op doek, 190x340 cm

Courtesy Templon, Paris, Brussels, New York  
© Kristien Daem

Bezoek S.M.A.K. met je klas, boek een gids en ontdek dit najaar de kunstwerken van Belgisch figuratief schilder Jan Van Imschoot.



# Driewerf gelukkig boek!

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

'Inkt kost geld', zo zegt een personage in de recente serie *Full Circle*, geregisseerd door Steven Soderbergh. Het is daarom dat hij boeken altijd vertrouwt, omdat ze de waarheid bevatten. De man die deze overtuiging uitspreekt, wordt even later vermoord, en misschien logenstraf dat zijn bewering. Toch blijft het boek in meer of mindere mate een instituut, als een algemeen aanvaard en gerespecteerd maatschappelijk verschijnsel dat moeite heeft gekost, en waarin iets op het spel staat. Wie permanente tekst op papier leest of onveranderlijke afbeeldingen in een boek bekijkt, hecht daar toch een groter belang aan dan wanneer het gaat om boodschappen die met behulp van vloeibare kristallen en elektrische stroom voortdurend in- en uitgeschakeld worden op een scherm? De uitdrukking 'liegen alsof het gedrukt staat' bevestigt en ontkent tegelijkertijd de bereidheid van een lezer om – *suspension of disbelief* – een sceptische houding opzij te zetten, en op waarheid te hopen.

Een leeg boek is zowel het hoogste- als het dieptepunt van deze overwegingen – de totale ontkenning en de onweerlegbare bevestiging van de waarde en de capaciteiten van het boek. Aan de ene kant wil een leeg boek, zonder tekst of afbeeldingen – en dus zonder dat er inkt voor is gebruikt – niks communiceren, en kan het geen aanspraak maken op waarheid. Aan de andere kant is net dat een garantie op het bereiken van een hogere vorm van kennis en inzicht: het is de eliminatie van tekens die pas echt betekenis genereert, op een definitieve manier.

Met de tentoonstelling en het boek *Blank. Raw. Illegible... Artists' Books as Statements (1960-2022)* heeft curator Moritz Küng deze tegenstelling op de spits gedreven, wat niet wil zeggen dat hij de implicaties ervan aan het licht heeft gebracht, als dat al mogelijk zou zijn op een exhaustieve manier. Expo en publicatie zijn zelf conceptueel of 'leeg' te noemen: er is bij aanvang één idee (lege boeken verzamelen), met een daarmee verbonden set van regels, en vervolgens ontrolt het spel zich als vanzelf. De woorden of categorieën worden niet uitgevonden: er zijn al eerder dergelijke anthologieën gemaakt, en de titel van het boek, net als die van de vijftien categorieën of 'hoofdstukken', worden ontleend aan kunstenaarsboeken die deel uitmaken van de selectie. De taxonomie blijft intern, alsof de boeken op eigen beweging bij gelijkgestemden gaan staan en groepjes vormen, bijvoorbeeld omdat ze de aandacht vestigen op de materiële aspecten van papier, omdat ze andere grafische genres exploreren en muteren, omdat ze met kleur of met 'ruimte' werken, omdat ze toch een verhaal vertellen, hoe enigmatisch ook, of omdat ze onzichtbaar of immaterieel blijven, waardoor niet eens kan worden nagegaan hoe leeg of hoe vol ze zijn. (Het bekendste voorbeeld is *The Invisible Book*

van Elisabeth Tonnard, dat in 2012 voor de prijs van nul euro en in een editie van honderd exemplaren te koop werd aangeboden, waarna kunstenaar Joachim Schmid zo vriendelijk was om zich in één keer de hele oplage aan te schaffen.) Ook dat er op de tentoonstelling en in het boek 259 boeken te zien zijn, is een beslissing die al eerder is genomen: het is hetzelfde aantal als op de tentoonstelling *Book as Artwork 1960/72* uit 1972.

De curator, *totally deadpan*, spreekt zich niet of nauwelijks uit over zijn beweegredenen, wat natuurlijk niet wil zeggen dat hij afwezig is. Op 21 april gaf Küng een performance in het Leopold-Hoesch-Museum in Düren, als een introductie op de tentoonstelling. De titels van alle 259 tentoongestelde 'lege' kunstenaarsboeken stonden op bladwijzers, die hij in een stapeltje in zijn hand hield. De volgorde was schijnbaar willekeurig: één voor één werden de titels voorgelezen, waarna de bladwijzer telkens op de grond werd gegooid.

De laatste titel die werd uitgesproken tijdens de performance was *Conceptual Art for Dummies*, een boek uit 2011 van de Nederlandse kunstenaar Christiaan Wikkerink, waarin inderdaad heel wat samenkomt, en waaraan de performance ook weer een titel ontleende. Een *dummy* is immers, in het Engels, een 'stom, sprakeloos persoon', afgeleid van het woord *dumb*. Daarnaast verwijst het woord ook naar een buikspekerspop of een *crash test dummy*, een op een mens lijkende pop, onder meer gebruikt bij het testen van auto's. In de boekenwereld is een *dummy* dan weer een onbedrukt demonstratie-exemplaar van een boek. En er is tot slot ook de bekende reeks met titels als *Autocad 2002 for Dummies* of *Football for Dummies*: instructieboeken over uiteenlopende onderwerpen, gericht op mensen die weinig of niets van deze onderwerpen afweten. *Conceptual Art for Dummies*, het boek van Wikkerink, is – uiteraard – leeg, en dat 348 pagina's lang. De cover is gemodelleerd op de bekende reeks, maar problematiseert of ironiseert ook de 'leegte' van de conceptuele kunst, als 'het maken van ideeënkunst voor mensen die geen toegang hebben tot kunstscholen', samengevat in de slagzin: *Make art disappear!* De editie, zo blijkt ook uit de cover, dateert van een tijdje terug: 1968, het jaar waarin er heel wat gebeurde, maar waarin ook een aantal klassieke kunstenaarsboeken verschenen, zoals van Ed Ruscha, Lawrence Weiner en Dieter Roth.

Het project van Küng verhoudt zich op een dubbelzinnige manier tot de conceptuele kunst, wat ook weer eigen is aan de conceptuële kunst. Het uitgangspunt van zowel het 'lege boek' als van de tentoonstelling is paradoxaal, absurd of zelfdestructief, zoals ook pakweg *During the exhibition the gallery will be closed* van Robert Barry uit 1969 dat was, als een uitnodiging om thuis te blijven, of als invitatie met de mededeling dat er niets te zien zal zijn. Het verschil is echter dat het idee om een leeg boek te maken allesbehalve bij een idee kan blijven. *Blank. Raw. Illegible...* toont, op een paar uitzonderingen na, 'objecten', die binnen bepaalde grenzen opvallend veel van elkaar verschillen, en die bovendien vaak redelijk wat geld waard zijn. Om één voorbeeld te noemen: van *One Page Book* van dezelfde Robert Barry uit 2007 – een boek met bijna 150 lege pagina's, want enkel op de eerste pagina staat in kapitalen het woord 'ENOUGH' – is op AbeBooks één exemplaar terug te vinden, voor de prijs van tweehonderd euro. Als het 'lege' of blanco kunstenaarsboek voor conceptuele kunst kan doorgaan, dan moet – in de meeste gevallen – de dematerialisering zowel als de ontwaarding ervan als mislukt beschouwd worden.

Er is nog een manier waarop *Blank. Raw. Illegible...* – al dan niet intentioneel – als een kritiek van de conceptuele of postconceptuele kunst gelezen kan worden, of alleszins wijst op een onverwacht gevolg ervan. In *During the exhibition the gallery will be closed*, zijn boek uit 2012 waarvan de titel is ontleend aan het werk van Barry, heeft Camiel van Winkel erop gewezen dat kunstenaars die met concepten of ideeën werken uiteindelijk designers worden. Een klassiek voorbeeld dat Van Winkel aanhaalt, is het boek

*Statements* van Lawrence Weiner uit 1968. Dertig jaar na publicatie, tijdens een gesprek met de kunstenaar in 1998, prees Benjamin Buchloh het 'non-design' van dit boek – de neutrale presentatie ervan, en de totale afwezigheid van typografie en ontwerpkeuzes. Weiner moest hem teleurstellen: *Statements* was 'in zo hoge mate ontworpen dat je het niet kan geloven'. Een verzameling van 259 lege kunstenaarsboeken bij elkaar zien, bevestigt die consequentie van de conceptuele kunst: in de plaats van handwerkers of ambachtslui werden kunstenaars grafisch vormgevers.

En toch weerlegt *Blank. Raw. Illegible...* ook weer die analyse. Wat getoond wordt zijn immers geen boodschappen, aankondigingen of (het resultaat van) instructies: het zijn boeken. Het kunstenaarsboek, sinds de opkomst eind jaren zestig, is ook een poging geweest van een naoorlogse kunst in crisis om institutionele waarde en symbolisch kapitaal op te halen op een ogenschijnlijk democratischer plek dan het museum en de galerie. Het lege kunstenaarsboek is op dat vlak een kwadratering, omdat het iets verwezenlijkt wat schrijvers of andere, meer traditionele 'boekenmakers', niet of nauwelijks kunnen, op het gevaar af niet zozeer hun medium als wel zichzelf overbodig te maken. Auteurs bieden immers lectuur aan, geen objecten. Het is tekenend dat er in de wereldliteratuur niet zo veel lege boeken bestaan, of dat ze alleszins niet canoniek zijn geworden.

Het lege boek is een droom en tegelijkertijd een literaire zelfmoordfantasie, manifest zichtbaar in bijvoorbeeld *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) van Roland Barthes en in diens concept van de *écriture blanche*, maar ook in de stilistisch exuberante projecten van schrijvers, van Flaubert tot Reve, om een boek te schrijven dat nergens over gaat, maar dat door de manier waarop het geschreven is toch de moeite waard blijft. Wat wel veelvuldig voorkomt, is de volstrekt lege pagina, als een fragment van het lege (literaire) boek, dat ook aangeeft wat het doel ervan zou kunnen zijn. Bekend is de blanco pagina in deel zes van *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1762) van Laurence Sterne, een publicatie waarin midden achttiende eeuw al vele boekconventies op ironische – conceptuele – wijze overboord werden gegooid.

De oom van Tristram, Toby, wordt uitgenodigd om een tekening te maken van zijn minnares, Weduwe Wadman, maar het vel papier dat hij krijgt voorgeschoteld, blijft leeg. Het leidt tot een merkwaardige passage waarin Sterne, bij monde van Tristram, zijn eigen boek toespreekt, hier in de vertaling van Jan en Gertrude Starink:

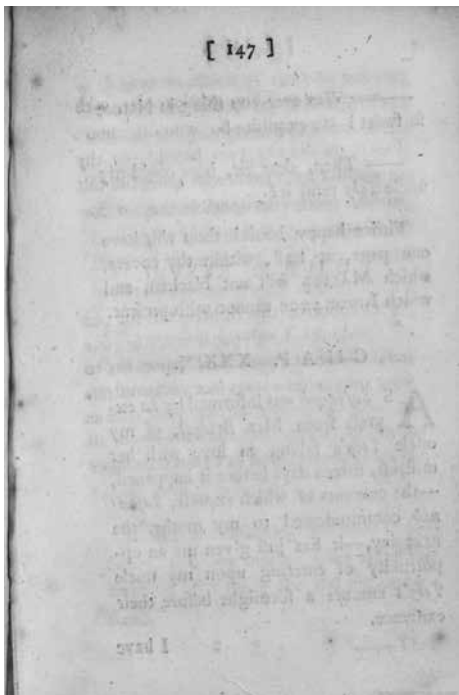
Driewerf gelukkig boek! gij bevat in elk geval één bladzij binnen uw koft, die KWAADAARDIGHEID niet zwartgemaakt krijgt, en waarvan WANBEGRIJF geen vertekende voorstelling kan geven.

Het is een dubbele reden waarom 'leegte' in een boek zo aantrekkelijk is: een lege pagina is immuun voor kritiek en kan evenmin verkeerd begrepen worden. Iedereen tekent in gedachten een eigen 'beeld' van Weduwe Wadman. (Het is een mogelijkheid die, trouwens, door Sophie Nys in 2017 is aangegrepen om studenten van Sint-Lucas Gent te vragen een boek naar keuze te verbeelden door middel van een tekening. Het resulterende boek, verschenen bij Posture, is getiteld *Not To Be Fed But To Be Famous* – het doel dat Laurence Sterne aangaf voor zijn schrijfbaarheid. Het is bovendien rechtstreeks verbonden met een ander project van Moritz Küng, namelijk *Curating the Library*, en levert het bewijs dat een lege pagina in theorie *ad infinitum* andere boeken kan genereren.)

Naast deze evasieve, en in zekere zin positieve reden voor de lege pagina, die garant en symbool komt te staan voor zowel de vrijheid van de lezer als voor de soevereiniteit van de auteur, is er nog een andere reden waarom het pars pro toto voor het blanco boek literatuur kan zijn of worden: omdat de schrijver niets (meer) te zeggen heeft. Eén voorbeeld is de bijdrage van Daniël Robberechts aan de boekenreeks *Vertoog en Literatuur*, verschenen naar aanleiding van

Antwerpen 1993, en samengesteld door Bart Verschaffel en Mark Verminck. Op de vraag om een bijdrage te leveren aan het tweede cahier, gewijd aan 'woordenloosheid', stuurde Robberechts, een maand voor zijn zelfgekozen dood, zes blanco pagina's in – die vervolgens in de eigenlijke publicatie werden gereduceerd tot vier pagina's met enkel de paginanummers. Het is een leegte die persoonlijk of psychologisch geduid kan worden, maar die ook een maatschappelijke lading heeft. Zwijgen – en wat is een blanco boek of een blanco pagina anders dan een 'gedrukte' weergave van de zelfgekozen stilte? – doe je omdat geen taal nog adequaat genoeg is om op de wereld te reageren. Zoals Karl Kraus het zei, in een lezing met als titel 'In dieser großen Zeit', uitgesproken op 19 november 1914, toen de Eerste Wereldoorlog al volop aan de gang was: 'Degenen die nu niets te zeggen hebben, omdat de daad het woord heeft, spreken verder. Wie iets te zeggen heeft, kom naar voren en zwijg!'

De lege pagina en het dito boek zijn daarom ook als de blanco stem – in het licht van wat er allemaal gebeurt, is geen van de opties verkieslijk en schiet de taal tekort. Nummers 122 en 123 van de 259 boeken die Küng selecteerde, zijn respectievelijk getiteld *Reasons to Vote for Democrats. A Comprehensive Guide* (2017, Michael J. Knowles) en *Reasons to Vote for Republicans. A Captivating Interpretation* (2017, Char Daley) – en ook deze boeken zijn, voor de duidelijkheid, de facto leeg. Het is een laatste paradox, die *Blank. Raw. Illegible...* – een project zo *unzeitgemäß* dat het enkel plaats kon vinden in het kleine, perifere Leopold-Hoesch-Museum in Düren omdat er zich vlakbij ook een papiermuseum bevindt – een politieke lading geeft.



Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Volume 6, Londen, Becket & DeHondt, 1762, p. 147

Moritz Küng, *Blank. Raw. Illegible... Artists' Books as Statements (1960-2022)*, Keulen, Walther König, 2023, ISBN 9783753304632.

**ART  
COLOGNE**

**56.  
INTERNATIONALER  
KUNSTMARKT  
16—19 NOVEMBER 2023**



**BUY TICKETS  
ONLINE:**



**Mark Manders**  
*The Absence of  
Mark Manders*

20.09.23-19.11.23  
Tentoonstelling  
→ Woning van Wassenhove  
Sint-Martens-Latem  
België

Bezoek  
woe-zon  
10:00-13:00  
14:00-17:00  
na reservatie

Tickets & info

→ [www.museumdd.be](http://www.museumdd.be)



Foto's: Tim Van de Velde, Woning Van Wassenhove © Julian Lampens  
Vlaanderen  
museumpark  
PULLAERT CO  
G

m

d d

museum dhondt-dhaenens



## 35 Beeldende kunst

Angel Vergara

Pieter T'Jonck

Anna Boch,  
een impressionistische reis

Els Degryse

Fruits of Labour

Pia Louwerens

FC Bergman. Ne mobliez mie

Christophe Van Gerrewey

Variétés. Fotografie en avant-garde

Matisse Huiskens

PINK de Thierry. Leven voor de kunst

Daniël Rovers

Ed Atkins. The Worm

Dominic van den Boogerd

patricia kaersenhout. Visions of

Possibilities

Merel van Tilburg

Xiaoxiao Xu. Leven langs de  
lange muur

Mirjam Deckers

Johan van der Keuken. Le rythme  
des images

Steven Humblet

Judit Reigl. Kraftfelder

Emiel Roothoof

## 52 Tentoonstellingsagenda

## 55 Colofon

225 september–oktober 2023  
jaargang 38

## Beeldende kunst

**Angel Vergara.** Hoewel *In het moment* een overzicht biedt van het oeuvre van de Spaans-Belgische kunstenaar, legt curator Jérôme André het accent op het maakproces van Angel Vergara's recente, picturale werk. Van in het begin van zijn carrière vermomt Vergara (1956) zich vaak als 'Straatman': gehuld in een half doorzichtig wit doek trekt hij de straten op voor performances en schilderacties. Naar eigen zeggen maakt de visuele beperking van het doek hem gevoeliger voor alles wat de context hem op het moment – *dans l'instant* – aanbiedt.

In zijn hoedanigheid van Straatman maakt Vergara een vergelijking tussen zijn persoonlijke ervaringen, met belemmerd zicht, en die van kinderen met een ernstige en blijvende gezichtsstoornis. Hij bezocht met een tiental slechtziende kinderen, tussen vijf en elf jaar oud, het MACS. Daarna liet hij hen op papieren plannen, en vervolgens op grote kartonnen platen in de vorm van het museum, met verf en klei aangeven wat ze gezien en ervaren hadden. In het centrum van Mons werden de platen verder bewerkt en achteraf stelde Vergara ze samen tot een primitief bouwsel, met de papieren plannen als 'behang'. Hij gaf het project de naam *La Peinture, c'est la vie qui s'échange* (2020-2023). Als een manifest opent dit werk de tentoonstelling. Voor Vergara gaat schilderen het visuele veld te buiten: het is een registratie 'in het moment' van het leven zelf.

Om die constitutieve band tussen schilderen en beleving in zijn oeuvre te benadrukken, hangen net achter deze installatie en voor de tentoonstelling tien schilderijtjes op schrijfpapier, getiteld *Portraits de jeune fille (Sylvie)* (1982). Wellicht gemaakt kort na zijn opleiding aan de erg (École de recherche graphique) in Brussel, zijn deze uitbarstingen van felle kleuren, dikke lagen verf en *metalspray* uiterst levendige portretten van een jong meisje. De serie lijkt een oergebaar: het ogenblik waarop Vergara zichzelf als schilder ontdekte.

Vergara is echter geen wilde vitalist. Het proces dat tot *La Peinture, c'est la vie qui s'échange* leidde en de uitstekende documentaire over het maakproces tonen namelijk dat hij het leven dat hij 'direct' wil vatten de facto ensceeneert. Vergara was met dit project overigens niet aan zijn proefstuk toe. Hij betrok slechtziende kinderen, maar ook toevallige passanten, in gelijkaardige acties tijdens Manifesta 13 in Marseille in 2020, en het resultaat daarvan sluit de tentoonstelling af.

De *tableaux-actions* werden (deels) in situ gerealiseerd op losse lappen stof, achteraf geassembleerd en bewerkt in het atelier. De werken hebben een uitgesproken schilderachtig en complex karakter. Ze zijn niet alleen letterlijk gelaagd – aan elkaar gestikt – maar ook figuurlijk complex. De vele verflagen die de naden wegschilderen in het drieluik *Les Belles Idées reçues rouge/vert/ocre* (2020) herinneren aan de intense worsteling met de verfmaterie die typisch is voor het impressionisme: het drieluik vertoont een opmerkelijke gelijkenis met *Les Nymphéas* van Monet. De grillige cartografie met plaats- en naamaanduidingen en met kreten in de reeks *Bruxelles City act 1/2/3/4* (2022-2023) lijkt dan weer een verslag van een situationistische *dérive*. Veel werken vertonen ook het soort droedels die opduiken in het werk van Cy Twombly. De serie *David/Paolo/Dora* (2020) bestaat uit aan elkaar gestikte lappen om borstels te reinigen, die dan – als een rorschachttest – verder bewerkt werden.

Alles tussen het begin- en eindpunt van de tentoonstelling illustreert hoe Vergara op uiteenlopende wijzen de osmose tussen kunst en leven in scène wil zetten. In de tweede zaal is het resultaat alweer een plastisch werk, met name de reeks *Acts & Paintings* (2017). Tijdens een concert van Ensemble Hermes in de galerie van Axel Vervoordt gleed Vergara, in de gedaante van Straatman, langs een reeks met grafiet ingestreken doeken, als een menselijke gom. Dat leverde een grillig spel van strepen en vlekken op. Subtieler is de film *Deux Corps amoureux* (2004). Opnieuw figureert Straatman, maar deze keer komen er twee paar handen van onder het laken tevoorschijn, die tekeningen maken boven op een echte tekening die als projectiescherm functioneert.

Vergara's installaties en audiovisueel werk zijn minstens een even belangrijk deel van zijn oeuvre, en film komt al aan bod in de eerste zaal met *La Petite Fille et Marina* (2023). Een reuzegroot ledscherm toont op de achtergrond afwisselend beelden van Marina Abramović en van een blind meisje dat deelnam aan *La Peinture, c'est la vie qui s'échange*. Op de voorgrond danst een penseel heen en weer dat kleurige vlekken en strepen nalaat op een glasplaat.



Angel Vergara. *In het moment*, MACS, Grand Hornu, 2023, foto Philippe De Gobert

De combinatie van achtergrondbeeld en schilderactie lijkt, zoals Olivier Michelon opmerkt in de catalogus, op de *rear screen projection* in oude Hollywoodfilms: het 'personage' is het penseel, als een pars pro toto van de schilder. De actie 'be-tekent' wat in de achtergrond gebeurt, maar die achtergrond 'be-tekent' ook de actie.

In dit geval is de boodschap moeilijk te missen, maar ook eenduidig: Vergara zet de beroemde 'zieneres' tegenover een anoniem, blind kind. Wie ziet 'meer'? Die vraag duikt ook

op in de super 8-filmpjes in de antichambres: beelden van gewone mensen, in hun gewone doen. Door die filmpjes in een museum te plaatsen, geeft Vergara hun plots 'rechten' die ze anders niet hebben. Een verwante gedachte kenmerkt de filmserie *El Pintor* (2009), waarin verschillende mensen model staan voor de schilder Vergara, van wie echter alleen het penseel te zien is, dat heen en weer beweegt over het beeld, zonder sporen na te laten. Schilderen wordt een koestering, van vrienden, maar ook van 'onbeteken(en)de' mensen.



Body of Matter and Orange Marks, 1968 © Comissió Tàpies - VEGAP 202

“I invite you to play, to watch carefully... I invite you to think.”

# Antoni Tàpies

## The Practice of Art

15 Sept.'23 → → →  
7 Jan.'24 at Bozar

<p>Organised by</p>   	<p>In collaboration with</p>  	<p>With the support of</p>    	
---	--	---	---

<p>Lucy Beech</p> <p>Ooze</p>	<p>Kelly Sinnapah Mary</p> <p><i>The Fables of Sanbras</i></p> <p>In samenwerking met Sour Grass</p>	<p>6 juni – 19 november</p> <p>Witte de Withstraat 50, Rotterdam</p> <p>84 STAPPEN (tot 24 september)</p> <p>Sinds 2021 is onze derde verdieping getransformeerd in een evoluerend initiatief op het snijpunt van kunst en onderwijs, met een tentoonstelling die voortdurend wordt geactiveerd door publiek programma's. De huidige tentoonstelling bestaat uit werken van: The Feminist Health Care Research Group {Inga Zimprich}; Moosje M Goosen en Daily Practice {Suzanne Weenink}; Maïke Hemmers; Raja'a Khalid; Tromarama; en Anna Witt.</p>
<h2>Kunstinstituut Melly</h2> <h3>Zomer/Herfst 2023-2024 Programma</h3>		
<p>Een nieuwe omgeving in MELLY (tot april 2024)</p> <p>Ontworpen door Tomas Dirrix, Koen Taselaar, en Simone Trum en Loes van Esch van Team Thursday.</p>	<p>Falke Pisano</p> <p><i>not to be governed like that by that</i></p>	 <p>FOTO CASPARI DE GEUS</p> <p>Billboard van Ken Lum in het Rotterdamse straatbeeld (1990)</p>
<p>Boris van Berkum</p> <p>Marian Markelo</p> <p><i>Rotterdam Cultural Histories #24: Mama Aisa</i></p>		



Angel Vergara. In het moment, MACS, Grand Hornu, 2023, foto Philippe De Gobert

In zaal drie volgt in een eerste deel een collage van fragmenten uit vroegere installaties, zoals prijslijsten, een hoedenwinkel (met een forse knipoog naar Broodthaers) en een plan van Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle. Ze verwijzen naar installaties in kunstruimtes die Vergara inrichtte als een echt café of een echte winkel, zodat alles wat er gebeurde het statuut van kunst kreeg. Een tweede sectie overdondert met filmbeelden en soms fascinerende schetsen van de plaatsen die Vergara als kunstnomade aandeed. Een film toont de blijde intocht van Straatman in Brussel, met echte brandweerwagens. In een ander werk zit Vergara vermomd als varken in een hondenkennel, ditmaal met een knipoog naar Beuys. In het laatste deel van dezelfde zaal polst hij naar zijn plaats in de kunstgeschiedenis: niet zonder lef herwerkt hij *Nu descendant un escalier* van Duchamp tot een film die langzaam vergelijkende posities toont.

In deze ene zaal met drie afdelingen en in de aanpalende antichambres met korte filmfragmenten liggen alle sleutels tot Vergara's oeuvre enigszins achteloos uitgesteld, als een momentopname van mogelijke verbanden. Het is een feuilleton, zoals een opschrift halverwege meedeelt, of een verhaal zonder begin of einde. Daarin verschijnt een paradox. Telkens als Vergara 'in het moment' duikt, blijkt hoezeer hij verbonden blijft met een geschiedenis van het beeld. Zelfs zijn meest onbevleete, onschuldige filmbeelden zijn zorgvuldig bedacht. Zo toont hij – misschien ongewild – de onmogelijkheid van het voornemen om in het moment te zijn. Door zijn beelden te enceneren wil hij hun waarachtigheid benadrukken, maar die encenering verraadt ook dat hij niet vertrouwt op de kracht van de beelden zelf. Vergara toont voortdurend dat beelden in een traditie staan – hij weet dat, maar wil het meteen ook weer vergeten. Dat is menselijk, maar dus bijwijlen ook irritant.

Pieter T'Jonck

→ Angel Vergara. *In het moment*, tot 8 oktober, MACS, Rue Sainte-Louise 82, Grand-Hornu.

**Anna Boch, een impressionistische reis.** Musea in binnen- en buitenland etaleren steeds vaker (dikwijls vergeten) vrouwelijke kunstenaars. In Centre Pompidou-Metz liep tot 11 september een tentoonstelling over de postimpressionistische schilder Suzanne Valadon (1865-1938). Maar ook dichtbij krijgen vrouwen die rond 1900 actief waren in het kunstmilieu de (her)waardering die ze verdienen. Menen pakt uit met een interessante overzichtstentoonstelling over beeldhouwer Yvonne Serruys (1873-1953) en in Oostende krijgt een tentoonstelling over Anna Boch (1848-1936) een blockbustergehalte, mede dankzij het werk van bekende (mannelijke) tijdgenoten.

Al meteen bij het binnenkomen zet het majestueuze werk *La musique russe* (1927) van James Ensor de toon. Het schilderij positioneert Anna Boch niet alleen als belangrijke kunstverzamelaar, het dialogueert en concurreert ook met haar eigen werk *Femme écrivain* (1888). Afkomstig uit een bevoorrecht milieu, telg van het faiencebedrijf Boch Frères, krijgt Anna Boch alle kansen om zich te ontwikkelen in het verzamelen en creëren van kunst. Bijgestaan door de Oostendse Euphrosine Beernaert (1831-1901) en Isidore Verheyen (1846-1905) als *compagnons de route*, ontpopt ze zich al snel tot een talentvolle schilder.

Dankzij haar invloedrijke neef, jurist en mecenas Octave Maus (1856-1919), sluit ze zich in 1885 als enige vrouw aan bij de radicale kunstenaarsgroep *Les XX*. Boch omringt zich met de nieuwe generatie moderne kunstenaars, zoals James Ensor, Théo van Rysselberghe en Jan Toorop. Zonder hen slaafs te imiteren, laat ze zich door hen inspireren in haar eigen werk. Zo is bijvoorbeeld in haar schilderij *Soir* (1891) de pointillistische werkwijze zoals bij Van Rysselberghe ingeboezemd. Daardoor zet ze zich op gelijke voet met haar tijdgenoten in hun zoektocht naar nieuwe artistieke normen, zonder zelf een radicale strijd te voeren. Want hoewel vrouwelijke kunstenaars aan het eind van de negentiende eeuw niet langer uitzonderlijk waren, was het als *femme-artiste* niet vanzelfsprekend om zich gewaagd op te stellen. Zo past ze nooit het drastische divisionisme van Seurat en Signac toe, maar hanteert ze eerder een eigen, spontane stijlvoering met kommavormige verftoets. In een andere zaal zien we dat ze evenmin zoekt naar controverse in haar thema's. *Le travail à la ferme* (1895-1900) toont geen noeste arbeid, maar een idyllisch tafereel met twee werkende vrouwen. Hoewel modern van verftoets, ogen deze schilderijen met een vredig, landelijk karakter daarom dikwijls conventioneel.



Anna Boch, Les falaises de l'Estérel, ca. 1910, privécollectie, Brussel, foto Vincent Everarts

Doorheen haar oeuvre verwerkt ze de realiteit met kleur en licht als materiaal. Terwijl *Dimanche matin* (1885) zich nog kenmerkt door gedempte, grijze tonen, weet ze in *Octobre* (1889) de heldere lucht te verbeelden en de weerkaatsingen ervan op de weide en de schapen weer te geven. Haar palet wordt steeds lichter en die evolutie vertaalt zich ook in de tentoonstelling. Als *plein-airist* voelt Boch zich aangetrokken tot de natuur en vooral tot de zee met de klippenkusten van Bretagne, de mediterrane zee, maar evengoed tot het dorpsleven aan de Noordzee. Ze experimenteert met compositie en verftoetsen en met haar eigen versie van (neo-)impressionisme getuigt ze van een talent om het zonlicht te vatten.

Haar zoektocht als kunstenaar culmineert net na 1900, wanneer ze aansluiting zoekt bij de luministische kunstgroep *Vie et Lumière*. Met treffende penseelstreken die bij momenten doen denken aan Van Gogh, weet ze het tegen de klippen beukende zeewater en de indrukwekkende luchtpartijen op doek te brengen. Het paarse tegenlicht tempert de overvloedige zon. Het levert een zaal op met overweldigende schilderijen, de kleurenpracht is meeslepend. Zonder storende alarmlijnen kan je op neuslengte de uithalen van haar penseel bewonderen, bijvoorbeeld hoe ze met een enkele, haast breugeliaanse verfstreek, een kapseizend bootje suggereert.

In de tentoonstelling ontmoet haar eigen werk dat van tijdgenoten als Toorop, Van Rysselberghe en Maurice Denis uit haar eigen collectie. Met uitzonderlijke, doch helaas niet de meest spraakmakende bruiklenen van Paul Signac, Paul Gauguin en Vincent van Gogh krijg je als toeschouwer niettemin een impressie van haar indrukwekkende collectie. Ze treedt ook op als genereuze mecenas voor contemporaine kunstenaars die ze bewondert en verzamelt, waaronder ook werk van minder bekende, vrouwelijke kunstenaars. Ze koopt vaak werken op de salons van *Les XX*, waar ze geregeld ook zelf exposeert en goede recensies krijgt. Het getuigt van de erkenning die een vrouw als kunstenaar desalniettemin kon genieten, in tegenstelling tot wat men vandaag vaak beweert. Hoewel de bezoekersgids voldoende duiding geeft bij Bochs aankopen van andere kunstenaars, soms met prijzen, blijft het gissen naar het financieel-economische luik van haar eigen oeuvre. Verkocht ze geregeld haar eigen werk en kon ze zo een verdienmodel opbouwen?

Maar er is meer dan de kunstenaar Anna Boch, zo suggereert de tentoonstelling. Om haar kijklust te voeden reist Boch de wereld rond, alleen of in gezelschap. Met haar auto als statussymbool is ze niet alleen een gefortuneerde reiziger, maar ook een onafhankelijke vrouw die haar schildersezel opstelt waar ze wil. Naast haar broer Eugène, eveneens schilder, reist ook haar nichtje Lucy Blondel geregeld mee. Deze laatste pent hun reisindrukken neer in *Impressions de Voyage*.

Ook in haar residenties komt Boch voor de dag als een 'moderne' vrouw: een tijdlijn toont de indrukwekkende lijst aan (vakantie)woningen die ze laat (ver)bouwen, dikwijls met vooruitstrevende architecten zoals Victor Horta, de *new kid on the block* van dat moment. Ze besteedt veel aandacht aan de vormgeving van haar interieur en door tafelservies te decoreren, doorbreekt ze de hiërarchie tussen de schone en de toegepaste kunsten. Er is zelfs een donkere kamer waar ze haar eigen foto's kan ontwikkelen.

In haar imposante ingerichte woningen ontvangt ze de *beau monde* en organiseert ze geregeld muzikale evenementen. Haar waaier, met zilveren monogram 'AB' en gesigneerd door vooruitstrevende muzikanten en beeldende kunstenaars, is een bekoorlijk kleinood. Anna Boch is zelf een uitstekende pianiste en in haar huis in de Brusselse Abdijstraat laat ze een orgel installeren als pronkstuk van



Anna Boch bij schrijfmachine, privécollectie, Binche, foto Vincent Everarts

de woning. Er gaat veel aandacht naar Franse en Russische muziek, maar Boch geeft tijdens haar *soirées musicales* ook kansen aan opkomend (Belgisch) talent.

Als bezoeker krijg je geen inzicht in haar privérelaties. Haar (bewust?) celibataire leven was evenwel een voordeel om als onafhankelijke vrouw bewuste keuzes te maken en om dankzij een uitgebreid cultureel netwerk haar positie in de kunstwereld te veroveren. En uiteraard hoeft ze zich nooit financiële zorgen te maken, haar puissant rijke afkomst laat toe zich te wijden aan een levenslange zoektocht naar schoonheid, in de vorm van een rijkelijk gevuld cultureel leven met een eigen oeuvre en een fascinerende kunstverzameling. Anderzijds zal een vrouwonvriendelijke tijdsgeest haar parten spelen: 'Maar naast zeer serieuze kwaliteiten ontbreekt het de kunstenaar... een man te zijn,' merkte de nochtans progressieve dichter en kunstcriticus Emile Verhaeren op. Het blijft de vraag of het Bochs oeuvre was of eerder haar kunstminnende levenswijze die resulteerde in haar erkenning als kunstenaar. De tentoonstelling toont een brede waaier van haar eigen werk en dat van markante tijdgenoten in een florissant *fin de siècle*, maar biedt vooral een verrassende kijk op het leven van een ondernemende persoonlijkheid met een drang naar ontdekking. Net dat laatste aspect en niet de bekende (mannelijke) tijdgenoten maken er een boeiende tentoonstelling van.

Els Degryse

→ Anna Boch, *een impressionistische reis*, tot 5 november, Mu.ZEE, Romestraat 11, Oostende.

# Anselm Kiefer



40 ans

Anselm Kiefer, Omer Pflanz (1989), 1989-2009. © Anselm Kiefer 2023. Photo: Atelier Anselm Kiefer, Conception: Isolde Langenrouh.

# LAM

De foto als beginpunt  
Expositie  
06.10.23 – 03.03.24  
Villeneuve d'Ascq – Frankrijk

MÉTROPOLE EUROPÉENNE DE LILLE | MUSEUM D'ART | FONDATION CREDIT MUTUEL | GAGOSIAN | +3 | arte | E OBS | musee-lam.fr

# antoon de clerck

visuele hygiëne



07.10.2023 — 21.01.2024

mUdel

Deinze | Vlaanderen

## 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

EMAIL  
info@heartfordarkness.com

PHONE  
+32 477 52 78 57

 #heartfordarkness

 heart4darkness.com



Photographer: Lamote, Carlo.  
Title: untitled (Femme Babira).  
Date: 1955.  
Country: Democratic Republic of the Congo.  
Medium: unmounted gelatin silver print.  
Size: 24,1 x 18,1 cm.  
Condition: very good.  
Reference: CL10915/2  
Provenance: Belgian collection.  
Extra: typed note with identification in French and Dutch on verso. Congopresse 21.344/8.

Kuba Bwom Mask  
Country: DR Congo.  
Culture: Kuba.  
Date: first half of the 20th century.  
Medium: wood, cowrie shells, beads, seed pods, copper sheeting, goatskin.  
Size: h. 47 cm (17 1/2 in.).  
Reference: KUB1118/1.  
Provenance: ex Jo Christiaens, Brussels.  
ex Jo de Buck, Brussels.  
ex Belgian private collection, acquired from the above in 2000.

Extra: The Kuba people inhabit the area south of the Kasai River. In Kuba culture, the Bwom mask is one of three royal masks, along with the Ngady Amwaash mask and the Moshambwooy mask all of which are treated as embodiments of nature spirits (mingesh). What the bwom mask represents varies among Kuba storytellers. Some refer to it as a younger brother of the king, while others represent it as an outsider or commoner or as the image of one of the original Twa (Pygmy) inhabitants of the region.



Photographer: Abdullah, Frères (Viçen, Hovsep & Kevork Abdullahyan).  
Title: N° 89 Cour d'une maison Arabe.  
Date: between 1886 and 1895.  
Country: Egypt.  
Medium: unmounted vintage albumen print.  
Size: 25,8 x 19,7 cm.  
Condition: perfect.  
Reference: FA10915/1.  
Provenance: German collection.  
Extra: titled and signed in the negative.



**Fruits of Labour.** Met een groepstentoonstelling in Museum Dhondt-Dhaenens toont Laurens Otto zijn curatorische fijnzinnigheid door schilderijen uit de collectie te combineren met extern, vaak hedendaags werk. Centraal staat een kort fragment van een documentaire uit 1972 waarin Jean-Luc Godard zijn film *Tout va bien* bespreekt, gemaakt in hetzelfde jaar. Godard benadrukt dat het filmen van de arbeidersklasse als representatie tekortschiet, zolang arbeiders de productie van die representatie (en dus de film) niet zelf in handen hebben. Een door een arbeider gemaakte homevideo, zegt hij, is politiek krachtiger dan een film van een intellectuele regisseur. Het fragment werkt als metacommentaar op de tentoonstelling, waarin ondanks de thematiek – hoe arbeid het landschap vormt – inderdaad weinig arbeiders aan het woord komen. In plaats daarvan concentreerde Otto zich op de representatie van arbeid en het landschap, enerzijds door hedendaagse kunstenaars, en anderzijds door leden van de Latemse School – kunstenaars die eind twintigste eeuw in de omgeving van MDD woonden en werkten en daar veelal het landelijke leven portretteerden.

De schilders die ondanks hun uiteenlopende stijlen tot de eerste, tweede, derde of vierde Latemse School gerekend worden, lijken eindeloos te zijn geïnspireerd door landarbeid, zoals te zien is in schilderijen als Hubert Malfaits *Terug van het veld* (1943) en in *Boeren op de rug gezien* (1913) en *Aardappeloogst* (1928) van Albert Servaes. Het platteland diende als tegenpool van de stad en daarmee als vehikel voor 'authenticiteit'. Kunst kon dat gevoel, dat op de representatie van de arbeidersklasse gebaseerd is, goed oproepen, om het vervolgens aan de bovenklasse door te verkopen. Dat er goed aan verdiend werd, blijkt uit de vele villa's in Sint-Martens-Latem voor de burgerij, die door dat culturele kapitaal werd aangetrokken en aan wie Museum Dhondt-Dhaenens deels zijn bestaan te danken heeft. De relatie tussen kunst en klassenverschil komt naar voren in het werk *Kunstgeschichte des Bückens* (2021) van Andrea Büttner, waarin twee diaprojectoren afbeeldingen tonen uit de kunstgeschiedenis – reliëfs, schilderijen, tekeningen, etsen – van mensen die aan het werk zijn. Hun lichamen buigen zich om het land te bewerken, schoenen te poetsen, hoeven te slaan of de was te doen. Door het tempo en het ritme van de dia's verworden de geportretteerden tot één gebukte groep of klasse. De poses van de lichamen staan in contrast met het rechtopstaande publiek, nog versterkt door het type (bemiddelde) bezoeker.

Door deze kritische opzet blijft de tentoonstelling als geheel nogal afstandelijk, alsof de eigenlijke vervreemding van de kunstenaar tegenover het landschap, en het zelfbewustzijn van die dynamiek, doorgesijpeld zijn in de esthetiek van de geëxposeerde werken. Dat gevoel van vervreemding bereikt een hoogtepunt in het videowerk *Le terrain était déjà occupé (le future)* (2012) van Marie Voignier, met als onderwerp een braakliggend terrein in een stad in Frankrijk. De toekomst van het perceel wordt op abstracte wijze besproken door afwisselend een landmeter, een tuinarchitect en een stedenbouwkundige. De getuigenissen wisselen af met beelden van een kleine filmploeg, die bespreekt hoe ze het terrein zullen filmen. Iemand oppert op semiserieuze toon om alle bloemen weg te halen om het terrein beter in beeld te brengen. Twee acteurs lopen door het landschap terwijl ze het architecturale discours nabootsen. De reële toekomstvisie van de ruimtelijke planners mengt zich met de kunstmatigheid van film: het verbeelden van de toekomst en de macht om die vorm te geven lopen door elkaar. Zelfs wat de landmeter over zijn schijnbaar nogal saaie job vertelt ('Waar zal mijn instrument hierna naartoe gaan?'), krijgt een diepere lading. Of zoals de stedenbouwkundige het duidelijk formuleert: 'Een beschrijving is niet passief.' Dit is het moment in de tentoonstelling waarop niet alleen blijkt dat arbeid het land maakt, maar ook dat discursieve handelingen – zoals het meten door een landmeter en het schilderen van een zonovergoten akker – onderdelen zijn van die arbeid. Discours en representatie hebben 'echte', materiële effecten.

Het speculeren op een 'leeg' terrein, en de nogal kolonialistische connotaties die dat met zich meebrengt, doet de toeschouwer zich afvragen wat het landschap nog kan inbrengen tegen al die discursieve kracht, of die nu van kunstenaars of stedenbouwkundigen komt. Zijn er, zonder de macht van representatie te bagatelliseren, manieren waarop het landschap zich tegen 'actieve beschrijving' verzet? En hoe verzet een landarbeider zich tegen deze lezing? Van de kunstcoöperatie CATPC (Cercle d'Art des Travailleurs de la Plantation Congolaise), de enige kunstenaar-landarbeiders in de tentoonstelling, dienen drie portretten van gestikte katoenen draad op textiel als monumenten van Congolees verzet tegen koloniale machthebbers. In een verder cerebrale tentoonstelling zijn het op inhoudelijk vlak uitzonderingen, maar het ontbreekt ze aan de contextuele inbedding die zulke geschiedenissen verdienen. In een breder perspectief biedt het project van CATPC een relevant tegengewicht voor welbekende kunsthistorische economische dynamieken als die van de Latemse School. Sinds de oprichting in 2014 worden de opbrengsten van CATPC geïnvesteerd in de terugkoop van voorouderlijk land. Aangezien het werk van de coöperatie vooral in de Europese markt verkocht wordt, is het een haast perfecte omdraaiing van de dynamiek waarin kunstenaars – vaak buitenstaanders – met hun werk land of cultuur exploiteren door representaties ervan op de kunstmarkt te verkopen.

Een andere tegenlezing wordt geboden door de video-installatie *Bulk Pangaea* (2021) van Jamilah Sabur over de aluminiumindustrie, maar dat komt vooral omdat elk restje romantiek van Servaes' *Aardappeloogst* wegsmeelt in het aanzien van deze posthumane en hypercomplexe realiteit van de



Fruits of Labour, Museum Dhondt-Dhaenens, Sint-Martens-Latem, 2023, foto Lola Pertsowsky



Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (Mbuku Kimpala, Ced'art Tamasala, Jérémie Mabiala), Résistant déporté et incarcéré (Kimbangu), 2022, Afrikpic, KOW, Berlijn

eenentwintigste eeuw. Het werk, bestaande uit twee gigantische ledschermen die tegenover elkaar geplaatst zijn, is bijna te fel en te scherp om te bekijken. Beelden van Jamaica of Panama contrasteren met een perfect blauwe zee, koraal en groen gebladerte, en met beelden van gigantische fabrieken en een raketlancering. Sabur spint met enkele mysterieuze ingrediënten – de Slag bij Waterloo, een opstand van tot slaaf gemaakten in Jamaica, een transportschip vol bauxiet – een sciencefictionachtig verhaal waarin speculatie, zowel in de fictieve als de kapitalistische zin van het woord, hoogtij viert. In plaats van dichtbij het land te komen, vliegen we steeds verder weg, via beelden die in zeer hoge kwaliteit door drones gefilmd zijn. Het tropische landschap, zo gretig toegeëigend door zowel kolonisten als kunstenaars, ontstijgt de menselijke, 'authentieke' schaal. In de tentoonstellingsfolder staat bij Sabur's werk: 'Extractie gebeurt op brute wijze, maar de vruchten ervan worden geplukt in een eeuwige toekomst die ontoegankelijk is voor zij die ervoor hebben gewerkt.' Met deze video-installatie leidt *Fruits of Labour* uiteindelijk tot een heel materieel vraagstuk: wie plukt de vruchten van arbeid, en wie verdient eraan? **Pia Louwerens**

→ *Fruits of Labour*, van 11 juni tot 20 augustus, Museum Dhondt-Dhaenens, Museumlaan 14, Sint-Martens-Latem.

**FC Bergman. Ne mobliez mie.** Het Kasteel van Gaasbeek is een middeleeuwse burcht in de rand rond Brussel, die al bijna een eeuw dienstdoet als museum en in 1980 eigendom werd van de Vlaamse Gemeenschap. De laatste markiezin was de Franse Marie Peyrat (1840-1923), die het kasteel in 1876 erfde van haar echtgenoot Giammartino Arconati-Visconti. Zij liet de burcht, die haast een ruïne was geworden, van 1887 tot 1898 uitgebreid restaureren door de Brusselse

architect Charle-Albert. Deze laatste had bekendheid verworven met het kasteel dat hij voor zichzelf had gebouwd aan de rand van het Zoniënwood, in een pittoreske, kleurige en veelvormige stijl, later als neo-Vlaamse renaissance bestempeld, getypeerd door de toepassing van 'speklagen', de rood-witte afwisseling van baksteen en natuursteen.

Wat Charle-Albert van Gaasbeek maakte, ligt in de lijn van zijn eigen woning, maar de restauratie werd ook beïnvloed door de theorieën en de methodes van de Franse architect Eugène Viollet-le-Duc, die in een contradictorische mix van romantiek en rationalisme het middeleeuwse (gotische) erfgoed in een perfecte staat meende te kunnen reconstrueren. Het resultaat in Gaasbeek, aan het eind van de negentiende eeuw, was een combinatie van veronderstelde authenticiteit en geïmporteerde kunstmatigheid. Op vraag van de markiezin werden bijvoorbeeld verschillende elementen gemodelleerd naar Parijse interieurs: de ridderzaal van Gaasbeek, met muur- en boordschilderingen en arabesken, lijkt sterk op een van de vertrekken in het kasteel van Pierrefonds, ontworpen door Viollet-le-Duc.

Al die ingrepen zijn vaak bekritiseerd. Schrijver Maurice Roelants, de allereerste Nederlandstalige conservator van het kasteel van 1954 tot 1963, omschreef de laatnegentiende-eeuwse renovatie als 'vrij grillig', 'overduldig' en 'al te barok-romantisch'. Hij liet de vertrekken van de markiezin herschilderen – Roelants woonde met zijn gezin in het kasteel – en probeerde de ridderzaal te versoberen door de wandschilderingen te laten verdwijnen, maar stuitte op verzet van de bestuurscommissie. Ook zijn opvolgers pasten het gebouw aan, zij het nooit op een ingrijpende manier. Onder leiding van Luc Vanackere, conservator sinds 2004, met acht miljoen euro van de Vlaamse overheid, en op basis van bouwhistorische studies, werd een tiental jaar geleden besloten het gehele kasteel in de negentiende-eeuwse staat te herstellen, dus zoals Charle-Albert en Marie Peyrat het 'herbouwd'. Het is een begrijpelijke keuze: de aanpassingen van toen zijn goed gedocumenteerd en er is sindsdien geen 'totaalproject' meer ontworpen waarnaar kan worden teruggekeerd. Toch toont het ook hoe monumentenzorg in de eenentwintigste eeuw letterlijk en figuurlijk conservatief wordt opgevat en ingezet: eerder dan nederig te moeten functioneren als dienstbare plek, zijn het de stenen zelf die de hoofdrol mogen opeisen, de bestaansreden van het Kasteel van Gaasbeek vormen en de bezoekers aantrekken. Het neemt niet weg dat architectuur- en restauratiebureau Origin op plekken waaraan minder erfgoedwaarde wordt toegeschreven een lift en een bezoekersonthaal kon installeren.

Directeur Vanackere werd begin dit jaar opgevolgd door Isabel Lowyck (1973), van 2009 tot 2018 afdelingshoofd publiekswerking bij Museum M in Leuven – de tijden waarin uitgeschreven literatoren als Roelants het conservatorschap aangereikt kregen als een staatspensioen, zijn lang voorbij. De 'echte' heropening van het kasteel, inclusief de gerestaureerde collectie, is voorzien voor volgend jaar. In afwachting nodigde Lowyck het Antwerpse theatercollectief FC Bergman (Stef Aerts, Joé Agemans, Thomas Verstraeten en Marie Vinck) uit om een tentoonstelling te maken, die eind november ook tot een theatervoorstelling zal leiden in het Toneelhuis. In Gaasbeek bestaat *Ne mobliez mie* uit acht kortfilms, telkens enkele minuten lang, meestal gedraaid op het kasteeldomein, en getoond op verschillende verdiepingen. Rekwisieten of decorstukken worden tussen de films door geëxposeerd. Het traject dat zo ontstaat is niet verhalend: er is geen spanningsboog, hoewel de tentoonstelling wel erg groots culmineert in de torenzaal, waar de acht films nog eens samen op evenveel schermen worden vertoond, in een kring, begeleid door de slotaria uit *La Giuditta* van Scarlatti.

*De Groene Amsterdammer* is al sinds 1877 een **onafhankelijk, kritisch en betrokken weekblad**. Met gedurfde, diepgravende **onderzoeksjournalistiek, essays en analyses** over de grote vraagstukken van onze tijd en kritische aandacht voor **literatuur, kunst en cultuur**.

*'In De Groene lees ik stukken die ik nergens anders lees. Diepgravende artikelen over klimaatontwrichting, politiek disfunctioneren en economische alternatieven. Allemaal lezen, savoureren, en over nadenken'* — Tinneke Beeckman, filosoof



Probeer *De Groene Amsterdammer* nu 10 weken voor slechts €10\*  
Ga naar [groene.nl/dwr2023](https://groene.nl/dwr2023)



\* Het proefabonnement stopt na afloop vanzelf



Het uitgangspunt van *Ne mobliez mie* is het leven van Marie Peyrat. Of liever: FC Bergman heeft zich laten inspireren door een reeks foto's, deel van de collectie van het Musée d'Orsay in Parijs en voor de gelegenheid te zien in Gaasbeek, waarop de markiezin zich in het kasteel liet fotograferen. De beelden werden gemaakt tussen 1910 en 1920, en Peyrat heeft zich verkleed als middeleeuwse page. Volgens de toelichting bij de expo spreekt 'uit deze portretten [...] een grote nostalgie, een intens verlangen naar andere levens en andere tijden'. In de interpretatie van FC Bergman wordt de markiezin een fantast, op het pathologische af, die in een droomwereld leeft en die in de films vertolkt wordt door Marie Vinck – dat zij haar voornaam deelt met de markiezin is een mooi toeval, tenzij FC Bergman net om die reden werd uitgenodigd.

*Ne mobliez mie* wordt een reeks vignettes waarin historische constructies, en eigenlijk de werkelijkheid in het algemeen, worden ontmaskerd en gedeconstrueerd. We leven in ficties, dat lijkt er te worden gezegd, en de persoonlijke verhalen of identiteiten die we creëren, kunnen makkelijk worden doorgeprikt. De sfeer in de films is bovendien dreigend en *creepy*. In de kortfilm met als titel *Boogie Woogie* legt Marie Vinck een jong meisje te slapen, waarna ze een bad neemt in de gerestaureerde badkamer van de markiezin, in het water verdwijnt, en even later door het slaapkamerraam weer naar binnen kruipt als een zombieachtige verschijning, lijkleek en met lang, doorweekt zwart haar. In *Guard Down* is een hoofdrol weggelegd voor Erwin Jans, dramaturg bij het Toneelhuis (en sinds dit voorjaar hoofdredacteur van het literaire tijdschrift *DW B*), die een vermoeide en verlopen conciërge speelt, misschien ter herinnering aan de tijden van Maurice Roelants. Aan het eind van de film blijkt ook hij een masker te dragen, waaronder Marie Vinck schuilgaat. In *Heads Up*, vertoond in de gloriëtte van het kasteel, wordt Vinck, in een ridderkostuum, onthoofd door een andere ridder, maar als die zijn vizier opslaat, is het weer Vinck die in de camera kijkt.

Zou FC Bergman met *Ne mobliez mie* iets over het Kasteel van Gaasbeek willen zeggen? Soms lijkt het alsof ze commentaar leveren op het erfgoedbeleid en op monumentenzorg in het algemeen: dit kasteel is fake, zoals de meeste dingen die mensen maken en doen, zo lijken ze te suggereren. Het hele historiserende restauratieproject van Peyrat wordt dan weer tot een uiting van een individueel en uitzonderlijk verlangen gemaakt, terwijl het eind negentiende eeuw niet meer dan vanzelfsprekend was. Ook op andere vlakken moet niet worden aangenomen dat van Peyrat een waarheidsgetrouw beeld wordt geschetst. Het leven van de markiezin, die correspondeerde met Alfred Dreyfus en bij haar huwelijk Victor Hugo als getuige kon inviteren, speel-

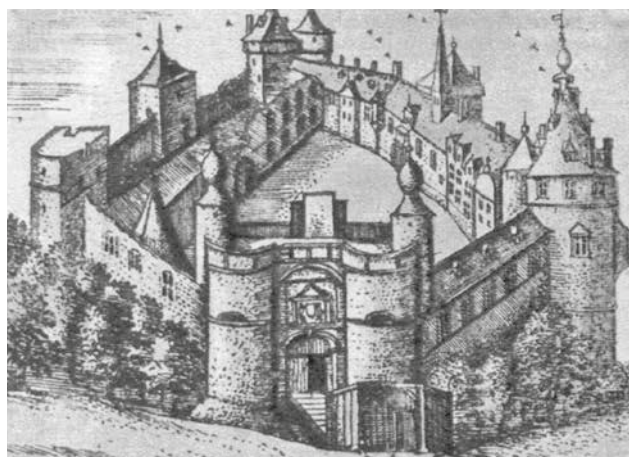
de zich grotendeels in Frankrijk af. Dat haar zelfportretten als page van zelfspot getuigen of enigszins blasé overkomen – in een recente biografie, verschenen bij Presses Universitaires de France, schrijft Martine Poulain dat Peyrat met die verkleedpartijen alleszins uitgelachen werd – wordt in de ernstige en donkere films van de tentoonstelling geen rekening gehouden. Er zit daarom iets moralistisch in *Ne mobliez mie*, iets dat tegelijkertijd modern en postmodern overkomt. Dat mensen als ficties door het leven gaan – dat we in decors verblijven en rollen spelen: het is niet goed, en het is zeker niet prettig, komisch, melancholisch en licht, zoals dat bijvoorbeeld het geval is in de films van Wes Anderson, waarin decors, maskers en camera's ook voortdurend figureren. De dromen die we al wakend dromen brengen monsters voort; we zouden aan al die ficties moeten kunnen ontsnappen, maar het lukt niet, en dat is een groot, duister en gewelddadig probleem, waar we toch gretig naar blijven kijken.

Christophe Van Gerrewey

→ *Ne mobliez mie. Oefeningen in zelfbehoud – een filmische expo*, tot 5 november, Kasteel van Gaasbeek, Kasteelstraat 40, Lennik.



FC Bergman, *Heads Up*, 2023, foto Ruben Impens



J. B. Gramaye, Kasteel van Gaasbeek, *Bruxella Cum Suo Comitatu*, 1606, Universiteitsbibliotheek Gent

**Variétés. Fotografie en avant-garde.** Het Brusselse *Variétés* verscheen maandelijks tussen mei 1928 en april 1930. De ondertitel spreekt van een *revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, en het tijdschrift bevatte artikelen en illustraties, maar besteedde ook veel aandacht aan fotografie. Een groot aantal foto's uit *Variétés* wordt voor het eerst in Nederland tentoongesteld in Huis Marseille, dankzij een ontdekking in het Amsab-Instituut voor Sociale Geschiedenis in Gent. Tussen de archieven van *Vooruit*, de socialistische krant, werd dertig jaar geleden een collectie originele foto's teruggevonden van onder anderen Bernice Abbott, Eugène Atget, Germaine Krull en Man Ray, die de basis vormen van de huidige tentoonstelling.

Met de opbrengsten van hun Brusselse galerie L'Époque konden de oprichters van *Variétés*, Paul-Gustave van Hecke en E.L.T. Mesens, een platform bieden aan fotografen wier werk terugvoert naar het interbellum, vol experiment en in een geest van 'alles mag', aldus de zaaltekst van de tentoonstelling. De foto's, bijna allemaal gemaakt in 1928, laten echter ook nadenken over de grenzen van vooruitgang. Na de beurskrach van 1929 en de wereldwijde financiële crisis kwam ook het voortbestaan van *Variétés* in gevaar. Op de geëxposeerde foto's is daar nog weinig van te merken. Een strak gecoeffeerd man met een wassen etalagepop onder de arm kijkt op *L'enlèvement du mannequin* even achterom – het beeld wordt toegeschreven aan Keystone View, de naam van het bedrijf dat jarenlang de grootste distributeur van stereoscopische beelden was. Op een foto zonder titel van Erich Comeriner, uit hetzelfde jaar, is vanuit een hoog camera-standpunt een schoonmaker in beeld gebracht naast een emmer sop, leunend op een ladder, terwijl zijn collega een straatbord van de U-Bahn in Berlijn schrobt. Omdat de toeschouwer weet van het naderende onheil, zijn de foto's niet alleen zorgeloos, maar ook enigszins naïef.

In de openingszaal worden de vijftienvintig edities van *Variétés* in een hangende vitrine centraal in de ruimte tentoongesteld. De meeste nummers zijn gesloten en tonen zodoende alleen de geïllustreerde covers. Sommige exemplaren zijn wel opengeslagen, waardoor duidelijk wordt hoe de foto's werden afgedrukt. Een pagina toont één of twee beelden met een kort onderschrift, regelmatig ook met namen van de fotografen. Rondom deze installatie wordt op de wanden een dwarssnede aan foto's uit het tijdschrift getoond, vooruitwijzend naar de thematisch ingerichte zalen. Een rimpeling van het water zorgt ervoor dat het zeil op *La voile* van T. Lux Feininger een abstracte vorm wordt, die vandaag associaties kan oproepen met een mislukte kleurenprint of een vastgelopen computerscherm. Voor Feininger bestonden die problemen nog niet, wat de foto net tot een voorbeeld maakt van het feest aan visuele mogelijkheden dat in het tijdschrift werd gevierd.

De fotografen in *Variétés* keken vanuit een kikvorsperspectief, of vanaf een grote hoogte, zoals László Moholy-Nagy, die op een metalen constructie krom om een radiotoren in Berlijn te fotograferen. Anderen bleven veilig in hun studio en verknipten foto's tot collages, zoals vooral te zien is in de zaal gewijd aan het surrealisme. De fotocollages van Krull en Mesens drukken ondanks hun inmiddels bekende modernistische vormentaal nog steeds veel experimenteerdrijf uit. Krull maakte met *Mars* een ingenieuze assemblage met een zittende man als centrale figuur. Hij bekijkt aandachtig zijn linkerhand en wordt frontaal belicht, waardoor er een grote schaduw achter hem ontstaat. Uit die schaduw ontspringen weer andere en grotere handen in verschillende poses, terwijl onder zijn schoenen een klun aan verstrengelde handen richting de linkerzijde van het beeld beweegt. De signatuur van dit werk, geschreven met potlood, vormt een contrast met de drukletters in een collage van Mesens, waarin vrouwen de hoofdrol spelen.

Oranje - Vrijstaatkade 71  
1093 KS Amsterdam  
www.framerframed.nl

Open en vrij toegankelijk

PERFORMING  
COLONIAL TOMCITY

FRAMER  
EBANED

Expositie van Samia Henni

Opening 7 OKTOBER

Te zien 8 OKT - 14 JAN 2024

If I Can't Dance,

AE Gemeente Amsterdam Oost

prohelvetia

M Observatoire des armements

# Amsterdam Galleries

## SLEWE GALLERY

07/10–11/11

DÉJÀ VU

Paul Drissen

02/11–05/11:

ARTISSIMA

16/11–19/11

ART COLOGNE

25/11–23/12

Roos Theuws

Kerkstraat 105 A  
020.625.72.14  
wo–za: 13:00–18:00  
(en op afspraak)  
www.slewe.nl

## EENWERK

30/09–28/10

Catharina Van Eetvelde

21/10–December

GARAGE CURATED BY: LARA DEN HARTOG

Ai Ozaki, Peng Zhang

04/11–30/11

Chae Eun Rhee

19/11–26/11:

PAN AMSTERDAM

Sheila Hicks

02/12–06/01/2024:

Claudy Jongstra

Koninginneweg 176  
062.299.87.72  
do–za: 13:00–18:00  
(en op afspraak)  
www.eenwerk.nl

## ANDRIESSE EYCK

until 21/10

ORNAMENTAL SLAPSTICK

Koen Taselaar

28/10–16/12

Sylvie Zijlmans &amp; Hewald Jongenelis

18/11–26/11

PAN AMSTERDAM

Cuny Janssen, Rob Johannesma,  
Koen Taselaar, Diana Scherer,  
P. Struycken

Leliegracht 47  
+31(0)20.623.62.37  
wo–za: 13:00–18:00  
www.andriesse-eyck.com

## GALERIE VAN GELDER

t/m 24/09

installatie met 4 selfie-lampen

FORMULA 1

Lee McDonald

t/m 18/10

BARE OBJECTS, ON HOLD ART AND PRODUCT ART

groepstentoonstelling met John M Armleder, Nicolas Chardon,  
Sylvie Fleury, Kimball G. Holth, Klaas Kloosterboer,  
Olivier Mosset en Rob Scholte

29/09–01/10

Bijlmerbajes, Amsterdam

BIG ART

Lee McDondald

Planciusstraat 9 A  
020.627.74.19  
di–za: 13:00–17:30  
www.galerievangelder.com

## GALERIE RON MANDOS

23/09–29/10

CURRENTS

Gilleam Trapenberg

30/09–29/10

NEW WORKS

Muntean/Rosenblum

11/11–31/12

IN PURSUIT OF A LIFE WITHOUT REGRETS

Inti Hernandez

11/11–31/12

THE PERMANENT JOURNEY

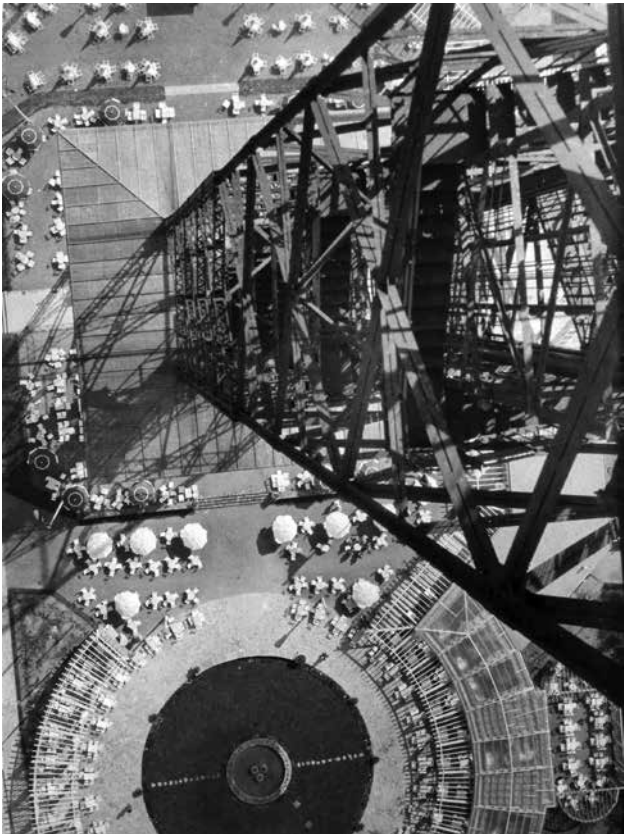
José A. Figueroa, Yoan Capote, Fernando Rodríguez Falcón,  
Alejandro Campins, Tomás Sánchez, Jacqueline Maggi,  
Marta María Pérez Bravo, Linet Sánchez, René Francisco  
Rodríguez, Belkis Ayón

21/09–24/09

UNSEEN AMSTERDAM

Erwin Olaf, Hans van Manen, Isaac Julien,  
Alex Avgud, Gilleam Trapenberg,  
Julian Rosefeldt, Geert Mul, Sander Coers

Prinsengracht 282  
+31(0)20.320.70.36  
wo–za: 12:00–18:00  
zo: 12:00–17:00  
www.ronmandos.nl



László Moholy-Nagy, Radiotoren Berlijn, 1928

Naast elkaar gezeten, soms alleen getoond vanaf hun middel, en met geschoeide benen, slingeren ze verticaal over de oppervlakte. Linksonder is een vrouw met hoofddeksel in een gestreepte creatie te zien, tegen de achtergrond van het herhaalde woord *norine*, verwijzend naar het gelijknamige Brusselse couturehuis. Honorine Deschryver bestierde het huis samen met Van Hecke, haar echtgenoot, en de opbrengsten dienden als een financiële pijler voor *Variétés*. Gezien de locatie van Huis Marseille aan de Keizersgracht, vlak bij de toeristische 9 Straatjes, valt het op dat Krulls foto's van Amsterdam nog weinig blijken geven van hippe boetieks en frites bedolven onder truffelmayonaise. In tegenstelling tot de kosmopolitische schwing van Brussel en Parijs, op andere foto's in *Variétés*, toont *Amsterdam Prinseneiland* verlaten pakhuizen, onverharde kades en een tweedehandsmarkt. Toch was Amsterdam de stad die Krull inspireerde tot het fotograferen van havenkranen die in het portfolio *Métal* figureren. De kranen werden vaak van onderaf gefotografeerd, vanuit een standpunt dat iemand vandaag nog steeds zou innemen voor een snapshot van een hoog bouwwerk. Op haar beurt inspireerde Krull Joris Ivens, met wie ze kortstondig samenwoonde in Amsterdam, voor zijn eerste film *De brug*, ook uit 1928. In de bovenzaal worden op een uitvergrote pagina van *Variétés* fragmenten uit de film geprojecteerd, waarin metalen constructies en locomotieven door het beeld bewegen.

Het verkennende en speelse karakter van de foto's heeft bijna een eeuw later nog altijd een aanstekelijke werking. Niettemin is de presentatie soms onbevredigend, omdat er te snel voorbij wordt gegaan aan de meerwaarde van *Variétés* als publicatieplatform en als verbindende factor tussen al het materiaal dat wordt getoond. De fragmenten van artikelen van destijds functioneren slechts als flarden, die weinig toeschouwers zullen uitnodigen tot bestudering. Het maakt nieuwsgierig: wat zeiden al die onbenoemde auteurs nu eigenlijk over het surrealisme, Rusland en het gebruik van fotografie? De publieksbegeleiding, en een Franstalige catalogus van een eerdere tentoonstelling, bieden in de zalen weinig inzicht.

Vanuit actueel perspectief rijst de vraag in welke mate de camera hier werd gebruikt bij het vormgeven van een artistieke impuls. Of was het eerder zo dat de camera, de machine, de menselijke expressie sterk bepaalde? In Krulls *Mystère de l'usine I* en *Ventilateur* worden machines zelf geportretteerd. Het is verleidelijk de foto's te lezen als een invitatie tot het uitproberen van technologische mogelijkheden, zeker nu teksten en afbeeldingen steeds beter zonder enige menselijke interventie kunnen worden gegenereerd. Op wie – of, beter gezegd, wat – liepen deze avant-gardistische fotografen dan precies vooruit: op andere kunstenaars, op de maatschappij, op de technologie? Of op het besef dat de camera hen en ons steeds minder nodig heeft? **Matisse Huiskens**

→ *Variétés. Fotografie en avant-garde*, tot 22 oktober, Huis Marseille, Keizersgracht 399, Amsterdam.

**PINK de Thierry. Leven voor de kunst.** 'Barbie is cool,' zingt zangeres Lizzo in de openingssong van dé zomerfilm van 2023, die draait om de dystopische achterkant van volmaakt plastic meisjesgeluk. Van het paradijs belandt Barbie in de aardse realiteit, het patriërchaat geheten. Hoe te ont-snappen? Terugkeren naar de roze droom? Het blijkt mogelijk om een groter maatschappelijk bewustzijn te scheppen. Aan het eind van de film bezoekt de heldin een gynaecoloog, waarschijnlijk om een vagina te ontvangen. Van een pop wordt ze een mens, meer bepaald een zelfbewuste vrouw.

Over het streven naar vrouwelijk geluk gaat ook het werk van PINK de Thierry (Helena Scheerder, 1943-2023), vaak kortweg Pink genoemd. De overzichtstentoonstelling in

Haarlem vangt aan met werk uit de reeks *L'Art du bonheur*, meer bepaald met *Oost West, Thuis Best* uit 1981. Voor het Holland Festival liet Pink dat jaar een appartement nabouwen in theater De Meervaart, in Osdorp (Amsterdam). Daar verbleef ze dertig dagen lang, samen met partner Donald en dochter Sara. De meubels werden gesponsord door warenhuis De Bijenkorf. Via het keukenraam konden toeschouwers zien hoe het er in dit huishouden aan toging. Een oude video-opname toont een vrouw (Pink) die groente aan het schillen is voor het keukenraam, terwijl ze zich af en toe over de baby in een kinderstoel ontfermt. Achter het keukenraam kijken bezoekers toe. Mannen grijnzen veelal, vrouwen lijken onthutst: dat dit herkenbare alledaagse tafereel, met de vrouw in de zorgende rol, als kunst wordt gepresenteerd. Wie houdt wie gevangen?

*Oost West, Thuis Best* ging met twee motto's gepaard: 'Only art can break your heart, but only kitsch can make you rich.' En: 'Ik geef alles voor een huisje met een tuin-tje.' In een vitrinekast toont een document het echte adres van de driekoppige kunstenaarsfamilie: een woonark in de Osdorpse ringvaart. Een noodoplossing. 'Geen woning, geen kroning' was de slogan van de jonge betogers toen koningin Beatrix in 1980 de troon besteeg. De fictieve naam van Pinks familie luidde 'De Koning'.

In 1984 realiseerde ze een gelijkaardig project. Op de Grote Markt in Haarlem, pal tegen de monumentale Sint-Bavo aan, liet ze een bordkartonnen huis neerzetten dat van een afstand – op de fantastische foto's – levensecht leek. *At Home* heet de performance, en opnieuw namen haar partner en dochter deel. Dertig dagen lang werd een ideaal gezinsleven opgevoerd, inclusief witte wijn, barbecue en een tuinkabouter – er bestaan reeksen foto's en lichtbakken van. De zaaltekst maakt gewag van reality-tv en *The Kardashians* (en niet van collega-kunstenaar Jeff Wall), waar Pink een voorloper van zou zijn. Het is een behaagziek frame dat schaapachtig door de Nederlandse pers is overgenomen. Terwijl het toch eerder gaat om het geënceneerde, het valse van elk droombeeld?

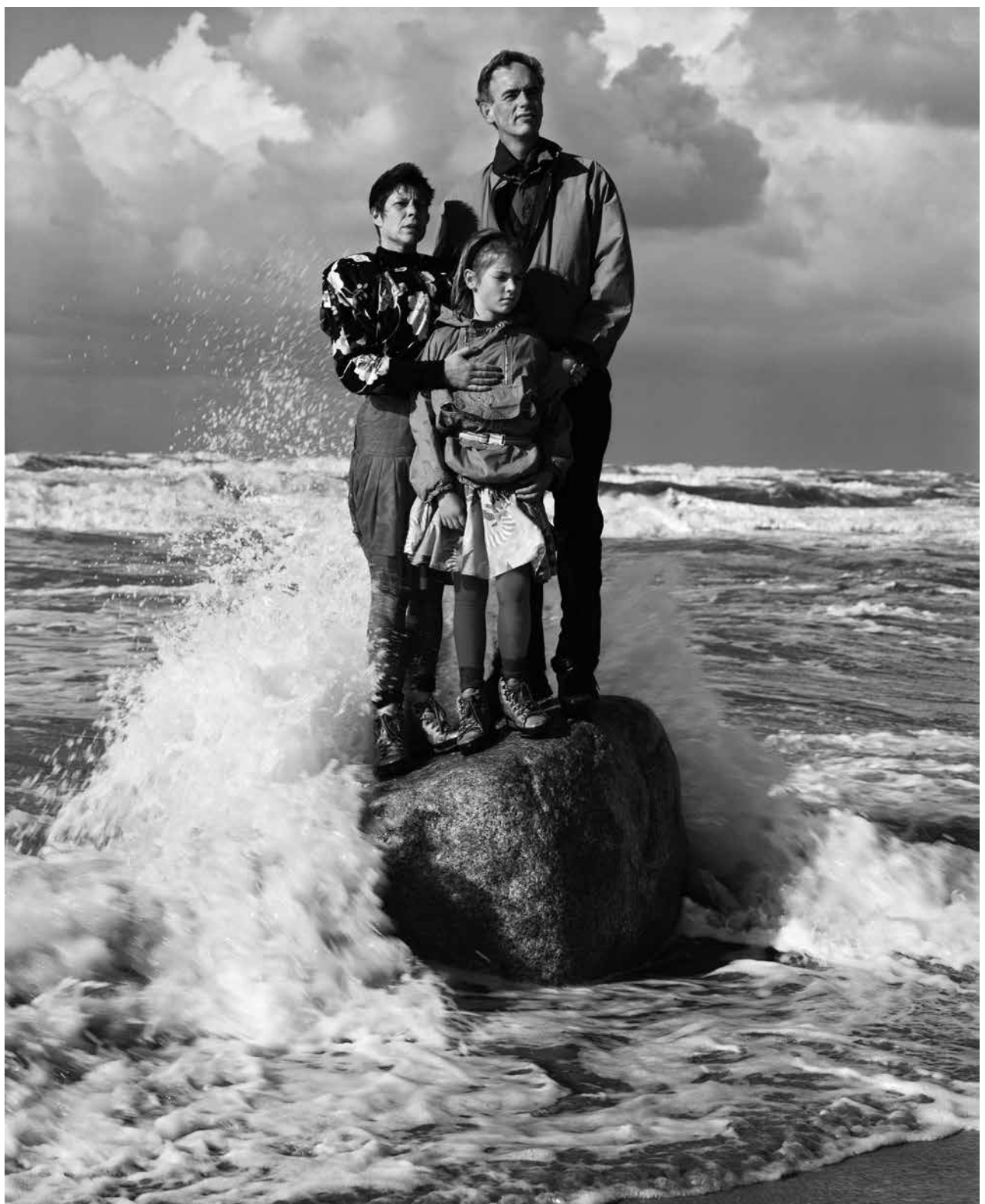
*Et In Arcadia Ego Sum* (1989), een plastic landschap met sterk uitvergrote stukken Lego, is een ander decor van een performance van het kerngezin 'De Koning'. Dochter Sara, inmiddels een meisje, draagt op de videoregistratie een mintgroene jurk en houdt een wit konijntje vast. Partner

Donald heeft ondertussen grijs haar. Er gaat dreiging van dit sprookje uit; het geluk kan verloren gaan, en de conservatieve reflex is dan om te fixeren. De titel zou kunnen verwijzen naar het *Et In Arcadia Ego* dat Ian Hamilton Finlay in verschillende sculpturen hanteerde, zelf weer refererend aan Poussins gelijknamige meesterwerk. Zelfs in het paradijs is de dood aanwezig.

Uit datzelfde jaar, 1989, komt *Standing Stone*, tegelijk sculptuur en performance. Het basismateriaal is een grote zwerfkei, 150.000 jaar geleden uit Scandinavië naar Nederland gestuwd. Op die steen ensceneerde Pink meerdere portretten met 'Man Vrouw Kind', zoals ze de gezinsformule benoemde. Eerst poseerde het trio voor het atelier van de kunstenaar aan de Overtoom (en daar, ter hoogte van nummer 16, is de kei nog altijd te zien). Vervolgens wandelden ze naar Haarlem, om na een geregisseerde overnachting in het Frans Hals Museum, te eindigen in de branding van de Noordzee bij Zandvoort. Daar wachtte de zwerfkei op een volgende foto. Op 21 oktober 1989 berichtte Pink erover in de indertijd bekende rubriek 'Hollands dagboek' in *NRC Handelsblad*: 'We staan in het geweld van de branding op onze steen, houden elkaar stevig vast. Ik kijk naar de wind die door het helmgras op het duin fluwelen golven maakt. Ik voel de harde wind in de rug. Sara zegt dat ze het eng vindt. Donald verstaat het niet eens. Ik voel en hoor Sara. De golven breken op de grote kei.'

Op de eerste verdieping van de weerbarstige tentoonstellingsruimte aan de Haarlemse Grote Markt wordt een buitenlands project van Pink getoond. Voor *Terzake. Business as Usual* (1988) reisde ze, samen met haar man (die optrad als manager) en een golfkas (van het merk Ping) langs Amerikaanse musea om haar werk te tonen. Dat was afgebeeld op een oprolbare linnen band die mee ging in de tas. Deze zakenreis leverde zelf ook weer beelden op, in jarentachtigethetiek, van gedroomd succes: Pink in bikini op de duikplank van een zwembad, haar man in pak met attachékoffer op de achtergrond. De ironie van de ironie is waarachtig verlangen. Een vrouwelijke kunstenaar brengt, in de verondersteld 'geëmancipeerde' jaren tachtig, haar wensdenken op de markt.

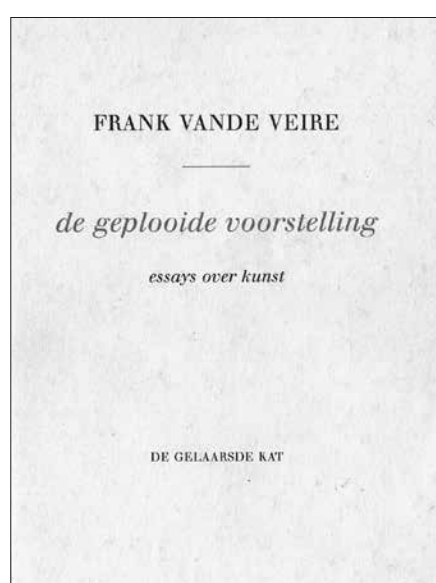
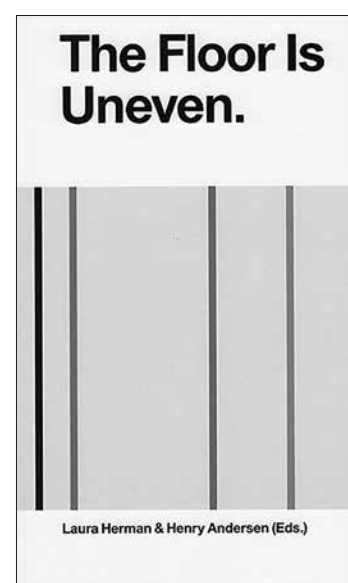
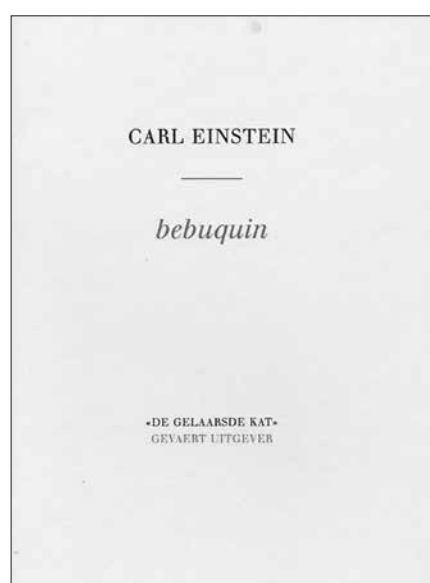
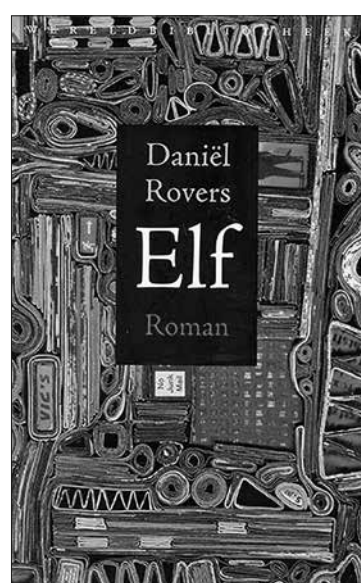
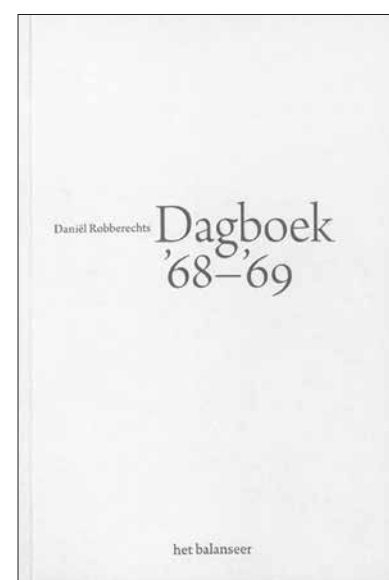
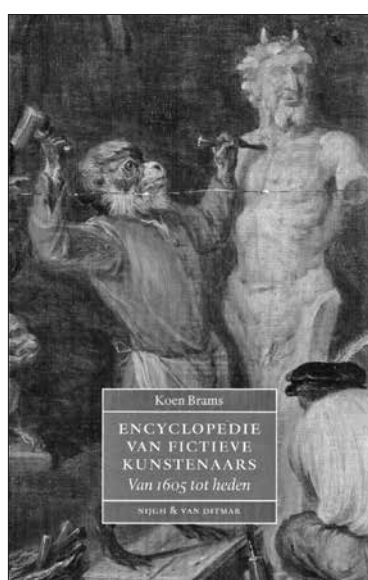
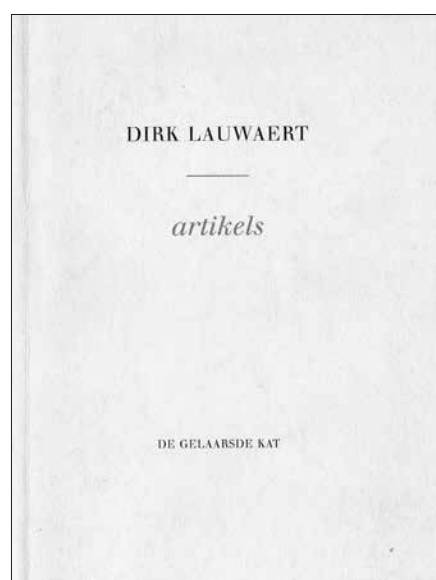
Op de derde verdieping, op de oude houten zolder met dito vloer, staat in het hoofdstuk 'Van buiten naar binnen' het werk centraal dat Pink vanaf midden jaren negentig



PINK de Thierry, Standing Stone (Staatsieportret II), 1989, Frans Hals Museum, Haarlem

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 via [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be). Meer info: [thomas@dewitteraaf.be](mailto:thomas@dewitteraaf.be)

PINK de Thierry, *At Home III*, 1987, Frans Hals Museum, HaarlemPINK de Thierry, *Et In Arcadia Ego Sum*, 1990, bruikleen van Atelier PINK, Amsterdam

maakte. Hier zijn onder meer de *Brieven aan familie* te zien, niet gericht aan man of kind, maar aan de gecanoniseerde (mannelijke) kunstenaars Mondriaan, Kafka en Céline. Is dat kerngezin, zoals het in de twintigste eeuw heette, in een nucleaire reactie uit elkaar gespat, nadat het aan zoveel ogen werd blootgesteld? De lichtvoetige performances maken plaats voor een hoogstpersoonlijke schriftuur: het geschrevene is niet ontcijferbaar. Op de collage *Onder de vulkaan* is een foto van een schip te zien, met vooral Afrikaanse mannen, dat drijft op een gouden berg of golf van stroken onleesbare schrifttekens. Verwijst dit werk naar Malcolm Lowry's delirische roman? In 2007 keert Pink nog eenmaal terug naar de semiopenbaarheid, met een loterij. Het te kopen lot bestaat uit een zeefdruk gebaseerd op *Standing Stone*. De contouren van man, vrouw en kind zijn herkenbaar, al gaan ze hier bedekt onder druksel. De steen zelf lijkt te bloeden.

PINK de Thierry stierf in 2023, een paar maanden voor de opening in Haarlem. Ze leed de laatste jaren van haar leven aan dementie. Bij haar overlijden was ze zo goed als vergeten: geen van de Nederlandse kranten publiceerde een in memoriam. Het Frans Hals Museum plaatst deze in Haarlem geboren kunstenaar opnieuw in het centrum van de belangstelling. De aangeboden biografische informatie is beperkt: een boek is aangekondigd, maar ook weer uitgesteld bij gebrek aan fondsen. Pink studeerde aan het conservatorium van Brussel, raakte bevriend met Marcel Broodthaers, was (onder de naam Helen Pinck) lid van de Belgische politieke kunstgroep *Mass Moving*, en verhuisde in de jaren zeventig terug naar Nederland. Op de website van het museum wordt verwezen naar een podcastaflevering over Pink van *Wie Wat Bewaart*, gemaakt door het duo Horens. Wat doet het met je als je geacht wordt op te treden in het kunstwerk van je moeder, je geliefde? De dochter geeft daar geen antwoord op. Ze meldt, met enige afstandelijkheid, dat haar moeder altijd heeft gezegd dat echte kunstenaars pas worden erkend als ze zijn overleden. Pinks partner, Donald Louw, die de nalatenschap beheert, herinnert zich nog dat Pink, toen ze eenmaal een kind kregen, opzag tegen al dat 'getut', maar toch ook enorm was aangedaan door alle rituelen die om de hoek kwamen kijken. De *Standing Stone* is, zou je kunnen concluderen, een monument voor het verlangen naar de norm, en de onverganke-lijkheid ervan.

Daniël Rovers

→ PINK de Thierry, *Leven voor de kunst*, tot 29 oktober, Frans Hals Museum, Grote Markt 16, Haarlem.

**Ed Atkins. *The Worm*.** Van de kunstenaars die in hun werk reflecteren op de alsmar groeiende importantie van digitale media is Ed Atkins (1982) ongetwijfeld een van de meest intrigerende. Zijn computergegenereerde animatievideo's combineren een overdaad aan kunstmatigheid met een pijnlijk schurend realisme en openen psychische afgronden die we liever zouden mijden. De Hartwig Art Foundation, een nieuwe en belangrijke speler in de Nederlandse kunstwereld, stelde in een copresentatie met het Holland Festival 2023 twee van Atkins' werken voor. *The Worm* (2021), een video uit de eigen collectie, was te zien in de voormalige rechtbank aan de Amsterdamse Zuidas die tot museum zal worden omgebouwd. De performance *Epitaph* (2023) werd eenmalig opgevoerd in theater Frascati. Zowel de video-installatie als het theateroptreden scheerde langs de grenzen

van wat we persoonlijk, authentiek en oprecht noemen. Maar hoe echt is oprechtheid?

In *The Worm* zien we een jongeman die met zijn moeder belt. Waar het gesprek over gaat is onduidelijk. De moeder horen we wel, maar zien we niet. De zoon zegt niet veel en luistert. Af en toe fronst hij zijn wenkbrauwen, of slaat hij de blik vertwijfeld omhoog. Soms is zijn gezicht zo groot in beeld dat je de poriën kunt tellen. Suggestieve opmerkingen en vertrouwelijkheden komen voorbij. Over gefnuikte verwachtingen, depressies, en een vader... 'well, you know how insecure he felt about his body'. Op de achtergrond wordt af en toe een enkele pianotoets aangeslagen, kalm en desperaat. Halve woorden en onafgemaakte zinnen volgen elkaar op, cruciale informatie wordt verzwegen. Met de discrete beleefdheid die Engelsen schijnbaar is aangeboren, informeert de zoon hoe het was voor zijn moeder om te zorgen voor haar eigen dementerende moeder, voortdurend verontschuldigen stamellend als 'I'm sorry, ma'. Misschien zoekt hij herkenning. Misschien lijkt hij meer op zijn moeder dan hij zou willen.

De video duurt ruim twaalf minuten en is gemaakt met *motion capture*. De kunstenaar, beplakt met sensoren, zat afzonderd in een kamer te bellen met zijn moeder, zonder script, terwijl technici in de kamer ernaast zijn bewegingen vertaalden in de animatie van een avatar. De digitale beelden zijn vervolgens prijsgegeven aan de openbaarheid – zoals zoveel privégesprekken tegenwoordig in het publieke domein belanden. Wat we zien is een pop van pixels, zonder verleden, zonder identiteit, zonder eigenschappen. Wat we horen klinkt griezelig waarachtig.

Atkins' videobeelden worden geprojecteerd op de achterwand van een grote houten cabine, de houtnerf is door de beelden heen zichtbaar. Was realisme in de dagen van Jan van Eyck nog een specialiteit van kunstenaars die met olieverf schilderden op panelen, tegenwoordig is het de handelswaar van grote technologiebedrijven. Alsmar hogere resoluties maken het nieuwste HD-beeld realistischer dan de realiteit zelf. Zo levensecht dat je de dood bijna kunt ruiken. Doodsangst associëren we doorgaans met schimmigheid en duisternis, maar weinig is zo beangstigend als opperste zichtbaarheid. Dat is de paradoxale pracht van games, commercials, memes en andere digitale beeldproducties: hoe realistischer het oogt, hoe vreemder het is.

De zoon, vermomd als een niet-bestaand iemand. De moeder onzichtbaar, ergens ver weg. *The Worm* is een ontmoeting van absenties. De conversatie doet denken aan ongemakkelijke Zoom-meetings in coronatijd, met mensen die we maar half konden verstaan en met wie het, juist vanwe-

ge de technische bemiddeling, moeilijk communiceren was. Elke technologische innovatie belooft perfectie. Atkins' briljante, spookachtige video doet beseffen dat die belofte vaker niet dan wel wordt ingelost.

Dit is een telefoongesprek zonder verbinding, zonder werkelijk contact. Geldt dat niet voor de meeste van onze intieme gesprekken? Blijven onze diepste gevoelens voor onze meest dierbaren niet grotendeels onuitgesproken? *The Worm* laat zien hoe we liefde en andere menselijke behoeftes ervaren in het lichaamloze tijdperk. Het ongemak van de avatar, zijn besef van ontoereikendheid, herinnert ons bovenal aan ons eigen lichamelijk bestaan, de kwetsbaarheid ervan, de eindigheid.

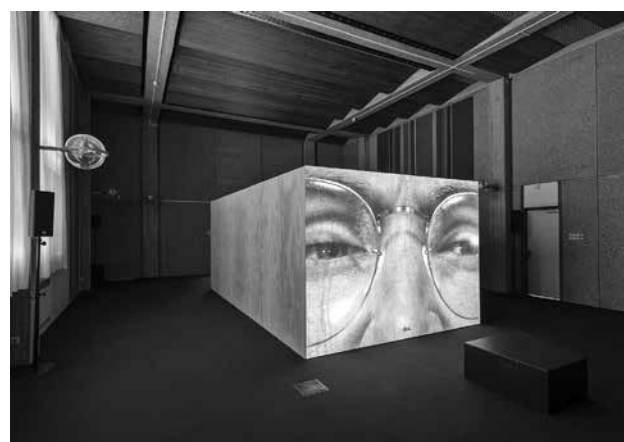
In *Epitaph* staat de kunstenaar moederziel alleen op het podium in het licht van de schijnwerpers en draagt hij een gedicht voor van de New Yorkse schrijver Gilbert Sorrentino: 'I don't want to hear any news on the radio / about the weather on the weekend. / Talk about that. // Once upon a time / a couple of people were alive / who were friends of mine. // The weathers, the weathers they lived in! / Christ, the sun on those Saturdays.' Drie kwartier lang wordt dit melancholieke gemijmer over vrienden van vroeger en het weer van weleer herhaald, telkens een tikje anders, nu eens gedragen en gelaten, dan weer gejaagd en geagiteerd. Atkins' opeenvolgende stembuigingen doen de betekenis van de woorden steeds opnieuw kantelen, zodat je de tekst elke keer weer net iets anders begrijpt. Af en toe wordt de herhaling onderbroken door een kort liedje. Het laatste lied wordt tot mijn verrassing meegezongen door een koor dat zich ongemerkt onder het publiek heeft gemengd.

Hoeveel oprecht gevoel ligt besloten in de declamatie van een gedicht, in het zingen van een wiegelied? Is de eindeloze variatie in voordracht niet een rookgordijn dat het gebrek aan ware emotie moet verhullen? Het is de paradox van alle theater, van alle kunst: wat als geloofwaardig en vanzelfsprekend overkomt, is in wezen nep, kunstmatig, onecht, met behulp van allerlei technieken gefabriceerd.

In zowel *Epitaph* als *The Worm* waart de geest van Samuel Beckett rond: voor de overdracht van betekenis zijn woorden eerder een barrière dan een middel. Het was een bijzondere belevenis te zien en te horen hoe de kunstenaar met zweetdruppels parelend op zijn voorhoofd het gedicht voordroeg. Ik was er niet bij toen hij dat pijnlijke telefoongesprek met zijn moeder had. Hijzelf trouwens ook niet.

Dominic van den Boogerd

→ Ed Atkins, *The Worm*, van 1 juni tot 1 juli, Hartwig Art Foundation, Parnassusweg 200, Amsterdam; *Epitaph*, 18 juni, Frascati, Nes 63, Amsterdam.

Ed Atkins, *Epitaph*, 2023, Holland Festival, Hartwig Art Foundation, foto Juliette de GrootEd Atkins, *The Worm*, 2021, Hartwig Art Foundation, Rijkscollectie, foto LNDWstudio

**patricia kaersenhout. *Visions of Possibilities*.** In het Bonnefanten is de eerste omvangrijke overzichtstentoonstelling in Nederland te zien van het werk van patricia kaersenhout (1966), samengesteld door kunstenaar en gastcurator Chandra Frank. Gelijktijdig maakten zij in samenwerking met Jap Sam Books de monografie *Open-Ended Visions of Possibilities*. Hoewel het boek niet precies een tentoonstellingscatalogus is – er komt meer werk aan bod dan in de tentoonstelling – biedt het een verdiepend inzicht in het dekoloniale en Zwart-feministische gedachtegoed waaruit kaersenhout en de verschillende denkers en makers met wie zij samenwerkt putten.

Bij binnenkomst in de eerste van elf tentoonstellingszalen valt het oog op een glanzende zwarte tafel waarop een legertje kleine witte plastic mannenpoppen in maatpak voortkruipen op handen en voeten. 'Welke politieke leider of CEO zou er boete moeten doen? En waarom?' staat in duidelijke letters op de muur. Het werk *Mea Culpa* (2020) vraagt de bezoeker expliciet stelling te nemen. Het idee dat er ruimte zou komen voor iets of iemand anders wanneer de CEO's van deze wereld zich wat nederiger zouden opstellen, biedt een eerste opening naar 'visioenen van mogelijkheden'. De spierwitte, kruipende machtige mannetjes zijn de opmaat naar de volgende werken in de openingszaal, waarbij de emotionele respons steeds sterker wordt. *While We Were Kings and Queens* (2020) bestaat uit twaalf combinaties van digitale prints en houten tekstborden, elk voorzien van spijkers en een hamer. De prints zijn door kaersenhout besneden en commentarierende collages van historische bronnen over de verlichting. De beelden corresponderen associatief met tekstfragmenten op de houten tekstborden ernaast. Deze fragmenten komen uit een gedetailleerde handleiding uit 1712 van slavenhouder William Lynch over het tot slaaf maken van een mens ('keep the body, take the mind'). Deze misselijkmakende tekst clasht met de historische tekstfragmenten in de collages, en wijst zo naar de discrepantie tussen de racistische ideeën van vele verlichtingsfilosofen en het verlichtingsidee dat alle mensen gelijk zijn en geboren worden als *tabula rasa* – een ideaal dat kenmerkend niet gold voor Zwarte mensen. kaersenhout stuurt de receptie van dit werk niet alleen door middel van visuele en tekstuele juxtaposities (de manier waarop de geschiedenis van de verlichting doorgaans is verteld, wordt in de collages opengemaakt door het letterlijk 'mutileren' van historische bronnen om de vergeten verhalen en contradicties aan te wijzen), maar ook door een affectieve handleiding beschikbaar te stellen. In plaats van Lynch' tekst uit 1712 te analyseren, worden we uitgenodigd direct een spijker te slaan in elk woord dat een negatieve fysieke reactie oproept. Dit performatieve procedé is afgeleid van Nkisi-rituelen die het kwaad moeten uitbannen. De destructieve boodschap in de tekst wordt aldus losgemaakt, waardoor ruimte vrijkomt voor positieve energie.

Dit krachtenveld van positieve en negatieve energie middels destructie vindt een parallel in de video-installatie



Check our **new website**  
[printing.diekeure.be](http://printing.diekeure.be)

[printing@diekeure.be](mailto:printing@diekeure.be) — [@diekeureprinting](https://www.instagram.com/diekeureprinting)

**GNYP** GALLERY

**Wojciech Fangor  
 and his contemporaries  
 1960 – 1995**

November 18, 2023 – February 24, 2024  
 Opening: November 18, 2023  
 organized in collaboration with the estate of Wojciech Fangor

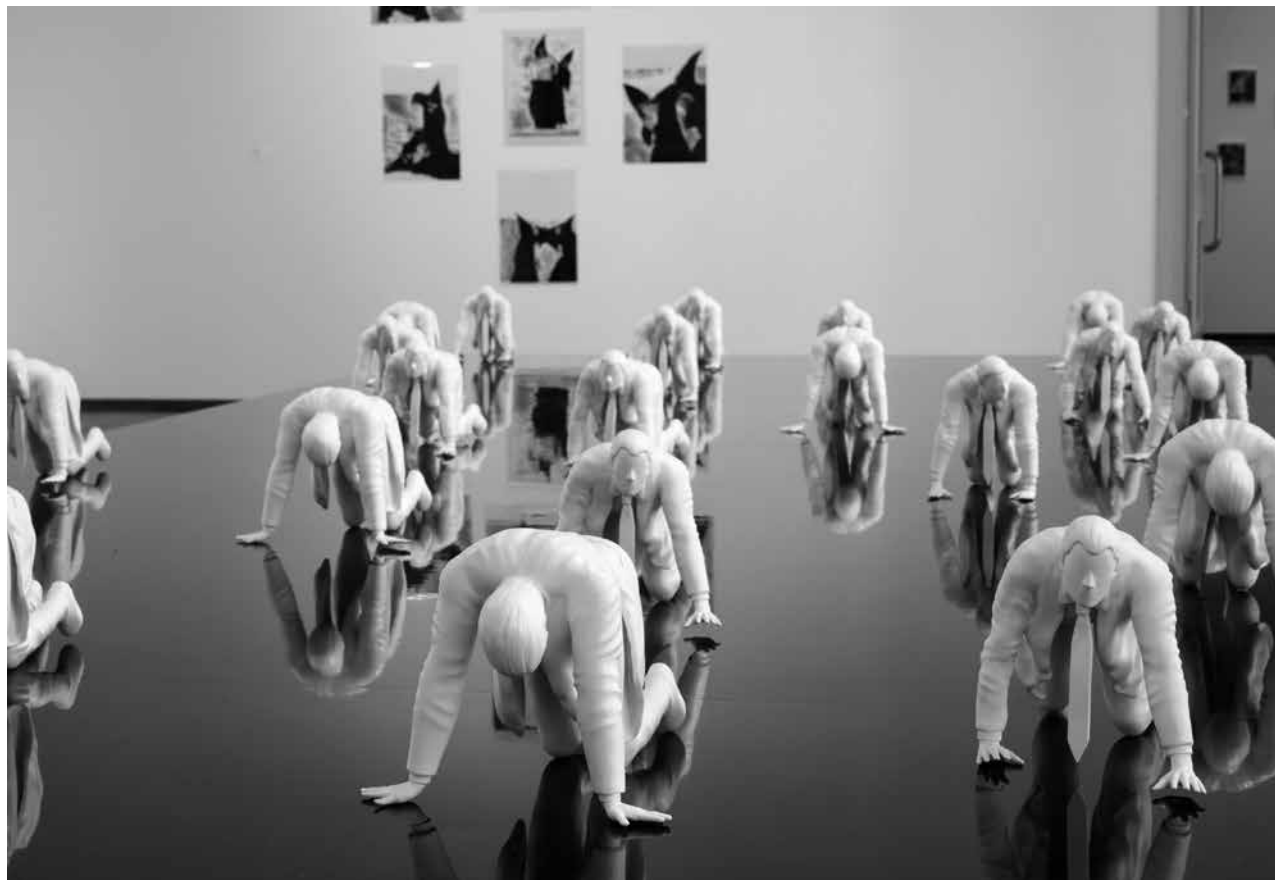
GNYP Gallery Antwerp / Jan Van Rijswijcklaan 112 / 2018 Antwerp Belgium  
 +32 (0)3 297 22 88 / [www.gnypgallery.com](http://www.gnypgallery.com) / [officeantwerp@gnypgallery.com](mailto:officeantwerp@gnypgallery.com)




**CKV — Centrum Kunstarchieven Vlaanderen**  
 Wapenstraat 32, 2000 Antwerpen +32 3 205 36 16

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, galeries 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](http://ckv.muhka.be) of stuur ons een mailtje via [ckv@muha.be](mailto:ckv@muha.be)  
 Volgen? Dat kan via onze nieuwsbrief, Instagram of Facebook [@ckvcentrum](https://www.instagram.com/ckvcentrum)



patricia kaersenhout, *Visions of Possibilities*, Bonnefanten, 2023, foto Peter Cox

*What a Piece of Work is Man* (2021) in een aanpalende zaal. Onder een plafond van glazen plantsculpturen zien we op één groot en vele kleine schermen doorzichtige glazen bustes van Nederlandse koloniale bevelhebbers ontploffen, en in *rewind* weer samengevoegd worden. Het iconoclasmie dient ook hier tot bevrijding van negatieve energie, tot het ontwrichten en ritueel zuiveren van een systeem dat Zwarte mensen en mensen van kleur heeft uitgemoord – en daarmee tot transformatie, of tot het openen van 'visioenen van mogelijkheden'.

De tentoonstellingsopening heeft een ongekend viscerale werking. De activering van gevoelens en emoties, én van het denken, heeft impact op de manier waarop de rest van de tentoonstelling wordt ervaren: zowel het lichaam als het denken staan 'aan'. Een actieve houding en bewustwording staan centraal in kaersenhouts werk, waarmee zij *transformative justice* teweeg wil brengen: een theoretische benadering die

aansluit bij het gedachtegoed van onder meer de Decolonial Summer School, waarin kaersenhout sinds lang samenwerkt met vele denkers en kunstenaars. In deze benadering staat de esthetiek ten dienste van de *aesthesis*, om gevoelens van rouw en verdriet over een pijnlijke koloniale geschiedenis die eeuwenlang is verzwegen los te maken, in de hoop dat er erkenning en bewustwording ontstaan.

Niet elk werk in de tentoonstelling opent rechtstreeks een dergelijk pad naar helen en verbinden. Het laatste werk in de openingszaal is een serie digitaal geprinte tekeningen getiteld *Showtime!* (2007-2023). Hier staat puur de destructieve kracht van racisme centraal, specifiek naar aanleiding van een racistische moord in de VS. We zien telkens twee figuren in Ku Klux Klan-dracht elkaar te lijf gaan. Afgedrukt als fotonegatief zijn de typische gewaden hier zwart, in een overdachtelijke verwijzing naar de schadelijke effecten van racisme op Zwarte mensen en mensen van kleur. Veel van kaer-

senhouts vroegere werk – multimediacollages, tekeningen en videowerken – verkent het onrecht, de ongelijkheid en het lijden veroorzaakt door het koloniale systeem van de dominante cultuur, hoewel vaak in combinatie met schoonheid.

In de tentoonstelling vinden we tal van werken die in samenwerking met anderen zijn gemaakt, zoals bijvoorbeeld met schrijver Rashid Novaire (*Sacred S(k)in*, 2023). Ook is er veel werk dat een podium biedt aan vergeten en uitgewiste stemmen, en dan vooral van Zwarte vrouwen en vrouwen van kleur. Het recente videowerk *Le Retour des Femmes Colibris* (2022) is een voorbeeld van kaersenhouts recente interesse in de Afro-Europese geschiedenis en identiteit. In het fictieve werk komen vijf historische vrouwen aan het woord rondom het Congres van Zwarte Schrijvers en Kunstenaars dat plaatsvond in Parijs in 1956. De bijdragen aan de Négritude-beweging van vier van de personages in het videowerk zijn in de vergetelheid geraakt; met dichterlijke vrijheid vult kaersenhout het gemeenschappelijke gesprek tussen deze vrouwen aan met een vijfde personage, Frida Kahlo.

De tentoonstelling eindigt met een kalme, sacraal aanvoelende ruimte. De muren zijn bekleed met vier series monumentale portretdoeken. In de ruimte staan vier grote, driehoekvormige eettafels. De tafelkleden zijn in een *community art project* geborduurd door (migranten)vrouwen en vluchtelingen met kleine glaskralen (in West-Afrika en in veel inheemse culturen gebruikt als versiering), en zijn gedekt met een glazen servies waarvan de vormen zijn geïnspireerd op prechristelijke Zuid-Amerikaanse en Afrikaanse keramiek. De installatie, *Guess Who's Coming to Dinner Too* (2017-2021), bouwt voort op het werk *The Dinner Party* (1979) van Judy Chicago, waarin vrouwen van kleur nagenoeg ontbreken. kaersenhouts herdenkingstafels eren in totaal zestig uit het publieke geheugen gewiste historisch belangrijke vrouwen van kleur. Dezelfde gedachte wordt voortgezet in de series monumentale hybride portretdoeken: elk werk portretteert een vergeten vrouw van kleur die een bijdrage heeft geleverd aan cultuur, de academische wereld, de wetenschap, het feminisme of de politiek.

kaersenhout spelt haar naam zonder hoofdletters als eerbetoon aan schrijfster bell hooks (1952-2021) en om de dominantie in taal en het hebben van een koloniale naam te bevragen. Ze laat elke tentoonstelling inwijden met een Winti-ritueel, om toestemming te vragen aan de voorouders. kaersenhout 'weeft' een onzichtbaar web (een metafoor die ze met dekoloniaal denker rolando vázquez bedacht), om mensen die hetzelfde doel voor ogen hebben met elkaar te verbinden, door de tijd heen. Met het eren van de voorouders drukt ze haar schatplichtigheid uit aan hun strijd en kracht. kaersenhout strijdt op haar beurt tegen het onrecht in deze wereld, in de hoop dat de volgende generaties daarmee door zullen gaan.

De zaal met odes aan historische voormoeders vormt een sacraal, monumentaal slot van een zeer indrukwekkende tentoonstelling en brengt het gemoed weer tot rust. De vele gevoelens die de tentoonstelling heeft opgeroepen blijven nog lang nazinderen.

Merel van Tilburg

→ patricia kaersenhout. *Visions of Possibilities*, tot 5 november, Bonnefantenmuseum, Avenue Ceramique 250, Maastricht.

**Xiaoxiao Xu. Leven langs de lange muur.** Het Fotomuseum Den Haag organiseert de eerste solotentoonstelling van Xiaoxiao Xu. Geboren in Qingtian in 1984, kwam zij in 1999 op veertienjarige leeftijd naar Nederland en studeerde aan de Fotoacademie in Amsterdam. Al jarenlang is ze geïntrigeerd door de Chinese Muur, vandaar de titel van de tentoonstelling: *Leven langs de lange muur*. De fascinatie ontstond in 2014, toen Xu het Shehuo-festival in het noordwesten van haar geboorteland bezocht, vlak bij het historische begin van de Zijderoute. Met overdadige, kleurrijke kostuums en make-up verwelkomen dorpsbewoners aan de voet van de Muur ieder jaar de lente. In 2017 keerde ze terug naar China, dit keer om de Muur zelf te onderzoeken. De twee reizen resulteerden in de fotoboeken *Watering My Horse by a Spring at the Foot of the Long Wall* (2020) en *Shooting the Tiger* (2022).

In de tentoonstelling in Den Haag komen beide projecten samen. De bescheiden kelderruimte, met grijze wanden en gedempt licht, doet nauwelijks recht aan de ruim 25.000 kilometer die Xu langs de Muur reisde, noch aan de vele verhalen die ze verzamelde. Desondanks wordt Xu's terechte verwondering over de Muur goed op de bezoeker overgebracht: een wereldwonder is het, hoog op de werelderfgoedlijst, met een overdonderende lengte van meer dan 21.000 kilometer, met de hand uit steen opgetrokken. Ook de rijke geschiedenis van het bouwwerk doet duizelen. De eerste stenen werden



LOUISE  
BOURGEOIS

MoMu — ModeMuseum Antwerpen  
www.momu.be

14/10/2023 —  
25/02/2024

E C H O

GEHULD IN HERINNERING



SIMONE  
ROCHA

ANNE TERESA  
DE KEERSMAEKER

# 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  
krokusvakantie: enkel op afspraak  
www.galeriedebuck.be  
www.siegfrieddebuck.be

Currently showing  
**Johan Clarysse, Sven Verhaeghe,  
Philip Henderickx, Christina Mignolet,  
Patrick Verlaak, Stefaan Van Biesen,  
Frans Labath, W. Vynck, Hervé Martijn,  
Hans Defer, Geert De Smet, Christine  
Marchand, Robine Cignett, Maureen  
Bachaus, Frans Westers, Andreas  
Lyberatos, Jeton Muja, Koen Blanckaert,  
May Oostvogels, Patrick Keulemans,  
Mathieu Lobelle, Alessandra Ruyten,  
Jeroen Daled, Kathleen Ramboer, Hanne  
Lamon, Jan de Zutter, Sarah Strosse,  
Luc Mabilie, Luc Cappaert, Kees De  
Kort, Berrie Van Beers, Valerie Decler,  
Koen De Cock, Ingrid De Mecheleer,  
Anne Vanoutryve, Kjell Robberecht,  
Piki Verschuere, Liesbet Verschuere,  
Marleen Daniels, e.a.**

Hedendaagse juwelen en  
objecten van **Siegfried De Buck**  
Permanent

## 019

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

Entrouverte @ LLS  
**Haron Barashed, Isabel Motz & Nils  
Bergmann, Stijn ter Braak, Julian  
Braakman, Lulu van Dijk, Lise Duclaux,  
Lizzy Ellbrück, Valentin Garcia, Ilke  
Gers, Louis Hilson, Fred Horton, Leo  
Horton, Bruno Jacoby, Lore Jans(s)ens,  
Vennica Sidibanga Kaseye, Tjibo Kho,  
Mathew Kneebone, Tony Matelli, Jan  
Minne, Lyra Oey, Márk Redele, Maren  
Rommerskirchen, Stéphanie Saadé,  
Juliane Schmitt, Mathieu Serruys & Joris  
Verdoort, Victor Siro, Joëlle Tuerlinckx,  
Kaat Vercammen, Lois Weinberger, Jens  
Wijnendaele, Angela Xu.**  
i.s.m. LLS Paleis, Paleisstraat 140,  
2018 Antwerpen  
t/m 22/10

## BILLBOARDS

**Max Pinckers**  
t/m 01/11 (i.s.m. artlead.net &  
Be-Part, Fabriekskaaai 1, Kortrijk)

**Joseph Kosuth**  
01/10-01/02/2024 (i.s.m.  
artlead.net, Dok-Noord 5L, Gent)

**Post-Identity-Project**  
t/m 31/12 (i.s.m. Design museum  
Gent, Drapstraat 2, Gent)

## FLAGS

**Lisa Ijeoma**  
t/m 6/12 (i.s.m. Cas-co,  
J.P. Minckelersstraat 192, Leuven)

**D-E-A-L**  
t/m 31/12 (Jan Hoetplein, Gent)

**Driton Selmani**  
t/m 01/12 (Schipperkaai, Gent)

**Bert Joostens &  
Mathieu Serruys**  
t/m 01/12 (Dok-Noord 5L, Gent)

## KIOSK

Louis Pasteurlaan 2  
ma-za 12:00-18:00  
www.kiosk.art

Beautiful Eccentrics: Central  
Casting  
**Pablo Helguera**  
t/m 19/11

ISSUE ZERO – Reading the  
Van Passen Collection  
**The COMICS research group**  
t/m 22/12

Un Abécédaire de la Psychiatrie  
**No Sovereign Author**  
Museum Dr. Guislain  
t/m 01/10

Het Brievenproject  
wekelijks

Planet Akkor  
**Felipe Muhr**  
Until the end of it all  
Zie website

## S.M.A.K.

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

Uit de Collectie:  
**Motel Corona. Relance-  
aankopen van de Vlaamse  
Gemeenschap**  
t/m 05/11

Uit de Collectie:  
**Marc De Cock: Een denkbeeldig  
portret in kunstwerken.  
De collectie Matthys-Colle  
en S.M.A.K.**  
t/m 05/11

The End is Never Near  
**Jan Van Imschoot**  
07/10-03/03/2024

Het Brievenproject van Joseph  
Willaert  
07/10-07/01/24

Film Fest Gent in S.M.A.K.  
10/10-21/10

## Vandenhove. Centrum voor architectuur en kunst

Rozier 1  
do-za 14:00-18:00  
www.ugent.be/vandenhove

SERIES: / x<sup>1</sup> MDD &  
VANDENHOVE  
De tentoonstelling SERIES: / x<sup>1</sup> toont  
reeksen uit de collecties van Museum  
Dhondt-Dhaenens, VANDENHOVE, en  
private verzamelaars. Curatoren: Michiel  
Van Damme & Bart Verschaffel. Met werk  
van Bernd & Hilla Becher, Christian  
Boltanski, Franck Bragigand, Titus  
Carmel, Jo Delahaut, Sol LeWitt, Giulio  
Paolini, Perry Robert, Albert Servaes,  
Bosco Sodi, Jan van den Abbeel, Andy  
Warhol, Marthe Wéry.  
13/10-11/11

SERIES: / x<sup>2</sup>  
Na 11 november worden de werken van  
MDD en de private collecties uit de  
tentoonstelling gehaald. Masterstudenten  
Kunstwetenschappen en Architectuur  
stellen dan, met de overblijvende  
reeksen als uitgangspunt, uit de collectie  
VANDENHOVE de vervolgtentoonstelling  
SERIES: / x<sup>2</sup> samen. Begeleiders: Wouter  
Davidts & Steven Jacobs.  
01/12-16/12

## Herbert Foundation

Coupure Links 627 A  
+32 (0)456 21 63 57  
herbertfoundation.org

LOADS:  
**Hanne Darboven, Gilbert &  
George, Sol LeWitt**  
wo, vr-za, 14:00-18:00

106:  
**De Collectie Herbert**  
Wekelijkse rondleiding op zondag  
om 14:30. Reservatie via de website

EVENTS:  
VERNISSAGE: Loods & 106  
01/10, 16:00-20:00

TALK:  
Conceptual Art: Past – Present –  
Future  
**Nathalie Zonnenberg**  
22/10, 14:00

## Kunsthof Gent

Lange Steenstraat 14  
za-za 11:00-18:00  
en tijdens events of op afspraak  
www.kunsthof.gent  
info@kunsthof.gent

Errorism  
**Agnieszka Kurant**  
29/09-31/12

Endless Exhibition –  
permanently on view:  
**Martin Belou, Bram de Jonghe, Theo  
De Meyer, Eva Fábregas, Olivier  
Goethals, Rudi Guedj, Jesse Jones, Felix  
Kindermann, Prem Krishnamurthy,  
Femmy Otten, Egon Van Herreweghe &  
Thomas Min, Thomas Renwart, Charlotte  
Stuby, Ben Thorp Brown with Jan Minne,  
Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den Bosch...**

DEVELOPMENT  
PROGRAMME Autumn 2023

We sell reality  
**Love file**  
29/09-01/10

Apparatus 22  
**nes-nor-nae**

The Constant Now  
**POC POC**

EVENTS  
See www.kunsthof.gent events  
for all upcoming activities

## AYNITL

Facilitated by croxhapox  
Roderestraat 2  
vr-za 14:00-18:00  
0471 44 13 62  
www.croxhapox.org

Full Places  
**Aäron Willem**

**Tim Wijnant**  
t/m 24/09

Trous Comiques  
**Mario De Brabandere, Isa  
Genzken, Bruno Stevens, Nina  
Derycke, Nikolaas Demoen &  
Luc Derycke, Jean De Grootte,  
Pieter Vermeersch, Les gens  
d'Uterpan, Sigalith Landau,  
Fabrice Gygi**  
Opening: 13/10, 19:00  
14/10-22/10

RETOUR  
**Clara Verbeke, Judith Herman,  
Boekpresentatie & expo: Hanne  
Geerinckx**  
27/10-29/10

**Krysztoff Dorion  
Cristina Amelia Candea  
Filip Van Den Rijse**  
Opening: 03/11, 19:00  
04/11-12/11

## Deinze

## Museum van Deinze en de Leiestreek

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

Visuele hygiëne  
**Antoon De Clerck**  
Opening: 06/10  
07/10-21/01/24

A Pro Pot, III  
**Albert Pepermans, Anja  
Vermeir, Anne Maes, Anton  
Cotteleer, Eliza Pepermans,  
Goele De Bruyn, Griet Dobbels,  
Hillebrand van Kampen,  
Fabrice Souvereyns, Thorsten  
Brinkmann, Leo Copers, Lien  
Buysens, Lode Laperre, Marcel  
Broodthaers, Maria Degrève,  
Mario De Brabandere, Negar  
Ghiamat, Philip Aguirre y  
Otegui, Randoald Sabbe,  
Renaat Ramon, Rik De Boe,  
Sarah Westphal, Veerle  
Beckers, Xavier Noiret-Thomé,  
Yves Velter**  
Curator: Trees De Mits  
Opening: 27/10  
28/10-21/01/24

## Otegem

## GALERIE 10 A

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

**All that Jazz  
Jan Dheedene  
Alexander D'Hiët**  
t/m 15/10

## Machelen-aan-de-Leie

## Roger Raveel Museum

Gildestraat 2-8 09 381 60 00  
wo-za 11:00-17:00, gesloten op ma en di  
www.rogerraveelmuseum.be

Informeel streken  
**Maurice Wyckaert & Roger  
Raveel**  
08/10-03/03/2024

Het niets, het licht en de dingen  
**Een greep uit de collectie van  
het Roger Raveel Museum**  
Verlengd t/m 21/01/2024

## Waregem

## BE PART

Gemeenteplein 12  
www.be-part.be

Pirate Pavilion  
**Nico Dockx, VOET  
Architectuur, Studio  
Zuidervaart**

Locatie: Park Baron Casier,  
Stationsstraat 34, Waregem  
t/m 30/09

Gesprek tussen Louwrien  
Wijers en Philippe Van  
Cauteren  
23/09

Finissage, met gesprek  
tussen Nico Dockx en  
Chris Dercon  
30/09

Re: Answer Me  
**Nico Dockx, Zofia Hanna,  
Sjoerd Leijten, Jan Mast, Krist  
Torfs, Bent Vandesompele**  
Locatie: Be-Part, Gemeenteplein 12  
30/09-19/11

## Kortrijk

## BE PART KORTRIJK

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

I'm Lost in a Forest  
**Gideon Kiefer**

Paardenstallen, Korte  
Kapucijnenstraat z/n  
07/10-07/01/24





Xiaoxiao Xu, Jongen verkleed en geschminkt als keizer op Shehuo festival, Baoji, Shaanxi, China, 2014



Xiaoxiao Xu, Een Shehuo deelnemer rookte een sigaret voor de optocht begon, Baoji, Shaanxi, China, 2014



Xiaoxiao Xu, Een paard met vacht zo wit als sneeuw wordt gevoerd onder de voet van de Chinese Muur, Xiaohokou, Hebei, China, 2017

al in 771 voor Christus gelegd. Hoewel aanvankelijk bedoeld als verdedigingslinie om vreemden buiten te houden, werd de Muur al gauw een ontmoetingsplaats voor alle lagen van de bevolking en voor diverse culturen. Xu laat de Muur en de bewoners ervan aan het woord, niet alleen via de lens van haar fototoestel, maar ook door middel van volksverhalen en historische kaarten, gepresenteerd tussen de fotowerken.

Het narratief dat zo wordt verteld, blijkt dubbel. De Muur is uiteraard een historisch monument, dat symbool staat voor de lange geschiedenis van China. Tegelijkertijd laten Xu's beelden zien dat deze constructie aan de tijd onderhevig is. De natuur moest eerst wijken voor het immense bouwwerk, maar wint tegenwoordig weer aan terrein. Ook de vele toeristen laten hun sporen na. De Chinese regering betaalt daarom honderd yuan per maand aan zogenoemde muurbeschermers, die zich inzetten voor het fysieke behoud van het monument, maar die ook stukjes culturele geschiedenis verzamelen en bewaren. De muurbeschermers krijgen een prominente plek in de tentoonstelling. Soms vinden ze alle-daagse voorwerpen langs de Muur, als stille getuigen uit vervlogen tijden. Voor *Watering My Horse* fotografeerde Xu zulke opgegraven objecten uit de Mingdynastie (1368-1644), beschouwd als een periode van grote culturele en commerciële bloei in China. Wapens en mascottes van soldaten, de muurbeschermers van destijds, vinden hun plaats naast portretten van de 'conservatoren' van nu. Twee van hen worden aan het woord gelaten middels handgeschreven notities: zij tekenden onder meer twee vertellingen op, die eeuwenlang teruggaan en diepgeworteld zijn in het taoïsme. Nog altijd worden ze mondeling doorgegeven onder de Muurbewoners. In Den Haag komt er moderne technologie bij kijken: bezoekers kunnen het begin lezen en scannen vervolgens een QR-code voor de rest van het verhaal. Een van deze mythes gaat over een wonderbaarlijke vermenigvuldiging van abrikozenbomen langs de Muur, waarmee het volk tijdens de Qingdynastie (1644-1912) van de hongersnood werd gered. Bloesems komen dan ook geregeld voor op de foto's van Xu, maar altijd in contrast met de nacht, een bos dode takken of de vervallen Muur zelf. Zulke tegenstellingen keren steeds terug: oud en jong, vergankelijkheid en wedergeboorte, slapen en waken, licht en donker, intiem en afstandelijk – zit het

niet in Xu's foto's zelf, dan wel in de goed doordachte combinaties van landschappen, portretten, verhalen en kaarten.

Achter in de zaal, in een wat donkere hoek, hangen de foto's uit *Shooting the Tiger* van het Shehuo-festival. Hier komt het dubbele karakter van het leven langs de Muur nog het best tot uiting: portretten van bewoners, groots gemaskerd en geschminkt, worden afgewisseld met versierde huizen. Alles zou klaar moeten zijn om de lente te verwelkomen, zoals ieder jaar. Maar toch: in de muren zitten scheuren, in een hoek staat een vergeten koffiebekertje, overal liggen halfvergane bakstenen. Wie al gekostumeerd is voor het feest, wordt van op de rug in beeld gebracht of loopt weg van de lens. Het zijn de jonge mensen die ons aankijken, maar dan niet bepaald van harte: het hele gebeuren oogt vooral stervenskoud en verlaten. Een foto van een paar goudkleurige percussie-instrumenten, achtergelaten en inmiddels begraven onder een laagje sneeuw, vat de sfeer samen. Het verleden is overal aanwezig, maar wat zal de toekomst zijn van de Muur – en van China, het land waar de Muur als een gigantisch pars pro toto voor kan doorgaan?

Bijschriften ontbreken overigens volledig in de tentoonstelling, en de enkele tekst komt rechtstreeks uit de fotoboeken, prachtig uitgegeven door The Eriskay Connection uit Breda. Vragen genoeg. Wie zijn deze mensen, de kinderen die we zien? Wanneer zijn de foto's gemaakt en waar precies? Dat ontbreken van meer informatie maakt het soms lastig om de tentoonstelling te volgen, maar het maakt ook pijnlijk duidelijk hoe ver weg China kan voelen, door de afstand, maar ook door de lange geschiedenis en het culturele verleden van het land, in deze tijd, en in West-Europa. Xu bevestigt met het weglaten van zulke details haar werk als een soort tijdreis: ieder jaar opnieuw, eeuw na eeuw, hebben mensen zich in dergelijke kostuums gehesen om de winter te verdrijven. Het leven langs de Muur is zwaar, maar ook vol tradities en gebruiken die wij, in onze angst voor 'Made in China', al te vaak over het hoofd zien. Zoals ook de Muur geen duidelijke scheidingslijn bleek te zijn, zo schuilt de kracht van Xu's werk in de tegenstellingen.

Mirjam Deckers

→ Xiaoxiao Xu, *Leven langs de lange muur*, tot 22 oktober, Fotomuseum, Stadhouderslaan 43, Den Haag.

**Johan van der Keuken. Le rythme des images.** Bijna twintig jaar na de laatste overzichtstentoonstelling van de Nederlandse fotograaf en filmmaker Johan van der Keuken (1938-2001) in het Parijse Maison Européenne de la Photographie, in 2006, besteedt het Jeu de Paume opnieuw aandacht aan dit intrigerende oeuvre. De expo benadrukt vooral zijn fotografisch werk, terwijl een selecte keuze van filmwerken duidelijk moet maken hoe Van der Keuken beide media verweeft. Hij ontdekte de fotografie op twaalfjarige leeftijd toen zijn vader hem zijn eerste camera schonk. Al snel kwam hij in het vizier van de tien jaar oudere reportagefotograaf Ed van der Elsken, die hem ertoe aanzette verder met het medium te experimenteren. Het leidde in 1955 tot zijn eerste publicatie, *Wij zijn 17*, een boek met portretten van schoolmakers, drie jaar later gevolgd door *Achter Glas* (met een tekst van de jonge Remco Campert), waarin dezelfde personages figureren. De twee boeken werden lovend ontvangen, en de fotografische carrière van Van der Keuken nam een vliegende start.

Logisch dus dat de expo in Parijs opent met deze publicaties. Naast enkele vintage prints (op hoogglanzend papier, met diepe en warme zwarten), worden in de eerste zaal ook de maquettes van de boeken en enkele contactvellen getoond. Wat meteen opvalt, is hoe Van der Keuken fotografie in eerste instantie ziet als een ruimtelijk probleem, met het fotografische kader in de hoofdrol. Waar bepaal je de grens van een beeld, waar wordt de snede gemaakt, hoe componeren met het beeldkader? Voor Van der Keuken is het een keuze die zich pas opdringt nadat de foto is gemaakt. Hij werkte met een Rolleicord-middenformaatcamera die een vierkant formaat oplevert. De relatief grote afmetingen van dat negatief lieten hem toe om het kader pas na de opname te bepalen. Opvallend is dat hij het lichaam van de geportretteerde vaak in een buitenhoek van het beeld plaatst, links of rechts onderaan, in een voor de rest leeg vlak – alsof hun lichaam binnen dwarrelt, zich in die uithoek nestelt, om dan weer snel uit het beeld weg te schuiven. Die eerder vrije omgang met het lichaam wordt vergemakkelijkt door een ander kenmerk van de Rolleicord-camera: de zoeker bevindt zich bovenaan, zodat de fotograaf zich over het toestel moet buigen en enkel via het matglas contact krijgt met de geportretteerde. Hij ziet en rea-



Stad  
Oudenaarde

## JOOST COLPAERT

### -Hospitality and landscape : a bridge-

Een dubbelexpo op twee historische locaties :

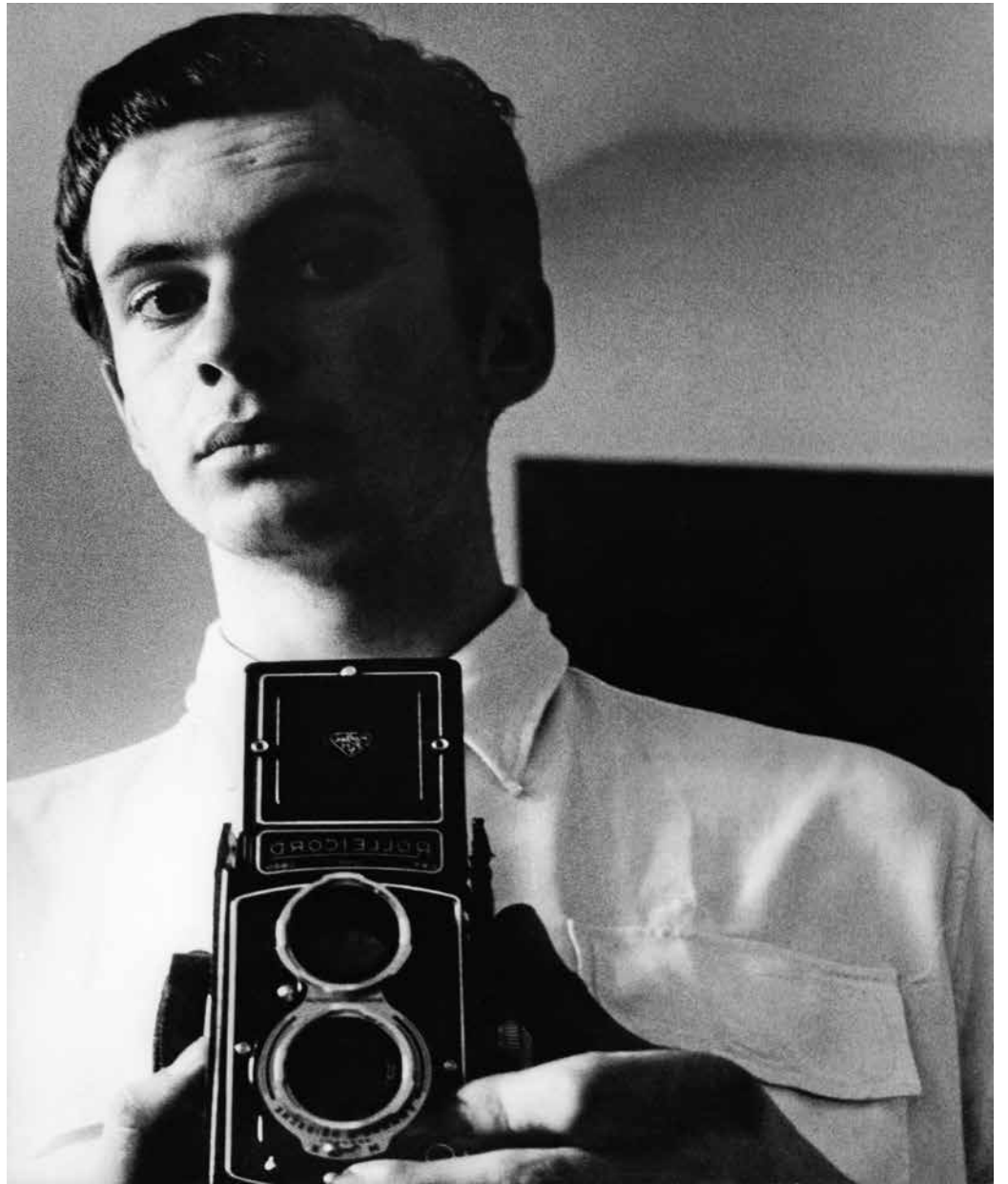
- Onze-Lieve-Vrouwehospitaal Oudenaarde
- De Abdij van Maagdendale, locatie van [by'ro] desk for contemporary art curator Philippe Braem

22 september tot 22 oktober 2023, woensdag tot en met zondag 14 - 18u

Sint-Walburgastraat 9 Oudenaarde -a bridge to- KABK Maagdendale 31



Johan van der Keuken, Autoportrait à 18 ans, 1956, Maison Européenne de la Photographie, Parijs, Noshka van der Lely



Johan van der Keuken, Autoportrait à 18 ans, 1956, Maison Européenne de la Photographie, Parijs, Noshka van der Lely

geert op een beeld, niet op de persoon voor de camera. Toch leidt dit indirecte contact niet tot een onpersoonlijk beeld: de foto's zijn geen gestolen snapshots. De geportretteerde jongeren krijgen de tijd om zich klaar te maken voor de opname, zijn zich bewust van wat er op het spel staat. Trots en zelfverzekerd kijken ze in de camera, presenteren ze zich aan de blik van hun vriend en via hem aan de buitenwereld.

In 1956 vertrekt Van der Keuken naar Parijs om film te studeren aan het Institut des Hautes Études Cinématographiques. De lessen vervelen hem al snel. Hij slentert rond in de stad, legt er het drukke straatleven vast. De beelden die hij in die periode maakte, zullen in 1963 de basis vormen van een nieuw fotoboek: *Paris Mortel*. Het bevat enkel foto's, geen tekst, en is onderverdeeld in zeven hoofdstukken. *Paris Mortel* laat zich lezen als een poging om de complexiteit van het (soms woelige en agressieve) leven in de stad te vatten. Het is de periode van de Algerijnse onafhankelijkheidsstrijd die ook in Parijs tot talloze gewelddadige confrontaties

tussen betogers en politie leidde. Het boek markeert ook het politieke ontwaken van Van der Keuken, wat zich later vooral zal manifesteren in de documentaire (en weinig opzienbarende) reportagefoto's uit de jaren zeventig en tachtig. *Paris Mortel* zit vol duistere beelden die eerder getuigen van een wat sombere en melancholische ingesteldheid. Voor de constructie van het boek leunt Van der Keuken sterk op een cinematografische logica. Op zich is dat niet zo verrassend of vernieuwend: film was al sinds de jaren twintig een toonaangevend model voor de constructie van een foto-essay of fotoboek. Opvallend is wel de manier waarop hij sommige foto's meermaals inzet – weliswaar nooit exact hetzelfde beeld, want telkens in een licht andere kadrering of als variant van de eerdere opname, waardoor het boek een bijna bezwerend ritme krijgt.

Montage als ritme. Dat lijkt ook een eigenschap te zijn van Van der Keukens filmwerk, en dat zowel in zijn documentaire als experimentele films. Het wordt wellicht nog het meest

zichtbaar in *On Animal Location* uit 1994, in *Jeu de Paume* te zien in de tweede zaal. Begeleid door een koortsachtige jazzscore van Willem Breuker is de film opgebouwd uit een snelle en zenuwachtige afwisseling van korte fragmenten, met een heen en weer of op en neer zwiepende camera in de hoofdrol. Het resultaat laat zich lezen als een opsomming van de verschillende instrumenten die film als een audiovisueel medium kan inzetten om de constante beweging van het mobiele kijken te onderzoeken. Die aandacht voor beweging, montage en ritme vertaalt zich ook in de fotografische reeksen die hij begin jaren negentig maakt. Opnieuw stelt hij het probleem van het kader centraal, maar nu toegespitst op de temporele snede. Het kader sluit niet alleen een ruimte af, maar bakent ook een moment in de tijd af. In werken zoals *Amsterdam, Two Streets: Haarlemmerdijk* (1993) zoekt Van der Keuken naar een oplossing voor dit euvel. Hij combineert meervoudige belichting met het handmatig doorspelen van de filmrol, waardoor meerdere momenten al schuivend en

TENTOONSTELLING EN PUBLIEK PROGRAMMA/  
EXHIBITION AND PUBLIC PROGRAM

TO

WATCH

THE MOVING IMAGE AMIDST THE  
INVASION OF UKRAINE (2014–2023)

THE

WAR:

Images: Yuriy Hrytsyna, Varta 1, Lviv, Ukraine, 2015, video stills

09.09.–29.10.23

EEN BEWEGEND BEELDFORUM MET FILMS EN VIDEOS DOOR/A MOVING IMAGE FORUM WITH FILMS AND VIDEOS BY Roman Himey & Yarema Malashchuk, Lisa Hoffmann, Yuriy Hrytsyna, Dana Kavelina, Oksana Kazmina, Myro Klochko & Anatoliy Tatarenko, Zoya Laktionova & Tetiana Kornieieva, Vasyl (Tkachenko) Lyakh, Sashko Protyah, Andriy Rachinsky & Daniil Revkovsky, Mykola Ridnyi, ruïns collective, Anna Scherbyna & Valentyna Petrova, Mariya Stoyanova, EN/AND Oleksandr Surovtsov, EN ANDEREN/AND OTHERS. GECONCEPTUALISEERD DOOR/CONCEPTUALIZED BY Olexii Kuchanskyi EN/AND Oleksiy Radynski.

[bakonline.org](http://bakonline.org)

bak

basis voor actuele kunst

botsend op eenzelfde, weliswaar breder getrokken, negatief terechtkomen. Deze visuele kakofonie levert een uitermate fascinerend beeld op van stedelijke energie, van verglijdende tijd, een weergave die film nooit kan bereiken, want film herhaalt de beweging die door fotografie wordt geanalyseerd en inzichtelijk gemaakt. In deze foto's gaat geen moment verloren: wat was, wat is en wat komen gaat, wordt aan elkaar geregen als glanzende parels. **Steven Humblet**

Johan van der Keuken. *Le rythme des images*, van 16 juni tot 17 september, Jeu de Paume, Place de la Concorde 1, Parijs.

**Judit Reigl. Kraftfelder.** 'Zolang men geen grijs geschilderd heeft,' zei Paul Cézanne, 'is men geen schilder.' Er zit waarheid in dit op het eerste gezicht willekeurige criterium. Bestaat er een andere kleur die in deze meerdubbele wereld om nog meer nuance vraagt? Is het niet terecht dat men voor het schilderskeurmerk moet koorddansen tussen verlorenheid en verlichting? Krijgt een andere kleur een schilder zover om trefzekerheid in onzekerheid te scheppen? Als het huidige leven, zoals Peter Sloterdijk in *Wer noch kein Grau gedacht hat* (2022) aangeeft, niet alleen onttoverd maar ook ontkleurd is, dan heeft een schilder als opdracht het juiste grijs te vinden. In een kleurloos bestaan dat dreigt te vervallen in zwart-witmanicheïsme, is grijs schilderen het enige morele antwoord – ook al is grijs, in de dubbele hoedanigheid van net-geen-kleur en vele-kleuren-in-één, het moeilijkst juist te krijgen. Daarom komt de vaardigheid zich aan het grijs over te geven nog maar zelden voor. In de Neue Nationalgalerie in Berlijn is te zien dat Judit Reigl (1923-2020) haar schildersbrevet verdient, op een retrospectieve tentoonstelling die blaakt van het grijsmeesterschap.

Dat neemt niet weg dat ze het grijs slechts enkele malen heeft toegelaten. Bijengeperst tussen de permanente collectie en de tentoonstelling van *100 Werke für Berlin* van Gerhard Richter, hangt meteen om de hoek haar moedigste veruitwendiging van het grauwe gevoel dat met stateloosheid, eenzaamheid, dwaling en algehele 'geworpenheid' gepaard gaat. Reigl's minst praalzieke *Déroutement* (1976) staat centraal, drie meter breed en bijna twee meter hoog, waardoor twee grijze vlakken, afgescheiden door een strook van eveneens grijze vlekken, het effectieve 'dominantiecentrum' van de expo uitmaken. Hier heeft Reigl uitdrukking gegeven aan de identiteitsloosheid die zij, sinds de vlucht in 1950 vanuit haar geboorteland Hongarije naar Parijs, met veel tijdgenoten deelde. De vlekkenstrook – vaag maar gevormd, eigengereid maar ingeperkt – articuleert zonder franjes haar leven buiten de grote blokken van Oost en West. De twee monochrome vlakken zijn de zelfreferentiële werelden waartoe zij nooit helemaal kon behoren. De dunne afscheidingslijn doet aan het IJzeren Gordijn denken, maar de troebele grenszone errond geeft te kennen dat de reële grens – de psychische – veeleer een doorlatend membraan is: de *exilé* hinkelt voortdurend over mentale prikkeldraad.

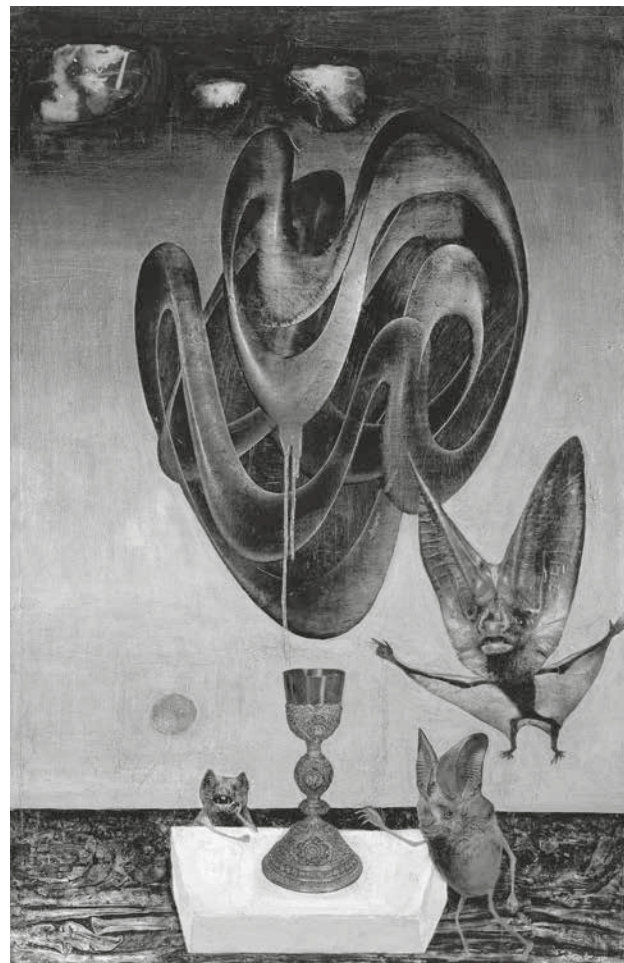
De catalogus citeert een tekst van Reigl uit 1977, verschenen in *Art Press International*, waarin haar gespletenheid krachtig staat neergeschreven: 'Het terrein waar ik nog voor een paar minuten blijf, tussen twee toestanden waar ik niet toe behoort, is niet het symbool, maar de realiteit van mijn bestaan. Ik verliet het ene blok, maar behoort daardoor niet tot het andere. Geen balling, geen immigrant [...] niet op het punt te integreren: transnationaal.' Ze hield zich op in de vlekken die de twee gladgestreken werelden overlaptten zonder ooit met een bepaalde kant één te worden. Dicht bij de linkerrand van het canvas is één vlek wat lager uitgevallen, al wat meer opgeschoven naar het lichtere grijs – een moedige poging, maar het centrum zou ze nooit bezetten.



Judit Reigl, *Face à...*, 1988, Fonds de dotation Judit Reigl, foto Ph. Boudreaux

In *Face à...* uit 1988 lijken de tenen van een mannelijke figuur uit een zwarte achtergrond vooruit te priemen – een trompe-l'oeil als knipoog naar Alberto Giacometti, die de omtrek van een mens ook vaak met grijstinten aftekenen tegen achtergrondgrijs. Reigl neigt nog meer naar het zwart: bij haar zit geen mens van romp tot hoofd ingekapseld in een somber frame, maar stapt een volledig lichaam uit een donkere leegte het licht in. De figuur dreigt te verzinken in het niets, maar het been dat de eerste stap waagt, is omgeven door een gele gloed, genoeg om te suggereren dat de mens buiten het eenvoudige stapt, een plaats opeist en het zwart alleen nog als schaduw van het licht zal aanvaarden. Waar Giacometti op cynische wijze 's werelds kerkers aanvaardt, gunt Reigl haar subject een stap uit de afscherming, de zon tegemoet.

Voor Reigl's vroege, surrealistische werk uit de jaren vijftig volstaat een bondige ekfrasis: onder een bloedende wolk een vleermuis met een grimas op de grens tussen leedvermaak en oprechte verwondering (*Volupté incomparable*, 1953), een minuscule Sint-Antonius onder een luchtballon waaruit schatten naar beneden druppelen (*Tentation d'Antoine*, 1951), een buitengewoon rode maan aan de horizon, deels verscholen achter een klein bos (*Forêt*, 1952). In de tweede helft van de jaren vijftig werd haar werk expressionistischer en abstracter. Twee werken, uit 1955 en 1956, dragen dezelfde titel, *Éclatement*: overvol gekraskras met wat blauwgrijze ademruimte in de rechterbovenhoek, of minder vol gekraskras met voldoende zuurstof voor een explo-



Judit Reigl, *Volupté incomparable*, Collection Kálmán Makláry, Budapest, Fonds de dotation Judit Reigl, foto György Darabos

sie die niet lijkt te zullen stoppen. Twee werken heten *Centre de dominance*, uit 1958 en 1959: 'vlek' (*tache*) en 'snelheid' (*tachis*, in het Grieks) komen hier het duidelijkst samen in het tachisme, de stroming waar Reigl's postsurrealistische periode mee wordt geassocieerd – de betere hotellobby-kunst. Verder nog een gigantische rorschachttest (*Écriture en masse – Rondo de carrés*, 1960), een vertoebeld zwart-wit landschap in romantische stijl (eveneens *Écriture en masse*, 1966), een rivierdelta met groene en blauwe eilanden (*Déroutement*, 1982), en de mannelijke genitaliën als organisch dominantiecentrum in het middenpaneel van *Homme* (1967-69).

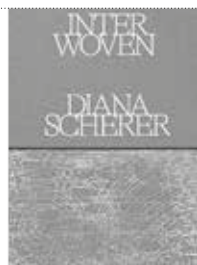
Bij Reigl kroop het grijs altijd wel ergens tussen. Niet alleen als burger, maar ook als kunstenaar was ze steeds in overgang, tastend naar de vertaling op doek van een ontworteld leven. Met haar werk over 9/11 – vallende lichamen tegen een fel oplichtende achtergrond – ging ze op dat elan verder, maar de meest doeltreffende pogingen dateren al van vlak na de Tweede Wereldoorlog. De kleinste vleermuis in *Volupté incomparable* geniet in alle rust van een glas bloedrood sap dat uit een grijspaarse wolk sijpelt; een uiterlijk dode brij scheidt de meest expliciete vitaliteit af. Grijs bevat van rood. De vleermuis op de voorgrond, met grote, aandachtige oren, wijst naar wat er gebeurt, en lijkt te zeggen: 'Kijk, uit het grijs stroomt leven!' **Emiel Roothoof**

→ Judit Reigl. *Kraftfelder*, tot 8 oktober, Neue Nationalgalerie, Potsdamer Strasse 50, Berlijn.

ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS	ROMA PUBLICATIONS
454	Batia Suter	Exosphere	136 p	25 x 32 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460476	2023			
453	Alexandra Leykauf	Alexandra Leykauf	192 p	21 x 28 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460452	2023			
452	Mark Manders	All Words and One	208 p	21 x 28 cm	€ 36.00	ISBN 9789464460438	2023			
451	Alexandra Bachzetsis	SHOW TIME BOOK / BOOK TIME SHOW	256 P	22 x 32 CM	€ 42.00	ISBN 9789464460414	2023			
450	Karel Martens	Calendar 2024 / Every day is a new day	736 p	15 x 21 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460384	2023			
449	Eva-Fiore Kovacovsky	Feeding on Light	416 p	13 x 20 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460469	2023			
448	Nicolas Floe'h	Initium Maris	264 p	23 x 31 cm	€ 45.00	ISBN 9789464460421	2023			
447	Dove Allouche	Periodic Table	192 p	20 x 25 cm	€ 24.00	ISBN 9789464460407	2023			
446	De Cleene & De Cleene	Capital Compression	20 + 12 p	14 x 21 cm	€ 10.00	ISBN 9789464460391	2023			
445	Karel Martens	Small Prints	48 p	17 x 24 cm	€ 28.00	ISBN 9789464460377	2023			
444	Irene Kopelman	Marine Models	200 p	21 x 28 cm	€ 30.00	ISBN 9789464460360	2023			
443	Philip Metten	Five Works	88 p	23.5 x 31.5 cm	€ 40.00	ISBN 9789464460322	2023			

## Jap Sam Books

Independent publisher of books on art, architecture, visual culture, design, philosophy and theory [www.japsambooks.nl](http://www.japsambooks.nl)



**Interwoven.** Diana Scherer Eleonor Jap Sam, Mainstudio (Edwin van Gelder), Diana Scherer [eds.] | **The Artist as Explorer** | Madelon Hooykaas Claire van Putten, Eleonor Jap Sam, Madelon Hooykaas [eds.] — / **BLAST / HEAT** / Han Schuil Gerrit Willems, Eleonor Jap Sam, Han Schuil [eds.] | **Open-Ended Visions of Possibilities.** patricia kaersenhout Chandra Frank, Eleonor Jap Sam, patricia kaersenhout [eds.]

WWW.POSTURE-EDITIONS.COM

BIRDE VANHEERSWYNGHEL'S

posture  
editions

COLLECTIECATALOGUS MUSEUM DHONDT-DHAENENS

# Tentoonstellingsagenda

**Adverteerders van *De Witte Raaf* worden gratis in de agenda opgenomen.** Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 60) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 30) voor een eenmalige vermelding.

**Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be).**

## België

Aalst
<b>Zig Zag Gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Diverse hedendaagse Poolse schilderkunst [tot 31/12]</li> <li>De allerbeste brons- &amp; glassculpturen van Marcel Taton [tot 31/12]</li></ul>
Antwerpen
<b>Art gallery De Wael 15</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Formality – Tom Woestenborghs [tot 08/10]</li> <li>Growthflow – Stéphanie Leblon [21/10 tot 26/11]</li></ul>
<b>Axel Vervoordt Gallery – Kanaal</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Resilience – Pierre Culot &amp; Tsuyoshi Maekawa [30/09 tot 25/11]</li> <li>Sailing – Jaffa Lam [30/09 tot 13/01/2024]</li> <li>Waqas Khan [30/09 tot 13/01/2024]</li></ul>
<b>Bernaerts Gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>dubbelpunt – còlon – Doppelpunkt – Willo Gonissen en Horst Linn [tot 14/10]</li></ul>
<b>deSingel Internationale Kunstcampus</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Tafelzetting #6 – Saffir [tot 15/10]</li> <li>Gevonden architectuur – Experiment en conservatie [tot 17/03/2024]</li></ul>
<b>Eva Steynen.Deviation(s)</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Motion Collision – Alice Janne [tot 28/10]</li></ul>
<b>Everyday Gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>A Romantic Weekend At Freeman Ranch – Tom Volckaert [tot 15/10]</li> <li>Blind Sun Rests In Desire – ASMA [tot 15/10]</li> <li>Bram Kinsbergen [21/10 tot 19/11]</li></ul>
<b>FotoMuseum (FoMu)</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Grace Ndiritu Reimagines the FOMU Collection [tot 07/01/2024]</li> <li>Ping Pong – Vincen Beeckman [tot 08/10]</li> <li>.tiff 2023 – Emerging Belgian Photography [tot 08/10]</li> <li>Her Voice (werktitel), met werk van een internationale groep kunstenaars die zich hebben laten inspireren door de Belgische filmmaker Chantal Akerman (1950-2015) – Moyra Davey, Manon de Boer, Gabby Laurent, Frida Orupabo, Joanna Piotrowska, Collier Schorr, Carmen Winant... [27/10 tot 10/03/2024]</li> <li>James Barnor [27/10 tot 10/03/2024]</li></ul>
<b>FRED &amp; FERRY</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Shedding Skin – Lydia Hannah Debeer [tot 30/09]</li> <li>Geward – Liesbeth Henderickx [14/10 tot 11/11]</li> <li>We Get Along So Well – Stephanie Lamoline [14/10 tot 11/11]</li></ul>
<b>Galerie Annette De Keyser</b> <ul style="list-style-type: none"><li>30 years for a better world – Oliviero Rainaldi, Mariëlle Soons, Francesco Russo, Nasseremann, Nils Erik Gjerdevik [28/10 tot 17/02/2024]</li></ul>
<b>Galerie Annie Gentsils</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Les Abeilles et Les Fleurs Indociles – Lise Duclaux [tot 05/11]</li></ul>
<b>Gallery Sofie Van De Velde</b> <ul style="list-style-type: none"><li>A number of days lead to nothing – Pieter Jennes [tot 08/10]</li> <li>Waiting for Summer – Jesse Tomballe [tot 08/10]</li> <li>Felix De Clercq [14/10 tot 19/11]</li></ul>
<b>GNYP Gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Is the spot on the neck bitten by mosquitoes? – Kaifan Wang [tot 24/09]</li> <li>Ritual Union / The Huntress – Kate Pincus-Whitney [05/10 tot 05/11]</li></ul>
<b>Keteleer Gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Desert Spirals – Sybren Vanoverberghe [tot 07/10]</li> <li>Golden Suicides – Bjarne Melgaard [14/10 tot 25/11]</li></ul>
<b>Kunsth al Extra City</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Periphery – Meryem Bayram, CMMC, Maëlle Dufour, Mekhitar Garabedian, Geert Goiris, Imge Özbilge [tot 31/12]</li> <li>The Group – Marcin Dudek [tot 08/10]</li> <li>Double Voiced – Rebecca Jane Arthur, Chloé Delanghe, Eva Giolo, Christina Stuhlberger [tot 19/11]</li></ul>
<b>LLS Paleis</b> <ul style="list-style-type: none"><li>019 te gast in LLS Paleis: ENTROUVERTE – Ilke Gers, Mathew Kneebone, Stéphanie Saadé, Joëlle Tuerlinckx, Lois Weinberger... [tot 22/10]</li></ul>
<b>M HKA</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Museum in Motion – Gordon Matta-Clark [tot 05/04/2024]</li> <li>ANTENA. Luisteren naar de muren / Superhost 2023 – Céline Gillain [tot 24/12]</li> <li>Ten Women / Dix Femmes / Tien Vrouwen / Zehn Frauen – Portrait series III – Kristien Daem [tot 24/09]</li> <li>Love Is Forever, Isn't It? – Dorothy Iannone [06/10 tot 21/01/2024]</li></ul>
<b>MAS – Museum aan de Stroom</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Zeldzaam en onmisbaar.Topstukken uit Vlaamse collecties [tot 25/02/2024]</li></ul>
<b>ModeMuseum Antwerpen (MoMu)</b> <ul style="list-style-type: none"><li>ECHO. Wrapped in Memory – Louise Bourgeois, Simone Rocha, Anne Teresa De Keersmaecker [14/10 tot 25/02/2024]</li> <li>Baloji Auguris [21/10 tot 14/04/2024]</li></ul>
<b>Publiek Park</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Openluchtentoonstelling: beeldende kunst, film, muziek &amp; performance (Albertpark, Provincietuin, Harmoniepark) [tot 01/10]</li></ul>
<b>Stadspark</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Publiek Figuur #4: Antipodo – Iván Argote [tot 19/05/2024]</li></ul>
<b>valerie traan gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>ZONDER EINDE – endless – Frederic Geurts [tot 28/10]</li> <li>Mirrors, Circles and Sunshine – Anнемie Augustijns [04/11 tot 02/12]</li></ul>

<b>Zeno X Gallery</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Soul Mapping – Jack Whitten, Luc Tuymans, Miriam Cahn, Raoul De Keyser, Mary Heilmann... [tot 28/10]</li> <li>Yun-Fei Ji [15/11 tot 23/12]</li></ul>
<b>Asse</b>
<b>Galerie De Ziener</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Carte Blanche – Paul Morez [24/09 tot 22/10]</li></ul>
<b>Brugge</b>
<b>Biekorf Exporuimte</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Symbiotic culture of bacteria and yeast – Yves Gabriëls [tot 02/02/2024]</li></ul>
<b>Groeningemuseum</b> <ul style="list-style-type: none"><li>'Oefening baart kunst': unieke inkijk in de opleiding van Brugse meesters [28/09 tot 12/03/2024]</li></ul>
<b>Gruuthusemuseum</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Tales from the underground. Bruges in the year 1000 [tot 03/11/2024]</li></ul>
<b>Poortersloge</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Simulacrum – Yves Gabriëls &amp; 9 kunstenaars [tot 29/10]</li></ul>
<b>Brussel</b>
<b>ARGOS centrum voor audiovisuele kunst en</b> <ul style="list-style-type: none"><li>C0N10UR: Small Acts of Violence – Aay Liparato [tot 23/12]</li> <li>From Signal To Decay, Volume 4 – Trevor Mathison [tot 24/09]</li> <li>Glad that I came, not sorry to depart – Azam Masoumzadeh [07/10 tot 23/12]</li> <li>Square, Circle, Square – Gernot Wieland [21/10 tot 28/01/2024]</li></ul>
<b>Baronian</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Da Torino – Giorgio Griffa, Guilio Paolini, Gilberto Zorio [tot 10/11]</li> <li>Tu m’as reproché en fait ce que tu faisais avec moi sans que je ne le sache. Top. – Yann Bronder [tot 10/11]</li></ul>
<b>Beige</b> <ul style="list-style-type: none"><li>My Address – Emmanuelle Quertain [tot 28/10]</li></ul>
<b>Bibliotheca Wittockiana</b> <ul style="list-style-type: none"><li>L’Immortalité chimérique. Camille De Taeye in de boeken [tot 24/01/2024]</li></ul>
<b>Boghossian Stichting – Villa Empain</b> <ul style="list-style-type: none"><li>House of Dreamers – Pierre Bonnard, Jean Cocteau, Anni Albers, Josef Albers, Daniel Spoerri, Ulla von Brandenburg, Koenraad Dedobbeleer... [tot 01/10]</li></ul>
<b>Botanique</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Paranoïoptique – Aymeraud de Couëdic [tot 15/10]</li> <li>Diffraction – Alexandra Mein [tot 29/10]</li> <li>Every minute is lettered – Boris Thiébaud [tot 29/10]</li></ul>
<b>BOZAR</b> <ul style="list-style-type: none"><li>A Centenary in VR: Bourdelle [tot 29/10]</li> <li>The Practice of Art – Antoni Tàpies (1923-2012) [tot 07/01/2024]</li> <li>The Avant-garde in Georgia (1900-1936) [05/10 tot 14/01/2024]</li> <li>Victor Horta and the Grammar of Art Nouveau [18/10 tot 14/01/2024]</li> <li>Play. Explorations by NU architectuuratelier [18/10 tot 28/01/2024]</li> <li>Kapwani Kiwanga [10/11 tot 10/03/2024]</li></ul>
<b>CENTRALE for contemporary art</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Wolken boven Brussel (Nuages) – Yannick Ganseman [tot 24/09]</li> <li>The spectacle – Angélique Aubrit &amp; Ludovic Beillard [tot 24/09]</li> <li>Mehdi-Georges Lahlou – Candice Breitiz [tot 24/09]</li> <li>Antoine Waterkeyn [tot 05/11]</li></ul>
<b>CIVA Stichting</b> <ul style="list-style-type: none"><li>POWER [13/10 tot 25/02/2024]</li></ul>
<b>CLEARING</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Offerings to the Nocturnal Hours – Javier Barrios [tot 21/10]</li> <li>Yard Problems – Julia Yerger [tot 21/10]</li></ul>
<b>Dépendance</b> <ul style="list-style-type: none"><li>The softest pain is the pain au chocolat – Katja Seib [tot 28/10]</li></ul>
<b>Design Museum Brussels</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Resonances [tot 14/01/2024]</li></ul>
<b>Erasmushuis</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Haast je langzaam – Faste (Caroline Andrin en Étienne Fleury) [tot 29/10]</li></ul>
<b>Fondation A Stichting</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Niemandslicht – Ursula Schulz-Dornburg [21/09 tot 17/12]</li></ul>
<b>Fondation CAB</b> <ul style="list-style-type: none"><li>QUINQUAGESIMUM – curated by Albert Baronian – Richard Tuttle, Mitja Tušek, Gilberto Zorio, Bernd Lohaus, Lynda Benglis, Xavier Mary, Lionel Estève... [tot 25/11]</li></ul>
<b>Galerie Greta Meert</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Ne pas laver le sable jaune – Edith Dekyndt [tot 21/10]</li> <li>18x24 – Richard Tuttle [tot 21/10]</li></ul>
<b>Hopstreet</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Les Très Riches Heures de Jean le Sauvage – Johan De Wilde [tot 21/10]</li></ul>
<b>IMAL</b> <ul style="list-style-type: none"><li>The Artwork As A Living System [tot 24/09]</li></ul>
<b>ISELP – Institut Supérieur pour l’Etude du Langage Plastique</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Strange Paradise – Maen Florin [29/09 tot 02/12]</li> <li>Reclaiming Vision – Marjolijn Dijkman /Toril Johannessen [29/09 tot 02/12]</li></ul>
<b>Jan Mot</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Lili Djourjout [tot 28/10]</li> <li>Mario García Torres [08/11 tot 23/12]</li></ul>
<b>Joods Museum van België</b> <ul style="list-style-type: none"><li>Illusive Bodies – Shoshana Walfish [tot 18/02/2024]</li> <li>Photography 1930-1950 – Erwin Blumenfeld [29/09 tot 04/02/2024]</li></ul>

**La Loge**

- Connivência – Elsa Brès [tot 03/12]

**La Verrière**

- Coi – Cristof Yvoré [tot 04/11]

**Mendes Wood DM**

- Estude fundo – Lais Amaral [tot 21/10]

**MIMA – the Millennium Iconoclast Museum of Art**

- Studiolo – Jean Jullien [tot 31/12]

**Museum Kunst & Geschiedenis**

- Josef Hoffmann – In de ban van schoonheid [06/10 tot 14/04/2024]

**NICC Vitrine**

- How to be part of society – Biennale 2023 – Biennale van Mol-Rauw [tot 27/10]

**WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst**

- The Nature of the Game – Francis Alys [tot 07/01/2024]
- The ceiling of a courtyard – Thea Djordjadze [07/10 tot 07/01/2024]

**Xavier Hufkens**

- Undivided Attention – Nathanaëlle Herbelin [tot 28/10]
- Passe-montagne – Thierry De Cordier [tot 14/10]
- Memory – Ulala Imai [22/09 tot 04/11]

### Charleroi

### BPS 22

**Nous, huit milliards d’humains, moins vingt-sept, plus septante, le temps de lire ce titre – Laurence Dervaux [23/09 tot 07/01/2024]**

- Merci Facteur! Mail art #6: Projet Janelas + Agathe Eristov Gengis Khan [23/09 tot 07/01/2024]
- Petit musée: L’art content/comptant pour rien...!?! [23/09 tot 07/01/2024]

**Musée de la Photographie**

- Mémoire de rivières – Gaël Turine [tot 24/09]
- Garage Stills & Fringe Nature – Jacque Maria Wessels [tot 24/09]
- SIXMILLE – Sarah Lowie [tot 24/09]
- Canvas – Héloïse Boulanger [tot 24/09]
- BAB SEBTA – Randa Maroufi [tot 24/09]

### Deinze

**Museum van Deinze en de Leiestreek (Mudel)**

- Visuele hygiëne – Antoon De Clerck (1923-2001) [07/10 tot 21/01/2024]
- A Pro Pot, III – Sarah Westphal, Rik De Boe, Anne Maes, Griet Dobbels, Leo Copers, Marcel Broodthaers... [28/10 tot 21/01/2024]

#### Eupen

**ikob – Museum für Zeitgenössische Kunst**

- Experiencia Constante – Cristian Pineda [tot 10/03/2024]
- What the Flag!? Vogelschwärme – Vera Drebusch [tot 30/09]
- Akumulatory – Marcin Dudek [tot 26/11]

### Gaasbeek

**Kasteel van Gaasbeek**

- Ne mobiliez mie. Oefeningen in zelfbehoud – een filmsche expo – FC Bergman I Toneelhuis [tot 05/11]

### Genk

**C-mine**

- Wasteland. The Age of Us [tot 24/09]
- Veldwerkers. Ontwerpkamer [tot 31/12]

**Jester**

- Apples and Oranges – Paul Delvaux [tot 01/10]
- Manolo Valdés [tot 09/10]
- Christo [tot 09/10]

### Gent

**AYNITL private art lab**

- Fuller places – Aàron Willem [tot 24/09]
- Tim Wijnant [tot 24/09]
- Trous comiques. Luc Derycke invites [14/10 tot 22/10]
- Retour – Clara Verbeke, Judith Herman [27/10 tot 29/10]
- Hanne Geerinxck [tot 29/10]
- Krysztoff Dorion, Cristina Amelia Candeia, Filip Van Den Rijse [04/11 tot 12/11]

**Herbert Foundation**

- Grids – Sol LeWitt [01/10 tot 31/01/2024]
- Weltheater – Hanne Darboven [01/10 tot 16/06/2024]
- Pink Elephants – Gilbert & George [01/10 tot 16/06/2024]
- The Collection Herbert [01/10 tot 16/06/2024]

**Kiosk**

- Het brievenproject [tot 31/12]
- Beautiful Eccentrics: Central Casting – Pablo Helguera [tot 19/11]
- ISSUE ZERO – Reading the Van Passen Collection [tot 22/12]

**Kristof De Clercq Gallery**

- Remparts – Veerle Beckers [tot 08/10]

**Kunsthal Gent**

- Endless Exhibition – permanently on view – Femmy Otten, Egon Van Herreweghe & Thomas Miin, Joëlle Tuerlinckx, Steve Van den Bosch... [tot 31/01/2024]
- Errorism – Agnieszka Kurant [29/09 tot 31/12]

**Museum Dr. Guislain**

- Op losse schroeven. Over zenuwpezen, zwartkijkers en zielenkijpers [tot 30/06/2024]
- De Windstoot. Over de macht van de beperking [tot 01/10]
- Un Abécédaire de la Psychiatrie – No Sovereign Author [tot 01/10]

**Museum voor Schone Kunsten Gent**

- Erich Heckel, de jaren 1905-1918 [12/10 tot 25/01/2024]

**SMAK**

- Marc De Cock: Een denkbeeldig portret in kunstwerken. Uit de Collectie Matthys-Colle & S.M.A.K. [tot 05/11]
- Motel Corona Relance-aankopen van de Vlaamse Gemeenschap [tot 05/11]
- Het Brievenproject van Joseph Willaert [07/10 tot 07/01/2024]
- The End is Never Near – Jan Van Imschoot [07/10 tot 03/03/2024]
- Film Fest Gent in S.M.A.K. [10/10 tot 21/10]

**VANDENHOVE Centrum voor Architectuur en Kunst / UGent**

- SERIES : / x 1 MDD & VANDENHOVE. Curatoren: Michiel Van Damme & Bart Verschaffel [13/10 tot 11/11]

#### Grimbergen

**Prinsenbos**

- Under a Cloud I: Yawning stones, 2021 – Michel François & Douglas Eynon [tot 30/09]

#### Hasselt

**Cultuurcentrum Hasselt**

- Buitenzinnen / Losing our minds – Eddy Verloes [tot 12/11]
- After the flood '21 – Wendy Leyten [tot 12/11]
- Servaas Van Belle [tot 12/11]
- Het gesprek – Claire Dekens [tot 12/11]

**Modemuseum Hasselt**

- We Need to Talk about Fashion – Lanvin, Vionnet, Alexander McQueen, Vivienne Westwood, Raf Simons, Comme des Garçons... [tot 18/02/2024]

**Z33**

- Kunst aan de Maas: In Lieu of What Was – Afia Farid [tot 31/10]
- Kunst aan de Maas: Save Our Souls – Maarten Inghels [21/09 tot 22/12]
- Into The Unknown – Steve Robyns [01/10 tot 26/11]
- This Is Us – een selectie uit de Vlaamse hedendaagse kunstcollecties van M HKA, S.M.A.K., Mu.ZEE en M Leuven. Curator: Fabian Flückiger [01/10 tot 18/02/2024]
- Classroom. Architectuurtentoonstelling i.s.m. Garagem Sul (Lissabon) en arc en rêve centre d’architecture (Bordeaux), over de impact die de Covid-pandemie heeft gehad op de leeromgeving van jongeren [01/10 tot 18/02/2024]
- Jef Geys maakt school [01/10 tot 18/02/2024]

### Hornu

**Centre d’ Innovation et de Design – CID**

- Des archives au design. Audace et innovation [tot 01/10]
- HOME MADE. Créer, Produire, Habiter [15/10 tot 11/02/2024]

**MAC’s – Grand-Hornu**

- Dans l’instant – Angel Vergara [tot 08/10]
- Jochen Lempert [12/11 tot 17/03/2024]
- Les saisons – Lionel Estève [12/11 tot 17/03/2024]

### Ieper

**In Flanders Fields Museum**

- FOR EVERMORE. Begraafplaatsen van WO1 [tot 18/02/2024]
- The Veil of Irpin – Nikita Kadan [tot 31/12]

### Kasterlee

**Frans Masereel Centrum**

- Metaverse Landscapes – Simon Denny [tot 01/10]

### Knokke

**Baronian (Knokke)**

- Greenkeeper – Charles Henry Sommelette [tot 05/11]

**Guy Pieters Gallery**

- Classicism – Traditional Contemporary Art – Jan Frederik De Cock [tot 01/10]
- Drawings and Watercolours – Paul Delvaux [tot 01/10]
- Manolo Valdés [tot 09/10]
- Christo [tot 09/10]

### Koksijde

**Abdijstraat 34**

- (a) groupshow of myself – Nikolaas Demoen [25/10 tot 06/01/2024]

### Kortrijk

**Be-Part Kortrijk**

- I’m Lost in a Forest – Gideon Kiefer [07/10 tot 07/01/2024]

### Leuven

**M Leuven**

- M-collectie. Alles voor de vorm [tot 31/03/2024]
- Collectie: Bewogen [tot 31/03/2024]
- Collectie: Neem je Tijd [tot 31/03/2024]
- Museum in beweging [tot 31/03/2024]
- Collectiepresentatie: Maria Lactans [tot 31/03/2024]
- Livin’ Things – Huma Bhabha [tot 29/10]
- Dieric Bouts (ca. 1410-1475) [20/10 tot 14/01/2024]

### PARCUM

- In beeld geboren [tot 22/10]

**Stuk – Huis voor dans, beeld en geluid**

- CONTINUOUS (LOCO)MOTION – Johannes Langkamp [tot 31/10]

### Liège

**Centre Culturel Les Chiroux**

- Katanga Crush – Colin Delfosse, Gulda El Magambo, Godelive Kasangati, Arsène Mpiana, Alain Senga [tot 14/10]
- Coloriage [28/10 tot 06/01/2024]

**Galerie Satellite**

- Apparatus of Joy – Kristof Thomas [tot 19/11]

**Gare de Liège-Guillemins**

- Comme tombées du ciel, les couleurs in situ et en mouvement – Daniel Buren [tot 15/10/2024]

**La Boverie**

- Bill Viola. Sculptor of Time [31/10 tot 01/03/2024]

**La Comète**

- Nous, sots, tombons légers – Yann Freichels [tot 28/10]

### Lokeren

**Gff De Boek**

- The BRAIN-part one – Gff De Boek [01/10 tot 31/03/2024]

#### Lovenjool

**Whitehouse Gallery**

- Blame it on the Boogie – Joke Hansen [tot 15/10]
- Anatomy of Colour – Clara Brörmann [tot 15/10]
- Espèces d’Espace – Charlotte Eta Mumm – Stéphanie Baechler [05/11 tot 10/12]

#### Machelen-Zulte

**Roger Raveelmuseum**

- Het niets, het licht en de dingen. Een greep uit de collectie van het Roger Raveel Museum [tot 21/01/2024]
- Informele streken – Maurice Wyckaert & Roger Raveel [08/10 tot 03/03/2024]

### Mechelen

**Contour – Biënnale voor Bewegend Beeld**

- C0N10UR (Museum Hof van Busleyden, kunstencentrum nona, De Garage, Cinema Lumière) / gecureerd door Auguste Orts – Katja Mater, Melissa Gordon, Alex Reynolds, Stephane Ginsburgh, Jan Rzewski, Subversive Film... [tot 05/11]

**Galerie Transit**

- Echoes – Thomas Raat [22/10 tot 10/12]

### Merksem

**cc Kerkem**

- kunstIngang #24: Het slot – Vincent Geyskens, Michèle Matyn, Kelly Schacht, Sine Van Menxel, Ria Pacquée... [05/10 tot 21/12]

### Mons

**Musée des Beaux-Arts – BAM**

- BAM hors des murs: La part du sacré – Jaume Plensa [tot 08/10]

### Namur

**Le Delta**

- Pierre Dandoy photographie Evelynne Axell [tot 15/10]
- Devans / Dehors, contre-vues sur la prison – Jane Evelyn Atwood, Céline Cuvelier, Michel François, Núria Güell, Oussama Tabti, Mohammed Targa, Florine Thiebaud [23/09 tot 28/01/2024]

**Musée Félicien Rops**

- Hommage à Pierre Dandoy, photographe namurois [tot 29/10]
- Au travail ! Ateliers d’artistes en Belgique – Cécile Douard, Henri Evénepoel, Alfred Stevens, David Oyens, Félicien Rops... [21/10 tot 10/03/2024]

### Ninove

**garage neven**

- Rein Dufait [07/10 tot 08/10]

**Oude Maalderij Prové**

- Lieve D’hondt, Ante Timmermans, Bart Baele, Rein Dufait + 4 invités [07/10 tot 08/10]

### Oostende

**Fotobiënnale Oostende**

- De tweede editie van de Internationale Fotobiënnale Oostende: hedendaagse en conceptuele fotografische werken op verschillende binnen- en buitenlocaties [tot 12/11]

**Kunstmuseum aan zee – Mu.Zee**

- Anna Boch, een impressionistische reis [tot 05/11]
- Kammerspiel – Aglaia Konrad [tot 14/04/2024]

### Otegem

**Galerie 10a**

- All that Jazz – Jan Dheedene / Alexander D’Hiet [tot 15/10]



## Nederland

### Amersfoort

#### Kunsthal KADe

▫ Africa Supernova. Collectie hedendaagse Afrikaanse schilderkunst van Carla en Pieter Schulting [24/09 tot 07/01/2024]

### Amstelveen

#### Cobra Museum voor Moderne Kunst

▫ Alle kinderen kunstenaar met Jeroen Krabbé [tot 08/10]
▫ Cobra 75: Grenzeloos en vrij [tot 08/10]
▫ De andere Picasso, Terug naar de bron [tot 08/10]
▫ Cobra 75: collection highlights [20/10 tot 14/04/2024]

### Amsterdam

#### andriesse eyck galerie

▫ Ornamental Slapstick – Koen Taselaar [tot 21/10]
▫ Sylvie Zijlmans & Heward Jongenelis [28/10 tot 16/12]

#### De Appel

▫ SUMUS – We Are Together – Dóra Maurer [tot 23/09]

#### De Brakke Grond

▫ Enveloped In You – Curator: Zeynep Kubat – Ugo Woatzj, Anthony Ngoya, Erien Withouck, Aurélie Bayad & Günbike Erdemir [tot 08/10]

#### De Oude Kerk

▫ It’s OK... commoning uncertainties – manifestatie van samenkomsten, op initiatief van kunstenaar Jeanne van Heeswijk [tot 24/09]
▫ Calling – Meredith Monk [21/10 tot 17/03/2024]

### EENWERK

▫ Catharina van Eetvelde [30/09 tot 28/10]
▫ Garage/curated by Lara den Hartog Jager – Ai Ozaki, Peng Zhang [21/10 tot 31/12]
▫ Chae Eun Rhee [04/11 tot 30/11]

### EYE Film Instituut Nederland

▫ The Ecstatic Truth – Werner Herzog [tot 01/10]
▫ Feed me. Cheat me. Eat me. – Janis Rafa [14/10 tot 07/01/2024]

### Fotografie Museum Amsterdam (Foam)

▫ Next Level: S/S 23 – Sara Cwynar [tot 24/09]
▫ A Play of Light and Shadow – Ara Güler (1928-2018) [tot 08/11]
▫ Seahorse Parents – Miriam Guttmann [tot 27/09]
▫ Sleeping Beauty – Carlijn Jacobs [06/10 tot 21/01/2024]

### Framer Framed

▫ We We – Jakup Ferri [30/09 tot 13/10]
▫ Performing Colonial Toxicity [08/10 tot 14/01/2024]

### Galerie Ron Mandos

▫ Currents – Gilleam Trapenberg [23/09 tot 29/10]
▫ The Always Never-yet – Muntean/Rosenblum [30/09 tot 29/10]
▫ In pursuit of a life without regrets – Inti Hernandez [11/11 tot 31/12]
▫ The Permanent Journey [11/11 tot 31/12]

### Galerie Van Gelder

▫ Formula One – Lee McDonald [tot 24/09]
▫ Bare objects, On hold art and product art – John M Armleder, Nicolas Chardon, Sylvie Fleury, Kimball G. Holth, Klaas Kloosterboer, Olivier Mosset, Rob Scholte [tot 18/10]

### Huis Marseille

▫ Take This With You / Pran Sa Avèk Ou – Widline Cadet [tot 22/10]
▫ Variétés. Photography and the Avant-Garde – Man Ray, Benecie Abbott, Germaine Krull, Florence Henri... [tot 22/10]
▫ Shadowings, a Catalogue of Attitudes for Estranged Daughters – Tarrah Krajnak [28/10 tot 25/02/2024]

### Kunstverein

▫ A Museum for Everyone – Christopher D’Arcangelo [06/10 tot 13/10]

### No Limits! Art Castle

▫ The Artist Sex Worker Artist Show – Kaiden Ford, Xiomara Virdo, Nelly Dansen, Aryelle Freeman Hopelezz, Jean-Paul Paula, Lilith the Ville , Vincent Riebeek & Máxima [tot 03/12]

### Nxt Museum

▫ Realtime – Amelia Winger Bearskin, Libby Heaney, Entangled Others [tot 15/11]
▫ Life in a different resolution – Random International [27/09 tot 27/06/2024]

### PS

▫ APS – Gerda Maise, Daniel Göttin, Lukas Veraguth, Michèle Degen [tot 31/10]

### Rijksmuseum

▫ In de Rijksmuseumtuinen: Richard Long [tot 29/10]
▫ Muziek ! Van Hans Holbein II en Jan van de Velde II tot Jean-Antoine Watteau [tot 17/11]
▫ Een waakzame blik. 150 jaar Hindostaanse contractarbeiders in Suriname [tot 27/11]
▫ Onder/goed. Onderkleding in het Rijksmuseum. Van linnen onderbroek tot luxe lingei [tot 16/06/2024]

▫ Perfect Day. Mounir Raji fotografeert toerisme [29/09 tot 14/01/2024]

▫ Museum Boijmans Van Beuningen at Rijksmuseum [29/09 tot 14/01/2024]

### Slewe

▫ Déjà Vu – Paul Drissen [07/10 tot 11/11]

### Stedelijk Museum Amsterdam

▫ Post No Bills #4 / The Way I See It,... – Kristyan Sarkis [tot 05/11]
▫ Modern. Van Gogh, Rietveld, Léger en anderen [tot 24/09]
▫ Amsterdam Notes – Keith Haring [tot 05/11]
▫ This Will Not End Well – Nan Goldin [07/10 tot 28/01/2024]
▫ Prix de Rome Visual Arts 2023 – Ghita Skali, Jonas Staal, Josefijn Arnell, Michael Tedja [14/10 tot 03/03/2024]
▫ Malicious Mischief – Martin Wong (1946–1999) [03/11 tot 01/04/2024]

### Tot Zover – Nederlands Uitvaart Museum

▫ Een Lekkere Dood – Alicia Frang, Remy Jungerman, Marije Vogelzang, Erik Mattijssen, Gijs Assmann... [tot 11/02/2024]

### Tropenmuseum

▫ Plastic Crush [tot 01/09/2024]
▫ DIVA’S [tot 03/03/2024]
▫ Someone is getting rich: Colonialism & Finance, curated by Carrie Pilto – Claire Fontaine, Cristina Lucas, Gabriel Kuri, Pope.L, Santiago Sierra, Zachary Formwalt... [tot 07/01/2024]

### Van Gogh Museum

▫ Van Gogh aan de Seine [13/10 tot 14/01/2024]

### W139

▫ W139 hosts... [tot 29/10]

### Zone2source

▫ Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow – Thomas Thwaites [tot 24/09]
▫ Polyphonic Landscapes. Ongoing research on sound and ecology – Budhadiya Chattopadhyay, Yolande Harris, Teemu Lehmusruusu, Lia Mazzari [06/10 tot 03/12]

### Arnhem

#### Museum Arnhem

▫ Open [tot 01/01/2024]
▫ Tussen grenzen. Migratie, macht en grenzeloze verbeelding [tot 22/10]
▫ In de museumtuin: Arabidopsis Symphony [tot 01/10]
▫ Arabidopsis Symphony [tot 01/10]
▫ Kunst in het derde rijk – Verleiding en afleiding [11/11 tot 24/03/2024]

### Borger-Odoorn

#### Into Nature 2022-2023

▫ Into Nature: Time Horizons [tot 29/10]

### Bunnik

#### Landhuis Oud Amelisweerd

▫ Han Schuil [tot 12/11]

### Delft

**Galerie De Zaal**
▫ Re-constructed Reality – Eric Jan van de Geer [tot 22/10]
▫ Gerco de Ruijter [05/11 tot 17/12]

**RADIUS – Centrum voor Hedendaagse Kunst en Ecologie**
▫ Naturecultures Chapter 3. Radical Symbiosis: The social life of microbes [tot 19/11]

### Den Bosch

#### Design Museum Den Bosch

▫ Does it do anything for me? – Hans Appenzeller [tot 30/11]
▫ Everyday Tools – Sigrid Calon [tot 31/12]
▫ Love, Designed [tot 18/02/2024]
▫ Mapping Modernity [23/09 tot 28/01/2024]

### WILLEM TWEE

▫ When I Have Fears That I May Cease To Be – Mel Chan [tot 24/09]
▫ Falling, Catching – Vince Donders [tot 24/09]

### Den Haag

**1646 – Experimental Art Space**
▫ A Spell In The Alphabet Soup – Mike Bourscheid [tot 29/10]
▫ Baha Görkem Yalim [10/11 tot 07/01/2024]

### Fotomuseum Den Haag

▫ Tijdelijke Tekeningen – Nico Laan [tot 15/10]
▫ Leven langs de lange muur – Xiaoxiao Xu [tot 22/10]
▫ Collectie Ophof [tot 22/10]
▫ Vrouwen aan het front. Van Lee Miller tot Anja Niedringhaus [tot 26/11]
▫ Lucebert (1924-1994): Fotografie [28/10 tot 07/04/2024]

### Galerie Maurits van de Laar

▫ The Intuition – installatie – Fransje Killaars [tot 01/10]
▫ Our Spectral Gardens – Janice McNab, Frank Van den Broeck [12/10 tot 05/11]
▫ Simone Albers [08/11 tot 26/11]

### Galerie Ramakers

▫ Ton van Kints / Cor van Dijk [tot 22/10]
▫ Reach for the stars – Babs Haenen, Cor van Dijk, Bob Bonies, Ossip, Ien Lucas, Reinoud Oudshoorn... [12/11 tot 22/12]

### KM21

▫ Samara Scott [tot 08/10]
▫ Our Hieromantic Objects of Love – Tai Shani [21/10 tot 28/01/2024]

### Kunstmuseum Den Haag

▫ Open Air tentoonstelling. Sculpturen – Pablo Reinoso [tot 12/11]
▫ Martha – My Ouma (1984) – Marlene Dumas [tot 19/11]
▫ Moser [tot 19/10]
▫ Verdwaald in Delft. De transformatie van Budai en Guanyin [tot 29/10]
▫ Wouter Dam [tot 29/10]
▫ Voorbij de grenzen. Kunst uit de jaren ’60 [tot 12/11]
▫ Royals & Rebels. British Fashion [tot 07/01/2024]
▫ Hilma af Klint & Piet Mondriaan [07/10 tot 25/02/2024]
▫ Springloed – Heringa/Van Kalsbeek [14/10 tot 18/02/2024]
▫ Witte Bergen – Babs Haenen [04/11 tot 14/04/2024]

### Museum Beelden aan Zee

▫ Henry Moore (1898-1986) [tot 22/10]

### Museum Panorama Mesdag

▫ Ulrike Heydenreich [tot 19/11]

### Nest – ruimte voor kunst

▫ DICTU gebouw: Treelemma – Oscar Santillán [tot 21/06/2024]
▫ Cycle, Portal, Path. Over de hedendaagse sporen van de kunstenaarspraktijk van Hilma af Klint, in samenspraak met het Kunstmuseum Den Haag en KM21 – Emma Talbot, Jennifer Tee, Katja Novitskova, Jochem Mestriner... [13/10 tot 07/01/2024]

### Stroom Den Haag

▫ Speelruimte – Afra Eisma, Femme ter Haar, Maurice Meeuwse, Auke de Vries... [06/10 tot 07/01/2024]

### WEST DEN HAAG

▫ Alphabetum XIII – Le Livre de Mallarmé [tot 08/10]
▫ Gödel, Escher, Bach. Group exhibition: Self-reference in the arts [tot 08/10]
▫ ALLES=GOED – Anne-Mie Van Kerckhoven [tot 18/05/2024]
▫ Gaps we want you to feel – a lingering game – A.L.C. Collective [tot 08/10]
▫ Part Two of Many Parts > Looking at Video Art – West x LI-MA – Peter Bogers, Giovanni Giaretta, Johan Grimonprez, Simone C. Niquille & Keigo Yamamoto [tot 29/10]

### Diepenheim

#### Drawing Centre Diepenheim

▫ Eleni Kamma / Bart Nijstad [tot 30/11]

### Eindhoven

#### MU Hybrid Art House

▫ TIMELESSTIME – MAISON the FAUX [tot 26/11]

#### Van Abbemuseum

▫ Dwersverbanden. Ervaar kunst door te ruiken, horen, voelen en zien [tot 01/07/2025]
▫ De Huiskamer – met Shafiq Omar [tot 31/12]
▫ Vitrines Eindhoven Airport: Alignment – Afaina de Jong / AFARA! & InnaVisions [tot 01/10]
▫ You will play in nuance and grow community – Temitayo Ogunbiyi [tot 07/04/2024]
▫ Positions #7 – Alles van waarde doe je met anderen [tot 24/09]
▫ Turn Panic into Magic – Marcel van den Berg & Erwin Thomasse [tot 08/10]
▫ Dwersverbinding: Kabakov Kabinet [tot 24/03/2024]
▫ Verborgen Verbanden [tot 01/07/2025]
▫ Vitrine take-over door food designer Annelies Hermens [22/09 tot 31/03/2024]
▫ The space between us. Van voorwerpen naar relaties [07/10 tot 19/11]
▫ Embassy of Inclusive Society. Ruimtes voor leren en ontleren [07/10 tot 19/11]
▫ Dutch Design Week 2023: Hoe kunnen designfestivals op een inclusieve manier ruimte maken voor designtalent? – Im2 Collective [21/10 tot 29/10]

### Enschede

#### Concordia

▫ Exposed Landscapes – Tineke van Veen [26/09 tot 19/11]

#### Rijksmuseum Twenthe

▫ Terra Libera. Van wie is het (platte) land? [tot 28/01/2024]

### Gorsseel

#### MORE – Museum voor modern realisme

▫ A Curious Universe – Jan Worst [tot 29/10]
▫ The Other Place – Lara de Moor [tot 10/03/2024]
▫ Tal R & Mamma Andersson [11/11 tot 25/02/2024]

### Groningen

#### Groninger Museum

▫ De Collectie [tot 31/12]
▫ Collectie: Memphis Design [tot 31/12]
▫ Grand Stairwell Installation – Dale Chihuly [tot 31/12]
▫ In het Ploegpaviljoen [tot 31/12/2023]
▫ Nymphenburg x Groninger Museum – Porselein. Kunst. Design. [tot 05/05/2024]
▫ The Rolling Stones – Unzipped [tot 21/01/2024]
▫ Can I be me – Joram Krol [07/10 tot 03/03/2024]

### Haarlem

#### Frans Halsmuseum

▫ Het fenomeen Hals [tot 31/12]
▫ 18e-eeuws poppenhuis [tot 31/12/2023]
▫ Topstukken [tot 31/12]
▫ PINK de Thierry – leven in kunst [tot 29/10]
▫ Blik op Haarlem – Ruisdael – Berkheyde – Van Goyen [22/09 tot 07/01/2024]
▫ Koortsdroom – Versmelting van mens en dier [11/11 tot 03/03/2024]

#### Nieuwe Vide

▫ DOC4 residency: Spreading Seeds: Reflections on forming futures – Lola Maggi [tot 01/10]
▫ (In)valuable, (in)visible – Eva Kreuger [28/10 tot 04/02/2024]

#### Teylers Museum

▫ The world and its people. Art medals – Sebastian Mikolajczak [tot 01/10]
▫ Ode aan de boom. De mooiste bomenboeken uit de historische Bibliotheek [tot 01/10]
▫ Wybrand Hendriks was hier! Kunstenaar, conservator, kastelein, restaurator, bestuurder, verzamelaar, kunsthandelaar, netwerker [23/09 tot 07/01/2024]

### Heerlen

#### SCHUNCK

▫ The End of Sitting – Rietveld Architecture-Art-Affordances (RAAAF) [tot 31/12/2024]
▫ If then is now – muurschildering – Vera Gulikers [tot 31/12/2024]
▫ U bevindt zich hier – Geschiedenis van het Glaspaleis [tot 31/12/2024]
▫ Grondstof – Chaim van Luit [tot 01/10]
▫ Gluckauf – Bertien van Manen [tot 01/10]
▫ Sideways Universe – muurschildering – Fiona Lutjenhuis [tot 18/02/2024]
▫ Raadhuis: de collectie van toen tot nu tot ooit [tot 14/02/2024]

### Helmond

#### Kunsthal Helmond

▫ Errand and Epiphany / Photographs 1978-2022 – Alex Webb [tot 24/09]
▫ Abstract II Collectie Roef-Meelker & Ton Slits, Jeroen van Loon en Bob Dempser [23/09 tot 10/03/2024]
▫ Resilient Rebels. De kunst van protest [14/10 tot 24/03/2024]

### Laren

#### Museum Singer Laren

▫ Impressionisme & modernisme in Nederland. Hoogtepunten uit de Singercollectie [tot 31/12]
▫ William Singer: één met de natuur [tot 29/10]
▫ Gé-Karel van der Sterren [tot 15/10]
▫ La Grande Bleue. Schilders van de Méditerranée [tot 07/01/2024]
▫ Tonia. Model en activiste [17/10 tot 31/03/2024]

### Leeuwarden

#### Fries Museum

▫ De Terp [tot 31/12/2027]
▫ Hindeloopen [tot 31/12/2027]
▫ buiten de zalen: Claudy Jongstra [tot 31/12/2025]
▫ Hindeloopen: Éric Van Hove [tot 31/12/2027]
▫ Herenigd door Mondriaan [tot 19/11/2023]
▫ Katja Novitskova [tot 01/10]
▫ Seeds of Memory [tot 24/03/2024]
▫ Fryslân van boven [tot 05/05/2024]
▫ Christoffel & Kate Bisschop. Verlangen naar vroeger [tot 07/01/2024]

#### Keramikmuseum Princessehof

▫ Handle with care [tot 29/10/2023]
▫ EKWC@Princessehof: Carbon Copies – Keeley Haftnr [tot 29/10]

### Maastricht

#### Bonnefantenmuseum

▫ Piet Killaars 100 jaar [tot 07/01/2024]
▫ A Room of One’s Own – werk en denken van vrouwelijke kunstenaars in de collectie [tot 21/01/2024]
▫ Tussen Kunst en Kopie – de Academische Gipsotheek Maastricht [tot 25/02/2024]
▫ Restoring Ferdi [tot 14/04/2024]
▫ Visions of Possibilities – patricia kaersenhout [tot 05/11]
▫ The Studio #8: Caroline Sarneel [tot 18/02/2024]
▫ Everything that came in got an answer, het VEC archief van Rod Summers [tot 01/04/2024]

### Bureau Europa – Platform for Architecture

▫ Duister Licht Fotopresentatie – Annemiek Mommers [tot 24/09]
▫ De Oase. Het Landschap, De Toekomst, Dossier Zuid Limburg [31/12 tot 12/11]

### Marres – Huis voor Hedendaagse Cultuur

▫ Goodbye to Love – Hyesoo Park, Jinju Lee, James Webb [01/10 tot 07/01/2024]

### Middelburg

#### Stichting IK

▫ Sleutelwerken – Jan van der Ploeg [22/09 tot 23/12]

#### Vleeshal Middelburg

▫ Freddie – Freddie Mercado [tot 17/12]

### Oss

#### Museum Jan Cunen

▫ Camping Cunen. The Animal Farmacy – het cultuurlandschap als apotheek – Stefan Cools [tot 04/02/2024]

### Otterlo

**Krölller-Müller Museum**
▫ Filme 1975-1989 – Roman Signer [tot 19/11]
▫ Moles of Modernism – Sarah van Sonsbeek [tot 03/12]
▫ Short Cuts – Paul Drissen [tot 14/01/2024]
▫ Art & Project in het Krölller-Müller Museum [30/09 tot 25/02/2024]

### Rotterdam

**A Tale of a Tub**
▫ The Smallest Gesture – Yoeri Guépin [tot 05/11]

### Chabot Museum

▫ Het leven als kunst – Werner Berg (1904-1981) [tot 03/03/2024]

### Garage Rotterdam

▫ Choreographed Events – Heleen Blanken, Aliki van der Kruijs & Jos Klarenbeek, Jeppe Lange, Studio Moniker, Sweet Scope, Nanno Simonis, Harm van den Dorpel [tot 05/11]

#### Het Nieuwe Instituut

▫ Het Ontwerp van het Sociale [tot 07/07/2024]
▫ Waterstad Rotterdam – Kunlé Adeyemi | NLÉ [tot 22/10]
▫ Soengoe Kondre / Verzonken leven [tot 02/06/2024]
▫ Koloniale volharding. Speuren naar het algoritme van geweld in infrastructuur [27/09 tot 08/10]

#### Huidenclub

▫ Ungovernable Bodies. Female voices of war and freedom – Anaïs Borie [tot 05/11]
▫ Martyrs of the Anthropocene [tot 05/11]

### Joey Ramone

▫ There Are More Things – Bernat Daviu [tot 04/11]

#### Kunsthal Rotterdam

▫ Prospective – Felipe Pantone [tot 01/10]
▫ [H]erkennen Herbouwen. Wonderkamers van het Rotterdams koloniaal verleden [tot 29/10]
▫ Steef Zoetmulder

# Colofon

met de steun van de  
Vlaamse overheid



## Personalia

**Ernst van Alphen** is emeritus hoogleraar literatuurwetenschap (Universiteit Leiden). Eerder dit jaar verscheen *Seven Logics of Sculpture. Encountering Objects Through the Senses*.

**Kasper Andreasen** is kunstenaar en docent in Berlijn en Gent. Hij werkt voornamelijk rond tekenen en schrijven, cureert tentoonstelling en produceert kunstenaarsboeken.

**Carel Blotkamp** was van 1982 tot 2007 hoogleraar moderne kunst (Vrije Universiteit van Amsterdam). Als beeldend kunstenaar wordt hij vertegenwoordigd door andriessse eyck galerie in Amsterdam.

**Basje Boer** is schrijver en essayist, onder meer voor *De Groene Amsterdammer*. Eind vorig jaar verscheen de essaybundel *Pose. Over hoe we kijken en wie we spelen*.

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

**Mirjam Deckers** is promovendus aan de Rijksuniversiteit Groningen. Haar onderzoek gaat over de weefwerkplaatsen aan het Bauhaus en over de Zwitserse textielwereld waar onder meer Gunta Stölzl deel van uitmaakte.

**Els Degryse** is jurist en werkt als stafmedewerker in het Kursaal Oostende. In juli 2023 voltooide ze een master in de Kunstwetenschappen (Universiteit Gent).

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

**Beatriz Van Houtte Alonso** is ingenieur-architect. Ze werkt aan de Universiteit Gent als assistent en onderzoeker in de geschiedenis van de stedenbouw.

**Matisse Huiskens** doceert kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht en schrijft een proefschrift over de Italiaanse kunstenaar en antifascist Fred Carasso.

**Steven Humblet** is criticus, docent, onderzoeker en curator. Hij doceert fotogeschiedenis (KASK Antwerpen) en is voorzitter van onderzoeksgroep Thinking Tools.

**Vlad Ionescu** doceert kunst- en architectuurtheorie en -geschiedenis aan de Faculteit Architectuur en Kunst (UHasselt) / PXL MAD. Hij werkt rond de moderne kunstgeschiedschrijving en de relatie tussen kunst en architectuur.

**Anton Jäger** is historicus en filosoof, verbonden aan het Hoger Instituut voor Wijsbegeerte (KU Leuven). In het voorjaar verscheen *Des te erger voor de feiten. Politieke essays van banken- tot coronacrisis* bij EPO.

**Marc Kregting** is docent en publicist. Recentste titel: *De encyclopedieën van de val* (het balansseer, 2022). Blog: *De Honingpot*.

**Pia Louwerens** is als kunstenaar-onderzoeker geïnteresseerd in de performance van 'de kunstenaar' in relatie tot (kunst)instituten. Ze woont en werkt in Brussel.

Ron Manheim doceerde nieuwste kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen en was artistiek adjunct-directeur van Museum Schloss Moyland. In 2021 verscheen *Beim Wort genommen. Jopseh Beuys und der Nationalsozialismus*.

**Jaleh Mansoor** is universitair hoofddocent kunstgeschiedenis en -theorie (University of British Columbia). Ze publiceert onder meer in *October*, *Artforum* en *Texte zur Kunst*, en bereidt een boek voor met als werktitel *Concrete Abstraction. The Work of Art in the Age of Mechanical Labour*.

**Peter de Ruiter** is universitair docent moderne en hedendaagse kunst (Rijksuniversiteit Groningen). Hij was hoofdredacteur van de elfdelige serie *Kunstkritiek in Nederland 1885-2015*.

**Emiel Roothoof** studeert filosofie aan de KU Leuven.

**Daniël Rovers** is schrijver en redacteur van *De Witte Raaf*. Dit najaar verschijnt *In één vloeiende beweging* bij de Wereldbibliotheek.

**Merel van Tilburg** is universitair docent kunstgeschiedenis (Rijksuniversiteit Groningen) en is als wetenschappelijk onderzoeker verbonden aan de Université de Genève.

**Pieter T'Jonck** is ingenieur-architect. Hij schrijft sinds 1980 over dans en performance, architectuur en beelden- de kunst, in kranten, tijdschriften en boeken in binnen- en buitenland.

**Frank Vande Veire** is filosoof en docent aan het KASK in Gent. Hij schrijft over kunst, filosofie en cultuurkritiek en publiceerde de romans *Bloeiende Agatha* (2013) en *Het einde van alle straten* (2022).

## Redactie

Christophe Van Gerrewey, Noortje de Leij,  
Elizabeth Vandeweghe

Redactiesecretariaat, publiciteit, zakelijke leiding:

Thomas Olbrechts (thomas@dewitteraaf.be)

Correctie: Annemiek Seeuws (quickredfox.be)

Vormgeving: Inge Ketelers

Zetwerk: Ran De Vos

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

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

## Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523

BTW nummer: BE 0456.630.567

Verschijningsritme: tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 226	15 november 2023	15 oktober 2023
nummer 227	25 januari 2024	20 december 2023
nummer 228	15 maart 2024	15 februari 2024
nummer 229	15 mei 2024	15 april 2024
nummer 230	15 juli 2024	15 juni 2024
nummer 231	20 september 2024	20 augustus 2024

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 [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be) kunt u 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!

### 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

### Tarieven Buitenland

Abonnement € 40,00  
Abonnement + boek € 50,00  
Steunabonnement € 60,00

Raadpleeg het boekenaanbod via [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be)  
Meer info: [thomas@dewitteraaf.be](mailto:thomas@dewitteraaf.be)

### Thema's van de komende nummers:

redigeren en corrigeren, uitrangeren, Zwitserland, subsidies, grandeur en misère van de boekbespreking.

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



— Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd 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](mailto:info@dewitteraaf.be)  
Verantwoordelijke uitgever: Thomas Olbrechts,  
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

Xavier Hufkens

6 rue St-Georges | St-Jorisstraat

**THIERRY DE CORDIER II**  
*Passe-montagne*

8 September – 14 October 2023

44 rue Van Eyck | Van Eyckstraat

**Ulala Imai**  
*MEMORY*

22 September – 4 November 2023

107 rue St-Georges | St-Jorisstraat

**Nathanaëlle Herbelin**  
*Undivided Attention*

25 August – 21 October 2023

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

**GOEDEL ESCHER BACH**

19.05.2023 – 08.10.2023

ELEANOR ANTIN, CHRISTIAN BÖK, PETER CAMPUS, RICHARD CAVELL, LOUISA CLEMENT, JOHN CONWAY, WIM CROUWEL, HANNE DARBOVEN, SIMON DENNY, RANDOLPH DIBLE, HANSJE VAN HALEM, GEORG HEROLD, LONDON FIELDWORKS, JOHN C. LILV, HERLINDE KOELBL, ERNST MACH, MATAN MITTWOCH, MOSHE NINIO, JOKE OLTHAAR, DAPHNE ORAM, ROYDEN RABINOWITZ, ARTHUR REINDERS FOLMER, TOM RICHARDS, MARCUS DU SAUTOV & VICTORIA GOULD, EUGENE VAN VELDHOVEN, CHRISTOPHER WILLIAMS, LUDWIG WITGENSTEIN.

**ALLES=GOED ANNE-MIE VAN KERCKHOVEN**

19.05.2023 – 18.05.2024

**PART TWO OF MANY PARTS**  
**LOOKING AT VIDEO ART PETER BOGERS, GIOVANNI GIARETTA,**  
**JOHAN GRIMONPREZ, SIMONE C. NIQUILLE & KEIGO YAMAMOTO**

02.09.2023 – 29.10.2023

**GAPS WE WANT YOU TO FEEL**  
**A LINGERING GAME A.L.C. COLLECTIVE**

02.09.2023 – 29.10.2023

**MARCEL BREUER GUIDED TOURS**

EVERY SUNDAY 12:30, 14:30 & 16:30 H.

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