

De Witte Raaf 122

België – Belgique
P.B.
GENT X
3/2964

www.dewitteraaf.be

2 Camiel van Winkel. Flexibele multipliciteiten. Het discours over onderzoek in de kunst | **4** Dirk Lauwaert. Moi, j'aime les Professeurs! (op een melodie van Offenbach) | **6** Koen Brams & Dirk Pültau. Kunst en onderzoek: een gesprek met Joëlle Tuerlinckx | **9** Hermann Pitz. Kunst en research | **10-11** Bart Verschaffel. De toekomst van het hoger kunstonderwijs in Vlaanderen: een 'doctoraat in de kunsten'? | **12-15** Paul De Vylder. Soft Art | **16-17** Jouke Kleerebezem. Onderzoek worden | **19** Koen Brams. Gij zult communiceren! Over *Artistic Research – Theories, Methods and Practices* van Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén | **21** Tweede katern | **32** Tentoonstellingsagenda

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – f.: 32(0)2 223.23.18
e-mail info@dewitteraaf.be
eenentwintigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 17.000 ex.
afgiftekantoor Gent X
toelating gesloten verpakking Gent X 3/187

juli – augustus 2006



KAMER 112

Bosweg op de Lindberg, nr. 3

Stokroos, nr. 6

Kleine zonnebloem met zwarte zaden, nr. 16



KAMER 240

Tuin op de Lindberg tijdens de zomer, nr. 9

Groen van een koningskaars, nr. 12

Bladeren van koningskaars, nr. 10

Thomas Struth, Dandelion Room, 1991-1993

Kunst en onderzoek

Onderzoek is aan de orde van de dag. Alles en iedereen wordt eraan onderworpen. Op elke pagina van de krant is sprake van onderzoek, en klinkt de roep om nog meer, nog beter onderzoek. Marktonderzoek, wetenschappelijk onderzoek, consumentenonderzoek, politiek onderzoek, juridisch onderzoek; onderzoek naar de tevredenheid van de burger, onderzoek naar de bodemgesteldheid, onderzoek naar het nemen van strafsoppen, onderzoek naar het paargedrag van adolescenten. In de neoliberale versie van de maakbare samenleving is onderzoek een sleutel die op alle sloten past. Meer dan een modewoord lijkt onderzoek de nieuwste modus van 'in de wereld zijn'. De onderzoekende mens toont zich bewust van het belang van distantie en neutraliteit. Hij wijst emotionele en ideologische attitudes af, en wil geïnformeerde keuzes maken op basis van feiten en heldere analyses.

Ook in de kunst is dit verschijnsel doorgedrongen. Niet alleen dient de kunst als object van wetenschappelijk onderzoek; zij wordt ook in toenemende mate zelf als een vorm van onderzoek beschouwd – een activiteit gericht op kennisverwerving. Steeds vaker positioneert men de kunstenaar als iemand die onderzoek 'naar' of 'in' iets doet.

Dit type onderzoek – het onderzoek in de kunsten – is ten dele uit nood geboren, als reactie op de hervorming van het hoger onderwijs. In het kader van Europese afspraken moet het kunstonderwijs 'academiseren', hetgeen de vraag deed opkomen wat het onderzoeksgehalte van de kunstpraktijk zou kunnen zijn. Ook in het kamp van de kunst zelf is men ontvankelijk voor die vraag naar concrete onderzoeksinhouden. Er wordt in het postconceptuele tijdperk heel wat 'ideeënkunst' gemaakt die de weerstand van mate-

riaal en medium als *passé* beschouwt – of als een louter instrumenteel probleem ziet – maar die tegelijk de ijle van het postconceptuele tijdperk ontvlucht, en zich daarom op een mooi afgebakend 'thema' stort. Vaak doet deze kunst zich voor als een concrete onderzoekspraktijk rond een bepaald kennisgebied.

De idee dat de kunstenaar 'onderzoekt' zou positief vertaald kunnen worden als een erkenning van de discursieve bemiddeling van de kunstpraktijk. In kunstscholen wordt dit discursieve aspect vaak nog geloofend; theorie en praktijk, denken en doen, staan er star tegenover elkaar. De opties die nu voorliggen, wijzen echter op een verharding van de bestaande verhoudingen. Zo wordt het 'doctoraat in de kunsten' in Vlaanderen opgevat als een discursief supplement dat bij het kunstwerk moet worden geleverd. Blijkbaar heeft men geen hoge dunk van het intellectuele gehalte van de artistieke praktijk zelf; een expliciete duiding en verantwoording is vereist. Bart Verschaffel wijst er in dit nummer van *De Witte Raaf* op dat deze eis enkel tot een legitiemerend en defensief discours leidt; nog los van het feit dat men vergeet om het universitair-academische format van het doctoraat te heroverwegen. Koen Brams geeft de context van deze gediepte discursiviteit aan: zij kadert in een brede roep om instrumentele bruikbaarheid en maatschappelijk nut.

De relatie tussen de notie 'onderzoek' en de instrumentalisering van de artistieke praktijk vormt een rode draad in een gesprek dat Koen Brams en Dirk Pültau voerden met Joëlle Tuerlinckx. Er wordt ingegaan op de institutionalisering van het 'gewone' artistieke onderzoek – het onderzoek waaruit elk artistiek werk bestaat – en op de instrumentalisering van artistieke praktijken door het kunstsysteem; tegelijk wordt duidelijk dat kunstenaars geen willoos slachtoffer zijn. Genieten zij niet ook van het comfortabele gevoel 'iets' te

onderzoeken en deel uit te maken van een onderzoeksveld? Een zekere mate van instrumentalisering biedt ook comfort; voor sommigen is dat te verkiezen boven de wanhoop en ledigheid van een puur conceptuele praktijk.

Camiel van Winkel heeft de recente literatuur over onderzoek in de kunst doorgenomen. De talrijke auteurs die beweren dat er in het kunstwerk concrete kennis ligt opgeslagen – kennis die kan worden onderzocht – blijken veelal niet in staat om te voorkomen dat de 'ontologische' en 'epistemologische' dimensies van hun eigen betoog verstrikt raken in een grote metaforische knoop. Terwijl Van Winkel zich op het geschreven discours toelegt, vertrekt Dirk Lauwaert van de praktijk en van de intrusie van het onderzoeksdiscours in de kunsthogescholen waar hij doceert. In beide teksten frappeert de kennelijke aversie van de apologeten van het 'artistieke onderzoek' tegen elke artistieke activiteit die niet in planmatige, doorzichtige, efficiënte communicatie oplost; een afkeer van de weerstand die het kunstwerk biedt tegen zijn eigen recuperatie. Een andere blik vanuit de praktijk krijgen we van Hermann Pitz, die de effecten van de emancipatie van het 'onderzoek' binnen de kunst op zijn onderwijs- en kunstpraktijk beschrijft. Jouke Kleerebezem neemt de informatiemaatschappij als uitgangspunt en bekijkt wat 'artistiek onderzoek' als *open research* aan de rand van de commerciële beeldcultuur kan betekenen. Ten slotte beschrijft Paul De Vylder de historische toestand van de huidige 'onderzoekskunst' als een toestand van algehele *softigheid*. De antinomieën en tegenstellingen van de kunst openbaren zich als een eindeloos ceremonieel met een immense vloeibaarheid en een oneindig re-iteratief vermogen. Uiteindelijk blijkt Soft Art een algoritmisch programma. En wat staat een verbredering van Soft Science en Soft Art dan nog in de weg?

Eén ding lijkt intussen wel vast te staan: onderzoek in de kunst gaat niet meer weg. Het bestrijden van allerlei sofismen en valse retoriek kan wellicht tot een verheldering van het debat leiden, maar zal weinig veranderen aan de institutionele en maatschappelijke condities die het snelle succes van het onderzoeksfenomeen verklaren. De academisering van het kunstenaarschap waar we op dit moment getuige van zijn, is tot op zekere hoogte dan ook vergelijkbaar met de onvermijdelijke academisering van andere beroepen – arts, advocaat, notaris – zoals die in de 19de eeuw is ingezet. Het verschil is echter dat het eigen professionele veld er in geen enkel opzicht door geraakt wordt. De 'kunstwereld' – het diffuse conglomeraat van beurzen, musea, galleries, handelaars, verzamelaars, critici en kunstenaars, dat de sociale en culturele symboolwaarde van het 'product' beeldende kunst vaststelt en onderbouwt – hanteert haar eigen criteria en gaat daarbij aan iedere vorm van academische normering voorbij. De instituties voor kunstonderwijs zijn op hun beurt bezig een enclave op te richten – een "parallel universum", zoals Koen Brams het in zijn bijdrage noemt – waarbinnen het 'onderzoek in de kunsten' kan gedijen. Zolang dit schisma tussen twee werelden in stand blijft, zal het 'onderzoekende' kunstenaarschap, met zijn paradigma's, procedures en criteria, een volstrekt marginale aangelegenheid blijven.

Dit nummer werd gemaakt in samenwerking met Camiel van Winkel, lector aan de Academie voor Kunst en Vormgeving/Sint-Joost in 's-Hertogenbosch. Het lectoraat verricht onderzoek naar de culturele positie en functie van de beeldend kunstenaar.

Flexibele multipliciteiten

Het discours over onderzoek in de kunst

CAMIEL VAN WINKEL

Het idee dat kunst een vorm van onderzoek is, en de kunstenaar een onderzoeker, heeft de laatste jaren snel aan populariteit gewonnen. Instellingen onderstrepen de ernst en de relevantie van kunstenaars door hun werk te karakteriseren als onderzoek. In brochures en persberichten krijgt het publiek dit onderzoeksgehalte quasi-feitelijk gepresenteerd. “Dirk van Lieshout [...] onderzoekt hoe openbaar de publieke ruimte is en in welke mate de gebruiker ervan wordt geconditioneerd”, schrijft het Filmhuis Den Haag. “Gerard Byrne onderzoekt mensen, relaties en situaties door hen zo onberispelijk te ensceneren dat zij haast een status van realiteit krijgen”, stelt een folder van Witte de With in Rotterdam; en dezelfde folder benoemt het werk van Richard T. Walker als “een doorgaand onderzoek naar het verschil tussen onze gedachten aan ‘ergens’ en wat er in dat ‘ergens’ in feite fysiek gebeurt”. Dat deze wonderlijke mededelingen bijdragen aan de inflatie van het onderzoeksbegrip binnen de kunstcontext, komt door het retorische karakter van de vraagstelling. Wat het Haagse Filmhuis in gecodeerde vorm aan zijn bezoekers laat weten, is dit: Dirk van Lieshout meent dat de publieke ruimte niet werkelijk openbaar is, en dat de gebruiker ervan in hoge mate wordt geconditioneerd. Het engagement van de straatactivist gaat zo gehuld in de meer gedistingeerde en gedistantieerde houding van de sociale wetenschapper.

Naast deze inflatoire trend is er ook een beweging in omgekeerde richting gaande. Het ad-hocdiscours van de kunstinstellingen krijgt vanuit de hoek van het kunstonderwijs een pendant die juist gericht is op het bestrijden van de vrijblijvendheid. Er verschijnen al enkele jaren boeken, artikelen en essays waarin de gelijkstelling van kunst en onderzoek theoretisch wordt verkend en onderbouwd. De institutionele context van deze publicaties is bekend: de in Europees verband afgesproken invoering van een bachelor-masterstructuur (BaMa) in het hoger onderwijs. Deze operatie, die als eerste doel had om diploma’s internationaal vergelijkbaar en uitwisselbaar te maken, heeft als neveneffect dat de afstand tussen hogescholen en universiteiten, tussen kunstonderwijs en wetenschappelijk onderwijs, kleiner wordt. De wisselwerking tussen onderwijs en onderzoek, kenmerkend voor het universitaire systeem, zal ook gerealiseerd moeten worden op kunstacademies en -hogescholen. De invoering van een promotietraject voor kunstenaars, in Angelsaksische landen al een feit, is in de Nederlandse en Vlaamse situatie eveneens voorzien.

De auteurs van de teksten die ik in dit artikel bespreek, zijn veelal werkzaam in het kunstonderwijs, en wel op plekken waar de introductie van onderzoeksprogramma’s en promotietrajecten voor kunstenaars hoog op de agenda staat (of zelfs al gerealiseerd is). Het discours over kunst als onderzoek is dus een sterk institutioneel discours. De beslissing om kunstenaars in aanmerking te laten komen voor een doctorstitel, is niet een uitkomst van de theorievorming, maar gaat eraan vooraf. De indruk dat deze auteurs bezig zijn met een institutionele legitimeringsoperatie, valt bij het lezen van hun teksten dan ook moeilijk weg te nemen. Toch verdienen de vragen die zij aansnijden een serieuze en open benadering. Wat zou onderzoek in de kunsten kunnen behelzen? Welk type kennis levert dit onderzoek op, en in hoeverre is deze reproduceerbaar en veralgemeniseerbaar? Is elke kunstpraktijk een vorm van onderzoek, of moet er aan specifieke randvoorwaarden en protocollen worden voldaan? Welke onderzoeksmethoden zijn het meest geschikt voor onderzoek in de kunsten? Hoe verhouden theoretisch en beeldend onderzoek zich tot elkaar? Moet het onderzoek altijd uitmonden in een artistieke productie?

Kockelkoren, Slager, Sullivan

Petran Kockelkoren is lector kunst en technologie aan de Artez Hogeschool voor de Kunsten in Enschede, Henk Slager is hoofd van de Utrecht Graduate School of Visual Art and Design. Graeme Sullivan is

Associate Professor of Art Education aan het Teachers College van de Columbia University in New York, en daarnaast zelf kunstenaar. Wat deze auteurs gemeen hebben is dat zij de omslag van een reguliere beeldende kunstproductie naar een artistieke onderzoekspraktijk presenteren als de uitkomst van een nieuw paradigma. Het gaat met name om een definitieve breuk met de idee van het autonome kunstwerk. Sullivan (*Art Practice as Research*, 2005) is op dit punt het meest expliciet. Refererend aan de vele rollen die de beeldende kunstenaar in de hedendaagse cultuur kan spelen – die van schepper, maar ook criticus, docent, archivaris, activist – stelt hij dat er een definitief einde is gekomen aan het paradigma van het artistieke genie, dat in de 19de en 20ste eeuw het denken over kunst heeft gedomineerd. “The idea of the artist as a social recluse or a cultural lamp-lighter of genius is an inadequate representation in this day and age” (p. 151). De theoretische, sociale en politieke barrières die de kunstproductie gescheiden houden van het domein van kennisverwerving en onderzoek, moeten worden afgebroken, voor zover ze nog overeind staan (p. 149). Ook in het artikel van Henk Slager (*Kunst en methode*, 2004) wordt, onder verwijzing naar de hedendaagse kunstpraktijk, gesteld dat er een nieuw tijdperk is aangebroken. Het “kunsthistorische denkmodel” waarbinnen kunstenaars “min of meer onbewust artistieke producten voortbrengen” waarvan de “betekenis en de cultuurhistorische waarde” slechts door kunsthistorici en andere “externe deskundigen” kunnen worden vastgesteld, is “volstrekt achterhaald” (p. 197). De kunst bedient zich wel degelijk van een methodiek die op het vergaren van kennis is gericht. “In deze verbintenis [tussen ‘kunst’ en ‘methode’] lijkt het accent zich te hebben verplaatst van een op eindproducten gerichte praktijk naar een experimentele, laboratoriumachtige omgeving die al onderzoekend nieuwe vormen van ervaring en kennis verkent” (pp. 197-198). Deze praktijk kenmerkt zich volgens Slager door een continue zelfreflectie en een kritisch oog voor de context van het eigen handelen.

Onderzoek dringt door in de kunstpraktijk, maar omgekeerd brengt de kunst ook een verandering teweeg in het denken over onderzoek, zo stellen deze auteurs. Oude culturele dichotomieën komen te vervallen: die van kennis en verbeelding, denken en doen, taal en beeld, ratio en intuïtie, waarheid en illusie, theorie en praktijk, object en proces. “Art practice cannot be reduced to standardized dichotomies of cause and effect, input and outcome, or process and product”, zegt Sullivan; “[...] the experiences we have in our studios, communities, and cultures are the kind where mind and matter merge” (pp. 146-147). Het gegeven dat de kennis die de kunstpraktijk oplevert altijd “belichaamd” en “gesitueerd” is, maakt dat zij ontstijgt aan de knellende schema’s van een binaire logica (p. 85). Artistiek onderzoek is open en fluïde en wijst de rigide denkkaders van de reguliere wetenschap af. Het streven naar eenduidige antwoorden op heldere vragen leidt tot eendimensionale producten, stellen Sullivan en Slager, en daarmee is dan ook hun lage dunk van het wetenschappelijk bedrijf aangegeven. Artistiek onderzoek daarentegen geeft geen antwoorden, maar stelt slechts vragen; het biedt geen verklaringen, maar leidt tot begrip; het bevestigt niet, maar prikkelt en provoceert. “The aim of research in the visual arts [...] is to provoke, challenge, and illuminate rather than confirm and consolidate”, aldus Sullivan (p. 174).

Zoals vaak bij apologeticen van het nieuwe kunstenaarschap gaat het gelooft in een radicale paradigmawisseling gepaard met een beroep op eeuwenoude tradities. Tussen het ene en het andere wordt kennelijk geen discrepantie ervaren. De vermeende breuk met het romantisch-modernistische kunstenaarsbeeld zou een hernieuwde aansluiting geven bij het klassieke idee van de kunstenaar als universele mens en geleerde. De vraag of er in dit Leonardomodel geen romantische projecties van genialiteit en uitzonderlijkheid meespelen, wordt doorgaans niet gesteld. In een tekst met de bedrijligheid voorzichtige titel *Kunst als onderzoek?* gebruikt Petran Kockelkoren Walter Benjamins bekende essay over kunst en reproduceerbaarheid om een cultuurhisto-

rische breuk met het romantische aura te construeren; maar op hetzelfde moment benadrukt hij dat de nieuwe rol van de kunstenaar in wezen helemaal niets nieuws inhoudt. Kockelkoren spreekt van een “nieuwe continuïteit [...], vanuit de hedendaagse ontdekking met terugwerkende kracht van wat kunst altijd al teweegbracht” (p. 44). Kunstenaars nemen het voortouw bij de ontwikkeling van nieuwe waarnemingsvormen die zijn afgeleid van technologische inventies. Zij “kunnen de culturele disciplinerings van de waarneming in hun tijd verkennen, aan de kaak stellen en veranderen, en eigenlijk hebben zij dat altijd al gedaan” (ibid.). Kockelkoren ziet kunst als de *research and development*-afdeling van de samenleving. “Nieuwe technieken en instrumenten openen vaak nieuwe registers van waarneming. Kunstenaars verkennen die en reiken op basis daarvan nieuwe beeldtaal aan die de betreffende ervaringen binnen het bereik van beleving en duiding brengt. En vervolgens worden de nieuwe beelden gepopulariseerd, tegenwoordig door middel van hun eindeloze vermenigvuldigbaarheid” (p. 46). Hij plaatst kunstenaars op een lijn met filosofen, op grond van hun vermogen tot het articuleren van nieuwe subjectposities (p. 58).

Het fenomeen van de onderzoekende kunstenaar betekent dus voor Kockelkoren de komst van een nieuwe avant-garde. (Of de herrijzenis van een oude? Het verschil weet hij niet duidelijk te maken.) Op basis van dezelfde feiten spreekt Graeme Sullivan echter juist van een democratisering van de kunst die een punt zet achter de uitzonderlijke en verheven status van het kunstenaarschap. De aanvaarding van de hedendaagse kunstpraktijk als een vorm van onderzoek maakt een einde aan het tijdperk waarin alleen geprivilegieerde groepen toegang hadden tot de kunst: “[...] access and ownership of the creation and communication of images of all sorts is [now] in the hands of the many” (p. 110). Dit betekent echter niet dat er nu geen grote verantwoordelijkheid meer op de kunstenaar rust – integendeel. Juist op het snijvlak van wetenschap, kunst en technologie zal de kunstenaar steeds moeten bewijzen dat zijn praktijk individuele en collectieve ‘relevantie’ bezit. Holle retoriek, als zou het kunstwerk iets uitdrukken wat niet in woorden kan worden gevat, is niet langer acceptabel, stelt Sullivan met nadruk (p. 110).

Wat betreft de methodiek van het onderzoek in de kunsten neemt deze auteur een radicale positie in. Voor hem staat *elke* vorm van beeldende kunst gelijk aan onderzoek – “a form of inquiry into the theories, practices and contexts used by artists” (p. xi). Kunstenaars zijn onderzoekers omdat zij onderzoeken waar kunstenaars mee bezig zijn. Deze cirkelredenering leidt vervolgens tot de stelling dat het onnodig en verkeerd is om onderzoeksmethoden te importeren uit bijvoorbeeld de sociale wetenschappen. Methoden voor visueel onderzoek kunnen rechtstreeks voortbouwen op de atelierpraktijk; deze is robuust genoeg om aan de strengste institutionele vereisten te voldoen, beweert Sullivan (p. xiii). De finale argumentatie voor deze stelling geeft hij aan het eind van zijn derde hoofdstuk: “[...] the visual image is replete with potential evidence of knowledge. This is a plausible claim if we consider how images operate as texts, artifacts, and events that embody cultural meanings” (p. 110). Een kunstwerk is een artefact, en na enkele decennia *cultural studies* weten we dat ieder artefact een betekenisdrager is. Deze redenering – die overigens niet alleen door Sullivan, maar door veel van zijn collega’s wordt gevolgd – springt van betekenis naar kennis, en van kennis naar onderzoek. “[Objects] carry meaning about ideas, themes, and issues. As an object of study an artwork is an individually and culturally constructed form that can be used to represent ideas and thus can be examined as a source of knowledge” (p. 80). Omdat het werk *geanalyseerd* kan worden als een drager van betekenis en een bron van kennis, moet het ook als zodanig kunnen worden *geproduceerd*.

Auteurs als Graeme Sullivan en Henk Slager zijn in wezen bezig een niche te creëren waarin kunstenaar-onderzoekers hun rechtmatige plaats kunnen opeisen. De kennis die het onderzoek in de kunsten oplevert, wordt daartoe geassocieerd met wetenschappelijke kennis, maar daar ook

direct weer van onderscheiden. Het zou gaan om kennis met een ‘singulier’ karakter: een eenmalige, niet-generaliseerbare, particuliere vorm van kennis. Hier doet een gepopulariseerde versie van het differentieerden haar intrede. Slager spreekt van “[...] een manier van onderzoeken die zich permanent bewust is van het verschil [...]”. Het bewustzijn van het verschil bevat het vermogen een open attitude en een intrinsieke tolerantie voor een veelheid aan interpretaties te mobiliseren, en het weet deze, indien nodig, om te zetten in de vorm van een verzet tegen het gevaar van welke eendimensionale contextualisering dan ook” (p. 200). Politiek correcte filosofemen worden hier gebruikt in een poging om de vinger te leggen op de onbenoembare kern van de artistieke ervaring. Het zou volgens Slager ongepast zijn om aan het onderzoek in de kunst een vaste methodiek op te leggen. “In tegenstelling tot het eendimensionale wetenschappelijke onderzoek laat het methodologische perspectief van het artistieke onderzoek zich [...] onmogelijk a priori bepalen. [...] De openheid en het ongekende zijn tenslotte de meest intrinsieke kenmerken van de kunst” (p. 201). Het ontwikkelen van nieuwe methoden is onderdeel van het artistieke onderzoeksproces zelf, lijkt Slager te bedoelen. Hij maakt gewag van “[...] multipliciteiten die zich manifesteren als tijdelijke, flexibele constructies die zonder daarbij oplossingen aan te reiken problemen zichtbaar maken, en die vanwege de constante modificatie op een niet-aflatende wijze blijven aanzetten tot nieuwe methodologische programma’s” (ibid.). Dit overspannen en redundante proza is helaas kenmerkend voor een deel van het discours over onderzoek in de kunst.

Borgdorff, Biggs

Henk Borgdorff is lector aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. In een artikel getiteld *Het debat over onderzoek in de kunsten* neemt hij afstand van auteurs zoals Slager en Sullivan, die de reguliere wetenschapspraktijk als rigide en orthodox afschilderen teneinde de onderzoeksactiviteiten van kunstenaars te kunnen presenteren als een welkom correctief. Borgdorff stelt terecht dat deze weergave van wetenschappelijk onderzoek berust op een drogbeeld. Toch ontkomt hij ook zelf niet aan een enigszins geforceerde differentiatie van artistiek en wetenschappelijk onderzoek.

Borgdorff is goed ingevoerd in het Angelsaksische debat over onderzoek in de kunsten; de verdienste van zijn artikel is dat het de stand van zaken in het debat systematisch en overzichtelijk uiteenzet. Ongefundeerde paradigmawisselingen komen bij deze auteur derhalve niet voor. Na een inleiding over de onderwijskundige context en de gehanteerde terminologie gaat hij in op de vraag hoe kunst-als-onderzoek te onderscheiden is van de reguliere kunstpraktijk. Uit twee Britse rapporten distilleert hij een lijst van zeven onderscheidende criteria, waarover min of meer consensus zou bestaan. De eerste drie criteria, die vooral de inzet en uitkomst van het proces betreffen, zijn het meest fundamenteel. 1. Onderzoek moet als zodanig zijn *bedoeld*. (Toevallige vondsten tellen dus niet mee.) 2. Het moet gaan om een *originale* uitkomst. 3. Doel moet zijn een bijdrage te leveren aan *kennis en begrip*. De overige vier criteria zijn eerder randvoorwaarden voor het onderzoeksproces: er behoort een duidelijke probleemstelling te zijn; de context van het onderzoek dient gespecificeerd te worden; er moet sprake zijn van een consistente methode; en de resultaten van het onderzoek dienen te worden gepubliceerd. Samenvattend geeft Borgdorff dan de volgende definitie: “De kunstpraktijk geldt als onderzoek wanneer het de bedoeling is door middel van een oorspronkelijke studie onze kennis en ons begrip te verruimen. Daarbij wordt begonnen met vragen die relevant zijn in de onderzoeksomgeving en de kunstwereld, en wordt gebruik gemaakt van methoden die passen bij het onderzoek. Het onderzoeksproces en de uitkomsten worden op een adequate manier gedocumenteerd en uitgedragen naar de onderzoeksgemeenschap en het bredere publiek.”

Omdat deze definitie nog onvoldoende duidelijk maakt waarin het onderzoek in de kunsten verschilt van wetenschappelijk



Els Vanden Meersch

Uit het boek *Transient Constructions*, 2003

onderzoek, wijdt Borgdorff de rest van zijn tekst aan die vraag. Hij behandelt achter-eenvolgens ontologische, epistemologische en methodologische aspecten – dat wil zeggen, de vraag naar het object van artistiek onderzoek, naar het soort kennis waartoe het leidt, en naar de passende methoden van onderzoek. Wat betreft het onderzoeks-object spreekt Borgdorff van 'artistieke feiten', een categorie die zich onderscheidt van de (natuurlijke, historische of sociale) feiten waar wetenschappers zich op richten. Artistieke feiten zouden zich kenmerken door de neerslag van een immaterieel idee in een materiële vorm: "[...] kenmerkend voor artistieke producten, processen en ervaringen is de omstandigheid dat in en door de materialiteit van het medium iets aanwezig wordt gesteld dat diezelfde materialiteit ontstijgt. [...] Het onderzoek in de kunst richt zich nu op beide: op de materialiteit van de kunst, voor zover deze het immateriële mogelijk maakt; en op het immateriële van de kunst, voor zover deze verankerend is in haar materie." Opmerkelijk is dat wat hier als een 'ontologie' wordt voorgesteld, duidelijk normatieve en repressieve effecten heeft. Hedendaagse kunstenaars die zich bezighouden met onderzoek naar globalisering, identiteitspolitiek of *gender*, om maar een aantal populaire domeinen te noemen, onderzoeken geen 'artistieke feiten' en vallen bij Borgdorff dus uit de boot. Is dit een bewuste uitsluiting of een ongewild gevolg van de noodzaak om een onderscheid aan te brengen tussen onderzoek in de kunst en onderzoek in de wetenschap?

Bij zijn behandeling van de epistemologische vraag haakt Borgdorff aan bij auteurs die stellen dat er in de kunstpraktijk een specifieke vorm van kennis belichaamd is. Onderzoek in de kunsten draait om het expliciteren van deze "praktische kennis", die "geen onmiddellijke discursieve of conceptuele uitdrukking kent", maar wel degelijk cognitief en rationeel van aard is. "De specificiteit van het artistiek onderzoek ligt nu onder meer in de eigen wijze waarop de niet-conceptuele en niet-discursieve inhoud gearticuleerd en gecommuniceerd worden." Wat moeten we ons voorstellen bij kennis die niet conceptueel maar wel cog-

nief is, niet discursief maar wel rationeel, volledig belichaamd maar toch ook articuleerbaar, hoewel we er "niet altijd via taal en begrip direct toegang toe" krijgen? In de inleiding van zijn artikel beweert Borgdorff nog dat de kunstpraktijk altijd reflexief is, want doordrongen van "theorieën, ervaringen en inzichten". Zouden er werkelijk theorieën en inzichten bestaan die conceptueel noch discursief zijn?

Hoewel Borgdorff's schrijfstijl helder is in vergelijking met de kromtaal van Sullivan en Slager, maakt hij in wezen dezelfde spagaat. Het onderzoek in de kunsten moet gelegitimeerd worden door het met wetenschappelijke vormen van onderzoek te verbinden én door tegelijk een essentieel verschil in te bouwen. Ook wat hij schrijft over de methodiek van artistiek onderzoek heeft de structuur van een onopgelost enerzijds-anderzijds. Enerzijds is het artistieke onderzoek "onlosmakelijk verbonden [...] met de creatieve persoonlijkheid en de individuele, soms idiosyncratische blik", anderzijds is het onvoldoende wanneer "de impact van het onderzoek beperkt blijft tot het eigen oeuvre, en van geen betekenis is voor de bredere onderzoeksomgeving [...]". Enerzijds maken kunstenaars, net als wetenschappers, gebruik van experimentele en hermeneutische onderzoeksmethoden, anderzijds is de kennis die dit oplevert altijd "gesitueerde impliciete kennis" – kennis die wordt belichaamd door "particuliere en singuliere producten en processen".

Overigens laat het systematisch opgebouwde betoog van Borgdorff toe om te reconstrueren waar het mis gaat. Uitgangspunt voor het denken over onderzoek in de kunsten is een performatieve opvatting over de rol van theorie in de kunstpraktijk. Het idee dat theorie uitsluitend tot het domein van theoretici behoort, die op afstand een betoog construeren over de artistieke praktijk, voldoet niet langer. In plaats daarvan stelt men – terecht – dat theorie immanent is aan het denken en doen van kunstenaars zelf. Ieder artistiek keuzemoment bevat automatisch ook een theoretische component: artistieke praktijk is gesedimenteerde theorie. Voor de schilder is bijvoorbeeld de keuze tussen olieverf en acrylverf een symbolische, om niet te zeggen ideologische

keuze; hetzelfde geldt voor de ontwerper die moet kiezen tussen een lettertype met of zonder schreef; of de fotograaf die de keuze heeft tussen kleur en zwart-wit; en dat zijn dan nog de meest zichtbare kwesties. Aangezien de kunstenaar zich, gewild of ongewild, in zijn artistieke traject altijd op paden begeeft die met theoretisch discours zijn bezaaid, kan hij zich maar beter expliciet verdiepen in dat discours, wil hij zich niet bezondigen aan artistieke 'uitspraken' waarvan hij de reikwijdte helemaal niet kan overzien. Ook Borgdorff neemt dit standpunt in. "Er zijn immers geen praktijken [in de kunst] die niet doordrenkt zijn van ervaringen, geschiedenissen en opvattingen, en omgekeerd is er geen theoretische toegang tot en interpretatie van de praktijk die niet de praktijk mede maakt tot wat zij is."

Tot zover is er geen probleem. Maar voor Borgdorff (en de auteurs naar wie hij verwijst) leidt het idee van de kunstpraktijk als gesedimenteerde theorie rechtstreeks tot de conclusie dat er in het kunstwerk concrete kennis ligt opgeslagen, die tot object van artistiek onderzoek gemaakt kan worden. Deze conclusie is voorbarig; de sprong van immanente theorie naar expliciteerbare kennis is simpelweg te groot. De 'kennis' die in het artistieke werk ligt opgeslagen, zou wel eens kunnen vervliegen zodra men haar daaruit tracht te distilleren.

De kunstenaar-onderzoeker is niet in staat om over zijn eigen schaduw heen te springen, maar in wezen wordt dat wel van hem gevraagd. De onderzoeker moet alle referenties in zijn werk benoemen, alle artistieke keuzes verantwoorden en onderbouwen en het gehele ontstaansproces van het werk navolgbaar en inzichtelijk maken. Er wordt van hem geëist dat hij zich volledig met zijn artistieke materiaal vereenzelvigd, maar er tegelijkertijd ook als een soevereine geest boven kan staan. Zo schrijft Henk Slager, in een bespreking van het boek *Artistic Research* door Mika Hannula, dat "de onderzoeker zijn/haar eigen vooroordelen, wensen, verlangens en belangen zo transparant mogelijk moet presenteren. Een keuze of interpretatie kan namelijk nimmer gelegitimeerd worden als daarbij niet duidelijk wordt aangegeven vanuit welke vooronderstellingen deze tot stand komt."

In deze vorm sluit het discours over onderzoek in de kunsten naadloos aan bij het denken over kunst als een vorm van communicatie. De verworven kennis is niets waard als deze niet wordt overgedragen en inzichtelijk gemaakt. "It is only an activity that is significant for others that can be regarded as research", schrijft Michael Biggs in een bijdrage aan de PARIP-conferentie van 2003. Biggs, verbonden aan de universiteit van Hertfordshire, stelt dat het presenteren van een kunstwerk zonder-meer nooit voldoende is om te kunnen spreken van een visuele communicatie; het werk zou zijn eigen 'intertekstuele referenties' namelijk niet kunnen expliciteren. Deze auteur neemt dus flink afstand van de ogenschijnlijk genereuze benadering van Graeme Sullivan, die in iedere fotoassemblage of multimedia-installatie direct een politiek-filosofisch traktaat herkent.

Volgens Biggs hangt de aard van de gecommuniceerde kennis nauw samen met de classificatie en interpretatie van het object, en die classificatie en interpretatie zijn niet inherent aan het object zelf. De betekenis die we aan objecten toekennen, volgt uit een wisselwerking tussen intrinsieke en extrinsieke factoren. Biggs ziet hierin reden om te stellen dat de uitkomst van artistiek onderzoek altijd meer moet zijn dan de 'esthetische' presentatie van een of meer kunstwerken. Hij pleit voor een contextuele presentatie – een combinatie van een werk en een kritische exegese die beschrijft op welke manier dat werk bijdraagt aan de vermeerdering van kennis, inzicht en begrip: "[...] it is the particular combination of 'works' and words/text that gives efficacy to the communication. Neither 'works' alone nor words/text alone would be sufficient." De kunstenaar-onderzoeker moet de ruimte die het publiek heeft om het werk te interpreteren, zo klein mogelijk maken: "[...] the contextual presentation is one in which there is an attempt to control the conditions under which the interpretation is undertaken [...]" Hieruit volgt direct waarom een 'esthetische presentatie' niet voldoet aan de criteria van onderzoek en kennisoverdracht: "In aesthetic exhibitions the author [...] has no control over the artefact's reception. If the aim of research is to communicate knowledge or understanding then reception cannot be an uncontrolled process." Zo wordt het esthetische aspect van

artistiek onderzoek gereduceerd tot een lastig element dat een optimale overdracht in de weg staat – een vorm van ruis.

Redeneringen zoals die van Michael Biggs maken duidelijk dat de trend van onderzoek in de kunsten geen onschuldige aberratie is. Vandaag de dag worden kunstenaars in toenemende mate geconfronteerd met de eis dat zij hun professionaliteit bewijzen. In de op diensten gerichte economie van de post-industriële samenleving gelden voor alle beroepen, zowel artistieke als niet-artistieke, steeds meer dezelfde eenduidige criteria van professionaliteit en competentie: heldere communicatie, doelgerichtheid, efficiëntie en zakelijkheid, strategische kennis van doelgroepen en markten, vernetwerking etcetera. Iedere professional moet zich voegen naar het regime van de transparantie, van de controleerbaarheid, van toetsing en verantwoording. De institutionele oogmerken en criteria van het onderzoek in de kunsten zouden op termijn wel eens kunnen bijdragen aan een klimaat waarin kunstenaars stelselmatig verantwoording moeten afleggen over de (maatschappelijke) relevantie van hun werk en de effectiviteit van hun 'communicaties'.

Wie wil pleiten voor meer onderzoek in de kunsten, voor meer onderzoek door kunstenaars, zou dat niet moeten doen met het doel om van de kunstenaar een documentalist te maken en van het kunstwerk een transparant medium van verslaglegging. Absoluut zelfinzicht is een fictie. Er bestaat geen artistieke praktijk zonder blinde vlekken. Onderzoek in de kunsten zou een voortzetting moeten zijn van de traditie van de avant-garde, volgens welke de kunstenaar niets als vaststaand gegeven aanvaardt, en alle evidenties omtrent het 'vak' van de kunstenaar en zijn positie in de maatschappij steeds opnieuw ter discussie stelt. Onderzoek in de kunsten is niet van belang omdat de zogenaamde kenniscomponent van het artistieke proces evident is, maar juist omdat die kenniscomponent in het geheel *niet* evident is.

De balans tussen objectieerbare en niet-objectieerbare aspecten van de kunstproductie springt voortdurend heen en weer, in een nerveuze wisselwerking tussen bewuste en onbewuste, individuele en collectieve impulsen. De objectieve kenniscomponent van de artistieke productie is problematisch – niet omdat de kunst een puur subjectieve aangelegenheid zou zijn, maar omdat de bepaling van het objectieerbare gehalte juist de inzet vormt van een artistiek-retorische strijd, die op het scherpst van de snede gevoerd dient te worden. Op dit retorische slagveld kan niemand op zoek gaan naar bruikbare kennis zonder zich – gewild of ongewild – persoonlijk in de strijd te mengen.

Besproken literatuur

- Michael Biggs, *The role of 'the work' in research*, <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>.
 Henk Borgdorff, *Het debat over onderzoek in de kunsten*, verschijnt later dit jaar in *Theater Topics*.
 Petran Kockelkoren, *Kunst als onderzoek? De onderzoekende kunstenaar*, in: *Krisis* nr. 1, 2005, pp. 41-59.
 Henk Slager, *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*, in: *Metropolis M* nr. 1, 2006, pp. 92-93.
 Henk Slager, *Kunst en methode*, in: *Boekman* nr. 58/59, 2004, pp. 197-202.
 Graeme Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts*, Thousand Oaks/London/New Delhi, Sage, 2005.

Moi, j'aime les Professeurs!

(op een melodie van Offenbach)

DIRK LAUWAERT

Nu al is het ambitieuze Europese project van de 'academisering' van het hoger kunstonderwijs niet meer dan een voetnoot in de geschiedenis. Let wel, die voetnoot zal in hoogdravende intentieverklaringen en rampzalige 'implementaties' nog lang woeden als een bosbrand, tot ze zichzelf heeft uitgebrand. De taal rond de kunst moet eerst nog tot het bot worden uitgehold. De geacademiseerde kunst zal niet door een vrij denken gedragen, maar door een panisch denken ondergraven worden. Ze zal zich in een modderstroom van citaten legitimeren. Ze zal een valse kunst zijn – en is er iets ergers dan dat?

En toch, hoe dwangmatig deze ontwikkeling zich ook doorzet, in de grond van de zaak is het een project van bejaarden, bijgetreden door een vitterige bureaucratie. Wat je hier ziet gebeuren, is werkelijk verbazingwekkend: de voetnoot wordt de titel en de eigenlijke tekst (in dit geval de kunst en het onderricht ernaartoe) de voetnoot. Kortom, een hilarisch (achteraf), beschamend (vandaag) verhaal van cynisme en verraad, van incompetentie en zwakheid. Het woord 'onderzoek' speelt hierin een strategische rol. Dit is de pasmunt waarmee de kleine kunsthogeschool en de enorme universiteit elkaar op het midden van de weg gevonden hebben.

De universiteiten bezetten het terrein van de kennisproductie (wat een koket woord!) en krijgen nu ook de artistieke productie (wat een schandelijk woord!) naar zich toegeschoven. Deze explosierende machtsconcentratie maakt discussie steeds moeilijker en scheidingen onmogelijk. Hoe groter de concentratie en dus ook de complexiteit, hoe meer men die met transparantie en afrekenbaarheid wil compenseren. Maar transparantie impliceert moraliserende regels en afrekenbaarheid vergt boekhouders. Kunst daarentegen is op zijn minst amoreel en kan per definitie nooit een sluitende boekhouding voorleggen. In de zeer intieme transactie tussen kunstenaar en cliënt (private persoon, instelling, dynastie) gebeurt het belangrijkste: overweldiging of teleurstelling, complexiteit of onverschilligheid. Deze transacties gebeuren op een plek die we nog het best als slaapkamer kunnen omschrijven; daar omstrengelen kennis en verbeelding, libido en cultuur, moreel en geschiedenis elkaar. Alle latere commentaar is een echo van dat liefdesspel. De gevraagde transparantie en afrekenbaarheid zijn illusies, of erger nog: bedrog.

Vanaf de marge (helaas, de schrijver zit er middenin) lijkt het een remake van een monsterfilm, met trucages en klankeffecten die alleen maar kunnen schitteren tegen de achtergrond van een verhaal dat flinterdun moet zijn. Wat in monsterfilms steeds getoond maar nooit voldoende benadrukt kan worden, wegens te ontluisterend, is de nieuwsgierigheid, bereidwilligheid en naïviteit van de slachtoffers. Ze kunnen het niet laten het monster op te zoeken en te bekijken. Zo zit ook het kunstonderwijs vandaag in de muil van de macht. Iedereen weet hoe het de humane wetenschappen – die andere weke intellectualiteit – is vergaan. Gehavend, geridiculiseerd, onderworpen aan de laatste afrekening – die der studentenaantallen – worden zij verleid tot het uitvinden van dubieuze hybriden. Dat één originele stem onschatbaar is, kan vandaag niet meer gedacht worden. Dat die stem niet afgerekend kan worden, gelooft niemand meer. Als die rampscenario's met betrekking tot de eigen *humanities* zo goed ingeoeffend zijn, wat kunnen die doetjes van kunstopleidingen dan nog inbrengen? Het eigen hoofd op de evangelische schaal aanbieden: "doe met ons naar believen" (zoals "heer, geef ons ons dagelijks brood").

Het woord 'onderzoek' (maar in deze tekst voortaan: de 'term' onderzoek) maskeert de diversiteit van het denken waartoe de kunst *de plein droit* behoort. Sterker nog, de kunst is de meest omvattende en risicovolle vorm van denken en zou dus als eerste moeten erkend worden als degene die voor gaat in de geschiedenis van bewustzijn en cultuur.

Al een kwarteeuw paradeert een stoet termen voorbij het hoofdgebukte en/of collaborerende docentencorps. Kunst moet

vernieuwend zijn, kunst moet geacademiseerd worden, kunst moet een project hebben, geen kunst zonder concept. Vandaag: geen kunst zonder onderzoek. De schrijver weet waarover hij spreekt, hij nam al deze termen bereidwillig in de mond. Waarom ook niet? Vernieuwing is voor hem een mogelijk verhaal, een *ars docta*. En dat je een project moest kunnen voorleggen, daar was hij niet afkerig van – gaan niet alle concours daarover? Of dat je een concept achter de hand moet hebben, dat was toch al twintig jaar het sleutelwoord van de commentatoren? En onderzoek, waarom niet? Iedereen doet toch aan onderzoek om ergens te komen?

De snelle naamwissels hadden ons nochtans wantrouwig moeten stemmen. Wat met zoveel stelligheid geponeerd wordt en toch steeds van naam verandert (van merknaam) lijkt eerder een cyclus van verpakkingen. En wat is vandaag wispelturig? De politiek. Wat is daaronder onveranderlijk? De macht. Wat is het ideale terrein voor het rookgordijn van de macht? De kunst (lieft niet als cultuur – nog steeds een anarchistenbom).

De lompe legers der academies worden op het *champ de Mars* der semantiek gemanoeuvreed. Met uitgeschalde termen: Concept, Project, Traject. De hele bende *troupiers* draait en keert tot alle pelotons er dronken van worden. Ach, wat moet het een leuk gezicht zijn vanop de tribune. Daar schalt in de loge achterin een Grand-Duc de Gérostein: "Moi, j'aime les militaires!" pardon, "Moi, j'aime les professeurs".

Ondertussen: vergeet bij subsidie- en sponsoringdossiers vooral niet het woord onderzoek te schrappen. Eén keer en het dossier ligt in de prullenbak. Vooral geen onderzoek! Tijdverlies! Men kan zonder! Hier hoort uitsluitend: "visibiliteit". Geef ons een platform voor een receptie, wat slechte champagne, een microfoon, een lokale televisiecamera, een optreden. Wat zijn cultuur en kennis? Voetvegen, sloeries.

Ondertussen: vandaag stappen studenten de kunstschool in om zichzelf uit te drukken, zichzelf te vinden. Wat men hen ook aanreikt (weer zo'n woord! Hoe schud ik ze van mijn vingers?) lokt geen confrontatie uit; zij herleiden het tot hun spiegelbeeld. In de verongelijkte, therapeutische geest van vandaag is ieder zelf herleid tot een zichzelf. Docenten voelen zich bevoorrecht de vroedmannen te zijn van adolescentie zielen die ze met wat weeïge ogen de wereld binnendragen. "L'enfant roi", ook al gaat het om twintigers.

Visibiliteit voor de instellingen, zelfexpressie aan de andere kant. Daartussen de legitimering van het kunstonderwijs. Een dissonant trio.

Het kunstonderwijs stond de hele 20ste eeuw onder curatele van programma's die meestal uit haar eigen rangen kwamen. Begin jaren '90 begon iets heel anders: de grote mars doorheen het institutionele. Bij iedere hoek van het uitzichtloze labyrint van de bureaucratie werden pasjes gevraagd. "Wat doen jullie" was uiteraard te hoog gegrepen, dat zag je meteen aan het plunje. "Hoe doen jullie het" zou kunnen helpen. Vernieuwing, Academisering, Traject, Project, Concept, en vandaag dus: Onderzoek.

Deze termen zijn verre van onschuldig. Het zijn geen woorden die als een dekseltje de oude mosterd beschermen. Hun semantische inhoud doet iets, doet alles. Deze ongrijpbare termen zijn niet informatief, maar formatief. Niet wat ermee bedoeld wordt, maar wat ze bewerken is belangrijk. De leegte van deze termen maakt ze des te gevaarlijker. Iedereen projecteert wat hij denkt daaronder te moeten verstaan. Zo is vandaag de mantra van iedere onderwijsvergadering in de hogescholen: "Wat is onderzoek?" Opdragen zonder opdracht.

Het was met de vorige termen niet beter: vernieuwing – dat kan geen programma van de kunstenaar zijn, maar is een oordeel dat anderen (later) vellen. Of een project dat men via een traject afwerkt – men schrijft dan zijn eigen opdracht waarmee men zichzelf in de boeien slaat. Onderzoek is een variatie daarop: de eindfase wordt reeds in de beginfase vastgelegd. Project en onderzoek stimuleren de specifieke intelligentie van de kunst niet, namelijk een die

tegelijk vormend én radicaal open is, die tegelijk geverbaliseerd kan worden én in de sprakeloze materie ligt, die een genadeloze onzekerheid als basis heeft (waarom iets in de plaats van niets?). Kunst is niet-weten en niet-kunnen omhoog tillen: een afgrond die een bergketen wordt.

Een scène. Begin jaren '90. Ik herinner me nog hoe de koerier van het ministerie in de leraarskamer een steeds blijer geroezemoes veroorzaakte met één woord: academisering! Gedaan met de stiefmoederlijke plaats (die later de enig juiste bleek, want wat heb je aan kunst die niet stiefmoederlijk behandeld wordt?); een nieuwe titulatuur, een (kleine) loonsverhoging en voor de studenten een diploma gelijk aan dat van een licentiaat.

Tien jaar later is het een heel ander liedje. Aan de opwaardering hangt nu een prijskaartje, en wat voor een. De docenten gaan terug naar af omdat ze niet de juiste diploma's kunnen voorleggen. Hun titulatuur moet weer enkele treden naar beneden. Maar vooral: de hele schoolcultuur wordt omgegooid. Het is er veel minder prettig om werken. De sloten worden veranderd, zodat je alleen nog maar je eigen klaslokalen binnenkunt. Je maakt geen deel meer uit van een schoolgemeenschap, je werkt in een lokaaltje. Eén elektrische ingreep en je hebt zelfs dat niet meer. Een detail? Het is symptomatisch. Een openbare verspreking van het systeem.

Het achterliggend mechanisme van deze complexe geschiedenis is professionalisering. Maatschappelijke praktijken worden er genormeerd. Men wordt door een strak curriculum geleid. Men krijgt vergunningen om het vak uit te oefenen. Gedragscodes en 'eindtermen' worden opgesteld. De 17de-eeuwse strijd tussen *anciens* en *modernes* werd toen al overgedetermineerd door het gevecht tussen meesters in hun atelier en professoren in het auditorium, een strijd tussen ambacht en geleerdheid. Deze eerste moderne traditie kan alleen maar een geprofessionaliseerde kunst voortbrengen, brengt tout court iets heel anders voort dan kunst (geraak ik nu echt niet af van die kleeftedrukkingen, dat symptoom van de radeloosheid van de kunst?).

Een kunstschool is per definitie conservatief (gelukkig maar). Docenten kunnen maar vertrekken van wat ze zelf geleerd hebben (de voltooid verleden tijd), als kunstenaar of als commentator daarop. Hun blik is onherroepelijk retrospectief. Dat het vroeger beter was, het is hun taak dat te herhalen. Dat het later beter kan, dat moet men aan de andere kant van de kathedraal denken. Ieder zijn rol.

De kern van dat conservatisme is: vakmanschap. Hoe bereid je een doek voor, hoe giet je brons, hoe hanteer je een lichtmeter, wat doe je aan een montagetafel? Zoals de modeontwerper hoort te weten hoe je een kraag snijdt, een schouder moet inzetten. Vakmanschap is de som van verzamelde *manières de faire*. Zonder dat: amateurisme dat het onpraktische voortbrengt, iets dat niet goed werkt. Ook in de kunst moet het in de eerste plaats goed werken. Het is misschien een ondankbaar leerproces, maar voor duizenden kunstenaars van de 16de tot de 19de eeuw is het spel met techniek essentieel. Het vakmanschap als precies werken met materie is de werkelijke inzet van het risicovolle spel van de kunst. Het vakmanschap is de bron van het grootste plezier. Het is handelen in de rijkste zin van het woord: vrijblijvend, dwingend, gevaarlijk.

Vandaag: weg met het vakmanschap als arbeid met materie, ten voordele van een arbeidsloos en immaterieel proces. Design van het denken, *streamlining* van het doen, de uitdagende weerstand van de materie tot nul herleiden. Vakmanschap is de techniek om die weerstand te overwinnen, niet om ze te ontvluchten. Sterker nog, het vakmanschap zoekt weerstanden op, om de grenzen van het eigen kunnen en van de materie af te tasten. Of nog algemener: zonder tegenstand van het *objectum* dat voor je voeten valt, is er geen subject. Zonder dat geworpene, verdwijnen mislukking en dus risico, weerstand en dus weerbaarheid, kwetsbaarheid en dus provocatie.

De term onderzoek zegt daarentegen: het geworpene kan gedacht (en dus weggedacht) worden. Kunst kan gestuurd wor-

den. Niets van, de tekst hoort buiten de magische cirkel van de kunst te staan. Men kondigt het aan (een poëtica), men bespreekt het eindeloos achteraf, maar in het midden hoort de stilte – soms klein, soms groot, maar stilte. De surrealistische manier om met procedures iedere procedure uit te schakelen, is de mooiste herinnering aan de leegte in het midden. Die leegte is niet mysterieus, maar leeg. Terroriserend, rustgevend leeg. Niet meer dan een hand die niigt en zich opent, de handpalm omhoog. En er rolt iets uit – een knikker, een kei, *un billet d'amour*. Een geheel vrije, vrijblijvende gift. Het midden leeft bij gratie van de gift. Dat is niet duister, maar glashelder als de tranen terwijl je het liefdesbriefje open frommelt. Voor een doekje van Morandi verschijnt de wereld als een gift, bescheiden, alomvattend.

Wat gebeurt er door academisering? Het betoog *over* de kunst maakt zich meester van de kunst. Voetnoot wordt hoofdtekst, het nadenken wordt voorzeggen, de ontmoeting met het materiaal wordt procedure, de tranen zetten zich om in epistemologie.

Zo leveren de hogescholen beetje bij beetje hun eigenheid in, namelijk als opleiding in de kunstpraktijk die zichtbaar maakt zonder te expliciteren. De kunst zet aan het denken, voortaan zet het denken de kunst op haar plaats. Hoe fragieler de *humanities*, met hoe meer termen (de hedendaagse vorm van ontdenken) zij haar omgeving besmet met culpabiliserende concepten (*class, gender, race*). De kunst wordt gedwongen te bekennen. Terwijl kunst het voorbeeld is om niet, om nooit te bekennen.

Vermits de kunst via de academisering het denken moet leren, suggereert men dat de kunstenaar niet denkt. Maar dat een kunstenaar voor zijn doek denkt, weet ieder die een atelier bezoekt. Dat een choreografe met haar dansers denkt, weet ieder die een repetitie bijwoont. Wat daar gebeurt, is lijflijk geworden denken. Een denken dat in dezelfde wereld leeft als wij, gevoed door dezelfde gebreken, dat dezelfde impasses moet doorleven en met dezelfde *tourmures d'esprit* vooruit moet. Dat de kunstenaar volwaardig aan ons debat deelneemt, is toch vanzelfsprekend. In het atelier heb ik met de man voor het doek eenzelfde gesprek als met een collega-schrijver. Ieder trekt zijn eigen conclusies, het is in de wereld niet anders. De kunstenaar is woorden- noch gedachteeloos.

Maar de termen Project en Onderzoek suggereren iets anders, en in de ateliers zindert dat na als een grove belediging. De kunstenaar zou externe ideeën nodig hebben, omdat zijn eigen praktijk ze niet voortbrengt. Project en Onderzoek dwingen hem die af. Daarmee wordt de bijdrage van de kunst tot het intellectuele leven geloofchend. Het denken van de kunst is het onstabiele, het verrassende, de onplanbare sponging, de invallen, de onvoorziene combinatie. Het bricoleurschap is onze eerste natuur, niet de methode. Hoe dat bricoleren werkt, is tegelijk efficiënt en ondoorzichtig. Het is het kunnen gebruikmaken – in één oogopslag – van een unieke, nooit meer terugkerende kans. Kan je dat aleatoire aan een bureaucratie verkopen? Nooit, omdat men niet wil, maar omdat het niet kan.

Daarom hun vraag: Project en Onderzoek. Het onplanbare uitschakelen. Transparantie in de plaats ervan. Maar in kunstopleidingen is transparantie dodelijk. Het atelier, de studio zijn veel complexere plaatsen dan een kantoor. De enige, werkelijke inzet is het opengesperde oog dat ejaculeert: wat doet hij nu! Wat blijft er over van een kunstopleiding die deze zeldzame kans (éénmaal in de loopbaan van een leraarschap) elimineert? Niets.

Dat men de artistieke praktijk ondersteunt, dat men haar opleidingen financiert, houdt niet in dat men weet waarom. Men weet het niet. Men weet het vandaag niet. Men kan het niet meer weten. Kunst schiept geen betekenis meer, omdat er geen betekenissen meer zijn. Wie die betekenis alsnog wil afdwingen in termen van project en onderzoek, is boosaardig. Men kan van kunst niet verwachten wat de maatschappij niet meer heeft.

Men zal daarmee moeten leven, met de *unaccountability* van de kunst en haar oplei-



Luc Van den Bossche, Vlaams Minister van Onderwijs en Ambtenarenzaken tussen 1992 en 1998

ding. De kunst zal zich moeten uiteenzetten, met het feit dat zij niet meer de hoeder van de betekenis is, noch de schepper ervan. Ook de bureaucratie zal met deze *MacGuffin* moeten leren leven. In het centrum is er niets. Kan het betoog waar het onderzoek op aanstuurt daarmee leven? Kan de bureaucratie daarmee leven? Geen van beide kan dat.

Dat de kunstenaar geen enkele fiducia in de taal van de inrichtende macht kan hebben, blijkt uit het nieuwe taalgebruik. Van kunstenaars en kunstinstituten vraagt men transparantie, maar zelf genereert de inrichtende macht een toenemende intransparantie. Haar taalgebruik is een hilarisch, pathologisch kluwen geworden.

Ze stelt verbijsterende vragen waarop men het antwoord schuldig moet blijven in een langgerekt "ik weet het echt niet". Ze hanteert obscure neologismen (kende u "volgtijdelijkheid"?). En dan die woekering

van afkortingen (steeds in hoofdletters) voor bureaus, adviesraden en controlecommissies. Het ondoorzichtige is het doel. Iedereen aan tafel doet alsof hij de mislukte truc niet ziet, namelijk dat de werkelijke beslissingen altijd al lang genomen zijn.

Deze tactiek creëert het moeras waarin zelfs de besten richting, inzicht en daadkracht verliezen. Deze neptaal zet de machtsverhoudingen uit de wind. Men verliest zich in niet ter zake doende dossiers, waar misleidende vragen gesteld worden, waar alleen maar domme antwoorden op te geven zijn. Van bij de eerste zin van een vergadering wordt de deelnemer schuldig aangepreut. In dit kluwen voelt men zich als de patiënt in onderbroek en groene kiel op een geverniste stoel, wachtend tot hij in de machine wordt geschoven. Het eigen bestaan is plots een schande. Zo vergaat het ook de schrijver aan de vergadertafel. Precies in een opleiding waar subtiele en wanhopige aandacht moet heersen, waar

men enthousiasme met illusieloosheid, brutaliteit met zwijgen moet combineren, juist daar heersen Project en Onderzoek.

Maar dit alles is inderdaad al geschiedenis, een kleine geschiedenis, een voetnoot. We hebben het aan onszelf te danken. We kijken meer naar studenten dan naar talenten. We leven in een klein Vlaanderen dat zijn slechtste karaktertrekken laat openbloeien: regels die wantrouwen uitzweten. Rancune in plaats van autonomie en generositeit. Een verbijsterend genot in de vernering. We zijn onze eigen onderdrukkers geworden. Zou dat onze volksaard zijn?

De auteur is verbonden aan kunsthogescholen. Hij publiceerde reeds over het nieuwe en over het project in respectievelijk *De Witte Raaf* (*Het jonge, het nieuwe en de restauratie – Capriccio met ruïne en saters*, nr. 48, maart 1994) en in *etcetera* (*Het Mechaniek van het Project. De onweersaanbare aantrekkingskracht van het woord 'project'*, nr. 72, juni 2000).

Kunst en onderzoek: een gesprek met Joëlle Tuerlinckx

KOEN BRAMS & DIRK PÜLTAU

Koen Brams/Dirk Pültau: *We willen het hebben over onderzoek, over onderzoek in het algemeen en over jouw onderzoek in het bijzonder...* Joëlle Tuerlinckx: *Waarom willen jullie het daar met mij over hebben? Volgens mij doe ik iets heel gewoon wanneer ik onderzoek, en ik denk bovendien dat ik in mijn onderzoek op een heel gewone manier te werk ga.*

K.B./D.P.: *We vragen het natuurlijk niet alleen aan jou. Op dit ogenblik praten we erover met verschillende kunstenaars. Maar het is wel zo dat we nog het meest van al in jou geïnteresseerd waren, toen we over kunst en onderzoek begonnen na te denken. Misschien juist omdat jouw werk ons niet zo typisch leek voor de topoi en werkwijzen waar zoveel kunstenaars vandaag in hun onderzoek mee te koop lopen.*

J.T.: *Vinden jullie ook niet dat de dimensie van het onderzoek tegenwoordig door te veel kunstenaars op de voorgrond wordt geplaatst?*

K.B./D.P.: *Ja, precies.*

J.T.: *Dan begrijp ik jullie al wat beter. Ik heb de indruk dat het woord onderzoek letterlijk aan het leeglopen is. Stilaan verliest het alle betekenis die er potentieel in vervat zit, de betekenissen die men er ooit aan heeft willen geven of die men eraan dacht te kunnen geven. Ik vind het eigenlijk nogal banaal te zeggen dat een kunstenaar zoekt. Het is het eerste wat je kan voelen wanneer je een atelier binnenkomt: de immateriële sfeer van het onderzoek. Maar nu maakt zowat iedereen aanspraak op dat woord. Het beleef een inflatie en wordt naar voren geschoven als een 'strategie': nog zo'n woord dat te grabbel wordt gegooid. Ik ben niet zeker of dat nu te wijten is aan de kunstenaars zelf of aan de hele structuur van curatoren en critici. De voorbije tien jaar krijg je sterk de indruk dat het hele systeem, zeker het systeem van curatoren, terecht is gekomen in een stroomversnelling waarbij men steeds makkelijker met onderwerpen, begrippen en terminologieën uitpakt. Termen en praktijken worden zo samen geïnstitutionaliseerd.*

K.B./D.P.: *En jij denkt dat die institutionalisering ons ertoe dwingt om de termen opnieuw te definiëren?*

J.T.: *Juist. Ik denk dat we er goed aan doen de termen te herdenken en strakker te maken en dat de kunstenaar zijn onderwerp beter zou moeten definiëren, zeker wanneer zijn onderwerp, dat zo vanzelfsprekend lijkt, net bestaat uit het onderzoek zelf, uit een attitude en een specifieke methode.*

K.B./D.P.: *Kunnen we ook niet denken aan een derde weg, waarbij jij jouw onderzoek inzet als een methode die zich verzet tegen haar eigen institutionalisering?*

J.T.: *Misschien wel. Dat is een goed idee.*

K.B./D.P.: *Sinds wanneer ben je bewust in onderzoek geïnteresseerd?*

J.T.: *Al van toen ik kind was. De vraag waarom ik bepaalde dingen veel liever deed dan andere heeft mij altijd beziggehouden. Ik herinner mij een periode die jaren heeft geduurd. Ik woonde op het platteland en maakte boeketten, als een serieuze activiteit. Ik deed dat graag en had een hekel aan de exemplaren die ik soms in de winkels zag staan. Algauw beseftte ik dat ik met het maken van die boeketten op zoek was naar probeersels en experimenten; het waren geen pogingen om een welbepaald effect te reproduceren. Rond dezelfde tijd ging ik ook allerlei scheikunde- en verfdozen kopen, alle mogelijke en denkbare dozen die je toen op de markt kon vinden, zonder ooit een handleiding te lezen. Ik was dus zeker door de wetenschap gefascineerd, maar niet in die mate dat ik de experimenten uitvoerde met een duidelijk doel voor ogen: vinden vond ik vervelend. Beetje bij beetje begreep ik dan dat ik alleen in het kunstonderwijs ruimte zou krijgen om dat soort zoekacties te ondernemen, zonder bij voorbaat resultaten te moeten boeken en zonder de noodzaak tot identificatie. Want mijn experimenten hadden toen niet per se een naam of label. Ik herinner mij ook dat ik in het erg burgerlijke dorp waar ik toen woonde een tijdlang verzet was op het bedenken van allerlei komische performances. En ik gaf er ook een eigen naam aan: *blagues de société*.*

K.B./D.P.: *Een soort solipsistische happenings?*

J.T.: *Vandaag zou men dat automatisch performances of acties of iets dergelijks. Zelf zou ik het nu waarschijnlijk sculpturen noemen. Toen ik later aan de universiteit van Gent een workshop mocht organiseren, noemde ik het *action without knowing*. Dat is een term die misschien ook los van de specifieke con-*

text en referenties kenmerkend is voor de zoekacties uit mijn kindertijd en voor de manier waarop ik mij verhoud tot onderzoek. Wat mij opvalt is dat het huidige succes van termen als 'onderzoek' en 'werk' – iedere kunstenaar 'werkt' tegenwoordig 'rond' iets – om nog maar te zwijgen van een term als 'strategie', in het nadeel van termen als 'idee' of 'studie', wijst op een lexicale contaminatie door de bedrijfswereld. Je vericht zogenaamd onderzoek om kennis te vergaren, je werkt om resultaten te boeken en te produceren... Niet voor niets valt de lexicale evolutie samen met een heuse versnelling van het systeem, die gepaard gaat met een toenemende vermarkting en professionalisering. Kunst heeft altijd wel raakvlakken gehad met een sociale praktijk, van politieke of religieuze of andere aard, maar ik denk wel dat je er vroeger makkelijker een vorm van vrijheid en kritische distantie in kon vinden. Misschien is de huidige situatie niet zo fundamenteel anders dan in de tijd van de kathedraalbouwers, maar ik denk toch dat het door het geglobaliseerde systeem van kunstbeurzen en biënnales bijzonder moeilijk is geworden om je nog te onttrekken aan de schijnbare noodzaak de kunstwereld te beheren als een enorme logistieke en mercantiele organisatie.

K.B./D.P.: *Maar daarmee is elke vorm van verzet nog niet uitgesloten?*

J.T.: *Ik blijf ervan overtuigd dat kunst tijd nodig heeft. In de huidige stroomversnelling gebeurt alles alsof er een grens is overschreden, een limiet die je verplicht een stap terug te zetten, een beetje zoals wat er in de luchtvaarttechniek gebeurde met de Concorde. Wanneer de dingen erg snel gaan en een oppervlakkige behandeling krijgen, krijg je een vorm van steriliteit.*

K.B./D.P.: *Staat dat je werk in de weg?*

J.T.: *Nee, dat niet, integendeel, maar ik denk dat je waakzaam moet zijn.*

K.B./D.P.: *Een stap terug zetten, het fenomeen sterilisering bestuderen en benutten... Is dat je werkwijze?*

J.T.: *Het is minstens een zienswijze. Ik was altijd al geïnteresseerd in context, in het bevragen van de context. De modellen van Asher en Buren vormen voor mij nog steeds een referentie; het is iets wat mij gaande houdt. Aangezien ik weigerachtig sta tegenover de onttovering van het conceptuele en altijd voorbij het concept wil gaan, het wil toepassen en in de praktijk wil brengen, voel ik mij door die historische referenties totaal niet gehinderd. In mijn tentoonstelling in het Bonnefantenmuseum bijvoorbeeld, kon men exact het tegenovergestelde zien van wat ik deed in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen: voor *The fascinating faces of Flanders* hebben we het ganse museum wit geschilderd – de muren waren eerst stoffig rood – terwijl ik in Maastricht een reeks kleurrijke decors heb ontwikkeld. De aandacht voor de context is onze redding, denk ik; de verschillende werkwijzen zijn nooit tegenstrijdig, en als dat al het geval is, dan ben ik ervan overtuigd dat kunst waarschijnlijk de enige discipline is die haar eigen tegenstrijdigheden niet moet zien op te lossen. Ze moet die eerder thematiseren. Politici kunnen zeggen dat alles zwart of wit is, maar wij kunstenaars hebben de plicht te zeggen dat alles niet zo eenvoudig is, dat er geen dichotomieën zijn. Het is een houding die ons het recht geeft om te kritiseren wat ons terzelfdertijd fascineert. Het is ook een positie die ons toelaat om ogenschijnlijk aan de oppervlakte te blijven, teneinde de structuren beter te onderzoeken.*

K.B./D.P.: *Wat ons bij je tentoonstelling in het Bonnefanten opviel, was de kritische teneur van je video's.*

J.T.: *De video's gaven uitdrukking aan mijn ambivalente gevoelens tegenover een andere vorm van sterilisering: de sterilisering van de werkwijze. Zoals ik al zei is het maar een kleine stap van een steriele terminologie naar een steriele praktijk. Je zou zelfs kunnen zeggen dat die twee samengaan. In de video's reageerde ik op de actuele topos van de uitvergroting. Dat heeft me altijd beziggehouden, maar vandaag krijg ik de indruk dat je om het even welk beeld maar hoeft uit te vergroten, dat je maar één film per zaal hoeft te tonen om al te geloven dat je een museumruimte helemaal kunt bezetten. Ik vind dat een goed voorbeeld van een werkwijze en een methode die tot een strategie is verworden. Begrijp me niet verkeerd, ik wil daarmee niet zeggen dat je maar beter helemaal abstractie maakt van strategieën; kunst wordt altijd gevoed door wrijvingen met de realiteit, en in dien ver-*

stande moet de kunst een zeker aantal strategische antwoorden ontwikkelen. Alleen is de realiteit vandaag echt wel complex geworden. Simpel gezegd: vroeger worstelde men met de primaire kleuren en een paar andere, natuurlijke pigmenten; vandaag beleven we een explosie op alle niveaus: materialen, dragers, taalgebruik, attitudes, systemen... en bemiddelaars.

K.B./D.P.: *Wat we ondertussen de professionalisering van de kunst noemen...*

J.T.: *Inderdaad, als je daarmee verwijst naar alle professionelen die hetzelfde object bestuderen op dezelfde manier en met dezelfde referenties.*

K.B./D.P.: *En aangezien jij nu eenmaal niet van gestandaardiseerde boeketten houdt... Maar om terug te komen op het onderzoek van een kunstenaar: hoe kan iemand daarmee in aanraking komen?*

J.T.: *In een atelier. Het is trouwens erg moeilijk en misschien ook niet echt opportuun om het onderzoek daaruit weg te halen. Wanneer je met een minimum aan ontvankelijkheid een atelier binnenkomt, kun je onmiddellijk voeling krijgen met de coherentie van een denkwereld, ook al sta je op het eerste gezicht oog in oog met een wereld die zowel qua affecten als percepten uit brokstukken bestaat. Wat er in die wereld op het spel staat, is net de betekenis die groeit uit het verband dat de kunstenaar tussen dat alles zal leggen. Eigenlijk denk ik dat een van de functies van kunst eruit bestaat om werelden die door sociale of politieke compartimentering werden losgekoppeld aan elkaar te koppelen. Maar het werk dat zich onder dat netwerk van koppelingen afspeelt, en wat in mijn opvatting dus het onderzoek uitmaakt, behoort per definitie tot de orde van het onzichtbare, van datgene wat niet getoond kan worden.*

K.B./D.P.: *Je bedoelt dat het zichtbaar maken van het onderzoek de eerste stap is naar de sterilisering ervan.*

J.T.: *Ja. Alle stappen in de richting van een programmering van het onderzoek door curatoren hebben overigens tot een mislukking geleid. Tot simulatie en fetisjisme. Daarom ben ik terughoudend wanneer iemand mijn atelier wil filmen. Het is er trouwens koud, in de winter heb je er drie truien nodig en het is een varkensstal. Nee, ik denk dat het onderzoek moeilijk te communiceren valt, omdat je in mijn definitie van artistiek onderzoek niet noodzakelijk weet waar je uitkomt. Je weet niet waar je onderzoek voor dient en of het wel ergens toe dient. Ik zou hier een esthetische metafoor kunnen gebruiken en het onderzoek kunnen gelijkstellen met het werk van een beeldhouwer: ik denk graag dat het noodzakelijk is dat er tussen de kunstenaar en zijn onderzoeksobject *lucht* blijft zitten. Dat vergt veel tijd. Ook wanneer men iets vindt, wanneer men ergens bij uitkomt, blijft het resultaat van het onderzoek immaterieel en ontastbaar: het moet eerst worden omgezet in een tekst of in een heel systeem van tekens of symbolen. De veronderstelling dat je je onderzoek kunt presenteren of zelfs exposeren is dus intrinsiek tegenstrijdig. Aan het omslachtige proces van omzetting en sedimentering moet je veel energie en middelen besteden. En aangezien er in onze maatschappij niet zoveel geld beschikbaar is voor zaken die niet *a priori* direct kunnen worden gecommuniceerd of geïnstrumentaliseerd, kunnen sommige kunstenaars de verleiding niet weerstaan om hun onderzoek te tonen en daarmee vast te leggen.*

K.B./D.P.: *Voor die kunstenaars is het toch ook een manier om zichzelf te definiëren, om 'hun onderwerp', hun werkobject te bepalen.*

J.T.: *Daarmee raken jullie aan een ander punt dat mij bezighoudt. Het eerste wat van een jonge kunstenaar wordt verlangd, is dat hij zich uitdrukt, dat hij een discours over zijn werkobject ontwikkelt. Natuurlijk denk ik ook dat we allemaal ons 'thema' hebben, een onderwerp dat we uitdrukken, maar voor mij zou het juist en nuttiger zijn te zeggen dat we 'door' iets werken (emotioneel, perceptief of intellectueel), eerder dan dat we ergens 'rond' werken – steeds weer vanuit het oogpunt van economische rentabiliteit. Ook de impliciete gedachte dat je de kunstenaar van een bepaald thema bent, staat mij bijzonder tegen. Dat je bijvoorbeeld wordt gelabeld als de kunstenaar van 'de punten' of van 'het licht'. Zoals een Amerikaanse landbouwer die zich specialiseert in de teelt van een welbepaalde bonenvariëteit. Ook dat komt voort uit een misplaatste toe-eigening en pseudospecialisering die zich richt naar de logica van het economische systeem. Alsof een 'onder-*

werp' iemand kan toebehoren, alsof datgene wat kunst interessant maakt niet juist bestaat uit de confrontatie en ontmoeting van de singuliere behandelingen die door verschillende kunstenaars worden gegeven aan bepaalde deelgebieden van de werkelijkheid. Dat is trouwens een van de redenen waarom Willem Oorebeek en ik hebben beslist om samen te gaan werken vanuit gemeenschappelijke obsessies en fascinaties, zoals het zwart, punten en black-out. Het was een rijke ervaring die tot een mooie publicatie heeft geleid. Wel is het betekenisvol dat niet één van de tentoongestelde werken werd verkocht. Bij gebrek aan toe-eigening en identificeerbare labels waren de verzamelaars duidelijk een beetje in de war. Ze wisten niet meer of het nu een werk van Willem Oorebeek of van Joëlle Tuerlinckx betrof. Stel je voor dat men in de westerse renaissance van de ene dag op de andere per decreet had besloten dat Raphaël de schilder van de madonna's was en dat alle andere kunstenaars zich maar ergens anders mee bezig moesten houden. Waar zouden we nu dan staan? Het is natuurlijk een paradox dat we met enige afstand en op wereldschaal beseffen dat iedereen uiteindelijk hetzelfde doet, of dat we verschillende dingen doen op gestandaardiseerde wijze.

K.B./D.P.: *Je wil zeggen dat er wel verschillende onderwerpen zijn, maar dat je eenzelfde verhaal kunt vertellen of eenzelfde praktijk kunt hebben.*

J.T.: *Absoluut. En dat gevoel wordt nog versterkt door de formats van het kader waarin al dat werk wordt gepresenteerd. Ik denk meer bepaald aan de biënnales en andere manifestaties van ons *global salon*, die ik weiger te zien als een weerspiegeling van de kunstwereld. Natuurlijk zijn er ook bij die erin slagen een zekere analytische distantie te behouden en hun positie te bepalen, zoals bijvoorbeeld de laatste Documenta. Begrijp mij ook niet verkeerd, ik bedoel niet dat kunst het kan of zou moeten kunnen stellen zonder bemiddelaars, galleries, curatoren, critici of museumdirecteurs. Integendeel zelfs, kunst heeft daar eens te meer nood aan wanneer ze wil blijven werken in een richting die niet noodzakelijk onderworpen is aan een concept van wat toegankelijk is voor het grote publiek. Ik verwerp dus niet de functies maar eerder de algemene organisatie van een kader dat iedereen dreigt te instrumentalisieren. Wat mij in die evolutie verontrust, is dat de indeling in formats, per thema of per onderzoeksonderwerp, een globale weerslag heeft op de manier waarop je de kunstwereld zou kunnen beleven als een gemeenschap van individuen. Brussel is duidelijk nog een uitzondering, maar in New York bijvoorbeeld is de geweldige periode van de minimal art, toen mensen als Sol LeWitt of Eva Hesse nog over het werk van andere kunstenaars schreven, al lang voltooid verleden tijd. De economische logica heeft alles een stuk taaier gemaakt, ook de relaties tussen de kunstenaars onderling... Waarschijnlijk verklaart dat waarom er vandaag geen echte bewegingen meer zijn: ieder voor zich... Er zijn zeker nog modes, maar geen bewegingen meer.*

K.B./D.P.: *Nog een paradox...*

J.T.: *Veel kunstenaars sloven zich uit om hun onderwerp te beschermen alsof de kunstwereld een groot jachtgebied is waarvoor je een brevet nodig hebt. Kunst moet aan die brevetten zien te ontsnappen, anders kwijnt ze weg en verliest ze de rijkdom van confrontaties, ontmoetingen en invloeden. Willem en ik hebben ondervonden hoe de weg die we samen hebben bewandeld ons eigen werk en onze reflectie heeft gevoed. Ik kan jonge kunstenaars alleen maar aanmoedigen om hun eigen reflectie te laten rijpen door na te gaan wat de raakvlakken zijn met het werk van andere kunstenaars.*

K.B./D.P.: *Wanneer kunstenaars met hetzelfde bezig zijn, krijg je misschien ook een pertinenter beeld van waar hun onderzoek precies uit bestaat.*

J.T.: *In zekere zin wel. Die gedachte brengt mij bij een vaststelling die daar voor mij mee samenhangt, die van het geheugenverlies waarmee de kunstwereld meer en meer te kampen heeft. Het is een fenomeen, opnieuw tussen angst en marktstrategie, dat ervoor zorgt dat de kunstenaars de geschiedenis en de traditie niet meer op zich willen nemen. Die negatie is trouwens de beste manier om de geschiedenis nog maar eens te herhalen, en vaak slechter.*

K.B./D.P.: *Denk je dat de institutionele kaders zoals die vandaag functioneren iets met dat geheugenverlies te maken hebben? Kunnen galleries de kunstenaars bijvoorbeeld nog genoeg tijd geven voor onderzoek?*

J.T.: Gelukkig zijn er nog galeries die zich echt interesseren voor het werk van hun kunstenaars en die ervoor zorgen dat bepaalde praktijken kunnen overleven. Zeven jaar geleden heb ik wat dat betreft een beslissing genomen. Ik wilde zien hoe ik van mijn werk kon leven door afstand te nemen van het onderwijs, dat mij voordien helemaal in beslag nam. Op dat ogenblik kreeg ik een publieke opdracht waarvoor ik het zelfstandigenstatuut nodig had. Het woord en het concept 'zelfstandige' bevielen mij wel, dus greep ik de gelegenheid met beide handen aan. Aanvankelijk was ik er blij mee, ook wanneer ik zelf alle facturen moest schrijven. Daarna heb ik door een toevallige samenloop van omstandigheden het aanbod van een galerie aanvaard, nadat ik er verschillende had geweigerd. Eerst was het nog een avontuurlijk experiment, maar vandaag werk ik nog steeds met dezelfde galerie, die van Stella Lohaus in Antwerpen. De samenwerking bezorgt mij onmiskenbaar veel zichtbaarheid en boeiende kansen, maar ik ben er mij wel van bewust dat je waakzaam moet blijven.

K.B./D.P.: *We zijn het eens met je analyse dat de institutionalisering van het onderzoek verband houdt met een mercantiele evolutie binnen de kunstwereld. Maar denk je niet dat je dezelfde evolutie ook in meer esthetische termen kunt opvatten, namelijk als een gevolg van de erfenis van de conceptuele kunst?*

J.T.: Dat speelt in bepaald opzicht zeker mee. Zoals ik al zei maken zulke tegenstrijdigheden nu eenmaal deel uit van de kunstwereld.

K.B./D.P.: *In je werk maak je aanspraak op een verwantschap met de conceptuele traditie, maar tegelijk knoop je ook sterk aan bij een modernistische visie: je reflectie op het medium en het materiële aspect ervan maakt dat je je bevrijdt van een beperkte strekking binnen de conceptuele kunst, waar het volstaat om ergens 'een idee over te hebben'.*

J.T.: Mijn eerste werken waren, hoewel materieel, gemaakt van 'ideeën' – maar ik heb ze niet getoond... Ik ben pas laat met tentoonstellen begonnen. Ik wilde alleen exposeren als de bestaansredenen en de voorname betekenis van wat ik maakte eruit bestond dat het in de openbaarheid zou komen. Want wanneer je ervoor kiest tentoon te stellen, dan kies je, om het met Borges te zeggen, duidelijk voor een bepaalde richting in 'de tuin met duizend splitsende paden'. Zo was het eerste werk dat ik toonde – weliswaar in mijn atelier, tijdens een *Parcours d'artistes* in Sint-Gillis bij Brussel – een installatie, een soort hok dat dienst deed als *conversation piece*. Met een systeem van micro's en schuifdeuren werd de communicatie aan de ene kant opgenomen en aan de andere kant weer uitgezonden. Je kreeg de verkeerde indruk dat je een gesprek voerde met de mensen in het hok, die van buitenaf zichtbaar waren door hun zwarte silhouetten, terwijl zij je binnen konden zien... Goede ideeën, weliswaar nogal gekunsteld, die al de kiem van thema's bevatten die mij nog steeds bezighouden, zoals communicatie en de impasses van de communicatie. Maar dat werk heb ik vervolgens teruggetrokken en vernietigd. Telkens wanneer er opnieuw een *Parcours d'artistes* wordt georganiseerd, hang ik sindsdien een bordje met de woorden "Jaarlijks verlof" aan mijn voordeur. Eigenlijk werd mijn werk in België voor het eerst echt publiek gepresenteerd in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten. Ik maakte er een muurtekening zonder vast plan. Dirk Snauwaert had mijn atelier bezocht en gezien hoe ik in een muur gaten maakte die ik weer opvulde met kleur. Ik was geïnteresseerd in de hoeveelheid tijd en ruimte die tussen twee kleurgaten kon ontstaan. En Dirk verraste mij door mijn werkwijze te vergelijken met de kleurdruppels van Vantongerloo, die ik niet kende. Schitterend was dat. Zo ontdekte ik plots een onverwachte verwantschap met een 'geestelijke' voorvader. Het was alsof het verlies van intimiteit dat voortvloeide uit een publieke presentatie werd gecompenseerd door de intimiteit van die verwantschap met Vantongerloo. Het kwam ook als een verrassing omdat ik, als jonge Belgische kunstenaar, toch eerder voorbestemd was om plaats te nemen in de surrealistische en conceptualistische lijn van kunstenaars als Magritte en Broodthaers. Het was met andere woorden alsof ik tegelijk in twee totaal verschillende werelden stond; maar dat stoorde mij niet en bracht mij niet uit mijn evenwicht. Ik vind het zoals gezegd een noodzaak om mij in te schakelen in een continuïteit, om van daaruit te vechten tegen het geheugenverlies en om tegelijk alle tegenstrijdigheden die eruit voortvloeien en die mij gaande houden op mij te nemen. Een van de echte voorrechten van een kunstenaar is volgens mij dat hij geen probleem hoeft te hebben met zijn eigen tegenstrijdigheden, dat hij er zelfs het voorwerp of het onderwerp van zijn werk van kan maken...



Joëlle Tuerlinckx

Drawing Inventory, 2006, detail tentoonstelling Drawing Center, New York (materiaal [j.t.w.o.], Joëlle Tuerlinckx/Willem Oorebeek, Bild oder, 2005)

K.B./D.P.: *Je suggereert ook dat een kunstenaar zich met alles kan bezighouden, dat hij alles zou moeten kunnen aangrijpen... Dat houdt verband met de gedachte dat kunst de hele geschiedenis met zich meedraagt.*

J.T.: De geschiedenis, de kunst, de kunstgeschiedenis worden gedragen door dialectische tegenstrijdigheden. Anders gezegd, mijn motor werkt niet op water. Dat is ook de reden waarom ik jullie aan het begin van dit interview kon vragen "Waarom ik?". En daarom ook voel ik mij na achttien jaar 'publieke werkzaamheden', na mijn deelname aan verschillende edities van Documenta en na mijn tentoonstellingen in New York, Berlijn of Antwerpen op steeds als iemand die zich aan de rand en op de drempel van de kunst bevindt. De wil om tegenstrijdigheden te assimileren en zo tegelijk op te lossen, zorgt er ook voor dat ik mij weiger te begeven in een conflictuele logica. Als ik mij niet vergis, was het Adorno die zei dat een kunstenaar die wil dat zijn werk bestaansrecht krijgt, de aartsvijand van een ander kunstenaar moet worden. Dat is misschien een strategie, de strategie van de negatie en meer algemeen van het geheugenverlies. Misschien is zo iets opportuun voor een aantal 'ideeënkunstenaars', maar ik hou er niet van. Waarschijnlijk is dat ook de reden waarom ik kunst op basis van 'ideeën' wantrouw en waarom mijn werk zich in de periferie van dat alles heeft ontwikkeld.

K.B./D.P.: *Je wijst op de problematische erfenis van de conceptuele kunst, op de soms dramatische en storende consequenties ervan...*

J.T.: Die erfenis kan inderdaad storend zijn. Een belangrijke beweging of een belangrijk werk als het urinoir van Duchamp kan natuurlijk 'vreselijke' gevolgen hebben, maar daarom blijft het niet minder over-eind. 'Onhoudbaar' is volgens mij de meest geschikte term wanneer we het hebben over de erfenis van de radicaalste vormen van conceptuele kunst.

K.B./D.P.: *Je vindt het ook onhoudbaar om over alles ideeën te hebben...*

J.T.: Ja. Het is bedroevend dat men de functie van kunst in de maatschappij daartoe herleidt, dat men kunst gebruikt als alibi en een plaats laat innemen die nog het meeste lijkt op een overblijfsel van het sociale veld. De sterkste werken, de werken met de meeste diepgang, en die overeind blijven, die je het meest en het langst aanspreken, zijn ongetwijfeld die werken die geen probleem hebben met het feit dat ze gedeeltelijk ontsnappen aan het discours en aan datgene wat bevattelijk is. Onlangs ben ik gaan kijken naar de zwart-witfoto's van Jos De Gruyter en Harald Thys. Ze hebben een diepe indruk op mij gemaakt: alles is er tegelijk zo sterk en zo onuitsproken, vervat in een soort iconisch en collectief onbewuste. Ik vroeg mij af hoe een Fransman die beelden zou lezen en of je geen Belg moet zijn om het werk echt te kunnen plaatsen. De foto's lieten mij duidelijk aanvoelen dat het niet nodig of wenselijk is om in kunst alles te begrijpen. Kunst moet in

zekere zin altijd nog een beetje lokaal blijven, ze moet vervat zitten in een specifieke collectieve ruimte. Wat mij betreft, betekent dat evengoed dat je aan de rand van het systeem werkt. Van nature ben ik geneigd om mij buiten het systeem te plaatsen. Ik kan maanden aan een stuk alleen in mijn atelier blijven zitten. Slechts een windstoot, een gordijn dat opwaait, laten mij in een fractie van een seconde iets voelen van de buitenwereld. Dat is voor mij voldoende.

K.B./D.P.: *Probeer je dan abstractie te maken van het heden?*

J.T.: Integendeel, wat ik in kunst zoek is juist een manier om in het heden te leven en echt te *improviseren*, in de betekenis die Steve Paxton eraan geeft in zijn choreografieën. Manieren om me erdoorheen te slaan en zowel moreel als materieel in het heden te overleven, zonder me van tevoren te projecteren in een toekomst waarin ik een verhoogd doel of resultaat zou moeten bereiken. Aanvaarden dat je in het heden leeft, is ook aanvaarden dat je niet op alles een antwoord hebt, en dat is op zich al heel wat. Nogmaals, het is wat mijn opvatting van het onderzoek onderscheidt van wetenschappelijk onderzoek. Ik wil niet zoeken naar een formule die me in staat stelt om het resultaat te 're-produceren': heden en werkelijkheid zijn wat mij betreft niet reproduceerbaar. Alles is uiteindelijk een kwestie van schaal en benadering: als ik niet op zoek ben naar een manier om een fragment van de werkelijkheid te reproduceren, is dat gewoon omdat ik niet geloof dat zo iets mogelijk is. Alleen al een fotokopie is nooit identiek aan een andere.

K.B./D.P.: *Je zoekt naar een manier om in het heden te leven, maar wel met de nodige distantie, de nodige 'lucht' tussen je onderzoeksobject en jezelf. Je wil je liever naast dan buiten de dingen weten.*

J.T.: Zo zou je het kunnen zien. Neem nu schilderkunst. Ik ben erg geïnteresseerd in schilderkunst, al was het maar omdat het een kunstvorm is die in onze cultuur altijd een centrale rol heeft gespeeld. Misschien heb ik, terwijl ik uitdrukkelijk *niet* schilderde, wel opzettelijk verkend wat er in de schilderkunst, of liever *parallel aan* de schilderkunst, te verkennen viel. Gisteren heb ik in mijn atelier bijvoorbeeld alle voorwerpen gefotografeerd die in mentaal opzicht verband houden met 'mijn' schilderkunst. Ik 'werk', ik 'onderzoek' omwille van het plezier om met het onderzoek bezig te zijn, om in het heden te zitten, maar wellicht ook om de mogelijkheden van schoonheid te verkennen. Ik ben gefascineerd door de kracht van dat betugelde en hardnekkige woord 'schoonheid'. Het is taboe, niemand gebruikt het nog in theoretische teksten maar tezeldertijd wordt het op onbewaakte momenten voortdurend gebruikt. Het ligt op de lippen van kunstenaars, critici en curatoren wanneer zij op een informele manier commentaar leveren bij een werk. De kwestie van het schone heeft bij mij altijd veel vragen opgeroepen. Mijn eerste

experimenten en *blagues de société* bevatten in feite al een impliciete kritiek op de conventies van smaak en schoonheid. Op die manier kon ik daar nieuwe mogelijkheden en ontwikkelingen voor onderzoeken. Toen ik mij inschreef voor de kunstschool en mijn toekomstige leraar naar mijn motivatie vroeg, heb ik geantwoord dat ik mijn idee van schoonheid wilde verruimen.

K.B./D.P.: *Sommige mensen zullen onze vraag en jouw antwoord misschien problematisch vinden, ook al situeer je het van meet af aan binnen een discursief proces.*

J.T.: Misschien lijkt mijn antwoord naïef. Toch ben ik er nog steeds van overtuigd dat het herhaalde contact met kunst en de kunstpraktijk zelf onze perceptie ervan verruimt en ook het werkterrein verbreedt. Ik ben het eens met Wim Wenders, die na zijn Gouden Palm zei dat hij er nog steeds van overtuigd was dat kunst de wereld kan veranderen. Dat het een cliché is, is geen bezwaar. Natuurlijk zijn er vandaag tal van redenen om kunst te maken, maar ik geloof dat de diepe overtuiging dat het gaat om iets noodzakelijks en heilzaams er ondanks alles nog steeds in doorschemert. Ik denk toch dat kunst een positieve sociale rol speelt, eerder vredelievend dan strijdlustig, zowel op het niveau van het individu als op dat van het collectief. Ik denk aan de fameuze 'was op de theepot' van Duchamp: het is geen basisfunctie van kunst, maar daarom niet minder een gevolg ervan, een essentieel bijproduct. Het staat iedereen vrij om sceptisch te zijn en te zeggen dat het niet meer is dan een alibi voor kunstenaars die hun geweten willen sussen, terwijl ze de – problematische – loop der dingen op een veilige afstand gadeslaan, zonder enig radicaal sociaal of politiek engagement.

K.B./D.P.: *Laten we nog even terugkomen op de manier waarop je je werk presenteert als een meta-machine.*

J.T.: Ik heb altijd een fascinatie gehad voor meta-activiteiten. Vooral voor imitatie, en ook voor tautologieën. Wanneer ik mij in een tentoonstellingsmachinerie bevind, krijg ik meteen zin om de principes ervan te imiteren, om zelf te gaan experimenteren met de praktijken die ik observeer. Misschien druipt mijn werkwijze daarmee wel in tegen de taxonomie van Bloom, voor wie imitatie het primaire stadium was van alle menselijke activiteit, gevolgd door associatie, extrapolatie en uiteraard ook inventiviteit. Wat mij betreft zijn imitatie en creatie toch nauw met elkaar verbonden. Daarbij gaat het mij ook altijd om een fundamentele, bijna dierlijke strategie, die neerkomt op de minimalistische ethiek om 'zo min mogelijk te doen'. En het minst mogelijke doen, dat kan op een vreemde manier het werk van een heel leven zijn.

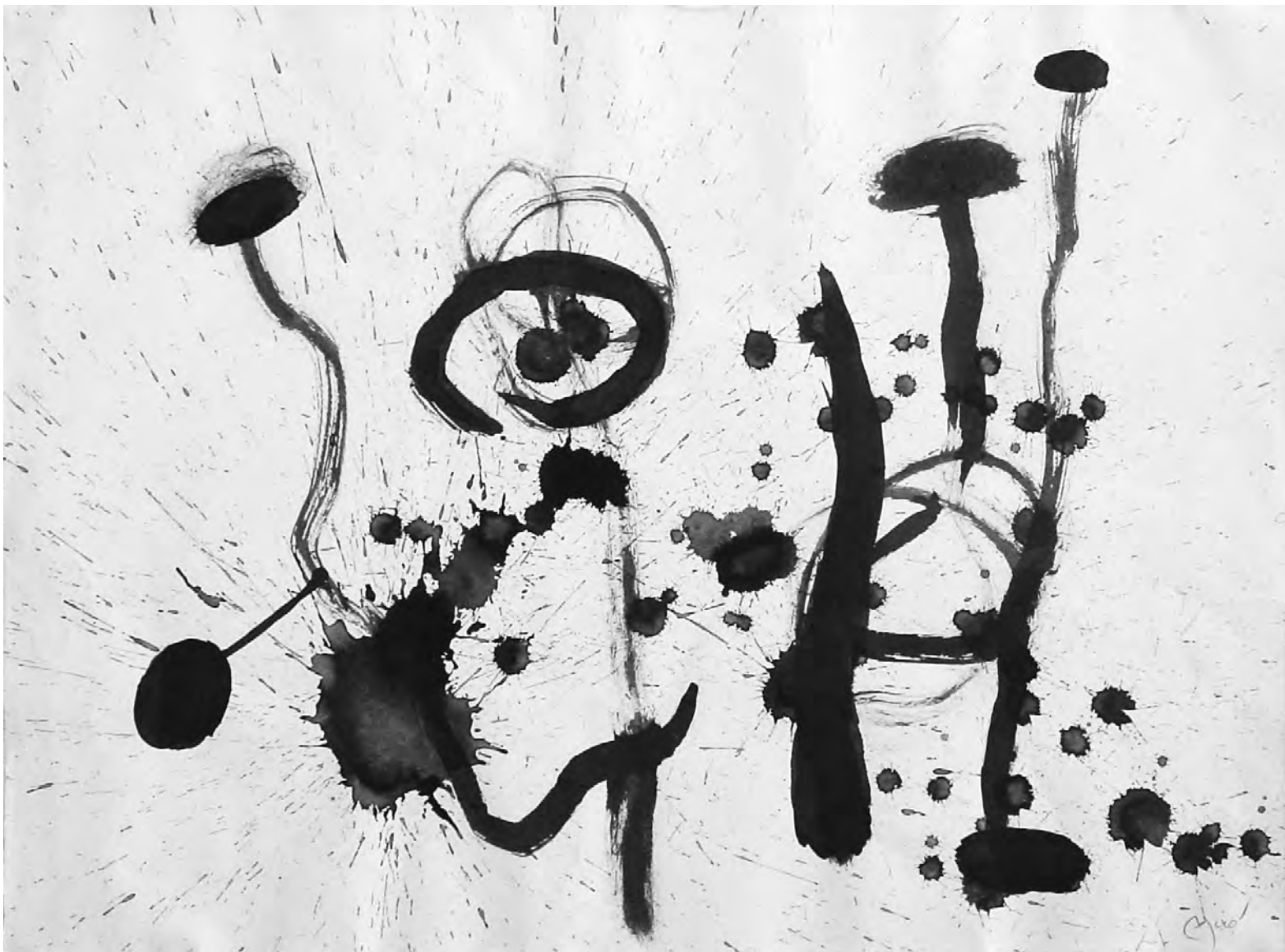
Transcriptie: Nadia Wadhwanja
Redactie in het Frans: Emmanuel Lambion
Vertaling uit het Frans: Piet Joostens

International Modern Art **galerie ADRIAN DAVID**

Collector Art
Contemporary Art
Masterpieces 20th Century

Original works

“Quality, the naked truth of art”®



© Adrian David

Juan Miró

Late Collection Pierre Matisse

Galerie ADRIAN DAVID

Kustlaan 335
8300 Knokke-Zoute – Belgium
0032(0)50 38 86 31 – 0477 70 77 18
www.internationalmodernart.com

Kunst en research



HERMANN PITZ

Als je in *Origins*, het etymologische woordenboek van Eric Partridge, het woord *research* opzoekt, word je meteen doorverwezen naar het woord *circle*. Daar lees je dan: "search = from (Latin) *circum* derives *circare* (in het Italiaans *cercare*, HP), *to go around*, hence *to go about*, in old French *chercher*, later *chercher*, later *sercher*, hence *to search*."¹ Op een gelijkaardige manier is *research* voortgekomen uit het Franse *recherche*. Ooit voerde men, als men iets wilde zoeken, letterlijk cirkelvormige bewegingen uit, tot men het gevonden had.

Recherche heeft in het Frans tot vandaag ook de betekenis behouden van het (doelloze) zoeken, van het ronddwalen op een gebied (dat misschien niet eens scherp is afgebakend), van het vergaren – en dat beschrijft al vrij precies hoe in het artistieke domein kennis ontstaat.

In het Duits is *Forschung* ondubbelzinnig datgene wat wetenschappers aan universiteiten en industriële onderzoeksinstituten uitvoeren. Kunst en *Forschung* zijn begrippen die in het Duits niet bij elkaar passen. Rond 1840 was de scheiding tussen de schone en de technische kunsten een volgend feit.

Wetenschappers die aan fundamenteel onderzoek doen, bijvoorbeeld in de mariene biologie, vertellen over hun laboratoriumproeven: vaak vertrekken ze van een vage hypothese; in het experiment komen dan aspecten aan het licht die de basishypothese ontcrachten of bevestigen. Zo ontstaat kennis, die dan in de complexe sociale structuur van het wetenschapsbedrijf wordt verspreid en geconsolideerd. "In de wetenschap [...] zijn het ook de producenten die over hun werk discussiëren. In de kunstwereld bestaat er een deling tussen degenen die produceren en degenen die daarover discussiëren, tussen kunstenaars aan de ene kant en critici en curatoren aan de andere."² Daarom functioneert het kunstbedrijf ook anders als het om de distributie van kennis gaat. De objectivering van gemeenschappelijke kennis gebeurt in mijn discipline via de canon van eeuwige kunstwerken, een canon die de kunstgeschiedenis dan met aanzienlijke vertraging als onveranderlijk vastlegt. Dat het in de kunstgeschiedenis regelmatig tot revisies komt, is verheugend en relativerend onmiskenbaar het eeuwigheidskarakter. Dat neemt niet weg dat er toch een kennis over kunst ontstaat met een veralgemenend karakter. Jan Hoet had het over het "collectieve geheugen" van de kunst, dat deels door de kunstenaars zelf wordt bewaard en deels ook door de kunstgeschiedenis en de kunstfilosofie wordt gevormd.

Academie

Nu rijst de vraag hoe die door kunstenaars bewaarde kennis in de hedendaagse academie wordt overgebracht en aan de volgende generatie wordt doorgegeven.

Kunstenaars van uiteenlopende herkomst en met de meest verscheiden overtuigingen zijn het erover eens dat de Europese uniformisering van de opleidingsstructuren in het Bolognaproces de kennisoverdracht niet zal vergemakkelijken. Over de vraag of de modularisering van de opleiding die kennisoverdracht ook zal bemoeilijken, daarover bestaat bij de kunstenaars-docenten minder eensgezindheid.

In elk geval zou de daarmee verbonden academisering van het kunstonderwijs, die velen vandaag aan de gang zien, een negatief effect zijn. Kennisoverdracht in de kunst betekent dat je studenten stimuleert en motiveert om het vage ronddwalen en het doelgerichte zoeken vruchtbaar te maken voor hun eigen werk, wat in de kunst een van de moeilijkste opdrachten is die er bestaan. Ik zie studenten die alles goed doen, maar het niet beseffen. Meer dan iets anders hebben ze behoefte aan tijd en aan iets wat ik advies noem, om zelf te ontdekken welk beeld ze willen maken en

wat ze daarvoor nodig hebben. Dat advies gaat zowel over kennis als over ambachtelijke vaardigheden. Ook in het tijdperk van de nieuwe media blijven die vaardigheden in de artistieke praktijk immers een bron van nauwkeurigheid. Tenslotte denk je toch met je handen, maak je in het hand-werk het beeld dat je tonen wilt.

Aan de andere kant is bijvoorbeeld de bibliotheek van de academie belangrijk, als extra ruggensteun voor het werk van de studenten. Misschien benut je ze het best door te vinden zonder te zoeken. Als je het zo aanpakt, is er aanvankelijk niets dat niet interessant is, tot er uiteindelijk maar weinig overblijft dat echt interessant is. Doordat de student de bibliotheek leert gebruiken, leert hij ook hoe hij de kennis die voor zijn project relevant is, moet beheeren. De bibliotheek geeft de student ook meer zicht op het kennisniveau van zijn (toekomstige) publiek. Wil je daar ooit aan tegemoetkomen, dan is informatie belangrijk. Het gaat dus om kennis die op de individuele werksituatie is gericht, maar ook om kennis die gericht is op de algemene receptie en het collectieve geheugen om ons heen.

Onderzoek

Ikzelf heb al circa 1977, toen ik aan de Hochschule der Künste in Berlijn studeerde, een firmastempel gemaakt waarop *Hermann Pitz Kunstbezogene Untersuchungen* stond. *Investigations*: zo heetten toen de dingen die Joseph Kosuth maakte en uitbracht; en ik vond dat goed. Het idee was dat de activiteit in het atelier meer omvatte dan het vervaardigen van artefacten in een ambachtelijke bedrijvigheid (wat het natuurlijk ook is). Ik studeerde schilderkunst bij Raimund Girke, die in de *radical painting* van die tijd een *attitude* (zoals dat toen heette) belichaamde die ik als student probeerde na te volgen. *Consequentie*, dat was een andere term uit die jaren '70. Anekdotiek en onzin werden met een schief oog bekeken. De anekdote in je werk toelaten: dat is iets wat mijn generatie later heeft moeten veroveren. Voorlopig zaten we in een nauwelijks verwarmd atelier in West-Berlijn, op een steenworp van de Berlijnse Muur, en we wilden van geen compromissen weten.

Ook uit persoonlijke ontmoetingen met kunstenaars zoals Stephen Willats en Victor Burgin groeide in die tijd de voorstelling van een ander soort atelierwerk. Zij verlegden hun beeldpraktijk naar het politieke en sociale domein. Ik herinner me echter ook dat Victor Burgin me aanraaide om in mijn illustraties voor een operalibretto van Felice Romani "wat meer kleur" te stoppen. Dat was misschien een formalistische, maar niettemin ook een juiste raad.

In het onderzoeksbureau had je, net zoals in een detectivebureau, opgeloste en onopgeloste gevallen. De opgeloste gevallen waren de marktrijpe atelierproducten. Aan de onopgeloste gevallen, het lopende onderzoek dus, werd voortgewerkt. Vanuit het perspectief van de kunstenaar waren dat de interessantste gevallen, maar helaas konden ze niet of onvoldoende worden overgebracht.

Trend en academie

Voor mezelf lukte dat dankzij het idee van de *Stammbaum meiner Arbeiten* (1981). Ik kon de losse eindjes en het werk in uitvoering onderbrengen in een groter verband dat steunde op verwantschap. Doordat ik liet zien hoe iets uit iets anders voortkwam, kon ik ook over het visueel onduidelijke van mijn werk spreken, dat anders niet voor het publiek ontsloten wordt en onbekend blijft.

Dergelijke pogingen om vormeloze onderzoeken te rapporteren en in een visuele vorm te gieten, hebben geleid tot een trend die bij vele kunstenaars, critici en curatoren tot op de dag van vandaag voortduurt en waarin de artistieke praktijk wordt beschreven als een soort onderzoek naar 'iets'.

De trend om die indirecte vormen van de kunstpraktijk in het huidige publieke discours over kunst toe te laten, heeft effecten die voor de huidige academie interessant zijn: de academische kennisoverdracht valt haast samen met de artistieke praktijk die op de markt gangbaar is. Dat was niet zo in de voorbije decennia, toen het modernisme een antiacademische praktijk vormde. Het gevolg is dat de jonge kunst zoals die op de academie wordt gemaakt, steeds meer gaat

lijken op de kunst die je op de Biënnale of op Documenta ziet. Voor de kunststudenten ontstaat zo de misleidende indruk dat ze als derdejaarsstudenten al 'professionele kunst' kunnen maken.

Dat is bedrieglijk. Misschien hebben ze nog niet de kennis die nodig is om voor hun eigen project een boei te maken, waarmee ze het in de wateren van de kunst overeind kunnen houden, zodat het niet bij de eerste windstoot kapseist. Wat haar onderzoeks-karakter betreft, wordt de academie door de kritiek dan ook graag verkeerd begrepen. Wolfgang Ullrich schreef onlangs: "Wie aan een academie studeert, wordt zolang gesocialiseerd tot wat hij of zij maakt, en hoe hij of zij zich presenteert, past bij de dominerende definitie en het heersende merkimgo van de KUNST! Zoals jongeren snel leren in welke subcultuur ze een bepaald soort jeans beter niet kunnen dragen, zo leren ze als academiestudenten wat ze moeten doen om voor hun werk erkenning te vinden. In groepsdiscussies kun je die merkdruk erg sterk voelen. Iedereen heeft wel eens de ervaring gehad zich door de KUNST-community uitgesloten te voelen."³ Dat is de prijs die de academie betaalt om aan de trend mee te doen, en men begrijpt de academie vandaag graag verkeerd. Ze leidt geen jonge talenten naar de markt toe, ze is een instelling voor onderzoek over de toekomst van het beeld, en het resultaat van dat onderzoek is soms trendconform, soms ook niet.

Een directe weerslag op de leerinhouden zelf heeft die actuele trend niet. Er is geen enkele reden om kunstenaars bijvoorbeeld extra op te leiden voor het beroep 'researcher'. Als iemand leert schilderen, verwerft hij – en dat is al van oudsher zo – tegelijk ook een kwalificatie als onderzoeker. Op de academie leert hij de eerste kunstenaars van zijn eigen generatie kennen, zodat meer en meer relaties met actieve kunstenaars ontstaan. Dat noemt men vandaag een netwerk. Dat werd altijd in en rond de academie gevormd. Het netwerk van de academie heeft de bijzondere eigenschap dat het ook kunstenaars opneemt die 'onmodern' zijn, die dus niet door de kunstmarkt worden opgepikt maar toch belangrijk zijn voor het kunstdiscours.

In Duitsland discussieert men momenteel over de mogelijkheid dat de staat zich als geldschietter nog verder zal terugtrekken. In dat geval moet de academie de nodige middelen elders gaan werven. Daarvoor is ze wegens haar onderzoeks-karakter niet zo geschikt, zodat dat onderzoeks-karakter in de publieke perceptie nog meer in de achtergrond dreigt te verdwijnen, ten gunste van het *event*-karakter van jaarlijkse tentoonstellingen en van symposia met belangrijke publieke persoonslijken die met de academie niets te maken hebben.

De hier geschetste algemene trend heeft voor mijn individuele bedrijvigheid het positieve effect gehad dat ik een groot deel van mijn werk op de academie kan doen, zodat ik het niet meer extra op de kunstmarkt moet gaan uitdragen. Het onderzoeks-karakter van mijn werk kan zich hier ontplooiën. De objecten die uit het onderzoek voortkomen, kan ik zoals vroeger op de markt brengen. Maar anders dan in de jaren '80 moet ik niet ook nog eens de vorm leveren waarin ze overgebracht kunnen worden. Voor een deel kan dat worden verklaard doordat ik vandaag als kunstenaar bekender ben dan 20 jaar geleden; maar het hangt zeker ook samen met de trend in de kunstwereld om te willen nadenken over complexe vragen in verband met de genese van een kunstwerk of het ontstaan van kunst zelf.

Het werk van de kunstenaar

De kunstenaar onderzoekt de condities van beelden. En hij onderzoekt zijn mogelijkheden om die beelden te maken, hij zoekt naar zijn vermogen om dat te doen. Doordat hij zijn beelden ook in de praktijk maakt, leert hij het maken van beelden. Eerst leert hij zijn werkroutine kennen, vervolgens de routine van het artistieke werk in het algemeen en ten slotte de routine van de artistieke receptie. Hij probeert kunstenaar te blijven door steeds een stap verder te gaan. Daar slaagt niet iedereen in. In dat verband kun je aan de rigoureuze opvatting van Willem Sandberg denken: "Een heel klein deel is verder gegaan en heeft zich ontwikkeld tot aan zijn dood toe. Dat zijn voor mij dan de hele grote kunstenaars. Daar versta

ik onder: iemand die een bijdrage levert aan de ontwikkeling van de kunst. De anderen zou ik dan maar gewoon schilders en beeldhouwers noemen."⁴ Welke capaciteiten je als kunstenaar nodig hebt, dat weten echter vooral die schilders en beeldhouwers, zoals Sandberg ze simpelweg noemt. Zij zijn de kunstacademische experts.

Vernissage

In dat opzicht zijn die collega's het eerste en belangrijkste publiek voor de kunstenaars, en is de academie de enige plaats waar zij het voor het zeggen hebben. Anderzijds vormen ze een speciaal publiek dat in de openbaarheid niet zo prominent aanwezig is, anders dan de grote massa van niet-kunstenaars die, druk en bedrijvig, de gang van zaken op kunstbeurzen en elders beïnvloeden. Betekenisvol in dat verband is de geschiedenis van de vernissage: meer dan 80 jaar geleden werd ze beschreven als de "avond die aan de tentoonstelling van een schilderij voorafgaat, waarop de kunstenaar zijn vrienden, critici en eventueel ook verzamelaars in zijn atelier uitnodigt om het afsluitende aanbrenge van het vernis bij te wonen. Van vers geverniste doeken gaat meestal een overtuigende kracht en diepte uit. Doorgaans wordt dat gevolgd door informele discussies, die kunnen uitlopen op (verbale) aanvallen of uitbreidingen van sociale netwerken. Om die processen te bespoedigen, worden vaak alcohol of andere stimulantia verstrekt. De volgende ochtend verlaat het doek meestal onbeschadigd het atelier om in een galerie of een salon zijn bestemming te bereiken. Het vernis is intussen opgedroogd."⁵ Oorspronkelijk was de vernissage dus een particuliere gebeurtenis en daardoor ook het monopolie van de kunstenaar, en vermoedelijk speelde ze een belangrijke rol in de kennisoverdracht. Ze was het moment dat aan het eigenlijke openbaar maken van het werk in de tentoonstelling voorafging. Kennelijk is het nieuwsgierige publiek daarna steeds verder in de vernissage doorgedrongen, tot die gebeurtenis ten slotte een synoniem werd voor de 'opening van een tentoonstelling'. De kunstenaar moest dus de alcohol, waarmee hij zich tot dan toe op zijn eentje had laten vollopen, met een steeds groter publiek delen. Hij schijnt dat verlies materieel te hebben gecompenseerd doordat hij de traditie in het leven riep dat de organisatoren van de vernissage, dus galeries en kunstgenootschappen, de kosten voor de drankjes op zich namen. Sindsdien worden de openingstoespraken door curatoren gehouden. De meningen van de kunstenaars gingen meer en meer verloren in de smalltalk van de recepties, waardoor ze misschien hun meningvormende interpretatiemacht zijn kwijtgeraakt, voorzover ze die ooit hebben bezeten.

Toch blijft het ook vandaag nog belangrijk om zichzelf te kunnen presenteren, om zich te kunnen verkopen, zoals velen zeggen, zelfs onder dergelijke condities. Dat lijkt tot het beroepsprofiel van de kunstenaar te behoren, en waarschijnlijk is dat al heel lang zo. Maar de academie zal zich niet in de eerste plaats om die sociale en communicatieve vaardigheden bekommeren. Want daar is de voorbije 50 jaar eigenlijk niets veranderd, sinds Ad Reinhardt zijn – tijdens zijn leven overigens nooit gepubliceerde – notitie over het kunstenaarsberoep maakte. Nadenkend over de vraag wat een kunstenaar in de kunstwereld eigenlijk is, noteerde hij: "Artist – one whose career always begins tomorrow – a man who won't prostitute his art, except for money."⁶

Vertaling uit het Duits: Eddy Bettens

Noten

- Eric Partridge, *Origins*, New York, Macmillan, 1958, p. 100.
- Gerard de Vries, *Beware of Research* in: *Lier en Boog*, vol. 18 (Amsterdam/New York, Lier en Boog, 2004), p. 16.
- Wolfgang Ullrich, *KUNST! Kurze Ansprache an eine Akademieklasse*, in: *Pictures of Lily*, München, Hütig Jehel Rehm, 2006.
- Ank Leeuw Marcar, *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam, Valiz, 2004, p. 61.
- Wörterbuch der Boheme*, Leipzig, Max Mögliche Verlag, 1925 (suggestie van Stephan Dillemath).
- Barbara Rose, *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 139.

De toekomst van het hoger kunstonderwijs in Vlaanderen: een 'doctoraat in de kunsten'?

BART VERSCHAFFEL

Het hogeschoolonderwijs in Vlaanderen is gedurende de afgelopen tien jaar tweemaal hervormd. Vooreerst ten gevolge van het hogeschooldecreet van 1994, een werkstuk van de toenmalige Vlaams minister van Onderwijs Luc Van den Bossche. De eerste bedoeling van dit decreet was een rationalisering en vereenvoudiging van het ingewikkelde, versnipperde hogeschoollandschap door de fusie van meer dan honderd hogescholen tot 22 eenheden met ten minste 2000 studenten. De hogescholen kregen daarbij meer, en explicieter dan vroeger, de opdracht om hun organisatie te formaliseren en via procedures de kwaliteit van het onderwijs en de professionaliteit van de werking te garanderen en controleerbaar te maken. Het decreet herbepaalt ook de opdracht van de docenten. Deze wordt niet meer uitsluitend uitgedrukt in lessen, gezien – analoog aan het universitaire statuut, en uitgaande van een principieel voltijdse beschikbaarheid – ook competentieontwikkeling, dienstverlening en/of participatie aan zogenaamd 'projectmatig onderzoek' tot de taken behoren. Tegelijk werden het statuut en de loopbaan van het onderwijzend personeel hervormd naar het universitaire model: na een tijdelijk assistentschap kan de benoeming als docent volgen, en eventueel de bevordering tot hoogleraar. De vaste benoeming en de bevordering vereisen in principe, net zoals aan de universiteit, een doctoraatsdiploma. De filosofie van het decreet lijkt duidelijk: een hogeschool wordt geacht te beschikken over een kern van lesgevers die als onderzoeker zijn opgeleid, onderwijs op onderzoek kunnen betrekken, en zo het 'academisch karakter' van het onderwijs kunnen garanderen.

Sommigen hebben verwacht en gewent dat de vele Vlaamse kunsthogescholen bij deze gelegenheid zouden fuseren tot enkele grote kunsthogescholen. Maar dat is om ideologische en wellicht ook om persoonlijke redenen niet gebeurd. De verdeeldheid is trouwens verankerd in het decreet zelf. Kunstonderwijs kost meer en wordt door de overheid méér gesubsidieerd dan het gewone onderwijs: een student in de kunsten telt voor méér 'onderwijsbelastingseenheden'. Het decreet beperkt echter het aantal maximaal subsidieerbare studenten per studierichting per hogeschool – zo bijvoorbeeld valt boven de drempel van 400 studenten in de 'vrije kunsten' de extra subsidiëring weg. De vorming van grote kunsthogescholen is daardoor feitelijk onmogelijk. Door alle *petites histoires* en door deze bepalingen van het decreet zijn de vroegere kunsthogescholen nu gefuseerd binnen grotere gehelen waarbinnen ze als kunstdepartement – zoals gebleken is – gemakkelijk een buitenbeentje blijven en gemarginaliseerd worden. In Vlaanderen is enkel de kunsthogeschool Sint-Lukas Brussel niet gefuseerd. Deze 'reddende achterstand' bracht wel mee dat ze als dwerghogeschool toch de specificiteit van het kunstonderwijs kon verdedigen, op beleidsniveau en in organen zoals de Vlaamse Hogeschool Raad (VLOHRA).

Ook inzake de loopbaan van de kunstenaarsdocenten voorzagt het hogeschooldecreet een uitzondering. Gezien er geen universitair kunstonderwijs bestaat, hebben de kunstenaars die les geven in de regel geen universitaire diploma's, en is de doctoraatsverplichting voor deze groep van docenten ongepast of onzinnig. Het decreet voorzagt daarom in een equivalent: een "erkenning van artistieke bekendheid" die voor de loopbaan dezelfde rechten of hetzelfde 'civiel effect' zou sorteren als een doctoraat. Zoals het hogeschoolonderwijs in het algemeen gedragen moet worden door een groep docenten die gevormd zijn in het wetenschappelijk onderzoek, zo vraagt het kunstonderwijs op hogeschoolniveau naast een staf van goede 'ambachtelijke' atelierdocenten, de inbreng van een kern van kunstenaarsdocenten die 'artistiek bekend' zijn, dat wil zeggen die zelf actief participeren aan het actuele, internationaal georiënteerde kunstbedrijf, en hun kennis en contacten in het onderwijs kunnen inbrengen. Men kan zich inhoudelijke vragen stellen bij dit criterium, en allicht ook bij de manier waarop het criterium – dat reeds bestond – in het decreet is opgenomen. Binnen het decreet is de bedoeling evenwel duidelijk.

Voor de uitvoering van deze bepalingen heeft de Vlaamse Gemeenschap in augustus 1999 een "commissie tot erkenning van de artistieke bekendheid" opgericht en samengesteld. Dit was echter het begin van een opvoering die tot de duidelijke gevallen van *gefiefel* van het Vlaamse beleid gerekend mag worden. De Commissie, voorgezeten door een topambtenaar, was samengesteld uit telkens vier "niet-permanente" leden per kunstdiscipline (audiovisuele kunst; beeldende kunst; muziek; dramatische kunst; architectuur, vormgeving & productontwikkeling) en twee "permanente leden".¹ Nog terwijl de expertencommissies naïef-toegewijd en doodserieus de grote eerste lichting dossiers bespraken en voorzichtig tot strenge criteria en tot een gemotiveerde eerste selectie kwamen, werd er in de coulissen reeds naarstig gelobbyd. Na de eerste vergadering liet de voorzitter-ambtenaar zich systematisch verontschuldigen. Tot de hele operatie door een administratieve stilte werd opgeslokt. Allicht telde Vlaanderen méér artistiek bekende kunstenaars dan men zo zou denken. Of beslisten de toenmalige hogeschooldirecteurs misschien liever zelf wie voor bevordering in aanmerking kwam en wie niet? De loopbaanproblemen van de kunstenaarsdocenten worden in elk geval, tot vandaag, 'creatief opgelost'. Maar het probleem van de 'doctoraatseis' is blijven etteren.

Academisering

De tweede grote ontwikkeling in het hogeschoolonderwijs betreft de implementatie van de zogenaamde Sorbonne-Bologna-verklaring, en de verplichte vorming van associaties van de hogescholen met een universiteit. Met de Sorbonneverklaring *Joint declaration on harmonisation of the architecture of European higher education systems* (1998), bekrachtigd en uitgebreid door de Bolognaverklaring (1999), hebben de Europese ministers beslist om het Europese hoger onderwijs intern vergelijkbaar te maken en af te stemmen, en zo de mobiliteit te bevorderen. Daarvoor wordt aan alle studies en opleidingen de Angelsaksische bachelor/masterstructuur opgelegd, en is beslist dat alle opleidingen extern en naar internationale standaarden getoetst zullen worden. Belangrijk is dat hierbij een onderscheid wordt gemaakt tussen 'professioneel' en 'academisch' onderwijs. Het academische karakter van een opleiding houdt essentieel in dat het onderwijs steunt op en initieert in wetenschappelijk onderzoek. Om de kwaliteit te garanderen dienen deze opleidingen dus – met de ambtelijke term – te 'academiseren', dat wil zeggen het onderwijs expliciet en controleerbaar op onderzoek te betrekken. Binnen het kabinet van de toenmalige onderwijsminister Marleen Vanderpoorten ontwikkelde men het plan om dit te bereiken door de zogenaamde 'associatievorming'. Men voorzagt dat de bestaande, ondertussen gefuseerde hogescholen zich elk met een universiteit zouden verbinden om zo één samenhangend aanbod van academisch onderwijs te ontwikkelen. De universiteit zou daarbij instaan voor het 'academisch' karakter van het onderwijs, en een kader bieden voor het onderzoek dat binnen de hogescholen wordt ontwikkeld. De bedenkers van dit plan zijn ondertussen weggepromoveerd. Het plan voorzagt namelijk in 'regionale associaties': de hogescholen zouden gegroepeerd worden rond de dichtstbijzijnde universiteit. Het is mogelijk dat sommigen meenden dat de tijd rijp was voor 'ideologisch neutrale' onderwijsgehelen. Of misschien wilden zij zelfs bewust de winst van de secularisering binnenhalen? Het plan lokte in elk geval een 'katholieke' *blitzoperatie* uit waarbij nagenoeg alle vrije (dit zijn katholieke) hogescholen van Vlaanderen op levensbeschouwelijke basis gegroepeerd werden in één grote associatie rond de KULeuven. Deze associatie, die ook de universiteit zelf onder zich heeft geplaatst, wordt door voorzitter André Oosterlinck zelf een nieuwe "Guimardstraat" genoemd, naar het adres van waaruit decennialang het katholiek onderwijs in Vlaanderen als een blok bestuurd werd. Ondertussen zijn er kleinere associaties gevormd rond de andere Vlaamse universiteiten. Deze zijn echter alle 'in snelheid gepakt'. Het eerste en allicht onvoorzien effect van de associatievorming, naast het

hergroeperen van het katholieke hoger onderwijs, is dat de nieuwe spelers en nieuwe belangen de invloed van de bestaande overlegorganen binnen het onderwijslandschap sterk verminderen. Ook de onderlinge solidariteit van enerzijds de hogescholen en anderzijds de universiteiten binnen respectievelijk de Vlaamse Hogeschool Raad en de Vlaamse Interuniversitaire Raad is verbroken. Bovendien verliezen binnen de associaties elke hogeschool en elke universiteit apart verder aan zelfstandigheid doordat ze geïsoleerd werken binnen een groter geheel waarvan de onacademische en directieve bestuurscultuur vragen oproept.

Deze tweede grote ontwikkeling heeft het kunstonderwijs in een precarie situatie gebracht. De kunsthogescholen in Vlaanderen hebben er immers voor gekozen – en dit anders dan de kunstopleidingen in Nederland – om voor alle kunstdisciplines academische opleidingen aan te bieden. Dit betekent dat uitgezocht moet worden wat de academisering binnen het kunstonderwijs specifiek kan betekenen, en hoe zo iets geobjectiveerd kan worden. De kwestie wordt nog ingewikkelder wanneer men bedenkt dat het éne gezamenlijk Nederlands-Vlaamse accrediteringsorgaan straks te maken krijgt met opleidingen die inhoudelijk allicht zeer gelijkend zullen zijn, maar in Vlaanderen en Nederland wel zeer verschillende diploma's opleveren... Hoe hier het 'verschil' te maken? Het kan er niet alleen om gaan ervoor te zorgen dat de docenten die algemene of contextualiserende vakken geven, een doctoraat meebrengen of wetenschappelijk publiceren. De vraag naar de aard en het belang van het 'onderzoek in de kunsten', en naar de manier waarop dit zich kan verhouden tot het onderwijs in de kunsten, dringt zich op.

Kennismodellen

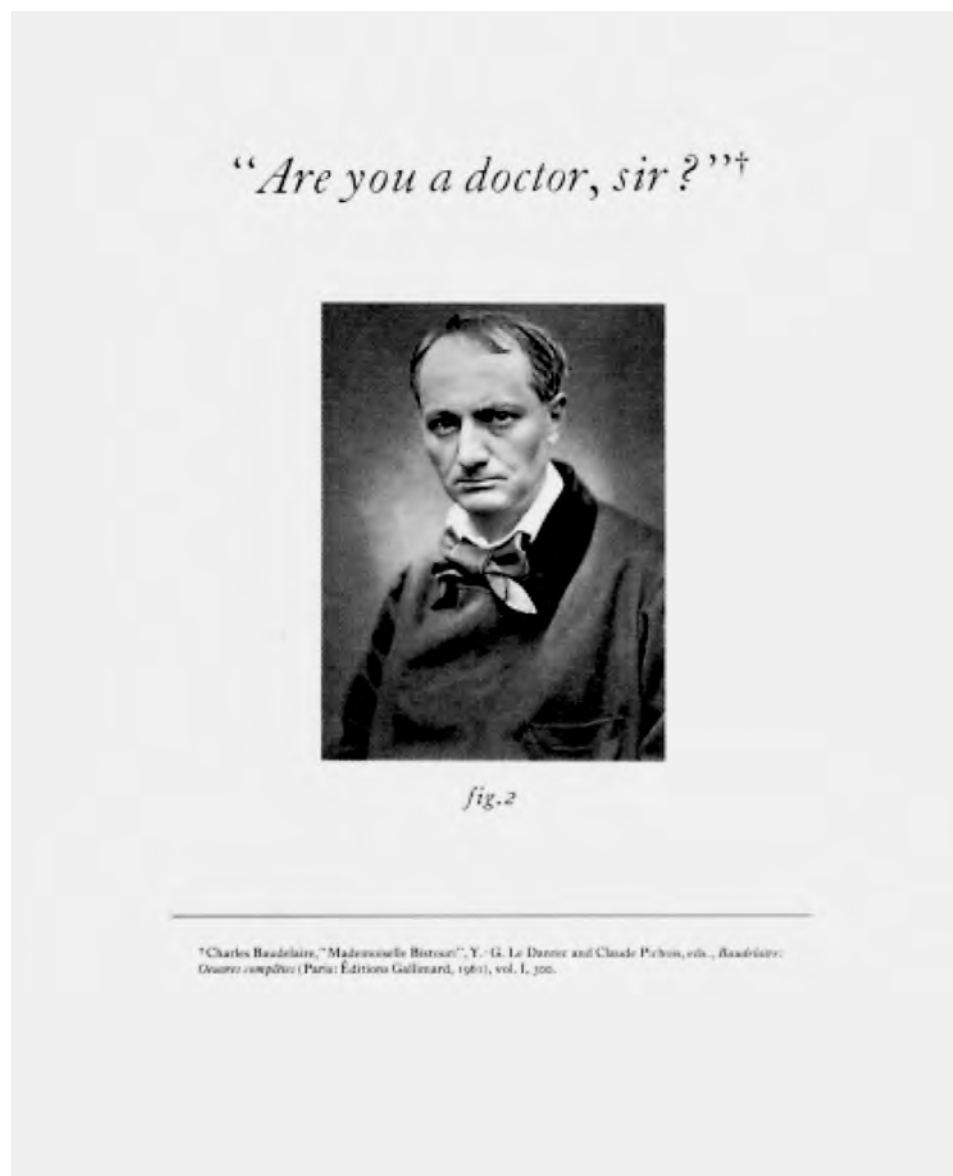
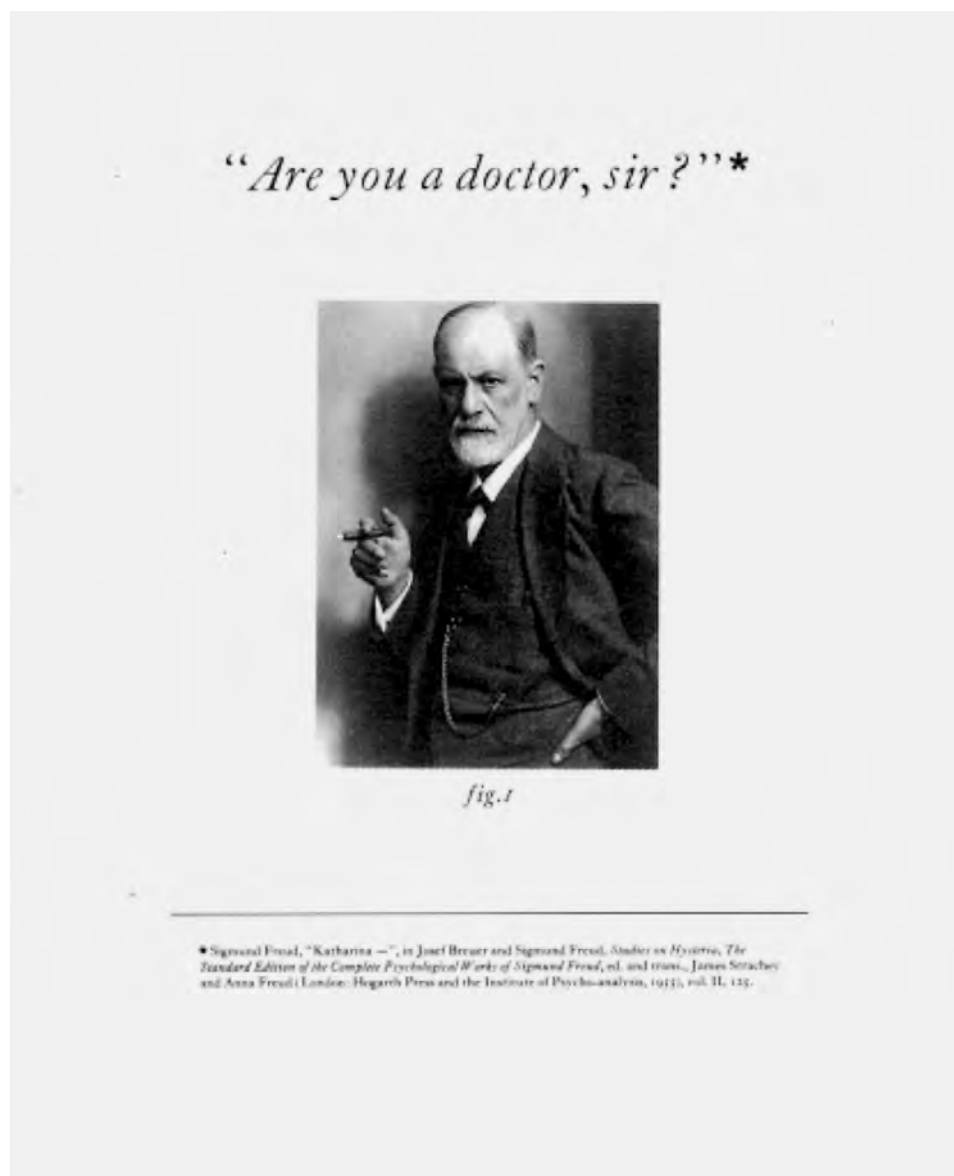
In de Vlaamse context moet de associatie met een universiteit het academisch karakter van het hogeschoolonderwijs garanderen. Ze kan die opleidingen immers plaatsen binnen de kennisgebieden waarin ze zelf fundamenteel onderzoek verricht en onderwijs verzorgt. De zaak is natuurlijk dat dit voor het 'maken van kunst' niet kan. Er stellen zich vele problemen.

Het voornaamste probleem is dat de huidige verdeling van universitaire vakgebieden en van studierichtingen, in het bijzonder binnen de letterenfaculteiten, in feite nog werkt met een 19de-eeuwse kaart van de kennis. Er zijn binnen de universiteiten kennisdisciplines en faculteiten bijgekomen, en nieuwe specialisaties zijn ingepast in de bestaande structuur. Vooral tijdens de laatste jaren is er wat vertimmerd, zijn de façades nieuw geschilderd, en zijn er voor de studie van cultuur en kunst wat 'koterijen' bijgebouwd. Enkele individuen die behoren tot uiteenlopende departementen of vakgroepen en faculteiten hebben zich vergeëngaged. Maar er is op beleidsniveau niet breed en goed nagedacht over de opdracht en de terreinverdeling van de 'cultuurwetenschappen' of de kennisdisciplines die op de een of andere wijze de betekenisproductie van een samenleving beschrijven en analyseren. Dat geldt ook voor de studie van de kunsten. Zo zijn sommige departementen 'kunstgeschiedenis' wel herdoopt tot 'kunstwetenschappen', wat een bredere benadering van de kunsten belooft en ook de actuele kunst als studieveld meerekent. Een dergelijke verbreding komt tegemoet aan de interesse van de studenten, en beantwoordt zeker aan een maatschappelijke onderzoeksvraag. Maar door gebrek aan mankracht en beleidsvisie is er, alles welbeschouwd, weinig veranderd. Dit alles geldt niet enkel voor de aard van de benadering en voor de beperkte mate waarin de universitaire structuur geïnvesteerd heeft in de kennis van de recente (dat betekent hier: 20ste-eeuwse) kunst en cultuur, maar ook voor de kennis van de zogenaamde 'nieuwe media'. De kennis van de voornaamste kunst- en uitdrukingsvormen die de 20ste eeuw gedomineerd hebben, zoals fotografie, film, de opvoeringskunsten, *mixed media*-kunst, en vormgeving in al zijn aspecten, blijft alles bijeen marginaal. Dat betekent daarom niet dat die kennis, binnen en buiten de universiteit, geheel zou ontbreken. Maar ze is verspreid en berust bij individuen, bij instellingen of musea die veelal

intellectueel geïsoleerd en zeer traditioneel werken, of bij jonge en dikwijls geïmproviseerde initiatieven binnen de culturele sector zonder degelijke infrastructuur en continuïteit, en nagenoeg steeds zonder gestructureerd en duurzaam contact met de universiteit. Als het zo is dat de Vlaamse minister van Cultuur en de Vlaamse minister van Onderwijs soms overleg plegen, dan is daar op dit gebied toch bijzonder weinig van te merken. Het contactvlak tussen de universiteiten en de beschikbare competentie inzake moderne en actuele kunst, en de hedendaagse kunst- en cultuurproductie, blijft bijzonder klein.

Een groot probleem in dit verband hangt samen met de dominante onderzoekssituatie en de stereotiepe onderwijsvormen aan de universiteit: de reflectie op kunst en cultuur vertrekt er traditioneel van 'het product'. Er is weinig vertrouwdheid met, weinig theoretische aandacht voor, en weinig kennis van het *maken* van kunst. Zowat de enige discipline binnen de universiteit met een traditie van reflectie op het 'maken', en met een actieve kennis van de manier waarop soorten van kennis en 'maken' interfereren, is de universitaire architectuuropleiding. Het 'ontwerpen' is een zeer specifieke kennisvorm die dicht bij sommige artistieke praktijken staat en zeker ook bij het 'werken met kunst' (bij het tentoonstellen, het 'programmeren' enzovoort). Maar het ontwerpen is slechts één vorm van creatieve intelligentie. En zelfs binnen de academische (onderzoeks)cultuur, als geheel genomen, wordt het 'ontwerpen' niet echt aanvaard als kennis- en onderzoekspraktijk.

De eis naar academisering stelt ook de kunsthogescholen voor problemen die ze moeilijk alleen kunnen oplossen. Het zal immers niet volstaan zich administratief en juridisch in orde te stellen om te voldoen aan de voorwaarden en het vereiste niveau te halen. Het bestaande kunstonderwijs is hiervoor slecht voorbereid. Vooral in het onderwijs in de beeldende kunst werkt nog steeds een romantisch-ambachtelijke traditie door, die zowel het spontaan ambachtelijke 'doen' als de individuele, intuïtieve begeestering tegenover het 'intellectuele' of tegenover de theorie plaatst. De vooronderstelling dat een kunstwerk in de individuele ziel en darmen van de artiest gedragen wordt en rijpt om vervolgens, vanuit deze quasi-natuurlijke oorsprong, in de cultuur terecht te komen, weert echter niet enkel de 'theorie' af. Ze sluit zich ook af voor andere, meer open, dialogische modellen van creativiteit die gangbaar zijn in vele kunstdisciplines, zoals film, theater, dans en architectuur, en overigens geheel 'normaal' waren in de beeldende kunst voor de romantiek. De 'academisering' van het kunstonderwijs is niet gediend met 'onderzoek' dat neerkomt op porties legitimerende projectteksten en conclusies of verslagen, die aan solipsistische artistieke projecten worden toegevoegd. Waar het om gaat is het creëren van dialogische en discursieve werkvormen waarbinnen artistieke creatie botst op en ontwikkeld wordt in confrontatie met andere competenties en andere vormen van kennis. Het discours dat daar gevoerd wordt, *kan* maar *hoeft* geenszins theoretisch of kunstkritisch te zijn. Het inzetten van een specifieke intellectuele traditie of een bepaald conceptenarsenaal is slechts een van de manieren om een verstandig gesprek te voeren, dat doet wat het moet doen: gevenheden en contexten expliciteren, mogelijkheden en alternatieven zichtbaar maken, interpretaties en beslissingen testen en motiveren. Dit gesprek, dat verschillende stemmen en vormen van weten op een experimentele manier op elkaar betreft, en commentaar en vragen in het maakproces vervlecht, creëert een 'verrijkte' omgeving waarbinnen kunst gemaakt wordt die sowieso anders zal zijn dan kunst die in stilte en in romantisch isolement gemaakt wordt. Door zich bloot te stellen aan een dergelijk gesprek sijpelt die omgeving niet enkel in het werk. Ook het *maken* van het werk komt via de gesprekspartners – en dus niet enkel als afgewerkt product – in de cultuur en de wereld terecht. De zaak van het 'onderzoek in de kunsten' betreft het experimenteren met en het uitbouwen van dergelijke werkverbanden. Binnen de kunsthogescholen is hier en daar zeker de wil om deze richting uit te gaan, en er zijn buitenlandse voorbeelden. Maar er is nog veel interne



Rodney Graham

Shorter Notice (twee platen als illustratie bij de tekst "Two Sources for a Possibly Fictional Element in Freud's "Katharina" Case Study"), 1990

weerstand, te weinig ervaring, en niet voldoende kritische massa en competentie om dit zelf te realiseren.

Het 'doctoraat in de kunsten'

Op dit moment ontwikkelen alle associaties, zonder onderling overleg, plannen om ook op het gebied van de kunsten hogescholen en universiteiten op de een of andere manier te laten samenwerken. Beide hebben principieel een groot belang bij een dergelijke samenwerking. Vertrekend van wat de verschillende universiteiten in huis hebben en van de specialisaties en de tradities van de participerende kunstschoolen, kunnen er zeker interessante onderzoekslijnen ontwikkeld worden. De associaties bieden ook de kans om verdeeldheid gecreëerd door de fusies te remediëren. Wat betreft het kunstonderwijs loopt de associatie KULeuven duidelijk voorop. Onderdeel van het akkoord waarbij de niet-gefuseerde hogeschool Sint-Lukas aansloot bij de associatie Leuven, was immers het oprichten van een 'kunstenonderzoeksplatform', gezamenlijk gedragen door de KULeuven, Sint-Lukas Brussel en de kunstdepartementen van de hogescholen van deze associatie. Het eerste objectief van dit samenwerkingsverband was het ontwikkelen van een financierings- en begeleidingskader voor 'pilot'-onderzoeksprojecten, uitgevoerd door partners uit meerdere instellingen, om zo modellen voor het niet-bestaande 'onderzoek in de kunsten' uit te proberen. Het gaat om onderzoek op het gebied van de muziek, de beeldende kunsten en de vormgeving. Ondertussen is deze structuur omgevormd tot het IVOK (Instituut voor Onderzoek in de Kunsten), die de eerste doelstelling heeft overgenomen. Maar er wordt ook nagegaan of en hoe gezamenlijk onderwijs kan ontwikkeld worden (in de eerste plaats een zogenaamde master-na-master), in het perspectief van een toekomstige *School of Arts*. Daarnaast houdt men er zich bezig met het zogenaamde 'doctoraat in de kunsten'. Binnen de associaties rond de Universiteit Gent en de Vrije Universiteit Brussel lijkt de problematiek van het 'onderzoek in de kunsten' zich te concentreren op of zelfs te beperken tot het 'doctoraat in de kunsten'.

Met het oog op de flexibilisering van het hoger onderwijs, zijn er allerlei schakel- en verbindingsprogramma's in de maak die ook de studenten uit de hogescholen toelaten om 'zijdelings' in te stromen in universitaire (master)opleidingen, en die op die manier ook toegang geven tot het bestaande doctoraat. Daarnaast echter wordt nu

binnen alle associaties – niet enkel voor de kunsten, maar bijvoorbeeld ook voor de hogeschoolopleiding tot industrieel ingenieur, als verschillend van de opleiding tot burgerlijk ingenieur – gewerkt aan de invoering van een nieuw type van doctoraat. De specificiteit van de hogeschoolopleidingen zou zo tot op doctoraatsniveau doorgetrokken worden. Deze kwestie ligt, om allerlei evidente redenen, bijzonder gevoelig. De vraag naar een 'doctoraat in de kunsten' lijkt op het eerste zicht méér gemotiveerd, gezien het feit dat dit kennisgebied geen universitaire tegenhanger heeft. Toch lijkt het doctoraat in de kunsten en de samenwerking tussen universiteit en hogeschool op dit gebied scheeftrekt.

Wie vraagt om een 'doctoraat in de kunsten'? De jonge afgestudeerde beloftevolle kunstenaar die zich verder wil bekwalen of ontwikkelen? Men stelt nu modellen voor van een aangepast 'doctoraat' dat bestaat uit een kunstwerk voorzien van een documentair-kritisch-theoretische tekst. Dit is bijzonder onverstandig. Het tijdelijk verblijf in een dialogische of discursieve onderzoeksomgeving is zonder twijfel bijzonder interessant en productief, en kan zeer 'vormend' zijn voor een jonge kunstenaar. Voor de opleiding en de carrière-uitbouw van jonge kunstenaars is het echter geheel onzinnig om na de basisopleiding jarenlang met een paar vaste begeleiders op één plek aan één persoonlijk 'project' te werken op een manier die enige gelijkens vertoont met een 'normaal' doctoraatsparcours. Verder is geheel onduidelijk wat het doctoraat, méér dan het maken van kunst, zou moeten inhouden. Een tekst maken? In dat geval is er geen grond om de inhoudelijke verwachtingen en methodologische eisen die voor de bestaande doctoraten gelden, af te zwakken. Er wordt gesuggereerd dat het reflexief-theoretische onderdeel van het doctoraat specifiek is omdat het een reflectie op het *eigen* artistieke werk betreft en men er als 'auteur' spreekt. Het project om onder de vorm van een doctoraat publiek en definitief eigen artistiek werk uit te leggen, te motiveren of te legitimeren, is echter geheel onzinnig. (Het maken van kunst verschilt hierin principieel van het 'ontwerpen', dat veel meer 'probleemoplossend' van aard is.) De emotionele bezetting van eigen artistiek werk en de context waarbinnen men het hier moet verdedigen is zodanig dat het toegevoegde 'discours' niet anders dan bijzonder defensief, apologetisch en zelfs bedrieglijk kan zijn. Over zijn of haar eigen werk kan een kunstenaar enkel spreken in zeer

bijzondere, beschermende omstandigheden, en niet wanneer hij/zij zich moet verantwoorden of bewijzen. De noodzakelijke intelligentie en de vereiste kritische scherpheid zonder dewelke men geen goede kunst (meer) maakt, blijkt niet uit wat een kunstenaar over het eigen werk te melden heeft, maar uit wat hij/zij te zeggen heeft over het werk van *andere* kunstenaars. Het is voor een kunstopleiding, en in het bijzonder voor een lesgever, zeker essentieel dat men veel, verstandig en kritisch over kunst spreekt. Kunstenaars moeten slim zijn en veel weten. Een kunstenaar die over kunst niets te zeggen heeft en niet kan oordelen, kan nog moeilijk interessante kunst maken. Maar in de regel kan men over het eigen werk beter zoveel mogelijk zwijgen.

Het is zinvol en noodzakelijk dat de universiteiten met de hogescholen nieuwe onderzoeksomgevingen creëren waar met en over kunst gewerkt kan worden. De kunstenaars die een tijdlang werken binnen een dergelijke 'verrijkte onderzoeksomgeving' zullen daardoor ánder en – wellicht – complexer werk maken. Ze zullen er zeker voldoende materiaal en kennis kunnen halen om de kunstopleidingen te 'academiseren', en hoeven daarvoor geen 'doctoraat' te maken. Wie wil het doctoraat in de kunsten? Het is een bastaardkind van het hogeschooldecreet van Luc Van den Bossche dat de vermaledijde "erkenning van artistieke bekendheid" moet vervangen. Het sluit niet aan op de opleiding van jonge kunstenaars. Het is in de huidige omstandigheden (uitsluitend) 'interessant' voor de (kleine) groep van kunstenaars die vandaag les geven in de kunsthogescholen en door de doctoraatseis een loopbaanprobleem hebben.

Het gevaar bestaat dat het nieuwe doctoraat in de kunsten een halfslachtige oplossing wordt voor een zeer reëel en veel belangrijker probleem: de vorm van het bestaande, universitaire doctoraat. Het traditionele format voor de output van het doctoraatsonderzoek moet dringend geëvalueerd worden. De traditionele manier om over onderzoek te rapporteren is beproefd en absoluut valide. Maar het is zeker niet (langer) het enig denkbare en niet het enig zinvolle format om onderzoeksresultaten en reflectie op het gebied van cultuur- en kunstwetenschappen te formuleren en te communiceren. Er is geen enkele reden waarom bijvoorbeeld het uitwerken en (virtueel) realiseren van een tentoonstelling of een tentoonstellingsconcept met catalogus niet geaccepteerd kan worden als een uiterst interessante manier om onderzoek te communiceren. Zonder enige toegeving

inzake kennis, intelligentie, methodologische precisie en kritische zin kan een doctoraat perfect resulteren in een televisiedocumentaire. Zelfs een architectuurontwerp-plus-dossier of een theaterregie-plus-dossier, kunnen perfect als een 'kennisexperiment' of 'wetenschappelijke proefopstelling' beschouwd worden die beschreven en geanalyseerd, publiek verdedigd en geëvalueerd kunnen worden, net als een geschreven betoog. Het verbreiden van het doctoraatsformat kan enkel het onderzoek én de culturele en intellectuele relevantie van het verzamelde werk van de discipline ten goede komen.

Daarnaast – en dit gaat over de toekomst – kan men niet anders dan de revolutie op het gebied van documentatie- en visualisatietechnieken erkennen en de nieuwe mogelijkheden mee in rekening brengen. De ontwikkelingen inzake digitalisering van archieven en informatie zullen grote gevolgen hebben voor de kennisdisciplines die, zoals de historische wetenschappen en de kunstwetenschappen, met zeer veel documentatie en heterogeen onderzoeksmateriaal werken. Men heeft nu de mogelijkheid om, tot in het eindproduct van een doctoraatsonderzoek, zeer veel documentatiemateriaal mee te nemen; men kan zo nieuwe presentatie- en synthesevormen ontwikkelen die de collega-onderzoeker en de lezer toelaten om zeer ver mee terug te gaan in het onderzoek. De verhouding tussen (hoeveelheid) documentatie en de 'eindtekst' komt zo geheel anders te liggen. De eruditie en de voetnoot zullen dus niet blijven wat ze vandaag zijn. Ook hier dient geëxperimenteerd te worden en ligt een opdracht te wachten. De kans bestaat dat een nieuw – onvermijdelijk als 'afgezwakt' beschouwd – 'doctoraat in de kunsten' om corporatistische en onwetenschappelijke redenen gebruikt zal worden om er deze problematiek te 'dumpen', en voor het bestaande doctoraat alles bij het oude te laten.

Noot

1 "Besluit van de Vlaamse regering van 11 mei 1999 houdende samenstelling van de commissie tot erkenning van de artistieke bekendheid" (Belgisch staatsblad dd. 27/8/1999). Voor het mandaat van de commissie is geen termijn bepaald, vermoedelijk bestaat de commissie juridisch gezien nog steeds. Cfr.: <http://www.ond.vlaanderen.be/hogeronderwijs/regel/regelgeving/archief/bvr%2011-5-99.html>

Soft Art

PAUL DE VYLDER

Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac.
Sganarelle/Molière

Antinomie

Wij haten de goden die wij aanbidden. Wij verafschuwen het systeem dat onze behoeften vervult en dat ons verwt met comfort en met luxe. Wij zijn de laatste leuteraars die nog overblijven in het paradijs dat nooit heeft bestaan en dat wij, daarom, steeds opnieuw verzinnen. Gesteld dat een van ons, vervuld met afschuw en onder luid protest van de goedgelovigen, dit systeem zou willen verlaten; hij zou het niet eens kunnen. Of hij nu astiel zocht in een klooster of in een woonwagen, zijn afhankelijkheid en zijn walging zouden alleen maar toenemen. Sterker nog: hij zou een levende illustratie worden van de diversificatie in het aanbod van magere troost en opgeklopte illusie. Hij zou een *lifestyler* worden. Gek geworden vanwege zijn weezin, maar meer nog, vanwege de combinatie van zijn weezin met de slaafsheid van zijn oordeelsvermogen, heeft het individu maar één enkele optie: zelfmoord. Men vergeve mij deze categoriale blunder: zelfmoord is geen optie, het is het failliet van alle opties. Zelfmoord is een fiasco. Als Albert Camus stelt dat zelfmoord het enige filosofische probleem is, dan zegt dit eerder iets over de hachelijke toestand van de filosofie dan over de luciditeit van de potentiële zelfmoordenaar. Zelfmoord is een imaginair duel: de tegenstanders zijn niet enkel ongelijksoortig, ze bewegen zich in verschillende dimensies. De virtuele onuitputtelijkheid van een systeem tegenover de onmondige waan van het individu. Dit is slecht theater. Zelfmoord is louter eigendunk en, tegelijk, de minst efficiënte van alle schijnbewegingen. Het verafschuwde systeem en het gekwelde individu, wat een thriller! Wat een draak van een thriller! Het systeem versus de eenling? Wat een sof!

Toch blijft de oorspronkelijke antinomie overeind: of het paradijs nu gefingeerd is of gerealiseerd, het blijft verboden. De ontgankelijkheid van het verzonnen of bestaande paradijs vervult ons met een afschuw die nauwelijks te onderscheiden is van een onverdraaglijk verlangen. We mogen immers nooit uit het oog verliezen dat 'systeem' een virtualiteit aanduidt. 'Virtueel' wil zeggen: de reductie tot een veld van mogelijkheden. Daarom is er in elk discours over het systeem en over de interactie van zijn elementen slechts sprake van een berekening of van een meting. Bijvoorbeeld, het meten van de consumptiecapaciteit van een groep vakantiegangers, of de inschatting van de opbrengst van een humanitaire campagne. Vandaar ook de wrokkigheid van de participanten in het systeem: hoe paradijselijker het stelsel, hoe hatelijker zijn elementen. Men zou kunnen stellen, met een scheef oog naar de hegeliaanse spreekwijze, dat het systeem-paradijs een foorkraam is waarin wij zuur geld betalen om onze eigen wensdromen aan flarden te kunnen schieten. Lees Francis Fukuyama maar, dan hoor je eens van een ander hoe je in de kromste van alle bochten moet gaan liggen om het einde van het barbaardom uit te roepen tot het finale zelfreïnigende systeem. Nog veel andere lezingen van dit malcontent quiétisme zijn mogelijk; laten we ons beperken tot een neurotische lezing: moesten wij een graadmeter kunnen ontwerpen voor ons 'onbehagen in de cultuur', dan zouden we ontdekken dat de accuraatheid van de schaal toeneemt, recht evenredig aan de onrust en het ongemak van de analisten die haar bedienen. Maar welke lezing ook, of welke argumentatie, iedere argumentatieve zet is, in dit spel althans, een zuivere gok. Het schaakbord is vervalst; met elke pion die wij binnenhalen wordt ons verlies duidelijker. Wij spelen niet enkel tegen onszelf, bij elke zet worden wij sluwder. Uiteindelijk kunnen we enkel nog winnen door te verliezen.

Als iemand hier het beeld van een paradijs – een gefingeerd of een gerealiseerd paradijs, *n'importe* – wil overeind houden, dan moet hij zijn beste bijbeltje maar uit de kast halen. "Het paradijs is de hel" is geen fletse parafraze op de orwelliaanse *Newspeak* uit 1984, het is de vloek van Jahweh.

Bij uitspraken van opperwezens zijn enkel de contradicties begrijpelijk. Het 'paradijs'

is een mythische verblijfplaats die achteraf een plaats van uitsluiting blijkt te zijn. Het is bovendien de topografische plek van de eerste mensen; een plek die, bij nader toezien, pas toegankelijk zal worden na het verdwijnen van de laatste mens. In bijbelse termen is de mens dus het wezen dat geen plaats heeft. Dit is de dramatische versie omtrent de plek van de mens. Dit is de versie van de mens als 'ontheemde'. De mens als 'onthemd wezen': dit moet de versie zijn die de theologen doet kwijlen van eigen-gerechtigheid en die de mystiekers doet wenen van onaards geluk. Maar deze theaterversie heeft concrete implicaties: als de mens geen plaats heeft, moet hij zich maar een plaats weten te bemachtigen. De 'plaatsloosheid' van de theologie is maar een sinistere woordspeling; het is maar een metafysische poets. Want, of hij nu metafysisch plaatsbaar is of niet, Adam heeft ruimte nodig en Eva ook. Uiteraard hebben mensen plaats nodig, al was het maar om te wonen. Van Jahweh krijgen ze enkel een toezegging: het 'beloofde land', een plek om van te dromen, een niet-plaats die hen is voorbehouden, een goddelijke reservering. De woonplaats als utopie. Het paradijs is de moeder van alle utopieën.

Het blijft wachten op Aristoteles voor een serieuze toewijzing. Van toezeggingen worden de volkeren wild, van toewijzingen vallen ze in hun plooi. Zo lijkt het althans; we moeten het resultaat van deze nieuwe wending nog afwachten. Allesszins een serieuze kortsluiting van de sinistere, jehovistische eschatologie is deze toewijzing: de mens krijgt niet zomaar een plaats in de wereld, hij krijgt meteen een eigen plek tussen de veelsoortigheid van de wezens. Deze plaats, de door Aristoteles toegewezen plaats, is de 'polis' (de stad); en vanuit deze toewijzing is het maar een stap om, tussen de wilde beesten en de schelpdieren, de mens te beschrijven als 'zoön politikon': het wezen van de stad, het stadsdier. Het valt op dat de *differentia specifica* van de mens als diersoort noch een bovennatuurlijk attribuut is, noch een morfologisch kenmerk. Het specifieke aan de mens is dat hij leeft in zijn eigen maaksel, zijn eigen bedenksel, zijn eigen ontwerp. De biotoop van de mens is geen hol of geen landschap, geen nest of geen mierenhoop; het is een machine.¹ Deze 'machine' is niet zomaar een 'apparaat', een of ander 'toestel'; het gaat hier om een *berogeld* apparaat, zelfs over een apparaat *regelgeving*. Daarom is de *polis* de eerste machine: de huizen, de pleinen, de straten en de vestingmuren zijn slechts de manifeste gedaanten van een beregelde en regelgevende samenhang. De stad is de architectonische verschijningsvorm van de taal.

'Polis' of 'Stad' is, zo bekeken, een ordening van stenen en van mensen; in feite is het de territoriale gestalte van het orderingsprincipe zelf. Dit is allesbehalve een metaforische uitspraak: de stad is de oervorm van het 'systeem' dat hier, in dit opstel, al vanaf de eerste regel gevisieerd werd.

"Helemaal tegengesteld [aan de etymologie *civis* > *civitas* in het Latijn] is het Griekse model: het oorspronkelijke gegeven is hier een entiteit: de *polis*. Deze entiteit, abstract lichaam, staat, bron en centrum van het gezag, bestaat op zichzelf. Ze wordt niet belichaamd, noch door een gebouw, noch door een instelling, noch door een parlement. Ze is onafhankelijk van de mensen, en haar enige materiële grondslag is de territoriale omvang die haar vestigt."²

Wij leven dus in een systeem van eigen vinding, een stedelijke machine, een plaats van *business* en van comfort, van *rat races* en van luxe. Genoeg om het 'goede leven' van Aristoteles ("het hoogste doel is schoon [kaloos] te leven") zowel te verwerven als te verzieken. 'De hemel is de hel': tegen die jehovistische vervloeking schijnt geen systeem opgewassen. Terwijl de stedelijke machine kreunt in zijn regelgevende gewrichten, bespoekt de niet-plaats de verstandelijke vermogens van de regelaars en van de geregelden. De utopie is immers de (on)plek waar niet gewerkt moet worden en waar we dus ook niet meer op vakantie dienen te gaan. 'Polis' en 'Utopie' zijn geen tegenstrijdigheden; het zijn niet eens de spiegelende waanbeelden in het belangconflict der Titanen. 'Polis' en 'Utopie' zijn antinomische zones. In tegenstelling tot het kantiaanse "schandaal van de schijnbare tegenspraak van de Rede met zichzelf", bezetten deze antinomieën het hele veld

van ons doen en ons laten, van onze verzuchtingen en van al onze roemrijke of schandelijke prestaties.

Soft Art

De snijlijn tussen die antinomische zones noemen wij, bijna eenstemmig en met een zeker gevoel van opluchting, 'kunst'. De filosofen onder ons zullen de onverzoeilijkheden van hun eigen discours met graagte geprojecteerd zien in een veld met welhaast onbeperkt faalvermogen; de kunsttheoretici zullen, van hun kant, vereerd zijn met de ernst waarmee wij hun kritische onmacht bejegenen. 'Kunst' is een term uit de duizend, een term naar ieders begripsvermogen en, tegelijk, een vervloekt cliché dat de eerste de beste hanteert alsof hij zojuist een esthetisch woordenboek had geschreven. Een term uit de duizend inderdaad; een terminologische duizendpoot en een semantische krabbenmand vol sentimentele stemverheffingen en ludieke kwinkslagen. De kunst: *'much ado about nothing'* en, tegelijk, de finale toetssteen van onze eigen verbazing over het paargedrag van de dieren, de vloeibaarheid van het water en de geweldadigheid van de geciviliseerden.

Als 'kunst' dan toch zo polymorf is, en zo onvermijdelijk, wat belet ons dan om de grijns van een *kouros* in een museum te vergelijken met een ingeblikte stront, ook in een museum. De farce is dat de grijns van de *kouros* pas in het museum zijn sarcastische trefzekerheid ten volle kan uitspelen, terwijl Piero Manzoni's *Merda d'artista* daar al zijn ironische potentie verliest. De enige grol die Manzoni's kunstwerk nog kan uithalen komt van zijn beschrijving: *Merda d'artista (Artist's Shit), 1961, Tin can with paper wrapping with unidentified contents*. De registratie van de gegevens (de *carte d'authenticité*) is alles wat rest van de 'biologische en psychische communicatie' van Manzoni. Het museum heeft Manzoni's stront verslonden. Vandaar het uitdagende grijnzen van de *kouros*.

Toch is het museum niet de enige filister in dit verhaal: werd de kunst hier niet zopas beschreven als de snijlijn tussen twee antinomische velden? Wat heeft zij dan te zoeken op een plaats waar zowel de utopie wordt gehistoriseerd (het kunstwerk wordt een spoor in 'de gewijde geschiedenis') als het 'goede leven' gesimuleerd (het *interesseloze Wohlgefallen* wordt een bezienswaardigheid). Wat voor een hegeliaanse list is dit? Zou de kunst dan toch slechts een kostbaar souvenir zijn in de gestage opgang van de volkeren? Zou de kunst dan toch de grote *mediatrix* geweest zijn tussen de ongeregelheden van de geschiedenis en zouden wij haar daarvoor tegelijkertijd moeten vereren en bewenen? De idee van een kunst als middelaar tussen tegengestelden – reële of fictieve – is echter een dialectieke aberratie: de kunst is niet doodgegaan aan begripsmatig onvermogen of aan historische overmoed; de kunst is niet eens doodgegaan, noch filosofisch dood, noch dood in enig verwoordbaar ander opzicht. Kunst is niet dood, ze is gesplitst en zo, in zekere zin, op gekloonde wijze herboren.

Deze – zogezegde – kloon van de kunst noem ik, ter wille van het gemak, maar ook voor de overzichtelijkheid van de argumentatie: *Soft Art*. *Soft Art* is geen soort kunst; het is geen subgroep van de klasse 'Kunst'. Het 'soft' van *Soft Art* staat niet ten opzichte van 'art' zoals het 'paars' van 'paars jasje' staat ten opzichte van 'jasje'. Het staat er zoals het 'blauw' van 'blauw oog' staat ten opzichte van 'oog'. Een 'blauw oog' is geen 'oog', het is een 'bloeduitstorting'. Een bloeduitstorting, weliswaar gelokaliseerd in en omtrent het oog, maar toch nog altijd een 'bloeduitstorting' en geen 'oog'. *Soft Art* is geen stilistische of historische bepaling, het is een metonymie! Juist zoals de bloeduitstorting in en rond het oog, is *Soft Art* een aandoening die zich voordoet in en omtrent het kunstwerk. *Soft Art* is bovendien een syndroom van aandoeningen en symptomen, een syndroom waarvan de oorzaak niet gekend is, of allesszins niet met een simpele ingreep te remediëren valt. *Soft Art* is het Gilles de la Tourettesyndroom van het museologische tijdperk.

Soft Art (I): Flow Art, Beach Art, Celebrity Art, Television Art, Bad Boy Art, Lounge Art, Big Art, Lobby Art, Pimp Art, Stardust Art, New Art, Club Art, Magazine Art, Stock Art, Brag Art, Easy Art, Loose Art, Cash Art, Artscene Art, Fun Art.

Soft Art is dus zeker geen sectaire of subversieve beweging; het is ook geen antiekunst, het is geen neokunst of postkunst; het is een oncontroleerbaar vertonen van ontoonbare, dus blijkbaar 'obscene' (kunst)dingen. Als wij niet beter weten, moeten wij er hard om lachen; maar meestal lopen wij er een beetje gegeneerd omheen. "Kunst is stront!" wordt er geroepen, "Kaka, pipi!". Of nog irriterender: "*Art is money!*" Wij weten dit allemaal, we herkennen dit tot vervelens toe; maar tussen de bieders en de afnemers op de markt is dit eerder een voordeel dan een hinderlijk incident. Coca Cola! Coca Cola!

"*Business art is the step that comes after Art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist. After I did the thing called 'art' or whatever it's called, I went into business art. I wanted to be an Art Businessman or a Business Artist. Being good in business is the most fascinating kind of art. During the hippie era people put down the idea of business – they'd say, 'Money is bad', and 'Working is bad', but making money is art and working is art and good business is the best art.*"³

De grijnzende persona van Warhol is de lizigheid zelve, maar hier schiet hij uit zijn sloffen: 'stoute hippies!', 'domme hippies!', 'Money is good, Art is bad!'. Omdat iedereen wat verweesd wegstijgt – dat hadden wij altijd al gedacht, maar nog nooit durven zeggen – wordt hij nog heftiger: "*Business art. Art business. The Business Art Business*".⁴ Het Tourettesyndroom is hier geen metafoor meer, het wordt een esthetisch type vertoog. De museologen hebben het begrepen; de antropologen ook; en, zeer zeker, de beleggers. Alleen de hippies en hun suburbane schoonmoeders hebben de *next step* gemist; daar zitten zij nu, tussen hun verjaarde prullen en hun onwereldse gedachten. Het is echter duidelijk dat Warhol geen compassie heeft met onwereldse kunst: "It was enough that art had gone into the stream of commerce, out into the real world."⁵ Niet de romantische oubolligheid van de hippies is Warhols mikpunt, maar het griezelige besef dat naast de zone van de utopie alleen een stelsel ligt van berekenbaarheden. ("...geld is zo mooi in zijn vloeibare en tijdloze toestand, juist zoals het in de bank ligt, geïnvesteerd in plaats van uitgegeven."⁶) De "stroom van commercie" noemt hij daarom "de reële wereld". Enkel in deze gesimplificeerde versie van 'realiteit' is kunst 'echt' gelijk aan geld. Daarom ook zijn de Coca Colaprenten van Warhol beter dan zijn filosofie. Gewoonlijk doet hij zijn best om dergelijke artistiekeerige kleinzieligheden te vermijden, maar hier schiet zijn bestudeerde pokerface tekort: *Soft Art* is geen geniale vondst van Warhol (of van om het even welke *soft artist*), *Soft Art* is immers per definitie een weke en vloeibare entiteit. *Soft Art* is de weke versie van de doorsnede tussen de antinomieën. Een lege doorsnede [Ø] waarin wij, allemaal samen, terecht zijn gekomen.

Ondanks de armtierigheid van zijn kunsttheoretische argumentatie, heeft Warhol toch nog gelijk – *Soft Art*-theoretisch gesproken dan wel. In *The Philosophy of Andy Warhol (1975)* speelt hij de profet, niet de estheticaprofessor. Hij speelt de goeroe van de *lifestyle* beweging:

*A new idea
A new look
A new sex
A new pair of underpants* 7

De woordcombinatie '*lifestyle*' zegt het onomwonden: hier wordt het leven 'gespeeld'; alleen klinkt 'leven' er wel heel erg overdreven. Wie in dit fluidum nog een spoor van romantische ironie wil lezen, moet tussen de reclameblokken door eens naar een televisieshow kijken; hij zou dan tot zijn verbazing merken dat alle romantiek hier zo ironisch is geworden dat het niet meer uit te maken valt of de kapsels van de acteurs een nieuw idee zijn van de netmanager, dan wel of ze slechts complementair zijn aan hun nieuwe onderbroeken. Zelfs de zojuist geciteerde diatribe over "*Business*



Kouros van Tenea, ca. 550 voor Christus, Glyptothek München

Art" is een act: hoe maak ik een performance van mijn business; hoe maak ik business van mijn performance? De enige onironische, onromantische vraag is: hoe *performant* is kunst? Kijk toch nog maar eens goed naar de meesters van de *Soft Art*: hun act mag dan al vergeven zijn van burleske tics, maar het werkt wel! Hun spel is geslaagd; het is het ware, werkelijk vloeiende leven. "Good business is the best art."

De relatie tussen de *Merda d'artista* (1961) van Manzoni en de *Piss paintings* (1977-78) van Warhol is niet van scatologische aard. Terwijl in 1961 de kunstkritiek nog gretig debatteerde over de iconoclastische geste versus de commerciële stunt, kon men in 1978 slechts wat speculatief gemor opvangen in de coulissen, wat gemor over het beleggingsrisico. Het museum had in 1978 de stront al lang verteerd. Het Tourettesyndroom werd niet meer vermeld, laat staan gehoord; het was een verplichte, retorische wending geworden. In 2006 is zelfs het gemor van de ongeruste aandeelhouders niet meer te vernemen; men moet al in de bibliotheek gaan zitten om hieromtrent nog iets op te steken.

Soft Art (II): rethinking art, reclaiming art, reinstalling art, restyling art, recycling art, reinventing art, reiterating art, regenerating art, reversing art, resolving art, resuming art, remembering art, revamping art, revising art, recasting art, repossessing art, representing art, relocating art, redoing art.

Moest *Soft Art* slechts het resultaat zijn van een goed georganiseerd spelletje blufpoker, dan zouden zowel de cultuuroptimisten als de doemdenkers het benauwd krijgen. De optimisten zouden, onvermijdelijk, oog in oog komen te staan met een alomtegenwoordige lachspiegel; de pessimisten zouden hun doemscenario's opgevoerd zien door een stelletje vrolijke jongens en meisjes. Gelukkig is dit, op dit moment in de vroege 21ste eeuw, niet het geval. Alleen zijn het, omgekeerd, de pessimisten die de zwakzinnigheid van de lachspiegel opmerken en zijn het de optimisten die doorhebben hoe treurig het gesteld is met het jolijt van de jongens en de meisjes. Er moet dus meer aan de hand zijn met *Soft Art* dan een simpele equivalentie tussen cashflow en artistiek genot. We zullen verder moeten kijken dan de grootspraak van de commissio-nyageur en de masochistische peptalk van de culturele affichage. Wij waren al van bij het begin verwittigd: *Soft Art* is een syndroom. Zijn vermogen tot grimassen lijkt wel onbegrensd; in feite heeft het een zeer beperkt repertoire.

Al sinds de glorie-tijd van het Byzantijnse Rijk was een iconoclast (*eikonoklastēs*) niet enkel iemand die letterlijk beelden kapot-sloeg; zelfs iemand die er tegenop zag om die beelden te vereren, werd 'iconoclast' genoemd. Geen wonder dan dat het iconoclasme voortdurend opduikt als een gebaar van blasfemie, van revolutie en van eerder onbetamelijke amokmakerij. Zowel in kerken en paleizen als in musea treft men iconoclasten aan; pas in de moderne kunstkritiek werd 'iconoclastisch' een *epitheton ornans*. Het werd een geuzennaam; wat niet eens verwonderlijk is, gezien de beeldenstormende reputatie van de geuzen. Of het nu over een glimlachend, kubistisch portret gaat, of over een zelfvernietigende machine van Jean Tinguely, steeds wordt het multifunctionele epitheton aangestreept. Voor het tegendraadse eergevoel van de beeldende kunstenaar – voorwaar – een vervelende gewoonte.

In de vervolgserie van Grote Iconoclastische Gestes vormt Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing*, 1953 op het eerste gezicht een onherhaalbare plotwending.⁸ Rauschenberg vernietigt niet enkel het beeld (van de Kooning) door het uit te wissen, hij consacreert het door de drager ervan zorgvuldig te prepareren als relikwie. Hij 'vertheologiseert' de treiterige *bon ton* van het artistieke iconoclasme: dit moet zowat de enige instantie zijn van een 'iconoclastische transsubstantiatie'. Door het vernietigen van de 'schone schijn' van de voorstelling laat Rauschenberg het materiaal ervan schitteren in zijn ware gedaante. Een duivelse gedachte! Helaas is Rauschenberg geen ketter, maar een (toen nog) veelbelovende kunstenaar:

"I had been working for some time at erasing, with the idea that I wanted to create a work of art by that method. Not just by deleting certain lines, you understand, but by erasing the whole thing. Using my own work wasn't satisfactory... I realized that it had to be something by someone who everybody agreed was great, and the most logical person for that was de Kooning... Finally he gave me a drawing, and I took it home. It wasn't easy, by any means. The drawing was done with a hard line, and it was greasy too, so I had to work very hard on it, using every sort of eraser. But in the end it really worked. I liked the result. I felt it was a legitimate work of art, created by the technique of erasing."⁹

Geen spoor van iconoclastische neigingen! Geen hint, geen afwijzing, geen vermaning. Het citaat is immers gesteld in de zen-taal van de jaren '50: *very hard work, but in the end it really worked*. Geen commentaar, zeker geen interpretatie; geen betekenis,

geen kritiek. Enkel een deemoedige, verblijdende bekentenis: "I felt it was a legitimate work of art." Een 'wettig', 'geldig', 'authentiek' kunstwerk, inderdaad! Ergo, een onoplosbaar raadsel (*is erasing a drawing a legitimate technique?*). Rauschenberg had nauwelijks zijn zwijsplicht vervuld, of de iconologen verschijnen al op het spreekgestoelte. De verklaring van de afwezigheid (van de resterende leegte) is luid en veelstemmig. "Een revolutionaire daad tegenover de tirannie van de avant-garde!", roepen patriottisch gestemde sprekers. "Een hommage aan Duchamp!", repliceren de neodadaïsten. "Een oedipale vadermoord op de geliefde de Kooning!", weten de ingewijden en de analisten. "Malevich!", wordt er geschreeuwd, "Kasimir! Kasimir!", en bijna in koor: "Tabula rasa! tabula rasa!" De roep om loutering door uitwissing wordt algemeen. Het iconoclastisch verlangen is niet meer te temperen. De meest doorvoelde klacht om redding door het iconoclasme is te lezen in een blog; ze klinkt als een geloofsbelijdenis: "This [Rauschenbergs Erased de Kooning Drawing] amused me because I am not personally a big fan of Willem de Kooning... his paintings always struck me as rather violently misogynistic, so they hurt my feelings."

Wat Rauschenberg verzweg en wat zijn exegeten in al hun enthousiasme nooit hadden kunnen vermoeden, is dat het uitwissen van een kunstwerk (om er een kunstwerk van te maken) een louter rituele geste is. 'Ritueel', dat weten zelfs de woordenboeken, is een ceremoniële code of een gecodeerde ceremonie. Het zwijgen van Rauschenberg is geen gespeelde diepzinnigheid, het is de eeuwenoude mogelijkheidsvoorwaarde van de ceremonie. Bij een ritueel is men verplicht de betekenis zelf te verzinnen.

De ondoorgrondelijke rites van een stam, een kerk, een kliek, een sekte, een club, een loge, een straatbende, zelfs de rites van een individu zijn geen gemotiveerde handelingen; het zijn de steeds weer herhaalbare tekens van een voorgeschreven gedrag. De uitwissing van een tekening van Willem de Kooning om er een 'uitgewiste-de-Kooning-tekening' van te maken is in het jargon van de juristen: *rite creatus*. Zelfs zonder enig benul van de Latijnse naamvallen kan men hieruit opmaken dat deze zogezegd iconoclastische tekening gecreëerd is 'in' of 'door' of 'via' een of andere ritus. *Rite creatus* wil zeggen: op wettige wijze ingesteld. Vandaar Rauschenbergs uitspraak omtrent de 'wettigheid' ("a legitimate work of art") van zijn uitwissend kunstwerk: als statement klinkt dit volkomen belachelijk; maar als inschatting van het magisch potentieel ervan, slaat hij de nagel op de kop.

Soft Art is die merkwaardige lus in ons oordeelsvermogen waarbij de werking van de imaginatie gebeurt volgens afspraak. Volgens afspraak: per overeenkomst, op voorschrift. *Soft Art* is een trage vorm van cynisme: het onttovert het discours over het kunstwerk om het kunstwerk te kunnen herleiden tot pure magie. *Soft Art* is, zoals we reeds zagen, geen kunst; het is een ceremoniële geplogenheid. *Soft Art* is *rite creatus*.

Gesteld dat iemand de precedenten van dit cultuurhistorisch fenomeen wou onderzoeken, dan zou hij – duidelijk genoeg – de berichten en de kronieken van de ambachten en van de gilden en, bijvoorbeeld ook, van de Koninklijke Academies kunnen overslaan; de prototechnieken die hij zou willen opzoeken bevinden zich allemaal op het internet. Zowel de geheime handboeken van de magiërs als de verborgen 'Sleutels van Salomon' zijn daar te vinden. Geen zinnig mens kan overzien wat daar, qua magie, allemaal is te verwachten¹⁰; daarom herleid ik deze historische kwestie tot een synchroon probleem. Dat wil zeggen: ik stel mij de vraag welke magische rituelen wij kunnen herkennen in de semiotiek van de *Soft Art*. Ik kan er, voor de vuist weg, twee verzoemen: de sjamanistische rites en de alchemistische technieken. Aangezien we de formele differenties van de *Soft Art* op het oog hadden, zouden deze twee vormen van getover moeten volstaan om de iconoclastmediagnose voorgoed te verwijzen naar het domein van het emotionele gesnater.

Joseph Beuys is, volgens de grenzeloze bibliografie die daaraan gewijd is, een sjamaan. Het is zelfs onmogelijk geworden om de term 'sjamaan' te gebruiken zonder daarbij de tragische blik van Beuys te zien schrijven onder zijn grote, verticale deukhoed. Dit onuitwisbaar beeld is, nochtans, geen publicitaire bedotterij; het is een zuiver grammaticale constructie. Beuys is, in tegenstelling tot de groteske fabels die hem omringen, een nauwkeurige grammaticus. Zijn *Aktionen* zijn 'procedures'. Om maar één enkel voorbeeld te noemen: bij zijn *Coyote; I like America and America likes me* (1974) verschijnt hij in zijn sjamanistisch tenue om 'kunst' te brengen bij de overzeese filistijnen: "Wenn auch das Kunstwerk das grösste Rätsel ist; der Mensch ist die Lösung." Vanwege deze boodschap zoekt hij contact met de coyote, het heilig dier van de oorspronkelijke Amerikanen. De ziekte van het kapitalisme indachtig, laat hij zich naar de *Aktion* vervoeren in een ambulance, waarna hij de *Wall Street Journal* opstapelt in de kooi waarin hij, samen met de prairie-wolf, vier dagen verblijft. Exact vier dagen! Geïsoleerd in het antroposofische vilt, hanteert hij wandelstok en triangel om het totemdier te bedaren. Te behagen of te bezweren? Te sterven of te herrijzen? Mircea Eliade zou zijn studie van het sjamanisme niet theateraler hebben samengevat.

De sjamaan: *wounded healer* én incarnatie van de gevierendeelde godheid. De sjamaan is, bijgevolg, de vertegenwoordiger van de zieke maar hoopvolle mensheid. "Jedermann ein Künstler", roept Joseph Beuys, en iedereen juicht. Iedereen een kunstenaar! Een ontdekkingsreiziger, een popzanger, een topatleet! De zuivere, herwonnen, eindelijk behaalde, esthetische ervaring. Dit is de kunstreligie volgens Hegel; maar tegelijk is het, bij Adorno, de niet in te lossen belofte van geluk, de valse belofte van de wereld van het amusement en van de culturele simulatie.

Bekijk de parafernalia van de artistieke sjamaan: de onwereldse kostuums, de eentonige muziekinstrumenten, het spuwen, het knippen van de haartjes, het slecht geschilderde decor, de rottende dieren, de stank, de mislukte maskerade; soms pissen de actanten in de sneeuw of moeten ze overgeven op de scène; soms zenden ze berichten met pluimpjes eraan of met ijsblokjes of met kleine, geometrische icoontjes; maar altijd hebben ze een onoverkomelijke dadendrang: ze kunnen het 'herhalen' niet laten. *Soft Art* is 'haarbal'-kunst! Indien het al kunst zou zijn, dan werden de onverteerbaarheden uitgebraakt en onder grote belangstelling opgesteld: in glazen schrijnen, versierd met data en met verklarende steekkaarten. Op die wijze geïnstalleerd, is de braakbal tweemaal 'week': ten eerste etaleert hij de voorverteerde catharsis voor het publiek; ten tweede maakt hij het besmukt gelach van de auguren minder pijnlijk.¹¹ "Het lijkt wonderbaarlijk dat de ene waarzegger de andere niet kan aankijken zonder in een lach te schieten, maar het is nog een groter wonder dat jullie, epicuristen, je lach kunnen inhouden als jullie samenkomen."¹² Volgens Cicero, de vader van de retoriek, zijn de twijfelende intellectuelen nog belachelijker dan de kwakzalvers. Dit is waarschijnlijk te wijten aan het

feit dat filosofen binnenvetters zijn; indien ze al iets uit te braken hadden, dan zouden ze zorgvuldig vermijden dit publiekelijk te doen.

Soft Art (III): rethinking art, reclaiming art, reinstalling art, restyling art, recycling art, reinventing art, reiterating art, regenerating art, reversing art, resolving art, resuming art, remembering art, revamping art, revising art, recasting art, repossessing art, representing art, relocating art, redoing art.

Voor de *bona fide* kunstcriticus moet bovenstaande, paradigmatische argumentatie wel op een geometrische goocheltruc lijken. De sacrosancte 'context', de historische 'contextualisering' is uit de tekening verdwenen. De kunsthistorische duiding is de bodem ingeslagen. *Horreur!* De wereldbol is terug een platte schijf geworden: de verwachtingen en de intenties, de opeenvolgingen en de beloften zijn op een vlak raster geprojecteerd. De vooruitgang genegeerd, de toekomst van de vernieuwing bedorven. Maar over welke 'context' hebben wij het hier? Hoe kunnen we blijven kijken door de smalle spleet van de 'contextualisering'? De trein rijdt voorbij en alles wat de kunstcritiek doet is de volgorde van de wagons registreren. De bestemming is toch al bekend, die heeft men uit het spoorboekje vernomen. Wuiwend staan de critici langs de rails, in de hoop een glimp op te vangen van de voorbijflitsende figuren die, belicht door het schijnsel van de elektrische lampen, nauwelijks te onderscheiden zijn van alweer andere, voorbijflitsende figuren.

'Contextuele duiding': we weten toch al lang hoe deze stiefdochter van het historicisme gekrompen is tot een suikertante die literaire complimentjes uitdeelt aan de felle bengels van de klas. Wij kennen al lang haar verrukte gilletjes bij platitudes zoals 'taboe' en 'aliënatie'; haar medeplichtig vingertje bij 'ideologie' en 'consumen-tisme'. Zo ook met 'fetisjisme', de *tarte à la crème* – volgens Baudrillard – van de hedendaagse analyse. Nochtans zijn de *Soft Art*-braakballen van daarjuist letterlijk en manifest 'fetisjen'; terwijl de 'fetisjen' van de cultuurkritiek niets anders zijn dan moralistische metaforen. De aanblicher van dit metaforisch fetisjisme is ongetwijfeld Karl Marx. Hem komt de eer toe een metafoer te hebben gelanceerd die al meer dan een eeuw als opschrift zou kunnen gelden van een polikliniek voor gestresseerde kapitalisten. Maar zo een opschrift, als het al bestond, zou een diagnostische betekenis moeten hebben en geen moraliserend toontje. Een fetisj is immers geen bizar idool dat als een geheimzinnige ideologische kracht verscholen zit in de binnenkant van de goederen, de producten, de waren. Een fetisj is een teken, het is een formeel element van een systeem, van ons systeem, van een anti-nomische zone: de *polis*.

"[...] overal in de 'fetisjistische' theorie over consumptie worden de objecten voorgesteld en ervaren als verdelers van kracht (geluk, gezondheid, veiligheid, prestige enzovoort): deze alom verspreide, magische substantie doet vergeten dat het op de eerste plaats tekens zijn, een gegeneraliseerde code van tekens, een code van volkomen arbitraire differenties, en dat het vanuit die code is, en helemaal niet vanuit hun gebruikswaarde, dat de fascinatie voortspruit die zij uitoefenen."¹³

Het metaforisch fetisjisme van Marx en van de "dramaturgie paléo-marxiste"¹⁴ wordt hier vervangen door een semiotiek op het object, van het productie/consumptieobject welteverstaan. In 1968 is dit enkel nog maar een structuralistische – en daardoor onvermijdelijke – herschikking van de politieke economie; het fetisjisme wordt "la consommation des signes".¹⁵ Nauwelijks tien jaar later zijn de object/tekens al bezeten door een koude verleiding¹⁶ om bijna onmiddellijk op te gaan in een complete hysterie: "De dingen hebben een middel gevonden om aan de dialectiek van de ratio te ontsnappen, die hen als zingevend principe toch al niet meer aanstond: namelijk het voortwoekeren tot in het oneindige, het opdrijven van hun effecten, het overbieden van hun eigen essentie – in een koers naar het extreme, in een obsceniteit die hen voortaan ook als immanente finaliteit zal gelden, en ook als onzinnige grond."¹⁷

Wat bezielt Baudrillard? Vanwaar die boulimie, dit gelijktijdig kannibaliseren van Marx, Saussure, Freud, Lévi-Strauss, om nog maar de hoofdgerechten te vernemen? Waar ligt het pijnpunt van deze 'hyperreële' semiotiek? Waarom is de

hyperrealiteit 'semiotisch'? Het antwoord op deze en dergelijke vragen ligt, bijna achteloos neergezet, in het fetisjismecitaat van Baudrillard zelf: "de fascinatie die de tekens uitoefenen". *Baudrillard is gefascineerd door de fascinatie*; hij bouwt een parallel universum dat niet meer geregeerd wordt door de wetmatigheid van de dingen, maar door hun signaletisch verleidingsvermogen. Dit heeft hij ongetwijfeld van Thorstein Veblen geleerd, de vergeten en verguisde denker die eigenhandig het barbaardom van de geciviliseerden heeft blootgelegd: hun goede smaak, hun mooie manieren, hun pralerig fatsoen, het belang van de boomsnoeikunst en van prestigieuze, exotische tentoonstellingen... Seks is een trofee; prestige een uitstalling van genade. Dit is geen 'gespeelde' beschaving; dit zijn, nog altijd volgens Veblen, de moderne, geformaliseerde uitingen van neolithische lust, of nog: de geciviliseerde variant van "het agressieve krachtsvertoon van een van roof levende groep jagers". Het object heeft, vooraleer het opgegeten of gebruikt wordt, een 'status'. Voor Veblen hebben objecten altijd al een signaletische waarde. Het zijn elementen uit een pretechnologisch, animistisch dualisme; en dit animisme is, zoals algemeen geweten, helemaal niet verdwenen; het is geëxplodeerd in de tienduizend fragmenten van ons 'hyperreële' leven.

"In zijn ongecompliceerde vorm bestaat dit [animistisch] geloof in het geluk geput uit de instinctieve overtuiging dat in objecten of situaties een ondoorgrondelijk teleologisch streven aanwezig is. Objecten of gebeurtenissen richten zich op een bepaald doel; dit doel of eindpunt kan daarbij zowel als toevallig gegeven of als bewust gezocht worden opgevat. Dit ongecompliceerde animisme gaat via nauwelijks merkbare nuanceverschillen over in de tweede, hiervan afgeleide vorm, namelijk een min of meer gearticuleerd geloof in een onnaspeurbare bovennatuurlijke macht. De bovennatuurlijke macht werkt door middel van de zichtbare objecten waarmee zij wordt geassocieerd, maar wordt niet totaal met deze objecten vereenzelvigd."¹⁸

Uiteraard vinden wij Veblen een enigszins excentriek personage, tenslotte werd zijn *Theory of the Leisure Class* in 1899 uitgegeven! Maar "zijn boze blik is vruchtbaar", dat moet zelfs een notoire boze-blik-werper als Adorno toegeven: "De door Veblen archaisch genoemde trekken zijn tekenen van opdoemende gruwel." Concreet: "Wandelstok en grasveld, de scheidsrechter in de sport en het karakter van de huisdieren veranderen onder Veblens sombere blik in verraderlijke allegorieën van het barbaarse in de cultuur."¹⁹ Voor Adorno zijn dit slechts misantropische voorspellingen van een "opdoemende gruwel"; in zijn lezing kan Veblen niet anders kijken dan op 'allegorische' wijze.²⁰ Baudrillard, daartegenover, herontdekt in Veblen de eerste prognose van *Disney World*, van de *Festival Malls* en van *eBay*. Baudrillard is niet zozeer geïntrigeerd door de mythes van de *Aufklärung* als door de mythologie van haar objecten. Tegenover de aporie van een "totalitaire *Aufklärung*" stelt hij de "*obscenité radicale*" van het object. Hij is gefascineerd door "*la séduction froide*" van de teken/objecten, of in een minder idiosyncratische versie: door de 'perversiteit' van het verlangen naar de logica van de code: "Hier daagt iets op, een soort verlangen, iets gelijk een pervers verlangen, een verlangen naar een code; een verlangen dat de 'systematiciteit' van de tekens beoogt, juist omdat dit verlangen negeert en verspert: het is een exorcisme van alle contradicties die uit het reële arbeidsproces voortkomen."²¹

'Het perverse verlangen naar de logica van de code': dit is zowat de meest eigentijdse definitie die ik kan verzinnen voor de alchemistische rituelen van de *Soft Art*. Deze hedendaagse alchemisten, zowel de beunhazen als de neognostiekers, gaan er prat op dat zij de systeemimmanente tegen-spraken van Adorno al toverend achter zich hebben gelaten. Zij beroepen zich op 'hyperrealisten' als Baudrillard om hun ceremonieën voor zichzelf uitstaanbaar te maken. Maar aan het eind van het gegniffel om Adorno en het gesnoef met de "fatale strategieën" van Baudrillard, blijven ze zitten met de vloeibare, softe restanten van hun onvatbare 'steen der wijzen'.

"Wie nooit – bij een woord of een blik – zijn zinnen heeft verloren, weet niet eens over welke verdoemenis het hier gaat: de verdoemenis om zich over te leveren aan de totale illusie van de tekens, aan de onmiddellijke greep van de schijn, dat wil zeggen: over het valse heen gaan, in de absolute afgrond van



het kunstmatige. Het valse is niets meer dan het treiteren van ons gevoel voor waarheid; het valser-dan-valse voert ons daaroverheen, het betovert ons onherroepelijk. In de werkelijke wereld houden het valse en het ware elkaar in evenwicht: wat gewonnen is voor het ene is verloren voor het andere... In de dynamiek van de verleiding (men denke hier ook aan het kunstwerk) is het alsof het valse zou schitteren met al de kracht van het ware."²²

Het infantiele geloof van de artistieke alchemisten in de transmuterende kracht van *le plus faux que le faux* is slechts een slappe vormvariant van de toch al kleffe 'haarballen' die zo typerend zijn voor het sjamanisme van de *Soft Art*. Allebei produceren zij ceremoniële tekens met een minimum aan intensiteit en een maximum aan circulatie. Het is niet eens hun obsessief karakter dat ons nog kan treiteren, het is hun eindeloze, rituele *repetitie!* Ondanks de beperktheid van hun magisch repertoire, ondanks de voorspelbaarheid van hun ceremoniële gestiek, ondanks de voorgeschreven attributen van hun somnambulistische parades, blijven zowel de 'sjamanen' als de 'alchemisten' geloven in de lustopwekkende kwaliteiten van de noodgedwongen herhaling. (*Repetita percussit pectora palmis*: "Hij heeft zich herhaaldelijk plat op de borst geslagen.") Lustopwekkend? Onlustwekkend? Lustobjecten? Onlustobjecten? Overbodige vragen: *Soft Art is de radicale ritualisering van de esthetische ervaring*. *Soft Art* is geen kunst – geen antiekunst, geen neokunst of post-kunst – *het is de zwakzinnige beschrijving van de kunst*.²³

Soft Art (IV): software

Een pragmatisch ingestelde lezer, murw vanwege de wreedaardigheid van de semiotische spiegelingen en van de eindeloze rituele herhalingen, mag hier zijn grieven uiten. "Wat een onzinnig gedoe!", kan hij bijvoorbeeld roepen; of nog: "Als dit nog maar een tekst is, hoe erg moet het dan zijn met de waarneming van de beschreven feiten!" "Buiten!" roept de pragmaticus, een woedende uitval die ongeveer overeenkomt met: "Gedaan, gedaan! Gedaan met deze esthetico-filosofische onbeschrijflijkheden!" Helemaal ontdaan zoekt hij steun bij Voltaire, de woordvoerder van de culturele verontrusting: "Écrasez l'infâme!" Maar de pragmaticus mag dan gegriefd zijn, dat

betekent niet dat hij de omvang van de catastrofe heeft begrepen.

De pragmaticus die ik hier opvoer heeft duidelijk geen benul van de vloeibaarheid van de *Soft Art*, noch van de kleverigheid van haar reïteratief vermogen. Het is mogelijk dat hij bovendien geen oren heeft naar het melancholisch gejan van de culturele commentatoren. Juist daarom noemde ik hem 'pragmaticus' en niet 'pragmatist'; in deze kwestie een niet onbelangrijke nuance, aangezien de eerstgenoemde zich nog kwaad kan maken, terwijl de pragmatische filosoof slechts warm te maken is voor de vrijheid van opinie. Onaangedaan door de ruimdenkendheid van de filosoof, stelt onze pragmaticus zich onverzoenlijk op: hij pleit voor de no-nonsense aanpak van de onwereldse esthetiek, van de dikdoenerij van kunstfilosofie en van haar vervloekte promotoren.²⁴ Hij schijnt niet te weten hoe dicht zijn onversaagde taal aanleunt bij de gruwelen die hij denkt te kunnen bekampen. Juist gelijk Voltaire, die hij zo hartgrondig citeerde, haat hij de bedienaars van een erediens waarvan de godheid sluyer is dan de volledige verzameling van zijn verklaarders.

De pragmaticus verwerpt de onzinnigheid van de *Soft Art*-ceremoniën op basis van regels waarmee de *Soft Art* zelf de onzin tot centraal mysterie van de cultus had verheven. Hij is blijkbaar vergeten, als hij het ooit al had vernomen, dat de onbegrijpelijkheid van de rituelen voor de ritualisten een prejudiciële kwestie is: 'onbegrijpelijkheid' is gevestigd in het goddelijke duister, in 'het duister dat meer is dan licht'!

"In de meest strikte zin van die term zijn alle bewustzijnsinhouden onzegbaar [*ineffable*]. Zelfs de simpelste gewaarwording is, in zijn geheel, onbeschrijfbaar. Daarom dient elk kunstwerk begrepen te worden niet enkel als de weergave van iets, maar ook als een zekere manier van omgang met het onzegbare. Bij de grootste kunst is men zich altijd bewust van dingen die niet gezegd kunnen worden [...], van de contradictie tussen het uitdrukken en de aanwezigheid van het niet-uitdrukbare. Stilistische middelen zijn ook verijdungstechnieken. De krachtigste elementen in een kunstwerk zijn dikwijls de stiltes."²⁵

De *deus ineffabilis* ('onuitsprekelijke god') van de neoplatonisten, zowel de gnostische variant als die van de renaissancecristische magiërs en mystieken, is uiteindelijk

terechtgekomen waar hij de meeste kans op succes vermoede: in de schaaftichte, katholieke litanieën en in de doldwaze herdenkingsplechtigheden van de hedendaagse kunsten. Noch de pragmaticus, noch de artistieke ritualist hebben enig vermoeden van de onvermijdelijkheid van 'wat niet gezegd kan worden'. Deze onvermijdelijke onzegbaarheid is hier, voor één keer, geen logische list van Wittgenstein; het is een mystagische afspraak! "Let erop: dat er niet iemand meeluistert die niet is ingewijd, ik bedoel iemand die aan de zijnden is gebonden en zich verbeeldt dat er niets boven de zijnden is tenzij zijndheid..."²⁶ De truc, zowel met onzin als met onbegrijpelijkheid, is samen te vatten in een oude, linguïstische boutade: je kunt maar iets verstaan als je de taal kent waarin het wordt uitgesproken. De onmacht, of is het de onwil, om deze vanzelfsprekendheid toe te passen op de zin en de onzin van ons rondlopen in de wereld, leidt tot cultus van de sprakeloosheid:

"En dan bevrijdt hij [de godheid] zich ook daarvan, van de dingen die gezien worden en van degenen die zien, en gaat hij het duister van de kennisloosheid in, het werkelijk mystieke, waar hij zijn kennend vatten laat zwijgen, en belandt hij in het volledig onaanraakbare en onzichtbare..."²⁷

Vandaar het vertwijfelde protest van de pragmaticus: hij wordt geconfronteerd met de rituele aanraking van het onaanraakbare, het kennisloze kennen van het onweetbare, de tentoonstelling van het onzichtbare. Ten eerste verwerpt hij de idee dat hij terecht is gekomen in een seminarie van *Mysticism for Dummies*; ten tweede negeert hij de waarschuwingen van de linguïsten; ten slotte sluit hij zich op in zijn dure redelijkheid: het geloof in de ratio van de uiteindelijke afloop – het Laatste Oordeel omtrent het onredelijk gedoe van de mensen. Tot driemaal toe toont de pragmaticus hoezeer hij de onbegrijpelijkheden van de *Soft Art* heeft overgenomen in zijn doorweekse dromen.

Zou *Soft Art* dan een illustratie zijn van ons pragmatisch onvermogen om het eigen, ongelukkig hedonisme af te schermen tegen de karikatuur van een verborgen godheid? Een wrede godheid, een almachtige en daardoor onbegrijpelijke godheid; de godheid van de markt? Is *Soft Art* een wat aan lagerwal geraakte vorm van antimystiek?²⁸ Zelfs niet eens! Als het op de spiegeling van het onzegbare aankomt, is *Soft Art* nog softer dan de eerste de beste tooghanter. Haar pretenties zijn omgekeerd evenredig aan de subtiliteit van haar stiltes. "Je pense comme une fille enlève sa robe", zegt Georges Bataille, en zelfs deze nederige vorm van schaamteloosheid kan de *Soft Art* niet opbrengen. Omgekeerd zelfs: voor volle zalen voert ze een striptease op, hopen op de publieke appreciatie van haar diepste gedachten. Ik noemde – eerder al – de obscene gestiek van de *Soft Art* een geval van cerebrale incontinentie; misschien is dit wel een onderschatting van haar simulatievermogen; misschien is haar obsceniteit niets meer dan een lepe act. Misschien hoopt de *Soft Art* op een royale fooi voor haar toch altijd al oncontroleerbare flatulentie.

Maar noch de wonderigheid van de *Soft Art*, noch de pleonastische betekenisloosheid van haar rituelen, zijn plat genoeg om haar pseudomystieke pretenties te verklaren. Het kan niet anders of zij moet hiervoor beroep doen op de expertise van professionele exegeten. Wij zagen al eerder hoe een college van auguren slechts met de nodige zin voor narrigheid het geschreeuw van de vogels kon interpreteren; hier blijkt bovendien dat de vogels de kolder²⁹ al hadden meegerekend. Het gelach van de auguren is, vanuit het standpunt van de vogels, niet enkel onnozel, het is methodologisch overbodig. De exegeten mogen dan al de gebruikelijke ontcijferingen leveren, dat betekent nog niet dat zij de *Soft Art*-code hebben gebroken.³⁰ De sleutel of het geheim van de *Soft Art*-code is dat ze niet enkel arbitrair is, zoals de eerste de beste code: *Soft Art* is een *volautomatische code*! Ze genereert geen 'berichten', ze schakelt van de ene systeemtoestand naar de andere. *Soft Art is een softwaresysteem!* Dat wil zeggen dat ze niet te vergelijken is met, bijvoorbeeld, een klavier waarop men melodietjes speelt, maar met een automaat die de volgorde registreert waarin de voorgeprogrammeerde nummers worden uitgezonden.

"Damian Hirst gelooft dat kunst de macht heeft om te vernieuwen; ze kan de menselijke psyche steunen en zelfs helen, misschien zelfs de menselijke geest; hij bekent zelf zijn

'obsessie met de pogingen om de doden te doen leven of om de levenden voor altijd te laten leven [...]. Zonder omhaal identificeert Hirst zichzelf als een visueel kunstenaar, eerder dan als een conceptueel kunstenaar: 'Ik denk dat individualiteit een verwarrend iets is, dus is het spannend om er vanaf te geraken.' Hirsts bedrieglijk simpele benadering van zijn kunst maskeert de grote vragen omtrent het leven, de liefde, de dood en sterfelijkheid."³¹

Next Level: over de (on)zin heen, de (on)zin voorbij! Nooit meer stoppen! "Bedrieglijk simpel": de simulatie van het simplisme? De simulatie van het simpele bedrog? Bovendien zijn de 'grote levensvragen' gemaskeerd: ze zijn uitgespeeld gelijk kleine griezel-tjes. [Groot][Klein], [Leven][Dood] >> druk op de knop! Alles op een rijtje: *fast forward/reverse!* De grote afrekening is hier al lang geleden gemaakt, zelfs de grote aftelling is hier al begonnen: 1,2,3,4... Het nieuwste telraam voor de beste kansen. *Learning from Las Vegas – Revised Edition*.

*Soft Art is een algoritmisch programma; het is de moeder van de Gameboy en van alle hedendaagse, cybernetische spelen. Soft Art is de weke versie van een flippende Turingmachine.*³²

De twee antinomische velden waarmee het decor werd geschetst van bovenstaande intrige, de *Polis* en de Utopie, blijven het drama domineren. Verstrooid door hun overweldigende présence en door de onmogelijkheid van hun combinatie, aanhoren wij het patati! en het patata! van de hoofdrolspelers en van de figuranten. We kunnen de motoriek van onze eigen perplexiteit niet peilen.

Noten

- Misschien kan het beeld van de *polis* als proto-machine verwarring stichten in de mechanistische fantasmen waarmee we ondertussen ons waarnemingsvermogen hebben bezet. Toch zijn die fantasmen niets meer dan post-industriële afweergebaren. Het zijn almachtige sinterklazen geworden waarmee we de pubers bang maken en die de modernisten doen stijgen van extase. De 'mechaniek' van de machine is inderdaad al lang geen 'kosmische horloge' meer; het is, heden ten dage, een apotropaeische formule: het kwade oog van het kapitalisme. De Eiffeltoren is een uitroepteken: hela! hola! hierheen! Een archeologische attractie en meteen een monument van overjaarse, maar nog steeds gevaarlijk geachte praktijken. 'Mechaniek' is een spook geworden, het rammelt nog wat met zijn stalen kettingen, het tovert nog wat met zijn pompen en zijn zuigerstangen, maar als embleem heeft het zijn fascinatie aan de 'cyborg' gelaten, en aan heel de mythologie van de universele digitalisering.
- Vertaald uit: Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vols., Paris, Gallimard, 1974, Vol. II, p. 278.
- Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York & Londen, Harbrace, 1977, p. 92.
- Ibid.
- Ibid.
- Vertaald uit: Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset & Fracelle, 1986, p. 61.
- Warhol, op. cit. (noot 3), p. 70.
- Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, San Francisco, SFMOMA.
- Robert Rauschenberg, geciteerd in de catalogus *Art about Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978, p. 147.
- De enige verantwoordelijke persoon die bij mijn weten iets dergelijks heeft proberen ondernemen is Marcel Mauss in *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in: *Année Sociologique*, 1902-1903.
- Volgens Van Dale is een augur: "een Romeins priester die uit de vlucht of het geschreeuw van de vogels moest vaststellen of de goden goed- of afkeurend stonden tegenover een handeling die van staatswege zou geschieden".
- Vertaald uit: Marcus Tullius Cicero, *De Natura Deorum*, I, 26.
- Vertaald uit: Jean Baudrillard, *Fétichisme et idéologie: la réduction sémiologique in: Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 100.
- Ibid.
- Dit is de ondertitel van: Jean Baudrillard, *Le système des objets; la consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968. Deze stelling (van "la consommation des signes") wordt omstandig uitgewerkt en geïllustreerd in: Jean Baudrillard, *La société de consommation; ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.
- Zie: *Le ludique et la séduction froide*, in: Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, pp. 215-244; bijvoorbeeld, p. 219: "On fait repasser les Juifs non plus au four crématoire ou à la chambre à gaz, mais à la bande-son et à la bande-image, à l'écran cathodique

et au microprocesseur. L'oubli, l'anéantissement atteint enfin par là à sa dimension esthétique – il s'achève dans le rétro, ici enfin élevé à la dimension de masse. La télé: véritable 'solution finale' à l'événement."

- Vertaald uit: Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 9.
- Thorstein Veblen, *De theorie van de nietsdoende klasse [The theory of the leisure class*, 1899], Amsterdam, De Arbeiderspers, 1974, p. 231.
- Theodor W. Adorno, in: *Veblens aanval op de cultuur* (1974), opgenomen in: *ibid.*, pp. 322-347, pp. 323, 328, 329.
- Volgens Adorno is Veblens misantropie te hautain en te conservatief om de "zelfvernietiging van de *Aufklärung*" dialectisch te kunnen begrijpen.
- Vertaald uit: Baudrillard, op. cit. (noot 13), p. 101.
- Vertaald uit: Baudrillard, op. cit. (noot 17), p. 73.
- In verband met 'de zwakzinnige beschrijving van het kunstwerk': is de persistente repetitie van het *Soft Art*-ritueel, zo al geen artistieke illuminatie, misschien wel een getuigenis van postmoderne devotie? Indien de 'dood van de kunst' ondertussen afgelast zou zijn en vervangen door een toestand van voorlopigheid en van uitstel (verdaging/*renvoi*), zou de *Soft Art* dan geen rouwbedje kunnen zijn? Een 'herdenken' van de kunst, een 'herdenkingskunst'? Dit lijkt aannemelijk; het is, gezien het succes van de hedendaagse museale praalgraven, bovendien aannemelijker dan het klikant. De herdenkingshypothese past alleszins in het filosofische kraam van het heideggeriaanse 'Andenken': het verderzetten van de traditie van het denken in het 'aandenken' over de dood heen van het denken. Hoe merkwaardig – op het eerste zicht – is dit devotioneel parallelisme tussen kunst en metafysica! Hoeveel dode goden moeten er nog betreurd worden, vooraleer we eindelijk onze eigen demonen kunnen vinden? Trouwens, hoe kunnen we een zodanig onmogelijk geworden denken 'herdenken'? Heeft iemand hier een haalbaar voorstel? De metafysica herdenken door Heidegger te lezen via de blik van Nietzsche, stelt Gianni Vattimo voor in *La fine della modernità* (1985); een filosofische techniek die hij niet anders kan omschrijven dan als *pensiero debole*: "een zwak, week denken". En inderdaad, in de voorzichtigte, zorgvuldig opgebouwde schakelingen tussen weten en interpreteren, tussen 'hermeneutisch nihilisme' en 'nihilistische hermeneutiek', voltrekt zich het mirakel van het niet-spectaculaire herspoelen van een verbrokkelde film. Het herspoelen van de verbrokkelde film van het grootse, bevrijdende, manmoedige denken. Het herspoelen van het imperiale, titanische en daardoor vastgelopen, dode, Westerse Denken. Hier wordt alsnog duidelijk dat de ritualistische slapte van de *Soft Art* geen evenwaardige (even onwaardige?) tegenhanger kan zijn van de devote, zwakke hermeneutiek van het herdenkende denken: "Het karakter van de gevoelsconcepten die de esthetica ons nagelaten heeft – een esthetica die zich ontwikkeld heeft binnen de metafysische traditie – is verbonden met het wezen zelf van die metafysica." (vertaald uit: Gianni Vattimo, *La fin de la modernité; Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (oorspronkelijk *La fine della modernità; Nihilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, 1985), Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 64). Vergeleken met Vattimo's uitkomstloze rouwbedje is de dodenwake van de *Soft Art* een klucht zonder pointe; het is slapstick met een vervallen copy-right. Haar herdenken van de niet-kunst door de kunst is, eerder dan wat belegen sarcasme, een *lapsus*: een *riekichtsloze* terugval in een stadium van verschoonbaar gebazel. In 1919 tekent Marcel Duchamp een snorretje op een prentkaart van de Mona Lisa; het meest iconische icoon van alle esthetische iconen ont-raadselt hij als de vrouw met de baard, een kermisattractie en tegelijk het ondeugende, geheime maskertje van een tweeslachtig wezen. Ongeveer 80 jaar later – het uur van de herdenking van het al lang niet meer denkbare is dan al 80 keer geslagen – schrijft Tracey Emin haar condoleances in grote neonletters op de muur van een New Yorkse galerie: "my cunt is wet with fear" (1998). Door de bril van de doden naar de doden kijken! Duchamp noteert al bij voorbaat: L.H.O.O.Q., "elle a chaud au cul". Zelfs de vrouw met de baard kan geen zenuwzieke aanstellerij verdragen. *Soft Art* is geen kunst – geen antiekunst, geen neokunst of postkunst – *het is de zwakzinnige beschrijving van de kunst*. Als Vattimo het herdenken van het denken halsstarrig verderdenkt, dan heeft hij zeker overdacht dat *pensiero debole* vroeg of laat zou geassocieerd worden met *debolezza mentale* ('zwakzinnigheid'). Gianni Vattimo is immers een Italiaans schrijver.
- "Promotoren" hier te lezen als: *promotores fidei*, de officiële benaming voor de zogenaamde 'advocaat van de duivel' in canonisatieprocessen.
- Vertaald uit: Susan Sontag, *Against Interpretation*, London, Eyre & Spottiswoode, 1967, p. 36.
- Pseudo-Dionysus de Areopagiet, *Over Mystieke Theologie* (vertaling Ben Schomakers), Kampen, Kok Agora, 1990, p. 14.
- Ibid., p. 16.
- Voor de onversneden, wreedaardige relatie tussen kunst en (anti)mystiek, zie: Michel de Certeau, *Arts de mourir; Écritures anti-mystiques* in de catalogus *Les Machines Célibataires/ Junggesellenmaschinen*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1976, pp. 83-97.

29 Met 'kolder' wordt hier bedoeld: de idiote verwarrring tussen de ongemotiveerdheid van de tekens en de vrijwillige of onvrijwillige productie van onzin.

30 Vanaf de *Hynerotomachia Poliphili* (1499) tot en met de *Oedipus Aegypticus* van Athanasius Kircher (1652-54) hebben de exegeten de hermetische geheimen in de hiërogliefen zorgvuldig nagelezen; ze zouden de Rosettasteen (1799) niet hebben kunnen appreciëren.

31 Vertaald uit *Damian Hirst: The Last Supper* van Colin Ledwith (2001), te vinden op het internet (www.britishcouncil.org).

32 Wie zou dan nog verbaasd zijn dat de toesnelde politici en de lokale economen de academische mogelijkheden hebben ontdekt van deze nieuwe aflevering van de Schone Kunsten? Als alle modaliteiten zijn uitgetest en alle fusies ingevoerd en alle expansies, synergieën en governancetechnieken, hoe zouden dan de kunsten verschoond blijven van de knowhow die zij zo gretig nastreven? Als zelfs het paargedrag wordt onderzocht van vegetarische adolescenten, hoe zou men dan de 'wetenschappelijke' studie kunnen overslaan van de automatisering van de kunsten? Iedereen weet dat dit politiek gedaas is, iedereen weet dat dit *Soft Science* is; de vraag is echter of deze merkwaaardige analogie niet *profiteerlijk* zou kunnen zijn. Profiteerlijk voor de 'uitstraling' van de kunsten. *Soft Science en Soft Art*: de verbodering van de aloude magische technieken! De wisselwerking tussen de wetenschap en de kunsten? Hoe kunnen we dit neofuturistische blijspel bekijken? Het klonen van de kunst is alleszins 'celibataire' toptechnologie, dit zou moeten blijken uit de verschillende vormen van 'softening' die hier, bij de beschrijving van het syndroom, tevoorschijn kwamen. Het humaniseren van de research is, bovendien, een zeer 'weke' esthetische ervaring: enkel een bijgelovige filosoof of een blinde kunstcriticus zal dit nooit toegeven. We zouden al op populistische wijze naar de kunstevencementen moeten gaan staren om de betekenis van de komende cohabitatie tussen Kunsten en Wetenschappen niet reeds te hebben gelezen in de 'weke' gebaren van de *Soft Art*. Om de komende doctorandi in de kunsten enig vertrouwen te geven in de historische gefundeerdheid van hun posthistorisch streven, vermeld ik hier de namen van hun niet eens zo achterlijke voorvaderen: *Accademia degli Accessi*, *Accademia degli Agitati*, *Accademia degli Animosi*, *Accademia degli Ardenti*, *Accademia degli Concordi*, *Accademia degli Costanti*, *Accademia degli Desiosi*, *Accademia degli Eccitati*, *Accademia degli Elevati*, *Accademia degli Infiammati*, *Accademia degli Occulti*, *Accademia degli Oscuri*, *Accademia degli Rinovati*, *Accademia degli Addormentati*, *Accademia degli Incolti*, *Accademia degli Immaturi*, *Accademia degli Ipocondriaci*, *Accademia degli Naufraganti*, *Accademia degli Percossi*, *Accademia degli Sonnacchiosi*. De lezer die dit lijstje wantrouwt, de lezer die mij verdenkt deze namen te verzinnen, kan ik geruststellen: zowel het lijstje als de namen zijn historisch gedocumenteerd. Het is de vroegste titulatuur van de pogingen om kunst & kennis formeel te fusioneren. Uit deze titels kan men zowel de neoplatonistische agitatie als de humanistische overgave lezen waarmee die ondoorgrondelijke onderneming werd aangevat. Dit zijn nog maar de 'diletantische' aanzetten van een heuse institutionalisering: de *Académies Royales* moesten het lot van die onderneming nog politiek bezegelen. Van Marsilio Ficino, over Colbert en Winckelmann, tot en met het Bauhaus, *un seul combat!* Het uitgebreide verhaal hieromtrent is te vinden in het onvolprezen: Nicolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, New York, Da Capo Press, 1973 (2de druk).

Onderzoek worden

JOUKE KLEERBEZEM

De massamedia bemiddelen in de overdracht van onbetekenende ideeën en oppervlakkige sentimenten. Dit unieke en succesvolle project lijkt zo langzamerhand voltooid – in ieder geval is het tot in het misdadige geperfectioneerd. De openbaarheid van de media, waar overigens ook de kunsten deel van uitmaken, hypnotiseert de mens met behulp van verlangens en waarden die een eindeloze consumptieroes in stand houden. Zonder moeite ontwikkelt de media-industrie steeds nieuwe producten en diensten die de oorspronkelijke honger naar kennis bederven met een even smakeloos als ongezond dieet van trivia en idolatrie. Toch is niet alles wat in de mediale openbaarheid roluert zonder smaak of betekenis. Daar ligt ook het probleem. De beruchte nivellering van *high* en *low* is een commerciële succesformule; de informatie-waarde van verschillende producten en initiatieven wordt daarbij zozeer verkwaanseld, dat hun opbrengst in een informatie-economie nul blijkt te zijn. Er gaat in de massamedia met andere woorden te weinig kennis om. Het aanbod varieert op een klein aantal klassieke thema's: macht, geld, religie, seks. Artistiek onderzoek heeft onvoorwaardelijk met deze mediatisering van de aandacht te maken; een deel van de onderzoeksopdracht kan ervan worden afgeleid. Zonder overigens ook maar één moment de illusie te koesteren dat de mediale begoocheling geheel te keren is, begint artistiek onderzoek aan de rand van de commerciële beeldcultuur, op het punt waar het monopolie van de massamedia zwakker is of geweerd kan worden. Het is daar dat contraire projecten ontstaan en alternatieve kennis ontwikkeld kan worden.

Doemscenario's vinden in de hedendaagse actualiteit gretig aftrek, net als de buitenproportionele beloftes van veiligheid, gezondheid en zekerheid die worden gedaan ter bezwering van de karikatuurale gevaren die ons welzijn zouden bedreigen. Onthische wet- en regelgeving corrupteert de burger door hem een eigen verantwoordelijkheid en oordeelsvermogen te ontnemen; plotseling blijken moeizaam verworven inzichten ten aanzien van democratie, emancipatie en tolerantie uiterst kwetsbaar te zijn. Dit toont de beperkingen aan van een brede maatschappelijke sturing van ons emotioneel oordeel, en bewijst hoe weinig vanzelfsprekend de 'universele' principes van vrijheid en gelijkheid zijn. Wat we dachten te weten en te kennen, wordt op slag vergeten zodra de omstandigheden veranderen en de situatie onder druk komt te staan. Door de vervolmaking van het project van de massamedia en de overgang van mediatisering naar informatisering verandert de kennisvraag ingrijpend.¹ Ook artistiek onderzoek richt de aandacht op het gebied waar kennis tussen twee systemen in beweging raakt. Artistiek onderzoek, onderzoek naar de waarde en de betekenis van onze ideeën in relatie tot hun vormgeving, genereert kennis over kennis. Het nodigt ons uit om te leren leren. Antropoloog Gregory Bateson onderscheidt in zijn boek *Steps to an Ecology of Mind* drie leerprocessen.² In het eerste proces, aangeduid als *proto-leren*, wordt geleerd om een simpel probleem op te lossen en eenvoudige handelingen te verrichten. Leerproces II, of *deutero-leren*, houdt leren te leren in. Het is een progressie ten opzichte van leerproces I, naar een meer algemene oplossingsvaardigheid op basis van een contextuele analyse van problemen en het aanleren van spelregels. Leerproces III ten slotte omvat het leren over en de bewustwording van leerproces II. Het is het leren kennen van het eigen karakter en de ontwikkeling van een persoonlijkheid in relatie tot de eigen waarnemingen en denkbeelden, uitmondend in de constructie van een wereldbeeld. Deze drie leerprocessen bieden gezamenlijk perspectief op een artistiek onderzoek dat kennis genereert voorbij de snelle behoeftebevrediging. Artistiek onderzoek begint niet met een voldaan gevoel het nu wel te weten, maar met honger naar kennis.

Welke (artistieke) praktijken bieden – gegeven de huidige "epistemologische crisis"³ – de beste mogelijkheden voor een alternatieve vorm van kennisontwikkeling en onderzoek? Moeten experimenten er altijd op gericht zijn de burgerlijke moraal te shockeren, of kunnen ze daaraan ontstijgen? De schok van een onverwacht inzicht heeft meer waarde dan een geschokte

moraal. Artistieke onderzoeksexperimenten zijn in maatschappelijk verband breder toepasbaar – vertaalbaar, schaalbaar en mogelijk ook economisch inzetbaar. Staan er nieuwe wegen open voor de vorming van een genereus cultureel geheugen? Is er een variant van 'algemene ontwikkeling' denkbaar die het keurslijf van paternalistische denkbeelden vervangt? Deze vragen, hoewel nog niet in één programma ingebed, krijgen een toenemende urgentie.

Trickster

De meest aansprekende vormen van verzet tegen de dominantie van de massamedia berusten op de combinatie van een sterk concept, goed gereedschap en een aantal voorbeeldige toepassingen. In culturele kring worden ze gewoonlijk beschreven in termen van *open source*. Dankzij een handjevol opmerkelijke successen als Linux, Wiki, *P2P file sharing* (Napster) en de weblog mag deze benadering zich in een toenemende publieke aandacht verheugen. Het principe van een genereuze samenwerking tussen gemotiveerde vrijwilligers lijkt voorlopig echter slechts beperkt toepasbaar, en wordt bovendien snel door media- en andere industrieën in een controleerbare en winstgevend vorm op de markt gebracht.⁴

In sociaal opzicht zijn deze alternatieven vooralsnog beperkt en weinig expansief. Er ontwikkelt zich op basis van de informatiedemocratisering nog geen duurzame vorm van georganiseerd verzet, die de massale verstrooiing door de media-industrie zou kunnen ontzenuwen. In alternatieve media ontstaan een enkele keer kritische projecten die de massamedia corrigeren, maar de meeste vinden een plaats in de marge, waar ze bijzonder goed gedijen.⁵ Misschien moet expansie om principiële redenen ook niet de opzet zijn. Kleinschaligheid is, zeker in een informatiserend bestel, geen armoede. Bovendien is schaal in het tijdperk van *Vernetzung* een relatief begrip. Uit meerdere kleine initiatieven kan een dynamisch verband groeien dat groot genoeg is om te leiden tot de vorming van gemeenschappelijke kennis en rituelen, (symbolische) goederen en evenementen. In tegenstelling tot de meeste historische vormen van belangbehartiging kunnen zulke alternatieve verbanden tijdelijk zijn of per gelegenheid worden geactiveerd. Zo'n groeiend aanbod van niet-competitieve kennispraktijken noemen we *culturele diversiteit*. Om deze te voeden zijn er nieuwe vormen van idealisme nodig. Artistiek onderzoek is vóór alles een nieuw idealistisch project.

Wanneer we ooit weer de behoefte zullen voelen om metafysisch te gaan denken, zal de metafysica van morgen wellicht beginnen als een kritiek op de wetenschap, zoals ze in de klassieke oudheid begon als een kritiek op de goden. Deze metafysica zal zich dan dezelfde vragen stellen als de klassieke filosofie, maar ze zal haar onderzoek niet, traditiegetrouw, beginnen met de situatie voor de wetenschap, maar met die erna.

Octavio Paz⁶

Van onderzoek in de kunst valt alleen iets te verwachten als de waardering van kunst én die van kennis in nieuwe epistemologische en esthetische verbanden wordt ingebed. Onder de heersende doctrines van economische groei, politieke zekerheid, sociale veiligheid en culturele eenduidigheid is hier nog geen sprake van; er valt geen enkele interesse in mogelijk kritische uitkomsten te bespeuren. De huidige onderzoekshype is een roep om de culturele bevestiging van dominante denkbeelden en praktijken – een product van de cultuurindustrie, of zoals dat heet: "de creatieve klasse". Na de legitimatie van de politiek door de wetenschap is het de beurt aan 'culturele producenten' (let op het economische jargon) om de agenda van het bestel te implementeren; dit moet een antwoord bieden op de maatschappelijke twijfels en angsten in de nasleep van de 'mislukte' multiculturele samenleving. Het bredere maatschappelijke veld en de massamedia vinden elkaar in de optimalisering van de interactie van consumenten en goederen – niet van ideeën of concepten die het gevestigde discours zouden kunnen bedreigen. In het culturele veld hecht men vooral aan de acceptatie door de ambtelijke overheid of de kunstwereld, voor zover deze tot uitdrukking wordt gebracht in financiële ondersteuning. Zulke culturele kortzichtigheid is fundamenteel in strijd met principes van diversiteit, vrije uitwisse-

ling en het streven naar evenwicht tussen productie en consumptie. Artistiek onderzoek dient in zijn opzet deze principes te respecteren. Het zal in alle opzichten onafhankelijk moeten worden georganiseerd, wil het een kritiek op gangbare opvattingen kunnen formuleren.

Kennis ontwikkelt zich niet lineair en progressief, zoals de opleving van reactionair sentiment de laatste jaren weer heeft aangevoerd. Nieuwe inzichten danken we altijd aan een relativering van de eigen tijd en aan een bijzondere gevoeligheid voor de verhouding tussen verleden, actualiteit en toekomst. Daarin is geen plaats voor een nostalgische heilsleer, noch voor pragmatische realisme. De kunst houde zich verre van iedere dogmatiek; haar rendement is immers discutabel. De maatschappelijke toepassing van het artistieke werk vormt naar mijn mening nooit het uitgesproken doel van een kunstenaar – ook al levert hij of zij memorabel, grensverleggend werk dat door derden als bruikbaar wordt gezien en ingezet. Bij voorkeur vertrekt de interpretatie juist vanuit de principiële nutteloosheid en vluchtigheid van het kunstwerk – de intrigerende, irriterende, niet te formaliseren openheid ervan. De *trickster*, een in vele culturen voorkomende mythische figuur die het aardse leven op zijn kop zet om ons op de complexiteit en rijkdom ervan te wijzen, heeft volgens Lewis Hyde niet het doel om een hogere betekenis te openbaren, maar om verwarring te zaaien die tot leren uitnodigt. Zo verleidt *trickster* en jonge god Krishna 16.000 kuise en trouwe vrouwen met zijn fluit tot een dans, waarvoor hij zichzelf eerst 16.000 maal vermenigvuldigt, om bij het aanbreken van de dag plotseling te verdwijnen.

*A flute, a tuneful bamboo flute
– or is it a fisherman's pole? –
The name is the same and so is the goal;
To tangle, lure and snare.*

[...] *Krishna disrupts the mundane and the conventional to reveal no higher law, no hidden truth but rather the plenitude and complexity of this world. [...] The absence of a revealed truth produces a plurality of readings. Erasing the mundane and then leaving things alone opens the books. When Krishna disappears, it is as if the gopis [ook genoemd 'milkmaids', JK] had seen a brief radiance but now have no way of getting its 'true' meaning, or it is as if they had woken from a striking dream of fulfilled desire whose nighttime presence evaporates in the daylight. And what does such a dream, such radiance, mean? There will be as many answers as there are human beings. Trickster reveals the plenitude of this world; if he then disappears, we see the same revelation repeated in the multiple ways human beings understand the plenitude of things once conventional wisdom has been lifted.*⁷

Ook kunst is het werk van *tricksters*. Een kunstwerk biedt de bijzondere ('originele') kundige ('verworven') verwerking van kennis dankzij een geïnformeerde behandeling van het materiaal en de context, maar zonder een absoluut inzicht te verkondigen. De kunst heeft daarmee slechts een gering didactisch potentieel: het werk kan op vele manieren worden begrepen en uitgelegd en dankt zijn bijzondere betekenis niet zelden aan een zekere dubbelzinnigheid en de interpretatiestrijd die errond kan worden gevoerd. Natuurlijk is dat leerzaam, maar het beantwoordt niet aan standaardnormen van kennisverwerving. Betekenis wordt in de kunst niet opgelegd, maar gegeneerd. Artistiek onderzoek vertrekt daarom vanuit een fundamenteel besef van de eigen nutteloosheid en de culturele zegingskracht die nodig is om niet tot kant-en-klare *nutskunst* te vervallen. Kennis-uitkomst is een vermogen dat op een abstract niveau tot cultureel inzicht leidt, maar alleen in afgeleide vorm tot een dagelijks (sociale) praktijk inspireert. Die vertaling verrijkt het kunstwerk. Daar ligt ook een didactische mogelijkheid. Het vertalen van het maakproces naar een toepassingsvorm of receptieniveau is echter niet de primaire taak van de kunstenaar – hoeveel onderzoek deze ook in de artistieke praktijk investeert. Artistiek onderzoek kan door alle belanghebbenden in de culturele productie worden geïnitieerd, omdat het gebaseerd is op artistieke observaties en creatieve beeldvorming. De traditionele kunstenaar is niet de enige in het professionele veld die deze aandacht kan opbrengen. Een 'kunst van het onderzoek' wordt daarmee zowel een

bijzondere vorm van onderzoek als een bijzondere vorm van kunst. Hoewel onderzoek met kennis wordt geassocieerd, kennis met leren en leren met onderwijs, is ook dit verband niet lineair. De relatie tussen onderzoek en onderwijs zou een aparte studie verdienen; het verband is lang niet zo evident als meestal wordt aangenomen. Artistieke onderzoeksagenda's zijn contextspecifiek. De onderwijsomgeving is slechts een van de vele maatschappelijke contexten voor artistiek onderzoek.

Het idealisme van morgen

De eerste opdracht voor artistiek onderzoek ligt in het peilen van de voorwaarden van een postmediale, postdisciplinaire kunstpraktijk. Nu de media niet meer kritisch in de kunst hoeven te worden verbijzonderd, omdat ze hun perfecte vorm al in de commerciële massamedia hebben gevonden, kan de kunst zich op andere, symbolische verbanden concentreren. Daar dient zich de vraag naar artistiek onderzoek aan. De overgang naar een postmediale invulling van het kunstenaarschap impliceert geen terugkeer naar een bewezen disciplinaire praktijk, maar een experimentele ontwikkeling van kritische posities en strategieën die nieuwe condities verkennen. *Tussen* mediatisering en informatisering ligt het brede gebied waar artistiek onderzoek zijn betekenis krijgt, omdat daar 'kennis tussen twee systemen in beweging raakt'. Juist de oningevuldheid van het tussengebied vraagt om idealistische, speculatieve projecten, die de mogelijkheden ervan in kaart brengen.

In een vrije analogie naar de hierboven geciteerde gedachte van Octavio Paz, over een "metafysica van morgen", stel ik me het volgende voor:

Wanneer we ooit de behoefte zullen voelen om weer idealistisch te gaan denken, zal het idealisme van morgen wellicht beginnen als een kritiek op de media, net zoals de historische avantgarde begon met een kritiek op de representatie (waardoor kunst een nieuwe werkelijkheid kon worden). Een nieuw idealisme zal zich dan dezelfde vragen stellen als de historische avantgarde, maar het onderzoek zal niet, traditiegetrouw, beginnen met de situatie voor de media, maar met die erna.

De situatie voor de (massa)media, waarin de kunstenaar door de expressieve behandeling van het materiaal een nieuwe, transparante werkelijkheid schiep, die bleef verwijzen naar een oorspronkelijke waarneming, ging over in de situatie van de media, waarin 'het medium de boodschap' was. De media postuleerden een nieuwe werkelijkheid, zonder aanspraak op transparantie of referentie. Kunst werd abstract, immaterieel en conceptueel: het kunstobject verkreeg een mediaal aura en de status van een consumptiegoed. De situatie na de media wordt gekenmerkt door de voltooiing van het project van de massamedia. Het einde van de verbijzondering van de media kondigt zich aan: informatisering versplintert het idee van de maximaal versterkte stem – een idee waar de futuristen zich nog in konden verheugen, maar dat door de televisie en de tijdschriftenpers tot stilstand is gebracht in sportkantines en kapsalons. Informatisering is postmediaal: ze speelt niet meer met de mediale gijzeling van een 'boodschap', maar verbindt materiële en conceptuele werkelijkheden naadloos met elkaar tot een nieuw amalgaam. Informatisering geeft de media opnieuw een zekere transparantie. De media verwijzen weer naar bronnen, plekken en situaties, naar wordingsgeschiedenissen, naar een maker en een product. Ze tonen processen met een tijdsverloop. Informatisering herstelt zeker niet de klassieke verhouding tussen een materiële werkelijkheid en de symbolische representatie ervan, de dualiteit van oorsprong en realisatie, met het kunstwerk als secundaire, van de wereld afgeleide werkelijkheid. Ook aan de unieke weg van het genie, uitverkoren om het kunstwerk te realiseren, biedt zij geen plaats. Informatisering is niet alleen postmediaal, maar ook postdisciplinair. Ze legt verbanden voorbij de lineaire ontstaansgeschiedenissen, gaat net zo gemakkelijk terug in de tijd als vooruit. Ze vraagt naar het werk en de werkingen, naar interactie in een nog niet ontgonnen gebied.

Het idealisme dat voor artistiek onderzoek noodzakelijk is, mondt uit in het stellen van een opdracht, in het kiezen van de



Krishna danst met de gopi's, Noord-India, 18de eeuw

benodigde artistieke en kenniskwaliteiten, in het bepalen van een te volgen methodiek, in organisatie, productie en promotie. Geen van deze aandachtspunten vormt een doel op zich; en geen van hen staat volledig ten dienste van de andere. Postmediaal en post-disciplinair artistiek onderzoek dient te worden gedragen door wat Pierre Bourdieu onlangs heeft aangeduid als een "intellectueel collectief".⁸ Een collectieve ideeëvorming legt de basis voor een collectieve uitwerking van een onderzoeksagenda. Ten aanzien van de expertise die kunstenaars, ontwerpers, opdrachtgevers, gebruikers en bemiddelaars inbrengen, geldt de door Bourdieu genoemde noodzaak tot "imposer l'usage de la raison en politique contre l'usage politique de la raison". We moeten de politiek het gebruik van de rede opleggen, tegen een politiek gebruik van de rede. Hetzelfde geldt voor creativiteit en artistiek werk: politiek gebruik van creativiteit moet worden bestreden. Verschillende praktijken en vormen van kennis zouden op elkaar in moeten werken, zonder een dominant model af te dwingen. Onderzoekers in de kunst wijden zich gezamenlijk aan het verkennen van onderzoeksgebieden en het formuleren van onderzoeksdoelen die in een open, collectieve vorm nader kunnen worden uitgewerkt. In 'open' interessegroepen, gericht op samenwerking, komen *interdisciplinaire* vraagstukken op. Specifieke inzichten van participanten kunnen buiten hun eigen vakgebied een andere waarde verkrijgen, zonder dat de unieke principes van één discipline aan de andere worden opgelegd. Er ontstaat zo eerder interesse in fundamentele en zelfs universele structuren en principes, dan in de specifieke manifestatie daarvan in deze of gene praktijk. Artistiek onderzoek drijft op principes en kwaliteiten die tussen verschillende disciplines worden gedeeld. Artistiek onderzoek is *open research*.

Artistiek onderzoek

Artistiek onderzoek moet niet worden verward met onderzoek in de kunst. Onderzoek in de kunst is op individuele schaal voldoende bekend en wordt ook op waarde geschat. Kunstenaars houden zich bezig met de uit-

breiding en verdieping van hun kennis van inhoudelijke en materiële zaken. Elk kunstwerk getuigt van de aandacht die de kunstenaar heeft besteed aan de inhoud en materialiteit van zijn bronnen. Het ligt tegenwoordig niet meer in de rede om kunst exclusief als een 'kunde' te denken – kunst komt evenzeer van 'kennen' als van 'kunnen'. Kennis hebben van het kunstbedrijf is een voorwaarde om erin werkzaam te zijn; de kunst verschilt daarin niet van andere bedrijfstvormen. Scheppend werk gaat niet vrij en belangeloos aan de context vooraf, maar evenmin wordt het daardoor onvoorwaardelijk kritisch ten aanzien van een gekozen medium of context. Artistiek werk ontwikkelt zich tegelijkertijd in en met het medium en de context waarin het tot stand komt. Kritische momenten moeten uit de vergelijkingen worden getild waarin het werk gestalte krijgt. Proces en product zijn daarbij gelijkwaardig. Ook het kennen en kunnen van de recipiënt staat op het spel. Het is de bijzondere opdracht van de hedendaagse kunst om kennis te ontfutselen aan gangbare interpretaties, manipulaties en machinaties van de menselijke ervaring en betekenisgeving. Kunst brengt beweging in een consensueel vastgelegde orde der dingen, door zich te richten op verbanden en verbanden die voor de meesten van ons onzichtbaar zijn. Kunst moet volgens Lewis Hyde *kennis ontwrichten* – op de gewrichten en scharnieren mikken, teneinde ze in beweging te zetten. Hyde citeert Jenny Strauss Clay's *Hymn to Hermes*, over Hermes, de laatstgeborene der Homerische goden: "Introduced only after the hierarchical configuration of the cosmos has been achieved and its boundaries defined. Hermes embodies the principle of motion. Hermes thus allows the cosmos to remain its ordered structure while simultaneously instituting movement between its articulated components."⁹

Voor artistiek onderzoek denken we niet in de eerste plaats aan het onderzoek dat individuele kunstenaars in hun werk investeren. Artistiek onderzoek zal eerder op de context van de kunstpraktijk zijn gericht, dan op de conceptie en productie van het kunstwerk – zonder dit natuurlijk als bijzonder aandachtspunt uit het oog te verliezen. Omdat voor contextueel onderzoek in

de actuele kunst het brede gebied van de extramuseale openbaarheid ter beschikking staat, ligt het voor de hand om gemengde onderzoeksgroepen samen te stellen. Welke expertise precies in zulke groepen bijegebracht moet worden, is afhankelijk van de aard van het onderzochte: hoe concreet moet het resultaat van het onderzoek zijn; wat is het toepassingsgebied; is eerder onderzoek beschikbaar, of bestaande kennis; wat zijn looptijd en budget. Om een actueel Nederlands voorbeeld te geven: onderzoek naar de openbare ruimte van de Amsterdamse Zuid-as – een stedenbouwkundig-politieke luchtspiegeling én een vorm van *branding* waarmee de *competing city* een groter marktaandeel ambeert – heeft geen zin zonder diepgaand economisch onderzoek, maar is daarnaast een voor de hand liggend werkterrein van "urban and adventurous artists".¹⁰ Uit een betekenisvol verband van verschillende observatie- en analyse-instrumenten, gericht op een gebied waar een zware kapitalistische claim op ligt, kan een interessant artistiek onderzoek groeien. Onvermijdelijk maakt ook het publiek, de 'gebruiker', actief deel uit van een dergelijk onderzoek. Van wezenlijk belang is daarom de vraag welke media worden gekozen voor de productie en publicatie van het onderzoek. Zoals steeds is de keuze van een dragend medium een integraal onderdeel van het artistieke (onderzoeks)proces.

Artistiek onderzoek is een nieuwe praktijk in de kunsten, die zich van het individuele kunstenaarschap, maar ook van kunsthistorisch of ander wetenschappelijk onderzoek onderscheidt. Men onderzoekt niet de kunst aan de hand van kunstwerken, maar de werking van kunst en de reikwijdte van de kunstpraktijk aan de hand van interdisciplinaire interventies in het (semi-)openbare, maatschappelijke domein. Artistiek onderzoek is een interdisciplinaire concentratie rond een bindend 'probleem' dat de belangstelling van een pluriforme groep deelnemers heeft. Zulk onderzoek is per definitie 'zelfbewust': terwijl een bepaald vraag, een stelling of een gebruiksprobleem wordt onderzocht, neemt men ook de eigen concepties en werkwijzen onder de loep, in het specifieke verband van de gestel-

de opdracht. Het onderzoeksterrein is net zo breed als het werk van de kunstenaars en ontwerpers die erbij betrokken zijn. Het onderzoek beperkt zich niet tot de traditionele kanalen, noch is het afhankelijk van oude, hiërarchische vormen van bemiddeling. Wie zijn de producenten, de bemiddelaars, de afnemers van artistiek onderzoek? Zijn het de *usual suspects* – kunstenaars, critici, conservatoren, het kunstpubliek – of brengt de onderzoekspraktijk wellicht een eigen type beoefenaar voort, alsmede een eigen markt? Het is geen kwestie van het verder oprekken van de toch al (te) elastische grenzen van het kunstbedrijf. Een nieuw kunststerrein ontsnapt in het beste geval aan de doem van *splendid isolation*, mét behoud van het bijzondere en betekenisvolle privilege van onnuttigheid dat een symbolische praktijk kenmerkt.

Artistiek onderzoek moet kwetsbaar blijven. Het hoeft niet te worden 'afgerond' en 'geïmplementeerd', maar moet eindelijk kunnen worden verlengd, geactualiseerd, omvergehaald, herzien. Het heeft daartoe minder behoefte aan een product dan aan een geheugen. Dat maakt onderzoek voor het kunstbedrijf tot een moeilijk te faciliteren en te financieren activiteit. Het onderzoeksproces moet in zijn sporen kunnen worden gevolgd. De sporen van artistiek onderzoek laten zich in verschillende stadia van het proces aan verschillende praktijken toetsen. De expertise die in het onderzoek is vertegenwoordigd, brengt niet alleen vormen van kennis bij elkaar, maar ook mogelijke toepassingsgebieden. Artistiek onderzoek beweegt zich daarmee tot ver buiten het domein van de kunst. Het leidt artistiek werk en creatief denken terug naar de maatschappelijke context, op een andere manier dan door middel van het (museale) kunstwerk.

Artistiek onderzoek loopt voortdurend het gevaar de essentiële werking van de eigen symbolische methodiek te verliezen en te vervallen tot een vorm van gebruikskunst. We moeten waken voor Bourdieus politieke gebruik van de rede en de creativiteit. Lewis Hydes *trickster*-kunstenaar is echter niet voor één gat te vangen. Meestal verdwijnt hij plotseling op het hoogtepunt van de verwarring die hij heeft gezaaid, zoals Krishna, of zorgt hij voor pure beweging, zoals Hermes, in een statische omgeving. Leren moet worden geleerd, ook in artistiek onderzoek. Kennis ontstaat vooral vanuit een onverstoorbare en onverzagbare bereidheid tot leren, waarin men zich niet door de schijn van een absolute wijsheid laat bedriegen. De geest van het onderzoek zal midden in een leerzame ervaring verdwijnen, een glimp van kennis achterlatend.

Noten

- 1 Of zoals ik elders schreef: "De investering in kennis, in duurzame principes en in beelden waarvoor we herhaalde aandacht kunnen opbrengen verloopt onder invloed van twee grote communicatieprojecten. Het eerste is de *mediatisering*, waarin traditionele ideeën over collectiviteit en identiteit onder de voorwaarden van mediale consumptie uitnodigen tot een onophoudelijke mobilisatie van een zo groot mogelijk publiek. Het tweede is de *informatisering*, waarin de fragmentatie van collectiviteit en identiteit over oneindige deelbelangen leidt tot nieuwe vormen van belangenhartiging en socialiteit." Jouke Kleerebezem, *Het postmonumentale beeld. Over duurzame zichtbaarheid in de netwerksamenleving*, in: *Open* nr. 8, 2005, p. 42.
- 2 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler, 1972.
- 3 Kleerebezem, op. cit. (noot 1).
- 4 Een dienst als de *iTunes Music Store* van Apple is geïnspireerd door Napster en andere op het randje van de wet opererende vormen van *file sharing*.
- 5 Over de verhouding tussen weblog en mainstreamjournalistiek, zie: *Media Times Review Blog* (<http://www.mediatimesreview.com/blog/2005/09/24/blogs-and-journalism-need-each-other/>).
- 6 Octavio Paz, *Alternating Current*, New York, Viking Press, 1973; aangehaald in: Morris Berman, *The Re-enchantment of the World*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1981.
- 7 Lewis Hyde, *Trickster makes this world. Mischief, myth and art*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1998, pp. 289-290.
- 8 *Le Monde Diplomatique* nr. 626, mei 2006.
- 9 Lewis Hyde, op. cit. (noot 7), p. 258.
- 10 Voor "urban and adventurous artists" zie onder meer de website *Urban Adventure in Rotterdam*, <http://www.xs4all.nl/~kazil>. De Zuid-as staat centraal in het onderzoeksproject *Logo Parc* onder leiding van Daniel van der Velden (<http://www.janvaneyck.nl/~logoparc>).



**AMSTERDAM BERLIN
VILNIUS BUDAPEST
AMSTERDAM
14.07.2006 - 27.08.2006
WWW.ONMOBILITY.NET**

MIKLÓS ERHARDT
YONA FRIEDMAN
PATRICIJA JURKŠAITYTĖ
LEOPOLD KESSLER
ANDREW MIKSYS
TOMAS SARACENO
TOMO SAVIC-GEČAN
SEAN SNYDER
ÅSA SONJASDOTTER
JAVIER TÉLLEZ
PATRICK TUTTOFUOCO
JUDI WERTHEIN
XU ZHEN

De Appel
Nieuwe Spiegelstraat 10
NL-1017 DE Amsterdam
Tue-Sun 11.00-18.00

ON MOBILITY CATALOGUE
INTRODUCTION: SASKIA BOS
TEXT: DIRK VAN WEELDEN
COLOUR PHOTOGRAPHS OF
ALL ON MOBILITY ARTWORKS
DESIGN: ANNELYS DE VET /
MARIJKE COBBENHAGEN
ISBN: 90-73501-67-9
PRICE: 20 EURO

INFO: WWW.ONMOBILITY.NET

Supported by the Culture 2000
programme of the European Union
and the Netherlands Culture Fund

Werken op papier · Works on paper 20 mei tm 19 september

DEPONT

Thomas Schütte

Wilhelminapark 1 Tilburg
dinsdag - zondag 11-17 uur
www.depont.nl

2006-2006 STAFFAN SHVEDENS-AN OCCASION
FOR MISTAKE Parallelweg 101 opening 3.08 17.00h //
2006-2006 HEDDAH Festival 'Paparazzi' with
HEDDAH-DEBUT curated by HERMAN LAMERS
Parallelweg 101/Brusselsestraat 114
15.07 15.00h-20.00h provincial Brusselsestraat 114
opening 20.00h Parallelweg 101 with HEDDAH
2006-2006 JEROEN VAN BERGEN 'Toilet
odulair: 003' Parallelweg 101 opening 5.08 17.00h //
20.08 15.00h-20.00h EXPODIUM 'So Fresh, Exciting #2'
Event 8 CHARLOTT HENRIKSON - TAMARA KARSDORP
Parallelweg 101 // 9.09 > 1.10 SYLVIE MACIAS DIAZ
Parallelweg 101 opening 9.09 17.00h // 16.09 > 8.10 GIALT
LEMMENS Brusselsestraat 114 opening 16.09 17.00h

heddah
CENTRE FOR
CONTEMPORARY ART
MAASTRICHT

BRUSSELESTRAAT 114
PARALLELWEG 101
www.hedah.nl
info@hedah.nl
TEL. +31 (0)43 351 0175

OPENING TIMES
THURSDAY to SUNDAY FROM 12.00 to 17.00h

MA WA O

**IN DEN HAAG
23 JUNI T/M
20 AUG 2006**

STROOM DEN HAAG HOGEWAL 1-9
2514 HA DEN HAAG
T. 070-3658985 INFO@STROOM.NL
**OPEN: WO T/M ZO
12.00-17.00 UUR
WWW.STROOM.NL**

Stichting Atrium Stadhuis Den Haag



Herman Lamers
- Elephant walking in the sky -
9 juni - 27 augustus 2006

Atrium Stadhuis
Spui 20 2501 CC Den Haag

open: ma-vr 07.00-19.00 uur
za 07.00-17.00 uur

info: stichting atrium@stadhaag.nl
www.hermanlamers.nl

**FONDS VOOR
BEELDENDE KUNSTEN
VORMGEVING
EN BOUWKUNST**

Postbus 773
1000 AT Amsterdam
Tel 020 523 15 23
Fax 020 523 15 41
E-mail post@fondsbkvb.nl
www.fondsbkvb.nl

F

**1 SEPTEMBER 2006
DEADLINE
AANVRAGEN
BEMIDDELAARS-
SUBSIDIES**

Een bemiddelaarssubsidie kan worden aangevraagd door curatoren, critici, theoretici en beschouwers. De subsidie is bestemd voor uiteenlopende plannen zoals het verrichten van (voor)onderzoek, het schrijven van een essay of publicatie, het opzetten van een manifestatie of het samenstellen van een tentoonstelling.

Voor aanvraagformulieren en meer informatie: tel 020 5231523 / post@fondsbkvb.nl / www.fondsbkvb.nl Het aanvraagformulier is ook via de website van het Fonds BKVB te downloaden.

De bemiddelaarssubsidie kan twee keer per jaar tijdens door het Fonds BKVB vastgestelde rondes worden aangevraagd.

Aanvraagformulieren die na bovengenoemde datum binnenkomen, worden niet in behandeling genomen. Het Fonds BKVB streeft ernaar de aanvragers twee maanden na de deadline op de hoogte te stellen van de uitslag.

Let op! Aanvragen voor een basissubsidie, bijdrage werkbudget, startstipendium en/of praktijksubsidie kunnen op elk moment worden ingediend.

Gij zult communiceren!

Over *Artistic Research – Theories, Methods and Practices* van Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén

KOEN BRAMS

Laat er geen misverstand over bestaan: de auteurs van het boek *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*, Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén, hebben het hart op de juiste plaats. Als ze het over 'artistic research' hebben, dan staan ze voor 'institutionele en methodologische anarchie', niet voor "the institutional reality of full-scale uncertainty, poor job security, the large-scale usage of a part-time workforce, non-transparent decision making and a lack of overall responsibility" (p. 14). Ja, Mika Hannula, Juha Suoranta en Tere Vadén zijn goede mensen. Ze geloven in solidariteit, vrijheid en gelijkheid. Ze omarmen pluralisme, diversiteit, polyfonie, hybriditeit en tolerantie. Als 'forms in art' noemen ze de Sixtijnse kapel in één adem met de Marseillaise en Star Trek. Ze stemmen zeker niet voor George Bush en Tony Blair. Van Osama Bin Laden of Benedictus XVI moeten ze niet weten. Iedereen, van het vrouwelijke of het mannelijke geslacht, spreken ze consequent met het vrouwelijke persoonlijke voornaamwoord 'she' aan. Ze houden er geen essentialistische visie op na, maar belijden ook geen waarde vrij relativisme. Ze pleiten openlijk voor engagement. "What is needed is activism, being alert, and adapting the everyday existence individually and independently. This increases the quality of life, social capital, and real security, replacing artificial and technical illusions of safety. In these tasks, a modern art which comments on and shapes the urban space, being constructively critical by means of street art, offers precedents, provides assistance and increases hope" (p. 99). Mika Hannula, Juha Suoranta en Tere Vadén zijn geen harde, gevoelloze of onmenselijke wetenschappers. Ze gaan woorden zoals 'joy', 'hope', 'passionate', 'playful' en zelfs 'love' niet uit de weg. "It may feel exaggerate to claim that everything counts as empirical data for the artistic researcher as long as it generates thinking and activity – and light, peace and love. This is the idea, however, that we aim to promote through writing" (p. 72).

'Licht, vrede en liefde', het zijn niet de enige en niet eens de meest bevolgen termen die vallen in dit betoog over 'artistic research'. Mika Hannula, naar eigen zeggen gespecialiseerd in de ethische aspecten van kunst en contemporaine cultuur, Juha Suoranta, die zich onder andere heeft beziggehouden met vraagstukken omtrent onderzoeksmethodologie, en Tere Vadén, die thuis is in de wetenschapsfilosofie in het algemeen, en op het terrein van de identiteit en de rol van wetenschap in onze maatschappij in het bijzonder, gaan geen enkel hoog woord uit de weg. Om een mogelijk uitgangspunt van 'artistic research' te schetsen, pakken de auteurs uit met twee metaforen: "metaphor one: democracy of experiences" en "metaphor two: methodological abundance": "[...] the idea of something like methodological anarchism or methodological abundance does not seem as far fetched as previous. It is our claim here that in the case of artistic research methodological abundance is a particularly fruitful productive approach. [...] In a nutshell: artistic research is a way in which experience reflectively changes itself. Moreover, in the spirit of the democracy of experiences, all areas of experience are at play in this circular or spiral movement, in the hermeneutic of (artistic) experience" (p. 37). 'Democratie van ervaringen', 'methodologische overvloed', met deze 'metaforen' wordt volgens de auteurs niet alleen 'artistic research' benaderd, maar ook ethiek: "It is clear that if and when research has its background in treating all areas of experiences in a democratic way, questions of ethics become very prominent" (p. 48). Zoals reeds aangegeven: Hannula, Suoranta en Vadén zijn correcte denkers. Ze zijn vooral correct 'voor de vorm'. Ze zijn zo correct dat we hen politiek correct zouden kunnen noemen. Enig wantrouwen is dus niet misplaatst.

Als je leest hoe 'open', 'hybride' en 'divers' 'artistic research' is, dan zou je liever vandaag dan morgen met 'artistiek onderzoek' willen beginnen. Alleen is de vraag: wat doe je dan, als je aan 'artistiek onderzoek' doet? Het antwoord, gegeven in het voorwoord: "Artistic research means that the artist pro-

duces an art work and researches the creative process, thus adding to the accumulation of knowledge" (p. 5). Afgezien van deze rake typering, gegeven door Hans Hedberg, Decaan van de Faculteit van Beeldende Kunst van de Universiteit van Göteborg, en door coauteur Mika Hannula, Professor Kunst in de Publieke Ruimte van de Academie voor Beeldende Kunst van Helsinki, wordt 'artistic research' niet uitdrukkelijk gedefinieerd. Wat meer is, ook de voorwaarden die tot de reflectie op 'artistic research' aanleiding hebben gegeven, worden slechts terloops genoemd. Dat deze reflectie kadert in de grootste institutionele hervorming van het hoger onderwijs, de bachelor-masterhervorming waarover enige tijd geleden in Bologna werd beslist en die op haar beurt bepaalde academici heeft verleid om na te denken over een Phd of doctoraat in de kunsten, blijft zo goed als onuitgesproken. Dat 'artistic research', in de betekenis die Hannula, Suoranta en Vadén aan de term geven, in feite hetzelfde is als een academisch proefschrift, kom je pas op de tien na laatste bladzijde van het boek te weten: "When artistic research is characterised by producing art works, theorizing, the dialogical nature of creativity, and the process-like nature of the work, the question then arises of how the reliability of such an academic dissertation can be assessed" (p. 159). Hier, op het einde van het boek, blijkt dat 'artistic research' in feite synoniem is met 'an academic dissertation'.

Hannula, Suoranta en Vadén presenteren 'artistic research' als een opwindende praktijk, even opwindend als het maken van kunst. Een aanwijzing voor de flatterende voorstelling van 'artistic research' vinden we in de hoofdstukken 4 en 5, respectievelijk *Artistic Research in Practice* en *The Meaning of Artistic Research*. In hoofdstuk 4 worden enkele voorbeelden van onderzoekspraktijken voor het voetlicht gebracht, namelijk die van het Zweedse collectief OEL, en van de individuele kunstenaars Jacqueline Donachie, Olafur Eliasson en Liisa Roberts. Wat blijkt: geen enkele van deze kunstenaars heeft een Phd behaald – al moet hier voor de volledigheid aan worden toegevoegd dat een van hen aangeeft een Phd te overwegen. Maar dan nog blijft de vraag wat aan de hand van deze casestudy's kan worden aangetoond. OEL, Donachie, Eliasson en Roberts affirmeren weliswaar dat hun praktijk gestoeld is op onderzoek, maar onder onderzoek verstaan deze kunstenaars duidelijk iets anders dan de zeer specifieke omschrijving die de auteurs aan de term 'artistic research' hebben gegeven. De kunstenaars bedrijven bovendien onderzoek op een wijze die absoluut niet overeenstemt met het methodologische kader waaraan Hannula, Suoranta en Vadén aandacht hebben gegeven in het derde hoofdstuk, *Methodological Faces of Artistic Research*. De auteurs hebben in dat derde hoofdstuk een heleboel 'guidelines' geformuleerd, en een zestal factoren die onderzoek een basis verschaffen. Als ze evenwel de praktijken van OEL, Donachie, Eliasson en Roberts toelichten, dan wordt naar die 'guidelines' en 'factors' helemaal niet meer teruggegrepen. Waarom hebben Hannula, Suoranta en Vadén in dit hoofdstuk geen voorbeelden gegeven van case studies die naadloos aansluiten bij hun karakterisering van 'artistic research' en waarvan de uitwerking conform is aan hun 'guidelines' en 'factors'? Waarom hebben ze geen kunstenaars opgevoerd die kunstwerken maken, reflecteren op het creatieve proces, een dissertatie schrijven en op die manier bijdragen aan kennisvorming? Omdat die cases er niet zijn? Neen, die zijn er wel degelijk. In hoofdstuk 5 komen twee projecten aan bod die als voorbeelden van 'artistic research', zoals gedefinieerd door de auteurs, kunnen gelden, namelijk een proefschrift van Johannes Landgren (*Music, Moment, Message, Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*) en een thesis van Ylva Gislén (*Space for Action. Collaborative Narrative in Digital Media*). Aangezien deze twee doctoraten beschikbaar zijn, is het een raadsel waarom de auteurs ruim dertig bladzijden hebben ingeruimd om de praktijken van kunstenaars te beschrijven die niet beantwoorden aan datgene wat de auteurs verstaan onder 'artistic research'. Zou het ver gezocht zijn om te stellen dat de kunst van

OEL, Jacqueline Donachie, Olafur Eliasson en Liisa Roberts zoveel opwindender is dan de doctoraatsthesis van Johannes Landgren en Ylva Gislén? Zou het kunnen dat kunst veel met onderzoek te maken heeft, maar dat het formatteren van het onderzoek in de kunst de dood in de pot is?

In het boek *Artistic Research – Theories, Methods and Practices* wordt weliswaar aandacht besteed aan kunst, helemaal niet echter aan de kunstwereld. Het 'artistiek onderzoek', zoals gedefinieerd door Hannula, Suoranta en Vadén, wordt helemaal niet gelokaliseerd in de wereld van de kunst. De zeden en gewoonten in de kunstwereld, de manieren waarop kunst wordt gemaakt, verhandeld en gesmaakt, worden niet geanalyseerd. De manier waarop de kunst zichtbaar wordt en gewaardeerd wordt, blijft volledig onvermeld. De termen 'galerie', 'museum', 'kunstmarkt', 'verzamelaar' vallen niet eens in het boek. Kortom, de wijze waarop nu aan kunst wordt gedaan en de wijze waarop door diverse actoren met kunst wordt omgegaan, worden op geen enkel moment betrokken in de omschrijving van het gloednieuwe product dat de auteurs ons voorstellen: 'artistiek onderzoek'.

Hannula, Suoranta en Vadén zijn dus bezig met de oprichting van een parallel universum. Waar vindt dit universum plaats? Om hun visie te geven op 'artistic research' kijken Hannula, Suoranta en Vadén met veel toewijding naar de manier waarop aan onderzoek wordt gedaan in klassiek wetenschappelijke kringen. Hoofdstuk 2, *Two Metaphors and Their Consequences*, is voor een groot deel gewijd aan de vergelijking met en de kritiek op het klassiek wetenschappelijke model. "The ideal of testability seems to be one of the roots for the contention that the natural sciences are in some sense more scientific than social science, not to mention the humanities or 'artistic research': it is relatively easy to see how claims in natural science can be tested and, if need be, discarded" (p. 27). Om 'artistiek onderzoek' een plaats te verschaffen zien Hannula, Suoranta en Vadén zich blijkbaar genoodzaakt om het proces te maken van de wijze waarop natuurwetenschappers hun vak bedrijven. Dat is op zich al veelzeggend. Het houdt in dat er voor die wetenschappers ook iets op het spel staat, en ik hoop dat zij dit zo snel mogelijk begrijpen en ernstig nemen.

Lezen we het citaat een tweede keer, dan valt op dat niet alleen de 'testability' als belangrijk criterium voor wetenschappelijk onderzoek vermeld wordt. Het citaat houdt ook een heimelijke belofte in: dat 'the natural sciences' in feite niet méér wetenschappelijk zijn dan 'social science', 'the humanities' en 'artistic research'. Dat is ook wat moet worden verstaan onder de bombastische omschrijving "the democracy of experiences": "A democracy of experiences also implies that a hierarchical picture of the sciences or the prioritised status of any one science becomes impossible to uphold" (p. 32). En even verder wordt gesteld: "If science were to embrace something like experiential democracy, its status in the world might not be quite the status of the unidirectional and naively naturalist science, but it might show more openness, self-criticism and tolerance – in a word, maturity" (p. 36). 'Openness', 'self-reflectivity' en 'criticality', met deze toverwoorden wordt de 'gelijkwaardigheid' – in feite sturen de auteurs aan op 'gelijkheid' – van wetenschappelijk onderzoek en 'other forms of human culture' bepleit. Als we maar openstaan voor kritiek en zelf kritiek willen leveren, dan verdient 'artistiek onderzoek' dezelfde status als wetenschap, betogen Hannula, Suoranta en Vadén.

Wetenschap kan nauwelijks verder worden uitgekleeft dan door 'openness', 'self-reflectivity' en 'criticality' als afdoende houdingen te presenteren. Omgekeerd kan worden gesteld dat de kunst niet tot iets verschrikkelijks kan worden verplicht. Want dat is hetgene waaraan Hannula, Suoranta en Vadén 'artistic researchers' wensen te onderwerpen: openheid, reflexiviteit, communicatie, extravertie, 'criticality'. De auteurs hebben heel wat 'guidelines' geformuleerd, en een zestal factoren genoemd die onderzoek een basis verschaffen. De plicht tot communiceren vormt evenwel het begin, het midden en het einde van het

methodologische verhaal. In hun eigen woorden: "Research requires the verbalization of the *brought forth* to the extent that the requirement for communication is set for the research by the research community and publicity. This is in order for it to be evaluated, and in order for questions of principle to be asked about whether its own precepts are mistaken or not" (p. 110). En verder: "The basic starting point of research is communication; that is, the wish and need to say and convey something about something to someone else" (p. 113). Hier formuleren de auteurs de plicht tot communiceren positief. Elders in het boek gebeurt dat op een negatieve manier: "For practice-based research, the problem with language is to avoid the pitfalls of introversion, of hermetical traditions (including solipsistic individualism), and of uncritical repetition" (p. 45). Nu zien we wat er voor de kunst en de wereld van de kunst met 'artistic research' op het spel wordt gezet. Zijn wij, kunstenaars, critici, curatoren, verzamelaars, bereid om 'introversie', 'hermetische tradities', 'solipsistisch individualisme' en 'niet-kritische herhaling' op te geven?

'Artistic research' impliceert de plicht om te communiceren, de plicht om te reflecteren op de eigen praktijk, de plicht om een dissertatie te schrijven en de plicht om geëvalueerd te worden. Introversie is uit den boze. Hannula, Suoranta en Vadén schrijven: "Hermetic introversion is avoided by being well acquainted with the tradition of the field one is working in, and by making clear why the research is relevant to the community" (pp. 45-46). Gij zult communiceren zodat de gemeenschap waartoe jij behoort de relevantie begrijpt van uw werk! 'Artistic research' houdt dus niet alleen de disciplinerende van de kunst in, ze is ook een schakel in de uniformisering en een radertje in de rationalisering van onze wereld.

Het verwerven, doorgeven en uitbreiden van gedachten, beelden, inzichten en ervaringen was tot voor kort – nauwelijks tien, vijftien jaar geleden – de aangelegenheid van zeer diverse, soms zelfs haaks op elkaar staande apparaten. Het aantal soorten apparaten – kunstacademies en andere hogescholen, universiteiten en zoveler instituten die niet eens een echt statuut hadden – is herleid tot één. En in dat ene apparaat wordt zoveel mogelijk op dezelfde manier aan kennisoverdracht, kennisproductie en kennisuitbreiding gedaan. Er moet toch kunnen worden vergeleken? Er moeten toch keuzes kunnen worden gemaakt? Keuzes voor wat? Keuzes tegen wat? Wel, sommigen zijn blijkbaar bereid om 'introversie', 'hermetische tradities' en 'solipsistisch individualisme' op te geven!

We zijn bezig om zeer verschillende, soms zelfs onverantwoorde – in ieder geval, onverantwoordbare – manieren om om te gaan met gedachten, inzichten en ervaringen te vernielen. We zijn goed op weg om nog één enkele modus over te houden, één manier om de wereld te ordenen. Hoe hiermee om te gaan? Misschien biedt de wereld van de kunst – zeker niet het parallelle universum dat Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén in *Artistic Research* voor ogen hebben – een antwoord: geen redenering, maar een beeld; geen argumentatie, maar een bulderend hoongelach; geen rationaliteit, maar een uitgestoken middelvinger. Het is niet uitgesloten.

Artistic Research – Theories, Methods and Practices van Mika Hannula, Juha Suoranta & Tere Vadén werd in 2005 uitgegeven door de Academie voor Beeldende Kunst, Helsinki (Finland) en door de Universiteit van Göteborg en ArtMonitor, Göteborg (Zweden).



A

Lang Leve Beeldhouwkunst!

Middelheimmuseum

tot en met 3 september



STAD ANTWERPEN



Ministerie van de
Vlaamse Gemeenschap

<http://museum.antwerpen.be>
03 827 15 34

Tweede katern

Nieuws

Copacabana Cybercafé. Het Copacabana Cybercafé strijkt na het kunstfestival in Magdeburg en Palais de Tokyo in Parijs neer in debatcentrum De Balie in Amsterdam. Het is een 'nomadisch internetcafé' van beeldend kunstenaar en architect Stani Michiels (1973) dat de bezoeker confronteert met de manipulatie van informatie die via digitale weg wordt verspreid, van persoonlijke e-mail tot wereldnieuws. Michiels ontwierp software die automatisch woorden vervangt zonder de grammatica van de zinnen aan te tasten. Met het project wil hij vragen stellen naar de betrouwbaarheid van digitale informatiebronnen en de privacy van de gebruiker. Het internet geldt op vele plaatsen als een bakken van hoop op vrijheid van meningsuiting en welvaart. Maar de werkelijkheid is dikwijls anders. Precies zoals in Copacabana Cybercafé wordt internet gemanipuleerd. Michiels toont ook een aantal fotocollages, die de diversiteit van cybercafés van over de hele wereld in beeld brengt. Dankzij de gratis Copacadata software kan de bezoeker thuis bovendien bijdragen aan de databank die aan de basis ligt van de manipulatie in het Copacabana Cybercafé. Wie het programma wil loslaten op zijn eigen computer kan het downloaden op <http://copacabana.stani.be/download>. Tot 20 augustus in De Balie, Kleine-Gartmanplantsoen 10, 1017 RR Amsterdam (020/55.35.151; www.debalie.nl).

FLACC wordt werkplaats voor kunstenaars. Het beeldend kunstencentrum FLACC in Genk herdoopt zichzelf tot eenvoudigweg FLACC. Met deze naamsverandering gaat sinds dit voorjaar ook een verandering in doelstelling gepaard. FLACC maakt de overstap van een 'kunsten'beleid naar een 'kunstenaars'beleid. Het centrum stemt zijn programma, profiel, ruimtelijke inrichting en communicatie voortaan in de eerste plaats af op de kunstenaar en wil zo de ideale voorwaarden scheppen om een aantal unieke kunstenaarsprojecten te realiseren. Jaarlijks worden maximaal vijftien kunstenaars – uit binnen- en buitenland, jong en ervaren – geselecteerd om een nieuw project op te zetten. Selectie gebeurt onder andere op basis van de wijze waarop de kunstenaar de notie 'werkplaats' bevraagt en herdefinieert vanuit zijn/haar werk. De werkplaats wil ook deskundige praktische en inhoudelijke begeleiding bieden en doet daartoe beroep op een internationaal netwerk van experts. Op geregelde tijdstippen zal FLACC de creaties uit de werkplaats publiek maken. Dit zal gebeuren in toonmomenten, workshops, lezingen en een jaarlijks 'open huis', gekoppeld aan een jaarboek dat alle kunstenaarsprojecten vermeldt, documenteert en erover reflecteert. FLACC knoopt gesprekken aan met andere werkplaatsen met het oog op een complementaire werking. Ook met musea, galeriën en cultuurcentra zijn er afspraken om het in FLACC gecreëerde werk naar buiten te brengen. De eerste kunstenaar die werd geselecteerd, is Gregg Smith (1970, Kaapstad/Zuid-Afrika). Smith experimenteert in zijn video-installatie met verhaallijnen. Dit werk is in juli te zien in 'Le Plateau', Frac (Fonds régional d'art contemporain) d'Île de France in Parijs. Intussen is ook Sarah Vanagt (1976, Brugge) in de FLACC-werkplaats aan de slag gegaan. Zij zet er haar onderzoek verder naar de verbeelding van kinderen rond het (koloniale) verleden van België. In haar video *Les Mouchoirs de Kabila*, die ze vorig jaar in de Oost-Kongolese grensstad Goma maakte, liet ze kinderen zien die een miniatuurstad bouwen. Deze kinderen zetten spontaan tal van hoofdstukjes op die verwijzen naar de recente politieke ontwikkelingen in Kongo. Ze leggen een opmerkelijke gevoeligheid aan de dag waarmee ze de breuklijnen in de huidige Kongolese samenleving in beeld weten te brengen. In haar FLACC-project confronteert Sarah Vanagt kinderen uit verschillende basisscholen in Genk met de beelden van het Kongolese 'verkiezingspel' uit 2005. Ze registreert hun reacties op video, en wil zo nagaan op welke manier Kongo (verder)leeft in de hoofden van kinderen die opgroeien in het huidige 'postkoloniale' België. Wat leren ze op school over Kongo? Wat gebeurt er wanneer zij de komende Belgische gemeenteraadsverkiezingen van oktober in scène zetten? Hoe gaan migrantenkinderen uit Waterschei om

met het Vlaams-Belangdiscours dat ze ongetwijfeld op hun manier opvangen via de media, de school, de straat, hun ouders...? Het resultaat van het project wordt getoond in september 2006 in het kader van *Powerplays – Interior Desires, Exterior Spaces*, een initiatief van Platform Limburg Beeldende Kunsten. Meer info op www.flacc.info.

Vincent Meessen wint prijs op de Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. De Belgische videokunstenaar Vincent Meessen heeft met zijn *N12°13.062'/W001°32.619' Extended* op het filmfestival *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen* de Grote Prijs van de stad gekregen. Oberhausen was aan zijn 52ste editie toe en is een van de belangrijkste kortfilmfestivals in de wereld. De jury bestond uit Stuart Comer (Groot-Brittannië), Sergio Edelsztein (Israël), Eran Schaerf (Duitsland), Cate Shortland (Australië) en Berta Sichel (Spanje). Het 8,5 minuten durende werkstuk van Meessen werd gelauwerd om "zijn evocatieve benadering van de archeologie als een abstracte, negatieve ruimte, zijn sterk visueel karakter, zijn obsederende *soundscape*". Aan de prijs is een bedrag van 7.500 euro verbonden. De in België en in het West-Afrikaanse Burkina Faso ontstane film duidt met GPS-coördinaten een plaats in Afrika aan. De film volgt daar twee mannen en ontdekt iets wat er uitziet als een archeologische opgraving, maar de site is het werk van de twee arbeiders. Meessens kortfilm won eind april reeds de eerste prijs op het festival Courtisane voor kortfilm, video en nieuwe media in Gent. Meer info op www.kurzfilmtage.de.

Maastricht krijgt museum voor architectuur. Het Nederlands Architectuurinstituut (NAi) opent op 2 september een vestiging in Maastricht. Dit nieuwe architectuurmuseum, met 1400 m² tentoonstellingsruimte, komt in de Wiebengahal aan de Avenue Céramique, naast het Bonnefantenmuseum. Met een semi-permanente opstelling wil het NAi Maastricht bezoekers tonen hoe hun omgeving ontstaan en vormgegeven is. Daarnaast laten wisselende tentoonstellingen actuele ontwikkelingen op het gebied van architectuur, stedenbouw en vormgeving in de Euregio zien.

De vlieg van Quinten Massijs. De 'Vrienden van het KMSKA' organiseren tijdens de Antwerpse kermisweek vier rondleidingen waarin kunstenaarsanekdoten centraal staan. Anekdoten over kunstenaars vormen een genre op zich. Schrijvers als Plinius de Oude, Giorgio Vasari en Karel van Mander kleurden de kunstgeschiedenis met de vreemdste geschiedenissen. Deze verhalen zijn niet alleen merkwaardig of geestig, ze bieden dikwijls ook een apart perspectief op kunstenaars en kunstwerken. Op 15 augustus heeft Jo Van Beylen het over "de liefdes van enkele kunstenaars", op 16 augustus behandelt Siska Beele de "status van de kunstenaar", op 17 augustus neemt Jeannine Ruymaekers de "schilderstechnieken" onder de loep en "de kunstenaar als illusionist" vormt het thema voor de laatste rondleiding door Bie Reusen op 18 augustus. Telkens om 10u30 of 14u30. Meer info bij an.desmedt@kmska.be.

Nicolaus Schafhausen curator van het Duitse paviljoen op de Biënnale van Venetië. Nicolaus Schafhausen, directeur van Witte de With, is benoemd tot curator van het Duitse paviljoen voor de biënnale van Venetië 2007. In mei werd zijn aanstelling door minister Frank-Walter Steinmeier in Berlijn bekendgemaakt. Nicolaus Schafhausen is sinds begin 2006 artistiek en zakelijk leider van Witte de With. Schafhausen beschikt over uitgebreide ervaring als curator, spreker en adviseur op het gebied van hedendaagse kunst. Hij heeft aan het hoofd gestaan van verscheidene instituten in Duitsland (onder andere de Frankfurter Kunstverein van 1999 tot 2005) en is internationaal bekend als initiator van vele projecten en publicaties. Recentelijk stelde hij de tentoonstelling *Kapitel VII: Bühne des Lebens – Rhetorik des Gefühls* samen voor het Lenbachhaus, München.

Wilhelminaring 2006 voor Maria Roosen. Kunstenaars Maria Roosen (1957, Oisterwijk) krijgt de Wilhelminaring 2006, de enige oeuverprijs voor Nederlandse beeldhouwkunst. De jury, die de prijs eerder toekende aan onder ande-

ren Carel Visser en Joep van Lieshout, heeft het oeuvre bekroond dat op dit moment te zien is op de solotentoonstelling *Maria's Maria's* in het Stedelijk Museum Schiedam. Roosen maakt sensuele beelden van gekleurd glas, wol, hout of bladgoud. De wulpse melkkannen, waarmee zij in 1995 Nederland vertegenwoordigde op de Biënnale van Venetië, gaan in het Stedelijk Museum Schiedam op in monumentale ensceneringen met recente sculpturen, zoals een groep zeesterren van glas die een hele museummuur omvormt in een golvend vergezicht.

Wissels

Extra City ontslaat artistiek directeur en artistiek coördinator. Het centrum voor hedendaagse kunst Extra City, dat eind 2004 openging aan het Kattendijkdok in Antwerpen, heeft artistiek directeur en initiatiefnemer Wim Peeters en artistiek coördinator Marie Denkens bedankt voor de bewezen diensten. Het bestuur (Wivina Demeester, Joeri Arts, Evert Crols, Marc Ruyters, Carl Meeusen, Wilfried Cooreman) nam deze beslissing omdat langer talmen "de kostprijs van een ontslag van Peeters zou verhogen". Het had zijn vertrouwen verloren in het beleid dat Peeters en Denkens voorstonden en waarvoor de Vlaamse Gemeenschap 1.000.000 euro vrijmaakte. Er waren problemen tussen Peeters en zakelijk leidster Ilse Scheers. Extra City kampt bovendien met een tekort van 90.000 euro. Ilse Scheers, afkomstig uit de podiumsector, neemt voorlopig de algemene leiding over. Een internationale commissie, aangesteld door de raad van bestuur, moet een nieuwe directeur selecteren.

Lezingen

Thinking Through Affect. Op vrijdag 8 en zaterdag 9 september organiseert IIs Huygens aan de Jan van Eyck Academie in Maastricht het symposium *Thinking through Affect*. Twee dagen lang wordt gesproken over het lichaam, affect, emotie en het bewegende beeld. Sprekers zijn Monika Bakke, Maaike Bleeker, Norman Bryson, Barbara M. Kennedy, Tarja Laine, Erin Manning, Anna Powell, Steven Shaviro, Lesley Stern en Tim Stüttgen. Uitgangspunt is dat technologische media ons confronteren met vormen van perceptie die niet-intentioneel en niet-subjectief zijn. Recente bevindingen in de empirische psychologie en de neurobiologie laten zien dat de affecten een reëel effect hebben op het lichaam. Dat duidt op een 'emotionele' intelligentie van het lichaam, een intelligentie die werkt op een ander niveau dan dat van de rationele geest. Hoe beïnvloeden en vormen onbewuste automatische reacties de ervaring van de kijker? Hoe kunnen we schrijven en denken over affect? Welke concepten uit de filosofie en kunsttheorie – maar ook van de wetenschap – kunnen nuttig zijn? En hoe resonanceert dit niveau van lichamelijke ervaring in de bewuste emoties en met processen van herkenning en interpretatie? De toegang is gratis. Meer info op www.janvaneck.nl/~affect of contacteer Madeleine Bisscheroux (madeleine.bisscheroux@janvaneck.nl, 043/350.37.29).

Plastische kunsten

Picasso, Klee, Miró en de moderne kunst in Nederland, 1946-1958. Op 8 april heropende in Schiedam het gerestoreerde en uitgebreide Stedelijk Museum. Het museum presenteert bij deze gelegenheid meteen vier tentoonstellingen. Met Maria Roosen en Thomas Schats komen twee hedendaagse kunstenaars aan bod. Onder de titel *CoBrA, Cool & Contemporary* is de nieuwe collectiepresentatie te bezichtigen. Het zwaartepunt ligt bij de thematische tentoonstelling *Picasso, Klee, Miró en de moderne kunst in Nederland, 1946-1958*.

De collectiepresentatie en de tentoonstellingen zijn representatief voor het beleid van het museum dat zich, aldus de recente beleidsnota *Investeren in het Museum is investeren in de stad*, de komende jaren wil specialiseren op het gebied

Antony Gormley
You and Nothing

14 september – 28 oktober 2006

Roger Ballen
Shadow Chamber

14 september – 28 oktober 2006

Xavier Hufkens

Sint-Jorisstraat 6-8, 1050 Brussel — tel. 02 639 67 30 — fax 02 639 67 38
e-mail info@xavierhufkens.com — www.xavierhufkens.com
open van dinsdag tot zaterdag van 12.00 tot 18.00 uur

De galerie is gesloten van 17 juli tot 16 augustus 2006.

Déjeuner sur l'herbe



Hedendaagse kunst in de Vlaamse Ardennen

Kunstenars:
Guillaume Bijl
Peter Buggenhout
Honoré d'O
Jan Fabre
Philip Huyghe

Selectie HISK Antwerpen/Gent:
Plinio Avila
Ruben Bellinkx
Ondrej Brody
Peter De Cupere
Ben Dierickx
Hilde Fauconnier
Wannes Goetschalckx
Clemens Hollerer
Nick Hullegie
Joseph Jessen
Charlotte Lybeer
Renato Nicolodi
Lieven Paelinck
Kristofer Paetau
Loreta Visic
Wim Wauman
Jo Foulon

Selectie Post Sint-Joost Breda:
Pacôme Beru
Marina Crnomarkovic
Ilke De Vries
Sarah Dolman
Matthias Knockaert
Nienke Korthof
Joeri Martha
Samir Mougas
Tamara Muller
Yulai Ruan
Rozemarijn Westerink

Bal Dansant > 7 juli 2006, 20.00 uur (gratis)
 Nacht van de sigaar > 29 juli 2006, 20.00 uur (toegang 5 euro)
 Locatie en route: www.dejeunersurlherbe.be




 Vormgeving: www.typejamming.com • Foto: Wim Auman

BOZAR EXPO

14.06 - 10.09.2006
FAMILY AFFAIRS
 Broers en zusters in de kunst



hausderkunst

21.06 - 27.08.2006
Click Doubleclick
 De documentaire factor



PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN, BRUSSEL
PALAIS DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES
CENTRE FOR FINE ARTS, BRUSSELS
INFO WWW.BOZAR.BE | + 32 (0)250782 00


REGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST

SUMMER OF PHOTOGRAPHY
ZOMER VAN DE FOTOGRAFIE
ÉTÉ DE LA PHOTOGRAPHIE
2006

van de naoorlogse moderne en eigentijdse Nederlandse beeldende kunst. De belangrijke collectie Cobrakunst biedt daartoe een goed uitgangspunt. Na een restauratiecampagne van juist deze werken vroeg het museum al in 2003 met een grote expositie en een ambitieuze publicatie *Cobra. De kleur van de vrijheid* hernieuwde aandacht voor deze kunst.

Het Schiedams museum is gehuisvest in een classicistisch, rond een binnenplein opgezet 18de-eeuws monumentaal pand dat ooit als bejaardentehuis werd gebouwd. Het plein - vroeger voor publiek afgesloten - is nu onderdeel geworden van de entree van het museum. Via het plein en een ongelukkig uit het plaveisel oprullende puntvorm daal je af naar de 'voorhal'. Vandaar betreed je het symmetrische, vier verdiepingen tellende hoofdgebouw en kies je tussen het linker of het rechter zalencircuit. Het vernieuwde museum is veel overzichtelijker geworden, maar de zalen staan in hun dwingende symmetrische schikking een logische ruimtelijke ordening van de presentaties soms in de weg. Maria Roosen krijgt in de linkervleugel een redelijk coherente opstelling. De hoofdtentoonstelling daarentegen, die is ingericht op de drie bovenverdiepingen van de rechtervleugel, kent al snel een storende invasie uit *CoBrA, Cool & Contemporary*.

Picasso, Klee, Miró en de moderne kunst in Nederland belicht de verhouding van vernieuwingsgezinde Nederlandse kunstenaars van kort na de Tweede Wereldoorlog tot enkele internationale modernisten uit het interbellum. De samenstellers plaatsen werk van onder anderen Appel, Armando, Brands, Constant, De Haan, Hussus, Lucebert, Nieuwenhuijs, Ouborg, Rooskens, Schoonhoven, Tajiri, Wagemaker en Wolvecamp naast dat van Klee, Miró en Picasso. Deze drie prominenten werden, zo luidt de these van de tentoonstelling, door solo-exposities en publicaties snel na de oorlog canoniek voor het Nederlandse publiek - meer dan andere modernisten als Brancusi, Braque, de Chirico, Kandinsky, Léger, Matisse en Zadkine. Ze bewezen voor Nederlandse jonge kunstenaars na de bezettingsjaren (een tijd van artistiek isolement) de mogelijkheden van het artistieke avontuur. Of, zoals Ludo van Halem in de inleiding van de helder vormgegeven catalogus schrijft: "[...] de intimiderende virtuositeit van Picasso, de betoverende charme van Klee en het vrolijke primitivisme van Miró bleken kortere of langere tijd onontkoombare toetsstenen voor diegenen die na de oorlog naar picturale vernieuwing en vrijheid zochten." De tentoonstelling schraagt haar these met een overvloed aan historisch materiaal: affiches, tentoonstellingscatalogi en boeken, recensies uit kranten en artikelen in kunsttijdschriften. In drie zalen gaan de samenstellers in op formele en inhoudelijke relaties van het werk van de Nederlanders tot dat van Picasso, Miró en Klee. In een vierde zaal belichten ze het verband tussen enerzijds Picasso's *Guernica* en zijn daaraan gerelateerd werk (inclusief de thema's oorlog, vernietiging en vrede, en het vormidroom dat Picasso ontwikkelde om die thema's zo indringend mogelijk over te brengen), en anderzijds de manieren waarop jonge Nederlandse kunstenaars - Constant voorop - na 1945 erop reageerden in themakeuze en vormgebruik.

De overdadige presentatie laat weinig kans tot rustige beschouwing. De massieve omvang van het materiaal en de wijze van presenteren lijken de these onweersprekbaar te maken: Klee, Miró en Picasso waren bepalend voor de opkomst van de naoorlogse Nederlandse moderne kunst. De these wordt kracht bijgezet door opmerkelijke vormovereenkomsten tussen bijvoorbeeld Klees *Ludus Martis* (1938) en Brands' *Tekens onder zwarte vlaggen* (1958) of in de abstracte kalligrafie van Miró enerzijds en die van Ouborg, Rooskens en Wolvecamp anderzijds. En toch overtuigt het concept uiteindelijk niet en roept het zelfs vragen op. Waren Klee, Miró en Picasso wel echt het in Nederland dominerende trio? Hoe stel je dat eigenlijk vast? Moet de vertegenwoordiging van hun werk in Nederlandse museumcollecties de doorslag geven? Weinig waarschijnlijk, want van Miró en Klee is niet veel werk voorhanden. Is met de gesignaleerde vormover-

eenkomsten van de voor- en naoorlogse kunstenaars wel altijd echt sprake van beïnvloeding? Er is gezocht naar overeenkomsten, maar is er ook gekeken naar verschillen? Alleen zo maak je immers een totaalbeeld op en weeg je de betekenis van de naoorlogse Nederlandse kunstenaars.

Je zou kunnen zeggen dat in *Picasso, Klee, Miró en de moderne kunst in Nederland* een model schuilt dat vaker is gebruikt: het onderzoek naar de artistieke dialoog. Er zijn de laatste decennia verschillende uitzonderlijke tentoonstellingen gemaakt over de verhouding van moderne kunstenaars tot elkaar en de gevolgen daarvan voor hun werk. Te denken valt aan *Picasso - Braque Pioneering Cubism* (New York, Bazel, 1989-1990), *Picasso and Matisse* (Fort Worth, Texas, 1999), *Picasso Matisse* (Londen, Parijs, New York, 2002-2003), *Van Gogh and Gauguin* (Chicago, Amsterdam, 2001-2002) en *Max Beckmann and Paris*, over diens verhouding tot Matisse, Picasso, Braque, Léger en Rouault (St. Louis, Zürich, 1998-1999). Hoe weinig zulke grote, prestigieuze presentaties ook met de Schiedamse van doen hebben, toch zijn opzet en denkwijze enigszins vergelijkbaar. En dit terwijl het vertrekpunt fundamenteel verschillend is. *Picasso, Klee, Miró en de moderne kunst in Nederland* gaat niet uit van direct en persoonlijk contact tussen kunstenaars en de daaruit volgende invloed. Zulk contact heeft feitelijk nooit bestaan tussen de drie grote internationale modernisten en hun Nederlandse navolgers. De opzet in Schiedam is eerder speculatief: men neemt aan dat van exposities en de beschikbaarheid van reproducties een effect is uitgegaan op het werk van Nederlandse kunstenaars. De precieze invloed wordt echter nooit concreet gemaakt. Er is echter wel eerder precies onderzoek naar gedaan. Men had bijvoorbeeld kunnen verwijzen naar Graham Birtwistle die in 1991 in *Jong Holland* een artikel publiceerde over de relatie tussen Picasso's *Guernica* en het werk van Constant.

Daarmee is de tentoonstelling - onbedoeld - tot schets geworden van een afhankelijkheidsrelatie van de Nederlandse naoorlogse moderne kunst tot het werk van enkele groten uit het interbellum. Dat die afhankelijkheid er was, is op zich misschien niet onjuist, maar het vraagt een nuancering die ontbreekt, en daarmee raakt het Nederlandse naoorlogse werk een beetje gedevalueerd.

Het werk van de vooruitstrevende naoorlogse Nederlandse kunstenaars is gemaakt vanuit intenties die deels wel, deels niet meer te achterhalen zijn, deels met intenties die niet verwant zijn aan die van Klee, Miró of Picasso, en vaak als reactie op andere aanleidingen, kunstenaars en zaken. Het bewijs van een veel grotere complexiteit is te vinden in de catalogus van de tentoonstelling zelf, waar bijvoorbeeld Tajiri in een interview slechts in het voorbijgaan refereert aan de grote drie, en juist het belang van Zadkine en Léger noemt voor zijn artistieke vorming (en dan nog vooral omdat hij zich tegen hen kon afzetten). In de inleiding van de catalogus ziet ook Ludo van Halem dat de relaties minder eenduidig zijn dan geponeerd in het tentoonstellingsconcept; hij linkt bijvoorbeeld Carel Vissers *Stervend paard* niet enkel aan het stervend paard in *Guernica*, maar ook aan Wessel Couzijns *Liggend paard* en aan de oude sleeperspaarden die Visser in zijn jeugd zag bezwijken.

In zekere zin is bovenstaande kritiek een beetje te streng. Het getuigt immers van veel ambitie dat het Stedelijk Museum Schiedam een interessante periode in de Nederlandse beeldende kunst op originele wijze problematiseert. Het streven van een klein museum om een nieuw perspectief op de beeldende kunst te ontwikkelen is niet genoeg te prijzen. Het steekt af tegen een landschap van moderne kunstmusea die zich steeds meer door cultuur-industriële reflexen laten leiden.

Jan van Adrichem

→ *Picasso, Klee, Miró en de moderne kunst in Nederland, 1946-1958* loopt tot 20 augustus in Stedelijk Museum Schiedam, Hoogstraat 112-114, 3111 HL Schiedam (010/246.36.66; www.stedelijkmuseumschiedam.nl).

Mapping the Studio. Hoewel geïnspireerd op de titel van een werk van Bruce Nauman, lezen we aan het begin van de tentoonstelling de vraag die Daniel Buren zich stelde in de jaren '60 en vroege jaren '70: "Mais quelle est donc la fonction de l'atelier?" De periode werd gekenmerkt door een functieverandering van het atelier, wat meteen het thema is van de tentoonstelling *Mapping the Studio*. De vijf kleine LCD-schermpjes onder het citaat van Buren laten vijf kunstenaars zien die nog 'rondhingen' in het atelier, maar zich misschien al op de grens bevonden van het verlaten ervan.

Eén daarvan is Jackson Pollock. Zijn atelierpraktijken zijn vooral bekend van de foto's en de korte film die Hans Namuth in de zomer van 1950 maakte. Pollock kreeg steeds meer weezin tegen de registratie van zijn kunstenaarschap, omdat hij zich steeds minder een schilder en steeds meer een performer voelde. Op deze 'rol' van de schilder Pollock werd onder andere direct gereageerd door Richard Serra en Bruce Nauman. Serra's *Hands Scraping* en *Hands Tied*, beide uit 1968, ironiseren de bezigheden van de kunstenaar in zijn atelier. *Splashing*, eveneens uit 1968, zou een mooie aanvulling hierop zijn geweest. Serra neemt daarin het atelier als conventionele ruimte en plek van handeling van de kunstenaar op de hak. Namuth filmt een Pollock die in zijn atelier geconcentreerd bezig is aan een van zijn *drippings*. Serra, daarentegen, smijt in *Splashing* schijnbaar achteloos een hoeveelheid gesmolten lood met een knots door zijn atelier. De samenhang tussen de bezigheden in het atelier en de opvattingen over het eigen kunstenaarschap wordt nog provocender uitgewerkt in de video's van Nauman - *Wall/Floor Positions* (1968), *Revolving Upside Down* (1969) en *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1967/1968). Nauman maakt duidelijk dat het niet alleen gaat om de onmogelijkheid en beperking van het atelier, maar vooral ook om de handeling van de kunstenaar in de ateliercontext. Hij buit de spanning tussen de publieke tentoonstelling en de private kunstenaarsruimte grondig uit, zonder deze op te lossen. Wat dat betreft is er een opmerkelijk verschil met Buren - wanneer deze het atelier op slot doet en 'in situ' gaat werken om het kunstwerk in zijn productiecontext te houden, en te behouden voor ontheemding, door verplaatsing naar bijvoorbeeld een museale context. Buren weet wat te doen. Nauman registreert het niet-weten-wat-te-doen van de kunstenaar in het atelier als zodanig, en weet dit artistiek uit te buiten.

Daarmee bespeelt Nauman een ambivalentie die bij veel kunstenaars in de tentoonstelling is terug te vinden, maar minder in het tentoonstellingsconcept. *Mapping the Studio* wil grofweg drie tendenzen onderscheiden in de veranderde verhoudingen tot het atelier. Kunstenaars gingen naar buiten (Robert Smithson, Gordon Matta-Clark), engageerden zich (Martha Rosler, Mierle Laderman Ukeles) of vormden een collectief (The Land Foundation, Atelier van Lieshout, Otto Mühl). Bij deze collectieven, waaronder ook Warhols Factory, maken de sporen van het atelier het kunstwerk uit. Het opheffen van het atelier met zijn solitaire werkzame kunstenaar, heeft bijvoorbeeld tot gevolg dat The Land Foundation werkruimtes openstelt voor een divers en participerend publiek. Het 'atelier' is een collectief, creatief en sociaal proces geworden. Een *research lab* van kunstenaars en lokale boeren dat in Chiang Mai, Vietnam, land tot ontwikkeling brengt. Andere collectieven omarmen juist een autocratisch bestierde commune (Otto Mühl) of stellen een machistisch Call Centre in werking (Atelier Van Lieshout). Echter, het atelier is hier niet verdwenen, of het is slechts collectief geworden.

In zijn bijdrage aan het Stedelijk Museum Bulletin stelt Wouter Davidts dat met de conditie van de *studio* (een term die hij onderscheidt van de term *atelier*) niet kan worden afgerekend, want "de studio is een fabuleus, veelkoppig monster dat, net als het museum, elke radicale aanval overleeft". In zijn *Salon de Béton* wordt John Bock voortdurend door dat 'monster' aangevallen, wat leidt tot hallucinerende historische citaten en reflecties in een betonnen atelier-*environment*. Gordon Matta-Clark begaf zich "nadrukkelijk

Herman Van Nazareth

14 juli tot en met 27 augustus 2006

Armand Demeulemeester

14 juli tot en met 27 augustus 2006



Caermersklooster
Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur
Vrouwebroersstraat 6 (Patershol) 9000 Gent

tel.: 09 269 29 10 - fax: 09 269 29 11
e-mail: caermersklooster@oost-vlaanderen.be
www.caermersklooster.be

toegang gratis
openingsuren: dagelijks van 10 tot 17 uur,
gesloten op maandag

12.09.06

**THE MUSEUM
OF CONFLICT**

ART AS POLITICAL STRATEGY
IN POST-COMMUNIST EUROPE

BAVO, CALIN DAN, WOUTER DAVIDTS, VINGA KRUK
(META HAVEN), MIHNEA MIRCAN, ALINA SERBAN,
FLORIAN WALDUOGEL, A.O.

— RESEARCH CONFERENCE ORGANISED BY
META HAVEN, JONATHAN DRONSFIELD

8-9.09.06

**THINKING
THROUGH AFFECT**

MONIKA BAKKE, MAAIKE BLEEKER, NORMAN
BRYSON, BARBARA M. KENNEDY, TARJA LAINE,
ERIN MANNING, ANNA POWELL, STEVEN SHAVIRO,
LESLEY STERN, TIM STÜTTGEN

— SYMPOSIUM ON BODY, AFFECT, EMOTION AND
MOVING IMAGES ORGANISED BY ILS HUYGENS
MORE INFORMATION:
WWW.JANVANEYCK.NL/~AFFECT
WITH SUPPORT OF THE PROVINCIE LIMBURG

RECENT PUBLICATIONS

**BRAKIN.
BRAZZAVILLE—
KINSHASA.
VISUALIZING
THE VISIBLE**

— BY AGENCY, TINA CLAUSMEYER,
WIM GUYVERS, DIRK PAUWELS, SMAQ,
KRISTIEN VAN DEN BRANDE

**THE ZOO OF SPACE.
LET ME BE YOUR
DICTIONARY**

— BY SALIOU TRAORÉ

A READER

— BY STEPHANIE SEIBOLD

Jan van Eyck Academie
Post-academic institute
for research and production
Fine art, design, theory
Academieplein 1
6211 KM Maastricht
The Netherlands
T +31 (0)43 350 37 37

Events & Productions
For more information:
www.janvaneyck.nl
Subscription mailing list:
brief@janvaneyck.nl

MUSEUM HET DOMEIN SITTARD

Salla Tykkä (Finland)
Lucid dreams

24.06.06 – 20.08.06

Openstelling Internationale collectie tentoonstelling "Saudades"
Curator Hilde Teerlinck

27.08.06 – 15.09.06

Deze tentoonstellingen kwamen tot stand met steun
van de Provincie Limburg en OCW en de
Gemeente Sittard-Geleen



provincie limburg



ONDER
DORSUM
L T U U R
N E J E M
S C H A P

Museum Het Domein Sittard
Kapittelstraat 6
Postbus 230
NL 6130 AE Sittard
Tel +31 46 4513460
Fax +31 46 4529111
email info@hetdomein.nl
www.hetdomein.nl
tue-sun 11-17

BONNEFANTEN

Travelin' Light

Een thematisch keuze uit de collectie rondom
de nieuwe aanwinst van Michael Krebber
07.03.06 – 24.09.06

VERDER

Cupola: **Sol LeWitt & Mario Merz**
t/m september 2006

Bonnefantenmuseum Maastricht | www.bonnefanten.nl
Avenue Céramique 250 – Maastricht Tel. +31 (0)43 329 01 90
Open dinsdag tot zondag 11-17u

Het Bonnefantenmuseum ontvangt structureel subsidie van de Provincie Limburg



Mierle Laderman Ukeles

Washing/Track/Maintenance: Outside, performance, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 23 juli 1973

buiten de muren van het atelier”, maar thematiseerde dit tegelijkertijd door in slooppanden te gaan werken. De panden functioneerden telkens als tijdelijk atelier en als tijdelijk kunstwerk, totdat de sloop begon. Het werken ter plekke, *in situ*, hield dus allesbehalve een behoud van de ‘productie-context’ in, waarop Buren zo hoopte. De artistieke werksituatie van Matta-Clark werd gekenmerkt door een fascinatie voor het verval en het restant. Zijn ‘radicale aanval’ bestond erin dat hij het atelier altijd opnieuw kon transformeren, omdat het door sloophamers ook altijd weer zou verdwijnen. Het atelier als terugkerend gezichtsbedrog. Een soort barokke trompe-l’oeil, waardoor hij zijn werk alleen met terugwerkende kracht kon vertonen, namelijk documentair – op video’s als *Film Excerpts: Conical Intersect, Office Baroque* (1971/1977) – en fragmentarisch door overblijfselen uit slooppanden tentoon te stellen. Een kunstenaar die ook obsessief met restanten en overblijfselen werkt, is Gregor Schneider. Deze Duitse kunstenaar werkt al sinds 1985 aan zijn (*Totes*) *Haus ur of u r*. Het is de naam van zijn woning in Düsseldorf die hij nu al meer dan twintig jaar voortdurend verbouwt. Zijn huis is zijn atelier en vice versa. Het huis/atelier blijft echter altijd verborgen. Zodra het tentoongesteld wordt, verdwijnen de haakjes rond *Totes*. Voor Schneider betekent het tentoonstellen van zijn werk het ophouden van de onophoudelijke arbeid eraan. Als het ‘tot stand komen’ eindigt in de totstandkoming kan er niets anders overblijven dan een doods restant. Wat telkens zichtbaar is, zijn een soort mummificaties van *Haus ur*. Sculpturale installaties van steriele, verstilde en onbestemde ruimtes. Bij Schneider blijft het atelier slechts bestaan als schim.

De deur ging niet op slot, zoals de makers van de tentoonstelling in navolging van het citaat van Buren nu enigszins

suggereren. De ruimte van het atelier werd uitgebreid, getransformeerd en verschoven. De tentoonstelling laat daarvan overtuigende voorbeelden zien. Juist in het geval van *Mapping the Studio* manifesteert het door Nauman verlaten atelier zich als een kunstwerk. Daniëlle Hofmans

→ *Mapping the Studio* tot 20 augustus in Stedelijk Museum CS, Oosterdokskade 5, Amsterdam (020/573.29.11; www.stedelijk.nl).

Click Doubleclick. Twee jaar na de imposante én toonaangevende expo *Cruel and Tender* zet de Duitse curator Thomas Weski met *Click Doubleclick* zijn exploratie van de documentaire fotografie voort. Terwijl *Cruel and Tender* de historische ontwikkeling van de documentaire fotografie schetste door de nieuwe lichte documentaire fotografen te confronteren met hun historische voorbeelden, ontbreekt zo’n historisch kader nu volledig. Het resultaat is een expo die veel lichter verteerbaar is dan haar voorganger (een lichtheid die ongetwijfeld ook te maken heeft met de weelderige ruimte waarin de Bozar deze beelden ontvangt). Meteen wordt het ook mogelijk om de huidige generatie eindelijk op haar eigen merites te beoordelen en niet langer te toetsen aan het werk van eminente voorgangers als Walker Evans, August Sander en Eugène Atget.

Op het eerste gezicht lijkt de curator met zijn keuze van de 24 fotografen vooral op veilig gespeeld te hebben. Quasi alle fotografen kunnen rekenen op een grote kritische aandacht of zijn gelieerd aan instellingen die een grote werklank hebben in de wereld van de fotografie (zo werken zowel Martin Parr als Alec Soth bijvoorbeeld voor het fotoagentschap Magnum). Toch heeft Weski gepoogd de kritiek van een voorspelbare selectie te ondervangen door vooral nieuw werk van deze fotografen te tonen, zodat de toeschouwer meteen ook kennis kan maken met de recentste ontwikkelingen binnen die oevres.

Is er weinig af te dingen op de kwaliteit van het getoonde werk, het discours dat de tentoonstelling begeleidt mist helderheid. Zo wordt er in de ondertitel van de tentoonstelling naar “de documentaire factor” verwezen, als de eigenschap die alle beelden met elkaar zou verbinden. Al vlug blijkt dit abstracte begrip echter al te vaag om de grote verscheidenheid aan fotografische praktijken doeltreffend in kaart te brengen. Uiteindelijk verwordt het tot een containerbegrip zonder enige theoretische meerwaarde.

Een ander probleem is dat Thomas Weski deze beelden uitdrukkelijk situeert in het spanningsveld tussen registratie en inscenering, waardoor het al zo vaak nefast gebleken onderscheid tussen ‘waarheid’ en ‘leugen’ opnieuw opduikt. Het is een nodeloze beperkend perspectief dat de inhoudelijke rijkdom van deze beelden verarmt door er een moraliserend verhaal overheen te leggen. De kracht van deze documentaire fotografen bestaat er juist in dat zij een aantal strategieën hebben ontwikkeld die hen buiten dit dilemma plaatst. In de tentoonstelling fungeert vooral de door Walker Evans geijkte ‘documentaire stijl’ als leidraad. Het verschil met Evans is echter dat de fotografen van de huidige generatie meer dan ooit hun emotionele betrokkenheid bij de werkelijkheid als uitgangspunt nemen. De mechanische precisie van hun beelden staat niet in dienst van de onmogelijke zoektocht naar een perspectiefloze blik (naar *a view from nowhere*) die de werkelijkheid in al haar naakte waarheid zou openbaren, maar in dienst van het verlangen hun particuliere visie zo helder mogelijk te articuleren.

Verderop in zijn betoog gebruikt Weski dit persoonlijke standpunt om de hedendaagse documentaire fotografie een plaats te geven in de soevereine wereld van de kunst. Deze suggestie staat echter haaks op het feit dat deze fotografen zich expliciet wensen te verhouden tot de geschiedenis van het eigen medium: hoezeer de panoramische beelden van Luc Delahaye ook mogen verschillen van de opgeblazen digitale foto’s van Thomas Ruff, hun houding tegenover het



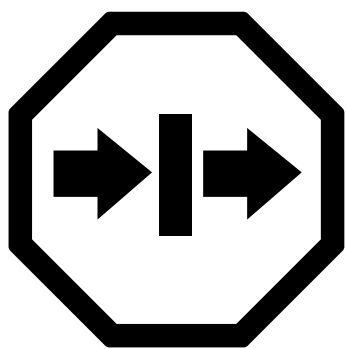
Judith Joy Ross

Zonder titel, Bethlehem, 1996

medium is gelijkaardig. Beide praktijken kunnen gelezen worden als een kritische reflectie over de wijze waarop het (al dan niet analoge) fotografische beeld vandaag maatschappelijk functioneert en onze blik op de wereld stuurt en vormgeeft. Ook in het werk van de meeste andere fotografen speelt dit onderzoek naar de fotografische blik een belangrijke rol. Vooral hun dialoog met het uitstervende genre van de reportagefotografie levert vaak schitterende beelden op. Tegenover de morele urgentie van de getuigenis plaatsen ze de bedachtzame stilte van de reflectie. In het documentaire beeld wordt de tijd weelderig opengeplooid, niet geconcentreerd tot een gebald moment. Een schitterend voorbeeld daarvan zijn de portretten die de Amerikaanse fotograaf Taryn Simon heeft gemaakt van de overlevenden van de tsunami in Azië één jaar na de ramp.

Het onbetwistbare hoogtepunt van de tentoonstelling zijn echter de portretten van de Franse fotograaf Patrick Faigenbaum. Opnieuw is het de frictie tussen een grote emotionele betrokkenheid en een afstandelijke beeldtaal die zorgt voor een intense kijkervaring. In zijn werk wordt duidelijk hoezeer de hedendaagse generatie de nogal stugge documentaire beeldtaal heeft omgesmeed tot een flexibel instrument om te getuigen van haar relatie met de wereld. Haar verlangen om te kijken wordt niet gevoerd door de wil tot inventarisering, maar door een bijna onstillbare nieuwsgierigheid naar de wereld. Niet controle, maar overgave is daarbij belangrijk. Die overgave laat ook haar sporen na in de formele opbouw van de beelden. Vaak kantelt het beeld van een puur visuele registratie naar een tactiele ervaring: soms komt die omslag tot stand door de informatie in het beeld te dempen (zoals in het lyrische werk van Dirk Braeckman of Patrick Faigenbaum), soms juist door een extreme helderheid en precisie (zoals bij Laurenz Berges of Heidi Specker). Telkens ondersteunt deze overgang naar een ander zintuiglijk register de wens van de fotograaf om zich te laten beroeren door de wereld.

Het werk van twee fotografen, Rineke Dijkstra en Juergen Teller, steekt echter schril af tegen de gulle openheid waar-



De Overslag

Candice Tarnowsky
Mine is a Very Small Moment
A drawing installation

De Canadese kunstenaar Candice Tarnowsky werkt van 7 juli t/m 3 september in De Overslag. De Overslag nodigt elke zomer een internationale kunstenaar uit voor een lange werkperiode (‘artists in residence’).

Opening > zondag 3 september om 15 uur
Haar werk is te bezichtigen t/m 17 september

Generaal Bothastraat 7D T 040 2815503 EINDHOVEN overslag@iae.nl Voor info ROUTE en programma: www.iae.nl/users/overslag Open: Do. en vrij. van 11 - 15 uur, zondag van 13 - 17 uur

Feesten is een kunst
De Overslag bestaat 10 jaar !

Op zaterdag 23 september bestaat De Overslag 10 jaar en dat vieren we met een feestje !

LIVE! muziek, KUNST, etcetc
Aanvang > 20.00 uur



NEDERLAND - BELGIË BELGIË - NEDERLAND BELGIË - NEDERLAND



Het CBK Zeeland, centrum voor beeldende kunsten, vormgeving en architectuur organiseert i.s.m de Culturele Raad Borsele de tentoonstelling Nederland-België / België-Nederland in Fort Ellewoutsdijk

12 Nederlandse en Belgische kunstenaars installeren in de binnen- & buitenruimte van het Fort Ellewoutsdijk een kunstwerk



**JEROEN DOORENWEERD / FLORENTIJN HOFMAN / MARCELLE VAN BEMMEL
BROOS (ZEGER REYERS / PIETERTJE VAN SPLUNTER) / MENNO DE NOOIJER
WIES DE BLES / MARTIN MC NAMARA / TAMARA DEES / RENIERE & DEPLA
LINDA MOLLEMAN / STEFAAN VAN BIESEN / VADIM VOSTERS**

Entree vrij

De tentoonstelling is geopend van **9 juli tot 2 oktober 2006** van 10.00 – 17.00 uur
Lokatie adres: Fort Ellewoutsdijk, Fortweg 2, 4437 AP ELLEWOUTSDIJK




ELLEWOUTSDIJK



www.cbkzeeland.nl

W139
presenteert:



BIG LOGOS BANG

**Een solotentoonstelling van
Jacobus Kloppenburg**

29 juli t/m 27 augustus 2006 Opening Vrijdag 28 juli 21.00 u. www.w139.nl

Kloppenburg in bed . Foto: Waldo Bien uit: Jacobus Kloppenburg 'The archive for the future'





KUNST IN HUIS

Kunst In Huis kennen is kunst in huis hebben

Kunstwildeen. In Vlaanderen een te weinig gekende mogelijkheid. Nochtans heeft Kunst In Huis tien filialen - Antwerpen, Brussel, Dilbeek, Gent, Hasselt, Knokke-Heist, Leuven, Roeselare, Turnhout en Waregem - waar u, uit een grote waaier recent werk, die kunstwerken kunt kiezen die u graag in uw huis wil hebben. Voor een tijdje, of voor altijd... Kunstwildeen vraagt om een bijzondere attitude. De kunstervaring komt centraal te staan en het "bedienen" van het kunstwerk wordt belangrijk. Artistiek engagement helpt Kunst In Huis wil meer openheid creëren voor actuele kunst. Omdat iedereen een authentiek kunstwerk in huis moet kunnen halen wordt de maandelijkse huurprijs bewust erg laag gehouden (7 Euro per maand, verzekering incl.). Voor bedrijven gelden bijzondere tarieven.

Wij wat minder, U wat meer.
Voor meer info (ook voor Kunstwildeen):
T 02 247 7710. U magt waar loge
E info@kunstinitals.be
W www.kunstinitals.be

Kunst In Huis wordt gesubsidieerd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur, Afdeling Beeldende Kunsten en Musea en door de provincies Waams-Brabant en Oost-Vlaanderen.

mee de meeste fotografen naar de werkelijkheid kijken. Vooral het botte cynisme van hun fotografische strategie onthutst. Vergelijk de brute behandeling waaraan Dijkstra haar modellen steeds onderwerpt met de indringende portretten van Judith Joy Ross of met de aristocratische finesse van Tina Barney (allebei aanwezig in de tentoonstelling). Terwijl Dijkstra telkens de broosheid van het ineensuikende tienerlijf beklemt, zie je in de portretten van de twee andere fotografen hoe rijk de lichaamstaal van de (al dan niet gefortuneerde) adolescent wel is. Hetzelfde euvel geldt ook voor het werk van Juergen Teller, dat onder het mom van een democratische openheid ten aanzien van alles wat het leven op hem afstuurt, uiteindelijk een irritant lichtzinnig verhaal vertelt waarin alles (van de gruwelen in de concentratiekampen tot een intieme snapshot van zijn badende zoon) inwisselbaar wordt. Hier slaat nieuwsgierigheid naar de wereld om in een verbijsterende onverschilligheid.

Steven Humblet

→ *Click Doubleclick. The Documentary Factor* tot 27 augustus in de Bozar, Ravensteinstraat 23, 1000 Brussel (02/507.84.44; www.bozar.be).

Thomas Weski (red.), *Click Doubleclick*, Köln, Walther König, 2006. ISBN 3-86560-051-9.

Le mouvement des images. Art et cinema. Omdat de brandbeveiliging volledig vernieuwd wordt, beschikt het Musée national d'art moderne in het Centre Pompidou slechts over de helft van de beschikbare museumruimte. In plaats van zich tevreden te stellen met het verplichte nummer van de 'hoogtepunten uit de collectie', zijn de verbouwingen aanleiding tot twee thematische tentoonstellingen met werk uit de eigen verzameling.

Toen de vierde verdieping voor de werkzaamheden ontruimd werd, liep er op de vijfde verdieping de sterk bekritiseerde tentoonstelling *Big Bang* (zie *De Witte Raaf* nr. 117). Nu de werken op de vierde verdieping voltooid zijn, is het de beurt aan *Le mouvement des images*. Een minder spectaculaire, maar veel evenwichtiger en doordachte tentoonstelling dan *Big Bang*, die ook veel beter gebruik weet te maken van de beschikbare ruimte en de sterk aanwezige architectuur.

Was *Big Bang* de demonstratie van vage premissen over de evolutie van de moderne kunst, van destructie tot creatie, dan is men voor *Le mouvement des images* uitgegaan van de rijke verzameling avant-gardiefilms en experimentele cinema die het museum in de loop der jaren heeft samengebracht, maar die helaas zelden getoond wordt.

Le mouvement des images vertelt de geschiedenis van de moderne en de hedendaagse kunst vanuit het standpunt van de film. Men gaat uit van de cinematografische ervaring, die bepaald wordt door de projectie van opeenvolgende beelden die op een verhalende manier werden gemonteerd. Uit de tentoonstelling blijkt dat de nieuwe conceptie van ruimte en tijd en de nieuwe manier van kijken en denken die daaruit voortvloeien een grote weerslag heeft op de beeldende kunsten. Projectie en tijdsverloop, verhaal en montage hebben in de beeldende kunsten een artistieke toepassing gevonden.

De tentoonstelling bestaat uit een lange centrale gang met filmprojecties. Op deze verticale as zijn onder meer films te zien van Fernand Léger (*Ballet Mécanique*), Marcel Duchamp (*Anémic cinéma*), Moholy-Nagy (*Un jeu de lumière noir-blanc-gris*), Man Ray (*Le Retour à la raison*), Marcel Broodthaers (*La Pluie*), Chuck Close (*Bob*) en Bruce Nauman (*Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*).

In de aanpalende zalen kan men zien hoe de vier basisprincipes van de cinema, *défilement*, *montage*, *projection* en *récit*, tevens de vier hoofdstukken van deze tentoonstelling, ook in statische beelden worden toegepast – in schilderijen, sculpturen en foto's, maar ook in architectuur en design.

De grote afweziging op *Le mouvement des images* zijn het televisietoestel en het computerscherm, die als drager van bewegende beelden de rol van het geprojecteerde beeld al lang hebben overgenomen. Hoe kunstenaars daar de dag van vandaag mee omgaan is jammer genoeg niet te zien.

Door de filmstrook op te delen in verschillende kaders of fotogrammen, die met een ritme van 24 beelden per seconde op een scherm geprojecteerd worden, ontstaat er een illusie van beweging. Een mooi voorbeeld hiervan is de film *Hand Catching Lead* (1968) van Richard Serra. Centraal in het beeld staat de hand van de beeldhouwer die naar loden



Brassai

Pour un roman policier. 1931-1932, serie 49

vormen grijpt die met een zekere regelmaat verticaal door het beeld vallen. De *Ten Lizes* van Andy Warhol en het diaporama *Heartbeat* van Nan Goldin zijn een verre echo van deze discontinue beweging.

Maar de film registreert niet alleen bewegende beelden. De virtuoze camerabewegingen van Stan Brakhage in de kathedraal van Chartres geven aanleiding tot 'bewegende glasramen'. In *Gnir Rednow* gebruikte hij de New Yorkse bovengrondse metro als rail voor een oneindige circulaire *travelling* rond de grootstad. Zijn film werd later door Joseph Cornell in omgekeerde volgorde gemonteerd.

Voor Eisenstein was de cinema enkel het resultaat van het in de plastische kunsten ontwikkelde procédé van de assemblage. Dit verklaart de aanwezigheid van talrijke collages en assemblages in de tentoonstelling, van onder anderen James Rosenquist, Barbara Kruger en Tony Cragg. De vraag is alleen of ze hier wel op hun plaats zijn. Het zwakke punt van de tentoonstelling zijn de traditioneel statische beelden, die hier cinematografische eigenschappen worden toegeschreven. Evenals het feit dat assemblages van Rauschenberg of papier collés van Braque geen montages zijn, is het seriële karakter van de minimale kunst niet voldoende om over cinema te kunnen spreken en zeggen de tijds aanduidingen in de schilderijen van On Kawara eerder iets over het moment dan over het tijdsverloop.

De licht-donkereffecten van de cinematografische projectie komen ook aan bod in *Light Sentence* van Mona Hatoum, waarbij een gloeilamp op en neer gaat in een metalen kooi en hierdoor bewegende schaduwen op de muren werpt, en Nam June Paiks *Zen for Film*, die enkel bestaat uit een 'lege' projectie op een wit vlak. Het eigenlijke 'onderwerp' van zijn film zijn de krassen op de pellicule en het rondzwevende stof in de lichtbundel van de projector.

Het narratieve aspect van film geeft aanleiding tot talrijke werken die door de cinema zelf geïnspireerd zijn. Getuige hiervan is de hilarische Hollywoodpersiflage *La Moindre Résistance* van de in een rat en een beer verklede Fischli & Weiss of de twee nooit gerealiseerde filmprojecten die Mark Lewis in zijn *Two Impossible Films* heeft samengebracht: enerzijds de door Eisenstein geplande verfilming van Marx' *Das Kapital*, en anderzijds de ultieme liefdesfilm die Samuel Goldwyn wou draaien met de grootste liefdesspecialist aller tijden, Sigmund Freud, die zelfs de moeite niet nam om het project te weigeren. Zelf geraakte Lewis niet verder dan de begin- en eindgeneriek. De *Home Stories* van Matthias

Müller zorgen voor een mooie compilatie van alle vrouwelijke Hollywoodclichés.

In *Deadpan* (1997) van Steve McQueen stort de gevel van een huis op de kunstenaar, maar hij bevindt zich net op de plaats waar een venster zit en komt heelhuids uit het avontuur. Door deze vanuit verschillende gezichtspunten gefilmde actie onophoudelijk te vertonen, bezorgen deze beelden de toeschouwer een sterke fysieke betrokkenheid. Naast een hommage aan Buster Keaton, is deze gefilmde performance vooral een reflectie over de filmische kadraging met een bewegend decor en een onbewegelijke acteur.

Lieven Van Den Abeele

→ *Le mouvement des images. Art et Cinéma* tot 29 januari 2007 in het Centre Pompidou, 75004 Parijs (01/44.78.12.33; www.centrepompidou.fr).

Inventory – Works from the Herbert Collection. De kunstcollectie verzameld door Annick en Anton Herbert tussen 1968 en 2000, was tot nu toe slechts tweemaal publiek te zien: een eerste keer in 1984 in het Van Abbemuseum in Eindhoven, de tweede keer in 2000 in het Casino de Luxembourg. In 2006 hebben de verzamelaars een bilan opgemaakt. Er is een publicatie verschenen die de collectie inventariseert, en twee curatoren hebben in samenspraak met de verzamelaars uit de collectie een tentoonstelling samengesteld. De voorbije lente vulde een ruime selectie de zalen van het Museum voor Hedendaagse Kunst van Barcelona (MACBA) onder de titel *Public Space/Two Audiences – Works and Documents from the Herbert Collection* met Manuel Borja-Villal als curator. Nu wordt, tot begin september, een tweede selectie getoond in het Kunsthuis in Graz, *Inventory – Works from the Herbert Collection*, verzorgd door Peter Pakesch. De publicatie en de dubbeltentoonstelling, in het bijzonder de versie die nu in Graz loopt, zijn om meerdere redenen van grote betekenis. De rijkdom en bijzondere kwaliteit van de stukken is daar slechts één van. Even belangrijk is de confrontatie met het belang van het verzamelen als kritische praktijk en als kennisinstrument gedurende de voorbije decennia, en het tweevoudig uitproberen van hoe een dergelijke collectie vandaag ingezet kan worden. Alhoewel het opnieuw gaat om twee tentoonstellingen in het buitenland, en Belgische kunstenaars (met Broodthaers, Verduyck, Vermeiren) slechts een klein deel van de collectie vormen, is het publiceren van wat men het 'project Herbert' kan noemen een zeer belangrijke gebeurtenis voor de kunst in België.

Tijdens een debat aan de vooravond van de opening in Graz, met onder anderen Luciano Fabro, Dan Graham en Michelangelo Pistoletto, heeft Jan Debbaut de bijzondere kwaliteiten van de Herbertcollectie kernachtig samengevat. Ik haal twee gedachten aan. Vooreerst: de Herberts hebben niet een collectie op de kunstmarkt bij elkaar gekocht. De collectie is het resultaat van een dertigjarig engagement. De Herberts hebben zich erop toegelegd een groep kunstenaars systematisch te volgen, van bij hun vroege begin, waarbij de keuze steeds gemeten werd aan het oeuvre van de kunstenaar en aan wat men de 'inzet' van de kunst kan noemen. Essentieel is dus de radicaliteit van een artistiek project, en van het individuele werk binnen dat project. Resultaat van een en ander is een continu opgebouwde, consequente en bijna 'narratieve' samenhangende collectie, waarvan een leven-met-kunst het ruggengraat vormt. De collectie is gegroeid en geheel vergroeid met de intieme geschiedenis van de naoorlogse internationale kunst. Ten tweede: de kunst werd omwille van de kunst verzameld, zonder interieur in gedachten waar de objecten terecht moesten komen. Dat maakt dat de Herberts (toentertijd) niet-verzameldbare kunst verzameld hebben – zoals zuiver 'conceptuele' werken. Dit heeft als effect dat de collectie, ook qua schaal, tot een museumcollectie is geworden. De collectie is, zonder bijkomende bedoelingen, gevormd binnen een zelfstandige mentale ruimte, en kan enkel correct en coherent uitgezet worden in een gespecialiseerde, autonome ruimte. In een museum dus en/of in een boek.

Het is opmerkelijk hoe de tentoonstellingsconcepten en de presentaties van Barcelona en Graz verschillen. De selecties zijn natuurlijk zeer gelijklopend en een substantiële groep werken zijn voor de twee geselecteerd, zoals Dan Grahams *Public Space/Two Audiences*, de 'container' van Judd, *SS Cuttlebone* van Mike Kelley, Kippenbergers

23.06 > 10.09.2006

BEELDEN Buiten '06

POWRÓT DO OGRODU (ROŚLINY I ZWIERZĘTA)
GARDEN – REACTIVATION (PLANTS AND ANIMALS)

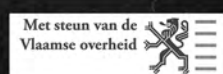
Curated by Magda Kardasz

MALGORZATA MARKIEWICZ
MONIKA WIECHOWSKA
JULITA WOJCIK
FRANCIS DENYS
WIM WAUMAN

woe. > zo 14 > 18u.

TUIN DE BRABANDERE
Gen. Maczekplein – Tielt

Info: Cultuurcentrum Gildhof
T. 051/402935
ccgildhof@tielt.be



met steun van de poolse ambassade



Franz West, John Baldessari, Mike Kelley, Martin Kippenberger

Public Space/Two Audiences – Works and Documents from the Herbert Collection, MACBA, Barcelona, 2006



Gerard Richter, Giulio Paolini, Mario Merz, A. R. Penck

Inventory – Works from the Herbert Collection, Kunsthaus Graz, 2006
Foto: Nicolas Lackner

Spiderman Atelier, een 'iglo' en de *Accelerazione* (= de motorfiets) van Mario Merz, de *Musical Chairs* en *Sex and Death* van Nauman, de *Apoteosi di Omero* van Paolini, de *4 Glasscheiben* en de *1024 Farben* van Richter, een Toroni, een 'portret van de kunstenaar door hemzelf' en *Tombeaux* 1988/9 van Jan Verduyck, de verzameling sofa's van Franz West enzovoort. Het MACBA is een groot museum en toonde dus méér dan Graz. Opvallend is echter hoe tegenover de overlappende, en goeddeels gelijke selectie een geheel verschillend tentoonstellingsconcept staat. In het witte steriele MACBA van Richard Meier – een balk met 'white cubes' op drie niveaus, met over de ganse lengte van het gebouw, achter de glasgevel, een vide met trappen en loopbruggen, en de ingangspartij aan de korte kant van het gebouw – werd de collectie uit elkaar gehaald. De werken zijn gegroepeerd per kunstenaar en afgezonderd in een eigen kamer of in een klassieke twee- of driespraak gebracht met werken van andere kunstenaars. Er was slechts één grote zaal – 'opgespannen' door twee ver uit elkaar geplaatste stoeien van Franz West – waar echt risico's genomen werden. De tentoonstelling volgde de lijn die in de collectie zit – van conceptueel over minimal en arte povera tot 'post-minimal' – maar wel op een nogal conventionele manier. Het MACBA toonde representatieve werken van de kunstenaars aanwezig in de collectie.

In Graz daarentegen heeft men ervoor gekozen om de interne logica van de collectie te tonen: de verzameling is een geschiedenis. De collectie is een reeks van opeenvolgende ontmoetingen en beslissingen, die gaandeweg een geheugen vormen, dat groeit en als kader dient voor volgende nieuwe en hernieuwde stappen en keuzes. Graz toont nadrukkelijk een parcours. Tegenover de presentatie in het MACBA, en binnen de architectuur van het Kunsthaus, wordt deze – op het eerste gezicht – zeer 'conventionele' keuze een statement.

Het Kunsthaus van Graz bestaat uit een afgesneden ovaal volume met gebogen wanden en dak dat bovenop een glazen sokkel staat met de ingangspartij, een cafetaria en kleine zalen/auditoria; ronde lichtschachten steken uit het dak en geven een primitief-futuristisch accent aan het buitenvolume; aan de straatkant, langs de rivier en met zicht op de oude stad aan de overkant, hangt hoog, voor het 'lichaam' van het gebouw, een lange glazen balk als een overdekte promenade. Binnen in het hoofdvolume zijn er op twee niveaus volledig open ruimtes; de eerste zonder rechtstreeks licht en de tweede met bovenlicht via de monumentale lichtschachten. Men komt via een roltrap telkens in het midden van de ruimte binnen. De architectuur van het Kunsthaus is dus in alles tegengesteld aan de ruimtelijke logica van het klassieke museum, met zijn duidelijk gearticuleerde in- en uitgangen, gelede en gehiërarchiseerde ruimtes, door- en overgangen, en voorgeschreven 'looprichting'. De twee grote tentoonstellingszalen hebben geen 'begin' of 'einde', er zijn geen vaste wanden en geen steunelementen die de ruimte ritmeren of verdelen. Men ziet en overziet er alles tegelijk, zoals in een beursaal. Net hier is de collectie Herbert puur chronologisch uitgezet, zoals ze tot stand is gekomen. Maar doordat de museumarchitectuur zelf geen parcours heeft kan de chronologie niet in de architectuur ingepast worden. Ze wordt denkbeeldig in de open ruimte gezet. Daartoe zijn er plattgrondjes beschik-

baar waarop het verloop uitgetekend is. Ook de schematisch uitgevoerde en fragmentaire wandsegmenten, ontworpen door de Oostenrijkse kunstenaar Zobernig, waaraan de werken die een steunwand vragen zijn bevestigd, duiden richting aan.

De werken zijn niet gekocht met de idee van een volgorde of een 'bij elkaar horen'. De logica die de werken verbindt is niet een esthetische maar een narratieve logica. De Herberts hebben Brouwn gekocht in 1964-65, maar ook nog in de jaren '90, en Kawara in 1971 maar opnieuw in 1988, en Mario Merz reeds in 1972, net na Paolini en Anselmo; maar net daarna kochten ze Dan Graham... De tentoonstelling heeft deze 'logica van de verzameling' overgenomen, en die van de veredelde etalage achterwege gelaten. Deze dwingende, zeer conventionele logica van de levensloop keert zich hier op een zeer geslaagde, subversieve manier tegen de reflex om, door welgekozen plaatsing, werken met elkaar te 'confronteren', ze te laten 'dialogeren' enzovoort, en tegen de gemakkelijke esthetisering die hiermee gepaard gaat. De open ruimte belet echter dat de strikte narratieve logica zich kan verzelfstandigen en didactisch kan worden. Ze wordt steeds doorkruist door het visueel samenkomen van alle werken. Het aantal mogelijke zichten is ontelbaar.

De chronologie wordt consequent gevolgd tot op het tweede niveau – de laatste 'keuzes' zijn Kippenberger (opnieuw), Vermeiren in 2001 en dan Kelley. Dan wordt ze plots wél doorbroken door de opstelling in de zogenaamde *needle*, de glazen promenade die buiten het gebouw hangt. Daar is videowerk te zien van Zobernig, maar staat ook *Ordinary Language* van Franz West uit 1993 (de sofa's uit *Het Sublieme Gemis*, de tentoonstelling die Bart Cassiman in dat jaar cureerde in het KMSKA) prachtig verspreid opgesteld: het zicht is open en bezienswaard, de sofa's staan niet als een kudde één kant op te kijken; ze hebben elk een kijkrichting waardoor ze evenmin de indruk geven schots en scheef te staan. Aan het korte uiteinde van de *needle* permittent de tentoonstelling zich, *hors chronologie*, een bijna sentimenteel slot: tegen de glaswand zijn over de gehele breedte enkele houten treden gemaakt voor de drie lichaams grote *Tre nudi Che Scendono Le Scale* van Fabro uit 1988: 3 gebogen dikke marmerplaten die de lijn van een ruggengraat volgen. In de oorspronkelijke opstelling waren de platen ook op trappen gelegd die naar een open raam leidden. Maar zeker hier, tegen de sublieme leegte van de lucht, is het onduidelijk of de figuren inderdaad de treden afdalen, dan wel of ze zich naar de lucht en de leegte keren, om te springen.

Bart Verschaffel

→ *Inventory – Works from the Herbert Collection* tot 3 september in Kunsthaus Graz, Lendkai 1, 8020 Graz (316/8017-9200; www.kunsthausgraz.steiermark.at). De publicatie *Public Space / Two Audiences. Works and Documents from the Herbert Collection. Inventaire*, gezamenlijk uitgegeven door de twee musea, bevat enkele essays, met een goede informatieve bespreking van de collectie door Anne Romer. Zeer interessant is ook het verslag van een rondetafel over 'verzamelers', dat in feite een interview met Anton Herbert is. Het corpus van het boek vormt een indrukwekkende catalogus van de Herbertverzameling.

Cindy Sherman, rétrospective. De retrospectieve tentoonstelling van het werk van Cindy Sherman (New Jersey, 1954) in het Jeu de Paume is de grootste ooit. Na Parijs reizen de 250 foto's verder naar Bregenz (Kunsthaus), Humlebaek (Louisiana) en Berlijn (Martin-Gropius-Bau).

Haar vroegste werk, samengebracht in *A Cindy Book* (1964-1975), bestaat uit een ordinair schoolschriftje met ingeplakte familiefoto's. In deze fotosouvenirs, die in de catalogus maar niet in de tentoonstelling werden opgenomen, zien we de kleine Cindy opgroeien van peuter tot tiener. Elke foto draagt systematisch hetzelfde onderschrift, *Thats me*. De tentoonstelling opent met de korte super-8-animatiefilm *Doll Clothes* uit 1975, die eerder als curiosum getoond wordt. Als in een knipselboek voor kleine meisjes past Cindy Sherman papieren kleren. Hier komt haar artistieke uitgangspunt bovendrijven en het zal nadien nog nauwelijks wijzigen. Al dertig jaar maakt ze foto's van zichzelf in de meest verschillende poses en outfits. Het chronologisch overzicht dat werd onderverdeeld in een twintigtal reeksen, waarvan sommige in hun totaliteit werden opgenomen, getuigt van een zeer consequente houding.

In 1975, na *A Cindy Book* en *Doll Clothes*, begint het echte werk. Met *Untitled A-E* (1975) incarneert de 21-jarige kunstenaar verschillende personages, waaronder een klein meisje en een clown. De clown en de verschillende aspecten van zijn verschijning (de kindertijd, het masker, het vermaak, maar ook regressie en monstrositeit) zullen meermaals in haar oeuvre terugkeren. Eerder dan om zelfportretten, gaat het hier om een steeds wisselende identiteit. In de loop van haar oeuvre geeft Sherman een beeld van de vrouw zoals dit via de mannelijke blik van de media gedecteerd wordt, meer bepaald in de klassieke schilderkunst, in sprookjes en populaire verhalen, in Hollywoodfilms uit de jaren '40 en '50, in mode en pornografie.

De reeksen *Bus Riders* en *Murder Mystery*, allebei uit 1976 maar hier getoond in recente afdrucken, hebben nog iets theatraals. Ze werden gemaakt als een toneelstuk of een filmscript. Van beide reeksen maakte Sherman ook een getekend storyboard. De plasticen peer van de zelfontspanner onder haar voet is nog duidelijk zichtbaar. De typetjes hebben geen decor, ze zitten of staan in een neutrale studio.

In 1977 komt Sherman met Robert Longo naar New York. Hier ontstaan de eerste filmstills waarmee ze kort daarna definitief zal doorbreken. Het meestal architecturale decor speelt een belangrijke dramatische rol. Haar *Untitled Film Stills*, waarvan hier de volledig reeks van zeventig foto's getoond wordt, berusten grotendeels op improvisatie. Het cliché van het vrouwelijke rolmodel, haar sociale en seksuele identiteit, ontleende ze aan oude zwart-witfilms die ze op televisie zag en aan anonieme filmstills die ze op rommelmarkten verzamelde. Deze beelden, die de potentiële bezoekers moesten overtuigen om de film te gaan zien, hebben zowel impliciet als expliciet een verhalend karakter. Ze evoceren de *story* zonder ze te vertellen. Ze bezitten een grote dramatische kracht, maar onthullen niets van de intrige.

In de *Rear Screen Projections* (1980) worden de natuurlijke decors vervangen door achtergrondprojecties, zoals die ook in de films van de jaren '50 gebruikelijk waren. Nadien verdwijnt het decor uit haar werk en legt ze zich vooral toe op de kostuums, de attributen en de maquillage.

BENOOT GALLERY KNOCKE

01.07–02.08.06: 'Marc Renard'

04.08–11.09.06: 'What a little bit of colour can do'

open zaterdag t/m maandag en feestdagen (buiten dinsdag) 10u30 - 18u30
Zeedijk 743 • 8300 Knokke-Zoute • TEL 050-61 12 37**BENOOT GALLERY OOSTENDE**01.07–06.08.06: 'Gilbert Decock'
Preview vrijdagavond 30.06 (18u–21u)

12.08–01.10.06: 'Tekeningen'

Introductie Jan Hoet zaterdag 12.08 om 17u
Karel Dierckx, Eugène Dodeigne, Eugène Leroy, Jules Lismonde,
Roger Raveel, Englebert Van Anderlecht, Dan Van Severenopen zaterdag & zondag 10u30-12u30 & 13u00-18u30
Kursaal, Oosthelling 11 • 8400 Oostende • TEL 059-70 18 70GSM 0475-28 12 37 • fax 050-61 01 89 • E-MAIL benoot.gallery@skynet.be • WEBSITE www.benootgallery.be
In permanentie: Bogart, Leroy, Vandenbranden, Decock, Mendelson, Mortier, Van Anderlecht, Peire...



Cindy Sherman

Untitled #366 uit de serie Bus Riders, 1976-2000

De *Centerfold/Horizontal*s uit 1981 zijn uitgegroeid tot klassieke beelden en behoren nog steeds tot haar belangrijkste werk. Het timide kleurgebruik van haar achtergrondprojecties krijgt hier een expressief karakter. De zaal met de volledige reeks van twaalf grote foto's vormt het eerste hoogtepunt van de tentoonstelling. De horizontale formaten, die zowel verwijzen naar de openklapbare middenpagina's van Amerikaanse mannenbladen, als naar het panoramische formaat van de cinema, waren oorspronkelijk een opdracht voor het kunsttijdschrift *Artforum*, maar de houding van deze kwetsbare, onderdanige en schijnbaar geterroriseerde vrouwen provoceerde een polemiek binnen het tijdschrift, waardoor ze nooit gepubliceerd werden.

In de jaren '80 werkte Cindy Sherman regelmatig in opdracht van de modewereld. Zo maakte ze foto's voor *Interview*, *Vogue* en *Harpers' Bazaar*, voor *Dorothee bis* en voor *Comme des garçons*. Inspireerde ze zich voor haar eigen werk op de conventies van de vrouwelijke beeldvorming, dan slaagt ze er hier van binnenuit in om deze conventies te doorbreken. Velen hebben het haar sindsdien in de modewereld nagedaan.

Uit de tweede helft van de jaren '80 onthouden we vooral de *History Portraits/Old Masters* (1988-90). Sherman inspireert zich op de klassieke schilderkunst, met een paar directe verwijzingen naar Caravaggio, Fouquet en Raphaël. De bijna volledige reeks, 26 van de 35, die in een *touche-à-touche* presentatie zijn opgehangen, vormen een tweede hoogtepunt. De confrontatie in dezelfde zaal met de *Sex Pictures* uit 1992 vormt een geslaagde combinatie. Reeds in haar *Fairy Tales* (1985) maakte Cindy Sherman gebruik van etalagepoppen en plasticen prothesen, maar door het gebruik van medische hulpstukken en sekspoppen worden hier alle registers opengetrokken. De kunstenaars verdwijnt uit haar werk en wordt vervangen door groteske simulacra met morbide connotaties. De verwijzingen naar Hans Bellmer leiden ons automatisch naar de *Horror and Surrealist Pictures* en de *Masks*.

Met de *Hollywood/Hampton Types* (2000-2002) keert ze terug naar haar uitgangspunt. De vrouwentypes die ze hier neerzet zijn wat ouder geworden – Cindy Sherman ook. Als meisje hebben ze er ooit van gedroomd filmster te worden. Vandaag raken ze nog met moeite aan een figurantenrol. De tragiek van deze beelden is niet zozeer deze van de personages, maar van een maatschappij, die de eeuwig-jongmythe als de metalen bol van een gevangene in de *chain gang* achter zich aan sleept. Net daarom hebben ze iets vederends. Ondanks de verloren illusies hebben deze naïef-zelfbewuste vrouwen het geloof in hun eigen imago nog lang niet verloren.

De tentoonstelling eindigt met de *Clowns* (2003-2004), die ze na 9/11 maakte, als een antwoord op de vraag of de artistieke creatie na deze menselijke catastrofe nog zinvol

was. Haar fel gekleurde figuren, het gevolg van het gebruik van digitale technieken, zijn zowel tragisch als pathetisch. Deze romantische representatie van de kunstenaar zorgt zowel voor vermaak als voor moraliserende levenslessen, maar achter zijn masker schuilt misschien wel een seriemoordenaar of een kinderverkrachter.

Lieven Van Den Abeele

→ *Cindy Sherman, rétrospective* tot 3 september in Jeu de Paume, 1 place de la Concorde, 75008 Parijs (01/47.03.12.50; www.jeudepaume.org).

Architectuur en Vormgeving

China Contemporary, architectuur, kunst, beeldcultuur. De schaal van China is moeilijk te vatten. Zelfs als je drie tentoonstellingen tegelijk maakt over hoe snel en ingrijpend het land verandert, zelfs als je de Rotterdamse burgemeester de tentoonstelling laat openen door alle rotjes te laten knallen die verkrijgbaar waren, zelfs als je een dikke catalogus maakt vol met foto's van het Nieuwe China... dan nog is het beeld niet krachtig genoeg. De kranten berichten dagelijks over de veranderingen in het verre oosten en de vele Chinese toeristen in Nederland vormen een duidelijk teken dat de maatschappij en de economie daar in beweging zijn. Het is allemaal bekend. Foto's van oneindige steden vol haastige wolkenkrabbers en schreeuwerige reclameborden met rode karakters maken dan ook weinig indruk meer, het is gewoon Chinatown in het groot.

In Rotterdam ondernamen drie musea een poging om de Chinese verrassing het hoofd te bieden. Het Nederlands fotomuseum toont de beeldcultuur, het Museum Boijmans van Beuningen maakte een tentoonstelling over kunst en het Nederlands Architectuurinstituut geeft een doorsnede van wat er speelt in de Chinese architectuur. De tweetalige catalogus werkt als bindmiddel tussen de drie exposities en geeft, naast een overvloed aan foto's, ook een serie lezenswaardige essays over het land en de cultuur. Zoals bij romans en reportages over China het geval is, speelt ook hier het exotische, het totale anders-zijn van de samenleving en de mensen een grote rol in de fascinatie voor het onderwerp. Weetjes over aantallen en tempo, over dromen en verlangens, corruptie, machtsverdeling zijn schokkend en fascinerend. Maar hoe kan het dan dat veel van de beelden toch zo bekend voorkomen? Laten de kunstenaars vooral de vooruitgang zien waar ze trots op zijn, en die grote overeenkomsten vertoont met wat er in het westen te zien is?

De tentoonstelling in het NAI is groot en architecturaal. Ze is verdeeld aan de hand van een aantal thema's. Aan het plafond hangen grote rechthoekige raamwerken met doeken die zijn bedrukt met taferelen van het straatleven enerzijds en van het gedroomde mondaine China anderzijds. Dat beeld van de context van de architectuur en openbare ruimte wordt versterkt door citaten op de muur zoals: "In China hebben 100 tot 150 miljoen mensen geen permanent adres. Deze groep migranten beweegt zich tussen de dorpen en steden." Het geeft context en schaal aan, maar is alweer moeilijk te vatten.

De verrassing van de tentoonstelling zit hem in de kleinere schaal. Zo heeft de Chinese architect Wang Hui (Neno 2529 Design Group) centraal in de ruimte een paviljoen gebouwd van holle kokers met een spiegelende vloer, wat een aardig, wellicht symbolisch geladen spel van openheid en geslotenheid veroorzaakt. Zitplaatsen met boeken over China trekken onwennige en wat onzekere bezoekers aan: kan je hier op zitten of gaat de boel dan schuiven? Drie Chinese toeristen maken foto's van elkaar in het paviljoen.

Een van de pakkende thema's in de tentoonstelling is *Chineseness*: Hoe Chinees is Chinese architectuur? Hier wordt een kant getoond van het hedendaagse China die begrijpelijk is. Een aantal relatief kleinschalige projecten wordt zorgvuldig gedocumenteerd. Deze ontwerpen tonen aan dat niet alles stereotiep groot, schreeuwerig en véél is. Een school in Ngari bijvoorbeeld, in het westen van Tibet, geeft een indringend beeld van innovatieve, karakteristieke Chinese architectuur die aansluit bij wat er internationaal wordt ontworpen. Ook dit ontwerp is van architect Wang Hui. De school is niet snel en goedkoop gebouwd voor het grote geld, zoals de meeste wolkenkrabbers en woonwijken die op de foto's te zien zijn, maar is slim ontworpen met aandacht en geduld. Door het barre klimaat op het Dak van de Wereld en de desolate omgeving moest de architect ongebruikelijke oplossingen bedenken om de ruimte leefbaar te maken, en materialen toepassen die in de directe omgeving voorhanden waren, zoals losse kiezels voor de muren.

Kiezels spelen ook een hoofdrol in het ontwerp van *Father's House* van architect Ma Quingyun (MADA s.p.a.m.). De buitenmuren van dit huis dat de architect voor zijn vader bouwde, werden bekleed met kiezels uit de lokale rivier die op kleur werden gesorteerd. Vanwege de afgelegen



MADA s.p.a.m.

Jade Village, Lantian, Xi'an, vanaf 2003

ligging op het land bij de stad Lantian, moesten zowel de bouwvallers als de materialen ook hier in de directe omgeving gezocht worden. Maar behalve kiezels en bamboe gebruikte de architect toch ook gewoon een betonskelet en metalen raamkozijnen. En net als bij Nederlandse huizen was ook hier het uitzicht over een mooi landschap belangrijk voor de indeling en bevat de plattegrond alle gebruikelijke onderdelen als woon-, bad- en slaapkamer, plus een zwembad. Dat maakt het makkelijker om het ontwerp te plaatsen en te vergelijken met wat bekend is. Over het ontwerp spraken vader en zoon acht jaar lang, en het resultaat is sereen, warm en zeer esthetisch.

Juist de bescheiden schaal en de hoge kwaliteit van deze architectuur maakt indruk, want het is een verademing in de drukte van de tentoonstellingen. De vervreemding loert alweer bij het volgende paneel, waar het thema *Public Domain* aan bod komt. Het Plein van de Hemelse Vrede is 880 bij 500 meter groot. En de schaal en het ontwerp van de hoogwaterkering van de Jonkua Jindong Rivier reduceren de Deltawerken tot een lachertje.

Dorine van Hoogstraten

→ *China Contemporary, architectuur* tot 3 september in het NAI, Museumpark 25, 3015 CB Rotterdam (010-440.12.00; <http://www.chinacontemporary.nl>).

Publicaties

Robert Smithson: Spiral Jetty. *Spiral Jetty* is ongetwijfeld het meest bekende werk van de Amerikaanse kunstenaar Robert Smithson (1938-1973). Zelf stelde Smithson ooit in een interview met Kenneth Baker uit 1971 dat het werk zijn principe van de *site-nonsite* het best tot uitdrukking brengt. *Spiral Jetty* bestaat immers niet enkel uit de groot-schalige spiraal in het Great Salt Lake in Utah, maar tevens uit een film en een essay. Het eigenlijke 'werk' heeft dus geen centrum, maar bevindt zich ergens tussen de sculpturale, discursieve en filmische componenten in. Vandaag stellen we echter vast dat het mythische beeld van de uitgestrekte spiraal in het glinsterende meer de historische en kritische receptie van het werk domineert. Sinds de welbekende fotoreeks van Gianfranco Gorgoni uit 1970 is de *Jetty* uitgegroeid tot het icoon van de land art. Het feit dat het werk na korte tijd onder de waterspiegel verdween, heeft de kracht en impact van het fotografische beeld ontgensprekelijk beïnvloed.

Wanneer *Spiral Jetty* in 2002 terug aan de oppervlakte komt, grijpt de Dia Art Foundation, de stichting die de sculptuur beheert, deze gelegenheid aan om het heroïsche 'beeld' van de *Spiral Jetty* bij te stellen. Onder leiding van redacteurs Lynne Cooke en Karen Kelly belicht een groep critici en theoretici enkele uiteenlopende en soms niet evidente aspecten van het werk.

Het boek *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities* bestaat uit drie delen. Het eerste deel vangt aan met Smithsons essay *Spiral Jetty*, gevolgd door een veertig pagina's lang dag- en fotoboek van het *earthwork* tussen 1970 en 2005. De welbekende foto's van Gianfranco Gorgoni worden daarbij vergezeld door meer recente foto's van Mark Ruwedel (1993-2005), en archiefphoto's van Smithson zelf, zijn vrouw Nancy Holt en tal van anderen. Terwijl de spiraal verschijnt in al haar diversiteit aan perspectieven en belichtingen, wordt zowel het efemere als het duurzame karakter ervan benadrukt. Het tweede en centrale deel bevat nieuwe interpretaties van het werk, geschreven door critici en academici met verschillende achtergronden, overeenkomstig de drie media die Smithson gebruikte voor het werk: *earthwork*, essay en film. Kunst-

GALERIE MEERT RIHOUX

Shirley Jaffe

15.09 – 15.10

OUVERT DU MAR AU SAM 14.30 – 18.00 / RUE DU CANAL 13 — 1000 BRUXELLES / OPEN VAN DI T/M ZA 14.30 – 18.00 / VAARTSTRAAT 13 — 1000 BRUSSEL / F 02 219 37 21 — T 02 219 14 22



Robert Smithson

Spiral Jetty (gerealiseerd in april 1970), Rozel Point, Great Salt Lake, Utah

historica Ann Reynolds reflecteert over haar eerste bezoek aan de sculptuur in Rozel Point enkele maanden na de publicatie van haar boek over Smithson in 2003. Reynolds, die in haar boek Smithsons artistieke praktijk leest vanuit zijn archief en bibliotheek, gaat in op de spanning die het bezoek kenmerkte. Ze koesterde immers hoge verwachtingen door de talloze mythische beschrijvingen en beelden van de sculptuur. De uiteindelijke visuele en fysieke ervaring laten haar echter verweesd achter. Filmtheoreticus George Baker en letterkundige Lytle Shaw gaan in hun respectievelijke teksten een stap verder en belichten de dialectiek die Smithson opzette tussen perifere plekken en museumruimte, tussen *site* en *nonsite*. Zowel Baker als Shaw 'lezen' de tekst en de film als een *nonsite*, als een cruciale schakel in de ontwrichtende plaatsbepaling die Smithson werken steeds kenmerken. Zowel het essay als de film hanteren een accumulatie van verschillende genres en opeenvolgende *cuts* die onze verwachting van een coherente stem of beeld frustreren. De media verschijnen niet langer als transparant, maar worden ingezet om het afgelegen en onbereikbare karakter van de site te vertalen. De 'werkelijke' plek, of de spiraal in Rozel Point, krijgen we nooit 'volledig' te zien. Binnen de wisselwerking tussen *site* en *nonsite* is er geen plaats voor een nostalgische ervaring van een utopia met eindeloze *vista*'s. Integendeel, de verleiding om enkel *sightseer* te zijn, wordt kortgesloten door de onmogelijkheid weg te zinken in het kunstwerk. Men wordt aangepord zich te gedragen als een 'site-seer' en zich te laten meeslepen door transformerende visies over 'binnen' en 'buiten'.

In het derde en laatste deel krijgt de discussie rond *Spiral Jetty* een prettige noot. Na een ongepubliceerd interview van kunstcriticus Kenneth Baker met Smithson, en een intrigerend essay van de verantwoordelijke aannemer Bob Phillips, belicht de plantenkundige Catherine Phillips een mysterieuze jetyplant die uitzonderlijke spiraalvormige embryo's bevat.

De gevoeligheid van Smithsons essay en beeldmateriaal, de diepgang van de kritische reflecties en de speelsheid van het derde deel maken van het boek een verdienstelijke poging om *Spiral Jetty* te ontdoen van het historiserende en mythologiserende juk én het een genuanceerde plaats te geven binnen het veelzijdige oeuvre van Smithson. Maar al bij al valt het centrale deel, dat uiteindelijk deze doelstelling het meest moet ondersteunen, wat teleurstellend uit. De auteurs doen zoveel moeite om te wijzen op het *nonsite* karakter van de film en tekst, dat ze Smithsons bredere ambities uit het oog verliezen. Ze verdwalen in een vaak uiterst technisch relaas en reppen nauwelijks over Smithsons voornemen om traditionele opvattingen over tijd en ruimte te ontwrichten. Smithsons theorieën over entropie en de-differentiatie komen jammer genoeg niet aan bod. Dat belet niet dat het boek via de uitvoerige documentatie en de driedelige aanpak van het centrale deel

– drie media, drie auteurs – na dertig jaar inkapseling in het kunstdiscours, een verfrissend beeld van de *Spiral Jetty* ophangt. Het slaagt erin de monumentale status van het werk te ontwrichten, zodat het opnieuw meegesleurd kan worden in de spiraal van Smithsons complexe en ambigue oeuvre. Greet De Block

→ Lynne Cooke & Karen Kelly (red.), *Robert Smithson: Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*, met essays van George Baker, Lynne Cooke, Bob Phillips, Catherine Phillips, Ann Reynolds, Lytle Shaw, Robert Smithson, Diana Thater en een interview van Kenneth Baker, werd in 2005 uitgegeven bij de University of California Press (Berkeley University Presses of California, Columbia, & Princeton, Ltd.; 1 Oldlands Way, Bognor Regis, West Sussex PO22 9SA, United Kingdom, 01243-84329; www.ucpress.edu) in samenwerking met de Dia Art Foundation, New York. ISBN 0-520-24554-7.

Nothing Less than Literal. Vandaag zijn minimalistische vormen alomtegenwoordig. Het 'minimalisme' is niet langer enkel een zaak van kunst en architectuur, maar ook van de mode, van het design of van de productontwikkeling, van H&M tot Yoshio Yamamoto, van Ikea tot Maarten Van Severen en van pakjes Marlboro Light tot Apple-producten. Maar het gebruik van het minimale is nauwelijks nog meer dan het kopiëren van visuele tekens. Het minimale is tot een modieuze stijl geworden: het minimalisme.

Deze migratie van het minimale naar andere disciplines was nochtans ooit het voorwerp van een ernstig debat dat over méér ging dan stijl. Over die voorgeschiedenis schreef Mark Linder een boek waarin hij focust op de uitwisseling tussen architectuur, schilderkunst en beeldhouwkunst in de kunstproductie en -theorie van de jaren '60 in de Verenigde Staten. Hij vertrekt van de *transdisciplinaire* overdracht tussen architectuur en beeldende kunst die zich concentreerde rond het begrip 'letterlijkheid' of het 'literalism' van de minimal art.

De vroegste teksten die Linder bespreekt dateren van 1961 en draaien rond de indringing van de architectuur in de beeldende kunst. Ze zijn van de architectuurcriticus Colin Rowe en de kunstcriticus Clement Greenberg. Beiden beschouwen 'letterlijkheid' als een specifieke kwaliteit van architectuur die in de modernistische kunst nog niet bestond. Greenberg voert in het essay *Collage* (1961) Picasso's sculptuur *Guitar* (1912) op als het ogenblik waarop de illusie radicaal vóór het schilderij, in de architecturale ruimte wordt geduwd. Terwijl in de kubistische schilderkunst nog een spanning heerste tussen de *illusoire vlakheid* (*depicted flatness*) en de letterlijke vlakheid (*literal flatness*) van het doek, worden illusie en architecturale ruimte bij Picasso versmolten. Dit 'doorstoten' van het picturale vlak in de 'letterlijke' ruimte intrigeert ook Colin Rowe. In zijn essay *La Tourette* (1961) leest Rowe het werk van Le Corbusier op een analoge wijze. Hij vertrekt van Le Corbusiers vroege *Villa Schwob* (1916), waarvan de gevel gedemineerd wordt door een blank, opmaak vierkant. Deze gevel leest Rowe als een schilderij; een 'wit doek' met eenzelfde spanning tussen illusie en letterlijkheid. Wanneer de vlakke wand van de *Villa Schwob* terugkeert in *La Tourette* (1960), wordt hij vergezeld van een sculpturaal volume dat uit het vlak van de gevel treedt. Rowe beschrijft deze sculpturale toevoeging als een breuk met het vlak van de 'schilderkunstige' gevel van de *Villa Schwob*. Waar Greenberg het kubisme leest via architectuur, leest Rowe de architectuur via het kubisme. Greenberg zag het kubisme als een mogelijkheid om met letterlijke middelen "the self-evident self-sufficiency of architecture" te bereiken. *Mutatis mutandis* ziet Rowe in de kubistische sculptuur een weg om *het illusoire* met architecturale, letterlijke middelen te construeren.

Een tweede moment van transdisciplinariteit – van "productive impropriety" of disciplinaire incorretheid – situeert Linder in 1967. In het juni-nummer van *Artforum* van dat jaar verschijnen gelijktijdig twee intussen befaamde teksten: *Art and Objecthood* van de criticus Michael Fried en *Towards the Development of an Air Terminal Site* van de kunstenaar Robert Smithson. Linder belicht eerst Fried's picturale visie op de sculptuur. Fried beschouwt 'letterlijkheid' als een noodlottig basiskenmerk van de sculptuur dat moet overwonnen worden door het puur optische en het picturale. De sculptuur moet haar letterlijkheid verlaan: "What is rendered illusive... is nothing less than literalness itself." Deze overwinning van het picturale op het letterlijke is net wat de minimal art verzuimt. Minimal art produceert louter letterlijke 'objecten', aldus Fried. Omdat ze haar object-zijn niet op picturale wijze transcendeert, valt ze binnen het register van de architectuur. Linder toont vervolgens aan hoe Smithson radicaal breekt met de zuiver visuele logica van Fried. In *Towards the Development of an Air Terminal Site* pleit Smithson voor "art forms that would use the actual land as a medium" en zet er het programma voor zijn latere *site-nonsite* werken uiteen. *Site-nonsites* zijn 'literal' in hun informatie, maar niet als object. De *nonsites* documen-



Le Corbusier

La Tourette, 1957

teren perifere sites met stalen van bodemmateriaal, diagrammen, kaarten, foto's, films en tekst, maar installeren een ruimte die zich tussen die plek en het object bevindt. Zoals een architecturaal plan ontwikkelen ze geen visuele maar een fictionele ruimte. Een *site-nonsite* is tegelijk venster en tekst. Het is tegelijk architecturaal en discursief van aard. Via een scherpe analyse van de complexe objectstatus van de *site-nonsites* toont Linder dat Fried's disciplinaire houding en zijn verdediging van de picturale traditie zowel krampachtig als redundant is.

Een derde moment van transdisciplinariteit vindt Linder in John Hejduks *Wall House* (1968). Hier sluit Linder opnieuw aan bij Colin Rowe. Rowe en Hejduk zijn immers erg verwant: ze gaven beiden les in Austin, en Hejduk werkte samen met Robert Slutzky, de schilder met wie Rowe de theorie *Transparency: Literal and Phenomenal* (1963) scherpstelde. Linder betoogt in dit hoofdstuk echter dat Hejduks *Wall House* nog een stap verder zet dan Le Corbusiers *La Tourette* in Rowes interpretatie. *La Tourette* schikte de picturale volumes vóór de wand om een letterlijke frontaliteit te vermijden. Hejduks *Wall House* daarentegen heeft geen voorzijde meer: het gebouw is een muur, waarbij aan de voorzijde de circulatie-elementen en aan de achterzijde de afzonderlijke verblijfsruimtes geannexeerd zijn. De picturale volumes zijn hier geen vervlakt optisch effect meer, maar worden omgezet tot een ware ruimtelijke strategie.

Een recentere transdisciplinaire uitwisseling beproeft Linder in het motief van de vis in het werk van Frank Gehry. Hier mist hij echter zijn doel. Het begin is veelbelovend: Linder schuift de vis bij Gehry naar voor als het architecturale equivalent van het witte schildersdoek; maar verderop loopt zijn gewiekste analyse vast in psychoanalytische theorieën. Vreemd is ook dat Linder alleen de samenwerking van Gehry met Richard Serra (1981) en Ronald Davis (1969-72) belicht, maar niet op het evidente idee komt om Gehry's *Fish* met Claes Oldenburg te vergelijken: Gehry's *Fish* combineert immers de zin voor structurele logica (waarop Linder focust) met een popiconografie. Het belet niet dat Linders boek verdiensten heeft. Hoewel we weten dat architectuur een belangrijke rol speelt in de minimal art, is Linder een van de eersten om het discours over deze transdisciplinaire overdracht in teksten van vooraanstaande critici na te gaan. Tevens is hij een van de eersten om de fundamentele architecturale implicaties van het werk van figuren als Donald Judd, Robert Morris en Robert Smithson nauwgezet te bestuderen.

Linders betoog kent trouwens een boeiende eigentijdse agenda. De huidige populariteit en de massale opkomst van zowel architecturale sculpturen als sculpturale architectuur vindt zijn oorsprong in de verregaande uitwisseling tussen de disciplines in de jaren '60. Uit de verschillende vormen van "productive impropriety" of disciplinaire incorretheid – van de architectuur naar de sculptuur bij Greenberg en Smithson, en van de sculptuur naar de architectuur bij Rowe, Hejduk en Gehry – meent Linder potentieel waardevolle strategieën te putten voor een kritiek op de nieuwe transdisciplinaire vormen binnen de kunst en de architectuur. Het wekt dan ook verwondering dat precies Linders analyse van Gehry – een van de protagonisten van de sculpturale architectuur – niet overtuigt. Maar dit bevestigt enkel de noodzaak om dergelijk onderzoek verder te zetten en het begrippenapparaat te verfijnen.

Wouter Van Acker

Galerie UTOPIA

Bob Vanantwerpen
Stationsstraat 143
8340 Damme-Sijsele

gsm 0498-75.43.37

info@galerie-utopia.be/www.galerie-utopia.be

openingsuren: weekend van 15u tot 18u

en dagelijks op afspraak

AURA

Didier V é

Vernissage op 29 juli 2006 van 15u tot 18u

Tentoonstelling van 29.07.2006 tot 24.09.2006

→ Mark Linder, *Nothing Less than Literal*, verscheen in 2005 bij the MIT Press, London/Cambridge Mass. Contactadres: The MIT Press, Fitzroy House, 11 Chenies Street, London WC1E 7EY (020/171.306.0603; <http://mitpress.mit.edu>). ISBN 0-262-12266-9.

The Iconic Building, The Power of Enigma. In zijn recentste boek bundelt de Brits-Amerikaanse criticus en architectuurtheoreticus Charles Jencks een aantal opmerkelijke architecturale projecten van deze tijd, gaande van het *Imperial War Museum* van Daniel Libeskind in Manchester, over Koolhaas' CCTV voor Beijing tot de *Swiss Re-toren* van Norman Foster in Londen. Met deze opsomming wil Jencks komen tot een kwalitatieve genealogie van wat hij beschouwt als een van de belangrijkste evoluties binnen de architecturale productie sinds de postmoderniteit: het iconische gebouw en zijn nieuwsoortige omgang met het representatieve aspect van architectuur. De start hiervan situeert Jencks bij het late werk van Le Corbusier, zoals zijn kapel in Ronchamp. Het *Guggenheim* in Bilbao van Frank Gehry luidt het genre definitief in en bestendigt meteen het succes. Dat we vandaag over een 'Bilbao-effect' spreken is daar het duidelijkste bewijs van, maar Jencks' boek toont aan dat de realisatie van een iconisch gebouw vaak een bewogen proces is. Hij plaatst anekdotische passages over de slopende sensibiliseringscampagnes van publiek en bouwheer naast gemoedelijke interviews met de respectievelijke sterarchitecten en schuwt daarbij niet de torenhoog oplopende bouwkost van het ene gebouw en de publieke terechtstelling van het andere als sappige smaakmakers te vermelden. De gebouwen in Jencks' boek spelen een glansrol in hun eigen gemediatiseerde drama, dat echter niet altijd een happy end krijgt. Met een weliswaar onderhoudende, maar vaak zeer omstandige verteltrant wijst Jencks de lezer op de prominente positie van het iconische gebouw binnen de hedendaagse publieke cultuur; meteen ook een gewiekste poging om het bestaan ervan een zekere vanzelfsprekendheid te verlenen. Jencks' boek is immers, meer dan een genealogie van het iconische gebouw, ook een poging tot het distilleren van een nieuw paradigma en zijn succeslogica: dat van *de enigmatische betekenaar*.

Architectuur concipiëren en lezen in termen van haar formele representatie is uiteraard geen onbekende invalshoek binnen de architectuurgeschiedenis. Eeuwenlang werden maatschappelijk belangrijke instituten vormgegeven in een duidelijke architecturale, classicistische vormen-taal die impliciet symbool stond voor een collectief idee, bijvoorbeeld macht. Het verdwijnen van dergelijke collectieve denkbeelden of ideologieën, en daarmee van een universeel geldende architecturaal die deze representeert, heeft het publiek, zo bewijst Jencks, echter niet belet architectuur nog steeds te beoordelen én af te rekenen op haar vermogen om ideeën te representeren. De maatstaven die dat actuele publiek hanteert, zijn echter van emotionele aard – ze zijn variabel en dus onbeheersbaar. Binnen deze context ziet Jencks de iconische gebouwen ageren als enigmatische betekenaars. Het zijn verwarrende, suggestieve objecten in het stadsbeeld die aantrekken, alstoten, en bovenal onduidelijk zijn. Ze leveren "a giant iconostasis asking to be deciphered", maar kunnen nooit eenduidig worden gedecodeerd. Teneinde de logica van dit nieuwe paradigma te begrijpen, verknoopt Jencks de anekdotische bagage van elk figurerend project met een metaforische analyse, geïllustreerd met schetsen van Madelon Vriesendorp. In deze oefeningen blijkt Fosters *Swiss Re-toren* geassocieerd met een schroef, een kogel, een dennenappel, een spaceshuttle en een fallus. Dit iconische gebouw investeert alvast in een gereduceerd, simpel beeld, een *shape of Gestalt*. Jencks beschrijft het als een "duidelijke notatie" met "verwarrende connotaties". Andere projecten, zoals Peter Eisenmans *City of Culture* voor Santiago de Compostela, mikken volgens Jencks dan weer op genuanceerdere referenties. In plan en doorsnede zitten verwijzingen naar de sint-jakobsschelp, het cartesiaanse grid en het middeleeuwse stadsplan op impliciete, haast onzichtbare wijze verwerkt. Jencks' recept voor een enigmatische betekenaar is dus verre van sluitend. Vast staat enkel dat de contemporaine grammatica ver verwijderd is van het traditionele begrip van de architecturale vorm. Hedendaagse architecten balanceren daarbij op een dunne koord: een gebouw kan vandaag gelezen worden als een valabele representatie van bijvoorbeeld vrijheid, maar morgen worden verfoeid omwille van een al te dictoriale verschijning. Deze les trekt Jencks uit de saga van de architectuurwedstrijd voor Ground Zero. Hij wijdt een volledig hoofdstuk aan wat ongetwijfeld het meest beladen en gemediatiseerde project van de voorbije eeuwwisseling is geweest. De aan het eind resterende kandidaten, Daniel Libeskind en Rafael Viñoly, zagen ettelijke verschuivingen plaatsvinden in de publieke interpretatie van hun projecten. Het lot bepaalde echter dat de resterende keermuren in Libeskind's project – Jencks beschrijft hen als "slurry walls"



Daniel Libeskind
Maquette Ground Zero

– door publiek en critici werden aanzien als een representatie van standvastigheid, onoverwinnelijkheid en trots, terwijl Viñoly's voorstel hen leek te herinneren aan vergankelijkheid, onmacht, 'skeletten' en 'hangende lichamen'. Toch hoeft ook de voorlopige verliezer van het drama volgens Jencks niet op te geven. Bij gebrek aan elk toetsingskader – "anything can be an icon", zo stelt Jencks – is een controverse of zelfs een heuse mediaoorlog de maatstaf. Hoe meer bediscussieerd en bekritiseerd – hoe meer *gemediatiseerd* – hoe groter finaal de waarde van een hedendaags cultuurproduct. De Eiffeltoren vormde ooit ook het voorwerp van menige schimprede, maar deze negatieve aandacht heeft ongetwijfeld het icoongehalte van deze constructie bekrachtigd.

Zowel in onderzoeksstijl, argumentatie als opzet volgt Jencks' boek de logica waarnaar ook het iconische gebouw zich vandaag plooit. Jencks taxeert de set van exemplarische projecten eerder op hun anekdotische en metaforische inhoud dan op hun architecturale, disciplinaire betekenis. Hij puurt er geen nieuwe theorie uit, maar legt een aantal opties open over de betekenis van architecturale representatie vandaag. En toch doet de officieuze ondertitel op de achterflap van het boek – *The Coming of Cosmic Architecture* – vermoeden dat Jencks een duidelijke opvatting heeft over het representatief vermogen van de enigmatische betekenaar. Met de ondertitel suggereert hij een mystiek kader dat binnen de postmoderne context nog steeds universele geldigheid zou genieten: dat van de natuur en de kosmos. Als vroegste bewijzen voor de impact van het kosmologische en mystieke hanteert Jencks het laatmodernistische, irrationele werk van Le Corbusier, en de kapel in Ronchamp in het bijzonder. Deze staat bol van dergelijke referenties en zou volgens Jencks door Le Corbusier zijn opgevat als een pantheïstische tempel ter bevrediging van zijn eigen behoefte aan spiritualiteit. Doorheen het boek wordt duidelijk dat elke enigmatische betekenaar het moet hebben van dergelijke kosmische referenties die de alledaagse banaliteit overstijgen.

Het is Jencks' verdienste om via Le Corbusiers latere werk, zoals de kapel in Ronchamp maar ook de *General Assembly* in Chandigarh, de impact van het iconische in het algemeen en de kosmische referentie in het bijzonder te reserveren voor de zoektocht naar een maatschappelijk relevante representatie. Jencks beschrijft hoe de conische figuur op het dak van de *General Assembly* eenmaal per jaar tijdens het zonnefeest licht werpt op het spreekgestoelte van de verkozenen, en zo hun politieke, publieke macht bestendigt met een mystiek, onweerlegbaar argument. De grillige, ingebedde vorm en de complexe wandelgangen van het *Scottish Parliament* van Enric Miralles staan volgens Jencks dan weer symbool voor politieke participatie en democratie. Elders in het boek betreurt Jencks de afwezigheid van een publieke dimensie in het *Swiss Re-kantoor* gebouwd van Foster en fulmineert hij tegen de vormelijke opzichtigheid van private woningen. Alles kan, maar niet alles mag dus een icoon zijn. Jencks laat aldus de legitimatie van de iconische, enigmatische betekenaar niet verglij-

den in een opportunistische keuze voor de overleving van de eigen discipline binnen de huidige beeldcultuur. De vraag rest natuurlijk of de enigmatische betekenaar, zelfs met behulp van kosmische referenties, niet de zoveelste postmoderne vlucht is voor de complexe, reële en maatschappelijke uitdagingen die in deze super- of neomoderniteit aan de architectuur worden gesteld. In de slotpassage dikt Jencks zijn eigen overtuiging van de impact van de kosmische metafoor aan met een uitgebreide ode aan zijn eigen project *The Garden of Cosmic Speculation*, een nieuwsoortig arcadisch landschap, bezaaid met referenties aan de chaostheorie, zwarte gaten, atomen en quarks, ver weg van de dagelijkse realiteit waarin de architectuur zich moet bewegen. *The Iconic Building, The Power of Enigma* doet op onderhoudende wijze het verhaal van het lastige parcours tot de realisatie van een iconisch gebouw vandaag, maar, als we Jencks moeten geloven, ligt het beloofde land dan toch nog aan de einder.

Tine Cooreman

→ Charles Jencks, *The Iconic Building, The Power of Enigma* verscheen in 2005 bij Frances Lincoln, 4 Torriano Mews, Torriano Avenue, London NW5 2RZ (020/72.84.40.09; www.franceslincoln.com). ISBN 0-847-82756-9.

Nieuwe publicaties

- *Art and Its Institutions*, red. Nina Möntmann. London/Helsinki, Black Dog Publishing/NIFCA, 2006. ISBN 1-904772-50-1
- *The Atlas Group and Walid Raad. Volume 2: My Neck Is Thinner Than a Hair*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-88375-978-3
- Marius Babias, *Berlin. Die Spur der Revolte. Kunstentwicklung und Geschichtspolitik im neuen Berlin*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-86560-065-5
- Brakin, *Brazzaville - Kinshasa. Visualizing the Visible*, red. Wim Cuyvers. Maastricht/Baden, Jan van Eyck Academie/Lars Müller Verlag, 2006. ISBN 3-03778-076-2
- John Chamberlain and Hans-Ulrich Obrist in *Conversation*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-88375-922-8
- Robert Crumb and Hans-Ulrich Obrist in *Conversation*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-88375-948-1
- Rem Koolhaas and Hans-Ulrich Obrist in *Conversation*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-86560-077-8
- Jonathan Meese, *Mama Johnny. Retrospektive*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-86560-090-5
- Hans Ulrich Obrist, *Dontstopdontstopdontstopdontstop*. Berlin, Lukas & Sternberg, 2006. ISBN 1-933128-06-2
- Cedric Price and Hans-Ulrich Obrist in *Conversation*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-86560-093-x
- Sean Snyder. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-86560-037-9
- Koen Theys, *Meisjes & filosofen*. Strombeek/Mechelen, Cultuurcentrum Strombeek/De Garage, 2006.
- Rosemarie Trockel, *Post-Menopause. Mit Catalogue Raisonné der Wollarbeiten*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. ISBN 3-86560-009-3-5
- Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006. ISBN 3-86560-030-1

Medewerkers: Tine Cooreman, Greet De Block, Daniëlle Hofmans, Steven Humblet, Wouter Van Acker, Jan van Adrichem, Lieven Van Den Abeele, Dorine van Hoogstraten, Bart Verschaffel

PUBLICATIE:

Dirk Lauwaert
Dromen van een expeditie, Geschriften over film, 1971–2001 (Uitgeverij Vantilt)

"Terugblikkend op de afgelopen drie decennia blijkt dat film een radicale metamorfose heeft ondergaan. Wat film nu te betekenen heeft, dat moet iemand anders maar uitmaken. Maar wat film daarvoor decennialang heeft teweeggebracht, welke geschiedenis hij heeft gemaakt, en wat er in de loop van die geschiedenis allemaal verdween, daar is dit boek een verslag van." Dit constateert Bart Meuleman in zijn inleiding op *Dromen van een expeditie*, een bundeling met geschriften over film van Dirk Lauwaert.

Het eerste deel verzamelt korte filmkritieken uit de jaren zeventig over Fassbinder, Ferreri, Blake Edwards, Pasolini... Het tweede deel bevat lange essays uit de jaren tachtig en negentig over onder anderen Fred Astaire, David Cronenberg, Frank Tashlin en Jerry Lewis, de Italiaanse diva's van de stomme film.

Abonnees van De Witte Raaf bekomen *Dromen van een expeditie* aan een gunsttarief van 13,50 euro. Schrijf het bedrag over op rekening 422-2187551-69 voor België; 063.31.38.452 voor Nederland, met vermelding *expeditie*.

Voor een abonnement en het boek samen stort je 30,50 euro met vermelding *abo + expeditie*.

Tentoonstellingsagenda

Hoe uw tentoonstellingsgegevens opgenomen kunnen worden in de agenda...

De tentoonstellingsagenda bestaat uit een Belgisch, een Nederlands en een Europees gedeelte. Per land is de informatie alfabetisch naar plaatsnaam, en per plaatsnaam alfabetisch naar de naam van de tentoonstellingsruimte gerangschikt. De agenda bevat informatie van musea, kunststichtingen, culturele centra, galeries en alternatieve ruimten... Initiatieven van openbare instellingen en adverteerders in De Witte Raaf worden gratis in de agenda opgenomen, zelfs als slechts eenmaal per jaar geadverteneerd wordt. Andere initiatieven worden vermeld indien overgegaan wordt tot een steunabonnement voor zes vermeldingen (50,00 EUR) of een abonnement voor eenmalige vermeldingen (20,00 EUR). Stortingen van Belgische tentoonstellingsruimten dienen te worden verricht op het rekeningnummer 422-2181611-46. Stortingen van Nederlandse op het rekeningnummer 63 31 38 452. De opname in de agenda betreft de naam van de instelling, het adres, het telefoonnummer en de openingstijden. De gegevens (de titel van de tentoonstelling(en), de naam van de kunstenaar(s) en het genre van het werk) hebben enkel betrekking op de periode die de aflevering van De Witte Raaf beslaat en bestaan uit maximaal 100 tekens.

Koraalberg Art Gallery
Pourbusstraat 5 – 2000 Antwerpen
03/226.06.30 wo-za 13-18u
□ Carla Arocha, Kris Fierens, Joris Ghekiere, Gauthier Hubert, Perry Roberts, Pieter Vermeersch, Robin Vermeersch – muurschilderingen, tekeningen [tot 15/8]

Lokaal 01
Provinciestraat 287 – 2060 Antwerpen
03/238.81.66 do-za 13-17u
□ Thomas Olbrechts, Jean Philippe Convert – performances [tot 15/7]

MuHKA
Leuvenstraat 32 – 2000 Antwerpen
03/238.59.60 di-za 10-17u
□ Jan Fabre [tot 20/8]
□ 'Ergens. Pierre Bismuth, Koenraad Dedobbeleer, Pieter Vermeersch in dialoog met de MuHKA-collectie [tot 27/8]

Objectif Exhibitions
Coquilhatstraat 14 – 2000 Antwerpen
03/288.49.77 do-za 14-18u
□ 'Gentillesse' – Vanessa Van Obbergen [tot 15/7] □ 'Mbube, 2005 2'28' – Roberto Cuoghi [7/9 tot 7/10]

Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim
Middelheimlaan 61 – 2020 Antwerpen
03/827.13.50 di-za 10-17u
□ 'Lang Leve Beeldhouwkunst!' – Thomas Rentmeister, Peter Rogiers, Thomas Schütte, Jonghwa Choi, Katharina Fritsch, Ricky Swallow, Iskender Yediler, Yoshitomo Nara, Folkert de Jong, Philip Metten... [tot 3/9]

Tim Van Laere Gallery
Verlatsstraat 23-25 – 2000 Antwerpen
03/257.14.17 di-za 14-18u
□ 'Dig for Fire' – Ellen De Meutter, Bojan Fajfric, Edward Lipski, Peter Rogiers, Ed Templeton, Henk Visch, Franz West... [2tot 29/7]

Bornem

Monumental
Luippegem 77 – 2880 Bornem
03/889.01.69 wo-vr 10-16u zo 14-18u
□ 'Vorm en inhoud in hout' – Gerald Dederen, Didier Leemans, Jaak Hillen, Peter Van Loon, Wim De Blaiser, Isabelle Dethier, Peter Jacquemyn, Armin Göhringer... [tot 24/9]

Brugge

Groeningemuseum
Dijver 12 – 8000 Brugge 050/33.99.11
dagelijks 9u30-17u
□ 'Brangwyns wereld. Kunst en design op zoek naar het modernisme' [tot 17/9]
□ Pablo Atchugarry [24/6 tot 31/10]

Brussel

BOZAR Paleis voor Schone Kunsten
Ravensteinstraat 23 – 1000 Brussel
02/507.82.00 di-za 10-18u do 10-21u
□ 'A4: We Love Art' – Karine Marenne & Roberta Miss [tot 30/7]
□ 'Zomer van de fotografie. Click Double Click. Het documentaire moment' [tot 10/9] □ 'Family Affairs. Broers en zusters in de kunst' [tot 10/9]

Center for Contemporary Non-Objective Art
Barthélémylaan 5 – 1000 Brussel
02/502.69.02 vr-za 14-18u
□ Daniel Götting [tot 23/7]

CIVA, Fondation pour l'Architecture
Kluisstraat 55 – 1050 Brussel
02/642.24.80 di-za 10u30-18u30
□ 'Miralles Tagliabue EMBT Architectes Associats' [tot 24/9]

De Electriciteitscentrale
Sint-Katelijneplein 44 – 1000 Brussel
02/279.64.44 wo-za 11-18u
□ 'Zoo' – Jane Alexander, Stephan Balkenhol, Berline De Bruyckere, Bogna Burska, Jan Fabre, Rober Racine, Alain Séchas, William Wegman... [tot 8/10]

Design Vlaanderen Galerie
Kanselarijstraat 19 – 1000 Brussel
02/227.49.60 di-vr 11-18u za-zo 13-17u
□ 'De nieuwe oogst 2005. Eigentijds design uit Vlaanderen' [tot 20/8]

Erna Hécey Gallery
Fabrieksstraat 1 – 1000 Brussel
02/502.00.24 di-za 14-19u
□ 'Five Summer Stories' – Olivier Millagou [tot 14/9]

Espace Photographique Contretype
Verbindingslaan 1 – 1060 Brussel
02/538.42.20 di-za 13-18u
□ 'Mar Mater Materia' [tot 10/9]

Galerie Meert Rihoux
Vaartstraat 13 – 1000 Brussel
02/219.14.22 di-za 14u30-18u
□ Shirley Jaffe [15/9 tot 15/10]

Galerie Paolo Boselli
Spoormakersstraat 59 – 1000 Brussel
0477/20.50.52 za-zo 14-18u
□ Paolo Piscitelli [tot 10/9]

Galerie Rodolphe Janssen
Livornostraat 35 – 1050 Brussel
02/538.08.18 di-za 14-19u
□ 'Recreation 1973-1988' – Mitch Epstein [tot 15/7]

Galerie Vedovi
Waterloolaan 11 – 1000 Brussel
02/513.38.38 di 14-18u wo-za 11-18u
□ John Powers, Gerhard Mayer [tot 15/7]

Gemeentelijk Museum van Elsene
Jean Van Volsemstraat 71 – 1050 Brussel
02/515.64.22 di-vr 13-18u30 za-zo 10-17u
□ 'La conjuration des couleurs' – Bernard Villers / 'Georges Baines. De wereld van een architect' [tot 17/9]

Hallepoort
Zuidlaan – 1000 Brussel 02/534.15.18
di-zo 10-17u
□ 'Bruxelles/Istanbul/Brussel. Het ommuurde hart van een stad' [tot 30/7]

Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique
Waterloolaan 31 – 1000 Brussel
02/504.80.70 ma-za 9u30-19u
□ 'Les grands moments de la vie' – Véronique Ellena [20/7 tot 26/8]
□ Dominiq Fournal – schilderijen [10/8 tot 30/10]

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
Jubelpark 10 – 1000 Brussel
02/741.73.00 di-zo 10-17u
□ 'Art nouveau als inspiratiebron' [tot 31/7]
□ 'Kunst uit Tibet. De collectie Léon Verbert' [tot 27/8]
□ 'New Harmonies' [tot 1/10]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Regentschapsstraat 3 – 1000 Brussel
02/512.02.88 wo-za 14-18u
□ 'In/Time' – Anne Penders [tot 29/7]

Le Salon d'Art
Munthofstraat 81 – 1060 Brussel
02/537.65.40
di-vr 14-18u30 za 9u30-12u 14-18u30
□ Jean-Pierre Maury [tot 15/7]

La Lettre Volée
Barthélémylaan 20 – 1000 Brussel
02/512.02.88 wo-za 14-18u
□ 'In/Time' – Anne Penders [tot 29/7]

Le Salon d'Art
Munthofstraat 81 – 1060 Brussel
02/537.65.40
di-vr 14-18u30 za 9u30-12u 14-18u30
□ Jean-Pierre Maury [tot 15/7]

Stad Brussel
Grote Markt – 1000 Brussel
02/279.45.10 di-zo 11-18u
□ 'De Helsinki School. Fijne fotografie van de XXIste eeuw' [tot 10/9]

Xavier Hufkens
St.-Jorisstraat 6-8 – 1050 Brussel
02/639.67.30 di-za 12-18u
□ 'You and Nothing' – Antony Gormley / 'Shadow Chamber' – Roger Ballen [14/9 tot 28/10]

Charleroi

BPS 22 espace de création contemporaine
Boulevard Solvay 22 – 6000 Charleroi
071/27.29.71 do-zo 12-18u
□ 'Meer opium voor het volk' – Johan Muyle [1/9 tot 5/11]

Musée de la Photographie
Avenue Paul Pastur 11 – 6032 Charleroi / Mont-sur-Marchienne
071/43.58.10 di-zo 10-18u
□ 'Portrait d'une collection: IDEA' / 'Entre mondes. Retrospective Julien Coulomnier' / '15ème Prix National Photographie Ouverte' [tot 10/9]

Damme

Gallery Utopia
Stationsstraat 143 – 8340 Damme-Sijsele 0498/75.43.37
za-zo 10-12u 15-18u
□ 'Aura' – Didier Vè [29/7 tot 24/9]

Deinze

Museum van Deinze en Leiestreek
Lucien Matthyslaan 3-5 – 9800 Deinze
09/381.96.70 di-vr 14-17u30 za-zo 10-12u 14-17u
□ 'Tjok Dessauvage' [tot 3/9]

Deurle

Grusemeyer Art Gallery
Museumlaan 16 – 9831 Deurle
09/282.77.93 do-zo 14u-18u
□ Katy Moran [tot 27/8]
□ Stijn Cole, Wille De Sauter [10/9 tot 29/10]

MDD – Museum Dhondt-Dhaenens
Museumlaan 14 – 9831 Deurle
09/282.51.23 di-vr 13-17u za-zo 11-17u
□ Jean-Jacques Gailliard [tot 16/7]
□ 'Collectiepresentatie' [18/7 tot 27/8]
□ Arnulf Rainer [tot 27/8]
□ John Baldessari / Neal Tait [10/9 tot 3/12]

Deurne

Kunstuitleen/Kunsthandel Dijkstra
Turnhoutsebaan 277 – 2100 Deurne
03/326.41.77 wo-zo 13-18u
□ 'Paint it!' – Stephen Sack, Willy Van Sompel, Johan Claassen, Kamagruka... [tot 27/8]

Drogenbos

Museum Felix De Boeck
Kuikenstraat 6 – 1620 Drogenbos
02/377.57.22 di-vr 13-17u za-zo 14-17u
□ 'Amici' – Vaast Colson, Caroline Coolen, Anton Cotteleer, Nadia Naveau, Annelies Vanhaverbeke [tot 27/8]
□ 'Zelfde grond' [7/9 tot 8/10]

Eupen

Internationales Kunstzentrum Ostbelgien
In den Loten 3 – 4700 Eupen
087/56.01.10 di-vr 13-18u za-zo 14-18u
□ 'In 't atelier. Kunstenaars in de Euregio' – Jowan van Barneveld, Jacques Charlier, Caroline Coolen, Fred Eerdekens, Jef Geys, Michel Huisman, Johan Muyle, Wolfgang Nestler, Vera Sous, Bärbel Schulte Kellinghaus, Jim Sumkay... [23/7 tot 10/9]

Gent

Caermersklooster – Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur
Vrouwebroersstraat (Patershol) – 9000 Gent
09/269.29.10 di-zo 10-17u
□ Herman Van Nazareth, Armand Demeulemeester [tot 27/8]

Design Museum Gent
Jan Breydelstraat 5 – 9000 Gent
09/267.99.99 di-vr 10-17u za-zo 9u30-17u
□ 'Borek Sipek' [tot 24/9]

Experimental Intermedia Huis
Sassekaai 45 – 9000 Gent 09/238.19.15
□ 'Stories for the Eyes (While Waiting for the Tram)' – Katherine Liberovskaya [tot 30/7]

Museum Dr. Guislain
Jozef Guislainstraat 43 – 9000 Gent
09/216.35.95 di-vr 10-17u za-zo 13-17u
□ 'Het kabinet van Prof. Dr. G. Hahneman' – Koen Broucke / Arnulf Rainer / 'Wijze dwazen en dwaze wijzen' [tot 3/9]

S.M.A.K.
Citadelpark – 9000 Gent
09/221.17.03 di-zo 10-18u
□ 'Coming People' [15/7 tot 20/8]
□ Bart Stolle [tot 27/8]
□ 'René Heyaert (1929-1984)' [tot 17/9] □ Salla Tykkä [tot 1/10]

Zebrastraat
Zebrastraat 32 – 9000 Gent
0477/78.90.98
wo-vr 13-17u za-zo 13-18u
□ 'Henri Vandermoere, schilderijen 1966-2006' [tot 31/7]

Harelbeke
Plaatselijke Openbare Bibliotheek
Eilandstraat 2 – 8530 Harelbeke
056/71.96.42 ma 15-18u di+do-vr 13u30-20u wo 13-30-18u za 10-12u 13u30-16u
□ 'Roland Jooris, de bibliofiele uitgaven' [tot 30/8]

Hasselt
Z33
Zuivelmarkt 33 – 3500 Hasselt
011/29.59.60 di-za 10-17u zo 14-17u
□ 'After Cage' [tot 24/9]
□ 'Power Plays. Interior Desires, Exterior Spaces. Kunst op locatie in Limburg' [tot 31/10]

Hingene
Galerie den Heeck
Louis De Baerdemaekerstraat 54 – 2880 Hingene 03/889.57.05
ma za-zo 14-19u
□ Frans Van Kerckhove [30/7 tot 3/9]
□ Patrick Crombé [10/9 tot 29/10]

Hornu
MAC's
Rue Sainte-Louise 82 – 7301 Hornu
065/65.21.21 di-zo 10-18u
□ 'Typologies anciennes' – Bernd & Hilla Becher / 'Frans Masereel (1889-1972). Route des Hommes' / 'Imovie (1-2-3)' – Els Opsomer [tot 13/8]

Ieper
Flanders Fields Museum
Grote Markt 34 – 8900 Ieper
057/22.85.84 dagelijks 10-18u
□ 'De laatste getuige. Het oorlogslandschap van de Ieperboog' [tot 19/11]

Knokke
Benoot Gallery
Zeedik 743 – 8300 Knokke
050/61.12.37 za-ma 10u30-18u30
□ Marc Renard [tot 2/8]
□ 'What a Little Bit of Colour Can Do' [4/8 tot 11/9]

Galerie Adrian David
Kustlaan 335 – 8300 Knokke
050/38.86.31
□ 'Contemporary Art, Collector Art & Masterpieces 20th Century'

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
Rue des Amours 10 – 7100 La Louvière
064/27.87.27 di-vr 12-18u za-zo 11-18u
□ 'Hout' – Luc Etienne, Peter Lang, Marijke Verhoef, Hans Wap / 'Prix de la Gravure et de l'Image imprimée' [tot 13/8]

Liège

Espace 251 Nord
Rue Vivegnis 41 – 4000 Liège
04/227.10.95
□ 'Images publiques' – Isabelle Arthuis, Marin Kasimir, Michel François, Jacques Lizène, Kendall Geers, Dan Perjovschi, Pascale Marthine Tayou, Qingsong Wang, Johan Muyle... [tot 17/9]
□ 'After Cage' [tot 24/9]

Loppem

Kunsthalle Lophem
Torhoutsesteenweg 52 A – 8210 Loppem-Zedelgem 0477/83.23.70
do-zo 15-18u
□ 'Tekenlust' – Honoré d'O, Lauri Astala, Anthony Braxton, Jef Geys, Pierre Malphettes, Lucie Renneboog, Simon Faithfull, Fabrice Hybert, Anke Schäfer... [tot -8/1]

Machelen

Roger Raveelmuseum
Gildestraat 2-8 – 9870 Machelen-Zulte
09/381.60.00 wo-zo 11-17u
□ 'Roger Raveel. De acties' [tot 20/8]

Mechelen

Erfgoedcentrum Lamot
Van Beethovenstraat 8 – 2800 Mechelen
015/29.49.10 di-zo 11-17u
□ 'Stad's gezichten. Wouters >> Fabre' – Jef Geys, Joris Ghekiere, Koen Van Den Broek, Niels Donckers, Jan Fabre... [tot 3/9]

Meise

Nationale Plantentuin van België
Nieuwelaan 38 – 1860 Meise dagelijks 10-17u
□ 'Bruegel Revisited' – Herman Asselberghs, Building Transmissions & Douglas Park, Anne Daems, Vincent Meessen, Hans Op de Beeck, Arno Roncada, Katrien Vermeire, Angelo Vermeulen, Dirk Zoete [tot 3/9]

Morlanwelz

Musée Royal de Mariemont
Chaussée de Mariemont 100 – 7140 Morlanwelz 064/21.21.93 di-zo 10-18u
□ 'Celles, Belges, Boiens, Rêmes, Volques...' [tot 3/12]

Namur

Service de la Culture de la Province de Namur – Maison de la Culture
Avenue Golenvaux 14 – 5000 Namur
081/22.90.14 dagelijks 12-18u
□ 'Dans les profondeurs' – Lorenzo Mattotti [tot 13/8]

Oostende

Benoot Gallery
Kursaal, Oosthelling 11 – 8400 Oostende
059/50.18.70 za-zo 10u30-18u30
□ 'The Force of Geometric Abstraction' – Gilbert Decock [tot 6/8]
□ 'Tekeningen' [12/8 tot 1/10]

Casino Kursaal Oostende

Zeedik – 8400 Oostende 059/70.51.11
dagelijks 11-18u
□ 'Mare meum: een nieuwe kijk op de Noordzee' – FLC extended [tot 27/8]

Freestate

Militair Hospitaal, Kustbaan N34 – 8400 Oostende 0473/50.68.43 di-zo 14-18u
□ 'Freestate' – Sven Augustijnen, Virginie Bailly, Vaast Colson, Louis De Cordier, Koen De Decker, Simona Denicolai & Ivo Provoost, Stefaan Dheedene, HAP, Gert Robijns, Heidi Voet, Pieter Vermeersch, Kathleen Vermeir, Helmut Stallaerts... [tot 10/9]

Provinciaal Museum voor Moderne Kunst

Romesstraat 11 – 8400 Oostende
059/50.81.18 di-zo 10-18u
□ '2006 Beaufort, triennale voor hedendaagse kunst aan zee' [tot 3/9]

Otegem

Deweert Art Gallery
Tiegemstraat 6 A – 8553 Otegem
056/64.48.93
wo-do za-zo 14-18u vr 9-12u 13-18u
□ Enrique Marty [10/9 tot 22/10]

Sint-Amands

Provinciaal Museum Emile Verhaeren
Emile Verhaerenstraat 71 – 2890 Sint-Amands 052/33.08.05 za-zo 12-19u
□ 'Retrospectieve Emile Verhaeren (1855-1916)' [tot 29/10]

Stavelot

Le Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye – 4970 Stavelot
080/86.42.94 wo-zo 14-18u30
□ Nic Joosen, Markus Baldeger – schilderijen, sculpturen [tot 16/7]
□ 'Hommage à Marthe Wéry' – Marcel Berlangier, Sylvie Eyberg, Alain Géronnez, Bernard Gilbert, Pierre Toby [6 tot 27/8] □ '3 générations Van Severen' – tekeningen, vormgeving, sculpturen, architectuur [13/9 tot 5/11]

Tielt

Tuin De Brabandere
Generaal Maczecklein – 8700 Tielt
051/40.29.35 wo-zo 14-17u
□ 'Beelden Buiten Tielt 2006: Garden-Reactivation (Plants and Animals)' – Malgorzata Markiewicz, Julita Wojcik, Monika Wiechowska, Wim Wauman, Francis Denys [tot 10/9]

Turnhout

Cultuurcentrum De Warande
Warandestraat 42 – 2300 Turnhout
014/41.94.94 di-za 14-18u zo 10-12u 14-18u
□ 'Photo Event' [tot 23/8]

Watou

Poëziezomer Watou
Kapelaanstraat 2 – 8978 Watou
057/38.80.93 dagelijks 14-19u
□ 'Watou Poëziezomer 2006: Extiem' [tot 10/9]

Duitsland

Aachen

Neuer Aachener Kunstverein
Passstrasse 29, Stadtgarten – 52070 Aachen 0241/50.32.55
di-zo 14-18u wo 14-20u
□ 'The View, The Show, The Word and The Architect. Das Twodo-Projekt' – Simon Dybbroe Möller [tot 12/8]
□ 'After Cage' [tot 24/9]

Suermond-Ludwig-Museum

Wilhelmstrasse 18 – 52070 Aachen 0241/432.44.20
di-zo 12-18u wo 12-21u
□ 'Brennweiten der Begegnung' – Yvon Lambert [tot 23/7] □ 'Digitale Zeichnung' – Henning Bertram, Ulf Hegewald, Besirat Tesfay [tot 24/9]

Berlin

DAAD Galerie
Zimmerstrasse 90/91 – 10117 Berlin
030/261.36.40 ma-za 12-19u
□ 'Meteorlabrynthesis' – Nico Dockx [tot -7/7]

Deutsche Guggenheim Berlin
Unter den Linden 13-15 – 10117 Berlin
030/202.093-0
ma-zo 11-20u do-vr 11-22u
□ 'Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim' [tot 13/8]
□ Cai Guo-Qiang [26/8 tot 15/10]

Kunst-Werke Berlin

Auguststrasse 69 – 10117 Berlin
030/281.73.25 di-zo 12-18u
□ 'General Idea Editions 1967-1995' / 'Ars Viva 05/06' – Jason Dodge, Takehito Koganezawa, Michaela Meise, Robin Rhode [tot 20/8]

Büro Friedrich

Holzmarktstrasse 15-18, S-Bahn Arches – 10179 Berlin 030/20.16.51.15
di-za 12-18u
□ Chen Xiaoyun, Andreas Koch, Heidi Specker [tot 29/7]

Bauhaus-Archiv

Klingelhöferstraße 13 – 10785 Berlin
030/254.00.20 wo-ma 10-17u
□ 'Laszlo Moholy-Nagy: Zeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg' / 'Farbfotoexperimente von Laszlo Moholy-Nagy 1934-1946' / 'Dynamik der Gross-Stadt. Ein filmisches Experiment nach Laszlo Moholy-Nagy' [tot 10/9]

Künstlerhaus Bethanien

</

□ Guggenheim Museum / Global Guggenheim. Teil II: Architektur und Globalität' [25/8 tot 12/11]

Brühl
Marx Ernst Museum Brühl
 Comestrasse 42 – 50321 Brühl
 02232/792.711
 □ 'Peter Schamoni zeigt Loplop' [4/9 tot 30/9]

Duisburg
Wilhelm-Lehmbruck-Museum
 Düsseldorf Strasse 51 – 47049 Duisburg 0203/283.26.30 di-za 11-17u zo 10-18u
 □ 'From Kirchner to Baumeister. Masterworks of Germain Painting 1900 to 1950' [tot 23/7]
 □ 'Wilhelm Lehmbruck. Religiöse Themen' [tot 30/7] □ Yukako Ando, Ulrich Genth, Christina Griebel, Martin Pfeifle [tot 20/8] □ '100 Years, One Hundred Talents. Pictures of Mankind Today and Tomorrow' [tot 17/9]

Düsseldorf
K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
 Grabbeplatz 5 – 40213 Düsseldorf 0211/83.81.130 di-zo 10-18u vr 11-18u
 □ '20 Years of K20 at Grabbeplatz. Extended Presentation of the Collection' [tot 27/8]

Städtische Kunsthalle Düsseldorf
 Grabbeplatz 4 – 40213 Düsseldorf 0211/899.62.43 di-za 12-19u zo 11-18u
 □ 'Klasse Kamp. 1974-2006 Kunstakademie Düsseldorf' [tot 27/8]

K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
 Ständehausstrasse 1 – 40217 Düsseldorf 0211/83.81.600 di-vr 10-18u za-zo 11-18u
 □ 'Lichtzwang' – Mirosław Balka [tot 20/8] □ 'Martin Kippenberger (1953-1997)' [tot 10/9]

Museum Kunst Palast
 Ehrenhof 5 – 40479 Düsseldorf 0211/89.962.60 di-zo 10-18u
 □ 'Glas des Mittelalters und der Renaissance. Sammlung Karl Amendt' [tot 19/7] □ 'Schweizer Druckgraphik der Gegenwart 1980-2005' [tot 27/8] □ 'Körpersprachen auf Papier' [9/9 tot 12/11] □ 'Norbert Kricke Retrospektive' / Spencer Tunick [9/9 tot 7/1] □ 'Caravaggio (1571-1610). Auf der Spuren eines Genies' [9/9 tot 7/1]

Essen
Museum Folkwang Essen und Städtische Galerie
 Goethestraße 41 – 45128 Essen 0201/884.51.03 di-zo 10-18u vr 10-24u
 'Caspar David Friedrich (1774-1840). Die Erfindung der Romantik' [tot 20/8]

Esslingen
Galerie der Stadt Esslingen
 Pulverwiesen 25 – 73728 Esslingen 0711/35.12.24.61 di 11-20u wo-zo 11-18u
 □ 'Minimalist Kitsch' – Erik Steinbrecher [tot 6/8]

Frankfurt
Schirn Kunsthalles
 Am Römerberg – 60311 Frankfurt 069/29.98.82.20 wo-za 11-22u di-za 11-19u
 □ 'Conquering the Streets' / 'Die Eroberung der Strasse. Von Monet bis Grosz' [tot 3/9] □ 'Nothing' [tot 1/10]

Museum für Angewandte Kunst
 Schaumainkai 17 – 60594 Frankfurt 1 069/21.23.40.37 di-zo 10-17u wo 10-20u
 □ 'Erinnerung ohne Dinge? Auf dem Weg zum digitalen Souvenir' [tot 10/9] □ 'Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken' [tot 29/10]

Frankfurter Kunstverein
 Markt 44 – 60311 Frankfurt am Main 069/219.314.0 di-vr 12-20u za-zo 11-18u
 □ Inaki Garmendia / 'The Martha Rosler Library' [tot 13/8] □ Wilhelm Sasnal [tot 3/9]

Freiburg
Kunstverein Freiburg
 Dreisamstrasse 21 – 79098 Freiburg 0761/349.44 di-zo 11-17u
 □ 'Unsichtbare Welten' – Peter Aerschmann, Annie Cattrell, Didier Courbot, Joachim Koester, Oswald Macia [tot 20/8] □ Varda Caivano [15/9 tot 12/11]

Hamburg
Deichtorhallen
 Deichtorstrasse 1/2 – 20095 Hamburg 040/32.10.30 di-zo 11-18u
 □ 'Pierre Bourdieu: Der Algerienkrieg und die Fotografie' [tot 3/9]

Hannover
Kunstverein Hannover
 Sophienstrasse 2 – 30159 Hannover 0511/32.45.94 di-zo 11-17u wo 11-21u
 □ Marcel van Eeden, Corinne Wasmuht [tot 20/8] □ 'Heimspiel' [2/9 tot 29/10]

Herford
Museum MARTa Herford
 Goebenstrasse 1-5 – 32052 Herford 05221/99.44.30.0 di-zo 11-18u
 □ 'Artificialia' – Susanna Taras [tot 31/8]

Karlsruhe
Badischer Kunstverein
 Waldstrasse 3 – 76133 Karlsruhe 0721/28.226 di-vr 11-19u za-zo 11-17u
 □ 'Cross Kick' [15/7 tot 3/9]

Kleve
Museum Kurhaus Ewald Mataré Stiftung
 Tiergartenstrasse 41 – 47533 Kleve 02821/75.010 di-zo 10-18u
 □ Denise Green [tot 3/9]

Köln
Kölnischer Kunstverein
 Die Brücke, Hahnenstrasse 6 – 50667 Köln 0221/21.70.21 di-zo 13-19u
 □ 'Fantasia Colonia' – Jutta Koether [tot 13/8]

Museum Ludwig
 Bischofsgartenstraße 1 – 50667 Köln 0221/221.223.79 di 10-20u wo-vr 10-18u za-zo 11-18u
 □ 'Tatsachen sind so wunderbar an die Stelle von Vermutungen getreten. Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts' [tot 13/8] □ Cristina Iglesias [tot 27/8] □ 'Das 8. Feld' [tot 1/10] □ Manfred Pernice [15/7 tot 15/10] □ 'Das Achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der bildenden Kunst seit 1960' [19/8 tot 12/11] □ 'Ed Ruscha. Das fotografische Werk' [2/9 tot 26/11]

Museum Schnütgen
 Cäcilienstrasse 29 – 50667 Köln 0221/221.236.20 di-vr 10u-16u za-zo 11u-16u
 □ '100 Jahre Schenkung Schnütgen' [tot 30/7]

Römisch-Germanisches Museum
 Roncalliplatz 4 – 50667 Köln 0221/221.244.38 di-zo 10-17u
 □ 'Das Colosseum. Bilder und Modelle aus fünf Jahrhunderten' [tot 3/9]

SK Stiftung Kultur
 Im Mediapark 7 – 50670 Köln 0221/226.24.33 di 12-20u do-ma 12-17u
 □ 'Concordia Mine' – Bernd & Hilla Becher [tot 3/9]

Rautentrauch-Joest-Museum
 Ubierring 45 – 50678 Köln 0221/336.94.13 di-vr 10-16u za-zo 11-16u
 □ 'Lebende Gottheiten auf Erden. Indische Volks- und Stammestradiationen' [tot 16/1]

Krefeld
Museum Haus Esters & Lange
 Wilhelmshofallee 97 – 47798 Krefeld 02151/77.00.44 di-zo 11-17u
 □ 'Jonah's Green' – Shiro Matsui [tot 1/10] □ 'Leben mit Kunst' – Caro Niederer [tot 20/8]

Mönchengladbach
Städtisches Museum Abteiberg
 Abteistrasse 27 – 41061 Mönchengladbach 02161/25.26.31 di-zo 10-18u
 □ 'Strange I've Seen That Face Before. Objekt, Gestalt, Phantom' – Carl Andre, Ron Arad, Martin Boyce, Daniel Buren, Piotr Uklanski, Mark Leckey, Richard Wright, Rebecca Warren, Isa Genzken, Simon Starling... [tot 17/9]

München
Pinakothek der Moderne
 Barer Strasse 29 – 80333 München 089/23.80.50 di 10-20u wo-zo 10-17u
 □ William Forsythe [tot 30/7] □ 'Hans Bellmer' [tot 27/8] □ 'Architecture + Sport: From Antique Stadiums to Modern Arenas' [tot 1/9] □ 'Opera Posters' – Pierre Mendell [tot 15/9] □ 'New Acquisitions of Contemporary Art' [7/9 tot 29/10] □ 'One, Two, Three, Four. The Architecture of Auerbruch Hutton' [tot 30/10]

Haus der Kunst
 Prinzregentenstrasse 1 – 80538 München 089/211.27.115
 □ 'Herzog & de Meuron. No. 250. An Exhibition' [tot 30/7] □ 'Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle' [tot 3/9] □ 'Frans Post (1612-1680). Painter of Paradise Lost' [tot 17/9]

Alte Pinakothek
 Barer Strasse 27 – 80799 München 089/23.80.52.16 di-zo 10-17u do 10-20u
 □ Cy Twombly – sculpturen [tot 30/7]

Villa Stuck
 Prinzregentenstraße 60 – 81675 München 089/45.55.51.25 wo-zo 11-18u
 □ 'Toys. Stasi. Secret Rooms' [tot 27/8] □ 'Geschlechterkampf' [18/5 tot 17/9]

Münster
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
 Domplatz 10 – 48143 Münster 0251/59.07.01 di-zo 10-18u
 □ 'Sammerlust und Augenweide. Die Münzsammlung der Lüffe-Stiftung' [tot 6/8] □ 'Siegfried Cremer, der Künstler' [tot 13/8] □ Annette Weisser, Ingo Vetter [27/8 tot 12/11]

Nürnberg
Kunsthalle Nürnberg
 Lorenzer Straße 32 – 90402 Nürnberg 0911/231.24.03 di-zo 10-17u wo 10-20u
 □ 'This Land is My Land' – Petra Bauer, Katika Bock, Harun Farocki, Andreas Fogarasi, Falk Haberkorn, Lise Harlev, Susan Hiller, Thomas Locher, Marisa Maza, Florian Wüst... [tot 30/7]

Stuttgart
Württembergischer Kunstverein
 Kunstgebäude am Schlossplatz – 70173 Stuttgart 0711/22.33.70 di-zo 11-18u wo 11-20u
 □ 'Protokolle' – Antoni Muntadas [tot 10/9]

Weil am Rhein
Vitra Design Museum
 Charles Eamesstraße 1 – 79576 Weil am Rhein 07621/70.22.00 di-vr 14-18u za-zo 11-17u
 □ 'Joe Colombo. Die Erfindung der Zukunft' [tot 10/9]

Frankrijk

Altkirch
Crac Alsace
 Rue du Château 18 – 68130 Altkirch 03.89.08.82.59 di-vr 10-18u za-zo 14-19u
 □ 'Saudades. Collection Museum Het Domein Sittard' – Ed Templeton, Kim Gordon, Bjarne Melgaard, Doug Aitken, Fiona Tan, Lidwien van de Ven, Rineke Durham... [tot 20/8] □ 'Coup de coeur IV' [10/9 tot 12/11]

Beaumont du Lac
Centre d'Art Contemporain de Vassivière en Limousin
 Ile de Vassivière – 87120 Beaumont du Lac 05.55.69.27.27 dagelijks 11-18u
 □ 'Panthéon' – Huang Yong Ping [tot 24/9]

Carquefou
Frac des Pays de la Loire
 La Fleuriaye – 44700 Carquefou 02.28.01.50.00 wo-vr 12-18u za-zo 15-19u
 □ 'Electric Trees and Telephone Booth Conversations' – Martin Boyce [tot 8/10]

Delme
Centre d'art contemporain La Synagogue de Delme
 Rue Poincaré 33 – 57590 Delme 03.87.01.43.42 wo-za 14-18u zo 11-18u
 □ Jeppe Hein [tot 17/9]

Dijon
Frac Bourgogne
 Rue de Longvic 49 – 21000 Dijon 03.80.67.18.18 ma-za 14-18u
 □ Katrin Sigurdardottir [tot 28/10]

Le Consortium
 Rue Quentin 16 – 21000 Dijon 03.80.30.75.23 di-za 14-18u
 □ Francesco Vezzoli [tot 12/8]

Grenoble
CNAC Magasin
 Cours Berriat 155 – 38000 Grenoble 04.76.21.95.84 di-zo 12-19u
 □ 'Replay: la sphère punk' / 'Review: vidéos et films. Collection Pierre Huber' [tot 3/9]

Lyon
Musée des Beaux-Arts de Lyon
 Place des Terreaux 20 – 69001 Lyon 04.72.10.17.40 wo-ma 10u30-18u
 □ 'Les fous de Géricault' [tot -7/]

Musée d'Art Contemporain
 Quai Charles De Gaulle – 69006 Lyon 04.72.69.17.18
 □ Bettina Rheims [tot 13/8]

Metz
Frac Lorraine
 Hôtel St-Livier, Rue des Trinitaires 1 – Metz 03.87.74.20.02 wo-zo 11-19u
 □ 'Antipodes' – Neal Beggs, Marie Cool & Fabio Balducci, Angela Detanico & Rafael Lain, Isabelle Krieg, James Turrell, David Renaud... [tot 20/8]

Mouans-Sartoux
Espace de l'Art Concret
 Chateau de Mouans-Sartoux – 06370 Mouans-Sartoux 04.93.75.11.50 wo-ma 11-18u
 □ 'Art au quotidien. Habiter l'art' [tot 7/1]

Nice
Villa Arson
 Avenue Stephen Liégeard 20 – 06105 Nice cedex 2 04.92.07.73.80 di-zo 14-19u
 □ 'Liste 09' – Sebastian Mekki Brink, Baptiste César, Valérie Collart, Olivia Croce, Romain del Furia, Rudy Lacroix, Carole Simon... [tot 27/8] □ 'Intouchable. L'idéal transparence' – Larry Bell, Art & Language, Boris Achour, Harun Farocki, Hans-Peter Feldmann, Liam Gillick, Dora Garcia, Michel François, Hans Haacke, Heimo Zobernig... [tot 24/9]

Orléans
Frac Centre Orléans
 Rue de la Tour Neuve 12 – 45000 Orléans 02.38.62.52.00 ma-vr 10-12u 14-18u
 □ 'Ettore Sottsass Jr. Radical 1966-1976' [tot 30/7]

Paris
Jeu de Paume
 Place de la Concorde – 75001 Paris 01.47.03.12.50 di 12-21u30 wo-vr 12-19u za-zo 10-19u
 □ 'Cindy Sherman rétrospective 1975-2005' [tot 3/9]

Centre Pompidou
 Place Georges Pompidou – 75004 Paris 01.44.78.12.33 wo-ma 11-21u
 □ 'Morphosis – architecture / 'Los Angeles 1955-1985. Naissance d'une capitale artistique' [tot 17/7] □ 'Prix Marcel Duchamp; Claude Closky' [tot 31/7] □ 'Voyages en utopies, Jean-Luc Godard 1946-2006' [tot 14/8] □ David Smith [tot 21/8] □ 'Dation Alfred Manessier' / Dation Bazaine' [tot 10/9] □ 'Alta' – James Turrell [tot 25/9] □ Pawel Althamer [13/9 tot 27/11]

Jeu de Paume, site Hôtel de Sully
 Rue Saint Antoine 62 – 75004 Paris 01.47.03.12.50
 □ 'Viva, une agence photographique 1972-1982' [tot 10/9]

Maison Européenne de la Photographie
 Rue de Fourcy 5-7 – 75004 Paris 01.44.78.75.00 wo-zo 11-20u
 □ 'La buona ventura' – Patrizia Mussa / 'Crossing' – Francesco Jodice [tot 10/9] □ 'Une histoire privée: la photographie contemporaine italienne dans la collection Anna Rosa et Giovanni Cotroneo' / 'Photographies 1978-2006' – Gabriele Basilico [tot 15/10]

Musée de la Vie Romantique
 Rue Chaptal 16 – 75009 Paris 01.48.74.95.38 di-zo 10-17u40
 □ 'Pierre Loti (1850-1923). Fantômes d'Orient' [tot 3/12]

La Maison Rouge
 Boulevard de la Bastille 10 – 75012 Paris 01.40.01.08.81 wo-zo 11-19u do 11-21u
 □ 'Bruit et fureur. L'oeuvre de Henry Darger (1892-1973)' / 'The Good Ingredients' – Michaël Borremans / 'Passage au noir' – Nicolat Darrot [tot 24/9]

Bibliothèque Nationale de France
 Quai François Mauriac – 75013 Paris di-za 10-19u zo 12-19u
 □ 'Collection des frères Sééberger 1909-1939. L'invention de la photographie de mode et du reportage mondain' [tot 27/8] □ 'Les Sééberger photographes de mode 1909-1939' [tot 3/9] □ 'Redécouvrir Albert Dubout' / 'Michel Butor. Voyages' [tot 3/9]

Fondation Cartier
 Boulevard Raspail 261 – 75014 Paris 01.42.18.56.50 di-zo 12-20u
 □ Zaha Hadid / 'L'île et elle' – Agnès Varda [tot 1/10]

Le Plateau – Frac Ile de France
 Rue des Alouettes 33 – 75019 Paris 01.53.19.88.10 wo-vr 14-19u za-zo 11-19u
 □ 'En voyage' – Rui Caçada Bastos, Carlos Bueira, Nuno Cera, Ana Jotta, Jorge Queiroz... [tot 20/8] □ 'Practice Zero Tolerance' – Adel Abdessemed [14/9 tot 20/11]

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
 Avenue du Président Wilson 11 – 75116 Paris 01.53.67.40.00 di-vr 10u-17u30 za-zo 10u-19u
 □ Cerith Wyn Evans [tot 17/9] □ 'Dan Flavin, une rétrospective' [tot 8/10]

Musée du Louvre
 Quai du Louvre 34-36 – 75058 Paris Cedex 01 01.40.20.50.50 do-zo 9-18u ma+wo 9-21u45
 □ 'Joyaux indiens au temps des grands Moghols. Collection Al-Sabahi, musée national du Koweït' [tot 4/9] □ 'Les artistes américains et le Louvre' / 'Profondeurs vertes' – Mike Kelley [tot 18/9] □ 'Hubert Robert (1733-1808). Dessins du Louvre' [tot 16/10]

Musée d'Orsay
 Rue de la Légion d'Honneur – 75343 Paris cedex 07 01.40.49.48.84 di-zo 10-18u
 □ 'Dessins de de Jean-François Millet' [tot 3/9] □ 'L'oeuvre d'art et sa reproduction photographique' [tot 10/9] □ 'Du symbolisme à l'expressionisme, Willumsen (1863-1958), un artiste danois' [tot 17/9] □ 'Auguste Rodin / Eugène Carrière' [tot 1/10]

Quimper
Le Quartier
 Place du 137e R.I. – 29107 Quimper 02.98.55.55.77 di-za 10-18u zo 14-17u
 □ Jacques Villeglé [tot 15/10]

Reims
Le Collège
 Place Museux 1 – 51100 Reims 03.26.05.78.32 di-zo 14-18u
 □ 'Etats seconds' – Céleste Boursier-Mougenot [tot 15/10]

Saint-Etienne
Musée d'Art Moderne
 La Terrasse – 42000 Saint-Etienne 04.77.79.52.52 wo-ma 10-18u
 □ 'Collection de la Société Générale' / 'Beau fixe' – Jean-Marc Bustamante / 'Octogone' – Roman Opalka / Catherine Lee / 'Opus I' – Jannis Kounellis [tot 23/7]

Saint-Nazaire
Le Grand Café
 Place des Quatre Z'Horloges – 44600 Saint-Nazaire 02.40.22.37.66 di-za 14-19u zo
 □ Vincent Lamouroux, Geert Goiris [tot 15/10]

Sotteville-lès-Rouen
Trafic Frac Haute-Normandie
 Place des Martyrs-de-la-Résistance 3 – 76300 Sotteville-lès-Rouen wo-zo 13u30-18u30
 □ 'Welcome Home. Architecture et Utopie dans la collection du Frac Haute-Normandie' – Thomas Huber, Kate Blacker, Stephen Craig, Pierre Creton, Franck Dubois, Patrik Faigenbaum, Claude Lévêque... [tot 30/7]

Thiers
Le Creux de l'Enfer Centre d'art contemporain
 Vallée des Usines – 63300 Thiers 04.73.80.26.56 ma wo-vr 10-12u 14-18u za-zo 14-19u
 □ 'Concretion' – Thomas Hirschhorn [tot 24/9]

Groot-Brittannië

Cornwall
Tate Gallery St Ives
 St Ives – TR26 1TG Cornwall 01736/79.65.43 di-zo 10u30-17u30
 □ John Hoyland, Tony O'Malley [tot 24/9]

Leeds
Henry Moore Institute
 The Headrow 74 – LS1 3AH Leeds 0113/234.31.58 dagelijks 10-17u30 wo 10-21u
 □ 'Antinous: The Face of the Antique' [tot 26/8] □ 'Paper, Stone, Flesh and Blood. Transforming Views of Sculpture in French Revolutionary Prints' [tot 26/8]

Liverpool
Tate Gallery Liverpool
 Albert Dock – L3 4BB Liverpool 0151/709.32.23 di-zo 10-18u
 □ Marie-Louise von Motesiczky [tot 10/8] □ 'Make Me Think Me' – Bruce Nauman [tot 28/8]

London
Whitechapel Art Gallery
 80 Whitechapel High Street – E1 7QX London 020/75.22.78.88 di-zo 11-17u wo 11-20u
 □ Albert Oehlen [tot 3/9]

Camden Arts Centre
 Arkwright Road – NW3 6DG London 020/74.72.55.00 di-do 11-19u vr-zo11-17u30
 □ 'Archi/Peinture. Painters Build Architecture' – Franz Ackermann, Phillip Allen, Hurvin Anderson, Yves Béloge, Christophe Berdaguer, René Daniëls, Thomas Huber, Andro Wekua... [15/7 tot 17/9]

Tate Modern
 Bankside – SE1 9TG London 020/78.87.86.87 vr-za 10-22u zo-do 10-18u
 □ Pierre Huyghe [tot 24/9] □ 'Wassily Kandinsky (1866-1944). The Path to Abstraction 1908-1922' [tot 1/10]

Institute of Contemporary Arts
 The Mall – SW1 London 0171/930.36.47 za-do 12-19u30 vr 12-21u
 □ 'Around the World in Eighty Days' – Jananne Al-Ani, Marc Camille Chaimowicz, Alexandre da Cunha, Godfried Donkor, Ivan Grubanov, Mona Hatoum, Runa Islam, Uriel Orlow, Yinka Shonibare... [tot 16/7]

Tate Britain
 Millbank – SW1P 4RG London 020/78.87.80.08 dagelijks 10-17u50
 □ 'John Constable (1776-1837): the Great Landscapes' [tot 28/8] □ Howard Hodgkin [tot 10/9]

Royal Academy of Arts
 Piccadilly – W1V 0DS London 0171/439.74.38 ma-zo 10-18u
 □ 'Summer Exhibition' [tot 20/8] □ 'Modigliani and his Models' [tot 15/10]

Serpentine Gallery
 Kensington Gardens – W2 3XA London 020/72.98.15.15 dagelijks 10-18u
 □ Thomas Demand [tot 20/8] □ 'Serpentine Gallery Pavilion 2006' – Rem Koolhaas & Cecil Balmond, Arup [tot -10]

Groot-Hertogdom Luxemburg

Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
 Rue Notre-Dame 41 – 2240 Luxembourg +352/22.50.45 wo-ma 10-18u
 □ 'Raconte-moi' – Francis Alijs, Janet Cardiff, Georges Bures Miller, Dominique Gonzalez-Foerster, Michael Snow, Gillian Wearing, Anri Sala... [tot 3/9]

Nederland

Almelo
Stichting Het Torentje
 Egbert Gorterstraat – 7607 BN Almelo 0546/53.11.12
 □ 'The Seamstress' – Katharina D. Martin [tot 16/7]

Almere
Museum De Paviljoens
 Odeonstraat 5 – 1325 AL Almere 036/537.82.82 wo-za-zo 12-17u do-vr 12-21u
 □ 'De stedelijke conditie' – Sabine Bitter, Helmut Weber, Lonnie van Brummelen, Manuel Graf, Rebecca Lester, Niels Schrader, Gabriela Sakoun, Joes Koppers, Jakob Kolding... [tot 22/10]

Amersfoort
De Zonnehof
 Zonnehof 8 – 3811 ND Amersfoort 033/463.30.34 di-za 10-17u zo 12-17u
 □ 'Zetels in De Zonnehof' [27/8 tot 8/10]

Amstelveen
Cobra Museum voor Moderne Kunst
 Sandbergplein 1-3 – Amstelveen 020/547.50.50 di-zo 11-17u
 □ 'Speel! De kunst van het spel' – Alexander Calder, Hans Bellmer, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Max Ernst, Stephen Wilks... [tot 24/9]

Amsterdam
66 East Centre for Urban Culture
 Sumatrastraat 66 – 1094 NH Amsterdam vr 14-20u za 12-18u
 □ 'Local – Lokaal – Local' – Trixi Allina, Pedro Gomez-Egana [tot 31/7]

Allard Pierson Museum
 Oude Turfmarkt 127 – 1

Galerie Paul Andriess
Prinsengracht 116 – 1015 EA
Amsterdam 020/623.62.37
di-vr 11-18u za 14-18u
□ Antonietta Peeters – schilderijen
[3/9 tot -10]

Huis Marseille
Keizersgracht 401 – 1016 EK
Amsterdam 020/531.89.89 di-za 10-11-18u
□ 'The Summer Collection' – Beate G'tschow, Vik Muniz, Jörg Sasse / 'Time Lines' – Runa Islam [tot 27/8]

Melkweg Galerie
Marnixstraat 409 –
1017 PH Amsterdam 020/624.17.77
wo-za 14-20u
□ 'Histoire de l'oeil' – Filip Naudts [tot 3/9]

Museum Willet-Holthuysen
Herengracht 605 – 1017 Amsterdam
020/523.18.22
ma-vr 10-17u za-zo 11-17u
□ 'Palet Willet. Een keuze uit de kunstcollectie van Abraham Willet' [tot 5/11]

Rijksmuseum
Stadhouderskade 42 –
1071 ZD Amsterdam 020/674.70.00
dagelijks 9-18u
□ 'Nightwatching' – Peter Greenaway [tot 6/8] □ 'Alle tekeningen van Rembrandt, deel I: De Verteller' [11/8 tot 11/10]

Stedelijk Museum
Oosterdokskade 5 – Amsterdam
020/573.29.11
dagelijks 10-18u do 10-21u
□ 'Mapping the Studio' – Atelier van Lieshout, Bruce Nauman, John Bock, Gregor Schneider... [tot 20/8]
□ 'The Falling Eye' – Saskia Olde Wolbers [tot 17/9]
□ 'Breaking the Rules' – Thomas Hirschhorn, Marc Bijl, Erik van Lieshout, Martijn Kippenberger, Georg Herold, Fischly & Weiss, Jean Tinguely... [tot 22/10] □ 'Airworld' [22/7 tot 29/10]

Tropenmuseum
Linnaeusstraat 2 – 1092 CK Amsterdam
020/568.82.00
ma-vr 10-17u za-zo 12-17u
□ 'De Goden Verzoeken. Rituelen in het hindoeïsme' / 'Hedendaagse Braziliaanse fotografie' – Rogério Reis [tot 10/9]

Van Gogh Museum
Paulus Potterstraat 7 –
1071 CX Amsterdam 020/570.52.52
dagelijks 10-18u vr 10-22u
□ 'Japanse zomer' [tot 22/10]
□ 'Pronkstukken uit keizerlijk Japan. Meiji-kunst uit de Khalili collectie' / 'De Tokaido Gaande Weg' / 'Vrouwen van Tokio en Parijs' [tot 5/11]

W 139
Oosterdokskade 5 – 1011 AD
Amsterdam 020/622.94.34 di-za 10-13-19u
□ 'Big Logos Bang' – Jacobus Kloppenburg [29/7 tot 27/8]

Arnhem
Historisch Museum Arnhem
Bovenbeekstraat 21 – 6811 CV Arnhem
026/442.69.00 di-za 10-17u zo 11-17u
□ 'Emmy Andriess, Arnhem, september 1945. Onbekende foto's van een verwoeste stad' [tot 29/10]

Museum voor Moderne Kunst
Utrechtseweg 87 – 6812 AA Arnhem
026/351.24.31 di-za 10-17u zo 11-17u
□ 'World Unlimited' – Ursula Biemann, Lonnie van Brummelen, Siebren de Haan, Joost Conijn, Wineke Gartz, Saskia Janssen, Oliver Ressler, Jeanne van Heeswijk [tot 17/9]

Asten
Beeldenhof Sculpture
Hofstraat 19 – 5721 BA Astén
0493/69.53.11 za-zo 11-18u
□ 'Bronzen Beelden Buiten' – Cor Lijens, Irma Horstman, Lea Decaestecker, Robert W. Jansen, Venelin Ivanov [tot 4/9]

Berg en Dal
Afrika Museum
Postweg 6 – 6571 CS Berg en Dal
024/684.12.11
ma-vr 10-17u za-zo 11-17u
□ 'Hedendaagse kunst uit Afrika en de Afrikaanse diaspora. Collectie Valk en verder' – Chéri Samba, Willie Besten, Twins Seven Seven, Bodys Isek Kingelez... [tot -12/1]

Den Haag
Artotheek Den Haag
Denneweg 14a – 2514 CG Den Haag
070/346.53.37
di-wo vr-za 10-17u do 10-17u 19-21u
□ Gert Germeeraad – sculpturen [23/8 tot 24/9]

Atrium Stadhuis
Spui 70 – 2501 CL Den Haag
ma-vr 7-19u za 7-17u
□ 'Elephant Walking in the Sky' – Herman Lamers [tot 27/8]

Fotomuseum Den Haag
Stadhouderslaan 43 – 2517 Den Haag
070/338.11.40 di-za 10-17u
□ Evelyn Hofer [tot 3/9]
□ 'Days at the Parade' [tot 8/10]

Gemeentemuseum Den Haag
Stadhouderslaan 41 –
2517 HV Den Haag 070/338.11.11
di-za 11-17u
□ 'Bernard Buffet (1928-1999). Een omstreden oeuvre' [tot 10/9]
□ 'Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) en de Haagse School' [tot 17/9]
□ 'Theo Van Rysselberghe (1862-1926)' [tot 24/9] □ 'Lucide domeinen' – B.C. Epker [tot 8/10] □ 'Mozart in de Stijlkamers' [tot 29/10] □ 'Goede sier. Nederlandse keramiek 1880-1940' [tot 5/11]

Haagse Kunstkring
Denneweg 64 – 2514 CJ Den Haag
070/364.75.85 di-za 12-17u zo 13-17u
□ 'Den Haag creatief' [15/7 tot 1/8]
□ 'Zomerterritorium' [4 tot 22/8]
□ 'Alban Berg in beeld' – Richard van der Spek [25/8 tot 19/9]

Museum Mesdag
Laan van Meerdervoort 7 – 2517 AB
Den Haag 070/363.54.50 di-za 12-17u
□ 'De levenskunst van de dandy' [tot 6/8]

Stroom Den Haag
Hogewal 1-9 – 2514 HA Den Haag
070/365.89.85 ma-za 12-17u
□ 'OMA in Den Haag' [tot 20/8]

Deurne
Gemeentemuseum De Wieger
Oude Liesselseweg 29 – 5751 WN
Deurne 0493/32.29.30 di-za 12-17u
□ 'Bijzonder buitenland' – Arie Schippers / Theo van de Goor – grafiek [tot 10/9]

Dordrecht
CBK Dordrecht
Voorstraat 180 – 3311 ES Dordrecht
078/631.46.89 wo-za 12-17u do 12-21u
□ 'Selectie 06' / Hella Jongerius [2/9 tot 21/10]

Eindhoven
Centrum Kunstlicht in de Kunst
Emmasingel 31 – Eindhoven
040/275.51.83 di-za 12-16u
□ 'Licht en klank' [tot 30/9]

De Overslag
Generaal Bothastraat 7 D – 5642 NJ
Eindhoven 040/281.55.03 do-za 13-17u
□ 'Mine Is a Very Small Moment' – Candice Tarnowsky [3 tot 17/9]

Galerie Willy Schoots
Willemstraat 27 – 5611 HB Eindhoven
040/244.97.05
wo-vr 11-18u za 11-17u zo 13-17u
□ 'Robert Combas en het ritme van de rock' [tot 27/8]

Van Abbemuseum
Bilderdijklaan 10 – 5611 Eindhoven
040/238.10.00 di-za 11-17u do 11-21u
□ 'Stichting October. Edities en kunstenaarsboeken' [tot 1/9] □ 'Stijn Peeters. Lino's 2003-2005' / 'Be My Guest' – Toos Nijssen – video [tot 3/9]
□ 'De subversieve charme van de bourgeoise. Burgerlijke elementen in hedendaagse kunst' – Richard Wright, Silke Otto-Knapp, Iris van Dongen, Cerith Wyn Evans, Dorota Jurczak, Nicole Wermers, Marc Camille Chaimey, Paulina Olowaska, Fgllian Carnegie... [tot 3/9]
□ 'What Happened to Art. Een keuze uit de collectie 1955-2000' [tot 17/9]

Ellewoutsdijk
CBK Zeeland
Fort Ellewoutsdijk, Fortweg 2 – 4437 AP
Ellewoutsdijk 0118/61.14.43
ma-vr 9-17u
□ 'Nederland-België/België-Nederland' – Jeroen Dooreweerd, Florentijn Hofman, Marcelle van Bemmel, Broos, Wies de Bles, Stefaan van Biesen, Vadim Vosters... [tot 2/10]

Groninger
Groninger Museum
Museumeiland 1 – 9711 ME Groningen
050/366.65.55 di-za 10-17u
□ Marc Quinn [tot 27/8]
□ 'Jan Jordens en tijdgenoten. Lyrische abstracte kunst 1948-1962' [tot 18/9]
□ Anuschka Blommers, Niels Schumm [tot 1/10]

Stichting Fotografie Noorderlicht
Akerhof 12 – 9711 JB Groningen
050/318.22.27 ma-vr 10-21u
□ 'Noorderlicht Fotomanifestatie 2006: Oosters Asia. Fotografie uit Zuid- en Zuidoost-Azië' [10/9 tot 29/10]

Haarlem
ABC Architectuurcentrum
Groot Heiligland 47 – 2011 EP Haarlem
023/534.05.84 di-za 12-17u zo 13-17u
□ '10 jaar architectuurfotografie in het ABC' [tot 13/8]

De Hallen Haarlem
Grote Markt 16 – Haarlem
023/511.57.75 di-za 11-17u zo 12-17u
□ 'Zo ziet het paradijs eruit. Een selectie uit de collectie 1900-1940' / 'Zo ziet het paradijs eruit II' – Jeroen Eisinga, Rob Johannesma, Friedrich Kunath [tot 27/8]
□ 'Het ware schoone. Kijken naar kunst met Lodewijk van Deysell' [tot 3/9]

Heerlen
Stadsgalerij Heerlen
Bongerd 18 – Heerlen 045/577.22.10
di-vr 11-17u za-zo 13-17u
□ 'Viermaal schilderkunst' – Maurice Thomassen, Ronald de Bloeme, Bart Domburg, Arie Schippers [tot 27/8]

Hilversum
Museum Hilversum
Kerkbrink 6 – 1211 BX Hilversum
035/629.28.26 di-za 11-17u zo 12-17u
□ 'Het geluk van de tuin' [tot 5/11]

Laren
Singer Museum
Oude Drift 1 – 1251 BS Laren
035/539.39.39 di-za 11-17u zo 12-17u
□ 'Singer Laren Live!' [tot 27/8]
□ 'Loving Art. De William & Anna Singer Collectie' [13/9 tot 7/1]

Leeuwarden
Fries Museum
Turfmarkt 11 – 8911 KS Leeuwarden
058/255.55.00 di-za 11-17u
□ 'James Ensor (1860-1949)' [tot 27/8]
□ 'Tsjoch! Een verrassende kijk op 125 jaar Fries Museum' [tot 7/1]

Leiden
Stedelijk Museum De Lakenhal
Oude Singel 28-32 – 2312 RA Leiden
071/516.53.60
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
□ 'Rembrandt de verteller. Etsen uit de verzameling Frist Lugt' [tot 3/9]
□ 'Absorption of Light' – Mike & Doug Starn [tot 8/10]

Maastricht
Bonnefantenmuseum
Avenue Ceramique 250 – Maastricht
043/329.01.90 di-za 11-17u
□ 'Sonofagod Pictures; Was Jesus Heterosexual?' – Gilbert & George / 'Birbir' – Birgitta van Drie [tot 30/7]
□ 'Cupola; Sol LeWitt en Mario Merz' [tot -9/9] □ 'Travelin' Light. Collectiepresentatie met nieuw werk van Michael Krebber' [tot 24/9]

Galerie Wansink
Kapoenstraat 20 – 6211 KW Maastricht
0475/33.17.04 wo-za 11-17u zo 14-17u
□ Harrie Gerritz – schilderijen, sculpturen [tot 23/7]

Marres Centrum Beeldende Kunsten
Capucijnenstraat 98 – Maastricht
043/327.02.07 di-za 13-18u
□ 'After Cage' [tot 8/10]

Nijmegen
Museum Het Valkhof
Kelfkensbos 59 – Nijmegen
024/360.88.05
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
□ 'De Italiaanse verlokking. Hedendaagse kunstenaars geïnspireerd door Italië' – Erwin Olaf, Micha Klein, Arno Arts, Mary Waters, Elisabet Stienstra, Swip Stolk... [tot 27/8]

Otterlo
Kröller-Müller Museum
Houtkampweg 6 – 6731 AX Otterlo
0318/59.12.41 di-za 10-17u
□ 'Living Art. On the Edge of Europe' – Bosch + Bosch groep, Stano Filko, Gorgona Groep, Edward Krasinski, OHO groep, Goran Trbuljak [tot 1/10]

Roermond
Stedelijk Museum Roermond
Andersonweg 4 – 6041 JE Roermond
0475/33.34.96
di-vr 11-17u za-zo 14-17u
□ 'De depots' [tot 3/9]
□ 'Henry Luyten. Sonata' [tot 24/9]

Rotterdam
Historisch Museum Rotterdam Het Schielandshuis
Korte Hoogstraat 31 – 3011 GK
Rotterdam 010/217.67.67
di-vr 10-17u za-zo 11-17u
□ 'Cold Turkey Press. Rotterdamse tegenwoordiger van de counterculture 1970-1976' [tot 16/7]

Museum Boijmans Van Beuningen
Museumpark 18-20 – 3015 CX
Rotterdam 010/441.94.00 di-za 10-17u
□ 'China Contemporary kunst' [tot 13/8]
□ 'Piranesi, Canaletto, Tiepolo. Prenten uit de collectie' [tot 24/9]
□ 'Wall Painting no. 155 (Staff), 2006' – Jan van der Ploeg [tot -1/1]

Nederlands Architectuurinstituut
Museumpark 25 – 3015 CB Rotterdam
010/440.12.00 di-za 10-17u zo 11-17u
□ 'China Contemporary architectuur' [tot 3/9] □ 'Follydock. Ontwerpen voor Heijlplaat' [tot 24/9] □ '1806-2006: 200 jaar Rijksbouwmeester' [tot 1/10] □ 'Airworld. Design en architectuur voor de luchtvaart' [21/7 tot 5/11]

Nederlands Fotomuseum
Witte de Withstraat 63 – 3012 BN
Rotterdam 010/213.20.11 di-za 11-17u
□ 'Hedendaagse fotografie uit China' [tot 27/8] □ 'China Contemporary beeldcultuur' [tot 3/9]
□ 'Avenue van A tot Z' [2/9 tot 26/11]

TENT. Centrum Beeldende Kunst Rotterdam
Witte de Withstraat 50 – 3012 BR
Rotterdam 010/413.54.98 di-za 11-18u
□ 'Silent Works' – Lars Ejlskov P. / 'Intelligent Design' – Egied Simons [20/7 tot 20/8] □ 'Het museum is te klein. Een geologische geschiedenis' [28/7 tot 20/8]

Witte de With
Witte de Withstraat 50 – 3012 BR
Rotterdam 010/411.01.44 di-za 11-18u
□ 'Don Quijote' – Michael Beutler, Johanna Billing, Manon de Boer, Gerard Byrne, Ryan Gander, Tue Greenfort, William Hunt, Jesper Just, Annette Kelm, Anj Smith... [tot 6/8]
□ Tue Greenfort [tot 6/8]

Scheveningen
Museum Beelden aan Zee
Harteveldstraat 1 –
2586 EL Scheveningen 070/358.58.57
di-za 11-17u
□ 'Votiv & Totem' – Peter Otto – sculpturen [tot 24/9] □ 'Onze man in Caracas' – Cornelis Zitman [tot 5/11]

Schiedam
Pand Paulus
Korte Haven 125 – 3111 Schiedam
010/426.15.57 do-za 13-18u
□ 'Zomertentoonstelling' [tot 27/8]
□ 'Open ateliers' – Frits Kloppers [3 tot 10/9]

Stedelijk Museum Schiedam
Kerkbrink 145 – 3111 CD Schiedam
010/246.36.66
di-za 11-17u zo 12u30-17u
□ 'Picasso, Klee, Miro en de moderne kunst in Nederland 1946-1958' [tot 20/8]
□ 'Martijn Schippers' / 'Anton Rooskens 1906-1976' / Anne van Eck [tot 8/10]
□ 'Kunst uit huis: Collectie Stichting Altena-Boswinkel' [9/9 tot 7/1]

's-Hertogenbosch
Artis
Boschveldweg 471 –
5211 VK 's-Hertogenbosch
073/613.50.52 do-za 13-17u
□ 'Too Lazy To Be Nature' – Kristina Braein [tot 16/7]

Noordbrabants Museum
Verwersstraat 41 –
5211 HT 's-Hertogenbosch
073/687.78.77
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
□ 'De Nederlandse spreekwoorden' / 'Bemind maar verguisd' [tot 3/9]
□ 'Free Spirit. Hedendaagse keramiek van Indiaans-Amerikaanse origine' – Nathan Begaye, Susan Folwell, Christine McHorse, Virgil Ortiz, Diego Romero / 'Fragile' – Lawrence Malstaf, Yasmijn Karhof [tot 10/9]

Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch
Magistratenlaan 100 –
5223 MB 's-Hertogenbosch
073/627.36.80
di+do 13-21u wo+vr-za 13-17u
□ 'Flora keramiek 1945-2000' [tot 29/10] □ Ghada Amer [tot 12/11]
□ 'Readymades uit de collectie' – Haim Steinbach, Barbara Bloom, Ron Baron... [tot 21/1]

Sittard
Museum Het Domein Sittard
Kapittelstraat 6 – 6131 ER Sittard
046/451.34.60 di-za 11-17u
□ 'Lucid Dreams' – Salla Tykka – films, fotografie [tot 20/8] □ 'Blauw bloed. Ridders, edelen en aristocraten en hun kastelen in de regio' [tot 22/10]

Tilburg
De Pont museum voor hedendaagse kunst
Wilhelminapark 1 – 5041 EA Tilburg
030/543.83.00 di-za 11-17u
□ 'Thomas Schütte. Werken op papier' [tot 19/9]

Utrecht
Casco
Oudegracht 366 – 3511 PP Utrecht
030/231.99.95 di-vr 10-18u
□ 'Power and Illumination Project' – Annika Lundgren [tot 13/8]

Centraal Museum
Agnietenstraat 1 – 3512 XA Utrecht
030/236.23.62 di-za 10-17u zo 12-17u
□ 'This is America! Amerikaans fotorealisme en hedendaagse kunst' [tot 7/10] □ 'This Is America' – Paul Chan, Martin le Chevallier, Donna Conlon, Candice Breit, Guerilla Girls, Jens Haaning, Aernout Mik, Sarah Morris, Olaf Nicolai, Lucy Orta, Tom Sachs, Peter Sloterdijk, Zoe Strauss... [tot 8/10]

Venlo
Limburgs Museum
Keulsepoort 5 – 5911 BX Venlo
077/352.21.12
di-vr 10-16u30 za-zo 14-17u
□ Harry Op de Beeck [tot 13/8]

Museum Van Bommel-Van Dam
Deken van Oppensingel 6 –
5911 AD Venlo 077/351.34.57
di-za 11-17u
□ 'Read Full Text' – Joseph Semah / 'Parallel' – Wolfgang Ellenrieder / 'Reintegrating the Input' – Loek Grootjans [tot 3/9]

Vijfhuizen
Kunstfort Vijfhuizen
Spieringweg 613 – 2141 EJ Vijfhuizen
023/564.04.26 vr-za 13-17u
□ 'Hidden' – Robbie Cornelissen, Harm Hajonides, Daniel Pflumm [tot 16/7] □ 'Global' – Frank Konincks, Hiroshi Inanaga, Alevtine Kakhidze, Inatome Kyoko [2/9 tot 5/11]

Viissingen
Kunstruimte deWilleM3
Oranjestraat 4 – Viissingen
0118/41.55.05 do-za 12-17u
□ Michel Boekhoudt, Agnieszka Czajkowska, Harry Vandevliet [tot 27/8] □ Ron Galella, Sigmund de Jong, Patricia Steur [14/9 tot 5/11]

Zwolle
Museum De Fundatie
Paleis aan de Blijmarkt – 8011 Zwolle
di-vr 10-17u za-zo 11-17u
□ 'Shelter. Tenten, hutten en andere schuilplaatsen' – Tom Claassen, Siert Dallinga, Alrik Koudenburg, Erwin Olaf, Maria Roosen, Cornelius Rogge, Dré Wapenaar... [30/6 tot 15/10]

Oostenrijk
Graz
Kunsthau Graz
Lendkai 1 – 8020 Graz 0316/80.55.500
di-za 10-18u do 10-20u
□ 'Inventur. Werke aus der Sammlung Herbert' [tot 3/9]

Innsbruck
Kunstraum Innsbruck
Maria-Theresienstrasse 34 –
6020 Innsbruck 0512/58.40.00
ma-vr 11-18u do 11-20u za 11-17u
□ 'Art_clips.ch.at.de performativ' [tot 29/7]

Wien
Wiener Secession
Friedrichstrasse 12 – 1010 Wien
01/587.53.07 di-za 10-18u
□ Isa Genzken, David Lamelas [tot 10/9]

Generali Foundation
Wiedner Hauptstrasse 15 – 1040 Wien
01/504.98.80
di-vr 11-18u do 11-20u za-zo 11-16u
□ 'Edward Krasinski. Les mises en scènes' [tot 27/8]

Kunsthalle Wien, Museumsquartier
Museumplatz 1 – 1070 Wien
01/521.89.33
dagelijks 10-18u do 10-20u
□ 'Summer of Love. Art of the Psychedelic Era' – Isaac Abrams, Ant Farm, Archigram, Richard Avedon, Thomas Bayle, Cecil Beaton, Bernard Cohen, Adrian Piper, Graham Stevens, La Monte Young... [tot 17/9]
□ 'Seek the Extremes...!' – Dorothy Iannone, Lee Lozano [tot 15/10]

MUMOK
Museumsplatz 1 – 1070 Wien 01/525.00
di-za 10-18u do 10-21u
□ 'Viennese Actionism. The Hummel Collection' [tot 16/7]
□ 'Why Pictures Now. Photography, Film, Video 1970-2000' [tot 1/10]

Spanje
Barcelona
MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Angels 1 – 08001 Barcelona
093/412.08.10
wo-vr 12-20u za-zo 10-15u
□ George Brecht [tot 3/9]
□ 'Work 1964-2006' – Peter Friedl [tot 24/9] □ Vinyl. Records and Covers by Artists' [tot 1/10]

Fundacio Joan Miro
Parc de Montjuic – 08038 Barcelona
0934/439.470
□ 'Long Live the Piano!' – Carles Santos [tot 5/11]

Zwitserland
Aarau
Aargauer Kunsthau
Aargauerplatz – 5001 Aarau
062/835.23.30 di-za 10-17u do 10-20u
□ 'Das noch Mögliche' – Albrecht Schnider [tot 30/7]

Basel
Museum für Gegenwartkunst
St. Alban-Rheinweg 60 – 4010 Basel
061/272.81.83 di-za 10-17u
□ 'Emmanuel Hoffmann-Stiftung. Werkgruppen und Installationen' / Daniel Richter [tot 3/9]

Fondation Beyeler
Baselstrasse 101 – 4125 Riehen Basel
061/645.97.00 dagelijks 10-18u
□ 'Eros' [tot 18/2]

Bern
Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 12 – 3000 Bern
031/311.09.44 di- 10-21u wo-za 10-17u
□ 'Meret Oppenheim (1913-1985) Retrospective' [tot 8/10]

Kunsthalle Bern
Helvetiaplatz 1 – 3005 Bern
031/350.00.40 di 10-21u wo-za 10-17u
□ 'Like Looking For Snow Leopard' – Yutaka Sone [tot 6/8]

Fribourg
Fri-Art Centre d'Art Contemporain Petites-Rames 22 – 1700 Fribourg
037/23.23.51 di-vr 14-18u za-za 14-17u
□ 'Continuum Distorsion' – Michel François, Xavier Noiret-Thomé, Robert Suermont, Bruno di Rosa [tot 30/7]
□ Markus Schwander, Carlos Garaicoa [19/8 tot 15/10]

Luzern
Kunstmuseum Luzern
Europaplatz 1 – 6002 Luzern
041/226.78.00 wo-za 10-20u di-za 10-18u
□ 'Nantucket' – Barbara Davi [tot 16/7]
□ 'Der Lesesaal. Werke aus der Sammlung' [tot 27/8] □ 'Bilder vom Vierwaldstättersee. Von William Turner bis Kurt Felix' [tot 1/10]

Winterthur
Fotomuseum Winterthur
Grünenstrasse 44 – 8400 Winterthur
052/234.10.60
di-vr 12-18u za-zo 11-17u wo 12-19u30
□ 'Photography 1985-2005' – Gregory Creadon [tot 20/8]

Kunstmuseum Winterthur
Museumstrasse 52 – 8402 Winterthur
052/267.51.62 di 10-20u wo-za 10-17u
□ 'Von Richter bis Scheibitz. Deutsche Arbeiten auf Papier seit 1960 aus der Sammlung' [tot 30/7] □ 'Manor. Kunstpreis Kanton Zürich: Andro Wekua' [tot 13/8] □ 'Plane/Figure. Amerikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen' [26/8 tot 19/11]

Zürich
Kunsthalle Zürich
Limmatstrasse 270 – 8005 Zürich
01/272.15.15 di-vr 12-18u za-zo 11-17u
□ Laura Owens [tot 13/8]

Migros Museum für Gegenwartskunst
Limmatstrasse 270 – 8005 Zürich
01/277.20.50 di-vr 12-18u za-zo 11-17u
□ 'Inside the Core' – Gabriela Fridriksdottir [tot 1

Colofon

Inhoudsopgave

nummer 118 november - december 2005

I Rudi Visker De winter staat voor de deur | **Bart Meuleman** Blokwatch. Een gesprek met **Marc Spruyt** | **Niklas Luhmann** in een televisiegesprek met **Alexander Kluge** Opgepast voor het al te snelle begripen | **Dirk Lauwaert** Audrey Hepburn - fashion star | **Hubert van den Berg** Een mer à boire van New York naar Parijs zonder overstap in Zürich. Over de inrichting en samenstelling van de dadatentoonstelling in het Centre Pompidou | **Bart Verschaffel** De lokroep van het beeld: René Magritte en de s/Irène | **Koen Brams & Dirk Pültau** Le double secret - het tweevoudige geheim. Interview met **Jef Cornelis** over *The Music Box, Les Vacances de Monsieur Mag*. Een weekend met **Meneer Magritte (Zaterdag & Zondag)** | **Ernst van Alphen** Peter Forgacs en de persoonlijke tijd. Naar een nieuwe historiografie | **Raimundas Malasauskas** CAC TV

nummer 119 januari - februari 2006

I Marc De Kesel Ze komen zonder noodlot, zonder motief, zonder ratio. 'Nomadisme' in Deleuze en in het deleuzisme | **Dominiek Hoens** "I am not particular". Deleuze leest *Bartleby* | **Aaron Schuster** Over het nut en nadeel van Deleuze voor de kunstwereld | **Toni Negri** in gesprek met Gilles Deleuze. *Wording en controle* | **Gilles Deleuze** Naschrift over de controlemaatschappijen | **Dirk Lauwaert** Film als organisme. *Het botanisch materialisme van Gilles Deleuze* | **Marc De Kesel** Ter inleiding bij L'immanence: une vie... | **Gilles Deleuze** De immanentie: een leven... | **Marc Spruyt** Het Vlaams Belang vrijt de ondernemers op. *Oude wijn in nieuwe zakken*

nummer 120 maart - april 2006

I Hans Blokland Een poel van maatschappelijk onbehagen | **Guido Fonteyn** PS-piramide versus uiterst-rechts | **Koen Brams en Dirk Pültau** Het 'falen' van extreem-rechts in Wallonië. Een gesprek met **Guido Fonteyn** | **Patrick De Vos** Het politieke denken van Chantal Mouffe | **Bart Verschaffel** De tentoonstelling als kennisvorm. *Over Mélancolie, Génie et folie en Occident van Jean Clair* | **Steven Jacobs** The Tourist Who Knew Too Much. *Monumenten en musea in het werk van Alfred Hitchcock* | **Sven Lütticken** L'Image-chat. *Over Chris Markers Chats perchés*

nummer 121 mei - juni 2006

I Bart Verschaffel Privaat Kunstbezit | **Maarten Delbeke** Het kunstige interieur | **Mariana Castillo Deball** Het is klimmen of dalen, naargelang je komt of gaat. Als je vertrekt, gaat het naar beneden; maar als je aankomt, gaat het omhoog | **Dirk Lauwaert** Kunst in een glijdend Huis. *Vaststellingen door hij en men* | **Eddy Bettens** Kort zelfportret als (thuis)lezer | **Wouter Davidts**. Home improvement. *Over het (Totes) Haus ur van Gregor Schneider* | **Martina Droth** Sculptuur in het laatvictoriaanse interieur | **Willem Jan Neutelings** Een Ijskast in Knokke | **Rudi Laermans** Kunst als primaire relatie | **Reesa Greenberg** Kast en collectors | **Marc Kregting** Al dat zwart. Over muziek in huis | **Steven Jacobs** Hitchcock over twee interieurs in *The Birds* | **Dirk Pültau** Stylemeister | **Geert Bekaert** Onherbergzame kunst | **Koen Lemmens** Het Vlaams Belang en de vrijheid van meningsuiting | **Charlotte Lybeer** foto's 'kunst in huis' | **Mariana Castillo Deball** 6 x 1.500 postkaarten

met de steun van

De Vlaamse Regering — De Mondriaan Stichting —
De Vlaamse Gemeenschapscommissie van het Brussels
Hoofdstedelijk Gewest



Auteurs

Koen Brams Directeur van de Jan van Eyck Academie. Samensteller van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Amsterdam/Antwerpen, Nijgh & Van Ditmar, 2000).

Paul De Vylder Beeldend kunstenaar. Eredocent Semiotiek aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten - Hogeschool Gent. In 2004 verscheen *Onevenredige lichamen. Essays over de onmogelijkheid van het spreken* (A&S/books, Gent).

Jouke Kleerebezem Beeldend kunstenaar. Woont en werkt vanuit Saint Germain des Bois in Amsterdam.

Dirk Lauwaert Doceert over film aan het R.I.T.S. over fotografie aan Sint-Lukas (Brussel). Publicist. Van hem verscheen in 1996 de essaybundel *Artikels* in de boekenreeks *De Gelaarsde Kat* (Yves Gevaert, uitgever). Onlangs verscheen zijn bundel *Dromen van een expeditie. Geschriften over film 1971-2001* bij Uitgeverij Vantilt.

Hermann Pitz Beeldend kunstenaar, leeft in München. Stelt tentoon sinds 1978. Was tweemaal vertegenwoordigd op Documenta. Doceert sinds 1990, eerst aan de Rijks-academie Amsterdam, sinds 2003 aan de Akademie der Bildenden Künste, München.

Dirk Pültau Kunsthistoricus. Publiceert over kunst. Hoofdredacteur van *De Witte Raaf*.

Joëlle Tuerlinckx Kunstenaar, leeft en werkt te Brussel. Laatste solotentoonstelling: *Drawing Inventory* in het Drawing Center, New York (25 februari - 22 april 2006). Eerstkomende solotentoonstelling: *After Architecture After (Des plans et des planches)* in deSingel, Antwerpen (13 oktober - 19 november 2006).

Camiel van Winkel Kunstkriticus. Als lector verbonden aan de Academie voor Kunst en Vormgeving/Sint-Joost, Avans Hogeschool te Den Bosch. Doceert tevens kunsttheorie aan de Hogeschool Sint-Lukas te Brussel. Publiceerde in 1999 *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid* bij Uitgeverij Sun, Nijmegen. Eind 2005 verscheen zijn boek *Het primaat van de zichtbaarheid* bij NAI Uitgevers, Rotterdam.

Bart Verschaffel Filosoof. Hij doceert architectuurtheorie aan de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent. (bart.verschaffel@ugent.be)

Redactie

Hoofdredacteur: **Dirk Pültau**
Zakelijke leiding: **Dirk Mertens**
Redactiesecretariaat: **Etienne Wynants**
Eindredactie: **Dirk Mertens** (tweede katern),
Dirk Pültau (eerste katern), **Bart Meuleman** (pp. 4-5),
Camiel van Winkel (pp. 16-17)
Corrector: **Dirk Mertens**
Vormgeving: **Inge Ketelers**
Publiciteit: **Etienne Wynants**

Praktische gegevens

ISSN: 0774-8523
BTW nummer: BE 456.630.567
Verschijningsritme: Tweemaandelijks

Planning	verschijnt	deadline
nummer 123	15 september 2006	15 augustus 2006
nummer 124	15 november 2006	15 oktober 2006
nummer 125	15 januari 2007	15 december 2006
nummer 126	15 maart 2007	15 februari 2007
nummer 127	15 mei 2007	15 april 2007
nummer 128	15 juli 2007	15 juni 2007

Oplage: 17.000 ex.
Gratis beschikbaar in archieven, artotheken, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galleries, 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 is een (steun)abonnement aangewezen. Het abonnement vangt aan na ontvangst van betaling en geldt voor zes nummers. Het abonnement kan op elk moment ingaan. Losse nummers van De Witte Raaf kunnen (na)besteld worden. Let op: de stortingen moeten op andere rekeningnummers gebeuren naargelang de plaats van waaruit u geld overmaakt!

Rekeningnummers

KBC Brussel 422-2181611-46
KBC Rotterdam 63 31 38 452

Buitenland per internationale postwissel
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen!

Tarieven België en Nederland

Abonnement 20,00 EUR
Steunabonnement 50,00 EUR
Losse nummers 5,00 EUR

Tarieven Buitenland

Abonnement 25,00 EUR
Steunabonnement 50,00 EUR
Losse nummers 7,00 EUR

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

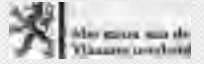
Uitgever: DWR/TWR vzw
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1
Tel. 32(0)2 223.14.50 - Fax 32(0)2 223.23.18
http://www.dewitteraaf.be - e-mail: info@dewitteraaf.be
Verantwoordelijke uitgever: Bart Meuleman

BEURSVENNOOTSCHAP VERMOGENSBEHEER
Amerikalei 35, 2000 Antwerpen Tel: 03.259.26.00 info@meritcapital.be

**WWW.
PLATFORMLIMBURG.
BE/BEELDENE_KUNSTEN**

www.z33.be
www.nicc.be
www.phlimburg.be

www.ciap.be
www.flacc.info
www.artisit.be



SARAH VANAGT IN FLACC

Hoe gevoelig zijn de historische en politieke voetsporen van kinderen die opgroeien in één van de welvarendste regio's ter wereld? In FLACC zet **Sarah Vanagt** (1978, Brugge) haar onderzoek verder naar de verbeelding van kinderen rond het (koloniale) verleden van België. Sarah Vanagt confronteert kinderen uit verschillende basisscholen in Genk met de beelden van haar laatste video 'Les Mouchirs de Kabila'. Ze confronteert kinderen uit verschillende basisscholen in Genk met de beelden van haar laatste video 'Les Mouchirs de Kabila', registreert hun reacties op video en wil nagaan op welke manier Kongo (verder)leeft in de hoeden van kinderen die opgroeien in het 'postkoloniale' Vlaanderen van vandaag. Wat leren ze op school over Kongo? Wat gebeurt er wanneer zij de komende Belgische gemeenteraadsverkiezingen van oktober in scène zetten? Hoe gaan migrantenkinderen uit Waterschoot om met het Vlaams-Belang-discours dat ze ongetwijfeld op hun manier opvangen via de media, de school, de straat, hun ouders...?

Het resultaat van Sarah Vanagts project zal worden getoond in september 2006 in het kader van Powerplays - Interior Desires, Exterior Spaces, een project van Platform Limburg Beeldende Kunsten. Een lezing van Sarah Vanagt over haar werkplaatsproject staat op het programma in FLACC na afloop van de tentoonstelling in december 2006.
meer informatie op www.flacc.info

Nr. 13 WONDERKAMERS AFTER CAGE

1800 filmlocatie, workshops, colloquium

23. 06. 06
24. 06. 06

Clara Bessis (B), Ewa Kozłowska-Horowska (PL), Filip Augustijn (NL),
Philippe Vanhe (F), Rosalie Otten (NL), Kristofor Pantou (SF) & Doina,
Body (CZ), Peter Pinter (A), Erik Spreng (B) en Johan Van Gelder (B)



POWER PLAYS FASE 2

PLATFORM LIMBURG BEELDENE KUNSTEN PRESENTEERT
'POWER PLAYS FASE 2' (FREESPACE LIMBURG 2006) MET:

PHILIPPE MESTE Spermcube
Hasselt, Z33 - 24/6 tot 25/9
in het kader van Nr. 13 After Cage

In de documentatiecellen van 'Power Plays' (vormgeving Hanne Put en Wim Buts) in de begijnhofhuisjes (Z33) ook nog werk van Gaston Wuestenbergs en Iphigenia Tillieu.

Laatste info en updates, zie:
WWW.POWERPLAYS.ORG

Context K^{#3}

Actuele kunst 2006

Jan Baetens & Hilde Van Gelder, Carel Blotkamp,
Peter De Graeve, Stefanie Kleefeld, Frederik Leen,
Johan Pas, Din Pieters, Rosemary Shirley,
Francis Smets, Lex ter Braak, Lieven Van Den Abeele,
Xavier Vanmechelen, Yoann Van Parys, Christine Vuegen

Context K is een jaarlijkse publicatie die zich toelegt op reflectie over actuele beeldende kunst. In het derde nummer teksten over de verhouding van de kunst van nu tot die van de jaren '60 en '70, over de relatie tussen kunst en macht en over mediums specificiteit. Voorts ook kronieken van het kunstgebeuren in België, Nederland en de buurlanden.

U krijgt *Context K* toegestuurd na overschrijving van 15,00 € op ING-rekening 335-0027108-91 van CIAP vzw, Zuivelmarkt 44, 3500 Hasselt, België met de vermelding 'Context K nr. 3'.

Voor Nederland: IBAN-code BE23 3350 0271 0891 / BIC-code BBRUBEBB
Meer informatie: tel. +32 (0)11 22 53 21 / ciap@skynet.be / www.ciap.be

CIAP Provincie Vlaanderen