DE WITTE RAAF

nr. 143

januari–februari 2010
jaargang 24

België – Belgique
P.B.
BRUSSEL X
3 / 2964

P706236

1 *Maurizio Lazzarato*
Immateriële arbeid
4 *Pietro Bianchi & Marina Micheli*
Wanneer autonomie immaterieel is. Bij *Immateriële arbeid* van Maurizio Lazzarato
6 *Angela Dimitrakaki*
Het economische subject in de hedendaagse kunst: arbeid, conflict en spektakel in het tijdperk van het globale kapitaal
13 *Hans Abbing*
De waarde van inkomen en geld voor kunstenaars
17 *Kobe Matthys*
Ding 001151 (Bruin en Goud: Portret van Lady Eden)
20 *Koen Brams & Dirk Pültau*
Kunst en hypnose. Gesprek met Matt Mullican

Ondertussen 1–24

www.dewitteraaf.be

redactie & administratie: DWR/TWR vzw
Postbus 1428 – 1000 Brussel 1
t.: 32(0)2 223.14.50 – f.: 32(0) 223.23.18
email info@dewitteraaf.be
vierentwintigste jaargang – ISSN 0774-8523
verschijnt tweemaandelijks – 15.000 Ex.
afgiftekantoor Brussel X
toegelaten gesloten verpakking Brussel X 3/187

Artistieke arbeid (1)

In 'kunstwerk' zit het woord 'werk' vervat en toch wordt in het discours over kunst zelden over de arbeid gesproken die met artistiek werk gepaard gaat of over de bijhorende arbeidscondities. Waarom? Omdat we schrik hebben van een ontnuchterende kijk op de realiteit achter het kunstwerk? Of omdat we de 'onreduceerbare kwaliteit' van het Werk en het Oeuvre niet in gevaar willen brengen? In dit en het volgende nummer van *De Witte Raaf* zal de artistieke praktijk precies vanuit zo'n nuchter perspectief worden bekeken.

Het nummer opent met de tekst *Immateriële arbeid* van Maurizio Lazzarato – een 'klassieker': de Engelse versie van de tekst waarop deze vertaling gebaseerd is, dateert immers van 1997. In dit essay wordt de artistieke praktijk als model gehanteerd om nieuwe vormen van 'immaterieel werk' te beschrijven die volgens de auteur steeds meer doordringen in alle vormen van arbeid, zelfs de klassieke fabrieksarbeid. Lazzarato's stelling is dat de gehele subjectiviteit van de werkende mens door het arbeidsproces in beslag wordt genomen. In hun toelichting bij *Immateriële arbeid* merken Pietro Bianchi en Marina Micheli hierbij op dat die totale exploitatie van de subjectiviteit van een bepaalde groep 'creatieve werkers' – van wie kunstenaars het modelvoorbeeld zijn – synoniem is met bepaalde vormen van (zelf)uitbuiting. Dat kunstenaars op dat vlak als pioniers kunnen worden bestempeld, blijkt uit de bijdrage van Hans Abbing, die voorbij elk economisch verklaringsmodel op zoek gaat naar redenen voor de hoge en blijvende armoede bij kunstenaars.

Angela Dimitrakaki gaat in haar bespreking van het werk van enkele hedendaagse kunstenaars niet zozeer in op de arbeid die de kunstenaar zélf levert, achter de schermen, maar op de 'werknemers' die hij inschakelt met het oog op het realiseren van allerlei artistieke en meestal performatieve acties en op de arbeidsvoorwaarden die daarbij gelden. Voor Dimitrakaki zijn de voorwaarden waaraan de kunstenaar zijn 'werknemers' onderwerpt niet louter instrumenteel, maar ook inhoudelijk betekenisvol. Zo is het geen neutrale kwestie dat Francis Alÿs' actie en bijhorende video *When Faith Moves Mountains* slechts tot stand kon komen dankzij de bereidwillige medewerking van 500 mensen die onbetaalde handenarbeid leverden. Dimitrakaki merkt hier een verband op met de manier waarop '[...] handenarbeid die nu eenmaal met traditionele vormen van productiviteit wordt geassocieerd, naar de periferie verdrongen [wordt] en tegelijkertijd verheerlijkt als een mythisch restant van een oudere variant van het kapitalisme.' De bijdrage van Agentschap – een case rond een schilderij van James McNeill Whistler – draait rond de relatie tussen de kunstenaar als leverancier van werken met een (hoge) symbolische status en zijn opdracht- of werkgever, de verzamelaar. Het juridische gevecht tussen James McNeill Whistler en Lord Eden toont hoe het 'werk' van de kunstenaar in een web van niet noodzakelijk congruente discoursen is ingeweven, waarbij juridische betogen (omtrent bijvoorbeeld artistiek eigendomsrecht) en niet-juridische betogen (verwijzend naar de status van de kunstenaar) elkaar doorkruisen.

Besluiten doen we met een gesprek van Koen Brams & Dirk Pültau met Matt Mullican over diens performances onder hypnose – een extreem voorbeeld van artistieke arbeid die de subjectiviteit van de kunstenaar volledig absorbeert. Kan je de arbeid die de kunstenaar onder hypnose levert nog wel als 'arbeid' beschouwen?

Dit nummer werd gerealiseerd in samenwerking met Koen Brams.

Immateriële arbeid

August Sander
Straßenarbeiter, Ruhrgebiet

August Sander
Konditormeister, Köln-Lindenthal, ca. 1928

MAURIZIO LAZZARATO

Naar de nieuwe vormen van het organiseren van werk is al heel wat empirisch onderzoek verricht. Samen met een al even brede waaier aan theoretische reflectie stelt dit onderzoek ons in staat om tot een nieuwe voorstelling te komen van wat werk vandaag de dag precies inhoudt en welke nieuwe machtsrelaties werk impliceert.

Een eerste synthese van deze resultaten – gekaderd in een poging om de technische en subjectief-politieke samenstelling van de actieve bevolking te definiëren – kan men opstellen aan de hand van het concept *immateriële arbeid*, waarmee arbeid wordt bedoeld die de informatiewaarde en de culturele inhoud van het geproduceerde creëert. Het concept verwijst dus naar twee *verschillende* aspecten van arbeid. Wat betreft de 'informatiewaarde' van het product verwijst het enerzijds naar de veranderingen die plaatsvinden in de arbeidsprocessen van werknemers in grote bedrijven uit de industriële en de tertiaire sector, waar de vaardigheden die voor directe arbeid nodig zijn in toenemende mate met cybernetica en het bedienen van computers te maken hebben (en met horizontale en verticale communicatie). Wat betreft de activiteit die de 'culturele inhoud' van het product creëert, houdt immateriële arbeid anderzijds ook een reeks activiteiten in die normaal gesproken niet als 'werk' worden beschouwd. Het gaat met andere woorden om het soort activiteiten die te maken hebben met het definiëren en bepalen van culturele en artistieke standaarden, modes, smaken, consumentennormen en – meer op strategisch vlak – de publieke opinie. Deze activiteiten, ooit het bevoorrechte terrein van de bourgeoisie en haar nazaten, zijn sinds het einde van de jaren 70 het domein geworden van wat we 'het intellect van de massa' zijn gaan noemen. De ingrijpende veranderingen in deze strategische sectoren hebben niet alleen een transformatie teweeggebracht in de samenstelling, het beheer en de regulering van de arbeidskrachten (het organiseren van de productie), maar ook, en fundamenteler, in de rol en de functie van de intellectuelen en hun activiteiten in de samenleving.

De 'grote transformatie' die begin jaren 70 een aanvang nam, heeft zelfs de manier waarop de vraag wordt gesteld veranderd. In toenemende mate houdt manuele arbeid ook procedures in die men als 'intellectueel' kan beschouwen en voor de nieuwe communicatietechnologieën zijn steeds vaker subjectiviteiten met hoge kennis nodig. Dit betekent niet alleen dat intellectuele arbeid aan de kapitalistische productienormen onderworpen is geraakt: uit de combinatie van de noden van de kapitalistische productie enerzijds en de vormen van 'zelfvalorisatie' die de 'strijd tegen werk' heeft gecreëerd anderzijds is een nieuw 'intellect van de massa' ontstaan. De oude dichotomie tussen 'intellectuele en manuele arbeid' of tussen 'materiële en immateriële arbeid' dreigt het nieuwe karakter van de productieve activiteit (dat deze tweedeling overneemt en vervolgens transformeert) niet meer te kunnen vatten. De scheiding tussen ontwerp en uitvoering, tussen arbeid en creativiteit, tussen auteur en publiek, wordt binnen het 'arbeidsproces' zelf getranscendeerd en opnieuw ingevoerd als politieke controle binnen het 'valorisatieproces'.

De geherstructureerde werker

De herstructureringen van grote fabrieken gedurende de laatste twintig jaar hebben tot een merkwaardige paradox geleid. De verschillende postfordistische modellen zijn stuk voor stuk gebaseerd op de mislukking van de fordistische arbeider, maar ook op de erkenning van de centrale plaats die levende arbeid (die steeds meer geïntellectualiseerd is) binnen het productieproces inneemt. In een groot geherstructureerd bedrijf houdt het werk van een arbeider vandaag de dag steeds vaker, en op verschillende niveaus, het vermogen in om tussen verschillende keuzemogelijkheden te kiezen, wat betekent dat hij of zij een bepaalde graad van verantwoordelijkheid bij het nemen van beslissingen heeft. Het door communicatiesociologen gebruikte concept 'interface' biedt een goede definitie van de activiteiten van een dergelijke arbeider, die een interface vormen tussen verschillende functies, tussen verschillende teams, tussen verschillende hiërarchische niveaus enzovoort. Moderne managementtechnieken streven ernaar dat 'de ziel van de arbeider een deel van de fabriek wordt'. De persoonlijkheid en subjectiviteit van de arbeider moeten vatbaar worden gemaakt voor organisatie en controle. Het is de immaterialiteit waarrond de kwaliteit en kwantiteit van arbeid worden georganiseerd. Deze transformatie van de arbeid uitgevoerd door de arbeidersklasse in 'controlerende' arbeid, in het omgaan met informatie, in het vermogen om beslissingen te nemen (wat een investering van de eigen subjectiviteit vereist), beïnvloedt arbeiders afhankelijk van hun plaats in de rangorde binnen de fabriek weliswaar op verschillende manieren, maar kan desal-

niettemin een onomkeerbaar proces worden genoemd. Werk kan daarom worden gedefinieerd als het vermogen om productieve samenwerking te activeren en te beheren. In deze fase wordt er van arbeiders verwacht dat zij een actieve rol spelen in de coördinatie van de verschillende functies in de productie, in plaats van eenvoudigweg onder het bevel ervan te staan. We hebben een punt bereikt waarop de kern van de productiviteit een collectief leerproces is geworden: het is niet langer zaak om andere manieren te vinden om reeds bestaande jobfuncties samen te stellen en te organiseren, maar om uit te kijken naar nieuwe functies.

Het probleem van subjectiviteit en haar collectieve vorm, van haar grondslagen en ontwikkeling, heeft zich echter binnen de organisatie van werk onmiddellijk als een botsing tussen sociale klassen gemanifesteerd. Laat mij duidelijk stellen dat wat ik hier beschrijf niet een of andere utopische kijk op reorganisatie is, maar het al te reële terrein en de werkelijke context van het conflict tussen de sociale klassen. De kapitalist moet een directe manier vinden om gezag uit te oefenen over subjectiviteit an sich; het bepalen en definiëren van taken verschuift naar het bepalen van subjectiviteiten. De nieuwe leuze van westerse samenlevingen is dat we allemaal 'subjecten moeten worden'. Participatief management is een machtsinstrument, een technologie om 'subjectieve processen' te creëren en te controleren. Aangezien het niet langer mogelijk is om subjectiviteit uitsluitend tot uitvoerende taken te beperken, wordt het nodig om de competentie van het subject in domeinen zoals management, communicatie en creativiteit met de condities van 'productie om de productie' in overeenstemming te brengen. Daarom maakt de leuze 'word een subject' de tegenstelling tussen hiërarchie en samenwerking, tussen autonomie en gezag helemaal niet ongedaan, maar verplaatst zij die in feite naar een hoger niveau, aangezien zij de persoonlijkheid van de individuele arbeider weliswaar mobiliseert, maar er tegelijkertijd ook mee botst. Dit discours is in de eerste plaats autoritair: men *moet* zich uitdrukken, men *moet* spreken, communiceren, samenwerken enzovoort. De 'toon' is dezelfde als die van de gezagdragers ten tijde van de taylorisatie; het enige wat er is veranderd, is de inhoud. Ten tweede, als het niet langer mogelijk is om jobs en verantwoordelijkheden strikt vast te leggen en te specificeren (zoals dat in het verleden werd gedaan aan de hand van 'wetenschappelijke' studies over arbeid), maar als jobs daarentegen vandaag de dag samenwerking en collectieve coördinatie vereisen, dan moeten de in die productie ingeschakelde subjecten goed kunnen communiceren – dan moeten zij actief participerende teamspelers worden. De communicatieve verhouding (zowel verticaal als horizontaal) is daarom volledig vooraf vastgelegd, zowel qua vorm als qua inhoud; ze is ondergeschikt aan het 'verkeer van informatie' en wordt verondersteld niets meer te zijn dan dat. Het subject wordt een eenvoudig doorgeefluik van codificering en decodificering, de boodschappen die het verstuurt moeten 'duidelijk en ondubbelzinnig' zijn, en dat alles in een door het management volledig genormaliseerde communicatiecontext. De noodzaak om gezag uit te oefenen en het geweld dat daarmee gepaard gaat, krijgen hier een normatieve communicatieve invulling.

De dwingende vraag vanwege het management dat werknemers 'communicatieve subjecten' moeten worden, vertoont zelfs een meer totalitaire tendens dan de vroegere strikte scheiding tussen intellectuele en manuele arbeid (ideeën en uitvoering), omdat het kapitalisme zelfs probeert de persoonlijkheid en de subjectiviteit van de arbeider in de waardeproductie in te schakelen. Het kapitaal verlangt een situatie waarin het gezag in het communicatieve proces en bij het subject zelf komt te liggen, en waarin de arbeider zelf de verantwoordelijkheid draagt om zich te controleren en te motiveren binnen het team, zonder de tussenkomst van een ploegbaas, wiens rol wordt geherdefinieerd tot die van facilitator. Eigenlijk maken werkgevers zich erg grote zorgen over het dubbele probleem dat deze situatie met zich meebrengt: zij worden gedwongen om de autonomie en de vrijheid van arbeid als de enige mogelijke vorm van samenwerking in het productieproces te erkennen, maar tegelijk moeten zij ervoor zorgen (en dit is voor een kapitalist van vitaal belang) dat de macht die met de nieuwe kwaliteit van arbeid en de organisatie ervan gepaard gaat niet wordt 'herverdeeld'. Vandaag de dag houdt het managementdenken enkel rekening met de subjectiviteit van de arbeiders om die te kunnen vastleggen volgens de productievereisten. En opnieuw slaagt deze transformatiefase erin te verdoezelen dat de individuele en collectieve belangen van de arbeiders en het bedrijf in feite niet dezelfde zijn.

Ik heb arbeid die door de arbeidersklasse wordt uitgevoerd als een abstracte activiteit gedefinieerd, waarbij vandaag de inzet van subjectiviteit een rol speelt. Om misverstanden te vermijden zou ik hieraan echter willen toevoegen dat dit soort productieve activiteit niet beperkt blijft tot hoogopgeleide arbeiders – de term verwijst naar de huidige gebruikswaarde van arbeidskracht en, algemener beschouwd, naar het type activiteit van ieder subject dat in de postindustriële maatschappij productief is. Men zou kunnen stellen dat bij hoogopgeleide en gediplomeerde arbeiders het 'communicatiemodel' al voorhanden en gevestigd is, en dat het bij hen een duidelijke ontwikkelingscapaciteit heeft. Bij jonge en 'precaire' werkers en bij werkloze jongeren hebben we echter te maken met een puur virtueel vermogen dat nog steeds onbestemd is, maar dat wel al alle kenmerken van een postindustriële productieve subjectiviteit vertoont. Het virtuele karakter van dit vermogen is noch betekenisloos noch ahistorisch: het is een opening en een capaciteit waarvan de historische wortels en antecedenten in de 'strijd tegen werk' van de fordistische arbeiders moeten worden gezocht, en meer recentelijk in de socialiseringsprocessen, de vorming via het onderwijs en de culturele zelfvalorisatie.

Deze transformatie van arbeid wordt nog duidelijker zichtbaar als men de sociale productiecyclus onder de loep neemt, namelijk enerzijds de 'diffuse fabriek' en de decentralisatie van de productie en anderzijds de verschillende vormen van tertiarisering. Zo kan men immers nagaan in hoeverre de cyclus van immateriële arbeid in de globale organisatie van de productie een strategische rol heeft weten te verwerven. Net als alle tertiaire activiteiten worden ook de verschillende activiteiten die vallen onder onderzoek, conceptualisering, het beheer van human resources enzovoort, georganiseerd binnen gecomputeriseerde multimedianetwerken. Het is in deze termen dat wij de productiecyclus en de organisatie van arbeid moeten begrijpen. De integratie van wetenschappelijke arbeid in industriële en tertiaire arbeid is een van de belangrijkste bronnen van productiviteit geworden en wint binnen de productiecycli die deze productiviteit organiseren nog aan belang.

De klassieke definitie van immateriële arbeid

Alle kenmerken van de postindustriële economie (in de industrie, maar ook in de maatschappij in haar geheel) zijn in hoge mate aanwezig in de klassieke vormen van 'immateriële' productie: audiovisuele productie, reclame, mode, het maken van software, fotografie, culturele activiteiten enzovoort. De activiteiten van deze soort immateriële arbeid dwingen ons om de klassieke definities van *werk* en *arbeidspotentieel* in vraag te stellen, omdat daarin de resultaten van verschillende types vaardigheden worden verenigd: intellectuele vaardigheden voor de cultureel-informationele inhoud; manuele vaardigheden om creativiteit en verbeelding te kunnen combineren met technische arbeid en handenarbeid; en ondernemersvaardigheden voor het managen van sociale relaties en het structureren van de sociale samenwerking waar zij deel van uitmaken. Deze immateriële arbeid is thuis in ongemedieerde collectieve vormen, en we kunnen stellen dat zij enkel bestaat in de vorm van netwerken en stromen. Hoe de productiecyclus van immateriële arbeid wordt georganiseerd (want een productiecyclus is precies wat het is, als we tenminste onze door 'fabrieksdenken' ingegeven vooroordelen even opzijzetten) is niet in een oogopslag duidelijk, want de cyclus wordt niet gedefinieerd door de vier muren van een fabriek. Deze cyclus vindt buiten plaats, in de ruimere maatschappij, op een territoriaal niveau dat we 'het reservoir van immateriële arbeid' kunnen noemen. Kleine, soms bijzonder kleine 'productieve units' (die vaak uit slechts één persoon bestaan) worden georganiseerd voor specifieke ad-hocprojecten en zijn vaak geen langer leven beschoren dan de duur van die specifieke opdrachten. De productiecyclus treedt enkel in werking wanneer de kapitalist er behoefte aan heeft; zit het werk erop, dan gaat de cyclus weer op in de netwerken en stromen die de reproductie en verrijking van de productiecapaciteit ervan mogelijk maken. Onbestendigheid, hyperexploitatie, mobiliteit en hiërarchie zijn de meest voor de hand liggende kenmerken van immateriële arbeid in de grote steden. Wat men 'zelfstandige' arbeid noemt, wordt in feite uitgevoerd door een intellectueel proletariaat waarvan de eigenlijke aard echter alleen wordt herkend door de werkgevers die deze klasse uitbuiten. Het is belangrijk te vermelden dat wie dergelijk werk verricht het doorgaans steeds moeilijker krijgt vrije tijd van werk te onderscheiden. In zekere zin raakt het leven onlosmakelijk verbonden met het werk. Deze vorm van arbeid wordt ook gekenmerkt door een echte bestuurscomponent die bestaat uit (1) een zeker vermogen om de sociale relatie van die arbeidsvorm te beheren en (2) het kunnen aanknopen van sociale samenwerkingsverbanden binnen de structuren van het reservoir van immateriële arbeid.

De kwaliteit van deze soort arbeidskrachten moet dus niet alleen worden gedefinieerd door hun professionele capaciteiten (die de creatie van de cultureel-informationele inhoud van het geproduceerde mogelijk maken), maar ook door hun vermogen om hun eigen activiteiten te 'managen' en de immateriële arbeid van anderen te coördineren (het voortbrengen en het beheren van de cyclus). Deze immateriële arbeid lijkt een echte mutatie van 'levende arbeid' en dit alles staat behoorlijk veraf van het tayloristische organisatiemodel.

Immateriële arbeid bevindt zich op het kruispunt van een nieuwe relatie tussen productie en consumptie, of meer nog: het is er de interface van. De activering van productieve samenwerking en de sociale relatie met de consument komt tot stand in en door het communicatieproces. De rol van immateriële arbeid bestaat erin om de voortdurende innovatie van de vormen en voorwaarden van communicatie (en dus ook van werk en consumptie) te bevorderen. Zij geeft een concrete vorm aan behoeften, dromen, de smaak van de consument enzovoort – met als resultaat producten die op hun beurt machtige producenten van behoeften, beelden en smaken worden. Wat het product van immateriële arbeid zo speciaal maakt (en ik herinner eraan dat de essentiële gebruikswaarde ervan wordt bepaald door zijn waarde als informationele en culturele inhoud) is het feit dat consumptie het *niet* vernietigt: veeleer verruimt en transformeert, en creëert het zelfs de 'ideologische' en culturele omgeving van de consument. Wat dit product tot stand brengt, is niet de fysieke capaciteit van de arbeidskracht: veeleer verandert het de persoon die er gebruik van maakt. Immateriële arbeid brengt in de eerste plaats een 'sociale relatie' tot stand (een relatie van innovatie, productie en consumptie). Alleen als zij hierin slaagt, heeft haar activiteit economische waarde. Deze activiteit maakt onmiddellijk een fenomeen duidelijk dat bij materiële productie 'verborgen' bleef, namelijk dat arbeid niet enkel 'goederen' produceert, maar vóór alles de kapitaalverhouding.

De autonomie van de productieve synergieën van immateriële arbeid

Mijn werkhypothese luidt daarom dat het startpunt van de cyclus van immateriële arbeid een onafhankelijke sociale arbeidskracht is die bij machte is zowel haar eigen werk als haar relaties tot bedrijfsentiteiten te organiseren. De industrie vormt noch creeert deze nieuwe arbeidskracht, maar neemt haar gewoon aan boord en past ze aan waar nodig. Het feit dat de industrie controle over deze nieuwe arbeidskracht kan uitoefenen impliceert dat deze laatste onafhankelijk georganiseerd is en dat 'vrije ondernemersactiviteit' een van haar kenmerken is. Dit thema voert ons naar het debat over het wezen van werk in de postfordistische fase van de organisatie van arbeid. De onder economen gangbare opvatting over deze problematiek kan kernachtig worden samengevat: immateriële arbeid opereert binnen die organisatievormen die binnen de industriële centralisatie toelaatbaar zijn. Er zijn twee verschillende scholen die deze basis als uitgangspunt nemen: de ene ligt in het verlengde van de neoklassieke analyse, de andere bouwt voort op de systeemtheorie. De eerste school benadert het probleem via een herdefiniëring van de marktproblematiek. Zij suggereert dat men om de communicatiefenomenen en de nieuwe organisatorische dimensies te verklaren niet alleen samenwerking en de intensiteit van arbeid, maar ook andere analytische variabelen (antropologische? immateriële?) moet verdisconteren, en dat men op basis daarvan nog andere optimalisatiedoelstellingen ter tafel kan brengen. Het neoklassieke model heeft het trouwens behoorlijk moeilijk om zich van de door de algemene evenwichtstheorie opgelegde coherentiebeperkingen te bevrijden. De nieuwe fenomenologieën van arbeid, de nieuwe organisatorische dimensies, de communicatie, het potentiële vermogen van spontane synergieën, de autonomie van de betrokken subjecten en de onafhankelijkheid van de netwerken werden niet voorzien, noch waren ze te voorzien door een algemene theorie die ervan uitging dat materiële arbeid en een industriële economie essentieel waren.

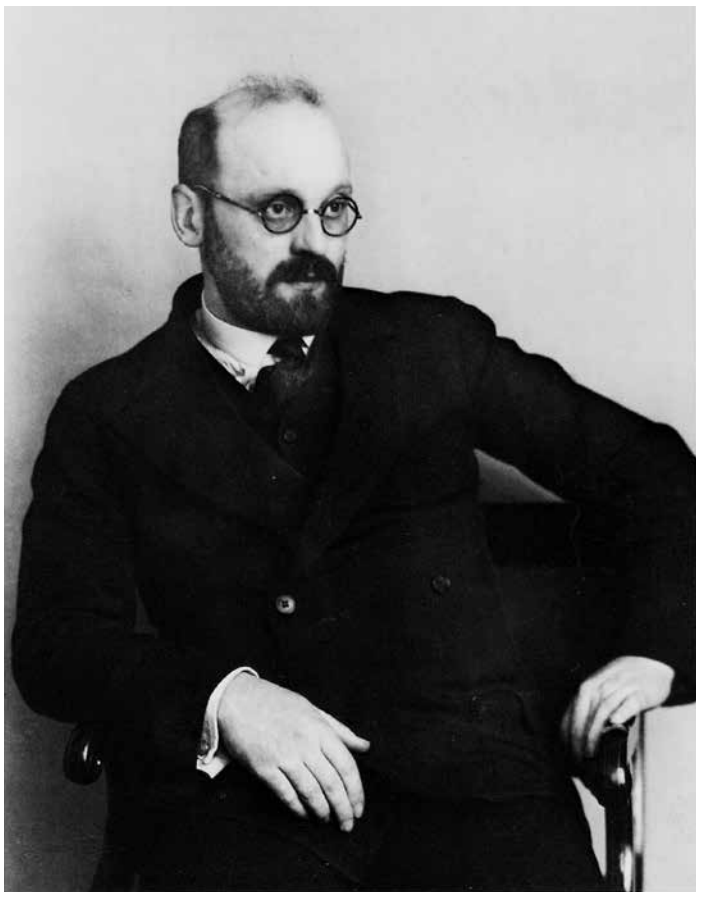
Nu er nieuwe gegevens beschikbaar zijn, zien we dat de micro-economie tegen de macro-economie in opstand komt en dat het klassieke model aangetast wordt in het licht van de onherleidbare complexiteit van een nieuwe antropologische werkelijkheid.

Door de beperking van de markt uit te schakelen en organisatie op de eerste plaats te stellen, staat de systeemtheorie meer open voor de nieuwe fenomenologie van arbeid en vooral voor de opkomst van immateriële arbeid. De meer geavanceerde systeemtheorieën beschouwen organisatie als een samenspel van factoren, zowel materiële als immateriële en zowel individuele als collectieve, die het voor een bepaalde groep mogelijk maken om bepaalde doelstellingen te behalen. Het succes van dit organisatorische proces hangt onder meer af van instrumenten voor het opstellen van regels, zij het voluntaire, zij het automatische. Zo wordt het mogelijk om de zaken vanuit het perspectief van sociale synergieën te bekijken en kan immateriële arbeid worden geaccepteerd op grond van haar globale doeltreffendheid. Deze gezichtspunten gaan echter nog steeds uit van een beeld van de organisatie van werk en zijn sociale domein waarin vanuit economisch oogpunt de effectieve activiteit (m.a.w. de activiteit conform de doelstelling) onvermijdelijk als een surplus met betrekking tot collectieve cognitieve mechanismen wordt beschouwd. De sociologie en de economische studie van arbeid zijn als systemische disciplines beide niet in staat om van dit gezichtspunt af te wijken.

Ik ben ervan overtuigd dat wij via een analyse van immateriële arbeid en een precieze beschrijving van haar organisatie de vooronderstellingen van de theorieën over bedrijfsvoering van zowel de neoklassieke als de systeemtheoretische school zullen kunnen overstijgen en dat wij op een territoriaal niveau een ruimte voor een radicale autonomie van de productieve synergieën van immateriële arbeid zullen kunnen definiëren, waardoor wij tegen de oude opvattingen zullen kunnen ingaan, om aldus zelfverzekerd het denkspoor van een 'antroposociologie' uit te werken, die richtinggevend zal zijn.

Op het moment dat dit binnen de sociale productie het dominante standpunt is geworden, zal blijken dat de continuïteit van de productiemodellen is doorbroken. Daarmee bedoel ik dat ik, in tegenstelling tot veel postfordistische theoretici, niet geloof dat deze nieuwe arbeidskracht enkel in dienst staat van een nieuwe historische fase van het kapitalisme en zijn accumulatie- en reproductieprocessen. Zij is veelmeer het product van een 'stille revolutie' die plaatsvindt in de antropologische realiteiten van werk en in de herconfiguratie van zijn betekenissen. Loonarbeid en directe onderwerping (aan organisatie) zijn niet langer de belangrijkste vorm van de contractuele relatie tussen kapitalist en werker. Een polymorf, zelfstandig type van werk heeft die dominante positie ingenomen, werk dat wordt uitgevoerd door een soort 'intellectuele werker' die zelf een ondernemer is, in een markt die constant beweegt, en in netwerken die mettertijd (onder meer wat hun locatie betreft) kunnen veranderen.

August Sander
Rundfunksekretärin, Köln, 1931



August Sander
Schriftsteller, Köln, 1928

August Sander
Notar, Köln, 1924

De cyclus van immateriële productie

Tot dusver heb ik het concept immateriële arbeid geanalyseerd en geconstrueerd vanuit een bij wijze van spreken 'microeconomische' optiek. Beschouwen we echter immateriële arbeid binnen de productiecyclus in zijn geheel, de cyclus waarvan zij het strategische stadium is, dan wordt een reeks kenmerken van het posttayloristische productieproces zichtbaar waarmee wij totnogtoe geen rekening hebben gehouden.

Ik wil voornamelijk tonen hoe het valorisatieproces vaak wordt vereenzelvigd met het productieproces van sociale communicatie en hoe de twee stadia (valorisatie en communicatie) een directe sociale en territoriale dimensie hebben. Het concept immateriële arbeid gaat uit van en resulteert in een uitbreiding van productieve samenwerking die zelfs de productie en reproductie van communicatie inhoudt, en op die manier ook van de belangrijkste inhoud van deze communicatie, namelijk subjectiviteit.

Integreerde het fordisme consumptie in de cyclus van kapitaalreproductie, het postfordisme integreert communicatie. Vanuit een strikt economisch perspectief ontregelt de cyclus van de reproductie van immateriële arbeid de relatie tussen productie en consumptie, omdat hij in dezelfde mate door 'de heilzame cirkel van Keynes' als door de marxistische reproductieschema's uit het tweede deel van *Het kapitaal* wordt gedefinieerd. Eerder dan te spreken van een omwenteling in het systeem van 'vraag en aanbod', moeten we het hebben over een herdefiniëring van de verhouding tussen productie en consumptie. Zoals we eerder al aangaven is de consument in de fabricage van het product al van bij de ontwerpfase meegedacht. De rol van de consument is niet langer beperkt tot het consumeren (en zo het vernietigen) van goederen, wel integendeel: zijn of haar consumptie moet *productief* zijn, in overeenstemming met de noodzakelijke voorwaarden en de nieuwe producten. Consumptie betekent dan in de eerste plaats het consumeren van informatie, en is niet langer enkel het 'realiseren' van een product, maar een echt, zelfstandig sociaal proces dat momenteel *communicatie* wordt genoemd.

De grootschalige industrie en de dienstensector

Om de nieuwe kenmerken van de productiecyclus van immateriële arbeid goed te kunnen onderscheiden, moeten we hem vergelijken met de productieprocessen van de grootschalige industrie en de dienstensector. Als het geheim van de posttayloristische productie (namelijk dat sociale communicatie en de sociale relatie die eraan ten grondslag ligt productief worden) rechtstreeks af te leiden is uit de cyclus van immateriële productie, dan is het interessant om te onderzoeken hoe deze nieuwe sociale relaties ook de industrie en de dienstensector stimuleren, en hoe zij ons zelfs dwingen om de klassieke vormen van 'productie' te herformuleren en te reorganiseren.

De grootschalige industrie

De postindustriële onderneming en economie zijn gebaseerd op het manipuleren van informatie. Eerder dan (zoals 19de-eeuwse ondernemingen) de interne mechanismen van het productieproces te bewaken en de grondstoffenmarkten (inclusief die van arbeid) te superviseren, focust het huidige bedrijfsleven op het domein buiten het productieproces, namelijk op de verkoop en de relatie met de consument. De klemtoon ligt altijd meer op vercommercialisering en financiering dan op productie. Voordat een product wordt gefabriceerd moet het worden verkocht, zelfs in 'zware' industrieën zoals de automobielsector: een auto wordt pas in productie genomen als het salesnetwerk groen licht geeft. Deze strategie is gebaseerd op de productie en consumptie van informatie, en mobiliseert belangrijke communicatie- en marketingstrategieën om informatie te verzamelen (het opsporen van markttendensen) en te verspreiden (het creëren van een markt). In de tayloristische en fordistische productiesystemen kon Ford, door de introductie van massaconsumptie van gestandaardiseerde producten, nog altijd zeggen dat de consument de keuze had tussen de ene zwarte T5 en een andere zwarte T5, maar 'vandaag de dag is het standaardproduct niet langer een garantie op succes, en de automobielsector, die vroeger de grootste verdediger van het aanbieden van goedkope modellenreeksen was, werpt zich nu op als een lichtend voorbeeld van een neo-industrie gericht op individualisering' – en op kwaliteit.[1] Voor het leeuwendeel van de bedrijven betekent overleven een constante zoektocht naar nieuwe commerciële mogelijkheden, die leiden naar het identificeren van steeds meer uiteenlopende productlijnen. Innovatie is niet langer onderworpen aan de rationalisering van arbeid, maar ook aan commerciële imperatieven. Daaruit kunnen we opmaken dat het postindustriële product het resultaat is van een creatief proces waarin zowel producent als de consument betrokken zijn.

De dienstensector

In de 'dienstensector' (grote bancaire diensten, verzekeringen…) tekenen de karakteristieken van het hierboven beschreven proces zich nog duidelijker af dan in de industrie in de strikte zin van het woord. Vandaag zijn wij getuige van een ontwikkeling van de 'relaties' binnen de dienstensector, eerder dan van een groei van die sector. De evolutie weg van het tayloristische model voor de organisatie van diensten wordt gekenmerkt door de integratie van de verhouding tussen productie en consumptie, waarbij de consument in feite actief tussenkomt in de samenstelling van een product. De 'dienst' als product wordt een sociale constructie en een sociaal proces van 'ontwerp' en innovatie. In de dienstensector is er een afname van het aantal 'backoffice'-taken (de klassieke dienstverlening) ten gunste van het aantal 'frontoffice'-taken (de relaties met de klant). Er heeft dus een verschuiving plaatsgevonden van *human resources* naar de voor de buitenstaander meer zichtbare kant van het zakendoen. Uit recente sociologische analyses blijkt dat hoe meer een product dat door de dienstensector wordt verhandeld de kenmerken van een immaterieel product heeft, hoe verder het afstaat van het model van de industriële organisatie van de relatie tussen productie en consumptie. De verandering in deze relatie heeft een directe impact op de organisatie van de tayloristische arbeid die de diensten produceert, aangezien zij zowel de inhoud van die arbeid als de arbeidsverdeling in vraag stelt (en daarmee verliest ook de relatie tussen ontwerp en uitvoering haar unilaterale karakter). Als het product door de interventie van de klant wordt gedefinieerd en dus permanent evolueert, wordt het steeds moeilijker om de productienormen van diensten te definiëren en een 'objectieve' maatstaf van productiviteit te bepalen.

Immateriële arbeid

Al deze kenmerken van de postindustriële economie (die men zowel in de grootschalige industrie als in de tertiaire sector aantreft) worden verder toegespitst in zuiver 'immateriële' productievormen. Audiovisuele productie, reclame, mode, software, territoriumbeheer enzovoort, worden alle gekenmerkt door een specifieke relatie tussen productie en de markt of de consumenten. Dit staat het verst af van het tayloristische model. Immateriële arbeid creëert en verandert voortdurend de vormen en voorwaarden van de communicatie, die op haar beurt als interface fungeert die de relatie tussen productie en consumptie vormgeeft. Zoals ik eerder al opmerkte, produceert immateriële arbeid in de eerste plaats een sociale relatie – wat zij produceert zijn niet enkel goederen, maar ook de kapitaalverhouding.

Als productie vandaag meteen ook de productie van een sociale relatie inhoudt, dan is subjectiviteit de 'grondstof' van immateriële arbeid, net als de 'ideologische' omgeving waarin deze subjectiviteit thuis is en zich reproduceert. De productie van subjectiviteit houdt op louter een instrument van sociale controle te zijn (voor de reproductie van mercantiele relaties) en wordt op een directe manier productief, omdat onze postindustriële maatschappij als doel heeft de consument/communicator te construeren, en wel als een 'actieve' instantie. Immateriële werkers (zij die in de reclamesector werkzaam zijn, in de modewereld, in marketing, televisie, cybernetica enzovoort) komen tegemoet aan een behoefte van de consument, een behoefte die zij echter tegelijk ook zelf creeren. Het feit dat immateriële arbeid subjectiviteit en economische waarde produceert, toont terzelfder tijd aan hoe kapitalistische productie ons leven is binnengedrongen en alle tegenstellingen tussen economie, macht en kennis heeft opgeheven. Het proces van sociale communicatie (en de belangrijkste inhoud ervan, namelijk de productie van subjectiviteit) wordt hier rechtstreeks productief, omdat het op een bepaalde manier productie 'produceert'. Het proces waardoor het 'sociale' (alsook hetgeen nog socialer is, namelijk taal, communicatie enzovoort) 'economisch' wordt, is nog niet voldoende bestudeerd. In feite zijn we langs de ene kant vertrouwd met een analyse van de productie van subjectiviteit die wordt gedefinieerd als het constitutieve 'proces' dat specifiek is voor een 'relatie tot het ik met betrekking tot de productievormen eigen aan kennis en macht' (zoals een bepaalde strekking binnen de poststructuralistische Franse filosofie het omschrijft), maar het raakvlak tussen deze analyse en de vormen van kapitalistische valorisatie is eerder klein. Aan de andere kant heeft een netwerk van economen en sociologen (en voor hen reeds de Italiaanse postoperaïstische traditie) een uitgebreide analyse gemaakt van de 'sociale vormen van productie', maar die analyse integreert te weinig de productie van subjectiviteit als de inhoud van valorisatie. De posttayloristische productiewijze wordt echter precies gekenmerkt door het feit dat zij subjectiviteit inzet, zowel bij het activeren van productieve samenwerkingsverbanden als bij de productie van de 'culturele' inhoud van het geproduceerde goed.

Het esthetische model

Maar hoe krijgt het productieproces van sociale communicatie vorm? Hoe wordt in dit proces subjectiviteit geproduceerd? Hoe wordt de productie van subjectiviteit de productie van de consument/communicator en diens vermogen om te consumeren en te communiceren? En welke rol speelt immateriële arbeid in dit proces? Zoals eerder gezegd is mijn hypothese de volgende: *Het proces van de productie van communicatie*

wordt nagenoeg één met het valorisatieproces. Werd in het verleden communicatie fundamenteel georganiseerd door de taal en de instellingen voor ideologische en literaire/artistieke productie, dan wordt communicatie vandaag de dag, omdat zij in direct verband staat met de industriële productie, gereproduceerd via specifieke technologische schemata (reproductietechnologieën voor kennis, ideeën, beeld, geluid en taal) en via vormen van organisatie en 'management' die een nieuwe productiewijze ondersteunen.

Als je wil proberen te begrijpen hoe sociale communicatie tot stand komt en hoe zij onder een 'economische' noemer wordt gebracht, is het nuttiger om een 'esthetisch' model te gebruiken waarin de auteur, reproductie en receptie een rol spelen, dan om terug te grijpen naar het 'materiële' productiemodel. Het 'esthetische' model maakt enkele aspecten zichtbaar die binnen de traditionele economische categorieën vaak verborgen blijven, maar die, zo zal ik aantonen, de specifieke kenmerken van de posttayloristische productiemiddelen uitmaken.[2] Dit 'esthetische/ideologische' productiemodel zal vervolgens omgevormd worden tot een kleinschalig sociologisch model, met alle beperkingen en moeilijkheden die met een dergelijke sociologische transformatie gepaard gaan. Het model van auteur, reproductie en receptie heeft een tweevoudige transformatie nodig: ten eerste moeten de drie stadia van dit creatieproces rechtstreeks door hun sociale vorm worden gekarakteriseerd, en ten tweede moet elk van deze drie stadia worden geduid als de uitdrukking van een reële productiecyclus.[3]

De 'auteur' moet van zijn individuele dimensie worden ontdaan en in een industrieel georganiseerd productieproces worden omgezet (met arbeidsverdeling, investeringen, bestellingen enzovoort), 'reproductie' wordt een massareproductie georganiseerd volgens de wetten van de rentabiliteit, en het publiek (de 'receptie') valt dan min of meer samen met de consument/communicator. In dit proces van socialisatie en onderschikking binnen de economie van intellectuele activiteit krijgt het 'ideologische product' doorgaans alle kenmerken van een verhandelbaar product. Ik wil echter benadrukken dat de onderschikking van dit proces aan de kapitalistische logica en de commodificatie van de producten ervan geen afbreuk doet aan het specifieke karakter van de esthetische productie, namelijk de creatieve relatie tussen auteur en publiek.

De kenmerken van de immateriële arbeidscyclus

Laat mij kort de *specifieke verschillen* van de 'stadia' waaruit de productiecyclus van immateriële arbeid bestaat (de immateriële arbeid zelf, haar 'ideologische/gecommodificeerde producten' en het 'publiek'/de 'consument') uitwerken ten opzichte van de klassieke vormen van 'kapitaalreproductie'.

Wat het aspect 'auteur' van immateriële arbeid betreft is het nodig om *de radicale autonomie van de productieve synergieën ervan* te benadrukken. Zoals we hebben gezien dwingt immateriële arbeid ons om de klassieke definities van *werk* en *arbeidspotentieel* in vraag te stellen, omdat zij het resultaat is van verschillende types knowhow: intellectuele vaardigheden, manuele vaardigheden en ondernemersvaardigheden. Immateriële arbeid is thuis in *van nature* collectieve vormen die bestaan uit netwerken en stromen. De onderschikking van deze vorm van samenwerking en de 'gebruikswaarde' van deze vaardigheden aan de kapitalistische logica doet niet af aan de fundamenten en de betekenis van immateriële arbeid, wel integendeel: zij legt antagonismen en tegenstellingen bloot die, om opnieuw naar een marxistische formulering terug te grijpen, toch minstens om een nieuw soort uiteenzetting vragen.

Het 'ideologische product' wordt in alle opzichten gecommodificeerd. De term *ideologisch* kenmerkt het product niet als een 'weergave' van de realiteit, als een vals of werkelijk bewustzijn van de realiteit: het is eerder zo dat ideologische producten nieuwe stratificaties van de realiteit *produceren*; zij bevinden zich op het kruispunt waar menselijke kracht, kennis en actie samenkomen. Nieuwe modi van zien en weten vereisen nieuwe technologieën, en nieuwe technologieën vereisen nieuwe vormen van zien en weten. Deze ideologische producten zijn volledig in de formatieprocessen van sociale communicatie geïnternaliseerd, waarmee ik bedoel dat zij tegelijk het resultaat en de voorwaarden van deze processen zijn. Het geheel van ideologische producten creëert de menselijke ideologische omgeving. Ideologische producten worden weliswaar gecommodificeerd, maar verliezen in dat transformatieproces nooit hun specificiteit: *zij zijn altijd gericht tot iemand, ze zijn 'ideologisch significant'*, waardoor zich ook hier het probleem van 'betekenis' stelt.

Het model voor de consument (het publiek/de klant) is vandaag vaak het grote publiek. Het publiek (in de zin van 'de gebruikers': lezers, luisteraars, kijkers) tot wie de auteur zich richt heeft een tweevoudige productieve functie. Ten eerste is het publiek als de geïntendeerde ontvanger van het ideologische product een constitutief element van het productieproces. Ten tweede is het publiek productief via de receptie, die het product een 'plaats in het leven' geeft (de receptie integreert het product m.a.w. in de sociale communicatie) en het toelaat te leven en te evolueren. *Zo beschouwd is receptie dus een creatieve handeling* en een integratief onderdeel van het product. Dit tweeledige proces van 'creativiteit' wordt door de commodificatie van het product niet tenietgedaan; de transformatie moet dit proces opnemen zoals het is en het proberen te controleren en ondergeschikt maken aan haar eigen waardesysteem.

Wat de commodificatie van een product dus niet kan uitwissen is het *eventkarakter*, het open creatieproces dat plaatsvindt tussen immateriële arbeid en het publiek en dat georganiseerd wordt door communicatie. Als de innovatie in immateriële productie wordt geïntroduceerd door dit open creatieproces, dan is de ondernemer, tenminste als hij de consumptie steeds opnieuw, in een oneindige beweging, wil stimuleren, gebonden aan de 'waarden' die worden geproduceerd door het publiek/de consument. Deze waarden vooronderstellen bepaalde levenswijzen, bestaanswijzen en levensvormen, die hen ondersteunen. Hieruit kunnen we twee belangrijke gevolgen afleiden. Het eerste gevolg is dat de waarden 'aan het werk' worden gezet. De commodificatie van het ideologische product verstoort of wijzigt de sociale voorstellingswereld die in de levensvormen wordt geproduceerd, maar tegelijk staat commodificatie machteloos tegenover haar eigen productie. Het tweede gevolg is dat het nu de levensvormen (in hun collectieve en samenwerkingsvormen) zijn, die de bron van innovatie worden.

Deze analyse van de verschillende 'stadia' van de cyclus van immateriële arbeid noopt mij tot de stelling dat het de sociale relatie in haar geheel is (hier gerepresenteerd door de relatie auteur-werk-publiek) die 'productief' is, en wel volgens modaliteiten die op een directe manier 'betekenis' in deze relatie betrekken. Het specifieke van dit type productie laat niet enkel zijn sporen na in de 'vorm' van het productieproces, namelijk door het creëren van een nieuwe relatie tussen productie en consumptie, maar het stelt de kapitalistische toe-eigening van dit proces voor een legitimiteitsprobleem. Deze samenwerking kan in geen geval vooraf worden bepaald door de economie, aangezien zij te maken heeft met het maatschappelijke leven zelf. Pas achteraf kan 'de economie' zich de vormen en producten van deze samenwerking toe-eigenen, door hen te normaliseren en te standaardiseren. De creatieve en innovatieve elementen zijn nauw verbonden met de waarden die alleen door de levensvormen worden geproduceerd. In postindustriële maatschappijen moet men creativiteit en productiviteit enerzijds zoeken in de dialectiek tussen de levensvormen en de waarden die zij produceren, en anderzijds in de activiteiten van de subjecten waarop deze vormen steunen. Voor de legitimering die de (schumpeteriaanse) ondernemer in zijn of haar vermogen tot innovatie vond, ontbreekt vandaag de dag elk fundament. Omdat het niet de kapitalistische ondernemer is die de vormen en inhouden van immateriële arbeid produceert, produceert hij of zij geen innovatie meer. 'De economie' kan enkel nog de activiteit van immateriële arbeid beheren en reguleren, en enkele instrumenten creëren voor de controle en de creatie van het publiek/de consument via het uitoefenen van controle over communicatie- en informatietechnologieën en hun organisatorische processen.

Creatie en intellectuele arbeid

Deze korte beschouwingen laten ons toe om het creatie- en verspreidingsmodel eigen aan intellectuele arbeid in vraag te stellen en de idee dat 'creativiteit' een uitdrukking van 'individualiteit' of het exclusieve eigendom van de 'hogere' klassen zou zijn achter ons te laten. De werken van Simmel en Bachtin, geschreven in een tijd toen immateriële arbeid nog maar pas 'productief' was geworden, bieden ons twee totaal verschillende manieren om de relatie tussen immateriële arbeid en de maatschappij te interpreteren. Bij Simmel blijft die relatie volledig gebaseerd op het onderscheid tussen manuele en intellectuele arbeid, en krijgen we een theorie over de creativiteit van intellectuele arbeid. Bachtin weigert dit kapitalistische onderscheid als een vaststaand feit te beschouwen en werkt een theorie uit van sociale creativiteit. Simmel legt in feite de functie van 'mode' uit via het fenomeen van imitatie of onderscheiding, zoals die worden gereguleerd en bepaald door relaties binnen en tussen de verschillende klassen. Volgens deze theorie zijn het de hogere niveaus van de middenklassen die mode creëren, en zijn het de lagere klassen die hen proberen te imiteren. Mode fungeert hier als een barricade die voortdurend moet worden opgeworpen omdat zij voordurend wordt neergehaald. Interessant voor onze discussie is dat de immateriële arbeid van creatie volgens deze visie beperkt blijft tot een specifieke sociale groep en niet wordt verspreid, behalve dan via imitatie. Op een dieper niveau accepteert dit model dus de op de tegenstelling tussen manuele en intellectuele arbeid gebaseerde arbeidsverdeling, die als doel heeft het sociale proces van creatie en innovatie te regelen en te 'mystificeren'. Op het moment dat massaconsumptie nog maar pas was ontstaan (een evolutie waarvan Simmel de effecten op een uiterst intelligente manier heeft ingeschat) correspondeerde dit model misschien nog tot op zekere hoogte met de marktdynamiek van immateriële arbeid, maar in een postindustriële maatschappij kan het de relatie tussen immateriële arbeid en het publiek/de consument niet langer verklaren. Bachtin echter definieert immateriële arbeid als het uitwissen van het onderscheid tussen 'materiële en immateriële arbeid' en toont hoe creativiteit een sociaal proces is. Bachtins werk over 'esthetische productie' heeft, net als dat van de leden van de 'Bachtin-kring' tijdens zijn jaren in Leningrad, diezelfde sociale focus.

Dit is het soort onderzoek dat volgens mij de juiste richting aangeeft om tot een goede theorie van de sociale cyclus van immateriele productie te komen.

Vertaling uit het Engels: Iannis Goerlandt

Deze tekst is een vertaling van de tekst die u vindt op http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm

Noten

1 Yves Clot, *Renouveau de l'industrialisme et activité philosophique*, in: *Futur antérieur* vol. 10 (1992), nr. 2, pp. 20-29.
2 Zowel de creatieve als de sociale elementen van deze productie sterken me in mijn voornemen om het 'esthetische model' te gebruiken. Het is interessant om te zien langs welke weg men tot dit nieuwe concept van arbeid zou kunnen komen, ofwel vertrekkend van de artistieke activiteit (in navolging van de situationisten) ofwel van de traditionele fabrieksactiviteit (in navolging van de Italiaanse operaïsten). Beide opvattingen gaan uit van het erg marxistische concept 'levende arbeid'.
3 Reeds Walter Benjamin analyseerde hoe sinds het einde van de 19de eeuw de artistieke productie en reproductie, net zoals hun perceptie, collectieve vormen hebben aangenomen. Ik kan hier helaas niet ingaan op zijn werken, maar zij zijn in ieder geval van fundamenteel belang voor al wie een genealogie van immateriële arbeid en haar reproductievormen wil uitwerken.

Wanneer autonomie immaterieel is

Bij *Immateriële arbeid* van Maurizio Lazzarato

PIETRO BIANCHI & MARINA MICHELI

Het essay *Lavoro immateriale* van Toni Negri en Maurizio Lazzarato werd eerst gepubliceerd in 1991 in het Parijse tijdschrift *Futur Antérieur*, en het jaar daarop in het nulnummer van *DeriveApprodi*, een Romeins tijdschrift dat zijn stempel zou drukken op het militante politieke en theoretische onderzoek in het Italië van de jaren 90. De Italiaanse 'lange 68' is dan al elf jaar voorbij. Sinds 1980 heeft de herstructurering van het kapitalisme het sociale, politieke, productieve en culturele landschap in Italië radicaal gewijzigd. Wanneer de Italianen spreken van hun 'lange 68', dan doelen ze op een periode van bijna twintig jaar. Maar de 'lange 68' ging niet van start in 1968 en was evenmin het werk van de studenten. Het begon allemaal in 1962, met de rellen op de Turijnse Piazza Statuto, waar duizenden arbeiders twee dagen lang het hoofd boden aan de politie. Daarmee verrasten ze zelfs de communistische partij en de vakbonden, die buitenspel werden gezet door een oncontroleerbare, opstandige en spontane arbeidersklasse die grotendeels bestond uit jonge en gedepolitiseerde migranten uit Zuid-Italië. Mario Tronti – samen met Negri een van de 'historische vaders' van het Italiaanse *operaismo* – zou deze klasse later een 'ruw heidens ras' noemen: een antagonistische en materialistische arbeidersklasse die meer aandacht heeft voor direct conflict dan voor politieke berekening op de lange termijn. Het eindpunt van de 'lange 68', zo'n twintig jaar later, speelde zich opnieuw in Turijn af en had ook met Fiat te maken. Het was de zogeheten Mars van de Veertigduizend, een grote optocht van 'witte boorden' die uiting gaven aan hun wanhoop bij de aanhoudende stakingen waarmee de vakbonden tegen de ontslagen protesteerden. Deze mars leidde tot de terugkeer naar de patronale orde en het einde van het lange tijdperk van arbeidersconflicten. De jaren 80 waren begonnen.

We verwijzen naar deze historische context omdat je het intellectuele parcours van een groep onorthodoxe marxistische denkers (onder wie Negri en Lazzarato) moeilijk kunt begrijpen als je niet weet wat de Italiaanse 'lange 68' in het algemeen en het Italiaanse *operaismo* in het bijzonder hebben betekend. Die denkers waren de protagonisten van deze periode en ze bleven er ook in hun verdere onderzoek geregeld aan refereren. Het Italiaanse *operaismo*, een van de belangrijkste en meest vernieuwende stromingen binnen het onorthodoxe marxisme, stond voor theoretisch onderzoek gekoppeld aan militante praktijk. Vanaf het begin van de jaren 60 kreeg het *operaismo* via diverse tijdschrif-

ten, groeperingen en onderzoekscollectieven een grote aanhang van vooraanstaande intellectuelen en militanten voor wie deze ervaringen een blijvend belang hadden, ook al sloegen zij achteraf soms verschillende wegen in. De twee hoofdfiguren zijn ongetwijfeld Toni Negri en Mario Tronti, maar er zijn nog vele anderen, onder wie Sergio Bologna, Massimo Cacciari, Alberto Asor Rosa, Raniero Panzieri en Vittorio Rieser. Het *operaismo* is onlosmakelijk verbonden met de opkomst van een nieuw sociaal subject in het Italië van begin jaren 60 – de 'massa-arbeider' – en tegelijk ook met een politieke en theoretische praktijk die de analyse van de arbeidersklasse en van de veranderingen binnen de kapitalistische productiewijze centraal stelde. Dat laatste was een thema dat binnen de Italiaanse communistische partij van de jaren 50 zo goed als vergeten was geraakt. Het eerste theoretische laboratorium ontstond vanuit de *Quaderni Rossi* ('Rode cahiers'), een tijdschrift dat zich ontpopte tot een instrument van de arbeidersstrijd en dat zich met name dankzij het werk van Romano Alquati concentreerde op de praktijk van de arbeidersenquête. Dit betekende vooral dat er voor het eerst werd geëxperimenteerd met een sociologie die ten dienste stond van de arbeidersstrijd, niet van de industrie of van technologische innovatie. Het was een onderzoek dat de arbeidersklasse nu eens niet als onderzoeksobject, maar als een te organiseren subject behandelde.

In de geschiedenis van het *operaismo* deden zich van het begin van de jaren 60 tot 1980 verscheidene veranderingen voor die we hier niet in detail kunnen behandelen. Er waren de tijdschriften *Quaderni Rossi* en *Classe Operaia* ('Arbeidersklasse'), er was de oprichting van de partij *Potere Operaio* ('Arbeidersmacht') op het moment dat de grote studentenbeweging zich in 1969 bij de arbeiders aansloot, er waren de verspreide en spontane groeperingen van de *Autonomia* in de jaren 70, en in 1977 waren er enerzijds de gewapende groeperingen (*Brigate Rosse, Prima Linea*), anderzijds de opstanden van jongeren in de steden. Voor velen (en in eerste instantie voor Mario Tronti) was de ervaring van het *operaismo* al voorbij na de fabrieksopstanden van de jaren 60 en het begin van de jaren 70. Het was echter Toni Negri die het 'operaïstische' denken (via een aantal theoretische 'scheuren' die vaak met politieke en persoonlijke breuken gepaard gingen) tot in zijn uiterste consequenties zou doorvoeren. Negri zorgde voor een doorgeefluik tussen het *operaismo* en andere, ook niet-Italiaanse theoretische stromingen, zoals het poststructuralistische Franse denken van Deleuze en Foucault. Nog dankzij Negri en het succes van diens recente werken (*Empire* en *De menigte* met Michael Hardt) kreeg het operaïstische denken doorgang in de Angelsaksische wereld en aan talloze universiteiten.

Terug naar 1991 en naar de groep van militanten en theoretici die de leiding had over de tijdschriften *Futur Antérieur* en *DeriveApprodi*. Haast alle betrokkenen hebben zich ontwikkeld met de ervaring van de *Autonomia* en van het late *operaismo* uit de jaren 70 in het achterhoofd: we herkennen o.a. de namen van Toni Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno, Nanni Balestrini, Sergio Bianchi, Luciano Ferrari Bravo, Christian Marazzi, Carlo Vercellone, Franco Piperno en Franco 'Bifo' Berardi. Het basisidee was dat er een theoretisch en militant experiment zou worden ondernomen dat 'voorbij' de zware herstructurering van het kapitalisme uit de jaren 80 zou reiken; een experiment dat erin zou slagen een nieuw licht te werpen op de analyse van de kapitalistische productiewijze, die in vergelijking met de tijd van de 'massa-arbeider' een duidelijke mutatie had ondergaan. Ondertussen waren er jaren van repressie geweest (veel figuren, onder wie Negri en Lazzarato, leefden verplicht als ballingen in Frankrijk), jaren waarin diverse bewegingen waren teloorgegaan, waarin er sprake was van een terugtrekking in de privé-sfeer en waarin het heroïnegebruik wijdverbreid raakte. De politieke subjectiviteit in Italië vervaagde tot marginale vormen van tegencultuur (zoals die van de *centri sociali occupati* en van de *cyberpunk communities*) die meer te maken hadden met rebelse levenswijzen dan met conflicten in de arbeidssfeer. Tussen 1989 en 1991, wanneer de landen van het 'werkelijk bestaande socialisme' zich openstelden voor de vrije markteconomie en de Italiaanse communistische partij in verval raakte, werd ook het internationale scenario grondig gewijzigd.

In deze context onderneemt de groep rond *DeriveApprodi* een collectieve analyse van de veranderde arbeidssituatie en de gewijzigde kapitalistische productiewijze. Daarbij gaat men uit van categorieën zoals 'immateriële arbeid' en 'postfordisme'. Ook grijpt men terug naar belangrijke theoretische elementen uit de traditie van het *operaismo* (en meer bepaald uit het denken van Negri). Zo is er de overtuiging dat elk herstructureringsproces van een productiewijze de uitkomst is van een kapitalistische reactie op een 'strijdcyclus', of is er de gewoonte om dergelijke transformaties aan een zogeheten 'tendentieuze lectuur' te onderwerpen. Met dit laatste concept wordt een methode bedoeld waarbij men geen tijd verliest met een zogenaamd objectieve voorstelling van een proces, maar wel een 'tendens' aan het licht brengt: een soms relatief marginaal symptomatisch element dat de *betekenis* van het hele proces kan belichten. Het belang van deze benadering is dat ze de aandacht vestigt op kritische 'barsten' waarbinnen *politiek* en *subjectief* handelen mogelijk is, om de leiding te nemen (Negri maakt er geen geheim van dat hij nog altijd een leninist is) en om een element van conflict te generaliseren. In het specifieke geval van de immateriële arbeid is het probleem bijvoorbeeld níet dat we ons ervan zouden moeten verzekeren dat dit de voornaamste vorm van arbeid in de postfordistische samenleving is. Het volstaat te erkennen dat immateriële arbeid (kwalitatief) een relatief centrale rol speelt, zodat we politiek werk kunnen verrichten binnen de aporieën en kritieke punten ervan, met het oog op perspectieven voor nieuwe conflicten.

Om deze redenen kun je eigenlijk geen onderscheid maken tussen militante politiek en analyse wanneer het gaat om theoretische en politieke laboratoria zoals de tijdschriften *DeriveApprodi*, *Futur Antérieur* en *Luogo Comune*. Dat de klassenstrijd of het conflict niet wordt beschouwd als iets objectiveerbaars, dus als iets wat men vanuit een externe positie en zonder directe gevolgen zou kunnen bekijken, is altijd een belangrijke troef geweest van de 'stijl' van het *operaismo* – al vormde deze stijl soms ook een beperking, wanneer hij een maniertje werd. Wetenschap, ook sociale wetenschap, is altijd 'partijdig'. Dat is een van de grote en vernieuwende ontdekkingen van de *Quaderni Rossi* geweest. Politieke theorie en filosofie zijn altijd partijdig. Het gaat niet zozeer om een 'ontmaskering' van de ideologisch geconnoteerde dimensie achter het neutrale oppervlak (het *operaismo* is geen kritische theorie!), maar om het aanwenden van de eigen kennis vanuit een klassenperspectief, voor de 'goede zaak'.

Wat dat betreft kunnen we niet onvermeld laten dat de theoretische uitwerking van het concept 'immateriële arbeid' gedurende de laatste periode van het *operaismo* (wat vaak het *postoperaismo* is genoemd) steeds een direct gevolg van de organisatie van de strijd is geweest. Maurizio Lazzarato's tekst is deel gaan uitmaken van een collectieve reflectie die rechtstreeks voortvloeide uit een aantal politieke projecten (zoals dat van de 'Witte Overalls voor het maatschappelijk loon'). Dat is ook te merken aan de verschillende opeenvolgende versies en redacties die deze tekst heeft gekend (in het vertaalproces werd hij vaak opnieuw geredigeerd, sommige stukken werden geschrapt, of de tekst werd verwerkt in andere teksten). We kunnen de lectuur van deze tekst dan ook niet losmaken van de effecten die hij binnen een intellectuele gemeenschap teweeg heeft gebracht, noch van het feit dat de uitwerking van deze analyse van de hedendaagse kapitalistische productiewijze in elk opzicht, van 1991 tot zeker 2001, steeds een *collectieve* uitwerking is geweest (deelnemers aan de groep *DeriveApprodi* waren o.a. Christian Marazzi, Paolo Virno, Andrea Fumagalli). Het belang van deze tekst zit dus niet alleen in hetgeen er expliciet in wordt verwoord: *Lavoro immateriale* kan terecht worden beschouwd als een tekst waaruit een hele intellectuele traditie is voortgekomen.

*

Laten we de stellingen van deze tekst nu nader bekijken. Het thema van de immateriële arbeid is in het postoperaïstische debat uitgegroeid tot een vertrekpunt voor de beschrijving van de fenomenologie van een aantal sectoren uit de wereld van de arbeid in geavanceerde kapitalistische samenlevingen. Het betreft beroepen die we niet moeten opvatten als *chiffres* voor de gehele productie, maar die niettemin aan belang winnen doordat zij op een betekenisvolle wijze uitdrukking geven aan kwalitatieve transformaties die in een groot deel van de wereld aan de gang zijn. Denk maar aan het domein van de creatieve, artistieke en culturele arbeid, en meer in het algemeen aan het domein van de zogenaamde cognitieve arbeid, waar taalkundige en communicatieve competenties van doorslaggevend belang zijn voor de productie. De informatierevolutie die sinds de jaren 60 aan de gang is en die een explosie kende in de jaren 90, heeft bijgedragen tot de vermenigvuldiging van beroepen die op kennis gebaseerd zijn. Het gaat om beroepen die wat hun rol, hun juridisch statuut, hun taak en hun sociale status betreft onderling erg verschillen, maar die allemaal bestaan uit abstracte en mentale activiteiten en operaties op informatie, culturele symbolen, affecten en/of relaties.

Lazzarato stelt dat de bestaande categorieën uit de wereld van de arbeid niet bruikbaar zijn om de immateriële evolutie van de arbeid te analyseren. Om te beschrijven wat er vandaag in de sfeer van de productie gebeurt, stelt hij voor dat we het model van de esthetische productie gebruiken. Deze these heeft andere auteurs van het *postoperaismo* ertoe gebracht om aan te voeren dat deze nieuwe vorm van arbeid heel wat kwalitatieve gelijkenissen vertoont met vormen van artistieke en culturele productie. Paolo Virno stelt bijvoorbeeld dat de cultuurindustrie, waar 'communicatie wordt geproduceerd door middel van communicatie', het paradigma is van het postfordisme, dat de productieprocedures van de cultuurindustrie heeft overgenomen en geïmporteerd.

Het is echter vooral via de analyse van specifieke segmenten van de wereld van de arbeid – met behulp van de enquêtepraktijk uit de traditie van het *operaismo* – dat de theorie van de immateriële arbeid heeft bijgedragen tot de beschrijving van nieuwe vormen van uitbuiting (meer bepaald in de werkdomeinen van de kunst, cultuur, communicatie en kennisoverdracht). Dankzij iemand als Sergio Bologna werd er bijvoorbeeld aandacht geschonken aan het profiel van de creatieve werkers in stedelijke gebieden (meer bepaald in Milaan). Hij liet zien hoe ze worden uitgebuit en hoe ze gebukt gaan onder dekwalificatie en een gebrekkige identiteit en juridische erkenning. Zo wees Bologna op de duistere en tragische kanten van de immateriële arbeid. Hij betoogt dat de zogenaamde 'kenniswerkers', de creatieveling en de communicator, bij hun werkzaamheden zodanig uit zijn op de vervulling van hun verlangen naar betekenis, dat 'ze in hun beroepsactiviteit steeds meer zoeken naar 'zingeving' en steeds minder naar een louter financiële uitwisseling'.[1] Persoonlijke voldoening is voor deze (vaak hooggeschoolde) werknemers belangrijker dan economische voldoening, wat hen extreem kwetsbaar maakt voor vormen van (zelf)uitbuiting.

Dat laatste is een bijzonder interessant maar ook delicaat punt. Net als Negri benadrukt Lazzarato regelmatig het proces waarbij levenstijd en werktijd elkaar meer en meer gaan overlappen. De overgang naar de postfordistische productiewijze zou gepaard gaan met een uitstroom uit de disciplinaire dimensie van de van buitenaf gedirigeerde arbeid, om greep te krijgen op de hele subjectiviteit van de werknemer. Op die manier kan het kapitalisme rechtstreeks waarde putten uit het leven zelf, dus zonder dat het kapitalisme nog moet passeren via de altijd precaire 'tewerkstelling' van een werkkracht – waarbij levende arbeid wordt geput uit de werkkracht, iets wat elke accumulatiecyclus voortdurend moet herhalen. Toch legt Lazzarato in zijn essay meer nadruk op het feit dat de subjecten (die geen 'werkkrachten' meer zijn) hierbij steeds meer autonomie verwerven: 'onafhankelijkheid van de productieve activiteit tegenover de kapitalistische organisatie van de productie', 'de productieve subjecten constitueren zich in deze tendens als eersten, onafhankelijk van de activiteit van de kapitalistische ondernemer', 'sociale samenwerking vertoont een vorm van onafhankelijkheid', 'er is geen nood meer aan een beslissende tussenkomst van de kapitalistische ondernemer, want deze laatste staat steeds meer buiten de productieprocessen van de subjectiviteit' enzovoort.

De fenomenologische analyse van cognitieve arbeid brengt echter maar al te vaak juist het tegendeel aan het licht, namelijk dat de arbeid onbepaald wordt voortgezet buiten de daartoe voorziene plaats en tijd. Is het leven nu arbeid geworden of zijn er geen grenzen meer aan de arbeid zelf? Om binnen de typologieën van de cognitieve arbeid te blijven: hoe kwantificeer je de tijd die nodig is om een reclameslogan te *bedenken*? Om het *idee* voor het model van een kledingstuk te ontwikkelen? Wanneer kennis, creativiteit en cognitieve capaciteit het materiaal is waarmee geproduceerd wordt, kun je de arbeidstijd niet makkelijk omschrijven. Op het werk wordt creativiteit algauw omgezet in onbegrensde arbeid, die maar moeilijk gereguleerd kan worden. Dit proces heeft (opnieuw) geleid tot de (weder) geboorte van het fameuze 'projectwerk', de postmoderne versie van het aloude stukwerk, waarbij niet de arbeidsduur maar alleen het eindproduct wordt vergoed. Bovendien heeft ditzelfde proces gezorgd voor een normalisering van de gewoonte om min of meer bewust te werken in de zogenaamde vrije tijd. In een aantal beroepen die een belangrijke rol zijn gaan spelen in geavanceerde kapitalistische samenlevingen wordt er dus geproduceerd middels een onbepaalde activiteit die gelijkenissen vertoont met de artistieke activiteit: het hercombineren van esthetische en symbolische functies en de productie van nieuwe zienswijzen. Maar kun je daaruit afleiden dat de werkkracht een grotere autonomie heeft bereikt tegenover vormen van uitbuiting? Kun je het kapitalistische valoriseringsproces afstaan aan een externe parasitaire instantie? Datgene wat in de postfordistische samenlevingen als 'autonome arbeid' wordt gedefinieerd, staat gewoonlijk erg veraf van enige mate van autonomie. Soms krijgt de autonome arbeid zelfs de trekken van de 'individuele onderneming', van de 'zichzelf organiserende ondernemer'. Hoe kun je het concept 'onderneming' echter toepassen op een enkel individu? Sergio Bologna herinnert eraan dat alle ondernemingstheorieën ervan uitgaan dat er drie factoren nodig zijn om van een onderneming te kunnen spreken. Drie factoren die overeenstemmen met drie verschillende sociale rollen: het kapitaal (vertegenwoordigd door de investeerder), het management (dat de arbeid organiseert en de *human resources* beheert) en de werkkracht zelf. Een onderneming is per definitie in staat om meerwaarde te genereren door de samenwerking tussen haar interne componenten te organiseren. Hoe kan een 'individuele onderneming' dit alles voor elkaar krijgen? De term is op zichzelf betekenisloos, maar hij sluit wel perfect aan bij de verschillende juridische aard van de postfordistische arbeidsverhouding. Opdat het arbeidscontract een commercieel contract kan worden, opdat de werkkracht kan geloven dat hij bij de overdracht van zijn arbeid vrij is, moet hij zichzelf een 'onderneming' noemen: een werkkracht die *autonoom* beslist dat hij wordt uitgebuit.

Vertaling uit het Italiaans: Piet Joostens

Noot

1 Sergio Bologna, *Ceti medi senza futuro*, Roma, DeriveApprodi, 2007, p. 131.

Het economische subject in de hedendaagse kunst: arbeid, conflict en spektakel in het tijdperk van het globale kapitaal

ANGELA DIMITRAKAKI

In *The Return of the Real* stelde Hal Foster de opkomst vast van 'een nieuw paradigma' dat 'een verschuiving markeert: van een subject dat wordt gedefinieerd in termen van *economische relaties* naar een subject dat wordt gedefinieerd in termen van *culturele identiteit*'.[1] Het eerste subject hoort thuis in een moderniteit waarin een criticus in politiek urgente omstandigheden 'de kunstenaar aan de linkerzijde' kon aanmanen om 'de kant van het proletariaat te kiezen', het tweede maakt deel uit van een postmoderniteit waarin 'de kunstenaar als etnograaf' dezelfde valkuilen opzoekt als die oudere radicale figuur, Walter Benjamins 'oude 'auteur als producent'', met dat verschil dat het onveranderlijk externe subject waarvan je nu de kant moet kiezen 'de culturele ander' is geworden.[2] Met zijn opmerkingen was Foster op een complexe ideologische manier een representant van zijn tijd. Enerzijds bevestigde hij voor een behoedzaam, postmodern links lezerspubliek opnieuw de perifere, problematische positie van de klasse, die werd geassocieerd met het marxisme van de moderniteit – een marxisme dat als patroniserend 'groot verhaal' op een gênante manier was ingehaald door de geschiedenis. Anderzijds vertolkte hij de bekommernissen van linkse critici, in de nasleep van de kennelijke institutionalisering van de ooit zo radicale subject- en identiteitspolitiek.[3] Fosters opmerkingen impliceerden een strijdlustige polarisering tussen het culturele en het economische subject, die je retrospectief alleen kunt verklaren als je het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme doortrekt tot op het niveau van wat Fredric Jameson heeft beschreven als het 'politieke onbewuste' van een gegeven tijdperk. Het politieke onbewuste, 'dat een fundamentele dimensie weerspiegelt van ons collectieve denken en onze collectieve fantasieën over geschiedenis en realiteit', is analytisch bruikbaar voor zover je het kunt inzetten voor de synthese en het zorgvuldige onderzoek van een brede waaier van praktijken en vertogen, op zo'n manier dat je het sociale imaginaire benadert zonder je te beperken tot het spectrum van expliciet uitgedragen (en vaak heel particuliere en diverse) bekommernissen.[4]

In de hedendaagse kunstpraktijk doet zich een perspectiefverschuiving voor die de ideologische dominantie van het postmodernisme uitdaagt, een dominantie die wordt geschraagd door de marginalisering van het economische subject. Wat ik de wending naar het economische subject in de kunst van de voorbije tien jaar noem, heeft zich voorgedaan in de context van de globalisering, de consolidatie van een specifieke fase in de ontwikkeling van de kapitalistische wereldeconomie. De toenemende interesse van de kunstwereld voor het economische subject is symptomatisch voor die consolidatie.[5] De kunstwerken die ik hier nader wil bekijken, proberen niet meteen een omvattend beeld te schetsen, maar al dan niet bewust zijn ze toch bezig met het formuleren van een 'historische ervaring van de globalisering'.[6] Die wending naar het economische subject wordt echter niet beschreven als een 'terugkeer'. Momenteel is het nog onduidelijk hoe het economische subject van de globalisering verbonden is met het economische subject van een oudere moderniteit, die bijvoorbeeld berustte op Europese imperialistische projecten die zo'n belangrijke rol hebben gespeeld in het lanceren van de identiteitspolitiek, van Hal Fosters 'kunstenaar als etnograaf' en van het culturele subject – sleutelelementen van het postmoderne discours. Dat komt niet in de laatste plaats doordat hedendaagse globaliseringstheorieën, die arbeid als kritische term blijven hanteren, hebben ontdekt dat die arbeid een transformatie heeft ondergaan. Het primaat van de traditionele arbeidersklasse is daardoor op losse schroeven komen te staan. *Empire* van Michael Hardt en Antonio Negri, door Slavoj Zizek verwelkomd als het communistische manifest van de 21ste eeuw, is daarvan het meest prominente en in het kunstkritische discours ook het vaakst vermelde voorbeeld. Bij Hardt en Negri maakt de traditionele, internationale arbeidersklasse plaats voor de meer inclusieve en transnationale klasseformatie van de 'menigte', en die verschuiving komt overeen met de nadruk die ze op de (niet zozeer kwantitatieve als wel kwalitatieve) hegemonie van de immateriële arbeid leggen.[7] Die immateriële arbeid is gericht op de productie van 'immateriële goederen, zoals diensten, cultuurproducten, kennis of communicatie', wat ook de 'productie en manipulatie van affecten' impliceert. Met dat begrip worden termen geïntroduceerd waarvan de relevantie voor het grotendeels postconceptuele veld van de hedendaagse kunst voor de hand ligt en die we allicht steeds vaker zullen horen.[8] Maar hier wil ik vooral een kritische context aandragen voor vormen van artistieke praktijk die – al dan niet bewust – aan arbeid een centrale positie toeschrijven, op zo'n manier dat de specifieke kenmerken van arbeid in tijden van globalisering erdoor onthuld en tegelijk ook gecompliceerd worden. De vraag of – en misschien nog belangrijker: wanneer – je de vormen van arbeid die in en door de hedendaagse kunst een bevoorrechte plaats krijgen, ook immaterieel kunt noemen, krijgt in mijn analyse geen eenduidig antwoord, maar geeft uit op een nieuwe reeks vragen.

De kunstwerken die ik hier wil onderzoeken komen uit allerlei artistieke praktijken: van fotografie en video tot trendy 'participatieve' kunstmodellen (die dan tegenover het lichaamloze sociaal-virtuele subject van een globale informatie-economie staan). Als je ze samen bekijkt, onderstrepen ze een complexe interactie tussen drie fundamentele parameters in de huidige wending naar een economisch subject: arbeid, conflict en spektakel. Het conflict, dat openstaat voor een brede waaier aan interpretaties, lijkt de alomtegenwoordige, facettenrijke conditie te zijn die de confrontaties tussen arbeid en spektakel insluit. Ik vestig de aandacht op het spektakel, niet om nog eens de relatie te onderstrepen die de kunst onderhoudt met de algemeen verspreide visuele cultuur van gecommodificeerde en commodificerende tekens, maar om het potentieel uit te testen dat deze artistieke praktijken bezitten om de logica van het spektakel te desavoueren. Guy Debord had de erg invloedrijke formule gemunt van het spektakel als de 'sleutel' waarmee je een kapitalistische esthetica kunt decoderen, een esthetica die van de mediacultuur overvloeit naar de kunst, de politiek en het dagelijkse leven. Daarmee had hij de critici van het postmoderne een belangrijk analytisch concept in handen gegeven. Het spektakel doet zijn intrede in het discours van de kunst in het tijdperk van ons kapitalistische 'imperium', een term die de totaliserende effecten beklemtoont van het kapitaal, beschouwd als een sociale relatie die de actoren in een 'maatschappij van stromen' met elkaar verbindt.[9] Het bredere project van een institutionele kritiek, in de praktijk en de theorie van de kunst, heeft bijvoorbeeld al onderstreept hoe de museummachine de productie, circulatie en consumptie van beelden medieert. Mijn onderzoek naar de organiserende aanwezigheid (en dus niet alleen de loutere representatie) van arbeid in de hedendaagse kunstpraktijk behandelt ook het conflict en het spektakel, en bekijkt ten slotte hoe de eigen arbeid van de kunstenaar het terrein van de sociale relaties betreedt die kenmerkend zijn voor het leven in het imperium.

Dulce Pinzón

Bernabe Mendez from the State of Guerrero works as a professional window cleaner in New York. He sends 500 dollars a month.

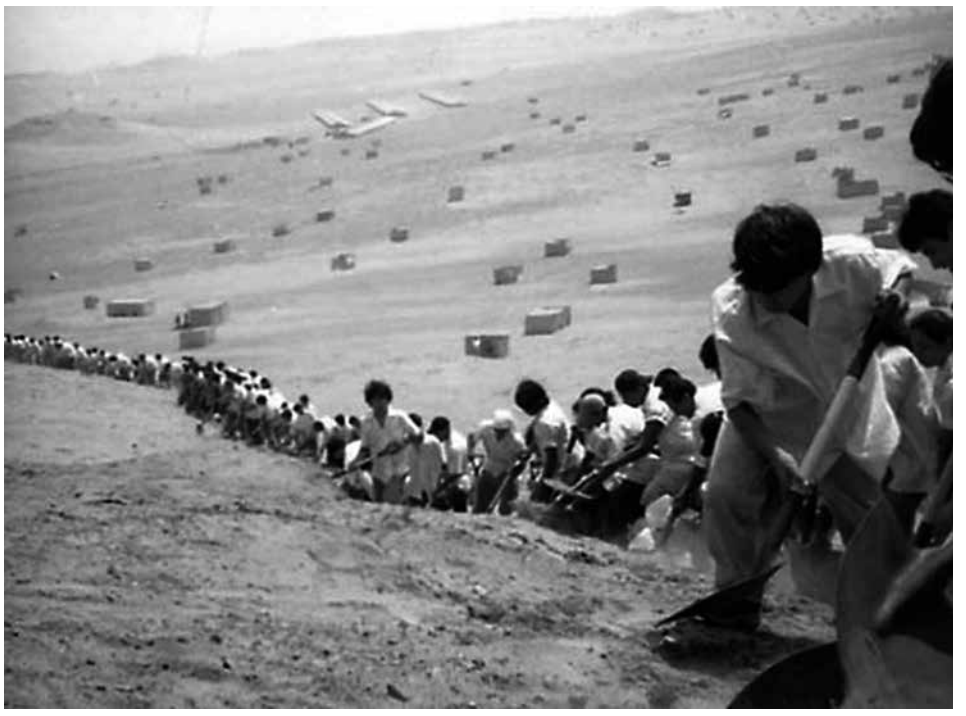
Dulce Pinzón

Minerva Valencia from Puebla works as a nanny in New York. She sends 400 dollars a week.

Botsingen: economische immigranten en populaire cultuur na 9/11

Dulce Pinzón is een Mexicaanse, in New York verblijvende kunstenaar die met fotografie werkt. In haar reeks *The Real Story of Superheroes* (2004-2008) wordt identiteit geherformuleerd in relatie tot de hedendaagse arbeidsvoorwaarden die het kader vormen voor de productiviteit van de immigrant. De foto's tonen Mexicaanse immigranten die uitgedost als superhelden poseren in hun New Yorkse werkomgeving. Door de wereldwijde export van de Amerikaanse populaire cultuur zijn de kostuums voor iedereen onmiddellijk herkenbaar. Het zijn merkwaardige foto's, omdat ze de arbeidsomstandigheden van de gefotografeerden documenteren (nanny's, taxichauffeurs, bouwvakkers, besteljongens, wasserettepersoneel, ruitenwassers enzovoort) en dat documentatieproces tegelijk ondermijnen. Dat laatste doen ze door middel van een overtrokken theatraliteit die doet denken aan de rol van het masker in Mexicaanse rituelen en aan de manier waarop de hedendaagse cultuur van het straatprotest zich het carnavaleske toe-eigent.

Door de kleurrijke en cartoonachtige zichtbaarheid van de allochtone arbeider in zijn of haar carnavalskostuum, wordt het identiteitsverlies benadrukt dat de immigrant in zijn of haar gastland ervaart. Dat is de reden waarom de kunstenaar in het bijschrift bij elke foto vermeldt hoe de persoon achter het masker heet, welk werk hij of zij doet en hoeveel geld hij of zij naar huis kan sturen. Dat bedrag is een belangrijk onderdeel van de gerehabiliteerde subjectiviteit van de immigrant, die wordt gedefinieerd door het vermogen om elke dag te lijden, zodat hij in staat is zijn verre familie en zijn land van herkomst te ondersteunen. De bijschriften leggen de onzichtbare banden bloot die de arbeid van de immigranten met een dubbel (want zowel particulier als openbaar) 'elders' onderhoudt. De beelden zelf positioneren de economische immigranten evenwel resoluut in een hyperzichtbaar, kleurrijk en stedelijk 'hier'. Als je de immigranten in hun Batman- en Spidermankostuums ziet, in hun (geënsceneerde) performance, ge(re)produceerd voor de camera en op die manier ook voor het verlichte kunstpubliek, denk je aan de bijtende kritiek van Rasheed Araeen op de geïnstitutionaliseerde identiteitspolitiek. In het Westen, zo betoogt Araeen, is 'het slachtoffer belangrijk voor de liberale blik'.[10] In een ironische uitbreiding van zijn standpunt zou je kunnen zeggen dat zoiets ook geldt voor het slachtoffer-als-held, een transformatie die hier wordt geschraagd door het onzekere bestaan van deze werknemers, balancerend tussen hun (nationale) identiteit en hun onderdompeling in een geglobaliseerde arbeidsmarkt, die overeind wordt gehouden door de gecontroleerde mobiliteit van verarmde immigranten.



Francis Alÿs
When Faith Moves Mountains, 2002

Pinzóns project probeert over de sociale tegenstellingen te vertellen door middel van een grap, maar maakt ook een nogal subtiele verwijzing naar de hiërarchieën die het hedendaagse sociale leven structureren. De reeks foto's is immers ontstaan in de nasleep van de WTC-ramp in 2001 en was oorspronkelijk bedoeld als een antwoord op die crisis (mondiale conflicten die naar de VS werden overgebracht) en op de toenemende behoefte aan superhelden, die de VS zouden kunnen helpen als antidotum tegen het besef dat het land zelf tot een conflictsite is uitgegroeid.[11] Dat de instorting van de Twin Towers wereldwijd live werd uitgezonden, had als gevolg dat het nieuwe identiteitsbesef van de VS als conflictsite onmiddellijk werd omgetoverd in een gretig geconsumeerd spektakel. Wat daarvoor nodig was – het verlies van 'afstand' waarop de logica van het spektakel berust – werd aangereikt door de ongelooflijk succesvolle export van de rampenfilm uit de VS/Hollywood.[12] Met zijn mijlpaal *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) had Johan Grimonprez al laten zien dat het gekaapte vliegtuig was uitgegroeid tot een wereldwijd paradigma voor de manier waarop de media van 'terreur' een spektakel maken. Al van bij het begin stempelt de relatie tussen conflict en spektakel het Amerikaanse trauma van 9/11. Die relatie is een structuurbepalend element van het probleem waarop de reeks van Pinzón een antwoord vormt. Maar *The Real Story of Superheroes* probeert het trauma van de VS een plaats te geven in een globale context die niet alleen wordt gedefinieerd door de circulatie van tekens, en dat is precies het punt waarop de wending naar het economische subject noodzakelijk wordt.

Suggereren Pinzóns foto's dat het 'echte' leger van Amerikaanse superhelden, de geïmporteerde arbeidskrachten die van cruciaal belang zijn voor de reproductie van een wereldomvattend economisch systeem (een reproductie die in het belang van de VS is, ondanks de huidige economische crisis), gevormd wordt door diegenen die *noodzakelijkerwijs* van de Amerikaanse Droom worden *uitgesloten*? Dat is de vraag die rijst in een cultuur waarin, in de nasleep van de aanslag op het World Trade Center, een boek als *Why Do People Hate America?* voor zijn uitgever kon uitgroeien tot 'een internationale bestseller'.[13] De belofte van een *American Dream* die universeel te realiseren valt en het besef dat die belofte geen werkelijkheid kan worden: ziedaar ongetwijfeld een van de redenen waarom de wereld Amerika haat, naast de leidende rol die de VS spelen in het produceren van conflictgebieden en in het transformeren van die conflicten in spektakel. De impliciete betekenis van arbeidsimmigranten die in slecht passende kostuums worden gefotografeerd, ligt dan ook voor de hand: de 'fun' die de Amerikaanse populaire cultuur belooft, ziet er heel wat minder leuk uit als hij wordt getransponeerd naar de werkelijkheid. Omdat die 'werkelijkheid' een versie is van het transnationale kapitalisme en steunt op de figuur van de economische immigrant, kan dat subject het mythische gebied van de *American Dream* slechts betreden als komisch teken van zijn tragische onmogelijkheid.

Ideologieën: handenarbeid, immateriële arbeid en het scherm

Kunstprojecten die de grappige kant van de arbeid laten zien, en daarbij ook nog eens aan het heroïsche refereren, zijn zeldzaam. *When Faith Moves Mountains* (2002) van Francis Alÿs concentreert zich uitsluitend op het heroïsche. De video documenteert de symbolische – en tegelijk erg materiële – samenwerking van mensen die in een onherbergzaam gebied in Zuid-Amerika proberen om een massief zandduin enkele centimeters te verschuiven. Hij maakt intussen deel uit van de verzameling van het Guggenheim Museum. Op de website van het Guggenheim verneem je dat *When Faith Moves Mountains* zowel verwijst naar een 'three-channel video-installatie met geluid' die het Guggenheim heeft aangekocht als naar een 'episch project' dat voorafging aan de aangekochte video. Voordat het werk in de museumcollectie werd opgenomen, was *When Faith Moves Mountains* een site-specifieke, collaboratieve, publieke actie die werd 'uitgevoerd voor de derde Bienal Iberoamericana de Lima in een desolaat landschap net buiten de Peruviaanse hoofdstad'. Verder krijgen we te horen dat 'het feit dat de deelnemers het duin slechts over een kleine afstand konden verschuiven minder belangrijk was dan het mythische potentieel van hun collectieve actie; wat op die manier tot stand werd gebracht, was een krachtige allegorie, een metafoor van de menselijke wil, de aanleiding voor een verhaal dat in de mondelinge overlevering eindeloos herhaald kon worden'.[14]

De kunstenaar heeft beweerd dat het hem erom te doen was 'landart de deromantiseren', terwijl hij tegelijk ook oog had voor de specificiteit van de sociaal-economische context waarin die poging plaatsvond:

'Lima, een stad van negen miljoen mensen, bevindt zich op een kuststrook langs de Stille Oceaan in Peru. De stad wordt omgeven door enorme zandduinen waarop krottenwijken zijn gegroeid die worden bevolkt door economische immigranten en politieke vluchtelingen die op de loop zijn gegaan voor de burgeroorlog, die in de jaren 80 en 90 werd uitgevochten tussen het leger en guerillagroepen zoals het Lichtend Pad. Nadat we de omgeving een week lang hadden verkend, kozen we voor de Ventanilladuinen, waar meer dan zeventigduizend mensen leven, zonder elektriciteit of stromend water.'[15]

In zijn bijdrage aan het begeleidende boek, dat een waardevol kritisch document over het project is, merkt Gustavo Buntinx op dat in de recente geschiedenis van Lima 'de fundamenten werden gelegd voor een alternatieve moderniteit van de arbeidersklasse, een moderniteit die naast dromen en beloften ook een sinistere kant had' en dat de corrupte machthebbers 'voortdurend hebben geprobeerd om de snel aangroeiende arbeidersklasse voor hun autoritaire plannen te gebruiken'. [16] Daarnaast beklemtoont Buntinx het materiële en ideologische belang van de arbeidersklasse (een term die in de westerse literatuur grotendeels in onbruik is geraakt) voor het sociale imaginaire waarop het project van Alÿs zich richtte. In het licht van Buntinx' opmerkingen definiëren Alÿs' woorden en de beschrijving die het Guggenheim van zijn werk geeft een ingewikkeld systeem van uitwisselingen. Dat systeem is de context waarin het oppakken van een schop is ingebed. In de beschrijving van het Guggenheim komt een visie op de geschiedenis naar voren waarin de oorzaak van een 'gebeurtenis' gezocht wordt in het verhaal dat over de 'gebeurtenis' kan worden verteld – het discursieve krijgt in die beschrijving dus de voorrang op het materiële, een keuze die in het postmoderne denken endemisch was. Opdat die 'metafoor van de menselijke wil' tot stand kon komen, moesten 500 mensen onbetaalde handenarbeid leveren (ook al werden ze wel vergoed met voedsel en drank).[17]

Daar valt heel wat over te zeggen. Dat die mensen zich vrijwillig hebben aangeboden, neemt niet weg dat hun arbeid in de kapitalistische economie werd ingepast.[18] Zoals Brian Holmes heeft betoogd, kan 'uitbuiting niet meer uitsluitend gesteld dat dit ooit wél kon] worden afgemeten aan loonarbeid [...] zo goed als elk aspect van het leven wordt vandaag uitgebuit, van het milieu tot de culturele identiteit en de intieme verlangens. De semiotische economie die bovenop de industriële en extractieve economieën wordt gelegd, biedt in dat opzicht onmetelijke kansen.'[19] Die onmetelijke kansen worden momenteel ook gegund aan de kunst, die (door het museum en door andere locaties waar kunst wordt getoond) nadrukkelijk als een semiotische economie wordt gepresenteerd. Maar daarnaast moeten we ook de beelden bekijken die het project moeten documenteren – beelden die uit het museum ontsnappen en hun weg vinden naar allerlei websites, waar ze een erg breed publiek kunnen bereiken. Op die beelden zie je mensen die in een woest landschap en onder een brandende zon zand staan te scheppen, zodat 'de poging om landart te deromantiseren' wel hard labeur lijkt. Op zichzelf zeggen die beelden weinig over de feitelijke omstandigheden waarin de collectieve actie werd uitgevoerd (het begeleidende boek zegt daar veel meer over), maar ze spreken boekdelen over het *soort* arbeid dat met heroïek wordt geassocieerd.

Die associatie wordt nog sterker als we bedenken dat het grootste deel van de vrijwilligers studenten waren, die werden gerekruteerd, zoals studenten doorgaans worden gerekruteerd, in de context van het politieke discours en het activisme: de rekruteerders gingen leslokalen binnen en gebruikten een megafoon en flyers 'om de studenten ertoe aan te zetten aan de actie deel te nemen'.[20] In de sociale verbeelding nemen studenten een bijzondere plaats in, omdat ze worden geassocieerd met revolte. Die bijzondere plaats bekleden ze ook in de economie, omdat de universiteit wordt geassocieerd met sociale mobiliteit of met klassenprivileges en zo de toegang tot immateriële arbeid waarborgt. In de geschiedenis van revolutionaire bewegingen is dan weer een bijzondere plaats gereserveerd voor de relatie tussen studenten en arbeiders (vooral sinds de alliantie tussen studenten en arbeiders in mei 68).[21] Wat kan dat voorbeeld van harde arbeid voor studenten hebben betekend, in een land waar een 'snel groeiende arbeidersklasse' ooit de aanleiding was voor 'autoritaire plannen'? Welk – of juister: *wiens* – beeld reconstrueren deze studenten, terwijl ze opgaan in die allegorische en tegelijk materiële handeling? Wie staan die studenten zo bereidwillig (want niemand ging ervandoor) te representeren, terwijl – in de woorden van Susan Buck-Morss – 'de kunstenaar een lokale performance regisseert in een werkelijk bestaand landschap, aan de rand van een stad die zich – voor een virtueel publiek dat wereldwijd verspreid zit – tegelijk ook aan de rand van de kunstwereld bevindt'?[22] De studenten herbevestigen – door middel van theater – het heroïsche beeld van een zichzelf transformerende arbeidersklasse die perfect tot actie in staat is, zodat de kritische melancholie van *When Faith Moves Mountains* wordt ingebed in een geschiedenis die de tragische elementen van het lokale en zelfs van het nadrukkelijk hedendaagse overstijgt. De 'symbolische actie', zoals de medewerkers van het begeleidende boek het nadrukkelijk noemen, lijkt veeleer te verwijzen naar een bredere moderniteit van allianties, protestbewegingen en – toegegeven – geromantiseerde nederlagen.

Op een minder geëxalteerd niveau wordt handenarbeid 'heroïsch' geacht zodra wordt verondersteld dat het feitelijke product ervan, het 'verplaatsen' van het duin, zich buiten de cyclus van de kapitalistische economische ruil bevindt. Op grond waarvan die arbeid uit de kapitalistische productieverhoudingen kan worden losgemaakt is niet duidelijk, vooral omdat hij – samen met de arbeid van de kunstenaar – een verkoopbare video heeft opgeleverd. Deze 'futiele daad' verheerlijkt een abstracte menselijke geest, het vermogen om offervaardig te handelen en op die manier iets *immaterieels* te verwezenlijken: hij *hernieuwt het geloof in de gemeenschap* doordat hij erin slaagt de bittere werkelijkheid van armoede, werkloosheid, conflict en migratie die een Zuid-Amerikaanse regio teistert, tijdelijk op te heffen. In die zin is *When Faith Moves Mountains* symptomatisch voor de degradatie van de manuele/materiële arbeid, die ondergeschikt wordt gemaakt aan de 'boodschap', aan het communicatieve tropisme dat het vermeende mentale/immateriële resultaat van de actie stuurt. Maar dat immateriële resultaat wordt geschraagd door de materialiteit van de actie – door arbeid. Dat van handenarbeid – en meteen ook van een onherleidbaar materiële eigenschap van arbeid – een spektakel wordt gemaakt, valt heel goed te verenigen met de verheerlijking van het kunstwerk door de museumcultuur, die immers met de massamedia moet wedijveren om de heerschappij over de vrije tijd. Zowel in het museum als in de massamedia worden historische veranderingen haast onmiddellijk als 'beeld' gearchiveerd. *When Faith Moves Mountains* werd gecreëerd in een tijd waarin materiële arbeid als niet-hegemonisch werd beschouwd. Het bedt alle materiële aspecten van de arbeid in het domein van de *affectieve* arbeid in (het werk dat de kunstenaar verricht, zowel in de lokale gemeenschap als tegenover de museumbezoeker en wereldwijd op het computerscherm) en laat zien hoe de geavanceerde technologieën in staat zijn om materiële arbeid te verwerken tot beeld-effect en beeld-affect. Het werk is dan ook een instructief voorbeeld – of zelfs een document – van de ideologieën die in de hedendaagse kunst de wending naar of de terugkeer van het economische subject begeleiden. *When Faith Moves Mountains* is vooral instructief voor de complexe relaties die in de productieruimtes van het imperium tussen materiële en immateriële arbeid bestaan. En ten slotte krijgt ook de intentie van de kunstenaar om de arbeid naar het domein van de mythe over te brengen een andere betekenis als we ze in verband brengen met de visie van Roland Barthes op de mythe, die hij beschreef als een gedepolitiseerd discours in een op spektakel georiënteerde publieke ruimte.[23] Onderstreept Alÿs' werk dan dat het de kunst momenteel ontbreekt aan het vermogen om politieke – en niet alleen ethische – vormen van interventie te actualiseren? Reproduceert deze 'metafoor van de menselijke wil', ondanks de goede bedoeling van de deelnemers en de organisatoren, het vertrouwde ideologeem waarin een ingreep op de natuur een onhandige parallel vindt in een ingreep op/in de sociale omgeving, een ingreep die – wat belangrijker is – veronderstelt dat de arbeid van elke historische of klassengerichte specificiteit wordt ontdaan?

Het is natuurlijk betekenisvol dat Alÿs er niet voor heeft gekozen om 500 mensen te portretteren die voor hun computerscherm zitten te zwoegen. Als je bedenkt dat zijn vrijwilligers studenten waren, had hij dat best kunnen doen. Doordat hij zijn werk in een 'zich ontwikkelend land' van het zuidelijk halfrond heeft gerealiseerd, krijgt de handenarbeid echter een bijzondere betekenis. Om het cru te zeggen: Materiële arbeid wordt nog altijd geassocieerd met armoede en veel armen wonen in het Zuiden. Ondanks de vermeende hegemonie van immateriële arbeid in de globalisering, of misschien juist daardoor, wordt de handenarbeid die nu eenmaal met traditionele vormen van productiviteit wordt geassocieerd, naar de periferie verdrongen *en* tegelijkertijd verheerlijkt als een mythisch restant van een oudere variant van het kapitalisme. Alÿs betoogt dat zijn actie de geschiedenis van de landart ingaat, en dat ze dus een materieel effect op het landschap produceert (hoe

Jeremy Deller
The Battle of Orgreave, 2001
Opdracht en productie: Artangel. Foto: Martin Jenkinson

voorbijgaand ook). Daarmee gaat hij in tegen argumentaties die de actie uitsluitend beschrijven in termen van niet-productieve arbeid, ook al moeten ze daarvoor loochenen dat die arbeid uiteindelijk heeft geresulteerd in een werkstuk dat aan een museum werd verkocht. Zoals Maurizio Lazzarato al in 1997 heeft betoogd, leidt de opgang van de immateriële arbeid ertoe dat zelfs activiteiten die 'gewoonlijk niet als 'werk'' worden beschouwd voortaan in het domein van de productie worden opgenomen.[24] Je zou natuurlijk kunnen aanvoeren dat je in het hedendaagse kapitalisme nog moeilijk haarden van niet-productieve arbeid kunt aanwijzen. *When Faith Moves Mountains* drukt dan ook een zekere nostalgie uit in verband met de plaats van de gemarginaliseerde arbeider in de arbeidsverhoudingen van de postindustriële maatschappij, terwijl het tegelijk de arbeider herontdekt in de 'andere', zich ontwikkelende wereld.

Geschiedenissen: lokale strijd, globale nederlaag

Alÿs is niet de enige die de arbeidersklasse herontdekt. In de zomer van 2001 realiseerde de Britse kunstenaar Jeremy Deller *The Battle of Orgreave*. Bijgestaan door de historicus Howard Giles bezocht Deller een jaarlang regelmatig de stad Orgreave. Daarbij gebruikte hij allerlei methoden om de gebeurtenissen te onderzoeken die tijdens het bewind van Margaret Thatcher waren geculmineerd in een gewelddadige confrontatie tussen de lokale mijnwerkersgemeenschap en de politie. Omdat Deller in 2004 de Turner Prize won, staat op de website van de Tate Turner Prize ook een beschrijving van *The Battle of Orgreave*, dat een van Dellers meest baanbrekende en gevierde werken wordt genoemd: 'Dit werk bracht gewezen mijnwerkers samen met leden van groepen die historische gebeurtenissen naspelen om de controversiële botsing te ensceneren die in 1984-1985 de mijnwerkers tegenover de politie had geplaatst. Die samenwerking resulteerde in een film, een boek en een audio-opname die de rauwe emoties van die periode doen herleven en tegelijk een nieuwe versie presenteren van gebeurtenissen die door de media werden verdraaid.'[25] Deze beschrijving plaatst *The Battle of Orgreave* al meteen in een kritische ruimte die wordt gemarkeerd door de sterke band tussen arbeid, conflict en de spectaculaire mediatisering ervan.

De eerste vraag die rijst is waarom die reconstructie haast twintig jaar na de eigenlijke 'veldslag' op 18 juni 1984 heeft plaatsgevonden. Het werk snijdt echter een bredere kwestie aan: de nederlaag van de mijnwerkers als ontknoping van een industrieel geschil – een gebeurtenis die niet alleen belangrijk is voor de geschiedenis van de Britse arbeidersbeweging, maar die ook op mondiale schaal veranderingen in de productie aankondigt. De opkomst tijdens de jaren 80 van conservatieve regimes in twee van de grootste economieën ter wereld – die van het Verenigd Koninkrijk en de VS – resulteerde in een beleid van 'klassenconfrontatie', als onderdeel van een supranationale poging om de arbeidskrachten grondig te transformeren.[26] Die confrontatie viel in het voordeel uit van het kapitaal, terwijl ze tegelijk ook de vakbeweging verzwakte en de zogenaamde 'modernisering' van de industrie mogelijk maakte, waarvoor zowel de traditionele vormen van strijd als de traditionele geschoolde sectoren van de arbeidersklasse overbodig moesten worden gemaakt. De strijd en de nederlaag van de mijnwerkers kondigde een transformatie van de arbeid aan die noodzakelijk was met het oog op wat we vandaag de 'globalisering' noemen, wat ook de hegemonie van de immateriële arbeid inhoudt. Dat is meteen ook de reden waarom de 'veldslag' pas wordt gereconstrueerd *nadat* de impact van die transformatie (die zich het duidelijkst in het Westen heeft voorgedaan) duidelijk is geworden en de nederlaag van de arbeidersklasse tot de 'geschiedenis' behoort. De term geschiedenis is hier cruciaal. Er is immers een duidelijk verschil tussen kunst die een confrontatie probeert de documenteren om de resultaten van dat onderzoek meteen in te brengen in een actuele 'discussie, om zich tegen de versie van de media te verzetten', en kunst die ageert in de lange schaduw van een allang toegediende nederlaag.[27] De nadruk op de publieke ruimte, zoals die door de arbeidsverhoudingen in *The Battle of Orgreave* wordt gedefinieerd, is een echo van de diepere betekenis die in de oorspronkelijke confrontatie besloten lag: het vooruitzicht werkloos te zullen worden 'liet de mijnwerkers de keuze: ofwel hun eigen plek verdedigen, ofwel ontschoolde, rondtrekkende arbeiders worden, in de homogene ruimte van een postfordistische economie'.[28]

The Battle of Orgreave probeert de publieke ruimte op het spektakel te heroveren en is zo een belangrijke interventie in wat Jonathan Harris het 'gedramatiseerde openbare leven' noemt.[29] Hardt en Negri, die voortbouwen op de theoretisering van Debord, schrijven over de instrumentaliteit van het spektakel in het imperium:

'Het spektakel vernietigt elke collectieve vorm van socialiteit – door sociale actoren te individualiseren in hun auto's en voor hun videoschermen – en legt tegelijkertijd een nieuwe vorm van massasocialiteit op, een nieuwe uniformiteit van denken en handelen. Op het terrein van het spektakel worden traditionele vormen van actie rond de constitutie van netwerken, subjectiviteiten en sociale actoren die het hedendaagse wereldomvattende imperium van het kapitaal omvatten ondenkbaar.' [30]

De publieke ruimte die *The Battle of Orgreave* probeert te heroveren, wordt sterk gekleurd door temporele relaties: het werk behandelt zowel de individuele als de collectieve herinnering aan de confrontatie (het verleden) en betrekt diverse sociale groepen bij de reconstructie van de gebeurtenis (het heden). Maar daarmee zijn de betekenissen van dit werk, dat zich op complexe wijze positioneert binnen de beeldcultuur en de arbeidsverhoudingen, nog niet uitputtend beschreven. Bij de reconstructie van de confrontatie waren zowel de lokale gemeenschap betrokken als politiemensen die aan de oorspronkelijke confrontatie hadden deelgenomen en historische re-enactmentgroepen, die gewoonlijk heroïsche veldslagen uit het verleden reconstrueren. Howard Giles is directeur van Historical Film Services, de tv- en filmafdeling van EventPlan Limited, een privébedrijf dat allerlei diensten (waaronder ook 'historische reconstructies') levert aan klanten zoals Saatchi & Saatchi, het Britse leger en verschillende televisiemaatschappijen. Op zijn website noemt het bedrijf Dellers reconstructie een van zijn meest geslaagde projecten.[31] Bovendien werd het werk geconcipieerd door iemand (Deller) die deze belangrijke gebeurtenis in de geschiedenis van de arbeidersbeweging (de staking en de nederlaag van de mijnwerkers) zelf had leren kennen als een spektakel, via de representatie ervan op tv en in de media. Om al die redenen zou het onmogelijk blijken om de structuren en instituties die het spektakel reproduceren op een afstand te houden.

Deze herovering van de publieke ruimte heeft ook beelden opgeleverd (de film van

Mike Figgis over de reconstructie, *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave*, 17 juni 2001, Orgreave, South Yorkshire, gefilmd voor Artangel Media en Channel 4, 60 min.) die onvermijdelijk terechtkomen en circuleren in de snel uitdijende visuele cultuur. Hoe die beelden in deze context interveniëren valt moeilijk te beoordelen, gezien de grote emotionele impact die Figgis en Deller hebben kunnen bewerkstelligen. Dat de term 'emotie' ook wordt gebruikt op de website van de Turner Prize wijst al op de belangrijke rol van emoties in het affectieve werk dat door *The Battle of Orgreave* wordt geleverd: dit is een kunstwerk dat 'rauwe emoties' tot onderwerp neemt en dat de deelnemers en toeschouwers emotioneel raakt. In de globale visuele cultuur van de 21ste eeuw komt zo'n situatie heel vaak voor: de alomtegenwoordige reality-tv-programma's en de vele populaire historische dramatiseringen waarin acteurs historische 'gebeurtenissen' reconstrueren, ontsluiten een nieuw voyeuristisch regime, terwijl ze de geschiedenis toegankelijk maken voor een groot publiek dat het tv-scherm gebruiksvriendelijker vindt dan een boek. De dramatisering van de geschiedenis – en dus de esthetisering ervan – die steunt op de geënsceneerde uitstalling van private emoties en/of reflecties, is een hedendaags cultureel project dat een belangrijke populistische inslag heeft en het domein van de kunst overstijgt, hoewel de kunst er wel bij betrokken is. Door zijn complexiteit en door de manier waarop het werk in zijn productieproces allerlei sociale actoren, economische structuren en arbeidsverhoudingen inzet, knoopt *The Battle of Orgreave* aan bij de discussie over het realisme in de kunst en roept het herinneringen op aan de oude marxistische en linkse zoektocht naar een succesvolle politieke esthetica. Het is echter maar de vraag of zo'n esthetica wel buiten de kapitalistische instituties om kan worden gerealiseerd, instituties die de toegang tot zowel de geschiedenis als de kunst mediëren. Experimenteel werk dat plaatsvindt in het publieke domein zou het spectrum van institutionele partners uit de bedrijfswereld dat bij de productie van kunst betrokken is, best wel eens kunnen vergroten, in plaats van het te beperken, zodat dergelijk werk zijn banden met de cultuurindustrie behoudt.

Om het in de woorden van Boris Groys te zeggen: hedendaagse kunstenaars weten dat ze in het museum zullen terechtkomen als ze succes hebben. [32] Het museum staat hier voor de diverse onderdelen van wat men vroeger het 'kunstsysteem' noemde, een systeem dat momenteel een interface articuleert tussen de cultuurindustrie en de educatieve industrie. In *The Battle of Orgreave* blijft de behoefte aan documentering vastzitten in contradicties, aangezien ze voortkomt uit groepen met verschillende belangen. Aan de ene kant is er de lokale arbeidersgemeenschap, die haar 'eigen' geschiedenis en het proces om die te documenteren wil heroveren. Die behoefte hangt samen met een breder, experimenteel pedagogisch project dat door de hedendaagse kunst wordt opgezet. Aan de andere kant wordt de behoefte aan documentering aangedreven door de machine van de kunst en de visuele cultuur, en is ze grotendeels gericht op winst. Documentering is het criterium om objectloze kunst op te nemen in de met elkaar verbonden institutionele ruimtes waarin de cultuur circuleert: sponsors en subsidieverleners, musea, kunstscholen, bibliotheken, veilinghuizen, privéverzamelingen, uitgevers en zelfs de televisie. [33] De behoefte aan 'documentering' zorgt ervoor dat het affectieve werk dat de kunstenaar levert zich niet onttrekt aan de condities van het spektakel: het blijft immers een toeschouwer reproduceren van gebeurtenissen die zich temporeel, ruimtelijk en ideologisch op een grote afstand bevinden. Als de 'site van dit werk [...] de sociale verbeelding is', dan is die verbeelding ook de site die primair door de media wordt aangesproken. [34] En de media, die zo'n grote rol hebben gespeeld in de opkomst van de immateriële arbeid, weten twee dingen: dat je alles in een beeld kunt veranderen en dat het maken van beelden een bevoorrechte kapitalistische productielogica exemplificeert. De grote aandacht voor arbeidsverhoudingen in hedendaagse kunstpraktijken die institutioneel worden gehonoreerd, zou er wel eens op kunnen wijzen dat de 'overbodig' geworden arbeidersklasse een nieuwe functie heeft gekregen in de productieve ruimten van het imperium.

Medeplichtigheden: wat extreme arbeidsomstandigheden voor je kunnen doen

Santiago Sierra richt zich expliciet op het economische subject zoals dat door de globalisering wordt gearticuleerd. Zijn bekendste werk, *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blonde*, vond plaats op 6 juni 2001 in de Arsenale, tijdens de opening van de Biënnale van Venetië. Sierra bracht 133 donkerharige straatverkopers samen en betaalde ze om hun haar door kappers blond te laten verven. Als economische immigranten deden die donkerharige straatverkopers werk dat zich op het randje van de illegaliteit bevindt. In commentaren bij dit 'collaboratieve' werk wordt de arbeid van de kappers zelden vermeld, wat nog eens extra de aandacht vestigt op de economische immigrant, als het belangrijkste arbeidende subject van de globale economie. De kunstenaar bracht geen buitenlandse academici, curatoren of consultants samen om hun haar blond te laten verven: hij wilde immers de aanwezigheid uit de verf doen komen van een bepaalde groep binnen een bepaalde klasse. Omdat die groep – immigranten die als straatverkoper werken – de hedendaagse publieke ruimte in het Westen typeert, zou je, als je hun zo-even gemarkeerde lichamen hun gang zou laten gaan in de stedelijke context, tegelijk 'kunst' uitzaaien in de stad en het feitelijke bestaan van die groep beklemtonen. Volgens sommige kunstcritici bevat zo'n kunstwerk de boodschap dat kunst zich volop in het veld van sociale antagonismen situeert. Claire Bishop heeft Sierra's participatieve, collaboratieve werk beschreven als een *alternatieve* relationele esthetica, die niet gericht is op de tijdelijke opheffing van sociale conflicten, maar die de structurele aanwezigheid wil onthullen van sociale hiërarchieën in een globaal systeem van uitwisselingen. [35]

In het werk van Sierra, en in ander werk dat wordt geassocieerd met de relationele esthetica van Nicolas Bourriaud (ook al ontkent het sommige basisprincipes ervan), krijgt de kunstenaar een organisatorische rol toebedeeld, wat aanknoopt bij de principes van de conceptuele kunst. Sierra geeft aanwijzingen: zoveel mensen moeten daar bijeenkomen om dit of dat te doen. Maar de 'participatie' waartoe zijn werk uitnodigt, is in strijd met de positieve betekenis die dat begrip in veel hedendaagse kunst heeft. Dat komt doordat het onderscheid tussen degenen die aan de productie van het werk deelnemen en degenen die het werk bekijken – de toeschouwers – overeind wordt gehouden. Een werk als *133 Persons...* blijft met toeschouwers werken, en die bevinden zich bovendien overal in de stad. Iedereen die naar de blondgeverfde verkopers heeft gekeken, heeft tegelijk ook iets anders gezien: kunst *en* de stedelijke ruimte die wordt bevolkt door 'levende' beelden, een belichaamd spektakel, het scherm voorbij.

De aanwezigheid van toeschouwers is belangrijk voor de confrontatie die dit werk aangaat met het spektakel – en dan vooral met het spektakel van de arbeid. Vaak gedragen toeschouwers van dit soort kunst zich als geschokte getuigen van extreme arbeidsomstandigheden: in de kunst van Sierra worden mensen immers betaald om te werken, en 'werken' kan betekenen dat je urenlang in kartonnen dozen moet blijven zitten of zware voorwerpen moet tillen. De reactie van Sierra: als die geschokte getuigen denken dat enkele uren in een doos blijven zitten een marteling is, hebben ze geen idee van wat er met een museumwachter gebeurt die acht uur lang rechtop moet blijven staan. Het globale kapitalisme heeft talloze productiesites voortgebracht waar afschuwelijke arbeidsomstandigheden heersen. Enkele uren in een kartonnen doos doorbrengen kun je echt niet vergelijken met de situatie van arbeidsters in sweatshops in Sri Lanka, die alleen naar de wc kunnen of water mogen drinken in de schaarse pauzes tijdens hun tienurige werkdag. [36] Recent onderzoek toont het *structurele* belang aan van de 'armoedige' arbeidsomstandigheden: ze zijn nodig voor de reproductie van geliberaliseerde markten, zelfs in het Westen. [37] Sierra merkt terecht op: 'Extreme arbeidsomstandigheden laten zien hoe het arbeidssysteem echt werkt.' [38] De toeschouwers zijn dan ook niet zomaar getuigen: op zijn minst impliciet worden ze geïdentificeerd met de bevoorrechte klasse, die nu net afhankelijk is van extreme arbeidsomstandigheden om als bevoorrechte klasse te kunnen voortbestaan.

In Sierra's kunst *is* 'participatie' een vorm van betaalde arbeid. De vrijwillige 'participanten' verdienen min of meer het bedrag dat ze ook zouden krijgen als ze hun slechtbetaalde jobs deden. Doordat ze worden gerekruteerd uit de onderkant van de kapitalistische voedselketen, bewijzen die 'participanten' dat de kunst niet in staat is om te ontsnappen aan de gegeneraliseerde uitbuiting die de globale economie kenmerkt. 'Participatie' heeft niets meer te maken met het project van een meer democratische cultuur: het betekent nu participatie in de economie. De 'vrije keuze' van de participanten bestaat er enkel en alleen in dat ze een werkgever kunnen kiezen, geen (betere) arbeidsvoorwaarden. Maar als deze vorm van participatiekunst welbewust een welbekend structureel element van het hedendaagse kapitalisme herhaalt, in de context van de institutionele kunst, kun je je afvragen of deze kritiek ook de inlijving betekent van een hedendaagse, tot spektakel gemaakte 'ander': is het in sweatshops arbeidende subject van de globalisering in de plaats gekomen van de culturele ander van het postmodernisme?

Net zoals Deller en Alÿs geeft Sierra een eigen wending aan het begrip *site specificity*, een term die sinds de invloedrijke studie van Miwon Kwon alomtegenwoordig is. Kwon bouwde voort op het baanbrekende werk van Henri Lefebvre over de socialiteit van de ruimte om te betogen dat de ruimte waar kunst wordt gemaakt niet langer de context van het kunstwerk vormt, maar een essentieel aspect ervan. [39] 'Ruimte' is niet hetzelfde als plaats: het is het geheel van sociale, economische en ideologische parameters waarop een werk inspeelt. Je zou kunnen zeggen dat Sierra's kunst een extreme interpretatie van de ruimte geeft, die echter perfect verenigbaar blijft met de sociale gegevens van de globalisering: de 'ruimte' wordt specifiek gemaakt door middel van de aanwezigheid en/of de activiteit van het arbeidende subject.

Laten we eens bekijken hoe dat subject aanwezig is in *The Trap*, dat in 2007 werd gerealiseerd in Santiago de Chile. [40] Dertien vertegenwoordigers van de lokale 'heersende elite' – daartoe uitgenodigde en met naam genoemde politici, journalisten en museumdirecteuren – gaan een voor een binnen in een lange gang, in een gebouw dat eigenlijk een schouwburg is. Ze kunnen niet anders dan blijven lopen tot ze het toneel hebben bereikt. Daar moeten ze blijven staan omdat een fysieke barrière hen de weg verspert. Op het toneel staan ze oog in oog met wat Sierra beschrijft als '186 streng kijkende Peruviaanse arbeiders' (economische migranten zijn immers geen exclusief kenmerk van westerse economieën). De schouwburg zit vol, en toch bevinden de vertegenwoordigers van de heersende elite en van de arbeiders zich niet in dezelfde ruimte. Klassenverschillen worden uitgedrukt met architecturale middelen. De specificiteit van de site krijgt slechts betekenis als we rekening houden met de sociale relaties tussen de deelnemers. Dan vallen twee belangrijke zaken op. In de eerste plaats is de heersende elite niet aristocratisch, maar burgerlijk. Ook de elite werkt, en toch worden alleen de 'arbeiders' geacht de identiteit van het arbeidende subject te belichamen. En ten tweede: in dit geval zijn er geen toeschouwers meer. Waarom niet? Omdat het kunstpubliek, dat impliciet wordt geïdentificeerd met de bourgeoisie, redundant is. De 'heersende elite' *is* het kunstpubliek. Ook dit hedendaagse kunstwerk identificeert arbeid met een 'update' van de (immigranten)arbeidersklasse, maar het ontslaat dit subject niet van zijn curieuze rol in de context van de participatieve, relationele kunst: de arbeidersklasse sluit zich aan bij de krachten die immateriële arbeid leveren en die hier worden vertegenwoordigd door de kunst, maar wat die arbeid produceert is nu net de expliciete materialisering van dat subject in ruimten die een representatiekarakter blijven behouden.

Risico's: kunst, arbeid, kennis en sociale relaties in de transnationale ruimte

Tot nu toe hebben we vooral belicht hoe arbeid in representatieruimten terechtkomt. Toch werpen de meeste kunstwerken ook de vraag op hoe de arbeid van de kunstenaar verwikkeld zit in de betekenisinstabiliteit die wordt gegenereerd tijdens het traject van de productiesite naar de site waar het kunstwerk wordt getoond – een traject dat meestal wordt gemedieerd en zelfs geïnitieerd door de mogelijk meervoudige en conflicterende behoeftes aan 'documentering'. [41] Praktijken die erin slagen om aan het dilemma van de documentering te ontsnappen, kunnen zelfs als bevoorrecht worden beschouwd. Zo overwinnen films en video's van kunstenaars dit probleem doordat ze als object van kritiek een voltooide tekst (de film of de video) in het vooruitzicht stellen.[42] Vaak werd de aandacht gevestigd op het sociaal bepaalde productieproces van bewegende beelden, maar dat neemt niet weg dat de ultieme 'betekenis' van dat werk geacht wordt te steunen op hetgeen de voltooide tekst kan verwezenlijken. De globalisering reikt een erg intense context aan om dit onderzoek naar de socialiteit van de kunst verder te zetten, doordat ze een uitgestrekt en ongelijk veld van interacties tussen sociale actoren creëert en tegelijk het spookbeeld herbevestigt van de sociale sfeer als totaliteit. Zo nemen bijvoorbeeld al heel wat kunstenaars die met video werken afstand van een duidelijk als zodanig gearticuleerde 'video-*kunst*'-ruimte, waardoor ze interpretaties van hun werk mogelijk maken die aanvoeren dat het zich wel op het sociale terrein positioneert, maar dat terrein niet als een primair esthetische of zelfs kritische site gebruikt.[43] Als we een stap verdergaan, moeten we ons afvragen hoe de arbeid van de kunstenaar, ook als die gericht is op het knooppunt van de voltooide tekst, kan worden geïnterpreteerd in termen van sociale ervaring.

De recente wending naar het economische subject waarin arbeid de meest opvallende referentie wordt, op manieren die een nieuwe invulling geven aan het hele terrein van de met het postmodernisme geassocieerde identiteitspolitiek, onderstreept opnieuw de door Jameson geponeerde urgente nood om een project van *cognitive mapping* op te zetten, dat voorrang geeft aan de orde van de sociale ervaring en de sociale kennis, op zo'n manier dat iets ontstaat wat we een 'sociaal document' zouden kunnen noemen. Michael Rothberg heeft de hedendaagse documentaire film die zich met arbeid en globalisering bezighoudt expliciet in dit regime gesitueerd:

'Wat in deze theorie van *cognitive mapping* het meest waardevol is [...] is de erkenning dat de kloof tussen kennis en ervaring alleen kan worden overbrugd door representatiepraktijken te coördineren die noodzakelijkerwijs contingent en onvolmaakt zijn. Het contingente overbruggen van de kloof is tegelijk de plaats van de politiek en de plaats van de esthetica (die op beknopte wijze worden samengebracht in het begrip van de 'pedagogische politieke cultuur' waardoor *cognitive mapping* wordt gedefinieerd).' [44]

Toch richt Rothbergs analyse zich op de voltooide tekst die een documentaire film nu eenmaal is en op de tekstuele relaties die erin tot stand komen, waarvan hij aanneemt dat ze specifieke interpretaties van het sociale leven genereren. Waarschijnlijk wordt Rothberg tot die analysemethode gebracht door het object dat hij analyseert en dat zichzelf als 'documentaire' identificeert. Maar de complexe relatie van een artistieke praktijk die op een of andere manier de confrontatie met het documentaire aangaat *zonder zich als zodanig te identificeren* staat vermoedelijk ook een andersoortig onderzoek toe naar de kennisproductie in de hedendaagse kunst. De prioriteit die wordt gegeven aan publieke interventies, participatieve modellen en praktijken die sociale relaties niet alleen representeren en analyseren, maar ook zelf fungeren als het terrein waarop die relaties worden geactualiseerd, is steeds sterker geworden – een evolutie die gelijk opging met de consolidering van het transnationale kapitalisme. Hoewel een kritische beschrijving van die relatie nog uitblijft, levert zo'n besef al een impuls om film- en videokunst anders te gaan

Ursula Biemann
Contained Mobility, 2004.

Ursula Biemann
Black Sea Files, 2005.

bekijken, vooral wanneer de beoefenaars ervan zich bezighouden met de sociaal-economische relaties die essentieel zijn voor de globalisering.

Door de wending naar het economische subject moesten kunstenaars niet alleen het atelier, maar ook het computerscherm achter zich laten. Theorieën over het posthumane hadden in de jaren 80 en 90 van de vorige eeuw conceptualiseringen voortgebracht waarin het globale werd beschouwd als een virtuele en niet als een materiële realiteit.[45] Een tijdlang kon je met goede gronden aanvoeren dat kunstenaars enkel en alleen bezig waren met wat Hardt en Negri immateriële arbeid noemden (arbeid die gericht was op de productie van beelden, tekens, ideeën), ook al was 'arbeid' in de jaren 90 nog een term die allesbehalve populair was en haast nooit werd gebruikt om te refereren aan artistieke activiteit: die werd immers verondersteld het bevoorrechte 'creatieve' subject te behoeden voor de vervreemding waartoe kapitalistische arbeidsverhoudingen gewoonlijk leiden. De artistieke praktijken die ik tot nu toe besproken heb, getuigen van een groter inzicht in de globalisering als materieel tot stand gebracht proces, en ze vestigen de aandacht op wat je *de globalisering op het terrein* zou kunnen noemen. Wellicht staat dat inzicht borg voor de betrokkenheid bij de traditionele arbeidersklasse en bij arbeidsmigratie. Tot voor kort ging men ervan uit dat 'de computer een centrale rol zou spelen in nieuwe versies van het spektakel, doordat hij schijnbaar een 'homogene en neutrale' werktafel bood waarop men de inhoud van de wereld kon kennen en manipuleren, zonder dat nog verwezen wordt naar wat zichtbaar is'. Intussen heeft de globalisering ertoe geleid dat artistieke arbeid opnieuw wordt ingebed in de fysieke, materiële ruimte.[46] Wat gebeurt er dan met de kunstenaar die de materiële ruimten doorkruist die door het transnationale kapitalisme worden geproduceerd? Welk soort arbeid is de arbeid die de kunstenaar levert in de globalisering op het terrein, en hoe verhoudt hij zich tot sociale verhoudingen die ontstaan in conflicten en misschien eindigen als spektakel?

Om die vragen enigszins te ontwarren, wil ik het recente werk van Ursula Biemann nader bekijken en dan specifiek haar video's *Contained Mobility* (2004) en *Black Sea Files* (2006). Mijn analyse zal zich echter niet richten op het geconstrueerde en voltooide 'product' van haar werk, maar op wat in de postproductiefase meestal (maar zoals we zullen zien niet noodzakelijkerwijs) wordt weggemonteerd.

Als je *Contained Mobility* als geconstrueerde tekst beschouwt, is het werk al erg ingewikkeld, maar de effecten ervan zijn nog gecompliceerder, zeker als je de sociale verhoudingen bekijkt waarop het steunt. De video toont ons een split screen: aan de ene kant zien we 'digitale informatiesystemen voor navigatie en containertrafiek', aan de andere een man in zijn vertrouwde omgeving, een afgesloten ruimte die een erg bescheiden huiselijke omgeving zou kunnen zijn of een wat ruim uitgevallen kartonnen doos. Het gaat om 'een container die wordt bewoond door een asielzoeker', Anatol K. Zimmermann, 'een Wit-Rus die werd geboren in een dwangarbeiderskamp in de Goelag' en die jarenlang (vergeefs) heeft geprobeerd om zich aan te sluiten bij de globale arbeidskrachten, noodgedwongen als immigrant.[47] We krijgen een tekst te lezen die de ongelooflijke expedities beschrijft die deze man heeft ondernomen om Europa binnen te komen: hij steekt landsgrenzen over door rivieren over te zwemmen, reist in bussen, steekt bergen over. Nooit komt hij ergens aan. Altijd wordt hem de toegang ontzegd, hij heeft nergens om naar terug te keren, nergens om te werken. In een beschrijving van haar werk zegt Biemann: 'In *Contained Mobility* is er geen enkel beeld dat de werkelijkheid documenteert. Elk beeld is een artificiële constructie: een gesimuleerd zeegezicht, een visuele weergave van digitale gegevens, een webcam die een geënsceneerd fragment registreert. De video is een conceptuele uitspraak over een bepaalde manier om zich in deze wereld te bevinden.' Tegelijk krijgen we ook te horen dat de kunstenaar 'de complexe ambulante biografie met de grootst mogelijke nauwgezetheid heeft benut' en dat Zimmermann haar heeft verzekerd dat deze video *het enige* 'volledige verslag' van zijn leven is, hoewel de overheid van minstens 12 Europese landen over alle details van dat leven beschikt.[48] Biemann besluit:

'Een keer ben ik uit de representatiemodus gestapt en heb ik me gewaagd aan een 'echte' ontmoeting met Anatol: ik bood aan een Pools visum voor hem te kopen. Polen was toen nog geen lid van de EU, maar dat zou niet lang meer duren en hij kon het vervalste visum laten vervangen door een EU-visum. Hij was vlakbij de Poolse grens opgegroeid en sprak Pools, zodat dat me de beste manier leek om het zo gewenste recht van vrij verkeer in de wacht te slepen. Anatol weigerde. Mocht hij worden gered, dan zou dat meteen ook het einde van zijn probleem hebben betekend, een probleem dat hij niet alleen als een zware last ervoer, maar ook als een toestand waarmee hij zich was gaan identificeren: om zich als het postmigratiesubject waarin hij was gemuteerd voort te bewegen in de spleten tussen naties.' [49]

De video behandelt het gevaarlijke leven dat wordt geleid door een aspirant-immigrant, een typisch subject van de globalisering. Maar hoewel hij de confrontatie aangaat met de sociale werkelijkheid van de globalisering, kun je de video toch niet realistisch noemen, als je daarmee een objectief verslag van werkelijk bestaande omstandigheden zou bedoelen.[50] *Contained Mobility* isoleert zijn subject, Zimmermann, die we kunnen observeren terwijl hij heen en weer loopt in een ingesloten ruimte die van hem een beeld maakt. Deze ruimte lijkt inderdaad op een andere ruimte waarin de bewegingsvrijheid wordt beknot: een gevangenis. Die overeenkomst wordt nog plausibeler doordat de camera ons de gelegenheid biedt om Zimmermann te bewaken. De schaarse momenten waarop hij in een hoek van zijn kamer staat en buiten het bereik van de camera valt, maken ons nog scherper bewust van de activiteit van de camera, die tegelijk Zimmermanns tekenwaarde produceert en de toeschouwer voortbrengt. Er wordt hier weinig gedaan om het geïsoleerde subject te vermenselijken: alle mogelijke communicatiekanalen zijn afgesloten, en het subject wordt expliciet als symbolisch teken ter consumptie aangeboden – een indruk die wordt afgezwakt doordat hij zwijgt.

In dit geval is het 'realisme' van het kunstwerk dus geen aspect van zijn tekstuele gedaante (zijn bestaan als voltooide tekst, klaar om te worden opgenomen in het tentoonstellingscircuit): het komt tot stand als onderdeel van het productieproces en van de menselijke (sociale) relaties die het onderhoudt *buiten de ruimte van het beeld om*. Om *Contained Mobility* te kunnen maken, moest de kunstenaar diverse ontmoetingen organiseren in sociale ruimten die het 'vrije verkeer' bewaken. Ze reisde naar Portsmouth, East London, Rotterdam en Liverpool (waar Zimmermann in een vluchtelingenkamp verbleef), had ontmoetingen met havenbestuurders en kampdirecteuren, en niet in het minst ook met degenen die in het imperium als sociaal abject worden beschouwd: vluchtelingen en aspirant-immigranten.[51] Daarvan is in de video als zodanig niets te zien: doelbewust reconstrueert die het globale op de voorwaarden van een op beelden georiënteerde cultuur. Van de relatie tussen Zimmermann en Biemann krijgen we nog het minst te zien (al hoden ze nog altijd regelmatig contact): het was die relatie die Biemann ertoe aanzette 'uit de representatiemodus te stappen' om hem te helpen zijn eerste emailaccount aan te maken, 'een belangrijke stap in zijn leven' aangezien Zimmermann daardoor 'een veel intensievere band kon opbouwen met zijn drie kinderen [...] in Oekraïne'.[52] Overigens groeide de relatie tussen hen in een periode waarin het werk van de kunstenaar niet meteen beelden en ideeën opleverde, wat haar ertoe aanzette een illegale economische ruil te overwegen en voor Zimmermann een vervalst visum te kopen. De hedendaagse kunst voelt een door de geschiedenis gedicteerde behoefte om zich volop op het terrein van de sociaal-economische relaties te begeven, in plaats van alleen maar de betekenisgevende praktijken te verfijnen waarin over de betekenis van die relaties wordt gediscussieerd. Daarom moeten we de relatie van de kunstenaar met het postmigratiesubject beschouwen als een wezenlijke component van de productiecyclus van haar werk. Alleen in een spektakelcultuur zou het zinvol zijn om de betekenis van het werk te zoeken in het effect dat het op de toeschouwer heeft, en bijvoorbeeld niet in het effect op Zimmermann. De globalisering dwingt ons ertoe verder te gaan dan 'de dood van de auteur' en ook de lezer/toeschouwer te laten varen, op het moment waarop ook de representatietechnologie (de camera) wordt opgegeven. Voor Jamesons *cognitive mapping* kunnen we geen betekenisvolle toepassing vinden, tenzij we in de betekenishorizon datgene introduceren wat doorgaans uit de voltooide tekst wordt weggesneden – de sociale ervaring die wordt weggemoffeld in het concept 'productie'. *Cognitive mapping* heeft immers te maken met de specificiteit van een ervaring die door en in een gegeven context wordt geproduceerd om het spektakel te desavoueren. Het domein van relaties en uitwisselingen dat de kunstenaar betreedt, belet ons om de arbeid van de kunstenaar als 'veldwerk' te bestempelen (en de eigenlijke productie van het werk daarmee uit te stellen tot de fase waarin het wordt ver-

toond): de aanwezigheid van de kunstenaar in de fysieke, materiële ruimten van de globalisering (een vluchtelingenkamp, bijvoorbeeld) is zo complex dat het onmogelijk wordt om een onderscheid te maken tussen het 'werk' en het 'leven' van de kunstenaar.

Waarop in *Contained Mobility* alleen wordt gezinspeeld, krijgt concreet vorm in *Black Sea Files*. Dat video-essay bestaat uit 'tien gesynchroniseerde dubbele videobestanden' en gaat over de pijpleiding die olie van de Kaspische Zee naar het Westen transporteert: het werk staat stil bij de veelvoudige relaties (onder meer relaties tussen mensen, tussen mensen en technologieën, tussen technologische infrastructuur en territoriale identiteit, tussen geografie, arbeid en kapitaal) die de constructie van de pijpleiding organiseren.[53] *Black Sea Files* verschilt van Biemanns oudere werk doordat het de aanwezigheid van de kunstenaar registreert op de plaatsen die ze bezoekt. We zijn getuige van haar interacties met talrijke sociale actoren, de manier waarop ze haar reizen plant, de onvoorspelbare contacten met arbeiders, vertalers, gidsen. Zo legt het vierde videobestand een gewelddadige opstand vast van een Koerdische gemeenschap in Ankara die het gevolg is van dreigende werkloosheid, en in een bepaalde sequentie horen we de commentaarstem van Biemann, die over zichzelf in de derde persoon spreekt en zich afvraagt: 'Hoe kon het zo ver komen dat ze helemaal vooraan staat, naast de journalisten, terwijl het incident zich voordoet, zonder gasmasker, zonder dat ze verboden terrein heeft betreden?' In de daaropvolgende sequentie zien we Biemann aan haar werktafel, in een ruimte die op een bibliotheek lijkt, en de commentaarstem stelt vragen over de aard van haar werk. Dat onderzoek culmineert in enkele vragen: 'Is een beeld dat in gevaarlijke omstandigheden is gemaakt waardevoller dan materiaal dat in bibliotheken en archieven wordt aangetroffen? Levert wat je onder grote risico's produceert betere kennis op?'

Biemanns vragen geven voorrang aan de productie van kennis, *niet* van kritiek, als het doorslaggevende moment van de hedendaagse kunstpraktijk. Tegelijk vestigen ze de aandacht op het proces dat kennis produceert – niet alleen in bibliotheken of voor een monitor, maar in ruimten waar de arbeidsverhoudingen steunen op conflicten en op strijd. Als 'videoverkenning die twee jaar in beslag nam', als onderzoek naar een 'complexe menselijke geografie' is *Black Sea Files* een typisch voorbeeld van *cognitive mapping*, een project dat zich concentreert op de kloof tussen de kennis van het sociale en de sociale ervaring. Daarom vestigen Biemanns vragen de aandacht op de onderliggende materiële condities van het werk dat de kunstenaar in de ruimten van de globale economie heeft verricht en van de reizen die ze er heeft gemaakt.[54] Reizen om werk te *maken* (wat de kunstenaar doet) en reizen om werk te vinden (wat de immigrant doet): het zijn fundamentele parameters van het kapitaal, en als zodanig kunnen ze niet worden veronachtzaamd in een onderzoek naar de *logica van de arbeid* die het imperium doordringt. Beide vormen van reizen privilegiëren een arbeidslogica boven de 'culturele logica' waarop Jameson zich in zijn interpretatie van een vervlogen postmodernisme nog had geconcentreerd.[55] De les van *Black Sea Files* is dat de connectie tussen artistieke arbeid en research niet noodzakelijk de sociale ervaring van de kunstenaar en haar al dan niet collaboratieve subjecten beschrijft, en dat we een nieuwe kritische woordenschat nodig hebben om de betekenis te beschrijven van werk als leven in zijn materiële en immateriële dimensies, ver aan het atelier voorbij.

Om voorlopig te besluiten

De diverse manieren waarop arbeid in kunstwerken aanwezig is, hangen samen met een wending naar de materiële ruimten van een globale economie, die door het arbeidende lichaam worden getransformeerd in contexten van tegenspoed. In veel gevallen werpen deze kunstwerken de vraag op of immateriële arbeid inderdaad *ideologisch* dominant is, en zo ja, welke rol de materiële arbeid dan nog speelt in het vormgeven van een globaal politiek onbewuste. Ook al is Hardt bereid te erkennen dat 'immateriële arbeid haast altijd is vermengd met materiële vormen van arbeid', toch blijft de vraag overeind hoe immateriële arbeid haar ideologisch dominante positie heeft bereikt en een kritische analyse van hedendaagse kunstvormen kan daarop antwoorden geven.[56] Wat de arbeid van de kunstenaar betreft, die wordt vaak slechts *op een secundair niveau* ontdaan van zijn materiële dimensies. Dat gebeurt doordat de arbeid wordt gepercipieerd *als een effect op de toeschouwer* wanneer hij als voltooid kunstwerk wordt opgenomen in musea en andere sites voor de circulatie van kunst. Wat we ons moeten afvragen is dit: *wordt immateriële arbeid hegemonisch op het moment waarop de instituties van het late kapitalisme zich meester maken van de biopolitieke productie van 'the common', waarin materiële en immateriële arbeid nauw met elkaar verstrengeld zijn.* Dit geleide proces eigent zich voortdurend sociale ervaring toe in de vorm van het spektakel en het gedijt op het verzoenen van conflicten (en niet op strijd), terwijl het er ook in slaagt om waarde te onttrekken aan vormen van arbeid die nu met 'andersheid' worden geassocieerd.

Het is wat moeilijker om te zien wat kunst als immateriële arbeid in het museum voor de toeschouwer produceert. Immateriële arbeid wordt vaak geassocieerd met de dienstenindustrie, met de arbeid van 'vliegtuigpersoneel of gezondheidswerkers of werknemers in fastfoodketens'; men gaat ervan uit dat die arbeid een 'gevoel van welbevinden' produceert.[57] De manier waarop van kunst in het museum – sleutellocatie in de vrijetijdsindustrie – een spektakel wordt gemaakt, of de rol die ze speelt op locaties die beter geïntegreerd zijn in het leven van een gemeenschap (waar kunst een helende rol krijgt toebedeeld) gehoorzamen misschien ook aan deze imperatief van het welbevinden. De projecten die hier werden voorgesteld, construeren echter een complexer scenario, dat steunt op de precaire dialectiek tussen sociale kennis of zelfs sociale ervaring, en de afstand tussen subject en object die inherent is aan de praktijk van het 'kijken' of het 'bijwonen'. Sierra's praktijk werpt bijvoorbeeld deze verwarrende vraag op: levert het onbehagen van de toeschouwer ook een soort van plezier op dat immanent is aan de kunstervaring? Anders gezegd: wordt de sociale ervaring in de kunst noodzakelijkerwijs vertaald in een contemplatief-esthetische ervaring? En als dat inderdaad het geval is: wat onthult dat over de grenzen van kunst als arbeid?

Wat de arbeid van deze kunstenaars ook bewerkstelligt, hij produceert in elk geval geen onmiddellijk beschikbare kennis die ons in staat zou stellen om uit te maken of na de doortocht van de kunstenaar doorheen de geografieën van het globale kapitaal nog iets anders blijft hangen dan een voorbijgaand effect of de herinnering aan een risico. De productie van die kennis is misschien een meer algemene opdracht voor radicale kunst in het tijdperk van de globalisering. Als die opdracht zou worden erkend, zou dat meteen de komst aankondigen van door de geschiedenis gedicteerde vormen van politiek bewustzijn die de ruimten van de culturele productie overstijgen, zodat het overbodig zou worden om nog een politiek onbewuste bloot te leggen in de ideologieën van de culturele vormen.

Vertaling uit het Engels: Eddy Bettens

Noten

1 De cursiveringen zijn van Foster. Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge (Massachusetts)/London, The MIT Press, 1996, p. 173.
2 Ibid, pp. 171-173.
3 Zie Charles A. Wright jr, *The Mythology of Difference: Vulgar Identity Politics at the Whitney*, in: Grant Kester (red.), *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Durham, Duke University Press, 1998.
4 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1989 [1981], p. 34.
5 Denk bijvoorbeeld aan de reizende tentoonstelling *Lapdogs of the Bourgeoisie*, die oorspronkelijk te zien was in Gasworks in Londen (10 november 2006 – 14 januari 2007) en die over klasse in de hedendaagse kunst ging, of aan events over arbeid en economie die sinds 2005 plaatsvinden in Kunstraum Lakeside in Oostenrijk. Marina Vishmidt merkt op dat je 'een speculatief verband zou kunnen leggen tussen de verbreiding van de hedendaagse kunst in het sociale leven – zoals arbeid, representatieve codes of politieke aanspraken – en de slinkende zichtbaarheid van arbeid als politieke kracht op het sociale terrein waarop die verbreiding zich voordoet'. Zie Marina Vishmidt, *Situation Wanted: Something about Labour*, *Afterall* 19 (herfst/winter 2008), pp. 21-34. Hier p. 21.
6 George Modelski, *Globalization*, in: David Held & Anthony McGrew (red.), *The Global Transformations Reader*, 2de editie, Malden (Massachusetts), Polity Press, 2003, p. 59.
7 Zie *An Interview with Michael Hardt*, in *HM: Research in Critical Marxist Theory* jrg. 11, nr. 3 (2003), pp. 121-152.
8 Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2000, pp. 290, 293.
9 Zie Manuel Castells, *The Net and the Self: Working Notes for a Critical Theory of the Informational Society*, in: Peter Weibel & Timothy Druckrey (red.), *Net_Condition: Art and Global Media*, Cambridge (Massachusetts)/London, The MIT Press, 2001. Voor een andere benadering van 'de macht van het netwerk', zie *An Interview with Hardt*, op. cit. (noot 7), 2003, pp. 125-126.
10 Rasheed Araeen, *A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, in *Third Text* nr. 50, voorjaar 2000, pp. 3-20. Hier p. 17.
11 Zie www.dulcepinzon.com (bezocht op 20 oktober 2008).
12 Foster heeft het over de belangrijke rol die wordt gespeeld door diverse ontkenningen van de afstand in een commentaar over het spektakel in het tijdperk van de geavanceerde technologie. Foster, op. cit. (noot 1), p. 220.
13 Merryl Wyn Davies & Ziauddin Sardar, *Why Do People Hate America?*, New York, The Disinformation Company, 2003.
14 http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_177_1.html (bezocht op 4 oktober 2008).
15 Francis Alÿs, *A Thousand Words: Francis Alÿs Talks About When Faith Moves Mountains – Brief Article*, in: *Art Forum*, zomer 2002, beschikbaar op http://findarticles.com/p/articles (bezocht op 4 oktober 2008).
16 Gustavo Buntinx, *Illusion Is Also Power*, in: Francis Alÿs & Cuauhtémoc Medina (red.), *When Faith Moves Mountains*, Madrid, Turner, 2005, p. 34.
17 Voor gedetailleerde informatie over financiële en andere sponsoring van *When Faith Moves Mountains*, zie ibid., p. 54: 'Ter plaatse in de duinen werden voedsel en dranken geleverd door Otto Kurz en Coca Cola.'
18 Ibid., p. 96.
19 Brian Holmes geciteerd in *Interview with Brian Holmes – The Flexible Personality*, *16beaver Journalisms*, 8 februari 2004, http://www.16beavergroup.org/journalisms/archives/001168.php (bezocht op 20 september 2008).
20 De studenten werden gerekruteerd in de Nationale Universiteit voor Ingenieurswetenschappen in Peru. Zie Alÿs & Medina, op. cit. (noot 16), pp. 66, 104.
21 Zie het hoofdstuk *The Worker Student Alliance*, in: Andrew Feenberg & Jim Freedman, *When Poetry Ruled the Streets: The French May Events of 1968*, Albany, SUNY Press, 2001.
22 Susan Buck-Morss, *Lines of Entry*, in: Alÿs & Medina, op. cit. (noot 16), p. 141.
23 Roland Barthes, *Mythologies*, London, Vintage, 1993, p. 142.
24 Maurizio Lazzarato, *Immaterial Labour*, vertaald door Paul Colilli & Ed Emery, http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm (bezocht op 18 november 2008).
25 http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2004/deller.shtm (bezocht op 15 oktober 2008).
26 Chris Marsden & Julie Hyland, *Britain: 20 Years since the Year-long Miners' Strike*, World Socialist Website (5 maart 2004), http://www.wsws.org/articles/2004/mar2004/mine-m05.shtml (bezocht op 4 oktober 2008).
27 Brian Holmes, *The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance*, in: Will Bradley & Charles Esche (red.), *Art and Social Change*, London, Tate Publishing & Afterall, 2007, p. 365.
28 David E. James, *For A Working-Class Television: The Miners' Campaign Tape Project*, http://www.strikingdistance.com/index2.html (bezocht op 5 oktober 2008).
29 Jonathan Harris, *Performance, Critique, Ideology: Contemporary Art and Art History in an Age of Visual Culture*, in: Jonathan Harris (red.), *Dead History, Live Art? Spectacle, Subjectivity and Subversion in Visual Culture since the 1960s*, Liverpool, Liverpool University Press & Tate Liverpool, 2007.
30 Hardt & Negri, op. cit. (noot 8), pp. 321-322.
31 Zie http://www.historicalfilmservices.com (bezocht op 14 oktober 2008).
32 Boris Groys, *Art Power*, Cambridge (Massachusetts)/London, The MIT Press, 2008, p. 25.
33 Op de website van The Historical Film Services staat: 'Al in de initiële planningsfase sloot hollywoodregisseur Mike Figgis zich bij het team aan. Later filmde hij voor Channel 4, dat ook een groot deel van het nodige geld bijdroeg voor de reconstructie die EventPlan van de veldslag had gemaakt, maar hij trad niet op als regisseur. Het programma dat daarvan het resultaat was – bij momenten erg krachtig en ontroerend – was voor het eerst op tv te zien op zondag 20 oktober 2002. Hoewel de kijkers vermoedelijk geen compleet objectief verslag van de mijnwerkersstaking konden verwachten, aangezien Figgis geen geheim had gemaakt van zijn politieke opvattingen, zagen de reconstructiescènes, die waren geschreven en geregisseerd door EventPlan, er verbazingwekkend echt uit, en de verhalen van de mijnwerkers waren fascinerend.' Zie http://www.historicalfilmservices.com (bezocht op 14 oktober 2008).
34 Neil Cummings en Marysa Lewandowska, *A Shadow of Marx*, in: Amelia Jones (red.) *A Companion to Contemporary Art since 1945*, London, Blackwell, 2006, p. 405.
35 Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October* nr. 110 (herfst 2004), pp. 51–79.
36 Renuka Senanayake, *SRI Lanka: Overtime Law Hurts Sweatshop Workers*, 2 maart 2001, http://www.corpwatch.org/article.php?id=162 (laatst bezocht op 5 oktober 2008).
37 Zie het door de Europese Unie gesubsidieerde onderzoek *Privatisation of Public Services and the Impact on Quality, Employment and Productivity in Europe* (2008), http://www.pique.at/index.html (bezocht op 6 oktober 2008).
38 *Santiago Sierra in conversation with Teresa Margolles*, *BOMB*, nr. 86 (winter 2004), http://www.bombsite.com/issues/86/articles/2606 (bezocht op 29 september 2008).
39 Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Massachusetts)/London, The MIT Press, 2004.
40 Een beschrijving van de werken die Sierra heeft gemaakt staat op zijn website http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php.
41 Voor een recente beschrijving van de transformaties die artistieke arbeid in de kunst van de 20ste eeuw heeft ondergaan, zie John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, London, Verso, 2008.
42 Ik heb het over 'tekst' en niet over 'object', om niet uit het oog te verliezen dat een film of een video een immaterieel product is, ook al steunen ze natuurlijk op een materiële technologische infrastructuur.
43 Angela Dimitrakaki, *Materialist Feminism for the Twenty-First Century: The Video Essays of Ursula Biemann*, in: *Oxford Art Journal* vol. 30, nr. 1 (2007), pp. 205-232.
44 Michael Rothberg, *Construction Work: Theory, Migration, and Labor in an Age of Globalization*, in: Caren Irr & Ian Buchanan (red.), *On Jameson: From Postmodernism to Globalism*, Albany, SUNY Press, 2006, p. 120.
45 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century* in haar *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, 1991 (oorspronkelijk in *Socialist Review* nr. 80, 1985), pp. 65-108.
46 Jonathan Crary, *The Eclipse of the Spectacle*, in: Brian Wallis (red.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 292.
47 Ursula Biemann, *Suspended in the Post-humanist Lapse: Contained Mobility*, in: Ursula Biemann (red.), *Mission Reports: Artistic Practice in the Field, Video Works 1998 – 2008*, Umea/Bristol, BildMuseet/Arnolfini, 2008, p. 57.
48 Ibid, p. 59.
49 Ibid.
50 Daarom laat Biemann Zimmermann bijvoorbeeld ook een yogahouding aannemen en in rook opgaan, alsof hij meditatie gebruikt om 'te ontsnappen aan de beperkingen en onzekerheden van zijn situatie'. Ibid.
51 Persoonlijke mededeling aan de auteur, 8 oktober 2008.
52 Biemann, op. cit. (noot 47), p. 59.
53 Biemann, *Embedded Fieldwork and Global Oil Circulation: Black Sea Files*, in: ibid, p. 64.
54 Ibid.
55 Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.
56 *An Interview with Michael Hardt*, op. cit. (noot 7), p. 143.
57 Ibid.

Bovenstaande tekst is een vertaling van het hoofdstuk The Spectacle and Its Others: Labour, Conflict and Art in the Age of Global Capital dat zal worden opgenomen in het boek Globalization and Contemporary Art (red. Jonathan Harris), Cambridge, Blackwell-Wiley, 2010.

Moving Archives
vondelingen

Kunstenares Lieve Van Stappen brengt met de tentoonstelling 'Moving Archives' confronterende of intieme artistieke creaties en installaties. Alles houdt verband met het thema vondelingen, wezen, moederschap, dood en leven, verlies en rouw, van vroeger tot nu. Een emotionele tocht.

BRUGGE
WERELDERFGOEDSTAD

Musea Brugge

MEMLING IN SINT-JAN
O.L.V.-TER-POTTERIE
HOSPITAALMUSEUM

De waarde van inkomen en geld voor kunstenaars

HANS ABBING

In onze samenleving staat de kunst in hoog aanzien en toch verdient de doorsnee kunstenaar bijzonder weinig. Het lijkt een tegenspraak, maar in feite hangen beide verschijnselen samen. Om dat uit te leggen, bespreek ik eerst een aantal bestaande economische verklaringen voor de lage inkomens van kunstenaars, kijk ik vervolgens vanuit een sociologisch perspectief naar de hoge waarde van kunst en ga ik daarna uitgebreider in op de waarde van inkomen en geld voor kunstenaars. Het sociologisch perspectief dat ik zal gebruiken is dat van de rationele interactietheorie van Randall Collins.[1]

1. De economische verklaring van de lage inkomens in de kunst

In de westerse landen is ongeveer de helft van de beroepskunstenaars arm, terwijl meer dan de helft niet kan rondkomen met de opbrengsten van zijn artistiek werk. Uit de meeste onderzoeken blijkt dat beeldende kunstenaars het minste verdienen.[2] De traditionele economische theorie kan Òde lage inkomens in de kunst niet verklaren. Ze gaat ervan uit dat mensen rationeel handelen, goed geïnformeerd zijn en werken om zoveel mogelijk geld te verdienen. Volgens deze theorie kunnen de inkomens van kunstenaars alleen tijdelijk laag zijn. Een situatie waarin ze lager zijn dan de inkomens van anderen met een vergelijkbaar opleidingsniveau, kan volgens deze theorie niet blijven duren. Omdat kunstenaars niet minder willen verdienen dan mogelijk is, moeten ze veranderen van beroep en zouden er geen nieuwe kunstenaars mogen bijkomen. Hierdoor wordt er minder kunst aangeboden, stijgen de prijzen en gaan de inkomens omhoog. Dit zou volgens de economische theorie net zolang door moeten gaan tot kunstenaars hetzelfde verdienen als anderen. Maar dit is niet het geval. De inkomens van kunstenaars zijn al lange tijd laag. Kennelijk is de theorie fout of zijn in ieder geval de veronderstellingen onjuist.

In dit verband kan opgemerkt worden dat de economische notie van een overaanbod aan kunst en een teveel aan kunstenaars correspondeert met een politieke notie: de notie dat er gestreefd zou moeten worden naar een kleiner aantal kunstenaars omdat er dan minder kunstenaars arm zouden zijn. Voor de econoom is het overaanbod een uitkomst van zijn analyse: zolang de inkomens zo laag zijn, is er geen evenwicht. Maar in de praktijk lijkt er dus wel een evenwicht te bestaan.

Er zijn economen die er niet van uitgaan dat mensen rationeel handelen of dat ze volledig geïnformeerd zijn. En onder hen is er een groep die bovendien niet aanneemt dat mensen alleen maar werken voor geld. Zo is het in de eerste plaats mogelijk dat kunstenaars meer dan anderen irrationeel handelen. In de tweede plaats kunnen ze slechter geïnformeerd zijn dan anderen en in de derde plaats is het mogelijk dat kunstenaars meer dan anderen geïnteresseerd zijn in een niet-financiële beloning en/of meer niet-financiële beloningen ontvangen.

Steeds is het de vraag of kunstenaars hierin afwijken van andere beroepsgroepen die meer verdienen. Mensen handelen vermoedelijk niet altijd rationeel, maar is er reden om aan te nemen dat (aspirant-)kunstenaars irrationeler handelen dan anderen? Volgens de beeldvorming zou het kunnen, maar voor zover ik zelf kunstenaars ken, merk ik daar niet veel van. En als aspirant-kunstenaars dan al iets minder rationeel zouden handelen dan anderen, kan dit de grote inkomensverschillen niet verklaren. Het is waar dat het voor toekomstige creatieve kunstenaars moeilijk is om zich een goed beeld te vormen van hun mogelijkheden en beperkingen; moeilijker dan bijvoorbeeld in de sport en in sommige uitvoerende kunsten. De onzekerheid is groot en soms zou het rationeel kunnen zijn om langer door te gaan met het zoeken naar informatie over de perspectieven die men heeft; maar dat geldt ook voor andere creatieve beroepen, waarin de inkomens hoger zijn. Bovendien zijn de inkomens van bijvoorbeeld uitvoerende klassieke musici niet veel hoger dan die van creatieve kunstenaars, terwijl het voor deze groep net als in de sport makkelijker is om enig zicht te krijgen op het eigen toekomstperspectief.

De mogelijkheid van het relatief slecht geïnformeerd zijn van kunstenaars is aannemelijker. Het is goed mogelijk dat de samenleving aan toekomstige kunstenaars verkeerde signalen afgeeft over de perspectieven in de kunst. Aspirant-kunstenaars nemen dan beslissingen op basis van foutieve informatie. Ze hebben een te rooskleurig beeld van wat hen qua financiële en niet-financiële beloning te wachten staat. Dit betekent dat aspirant-kunstenaars slechter geïnformeerd zijn dan anderen en dit kan mogelijk de lage inkomens in de kunst (gedeeltelijk) verklaren.

Ook de mogelijkheid dat kunstenaars daadwerkelijk meer dan gemiddeld niet-financiële beloningen ontvangen is aannemelijk. Toch valt een aantal voor de hand liggende vormen van immaterieel inkomen af, omdat ze ook van toepassing zijn op andere beroepen. Gedacht kan worden aan roem en publieke aandacht. Maar die valt maar aan zeer weinig kunstenaars ten deel. Bovendien onderscheiden de kunsten zich wat dit betreft niet van de sport en de wereld van het entertainment, en daar zijn de gemiddelde inkomens niet hoog, maar wel veel hoger dan in de kunst. Vervolgens is erkenning door vakbroeders en critici een vorm van beloning. Deze is evenwel in de wetenschap ook zeer belangrijk en daar wordt redelijk goed verdiend. Dan is er nog het plezier in het werk en het plezier in creatief werk, of in het zelfstandig kunnen werken. Maar veel meer mensen hebben plezier in hun werk of werken zelfstandig en ontlenen daar genoegen aan. Mogelijk geeft creatief werk extra bevrediging, maar dat geldt ook voor bijvoorbeeld ontwerpers en architecten en die verdienen gemiddeld meer.

Wat overblijft, is de beloning die voortvloeit uit een soort algemene status die verbonden is aan het kunstenaarschap, een status die welhaast ongeacht het succes van de kunstenaar in bijna alle kringen waarin hij verkeert positief is. De kunstenaar is altijd en overal wel een beetje bijzonder. Ik denk dat dit inderdaad het geval is. In dit verband geef ik wel eens het voorbeeld van mijn binnenkomst op een feestje. De gastheer stelt mij dan uitdrukkelijk voor als kunstenaar, terwijl hij bij de andere gasten het beroep onvermeld laat.

Een combinatie van foutieve informatie en de speciale status van kunstenaars zou een verklaring kunnen vormen voor de lage inkomens. Daarbij doet het ertoe welke van de twee belangrijker is. Is het vooral de status, dan kan men van mening zijn dat het lage inkomen (grotendeels) wordt gecompenseerd door andere beloningen en dat er daarom niet te veel kunstenaars zijn, en er geen overaanbod van kunst is. Er zijn gewoon veel kunstenaars. Maar zijn kunstenaars vooral foutief geïnformeerd, dan is er reden voor een tegenovergestelde mening. De populaire notie van de lijdende kunstenaar zou dan enige grond kunnen hebben.

In deze niet-traditionele economische verklaring is de aard van de speciale status nogal onduidelijk. Het is vooral een sluitpost: als er niets anders is, dan moet dit het wel zijn. Bovendien valt moeilijk te bepalen of aspirant-kunstenaars al dan niet goed geïnformeerd zijn over een speciale toekomstige status, als niet duidelijk is waar die uit bestaat. De economische benadering kan daarom het denken over de armoede in de kunst enigszins structureren, maar een echte verklaring biedt ze niet.

De waarde van kunst

De hoge waarde van de kunst, die schril afsteekt tegen de lage inkomens van kunstenaars, is bovenal een hoge symbolische waarde – we hebben de kunst hoog – maar soms toch ook een hoge financiële waarde. Mensen en instellingen zijn bereid extreem hoge prijzen te betalen voor schilderijen en voorstellingen. Ook overheden besteden grote bedragen aan kunst, met inbegrip van geld voor kunstgebouwen, zoals dure en prestigieuze nieuwe opera- en concerthuizen en musea voor moderne kunst.

De hoge symbolische waarde van kunst zweeft niet in de lucht. Ze wordt gecreëerd, bevestigd en onderhouden in ontmoetingen tussen mensen. Dat geldt ook voor de hoge financiële waarde van bepaalde kunst. De situaties waarin dit gebeurt, noem ik kunstgebeurtenissen. In kunstgebeurtenissen focussen mensen op kunst en reageren zij op elkaar. Dit is het geval tijdens een voorstelling, bij een bezoek aan een museum, tijdens een kunstveiling, bij het samen met anderen thuis kijken of luisteren naar kunst of het praten over kunst. Het gaat van grotendeels op zichzelf staande sociale gebeurtenissen, zoals een concert, tot kleine (sub)gebeurtenissen, zoals een enkele zin over kunst binnen een gesprek dat over andere zaken gaat.

Bij wat je een geslaagde kunstgebeurtenis kunt noemen, gaat de gezamenlijke focus op kunst samen met een gedeelde stemming en dit leidt tot een gevoel van solidariteit en tot de creatie van symbolen van lidmaatschap. De deelnemers voelen zich als groep en individueel gesterkt; of, zoals Collins zegt, ze krijgen emotionele energie. Soms gebeurt dit haast ongemerkt, zoals bij de uitwisseling van een paar zinnen. Maar tijdens bijvoorbeeld een concert zijn zowel de ingrediënten als uitkomsten van de gebeurtenis goed waarneembaar. Mensen zijn gefocust op de muziek, ze steken elkaar als het ware aan, waardoor er een gedeelde stemming ontstaat. Via een soort gezamenlijke opleving ontstaat er onderlinge verbondenheid. Men voelt zich solidair met de aanwezigen (en niet met de afwezigen). De deelnemers vinden elkaar in symbolen. Het gaat om symbolen van lidmaatschap of 'heilige objecten' – de term is afkomstig van Durkheim. Vaak zijn er meerdere waardevolle objecten tegelijk; objecten die beladen zijn of met andere woorden, geladen met waarde. In het geval van een concert zijn dat de muziek waar de deelnemers naar luisteren en het genre; het is het orkest of de band, de dirigent, de componist of solist (als zij niet dezelfde persoon zijn, zoals in veel popmuziek), soms ook de kleding, zoals het jacquet van de orkestleden, of het gedrag, zoals het zich stilhouden tijdens een klassiek concert of het strekken van de armen tijdens een danceconcert, of het gebouw… De objecten zijn waardevol en dus het tegendeel van waardevrij. Er is een moraal; de objecten zijn goed of gerechtvaardigd. Als iemand kwaad van ze spreekt, worden ze verdedigd. En al met al gaan de deelnemers gesterkt naar huis. De gebeurtenis geeft ze emotionele energie.

Tijdens hoge of serieuze kunstgebeurtenissen zijn de kostbare objecten niet noodzakelijk 'hoger' of waardevoller dan tijdens populaire kunstgebeurtenissen. Voor de toehoorders van een reggaeconcert is reggae niet minder belangrijk en niet minder goed of rechtvaardig, dan barokmuziek dat is voor toehoorders van een barokconcert. En hoewel beide als symbool van lidmaatschap alleen in de feitelijke situatie van het concert bestaan, strekt de betekenis ervan zich uit tot ver daarbuiten. Het zijn ook symbolen van lidmaatschap in de wereld van oude muziek of van reggae. Toch bestaat er een essentieel verschil tussen enerzijds hoge of serieuze en anderzijds populaire kunstgebeurtenissen. Bij de eerste zijn de symbolen van lidmaatschap verbonden met *de* kunst, met Kunst-met-een-grote-k. Het gaat om een waardevol object dat in de voor- of achtergrond steeds aanwezig is. Hetzelfde geldt niet voor populaire kunstgebeurtenissen. Er is geen populaire kunst met een hoofdletter P, net zomin als er entertainment is met een hoofdletter E.

Afgezien van God is er waarschijnlijk geen ander kostbaar object dat binnen zo brede kring symbolische waarde heeft en dan vooral positieve waarde als Kunst. Overal waar kunst ter sprake komt, of het nu gaat om een gesprek tussen professoren of tussen schoonmakers, blijkt deze beladenheid. De waarde van kunst wordt in zeer veel en zeer uiteenlopende situaties gereproduceerd. God is weliswaar minstens zo beladen, maar anders dan bij kunst (en vroeger de kerk) is de goedheid van God nu minder concreet dan de goedheid van Kunst. In conversaties is God in de lucht, Hij is een concept, terwijl Kunst ook altijd concrete connotaties heeft. Kunst is ook het schilderij of de reproductie aan de muur thuis of in de kamer van de directeur, het is de kunstenaar over wie je in de krant leest en die ontzettend veel geld verdient, en het is het monumentale nieuwe concertgebouw. God is nu minder van deze wereld. Het is vaker gezegd: in veel opzichten is de kunst de opvolger van de kerk.

De beladenheid van kunst is zeer wijdverbreid en in veel kringen is die waarde positief. Kunst is goed. De goedheid van Kunst is verbonden met stereotypen als: Kunst is schoonheid. Kunst brengt ons in contact met onze diepste gevoelens. Kunst verrijkt. Kunst beschaaft. Kunst is autonoom. Kunst is uniek. Kunst is authentiek. Kunst is niet commercieel. Enzovoorts. Kortom: kunst heeft veel waarde. Dat geldt dus niet alleen voor diegenen die deelnemen aan grote kunstgebeurtenissen, zoals een concert, een museumbezoek, een kunstveiling of een symposium van kunsthistorici, maar ook voor een gesprek over kunst in het café of zelfs een enkele terloopse opmerking waarbij iemand op verontschuldigende toon zegt 'ik zou vaker moeten gaan'. In al dit soort situaties draagt Kunst als waardevol object bij aan de onderlinge verbondenheid en sterkt zij de deelnemers. En als mensen afstand nemen van de hoge waarde van kunst, zijn hun opmerkingen nog steeds beladen, zoals in: 'kunst is niet voor mij' of, op verontwaardigde toon, 'mijn dochter van zes kan dat ook', wat dan door de anderen wordt beaamd. In hun beladenheid getuigen dergelijke opmerkingen van de wijdverspreide hoge waarde van Kunst-met-een-grote-k. Ze dragen allemaal bij aan de reproductie van die hoge waarde.

De toon van spreken is inderdaad veelzeggend. Soms is die verontwaardigd of boos, soms verontschuldigend, meestal netjes en zacht, en vaak een tikje plechtig en bijna altijd serieus. Het stemgebruik van de radiopresentatoren van klassieke muziekprogramma's is veelzeggend. En ook het stemgebruik en gedrag in galeries en de foyers van concertzalen en schouwburgen, en eigenlijk bij alle kleine en grote Kunstgebeurtenissen, is relatief ingehouden. Het is alsof de hoogheid van *de* kunst dit verlangt. Hierover en over het ontstaan van de uitzonderlijk hoge waarde van de kunst valt veel meer te zeggen, maar niet hier.

De waarde van het kunstenaar zijn

Als Kunst goed is, dan moet de maker van de kunst, de kunstenaar, ook goed zijn. De goedheid van de kunst straalt op en van hem af. Kunstenaars zijn de dienaren en vertegenwoordigers van Kunst-met-een-grote-k. In veel opzichten zijn ze betere mensen dan anderen – net als vroeger de pastoor en de dominee – en op de een of andere manier merken ze dat. Ze hebben in ieder geval iets waardevols dat anderen niet hebben. Het goed of beter zijn van kunstenaars is een embleem of symbool van lidmaatschap dat gevierd wordt in grote en kleine kunstgebeurtenissen en dat de deelnemers en in het bijzonder de kunstenaar sterkt en emotionele energie geeft. Dat geldt voor de meest uiteenlopende kunstgebeurtenissen, van een optreden in een schouwburg, een opening in een galerie tot een gesprek waarin het kunstenaarschap van de kunstenaar terloops ter sprake komt.

Net als bij Kunst-met-een-grote-k bestaan er behalve de goedheid van het kunstenaarschap ook meer specifieke, maar niettemin wijdverbreide waardevolle emblemen van het kunstenaar-zijn, die een rol spelen in sociale gebeurtenissen. Ze berusten op stereotypen van het kunstenaarschap, die in de meeste (maar niet alle) kringen een positieve waarde hebben. De belangrijkste is de notie dat kunstenaars creatief zijn, met in het verlengde daarvan het stereotype van de authentieke kunstenaar, de kunstenaar die zichzelf kan verwezenlijken. Kunstenaars zouden authentieker zijn dan anderen. Door hun creativiteit kunnen ze meer van zichzelf in hun werk leggen dan anderen. Omdat authenticiteit en zelfverwezenlijking zo belangrijk zijn in onze samenleving, sterkt de viering van deze kwaliteit als symbool van lidmaatschap de deelnemers en bovenal de (toekomstige) kunstenaar. (Ik denk dat het stereotype van de zelfverwezenlijking veel bijdraagt

Carl Spitzweg

Der arme Poet, 1839, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

aan de aantrekkelijkheid van het kunstenaarsberoep.) Maar ook stereotypen als die van de gepassioneerde, arme of lijdende kunstenaar hebben vaak positieve waarde.

De stereotypen die andere beroepsbeoefenaren omringen, van huisarts en dominee tot advocaat en bankier, zijn ook tamelijk wijdverspreid, maar worden algauw minder waardevol naarmate men verder verwijderd is van de kringen waarin de betrokkenen verkeren. Dit geldt niet voor kunstenaars. Bijna iedereen is vertrouwd met de stereotypen die kunstenaars omringen en daardoor kunnen ze in veel situaties tot kostbare objecten worden of ermee geassocieerd worden. Hoe wijdverbreid en algemeen aanwezig deze stereotypen zijn, blijkt al uit simpele opmerkingen als 'Nee, ik ben niet creatief', waarmee de spreker de kunstenaar op een verhoging plaatst en onomwonden duidelijk wil maken dat hijzelf geen kunstenaar is of wil zijn. Dat zou aanmatigend zijn. Net zoals dit het geval is bij *de* kunst, blijkt al uit de veelal emotionele toon van de uitspraken – bewonderend, ingehouden, verontschuldigend, verontwaardigd – dat de symbolen vol van waarde zijn. Ook al zou een (aspirant-)kunstenaar het anders willen, er is geen ontkomen aan de stereotypen.

Maar over het algemeen is er geen reden om het anders te willen. Sociale gebeurtenissen waarin het kunstenaarschap en de stereotypen rondom het kunstenaarschap kostbare objecten zijn, sterken de kunstenaar of aspirant-kunstenaar en geven hem energie. Daarom gaat hij deze niet uit de weg, maar zoekt ze juist op. Door de aantrekkelijke en waardevolle stereotypen van het kunstenaarschap zijn de aspirant-kunstenaar en zijn gesprekspartners optimistisch en weinig vooruitziend, of niet geneigd alternatieven voor het kunstenaarschap serieus te overwegen. Het zou de feestvreugde alleen maar bederven. Meestal komt het niet eens bij ze op. En ook al zou dat vanuit een ander perspectief irrationeel zijn, binnen het perspectief van de situatie is dergelijk gedrag rationeel. Zo is het ook rationeel voor de aspirant-kunstenaar om voortdurend sociale gebeurtenissen op te zoeken die hem sterken in zijn keuze. Het zou irrationeel zijn om zich in situaties te begeven waarin sombere discussies over het kunstenaarschap de boventoon voeren of waarin de voor- en nadelen van het kunstenaarschap tot in het kleinste detail worden uitgemolken. Wellicht bindt dit sommige deelnemers aan het gesprek samen, maar voor de aspirant-kunstenaar is het deprimerend. Het sterkt hem niet.

Terwijl mensen zich van situatie tot situatie bewegen, zoeken ze zich een weg die hen sterkt en emotionele energie geeft. Maar dat zoeken is toch vooral een zich laten meevoeren. Ze kiezen de weg niet heel bewust; het is eerder een kwestie van *trial* en *error*. En dat geldt ook voor de aspirant-kunstenaar. Als hij denkt getalenteerd te zijn en hem dit niet grondig uit het hoofd wordt gepraat, dan zal hij zich algauw richting kunstacademie, theaterschool of conservatorium bewegen. En als het perspectief van het toelatingsexamen (als kunstgebeurtenis) niet alleen maar angst, maar ook enige opwinding oproept, en hij bovendien slaagt in die proef, is hij al een heel eind gevorderd in de richting van het kunstenaarschap.

De notie dat aspirant-kunstenaars zich op rationele wijze van situatie tot situatie bewegen, sluit niet uit dat anderen in andere situaties en dus in andere posities, welhaast letterlijk kijkend vanuit een ander perspectiezf, van mening kunnen zijn dat hun gedrag irrationeel is. Wetenschappers kunnen dat vinden en het kan ook gelden voor leraren, ouders, politici en oudere of mislukte kunstenaars, voor zover deze mensen zich ook bewegen in kringen met een andere kijk op de kunst. Zij zouden zich als het ware kunnen opdringen aan de aspirant-kunstenaar en hem kunnen waarschuwen. Maar omdat de stereotypen die kunst en kunstenaar omringen zo wijdverbreid en zo waardevol zijn, en er dus niet veel kringen bestaan met een heel andere kijk, zal dat minder vaak gebeuren dan men wellicht zou verwachten. (Ik heb me er al meermaals op betrapt dat ik neven en nichten die nog op de middelbare school zitten en waarvan ik mooi artistiek werk zie, voor ik er erg in heb stimuleer om door te gaan. Ik opper zelfs de mogelijkheid om naar de kunstacademie te gaan.)

Geld als middel

Enerzijds is geld een waardevol middel. Het is een middel om fysiek te overleven en om deel te nemen aan het sociale leven. Anderzijds heeft geld een symbolische waarde. Het is een kostbaar object en symbool van lidmaatschap in sociale gebeurtenissen. Ik ga eerst nader in op geld of inkomen als middel.

De kunstenaar heeft geld nodig om te leven en om actief mee te kunnen doen in de samenleving. De violist en de schilder moeten eten; de een heeft tenminste een viool nodig en de ander een penseel, verf en doek. Maar mensen willen meer dan overleven. Ze willen een sociaal bevredigend leven. Zeer basaal komt het erop neer dat ze extra stoelen nodig hebben om de buren te kunnen ontvangen. Ook een auto of een mooi huis dragen bij aan de mogelijkheid om deel te nemen aan sociale gebeurtenissen die iemand sterken en energie geven, en dat kan ook gelden voor bijvoorbeeld een bezoek aan de bioscoop of een dansvoorstelling. Daar is allemaal geld voor nodig. En een schilder die video's gaat maken en zo kan deelnemen aan nieuwe aantrekkelijke kunstgebeurtenissen, heeft daar ook extra geld voor nodig.

Toch heeft niet iedereen in elke levensfase veel geld nodig om te kunnen werken en aan sociale gebeurtenissen deel te kunnen nemen. De directeur van een groot bedrijf heeft veel geld nodig om te kunnen deelnemen aan sociale ontmoetingen die hem sterken, zoals verjaarspartijtjes en dinertjes. Zo heeft hij (zij) onder meer een representatieve auto, een dure woning, dure vrijetijdskleding en wellicht ook sieraden nodig. Binnen die gebeurtenissen zijn de auto, woning, dure kleding en sieraden kostbare objecten en symbolen van lidmaatschap. In de kringen waarin de meeste kunstenaars verkeren zijn de symbolen van lidmaatschap niet minder kostbaar, maar ze brengen wel veel minder kosten met zich mee. Zo is de aard van de kleding niet minder belangrijk, maar de kleding zelf is wel veel goedkoper. En ook als ze geld genoeg hadden, zouden de meeste jonge kunstenaars geen zin en tijd hebben om deel te

nemen aan duur tijdverdrijf, zoals het bezoeken van clubs waar designerkleding nodig zijn om er echt bij te horen.

Sommige beeldende kunstenaars hebben hoge beroepskosten, maar de meeste kunstenaars bewegen zich relatief goedkoop van de ene sociale gebeurtenis naar de andere, omdat ze gemerkt hebben dat ze zo – gegeven hun beroep en vriendenkring – het meeste 'uit het leven halen'. Dit komt ook omdat ze net als iedereen maar een beperkte hoeveelheid tijd hebben. Een dag heeft maar 24 uur en ook geld besteden kost tijd. Zo kost het tijd om clubs te bezoeken of aan een cocktailparty deel te nemen. En het is weliswaar mogelijk om in een oogwenk zeer veel geld uit te geven, zonder dat je later nog veel tijd nodig hebt om van die uitgave te genieten, maar in de meeste kringen geeft dit weinig bevrediging.

De symbolen of emblemen die een kunstenaar met zich meedraagt in veel van de sociale gebeurtenissen waaraan hij deelneemt zijn zoals gezegd kostbare objecten. In onze samenleving zijn ze waardevoller dan de emblemen van andere beroepsgroepen. Daarom sterken deze gebeurtenissen de kunstenaar in hoge mate en geven ze veel energie, terwijl ze weinig kosten. In een groep van niet-kunstenaars doet de wetenschap dat iemand kunstenaar is al wonderen. Ook zonder dure zichtbare emblemen ontstaan er vormen van interactie die de kunstenaar sterken. Je zou kunnen zeggen dat de kunstenaar voor eenzelfde mate van 'sterking' minder geld nodig heeft dan anderen.

Dure zichtbare emblemen zijn in het geval van kunstenaars zelden symbolen van lidmaatschap. Een kunstenaar in een duur pak is niet wat mensen willen zien – ook niet als de gevierde toneelspeler na afloop van de voorstelling wordt voorgesteld aan een belangrijke sponsor of politicus – en de kunstenaar wil er bijna nooit mee uitpakken – ook niet als hij veel verdient. Het past niet, doet afbreuk aan de waarde van het kunstenaarschap of schept verwarring. (Mede daarom zijn er evenwel kunstenaars die op dat vlak met afwijkend of excentriek gedrag uitpakken. Als de Duitse schilder Markus Lüpertz rondrijdt in een witte Mercedes S klasse, is dat een *statement*, vergelijkbaar met een directeur van ING die in een Suzuki Swift op het werk zou verschijnen.)

Het voorgaande betekent niet dat kunstenaars er geen raad mee weten als ze extra geld krijgen of dat dit altijd ten koste gaat van hun energie. De aankoop en het gebruik van een betere videocamera kan spannend zijn; het stelt de kunstenaar in staat om aan nieuwe aantrekkelijke kunstgebeurtenissen deel te nemen. Of hij kan vaker uit eten. Maar hij moet het geld wel verwerven. In de praktijk betekent dit dat hij ook altijd deelneemt aan sociale gebeurtenissen die geld opleveren. Vaak zijn dit activiteiten die hem minder sterken en ten koste gaan van deelname aan gebeurtenissen die hem meer sterken. Voorbeelden zijn het maken van verkoopbare kunst of het werken in een restaurant – of het tevreden houden van een partner die financiële ondersteuning biedt. Zo zoekt de kunstenaar zich, net als ieder ander, al doende een weg langs allerhande sociale gebeurtenissen, waarbij hij alles bij elkaar genomen zoveel mogelijk gesterkt wordt.

Werkgebeurtenissen die soms wel en soms geen geld opleveren, vormen een belangrijk onderdeel van de reeks sociale gebeurtenissen waaraan een kunstenaar deelneemt. Dat geldt niet alleen voor een musicus die optreedt, maar ook voor een beeldend kunstenaar of schrijver die werkt in afzondering. De solitaire kunstgebeurtenis is bijna voortdurend ook een sociale gebeurtenis. Al werkend verhoudt de kunstenaar zich tot anderen en dit sterkt hem. Daar valt meer over te zeggen, maar opnieuw niet op deze plaats.

Geld is dus een input in werk- en andere sociale gebeurtenissen, maar het is soms ook een belangrijke output. Als het goed gaat met de kunstenaar en zijn werk in toenemende mate niet alleen symbolische maar ook financiële waarde heeft (de kunstenaar treedt veel op of verkoopt veel, of verkoopt zijn werk voor hogere prijzen), heeft de kunstenaar dus ook meer geld en zal hij meestal al doende aan duurdere sociale gebeurtenissen gaan deelnemen, die hem dan op dat moment meer sterken of energie geven dan sommige goedkopere. Hij laat het niet breed hangen, maar gaat bijvoorbeeld wel verder weg op vakantie. Of hij koopt een vleugel of een professionele videocamera en gaat deelnemen aan sociale gebeurtenissen met collega's die het ook net wat beter doen dan de meeste andere kunstenaars. Gelet op het lage inkomen van de doorsnee kunstenaar gaat het niet om grote groepen, maar binnen kunstwerelden treden ze wel meer op de voorgrond.

Dat de kunstenaar aan duurdere sociale gebeurtenissen gaat deelnemen, betekent in ieder geval dat een deel van de mensen in zijn omgeving dat ook doen. Sommigen groeien met hem mee. Anderen komen in zijn leven doordat hij zich nu ook in andere kringen beweegt. En sommigen laat hij achter zich. Zo bestaan er echelons van steeds kleiner wordende groepen van kunstenaars, die een telkens grotere geldbehoefte hebben. Daarbij staan behoeften en verdiensten niet los van elkaar. Wie het meeste geld ontvangt, heeft ook het meeste geld nodig. Geld is geen doel. Maar naarmate er meer binnenkomt, verandert het bestedingspatroon, zowel wat betreft beroepsuitgaven als consumptie. Soms, maar dat geldt maar voor een hele kleine groep, stroomt het geld gewoon binnen, bijna ongeacht wat de kunstenaar doet. Elke toonaangevende collectie wil een werk van de kunstenaar hebben, of de cd of het boek van de kunstenaar wordt in steeds meer landen massaal gekocht. En dan kan, nogal paradoxaal, geld een doel worden.

Zolang de kunstenaar weinig geld heeft, geeft de omgang met lotgenoten en andere mensen die weinig te besteden hebben vaak meer energie dan de omgang met mensen die meer geld uitgeven. Gebeurtenissen waarbij arme kunstenaars rijkere kunstenaars ontmoeten of welgestelde vrienden van vroeger of rijke familieleden, zijn vaak ingewikkeld en soms eerder deprimerend dan stimulerend. Het is niet toevallig dat de kunstenaar-bohemien, die meestal uit gegoede milieus kwam, vaak goed overweg kon met de 'gewone man' die weinig geld had; en dat geldt ook nu nog voor veel arme kunstenaars. Het lijkt erop dat ze van de (geld)nood een deugd hebben gemaakt, al kun je dat bij jonge kunstenaars niet echt zo zeggen: het gebrek aan geld is geen echt probleem. Voor oudere kunstenaars kan dit anders zijn.

De symbolische waarde van geld en armoede

Geld heeft waarde als middel om te overleven en om deel te nemen aan sociale gebeurtenissen. Maar geld kan ook als zodanig waarde hebben. Het kan in sociale gebeurtenissen een kostbaar object en symbool van lidmaatschap zijn. Net als Kunst en God is ook geld beladen, maar anders dan bij deze twee heeft geld alleen in betrekkelijk kleine kringen een echt hoge symbolische waarde. Bovendien zijn er nogal wat situaties waarin geld een negatieve waarde heeft. Soms wordt het als duivel of mammon gezien en wordt het dienen van het geld veroordeeld.

De kringen waarin het laatste duidelijk niet het geval is, zijn vaak kringen die beroepshalve veel met geld te maken hebben, zoals die van bankiers of beurshandelaren, of kringen waarin hoe dan ook uitzonderlijk veel geld verdiend wordt, zoals die van grote ondernemers. In deze kringen zijn geld en inkomen belangrijke symbolen van lidmaatschap. Er wordt veel over geld gepraat en het vertoon van objecten met een hoge financiële waarde die er dik bovenop ligt, van een Rolex tot een schilderij van Karel Appel, is gebruikelijk. Bovendien wordt het verdienen van veel geld als moreel gerechtvaardigd gezien. Het hoge inkomen zou terecht zijn.

Veel kringen van beroepsbeoefenaren kennen emblemen van succes en lidmaatschap die meer of minder geld kosten, maar waarbij de relatie met de financiële welstand van de betrokkenen niet heel direct is. Het zijn geen geldkringen. In het algemeen behoren ook kunstenaars (en sporters) niet tot geldkringen, maar als er veel geld binnenkomt, worden ze soms, bijna ondanks zichzelf, als het ware ingelijfd door geldkringen en niet zelden gaan ze hun geld in ondernemingen steken om nog meer te verdienen. Niet toevallig gebeurt dit vaker in de populaire kunst met zijn popsterren dan in de wereld van de Kunst-met-een-grote-k. In de laatste is de omgang met veel geld soms een echt probleem. Een betrekkelijk eenvoudige 'oplossing' is dan het snel vergokken van geld, zoals onder meer Francis Bacon dat deed.

Vaak is de onverschilligheid ten aanzien van geld die uit een dergelijke activiteit spreekt, ook in kringen van minder succesvolle of arme kunstenaars een symbool van lidmaatschap, in het bijzonder als ze uit gegoede milieus komen. Daarbij gaat het om het omgaan met geld. In het gesprek over geld in kunstenaarskringen en in kunstkringen is men soms minder onverschillig; heel vaak heeft geld dan een uitgesproken negatieve waarde. Met andere woorden, een afwijzende houding tegenover geld is een kostbaar object en symbool van lidmaatschap. Niet zelden is ook de armoede van de kunstenaar een kostbaar object; dat blijkt vaak in gesprekken over het leven van kunstenaars zoals Van Gogh. Dit is des te opvallender omdat de samenleving overhet algemeen zeer negatief is over armoede en de arme vaak een outcast is. In het Westen wordt voor kunstenaars een uitzondering gemaakt. De kunstenaar hoeft zich meestal niet te schamen voor zijn armoede. Ook binnen bepaalde kunstenaarskringen is armoede soms een duidelijk symbool van lidmaatschap.

Dat de symbolische waarde van geld juist in veel kunstgebeurtenissen negatief is, heeft te maken met de hoge symbolische waarde van Kunst-met-een-grote-k. (Zo valt het me op dat arme creatieve popmusici zich veel minder vaak negatief uitlaten over geld dan arme creatieve klassieke musici.) In onze cultuur doen geld en commercie afbreuk aan de hoge waarde van *de* kunst. Kunst kan niet zonder geld, maar de verbinding tussen beide moet worden ontkend. Tegelijk is de reproductie van het stereotype van de armoede in de kunst belangrijk voor de reproductie van de hoge symbolische (en financiële) waarde van de kunst. Dat blijkt soms uit paradoxale combinaties. Zo besteden overheden en particulieren zeer veel geld aan de bouw van monumentale nieuwe concertgebouwen en musea. Daarbij is er in de ontvangstruimten, foyers en trappenhuizen een zee van ruimte, maar de aankleding suggereert armoede – alsof er geen geld genoeg was om het een beetje gezellig te maken. Of een ander voorbeeld. Tegenwoordig zijn er goed betaalde kunstbonzen die tijdens recepties met passie praten over de armoede van de kunstenaar, die als arme flexwerker de voorloper zou zijn van een nieuw neokapitalistisch proletariaat.

Een zwaar leven?

Al met al bestaat er een tweeledig verband tussen de hoge waarde van de kunst en de lage inkomens van kunstenaars. In de eerste plaats is de geldbehoefte van kunstenaars laag omdat ze deelnemen aan allerhande gebeurtenissen waarbinnen de hoge waarde van de kunst en het kunstenaar-zijn kostbare objecten en symbolen van lidmaatschap zijn. Deze sterken hen in belangrijke mate, terwijl deelname weinig geld kost. Het voor zichzelf mogelijk maken van deelname aan duurdere gebeurtenissen zou meer kosten dan opbrengen.

In de tweede plaats is de geldbehoefte van kunstenaars laag omdat, in samenhang met de hoge waarde van kunst, geld in veel kunstgebeurtenissen een lage of negatieve symbolische waarde heeft, terwijl een negatieve houding tegenover geld juist een symbool van lidmaatschap is. Kostbare symbolen van inkomen en geldbezit werken daarom tegen de kunstenaar, terwijl zijn armoede minder negatief beladen is dan bij anderen en soms zelfs een positieve waarde heeft. Deze twee samenhangende verschijnselen kunnen verklaren dat veel kunstenaars een levensweg kiezen waarbij hun inkomen relatief laag is.

Betekent dit dat het lage inkomen van kunstenaars wordt gecompenseerd door andere vormen van beloning, een mogelijkheid die door de economische benadering werd gesuggereerd? Voor de betrokkenen zelf is compensatie niet aan de orde. Terwijl mensen zich van situatie naar situatie bewegen, zijn ze niet bezig met compenseren. Kijkt men evenwel naar gedrag op de manier waarop economen dat doen, dan is het antwoord bevestigend, zij het alleen voor de korte termijn. Intussen kan men best van mening zijn dat (aspirant-)kunstenaars beter een andere weg kunnen gaan of hadden kunnen gaan. Dat kan gebeuren als men hun gedrag bekijkt vanuit andere situaties of posities dan die waarin de kunstenaar zich bevindt, dat wil zeggen vanaf posities met een ander perspectief. Zo zullen er zeker situaties bestaan waarin de positief geladen kostbare objecten verbonden met kunst en kunstenaarschap (tijdelijk) minder op de voorgrond staan. Dat kan bijvoorbeeld zo zijn op het moment dat men inkomensstatistieken bekijkt of doorkrijgt dat het met een bevriende kunstenaar niet goed gaat. Ook al bewegen (aspirant-) kunstenaars zich op rationele wijze van gebeurtenis naar gebeurtenis, men kan nog steeds van mening zijn dat het pad dat velen van hen volgen na verloop van tijd toch vooral bergafwaarts gaat.

Als de stereotypen van de kunst en het kunstenaar-zijn zo wijdverspreid zijn en zo veel waarde hebben, en mensen er dus heel veel energie in steken en hebben gestoken, kan het bijna niet anders dan dat er ook een zwarte kant aan zit. De kunstenaar die niet aan de verwachtingen voldoet en zijn omgeving en de groepen waarin hij verkeert teleurstelt, beschadigt een belangrijk kostbaar groepsobject; hij beschadigt de kunst. Tijdens kunstgebeurtenissen vormt hij een bedreiging voor de kunst, als een symbool dat de deelnemers samenbindt, en krijgt hij te maken met vormen van uitsluiting. Omdat hij zelf eveneens gelooft in de hoge waarde van de kunst en omdat het niet zijn bedoeling was om die naar beneden te halen, voelt hij schaamte en is de uitsluiting extra pijnlijk.

Maar meestal blijft de keerzijde van de medaille tamelijk onzichtbaar. Het is niet beleefd om iemand beschaamd te maken en het is nog erger om in een situatie te verkeren waarin de heiligheid van de kunst wordt bedreigd omdat een van haar dienaren, de kunstenaar, het laat afweten. Het resultaat is een vaag besef van mislukking en tegelijk een collectieve ontkenning ervan. De kunstenaar speelt het spel mee. Hij vindt zijn werk belangrijk, hij is toch wel een beetje succesvol of zal misschien ooit nog succesvol worden; of als kunstenaar kan hij leven met een gebrek aan succes en met armoede. En de anderen zullen dat beamen. Zoals altijd is er geen scherpe grens tussen voorwendsel en oprecht geloof.

Leiden kunstenaars vaker en in sterkere mate een leven van ontkenning dan anderen en lijden ze daaronder? Hadden ze beter andere keuzen gemaakt? Dat soort vragen is moeilijk te beantwoorden. Voor zover ik weet bestaat er niet veel onderzoek naar het lijden van kunstenaars. Dat komt wellicht omdat men niet graag van de keerzijde van de verhevenheid van de kunst wil weten. (Kent u interessant onderzoek? Laat het me weten.) Tegelijk is er zeker onderzoek mogelijk naar factoren die mogelijk relevant zijn. Zo raken mensen die gedurende lange tijd arm zijn vaak in een isolement en kunstenaars zullen wat dit betreft geen uitzondering vormen. Ook heb ik de indruk dat er in de kunstwereld een sterkere scheiding bestaat tussen echelons van succes dan in bijvoorbeeld de wetenschappelijke wereld. Ook dat valt te onderzoeken. Als er een verschil is, heeft dat vermoedelijk niet alleen te maken met een verschil in geldbehoefte, maar ook met gevoelens van schaamte en plaatsvervangende schaamte.

Overigens is het niet zo dat de huidige toestand niet kan of zal veranderen. Ik durf te voorspellen dat in de komende decennia de symbolische waarde van de kunst en het kunstenaarschap naar beneden zal gaan, er tegelijk een professionalisering van het kunstenaarsberoep zal optreden en de armoede in de kunst zal afnemen. Maar dat is een ander verhaal.

Noten

1 Randall Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2005. Om niet al te veel uit te hoeven leggen, gebruik ik gedeeltelijk andere termen dan Collins. Dit artikel is een voorbereidende tekst voor enkele gedeelten in het boek dat ik nu aan het schrijven ben: *The Value of Art. A Social Study of Art, Artists and the Arts Economy*. (De term waarde in de titel van het boek verwijst naar de financiële en meer nog naar de symbolische waarde van kunst.) Deze gedeelten vormen een vervolg op de thematiek in mijn boek *Why Are Artists Poor* uit 2002 (Amsterdam, Amsterdam University Press). Ik nuanceer mijn eerdere tekst en presenteer hier en daar een andere kijk.

2 Voor de uitkomsten van recente onderzoeken in diverse Europese landen zie: http://www.hansabbing.nl/DOCeconomist/DataArtists.pdf.

© Arno Nollen

BINNENPLAATS/ COURTYARD Arno Nollen

07.02.2010>
21.02.2010

BE PART
Platform voor actuele kunst

>BE-PART Platform voor actuele kunst
Westerlaan 17, B-8790 Waregem, t +32 (0) 56 62 94 10, www.be-part.be
Open van woensdag t/m zondag, van 11 tot 17 uur.
Gratis toegang

AGENTSCHAP PRESENTEERT

Ding 001151 (*Bruin en Goud: Portret van Lady Eden*)

In 1893 wenste William Eden een portret van zijn vrouw Sibyl Eden van de hand van de schilder James Whistler. Hij schreef naar de vertegenwoordiger van de firma Goupil in Londen om te informeren wat Whistler zou vragen voor een klein portret, een hoofd van Lady Eden. Hij kreeg als antwoord dat het zo'n 525 pond zou kosten. Daarop schreef hij Goupil een tweede brief:

'Aix-les-Bains, 5 juni 1893,
Geachte, Dankuwel voor uw brief in verband met de prijs van Mr Whistler voor een portret van Lady Eden. Ik erken en waardeer de verdiensten van Mr Whistler ten zeerste, maar ik had gehoopt dat de prijs voor een hoofd veel lager zou zijn dan 525 pond. Voor die prijs kan het voor mij onmogelijk, vooral gezien mijn reeds aanzienlijke uitgaven aan Mr Swan. Als u zo vriendelijk zou willen zijn me het adres van Mr Whistler in Parijs te sturen, dan zal ik op doorreis proberen bij hem langs te gaan. Hoogachtend, William Eden' [1]

Vervolgens betrok William Eden er een gemeenschappelijke vriend bij, de kunstcriticus George Moore. Hij vroeg de criticus om contact op te nemen met Whistler. Moore schreef een briefje:

'Het is enerzijds voor een vriend van me en anderzijds gaat het om een heel lieftallige en heel elegante vrouw, wier portret je met genoegen zal schilderen. Onder die omstandigheden denk ik dat je heel royale toegevingen zou kunnen doen.' [2]

William Eden werd aan James Whistler voorgesteld. Ze ontmoetten elkaar en bespraken het portret.

Op 6 januari 1894 schreef Whistler als antwoord een briefje naar Sir William met de vraag om een definitieve prijsofferte:

'6 januari 1894,
Geachte Sir William Eden,
Uw brief is me nog maar net overhandigd, maar misschien ontvangt u dit antwoord nog deze namiddag. Wat het kleine formaat betreft is alles duidelijk, en ik denk dat er geen probleem kan zijn in verband met de prijs. Het enige echt interessante punt is dat ik het charmante werkje moet kunnen maken. Het is zoals Calino zei: als ik ergens aan begin, hoe onbeduidend ook, is elk werk voor mij even belangrijk of zelfs belangrijker dan om het even welk ander werk. Wat het bedrag betreft, ik geloof dat Moore sprak van honderd à honderdvijftig pond.' [3]

Tussen januari en februari 1894 schilderde Whistler het portret waarvoor Sibyl Eden poseerde.

Op 14 februari 1894, Valentijnsdag, bracht Eden een bezoek aan het atelier van Whistler om het schilderij te zien. Tijdens dit bezoek gaf Eden aan Whistler een enveloppe. De enveloppe bevatte een cheque van 2625 Franse franken (£105) en een briefje:

'4, rue de Presbourg, Parijs, 14 februari 1894,
Geachte heer Whistler,
Bij deze uw valentijnscheque ter waarde van honderd gienjes. Het schilderij zal voor mij altijd van onschatbare waarde zijn en zal als erfstuk doorgegeven worden zolang erfstukken meegaan! Ik zal altijd met genoegen kijken naar de manier waarop het geschilderd is en verblijf, met dank,
Hoogachtend, William Eden' [4]

Diezelfde dag antwoordde Whistler:

'110, rue de Bac, Parijs, 14 februari,
Beste Sir William,
Ik heb uw valentijnsgeschenk. U bent echt groots! – en u heeft op alle punten gescoord. Ik kan alleen maar hopen dat het schilderijtje ons allen ook maar enigszins waardig zal zijn en ik vertrouw op de beminnelijke belofte van Lady Eden om me toe te staan de laatste aanpassingen toe te voegen waar we het over gehad hebben. Ze is harerzijds de hele tijd zo dapper en aardig geweest. Nogmaals beste wensen en een behouden reis,
Zeer hoogachtend, J. McNeill Whistler'. [5]

De volgende dag, op 15 februari 1894, ging Eden terug naar de studio van Whistler en er ontstond onenigheid tussen de twee mannen. Eden: *'Ik heb van u een brief ontvangen die ik niet begrijp, een heel onbeleefde brief – wat bedoelt u met 'Ik heb uw valentijnsgeschenk ontvangen'?'* Whistler: *'U stuurt me uw valentijnsgeschenk; ik bevestig beleefd de ontvangst.'* Eden: *'Ik beschouw uw brief als een belediging.'* [6]

Op 15 februari 1894 vertrok Eden voor een lange reis naar Indië.

Op 30 maart 1894 schreef Sibyl Eden naar Whistler:

'GEACHTE HEER WHISTLER,
Wanneer zal ik langskomen voor de laatste poseersessie? Na maandag is voor mij elke dag geschikt. U merkt dat mijn adres gewijzigd is.' [7]

In hetzelfde jaar 1894 stelde Whistler het schilderij samen met enkele andere werken tentoon in het Salon *Champ de Mars*. Het portret stond in de catalogus vermeld als *Nr. 1187 – Bruin en Goud: Portret van Lady E*. Na de tentoonstelling verhuisde het schilderij terug naar het atelier van Whistler. [8]

Op 10 oktober 1984, na zijn terugkomst uit Indië, stuurde William Eden een brief naar Whistler met de vraag om hem het schilderij te sturen. Maar Eden kreeg geen antwoord. [9]

Op 8 november 1894 stuurde William Eden een aanmaning naar Whistler:

'Om aan de eiser, binnen de vierentwintig uur, het portret te leveren van zijn vrouw, Lady Eden, dat door hem was besteld en betaald tegen een prijs van £105, of in Franse valuta 2625 Franse franken, zoals bewezen kan worden; en de eiser verklaart dat hij, bij verzuim van zulke onmiddellijke levering, de nodige gerechtelijke stappen zal ondernemen.' [10]

De volgende dag, op 9 november 1894, stuurde Whistler de cheque van £105 terug naar William Eden.[11]

Op 20 november 1894 werd Whistler gedagvaard voor de hoorzitting van de zaak *Eden vs. Whistler* van de Zesde Burgerlijke Rechtbank van de Seine in Parijs. Eden eiste de levering van het schilderij en bovendien een schadevergoeding met interest ten bedrage van 1000 Franse franken of £40. De advocaat van Whistler, Beurdeley, argumenteerde:

'Aangezien de heer Whistler zich, na het teruggeven van de 100 gienjes, vrij acht van enige verplichting tegenover Sir William Eden, rekening houdend met het gedrag van deze laatste en met de omstandigheden in het algemeen; heeft de heer Whistler bijgevolg het gelaat van Lady Eden weggeschilderd en enkel de algehele compositie bewaard, waarin hij van plan is een ander hoofd aan te brengen.' [12]

Op 26 februari 1895 zei Edens advocaat Bureau in zijn pleidooi:

'In het licht van dit buitengewone feit (de wijziging van het schilderij) ziet de aanklager zich genoodzaakt zijn pleidooi te herzien en schadevergoeding met interest te eisen.' [13]

Hij eiste de betaling van 10.000 Franse franken [of] £400; op de teruggave van het schilderij werd niet langer aangedrongen.

Op 27 februari 1895 herriep Eden wat hij eerder had verklaard en vroeg, als het portret van Lady Eden door Whistler verminkt was, de levering te verordenen van het schilderij in zijn feitelijke toestand op straffe van een boete van 100 Franse franken of £4 per dag en verder een som van 10.000 Franse franken of £400 schadevergoeding.[14]

Dezelfde dag nog paste de advocaat van Whistler zijn pleidooi aan:

'Dat Whistler het hele portret herschilderd heeft, dat hij enkel de compositie en algehele harmonie heeft bewaard en het portret van Lady Eden heeft vervangen door dat van een ander model; dat het door een fout bij het overschrijven van Whistlers instructies aan zijn advocaten was dat er beweerd werd dat het hoofd van Lady Eden het enige deel van het schilderij was dat uitgewist was.' [15]

Op 6 maart 1895 paste Eden zijn betoog aan en eiste:

'[…] als de Rechtbank in overweging neemt dat de vervanging van een ander gelaat het recht van de aanklager op het bezit van het schilderij tenietdoet, zou ze billijke redenen hebben om de vernietiging van het doek te verordenen en een vonnis te vellen ten voordele van de aanklager met betrekking tot de terugbetaling van de prijs en vergoeding van de schade […]' [16]

Op 20 maart 1895, tijdens de zaak *Eden vs. Whistler*, rondde Rechter Lénard het gerechtelijk onderzoek af in de Zesde Burgerlijke Rechtbank van de Seine:

'Whistler [wordt] ertoe veroordeeld, ten eerste, het portret terug te geven; ten tweede, het bedrag van 2625 Franse franken terug te betalen, met een interest van 5 percent, te rekenen vanaf de dag waarop het portret hem door Eden werd betaald. […] Aangezien Sir William Eden niet gekregen heeft wat hij verondersteld werd te krijgen – namelijk het portret van zijn vrouw – zullen we hem schadevergoeding geven; aangezien hij niet het portret kan krijgen, dat niet langer dat van zijn vrouw is. […] Ten derde hebben we Whistler daarom veroordeeld tot de betaling aan Eden van 1000 Franse franken schadevergoeding en interest.' [17]

Enkele dagen later schreef een Engelse advocaat naar de Pall Mall Gazette om de uitspraak van de Zesde Rechtbank te prijzen, met als argument dat kunstenaars geen recht hebben op speciale privileges in contractuele kwesties; dat ze, net als alle andere burgers, gebonden zijn aan de verbintenissen die ze zijn aangegaan; dat de kunstenaar en de schoenmaker onder vergelijkbare omstandigheden werken en even verantwoordelijk zijn voor de gepaste levering van hun waar, of het nu om schoenen of schilderijen gaat.

Whistler antwoordde in een brief aan de Pall Mall Gazette:

'GEACHTE, ik heb geen bezwaar tegen de theorie van Q.C. dat de wet dezelfde moet zijn voor schilders en voor schoenmakers. Hij heeft wellicht groot gelijk, maar hij gaat niet ver genoeg en slaat de bal mis!
Als via het gevlei van een vriend een paar onbeduidende pantoffels worden besteld, met dien verstande dat ze tussen een halve soeverein en vijftien shilling [0,5 tot 0,75 pond] zullen kosten, is het uitsluitend de zaak van de schoenmaker, wanneer hij – in al zijn dwaasheid en onder het goedkeurend oog van de erkentelijke klant – van de onbenullige slippers uiteindelijk een paar tiptop afgewerkte laarzen maakt, om te bepalen of ze nu een halve soeverein of vijftien shilling of – afhankelijk van zijn opvatting over hun schoonheid – een bedrag daartussen waard zijn.
En als, vooraleer zijn natuurlijke zachtaardigheid hem de kans heeft gegeven zijn factuur te maken, de uiterst slimme klant hem het gras voor de voeten wegmaait en, in de sluwe vorm van een hartelijk 'valentijnsgeschenk', het lagere bedrag aan hem opdringt, in de hoop de situatie zo netelig te maken dat hij niet anders kan dan ze te accepteren, heeft hij als nobele schoenmaker het volste recht om verontwaardigd te zijn en zijn zielige klant de laan uit te sturen!
Maar als de schalkse en geestdriftige schoenmaker de truc doorziet en de ondankbare oplichter publiekelijk wenst te ontmaskeren, dan aanvaardt hij het 'valentijnsgeschenk', zij het slechts tijdelijk, en wanneer vervolgens de laarzen via sheriff en advocaat worden opgeëist, weigert hij de laarzen af te geven en wijst hij de halve soeverein de deur met de doeltreffende woorden: 'Daag me dan voor de rechter! Kom ze openlijk opeisen voor de rechtbank. Kom het mooie verhaal maar eens aan iedereen vertellen opdat de hele wereld het zou horen en mijn collega's schoenmakers gewaarschuwd zouden zijn, en opdat u zich in het vervolg blootsvoets en eeltig in hun kringen zou bewegen. In plaats van u te schoeien scheur ik nog liever het bovenleer eraf of laat ik ze iemand anders aanpassen!'
'Pourquoi, Monsieur' – ik was op de vraag voorbereid – 'pourquoi, si vous n'aviez pas l'intention de livrer le tableau, aviez vous accepté le cheque?' [waarom heeft u de cheque aanvaard als u niet van plan was het schilderij te leveren?]
'Pour qu'il vienne me le réclamer ici – devant tout Paris!' [Opdat hij het hier van me zou komen opeisen – voor heel Parijs!]
Wel, dat is dan ook gebeurd. Zijn verhaal is verteld! – en zijn gejengel blijft in de oren nazinderen, zijn stank blijft in de neus hangen van mijn confrères – en ik betwijfel of de insinuerende amateur ooit nog een schilderij, dat zich nederig als schets voordoet, zal loshaken van een schildersezel in om het even welke studio in binnen- of buitenland.
Hoogachtend, J. MCNEILL WHISTLER.
Parijs.' [18]

Whistler ging vervolgens in beroep tegen het vonnis van het hof.

Op 2 december 1897 vond het tweede proces *Whistler vs. Eden* plaats aan het *Cour d'appel de Paris*. In zijn advies zei de *Avocat-Général de la République* het volgende:

'Alvorens we de belangrijkste feiten in deze zaak overlopen, verzoek ik om het Hof iets te mogen zeggen over Mr. Whistler zelf, iets wat u kan helpen bij het onderzoeken van deze zaak en bij het vormen van een besluit over de betwiste punten. […] Hij maakte zijn debuut in ons midden in 1863, wanneer hij de *Salon* een schilderij toestuurde met de titel *Het Witte Meisje*. Het schilderij werd afgewezen door de jury, en Mr. Whistler stuurde het naar de *Salon des Refusés*, waar het een plaats vond tussen de werken van mannen die nu algemeen erkend zijn als meesters: Manet, Degas, Cazin en anderen. Mr. Whistler nam dit onze Salon een lange tijd kwalijk, en hij strafte het met een afwezigheid van negentien jaar. In 1882 maakte hij zijn triomfantelijke in-

[1] Louis Henry May, Eden versus Whistler, Paris, 1900, p. 4.

[2] Ibid., p. 5.

[3] Ibid., p. 6.

[4]. Ibid., pp. 10, 44.

[5]. Ibid., pp. 11, 45.

[6] Ibid., pp. 11, 46.

[7] Ibid., p. 49.

[8] Ibid., pp. 12, 49.

[9] Ibid., p. 49.

[10] Ibid., p. 13.

[11] Ibid., pp. 13, 48.

[12] Ibid., p. 16.

[13] Ibid., p. 17.

[14] Ibid.

[15] Ibid., p. 18.

[16] Ibid., p. 19.

[17] Ibid., p. 21.

[18] Ibid., pp. 22-24.

trede in de Salon met een nieuw portret en in 1883 exposeerde hij het portret van zijn moeder, vandaag te bewonderen in het museum *Luxembourg*. […]
Ik wil u enkel laten zien dat Mr. Whistler, die zich vroeger moest verdedigen tegen de jury van de Salon en die, zo lijkt het, meer dan reden tot klagen had over zijn behandeling bij ons, vandaag een reputatie geniet die in Frankrijk minstens even groot is als in Engeland. Hij is officier van het Legioen van Eer; het portret van zijn moeder, het portret dat in 1883 zijn terugkeer naar de Salon inluidde, maakt al twee of drie jaar deel uit van onze nationale collectie. […]
Maar hij schildert niet alleen figuren en portretten. Hij schildert ook landschappen, en deze landschappen noemt hij 'Harmonieën en Symfonieën'. […]
Het lijkt immers wel alsof we de afgelopen dagen in schilderijen van Whistler hebben geleefd! Zelf heb ik, op weg naar dit Hof, met verwondering de ons omringende *Symfonieën in vaal goud en blauw* aanschouwd, gehuld in nevels die vaag herinneren aan de mist van de Theems! […]
Zoals u weet ontkent de kunstenaar allereerst niet dat hij heeft toegezegd een schilderij van Lady Eden te zullen maken, voor een prijs tussen £100 en £150, of 100 gienjes en 150 gienjes, een bedrag dat werd bepaald (voor zover we een bedrag dat varieert tussen £100 en £150 'bepaald' kunnen noemen, uiteraard) door een gemeenschappelijke vriend van Mr. Whistler en Sir William Eden. Evenmin ontkent hij, pro forma, dat hij met andere bedoelingen de cheque van £100 heeft aanvaard die hem op Valentijnsdag werd aangeboden door Sir William Eden, met een hoffelijkheid die, als ik zo vrij mag zijn, werd ontsierd door meer dan een vleugje sluwe spaarzaamheid! Hij bekent dat hij, na ontvangst van het valentijnsgeschenk, de laatste toetsen heeft aangebracht, waarnaar hij verwijst in zijn ironische bevestiging van ontvangst, en hij bekent ook het portret te hebben tentoongesteld in 1894. […]
Ik zal nu, als u mij toestaat, een passage of twee voorlezen uit het kritische werk dat reeds ter sprake is gekomen, en dit zal mijn laatste woord zijn over het talent van Mr. Whistler, of beter, zijn genie. Het zal een duidelijk beeld van Mr. Whistler voor u schetsen, en het zal u in staat stellen zijn houding te begrijpen. De eerste passage heeft betrekking op het schilderij dat bekend staat als 'Bruin en Goud', het schilderij dat het onderwerp is van deze zitting':

'Bruin en Goud. Een dame zittend op een sofa. Een wonderlijk samenspel van compositie en schakering (tint?). […]'.

'De criticus wijdt vervolgens twee pagina's aan Mr. Whistlers portret van M. de M. Ik lees hier enkele regels uit voor:'

'*Whistler is de portrettist van deze subtiele persoonlijkheid, en nooit was er een intiemere harmonie tussen model en schilder. De kunstenaar van nocturnes en harmonieën, de maker van de prachtigste zwijgzame portretkunst, de meester van vrouwelijke verschijningen en intellectuele expressie, moet het dandyisme van M. de M. hebben aangevoeld als een sterke aantrekking tot het dandyisme dat aan de basis lag van zijn eigen karakter. Hij had sympathie voor zowel het natuurlijke als het artificiële van deze persoonlijkheid, dit wezen dat alleen tot bloei had kunnen komen in een sterk ontwikkelde beschaving*.'

'Dit, heren, is hoe een briljante criticus zich uitlaat over Mr. Whistlers bewonderenswaardige inzicht in zijn model. […]
Welnu, heren, Mr. Whistler, die alle feiten heeft toegegeven die ik tot nu toe heb overlopen, het zakenvoorstel, de belofte, de ontvangst van betaling, het tentoonstellen van het portret in de Salon du Champ de Mars in 1894, bekent ook dat hij aan het eind van datzelfde jaar (1894), toen Sir William Eden het portret opeiste, weigerde om het af te staan, en dat toen de wet werd ingeroepen om hem zijn taak te doen 'afmaken', hij verkoos om het portret 'af te maken' door het uit te vegen.
Dit, heren, was een koele en opzettelijke wilsdaad vanwege Mr. Whistler, een daad die verklaart waarom ik het noodzakelijk heb geacht om even uit te wijden over de kunstenaar. Het was een logische daad, een daad zoals ze van hem te verwachten was, want hij is Mr. Whistler. En Mr. Whistler is niet alleen. Hij staat voor 'het whistlerisme en de whistlerianen'. Deze zinswending is niet de mijne. Ik citeer opnieuw de criticus die ik reeds heb aangehaald. Hij was het aan zichzelf verschuldigd, aan het whistlerisme en aan alle whistlerianen, om zich niet te laten bedotten door Sir William Eden! En daarom heeft hij geweigerd het portret af te staan. Maar anderzijds kan ik u, in het licht van de juridische kwestie waarover wij ons buigen, niet genoeg op het hart drukken dat hij van bij het begin bereid was de £100 terug te betalen. Hij erkent deze verplichting volledig; zoals u zich herinnert, legt hij zich zelfs neer bij de beslissing van het Hof, dat hem veroordeelde tot een schadevergoeding van £40.
Waar hij zich wel tegen verzet, in naam van de persoonlijke vrijheid, de vrijheid van alle kunstenaars, de onafhankelijkheid en soevereiniteit van de kunst, is de uitspraak die hem ertoe veroordeelt om het schilderij in zijn huidige staat in te leveren. Is het terecht dat het Hof hem opdraagt het schilderij af te staan, of is het terecht dat Mr. Whistler dit weigert? Dit, heren, is de enige vraag die u wordt voorgelegd.
Het beantwoorden van deze vraag is het enige doel van dit beroep. Ongeacht de noodzakelijk algemene formulering van het beroep, weet u dat dit de enige vraag is die er voor Mr. Whistlers advocaat toe doet. Ik geloof zonder aarzelen – en ik zeg het nu meteen – dat het Hof zich heeft vergist. De oorzaak van haar foute oordeel lag bij een andere fout, waarop ik u zo dadelijk de vinger zal helpen leggen. Het Hof lijkt in de veronderstelling te zijn geweest dat het originele contract, een niet officieel contract, een gemengd contract, in elk geval een verplichting tot uitvoering, op een bepaald moment zo ingewikkeld werd dat het de vorm van een verkoopcontract kreeg, en het is door het toepassen van de verkoopswet op de relatie tussen de gecontracteerde partijen dat het tot haar besluiten is gekomen. Ik moet u hier nadrukkelijk op wijzen, heren, en ik voel mij in dat verband verplicht u drie pagina's voor te lezen uit het vonnis van het Hof van eerste aanleg:'

'Aangezien volgens de Rechters in eerste aanleg, het in de eerste plaats bewezen is dat Eden, door tussenkomst van gemeenschappelijke vrienden, een portret van Lady Eden van de hand van Whistler wenste, en dat Whistler ermee instemde het portret te schilderen.
Aangezien door tussenkomst van dezelfde personen, de prijs van Mr. Whistlers werk werd bepaald tussen 100 en 150 gienjes. Aangezien Whistler, met deze overeenkomst over waar en prijs, de verbintenis is aangegaan om het portret te schilderen en Eden de verbintenis om de overeengekomen prijs te betalen. […]'

'Dit, heren, is inderdaad het contract dat in voege treedt tussen schilder en gegadigde, en zoals de jurisprudentie het altijd heeft erkend en beschreven, zoals dadelijk zal blijken uit het enige voorbeeld dat ik voor u zal citeren:'

'Aangezien Whistler zijn verplichting is nagekomen en hij het portret van Lady Eden heeft geschilderd. Aangezien Eden, van zijn kant, Whistler op 14 februari een cheque heeft toegestuurd voor Britse valuta ter waarde van 2625 Franse franken.
Aangezien Whistler de cheque heeft ontvangen en Eden heeft geantwoord per brief, een brief waarvan het eerste deel over het verzonden en inderdaad behouden bedrag beslist een vleugje ironie bevat, maar waarvan het tweede deel heel duidelijk aantoont dat de kunstenaar, tevreden met zijn werk en zonder in te gaan op de geldkwestie, de wens uitdrukt dat – in zijn woorden – 'dit schilderijtje ons allen waardig moge zijn', vertrouwt op de vriendelijke toezegging van Lady Eden om de ons bekende laatste toetsen aan te brengen, zijn model prijst 'om haar moed en haar hartelijkheid' en besluit met zijn beste wensen aan Eden.
Aangezien, na deze datum van 14 februari 1894, de verstandhouding tussen Eden en Whistler hoffelijk is gebleven.
Aangezien deze laatste zijn werk helemaal heeft afgemaakt, en hij het met de, in het beste geval, stilzwijgende toestemming van Eden heeft tentoongesteld in de Salon Champ de Mars, samen met zijn andere werken, onder het Nr. 1187 en onder de titel Bruin en Goud. Portret van Lady E. *[…]*
Aangezien het loutere feit dat Eden ervoor gekozen heeft om, met betrekking tot de prijs, het minimale overeengekomen bedrag te betalen, niets kan veranderen aan de aard van het contract tussen hem en Whistler.
Aangezien Whistler gebonden was door een strenge verplichting om het portret te schilderen en af te staan, en tevens vriendschappelijkerwijs of langs juridische weg had kunnen eisen dat de prijs werd opgetrokken in de richting van het maximum, indien de prijs die Eden hem betaalde ontoereikend werd bevonden; maar Whistler nooit een dergelijke wens heeft uitgedrukt'.

'Tot dusver, heren, zijn de aangehaalde argumenten volstrekt onbetwistbaar. Het hof erkent het contract tot uitvoering alsook het uitzonderlijke karakter van zulke contracten tussen kunstenaar en liefhebber, zoals door de wet bekrachtigd. Maar nu komen we bij de twee punten van de aanklacht waarin het Hof zich heeft vergist, en werd verleid tot het oordeel dat ik bekritiseer:'

'Aangezien Whistler de cheque heeft aanvaard en hij daarmee formeel akkoord ging met de prijs; Aangezien vanaf dit moment het portret geschilderd door Whistler en betaald door Eden het exclusieve eigendom werd van deze laatste in deel en geheel.'

'Volgens de uitspraak van het Hof werd de aard van het originele contract dus onmiddellijk gewijzigd met de aanvaarding van de cheque; en vanaf 14 februari werd de verplichting tot uitvoering vervangen door een verplichting tot verkopen, een verbintenis waarbij, mits waar en prijs zijn overeengekomen en het bedrag betaald, de persoon die de waar heeft besteld en betaald er de eigenaar van wordt in deel en geheel; vanaf dit moment verloor de schilder volgens de uitspraak ieder recht om te weigeren zijn afspraak na te komen, en door toch te weigeren maakte hij zichzelf aansprakelijk voor schadeclaims.
Het recht om te weigeren een afspraak na te komen is altijd erkend binnen de jurisprudentie. Ik zou vele precedenten kunnen citeren, heren, maar ik beperk mezelf tot een geval dat de respectieve posities van de gecontracteerde partijen in zulke situaties in een paar lijnen samenvat. Het is de uitspraak van de Eerste Kamer van het Hof van Beroep in Parijs, van 4 juli 1865, in een zaak tussen Rosa Bonheur en een klant die haar een opdracht had gegeven voor enkele schilderijen die ze weigerde te leveren. Ik zal de twee passages lezen die de aard van het contract definiëren, alsook de respectieve rechten van schilder en klant:'

'Aangezien het niet uitvoeren van een verplichting tot uitvoering op een kwestie van schadevergoeding neerkomt, en er ook geen termen aanwezig zijn die de bepaling van een termijn voor de uitvoering van het contract mogelijk maken, met een geldboete voor elke dag vertraging, tenzij de koper zelf instemt met zulke termen;
En gezien de uitzonderlijke aard van het contract, en de formele weigering van Rosa Bonheur om haar plicht te vervullen, kunnen wij niet anders dan ons uitspreken in het voordeel van een schadevergoeding.'

'Het Hof van eerste aanleg was bekend met dit vonnis alsook met het betreffende principe van jurisprudentie, maar het ontweek de lastige kwestie door te veronderstellen dat het contract werd vervangen door een eigenlijke verkoop, en door te verklaren dat William Eden op 14 februari 1894, de dag waarop hij zichzelf tevreden uitliet over het werk en Whistler honderd gienjes betaalde, eigenaar werd van het schilderij.
Wat zouden de gevolgen zijn indien jullie zulk een theorie zouden goedkeuren, heren? Stel u voor dat een liefhebber het op een akkoordje gooit met een schilder en een schilderij bestelt. Na verloop van tijd verklaart de liefhebber, die er maar weinig van afweet, zich tevreden met het schilderij, dat misschien nog maar een schets is. Hij is gehaast om het in zijn bezit te krijgen. Hij biedt de schilder de prijs van het werk aan, en deze laatste accepteert, blij op voorhand te zijn betaald (in de wetenschap dat kunstenaars soms niet eens betaald worden). In zulke omstandigheden worden de liefhebbers, die door kunstenaars ook wel oneerbiedig bourgeois of 'cultuurbarbaren' worden genoemd, de enigen die oordelen over de graad van perfectie van een kunstwerk, over de mate waarin het afgewerkt of onafgewerkt is. De schilder heeft geen enkel inspraak meer. Een onvoorzichtige of behoeftige kunstenaar, die zijn geld aanneemt voor zijn schilderij af is, zou gedwongen worden een onvolmaakt werk af te staan, een werk dat schadelijk is voor zijn huidige reputatie, en nog schadelijker voor zijn toekomstige faam, omdat de koper die voor het werk heeft betaald er de erkende eigenaar van zou zijn in deel en geheel. Kortom, het recht van een kunstenaar om te weigeren een werk af te staan waar hij zelf ontevreden over is, zou worden geschrapt uit de registers van het gewoonterecht en de jurisprudentie.
Het Hof werd geloof ik misleid door een bijzondere omstandigheid verbonden aan deze zaak. Ik verwijs naar het gekende motief van Mr. Whistlers weigering, een motief dat hij zelf nooit heeft willen ontkennen. Hij heeft geweigerd omdat hij in zijn zelfrespect werd gekwetst door Sir William Eden. Hij voelde zich onheus behandeld door de verfoeilijke methodes van Sir William Eden, die hem £100 deed toekomen terwijl het net zo goed £150 had kunnen zijn, terwijl hij op zijn minst met hem had kunnen bespreken welk bedrag tussen £100 en £150 hij hem had moeten toezenden.
Wat het schilderij zelf betreft, Mr. Whistler vond het uitstekend en stelde het publiekelijk tentoon. De criticus die ik eerder citeerde noemt het '*een wonderlijk samenspel van compositie en schakering*'. Mr. Whistler spreekt zelf van '*het kleine meesterwerk*' in een interview met Le Figaro. De term is volkomen juist.
Vervolgens is Mr. Whistlers weigering om het portret te overhandigen niet te wijten aan een tekortkoming in het eigenlijke werk, met alle gevolgen voor zijn reputatie, maar aan het feit dat hij in een dispuut is verwikkeld met Sir William – een dispuut onder mannen, onder *gentilhommes*, onder gentlemen. Het Hof vond dit een slechte reden. Ikzelf meen dat het Hof zich hierin heeft vergist.
De kunstenaar wordt niet eens gevraagd te motiveren waarom hij het contract weigerde na te leven. Hij is in zijn recht wanneer hij weigert zijn verbintenis uit te voeren, en verkiest het risico te lopen schadevergoeding te moeten betalen. Dit recht is absoluut, en Mr. Whistler heeft slechts zijn recht bekrachtigd toen hij weigerde het schilderij af te staan. Nu echter, *messieurs*, wil zijn tegenstander hem dwingen het te overhandigen. Dit brengt ons terug bij mijn vorig punt. De schilder zou gedwongen worden een werk op te geven dat voor het grootste deel betrekkelijk vormeloos is. Ik neem aan dat, wanneer Mr. Whistler zijn harmonie in bruin en goud voor een portret schilderde, hij van plan was de gelaatstrekken van zijn model te reproduceren. Maar deze bestaan niet meer. De 'harmonie' is nog intact, met in het

midden een witte leemte waar vroeger het hoofd zat; maar Mr. Whistler heeft opzettelijk het portret uitgewist. Mr. Whistler weigert het te leveren, al aanvaardt hij de beboeting van zijn daad. Hij is bereid schadevergoeding met interest te betalen.
Dan rest ons alleen nog de som van deze boete te bepalen. Voldoende schadeloosstelling lijkt mij het terugbetalen van de 100 gienjes, vermeerderd met 5 procent, als interest vanaf februari 1894, bovenop een schadevergoeding van 1000 Franse franken (£40) met interest.
Samenvattend, heren, bevestig ik de uitspraak van het Hof van eerste aanleg wat betreft de toewijzing van de schadevergoedingen en de terugbetaling van de 100 gienjes. Ik vernietig het met betrekking tot Mr. Whistlers verplichting om het schilderij aan Sir William Eden af te staan. Onder deze omstandigheden zal het Hof, indien het mij steunt, deze besluiten moeten aanpassen, daar ze mij onaanvaardbaar lijken.' [19]

Het Hof beëindigde het proces door de vorige rechterlijke uitspraak gedeeltelijk te vernietigen:

'HET HOF,
Na de pleitbezorgers van de aanklager en de beklaagde te hebben gehoord, alsook de samenvatting van de Advocaat-Generaal, en in reactie op het beroep aangetekend door de beklaagde, Whistler, tegen het vonnis van het burgerlijk tribunaal van de Seine, dat uitgesproken is op 20 maart 1895. Aangezien de overeenkomst beschreven in de uitspraak waartegen de beklaagde beroep aantekent slechts een contract tot uitvoering behelsde, waardoor de beklaagde, in geval van verzuim, aansprakelijk werd voor schadevergoeding; en aangezien William Eden op geen enkel moment de eigenaar was van het schilderij waarvoor zijn vrouw model stond, en slechts verklaart dat de schilder, in een vlaag van grilligheid of *amour propre*, weigerde het schilderij in kwestie af te staan zoals overeengekomen;
Aangezien Whistler, daar hij zijn belofte niet nakwam, zoals hierboven vermeld, verplicht is de 2625 Franse franken (100 gienjes) terug te betalen die hij van Eden aanvaardde, vermeerderd met vijf procent interest vanaf de dag van betaling;
En aangezien hij daarbovenop voor een bedrag van 1000 Franse franken (£40) schadevergoeding moet betalen; maar aangezien de Rechters van het Hof van eerste aanleg verkeerdelijk verordenden dat het portret dat Whistler moedwillig wijzigde diende te worden overhandigd aan Eden, volgens de redenering dat het schilderij exclusief toebehoorde aan Eden, en hem dus rechtmatig toekwam; en aangezien de overeenkomst tussen de beide partijen in geen geval een verkoopcontract was, maar slechts een verplichting tot uitvoeren, zodat het schilderij altijd de eigendom van de schilder is gebleven, en hem dus niet kan worden afgenomen zonder zijn toestemming;
Aangezien, anderzijds, dit portret, ondanks een aantal ingrijpende wijzigingen, nog steeds de algemene samenhang vertoont die de kunstenaar aan de compositie heeft verleend met behulp van enkele motieven aangereikt door Lady Eden, en dat, onder deze voorwaarden, het evident lijkt dat het recht van de kunstenaar op dit schilderij niet absoluut is, zonder limiet of restrictie, en dat, integendeel, zolang de transformatie van het kleine schilderij niet voltooid is, Whistler er geen gebruik van mag maken, publiekelijk noch privé.
Bevestigt BIJ DEZE de uitspraak waartegen beroep is aangetekend in zoverre zij de materiële feiten behelst;
En bevestigt de uitspraak eveneens door de beklaagde de terugbetaling van de 2625 Franse franken (100 gienjes) op te leggen, hem betaald door William Eden, met vijf procent interest, te berekenen vanaf 14 februari 1894, alsook een schadevergoeding van 1000 Franse franken (£40), met interest;
Maar oordeelt dat het vonnis verkeerdelijk verklaarde dat William Eden de eigenaar werd van het schilderij zodra de gecontracteerde partijen het eens waren over waar en prijs;
Bij wijze van amendement op deze passage uit het vonnis, en bij wijze van nieuwe uitspraak, verklaart het Hof dat het contract tussen de partijen slechts een overeenkomst tot uitvoering was die, in geval van verzuim, vanzelf zou worden ontbonden in een kwestie van schadeloosstelling; het duidt bijgevolg de kunstenaar aan als bezitter en eigenaar van zijn werk tot hij de tijd juist acht om het af te staan, en het uit handen te geven;
Het ontslaat Whistler van elke verplichting het schilderij af te staan aan William Eden, hem opgelegd door het Hof van eerste aanleg, maar verklaart anderzijds dat, zolang het werk onvoltooid blijft, en dus ongeschikt voor levering, Whistler er geen gebruik van mag maken, publiekelijk noch privé. Het beveelt Whistler om de kosten te betalen van de eerste zaak en Eden om de kosten van beroep te betalen. De boete moet worden terugbetaald'. [20]

Vervolgens ging William Eden in beroep tegen de uitspraak van de *Cour d'appel de Paris*. Op 14 maart 1900 vond de derde rechtszaak *Eden vs. Whistler* plaats voor de *Cour de Cassation*. En Rechter Desjardins bevestigde de laatste uitspraak:

'VONNIS
HET HOF; in aanmerking genomen dat de overeenkomst op basis waarvan een schilder zich ertoe verplicht een portret te schilderen, in ruil voor een vastgestelde prijs, een contract van bijzondere aard vormt, op grond waarvan het eigendom van het schilderij pas definitief verworven wordt door de partij die het heeft besteld, wanneer de kunstenaar dit schilderij ter beschikking heeft gesteld van deze partij en het door deze laatste is aanvaard;
Dat tot op dat ogenblik de schilder de meester blijft van zijn werk, zonder dat het hem vrijstaat het voor zichzelf te houden of er ten voordele van een derde over te beschikken, aangezien het om een portret gaat en het recht om de gelaatstrekken van het model te reproduceren slechts voorwaardelijk is gegeven met het oog op de volledige uitvoering van het contract;
en dat de kunstenaar onderhevig is aan schadeloosstelling als hij zich niet aan zijn verbintenissen houdt;
In aanmerking genomen dat uit de vaststellingen van het aangevochten vonnis resulteert dat Whistler zich ertoe verplicht heeft het portret van Lady Eden te maken, maar dat hij nog altijd weigert het desbetreffende portret ter beschikking te stellen van de eiser in cassatie, die het besteld heeft;
en dat hij, na het tentoongesteld te hebben op het Salon du Champ de Mars, het schilderij aan radicale wijzigingen heeft onderworpen, waarbij het hoofd van Lady Eden is vervangen door dat van een andere persoon;
In aanmerking genomen dat in deze staat van de feiten – door te besluiten dat enerzijds de eiser in cassatie geen eigenaar van het schilderij is geworden en hij er dus niet de terugbezorging van kan eisen in de huidige staat, en dat anderzijds Whistler verplicht zou zijn de vooraf ontvangen prijs met schadeloosstelling terug te geven, en door deze laatste bovendien te verbieden om op welke wijze dan ook gebruik te maken van het doek alvorens het te hebben gewijzigd – [het hof] in plaats van de teksten van de wet waar het cassatieberoep op doelt te overtreden, deze teksten integendeel op de juiste manier heeft toegepast;
Verwerpt [het cassatieberoep] op grond hiervan.' [21]

Vertaling uit het Engels en het Frans: Dirk Van Hulle & Pim Verhulst

[19] Ibid., pp. 60-75.

[20] Ibid., pp. 76-78.

[21] Dalloz, Paris, 1900, pp. 497-500.

Bruin en Goud: Portret van Lady Eden, 1894-1895
Vervaardiging: CRE WHISTLER, James McNeill (Amerikaan, 1834-1903)
Materiaal: olie op hout
Afmetingen: 20,4 x 32,4
Referenties: (408) Afbeelding 271, Andrew Mc Laren YOUNG, Margaret F. MACDONALD, Robin SPENCER, Robin en Hamish MILES, The Paintings of James McNeill Whistler, New Haven & London, Yale University Press voor het Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1980.

Notities: Lady Sybil Eden (1867-1945) was de vrouw van Sir William Eden, een grondbezitter en amateurschilder van aquarellen. Sir William gaf Whistler de opdracht een schilderij te maken van zijn vrouw, maar toen er onenigheid ontstond over de prijs, werden gerechtelijke stappen tegen Whistler ondernomen. Opdat het schilderij niet zou kunnen worden gerecupereerd door Sir William indien Whistler de rechtszaak verloor, overschilderde Whistler het gezicht van Lady Eden en verving het door het portret van een Amerikaanse, Mrs Herbet Dudley Hale. Sir William Eden maakte ook een aquarel van dit werk, dat zich nu in de verzameling van Lord Eden of Winton bevindt. Van Lady Eden is ook een portret geschilderd door Philip Wilson Steer in 1896 en door John Singer Sargent (1856-1925). Schenking Bernie Philip, 1935, niet uitleenbaar.
Trefwoorden: LADY SYBIL EDEN, LAWSUIT, MRS HERBET DUDLEY HALE, PORTRAIT, WHISTLER CENTENARY
Hunterian Museum & Art Gallery, University of Glasgow [1]

1 Whistler vermaakte zijn nalatenschap aan Rosalind Birnie Philip (1873-1958), een jongere zus van wijlen zijn vrouw, Beatrix. Juffrouw Philip schonk vervolgens de kunstverzameling en de persoonlijke verzameling decoratieve kunstvoorwerpen en memorabilia van Whistler aan de Universiteit van Glasgow, respectievelijk in 1935 en 1958

Kunst en hypnose

Interview met Matt Mullican

KOEN BRAMS & DIRK PÜLTAU

1.

Koen Brams/Dirk Pültau: *In de late jaren 70 heb je voor het eerst hypnose gebruikt in je performances. Kan je ons iets over die performances vertellen?*
Matt Mullican: De eerste keer dat ik met hypnose werkte, was voor een performance in The Kitchen in New York in 1978. Ik heb sindsdien nooit meer zo opgezien tegen een productie. Het is de enige performance waar ik met ontzetting naar heb toegeleefd.
K.B./D.P.: *Waarom?*
M.M.: Dat weet ik niet precies. De hele situatie maakte me bijzonder nerveus. Ik had een hypnotiseur gevonden via een advertentie in de *Village Voice*. Het was een vreemde man, een echte ondernemer. Hij hield zich bezig met van alles, waaronder hypnose. Hij had een tv-show, hij schreef een beetje hier en daar en hij werkte als acteercoach. In zijn toneellessen hypnotiseerde hij zijn studenten opdat ze zich zouden verliezen in hun spel en meer bezieling in hun rollen zouden leggen.
K.B./D.P.: *Die man had reclame gemaakt als hypnotiseur?*
M.M.: Ja, dat klopt. Ik belde hem op en hij reageerde erg enthousiast toen ik vertelde dat ik iemand zocht voor mijn performance in The Kitchen. Voor de volledige show werkte hij met drie mensen. Een ervan was een vrouw van gemengde afkomst. De ene minuut zag ze er zwart uit en op een ander moment leek ze blank. Je kon niet zeggen wat ze was. Er was ook een Amerikaan bij met indiaanse roots, een doodgewone man. De derde acteur was een danser en een mimespeler. Hij zag er ongelooflijk vrouwelijk uit. Je kon bijna niet zien of hij een man of een vrouw was.
K.B./D.P.: *Waarom koos je voor acteurs die voor zwart en wit, en voor man en vrouw konden doorgaan?*
M.M.: Ik had er niks mee te maken. De hypnotiseur had hen aangebracht. Ik vond het een eigenaardige keuze. Nu ik erop terugkijk, is het best interessant dat ze zich tussenin bevonden, want dat is precies waar ik me zelf bevind. Ik zit altijd ergens tussen *That Person* – de persoon die ik ben onder hypnose – en mezelf. De keuze voor de spelers was dus heel passend, maar ik denk niet dat er iemand was die daarbij stilstond. Het publiek maakte er niet veel van. Het is helemaal niet zo dat er iemand opstond en uitriep 'O kijk haar toch! Ze is half zwart en half wit! O niet te geloven, die man zou een vrouw kunnen zijn!'
K.B./D.P: *Wat gebeurde er tijdens de performance?*
M.M.: De drie acteurs speelden samen een leven. De vrouw deed de geboorte en de kindertijd, de indiaanse Amerikaan nam het halverwege van haar over, en de vrouwelijke man nam het einde van het leven voor zijn rekening. Het was allemaal nogal bizar. De hypnotiseur stond erop om met drie acteurs te werken omdat hij dacht dat het te zwaar zou zijn voor één persoon.
K.B./D.P.: *Was de performance gebaseerd op je* Birth to Death List *(1973)?*
M.M.: Ja, ik heb er die lijst voor gebruikt. Op het moment dat ik de tekst schreef, in mijn studententijd, had ik hem nochtans niet opgevat als een script voor een performance, maar veeleer als een lijst met details van een verzonnen leven. Met de performance wilde ik de lijst leven inblazen. Ik koos er een dertigtal verschillende punten uit en maakte er een script van om te kijken wat er zou gebeuren. De acteurs werden onder hypnose gebracht en elk van hen kreeg tien scènes toebedeeld. Aanvankelijk wilde ik de performance in een *brownstone* laten plaatsvinden, een typisch New Yorks appartement dat uit twee delen bestaat. Aan de ene kant van een *brownstone* heb je de zitkamer en aan de andere kant de eetkamer, met in het midden een deur. Ik speelde met het idee om het publiek in de eetkamer te laten plaatsnemen en in de zitkamer een podium op te zetten. In de zitkamer zou zich dan een persoon in trance bevinden die de opdracht zou krijgen verschillende dingen te doen. De moeder van Gordon Matta-Clark, een vriend van de familie, had het perfecte appartement. Er is echter niks van in huis gekomen en toen heb ik me op de *Birth to Death List* geconcentreerd. De hypnotiseur kwam erbij, hij selecteerde de acteurs, en zo evolueerde het hele project in een totaal andere richting.
K.B./D.P.: *Waarop was je keuze voor bepaalde scènes gebaseerd?*
M.M.: Ik heb een gevarieerde selectie gemaakt. Er zaten zowel grote als kleine gebeurtenissen bij: de geboorte, zwemmen, winkelen en de dood. Eén scène was bijzonder intens en toonde hoe een vrouw de dood van haar echtgenoot beleefde. De mimespeler speelde de rol van de vrouw. Ze ging werkelijk door het lint, of liever, hij ging als vrouw door het lint. De geboortescène was ook best speciaal. De zwart en blanke vrouw speelde onbeschaamd haar eigen geboorte en maakte er een hele vertoning van. Op een later moment deed ze dan weer een scène waarbij ze gevraagd werd door een raam te kijken. Meer context kreeg ze niet. Ze maakte er een situatie van waarbij ze haar jongere broer ziet wegspurten van de politie. Ze probeert hem er nog van te overtuigen zichzelf over te geven en schreeuwt uit alle macht, 'Ze zullen je pakken! Ze zullen je pakken! Ze zullen je pakken!' Nog een erg aangrijpende scène was die waarbij de vrouwelijke man zichzelf moest bestuderen in een spiegel. Aandachtig bestudeerde hij zijn gezicht, zijn ogen en zijn handen. Het was duidelijk dat hij niet blij was met wat hij te zien kreeg. Hij vond dat hij er oud uitzag.
K.B./D.P.: *Wanneer je in trance bent en in een spiegel kijkt, ben je je er dan van bewust dat het een spiegel is?*
M.M.: Iemand in trance kijkt niet echt in een spiegel. Je doet alsof je in een spiegel kijkt. Je weet heel goed dat het voorwerp voor je neus een spiegel is, maar je ervaart het op een andere manier. Het lijkt wel alsof je in een superspiegel kijkt en wat je erin ziet, is een karikatuur. Dat is een van de aspecten van een hypnotische trance: je ervaart de werkelijkheid anders, je waant je in de superrealiteit van een tekenfilm. Als je bijvoorbeeld iemand vraagt om te doen alsof hij een kip is, dan zal hij zich niet gedragen als een gewone kip, maar als de 'superkip' die hij kent van de ontbijttelevisie. De persoon n trance vertrekt van het icoon van de suggestie. Dat is de reden waarom *That Person* bij uitstek het brein symboliseert. Al zijn ideeën zijn iconisch. Hij is bijvoorbeeld gek op ontbijten. Hij ontbijt echter niet zomaar, maar zet zich aan het clichéontbijt bij uitstek: spek met eieren en koffie met pannenkoeken. Hij is ook dol op vakantiedagen. Hij houdt van het leven als een plaatje. Kerstmis is zijn lievelingsdag en zijn favoriete minuut is die waarop het Kerstmis wordt: een voor middernacht op kerstavond, dat is zijn absolute lievelingsmoment.
K.B./D.P.: That Person *is dus een erg conventioneel iemand?*
M.M.: Precies. Hij vindt clichés heerlijk.
K.B./D.P.: *Was jij ook onder hypnose tijdens de performance in The Kitchen?*
M.M.: Nee, enkel de acteurs.
K.B./D.P.: *Hoe heb jij de performance ervaren?*
M.M.: Ik was zo nerveus dat ik vooral blij was toen alles achter de rug lag. Dat was het overheersende gevoel. Ik weet nog dat ik de dagen aftelde en met afgrijzen naar de performance toeleefde.
K.B./D.P.: *Kon jij ingrijpen tijdens de performance?*
M.M.: Kon ik dat? Ik heb het niet gedaan. Ik had de thema's uitgekozen, maar op het podium was alles in handen van de hypnotiseur. Ik speelde de zoon, de vader, de broer, de minnaar, alle bijrolletjes. Wanneer iemands echtgenoot moest sterven, dan was ik degene die doodging.
K.B./D.P.: *Hoe lang duurde het stuk?*
M.M.: Ik denk dat het ongeveer een uur of anderhalf uur heeft geduurd. Het was een lang stuk en bizar, volslagen bizar.
K.B./D.P.: *Kon de hypnotiseur beslissen om een scène te stoppen?*
M.M.: Ja, dat deed hij ook.
K.B./D.P.: *Weet je waarop hij zijn beslissing baseerde?*
M.M.: Ik denk dat het een artistieke keuze was. Wanneer hij het gevoel had dat er niets meer uit het materiaal te halen viel, liet hij de volgende scène starten. Het is niet te vergelijken met mijn latere optredens waarin alles maar blijft doorgaan tot het allemaal vastloopt. Die eerste performance was nog erg conventioneel.
K.B./D.P.: *De duur van de scènes was dus verschillend?*
M.M.: Ja, maar ze waren allemaal redelijk kort en duurden niet langer dan twee of drie minuten elk. De hypnotiseur bevond zich de hele tijd op de bühne en praatte met de acteurs. Hij was een echte performer. Dat was ook het probleem. Hij stond graag in de belangstelling. Zijn haar lag netjes in de plooi en hij was piekfijn uitgedost. Hij was er echt helemaal klaar voor.
K.B./D.P.: *Vind je dat hij te dominant aanwezig was in de performance?*
M.M.: Absoluut. Tijdens latere performances ben ik vaak erg kwaad geworden op de hypnotiseur. Op een keer heb ik een kussen over mijn hoofd getrokken en geroepen, 'Stop met praten! Stop met praten!' De hypnotiseur wist echter van geen ophouden en toen heb ik het laatste kwartier volgeschreeuwd. Hierna besliste ik om voortaan met dokters te werken. Een hypnotiseur die ook dokter is mag geen show verkopen. De eed van Hippocrates verbiedt hem dat.
K.B./D.P.: *Zoals je reeds aangaf, was dit de eerste keer dat je met hypnose werkte. Wat was de aanleiding? Wat bracht je ertoe hypnotische technieken te gebruiken voor deze performance?*
M.M.: Daar zijn verschillende redenen voor. Ik had vroeger al met een vorm van trance gewerkt bij mijn project *Entering the Picture*. Alleen dacht ik er op dat moment niet in deze termen over. Je zou kunnen stellen dat ik zelfs al met mijn *stick figures* experimenteerde met een vorm van trance. Het was de bedoeling één te worden met de figuur in de tekening. Er was zo'n sterke vorm van empathie dat ik werkelijk kon voelen wat een *stick figure* voelde. Dat is een ervaring die erg veel weg heeft van trance.
K.B./D.P.: *Heb je nog in andere werken gereflecteerd op hypnose of trance?*
M.M.: Ja, in mijn *charts* of diagrammen. Ik heb een zone gemarkeerd voor theater, evenals dans, muziek, film en de *world framed*. Ik heb een zone gedefinieerd ná het theater en vóór de echte wereld, een zone tussenin. Ik wilde een 'supertheater' creëren waarbij de acteurs geloofden dat ze werkelijk aan het doen waren wat ze eigenlijk speelden. Ik wilde dat ze zouden geloven dat ze coyotes waren, of kippen, of wat dan ook.
K.B./D.P.: *In je werk uit de vroege jaren 70 zoals* Stick Figures *en* Entering the Picture *is de trance zelfopgelegd. Sinds 1978 heb je steeds gebruik gemaakt van een hypnotiseur om anderen en jezelf te hypnotiseren. Kan je die twee manieren van werken vergelijken? Wat is het belangrijkste verschil?*
M.M.: *Entering the Picture* is op heel wat vlakken erg vergelijkbaar met hypnose, al zou je kunnen betwisten in hoeverre ik mezelf werkelijk in trance breng wanneer ik een schilderij binnenga. Het grootste verschil ligt waarschijnlijk in de manier waarop ik werk, welk doel ik voor ogen heb. Ik herinner me nog hoe ik een keer onder hypnose een Breugel binnenging tijdens een performance georganiseerd door Barbara Vanderlinden. Het eerste wat me opviel in het schilderij was de vreselijke reuk. Het beeldde nochtans een wintertafereel uit, dus kon het er eigenlijk niet zo slecht ruiken, maar ik vond dat het er stonk! Ik ging maar door over het vuilnis en de stank. Die ervaring was helemaal anders dan die van *Entering the Picture* waarbij ik me in een Piranesi bevond. Hier vertelde ik een verhaaltje met een begin, een midden en een einde. In een hypnotische trance is het verhaal altijd veel abstracter. Het lijkt zelfs alsof er helemaal geen verhaal is. Ik ben er gewoon en weet niet goed wat me te doen staat.
K.B./D.P.: *Zo'n ervaring waarbij je je in een schilderij bevindt is qua intensiteit toch niet te vergelijken met de situatie waarbij een vrouw onder hypnose haar echtgenoot ziet sterven?*
M.M.: De graad van immersie is helemaal anders. Wanneer een hypnotiseur me onder hypnose brengt, ben ik 'anders' dan wanneer ik zelf een schilderij binnenga. En toch probeer ik me helemaal over te geven aan de situatie in het schilderij.
K.B./D.P.: *Zou je kunnen stellen dat aan de basis van de zelfopgelegde trances een totale 'suspension of disbelief' ligt, vergelijkbaar met het meegaan in een verhaal wanneer je een boek leest?*
M.M.: Ja, dat kan wel kloppen. Je zou de ervaring kunnen vergelijken met een cinemabezoek. Wanneer je de bioscoop binnenkomt, hoor je mensen praten, wandelen, popcorn knabbelen enzovoort. Na een tijdje hoor je het geroezemoes niet meer omdat je je op de film concentreert. Je in een schilderij bevinden is een gelijkaardige ervaring, met die uitzondering dat er geen geluid is.
K.B./D.P.: *En wat met hypnose?*
M.M.: De lijn tussen een zelfopgelegde trance en hypnose is uiteraard flou en het blijft gissen naar de verschillen tussen beide ervaringen. Een trance is sowieso een variabele situatie. Je kunt moeilijk stellen dat alle trances dezelfde zijn, want dan impliceer je dat het bewuste en het onbewuste elk voor zich homogeen zijn, met niets ertussenin. Bij hypnose ervaar je de wereld anders, je denkt op een andere manier. Het is een beetje zoals wanneer je paddo's gebruikt. Ik heb de drug al twee keer gebruikt en die ervaring komt aardig in de buurt. Onder hypnose kan je je plots een verbazingwekkende hoeveelheid details herinneren - dat is ook de reden waarom de politie soms hypnose gebruikt. Je hebt het gevoel dat je in staat bent om voor uren aan een stuk met de grootste concentratie de wereld te bestuderen. Bij hypnose draait het allemaal om concentratie en tastzin. Wanneer ik het podium onder hypnose betreed, verken ik de plek. Ik raak met mijn kaak de wand aan, ik kruip over de vloer, ik zoen de hoek van de kamer, ik schuifel met mijn voeten. Ik raak de hele tijd dingen aan. Ik maak kennis met de ruimte en eigen me ze toe. Het is de allervreemdste ervaring, erg dierlijk. Vanuit dat opzicht is hypnose een actieve toestand en geen passieve. Maar er is geen script, geen plan. Je hebt er geen idee van wat je allemaal gaat doen.

2.

K.B./D.P.: *Wanneer ben je begonnen met performances waarbij je zelf onder hypnose optrad?*
M.M.: Dat moet in 1979 geweest zijn, een jaar na de performance in The Kitchen. Er was zoveel kritiek gekomen op dat stuk dat ik niet meer met acteurs durfde te werken.
K.B./D.P.: *Wat was de kritiek?*
M.M.: Het publiek reageerde ontsteld. Ze vonden dat ik de acteurs misbruikt had. Ik had acteurs de meest pijnlijke situaties laten beleven, zoals de dood van een partner. Iedereen kende me van mijn onschuldige vlaggen, posters en *charts* en nu zagen ze plots hoe ik mensen vreselijke ervaringen opdrong. Voor veel toeschouwers hing er een *1984*-geurtje aan de performances. Amy Taubin, recensent voor de *Village Voice,* vond het een verschrikkelijk werk. Ze was er helemaal door van haar stuk gebracht en noemde me een fascist omdat ik de acteurs had gemanipuleerd. Isamu Noguchi, een vriend van de familie, had er dan weer ontzettend van genoten. Hij vond het een geweldige performance. De reacties waren dus erg uiteenlopend. Zelf beschouwde ik de kritiek dat ik me zou gedragen als een controlefreak en een fascist irrelevant. Toch besloot ik nooit meer zoiets te doen. Om de discussie rond het hypnotiseren van anderen te vermijden heb ik me toen voorgenomen om enkel nog mezelf onder hypnose te laten brengen. Sindsdien heb ik nooit meer iemand anders laten hypnotiseren.
K.B./D.P.: *Verandert het werk inhoudelijk wanneer de kunstenaar zelf onder hypnose is?*
M.M.: Ja, je schept een totaal andere situatie. In sommige kringen is het gebruikelijk om de artiest op te voeren als een sjamaan die rituele handelingen stelt. Je vindt het concept ook bij Joseph Beuys, maar het is uiteraard veel ouder. Elke antropoloog zal je vertellen dat je de traditie van de kunstenaar-priester-dokter in alle culturen kunt vinden. Mijn invulling van het begrip

Matt Mullican

Untitled (Details from an Imaginary Life Acted out under Hypnosis by Three Actors), 1978, performance in The Kitchen, New York

kunstenaar is in een bepaald opzicht erg traditioneel.

K.B./D.P.: *De kunstenaar als sjamaan is inderdaad een traditionele opvatting. Het romantische idee van de sjamaan-kunstenaar veronderstelt echter dat de kunstenaar zijn eigen handelingen onder controle heeft. Je kunt je afvragen hoe bewust een kunstenaar onder hypnose nog is. Beuys verloor bijvoorbeeld nooit de controle, jij doet dat bewust wel.*

M.M.: Dat klopt, ik probeer net niet kopje onder te gaan. Ik maak een onderscheid tussen Matt A en Matt B. Matt A is diegene die helder denkt, hij is het die nu met jullie praat. Matt B is die andere Matt, de Matt waarin ik verander als ik in trance ben. In feite zweef ik steeds tussen beide polen. Ik kan de trance intenser of oppervlakkiger beleven. Soms denken mensen dat ik helemaal bij bewustzijn ben, helemaal wakker, een en al aandacht. Ze kunnen best gelijk hebben, maar toch is dat niet de manier waarop het bewustzijn werkt. Ik kan de situatie helemaal meester zijn en toch niet bij bewustzijn zijn. Dat is helemaal niet abnormaal.

K.B./D.P.: *Zou je kunnen stellen dat Matt A de kunstenaar is zoals we hem kennen en Matt B een premoderne kunstenaar, de kunstenaar als sjamaan?*

M.M.: Geen van beide is kunstenaar per se. Mijn kunstenaarsbestaan maakt deel uit van hoe ik in elkaar steek. Ik ben een kunstenaar en ik ben er al zo lang een dat het een gedragspatroon is geworden.

K.B./D.P.: *Daarnet stelde je dat de kunstenaar onder hypnose nooit op voorhand weet wat hij gaat doen. Dat is niet onmiddellijk de werkwijze van de moderne en vaak ook academische kunstenaar die steeds weet wat hij aan het doen is en de controle opeist.*

M.M.: Dat klopt en dat is ook de reden waarom iemand als Lawrence Weiner zich niet kan vinden in mijn hypnoseperformances. Hij vertelde me op een gegeven moment dat hij nooit een glas zou willen drinken met *That Person*.

K.B./D.P.: *Wat was zijn kritiek?*

M.M.: Hij vindt dat *That Person* een verkeerd beeld ophangt van wat een kunstenaar is. Hij herkent er enkel het romantische idee van de kunstenaar als ziener in, het oude model van de kunstenaar als profeet en daar houdt hij niet van. Zijn visie op kunst is die van een conceptuele kunstenaar. Het mag duidelijk zijn dat ik dat anders zie.

K.B./D.P.: *Is dit meningsverschil tussen jou en Lawrence Weiner misschien een generatieconflict?*

M.M.: Ik ben uiteraard een kind van mijn tijd. Mijn vader was een modernist. Hij meende dat zijn abstracte schilderijen de werkelijkheid accurater konden weergeven dan de werkelijkheid die we waarnemen. Hij was ervan overtuigd dat de ware realiteit onze perceptie overstijgt. Ik denk niet meer op die manier. Ik ben een postmoderne, postconceptuele kunstenaar. Ik zal steeds een afstand in acht nemen. Wanneer ik aan de slag ga met *That Person* diep ik een deel van mezelf op alsof het een *objet trouvé* is. Ik speel ermee op een duchampiaanse manier. Voor iemand die vertrouwd is met mijn werk klinkt dit misschien vreemd. Het lijkt namelijk alsof ik helemaal in de ban ben van dat *objet trouvé*. Het is in de eerste plaats mijn bedoeling om het onbewuste te gebruiken, om het te verkennen en om na te gaan wat mijn pogingen om het weer te geven betekenen. Ik zoek contact met die buitenstaander die zich diep in mij bevindt. Ik laat die vreemdeling zien zoals ik een film zou laten zien. *That Person* heeft iets grappigs, de manier waarop hij praat en denkt is komisch. Hij zegt bijvoorbeeld, 'Ik zou graag werken ten dienste van Waarheid en Schoonheid. Liefde komt op de eerste plaats.' Een dergelijke uitspraak is zo mainstream dat het bijna pop wordt. Hij zou van Andy Warhol kunnen zijn. Ik laat *That Person* dus spreken als een *objet trouvé*.

K.B./D.P.: *Wanneer je zegt dat je ermee speelt, bedoel je dan dat er toch een graad van reflectie is terwijl je in trance bent, een ultiem niveau van controle?*

M.M.: Het is Matt A die ermee speelt, niet Matt B. Matt B weet zich geen raad. Hij bevindt zich

in een psychotoneelstuk dat behoorlijk ver gaat. Wanneer ik in trance word gebracht, ben ik weg, helemaal verloren.

K.B./D.P.: *Het lijkt nochtans alsof je je handelingen onder controle hebt tijdens de performances.*

M.M.: Dat lijkt inderdaad zo. Soms komen er na afloop mensen op me af en zeggen, 'Je ging helemaal uit de bol en dan nam je plots dat kopje thee op zonder een druppel te morsen. Het was net alsof je je helemaal bewust was van het feit dat je een kopje thee vasthield. Je hield het heel netjes in je handen. Hoe deed je dat?' Je moet weten dat het deel van het brein waarmee je een kop thee vasthoudt niet hetzelfde is als het deel waarmee je neurotisch tript. We zijn geneigd te denken dat het of het ene deel of het andere is, maar de twee kunnen perfect naast elkaar bestaan. Zo werkt het brein nu eenmaal. Ik kan helemaal weg zijn en geen idee hebben van wat ik aan het doen ben, en toch iets nieuws uitvinden.

K.B./D.P.: *Vind je in trance nieuwe kunstwerken uit?*

M.M.: Ik vind nooit volledige werken uit, maar ik houd altijd wel nieuwe elementen over aan een performance. Dat heeft te maken met de bijzondere verhouding van het bewuste en het onbewuste tijdens een hypnoseperformance. Ik weet nog dat ik een keer speeksel aan verf toevoegde en het al blazend op papier aanbracht om van die kleine, fijne lijntjes te maken. Dat was een nieuwe uitvinding. Ik heb er geen idee van waarom ik zulke fijne lijntjes wilde maken. Het idee dook op uit het niets en ik heb het sindsdien een keer of drie, vier toegepast. Zo'n uitvinding voegt iets toe aan mijn repertoire van handelingen. Dat repertoire is niet uitgebreid, maar ik weet het te vertalen naar een alledaags niveau. Wanneer de hypnotiseur een handeling voorstelt, wordt dat de som van alle dingen die ik al heb gedaan. Als hij zegt dat ik een hond ben, dan ben ik niet zomaar een hond. Ik gedraag me als een hond die alles heeft gedaan wat ik al heb gedaan. Het is steeds een combinatie.

K.B./D.P.: *Ben je je bewust van het materiaal dat je produceert in trance of besef je dat pas achteraf?*

M.M.: Ik weet wat ik aan het doen ben.

K.B./D.P.: *Toen we het daarnet hadden over de graad van reflectie zei je dat Matt B zich helemaal verliest in een trance, dat hij zich niet bewust lijkt van wat hij aan het doen is.*

M.M.: Je kunt inderdaad discussiëren over de vraag in hoeverre ik echt weet wat ik aan het doen ben. Volgens mij is de hele kwestie van bewustzijn en reflectie voer voor discussie. Ik denk niet dat je helemaal bewust moet zijn om te kunnen reflecteren. Je kunt helemaal stoned zijn en dat heel goed beseffen. Voor mij is hypnose te vergelijken met het effect van drugs. Tot op een zeker niveau besef ik wat er zich afspeelt in mijn trance. Ik weet dat er een publiek is. Ik weet dat ik niet volledig grip heb op wat ik aan het doen ben. Ik lijk wel op bezoek in mijn eigen geest. Ik zeg bijvoorbeeld tegen mezelf, 'Man, wat voer je nu weer uit? Waarom tier je de boel bij elkaar voor een krant? Dat is vreemd. Je weet best dat niemand je een krant zal komen brengen. Iedereen is doodsbang van je. Ook al houd je dit nog vijf minuten vol, niemand zal ook maar in de buurt komen.' Dat is de manier waarop ik reflecteer over mijn eigen handelingen.

K.B./D.P.: *Als je in trance beseft wat je aan het doen bent, waarom vind je het dan nodig om alles te filmen?*

M.M.: Om er achteraf naar te kijken, om het te bestuderen, om ervan te leren. Ik wil de performance kunnen zien zodat ik er afstand van kan nemen.

K.B./D.P.: *Kan je ons vertellen wat je leert van* That Person*?*

M.M.: Dat is een goede vraag. Ik bestudeer hoe hij de zaken aanpakt. Ik voel de behoefte om alle stappen na te gaan en al zijn bewegingen thuis te brengen: het zingen, het dansen, de keren dat hij het woord 'fake' of 'happy' gebruikt. Ik gebruik de opnames om me in het materiaal te verdiepen. Het vertelt me ook iets over de aard van de psyche. De psyche is ontzettend ingewikkeld en hypnose toont me dat we er eigenlijk meer over weten dan we denken. We weten best veel over een heleboel dingen en ik ben ervan overtuigd dat we zelfs ons leven meer in handen hebben dan we denken. Dat is iets wat *That Person* me heeft bijgebracht. Bij mijn performance in de Tate Modern had de hypnotiseur me onder hypnose gebracht toen ik nog een uur moest wachten voor ik kon opkomen. Ik vertelde hem dat ik dacht dat ik een beestje was in mijn eigen schedel. Mijn schedel voelde gigantisch aan en ik kon er allerlei associaties van taal, plaats en mensen in gewaarworden. Er waren er miljoenen, allemaal in een lineair patroon en ik had alles onder controle. Ik kon van het ene verband naar het andere overgaan en inzichten verwerven in de gevolgen van elke handeling die we stellen. Ik was uiteraard onder hypnose, maar ik denk dat we in wezen allemaal zo in elkaar steken. De media leren ons om in tegenstellingen te denken zoals zwart en wit, groot en klein, wij en de anderen. In realiteit reikt alles veel verder. We zijn in staat de dingen heel precies te beschouwen.

K.B./D.P.: *Leer je ook iets over jezelf? Of verwerf je algemene inzichten in de psyche?*

M.M.: Dat hangt ervan af of ik dat wil toelaten of niet. Als ik mezelf steeds loop te vertellen dat wat ik doe compleet verknipt is, dan heb ik er duidelijk niets bij te winnen. Tijdens de performance in de Tate zei ik dat de hele tijd: 'Niks te winnen. Niks te winnen. Niks te winnen.' Ik leer iets over mezelf, maar niet op een therapeutische manier. Ik denk niet dat een psycholoog zulke dingen zou zeggen.

3.

K.B./D.P.: *Kan je ons iets meer vertellen over je allereerste performances onder hypnose?*

M.M.: Mijn eerste performances onder hypnose vonden plaats in de Foundation of Art Resources. Ze gingen over leeftijd: drie maanden, vijf jaar, vijfentwintig jaar, vijfendertig jaar en vijfentachtig jaar. Ik was zelf nog maar een twintiger, maar het was de vijfendertigjarige die de overhand nam. Hij saboteerde de hele performance. Ik werd gefilmd en hij verwijderde de camera's. Hij deed alles om de directeur van het forum op stang te jagen. Hij probeerde het publiek te overhalen om met hem samen te spannen tegen de man. Hij deed ontzettend zijn best om te provoceren, maar uiteraard had het allemaal niet veel effect. Hij was in trance, er was dus niemand die hem serieus nam. Hij faalde en dat maakte hem woedend. Ik herinner me ook nog een performance in The Kitchen waar ik de vijfentachtigjarige opvoerde. Eigenlijk was hij geen vijfentachtig. Hij was tegelijk een kind en een oude man. Ik weet nog dat ik bij het opkomen aankondigde, 'Ik ben een man en een vrouw. Ik ben een kind. Ik ben een opa. Ik ben het allemaal.'

K.B./D.P.: *Tijdens de eerste performances was je dus erg jong en later was je zowel jong als oud?*

M.M.: Ja. Tijdens de laatste performance was ik vijf en vijfentachtig op hetzelfde moment.

K.B./D.P.: *Hoeveel jaar zat er tussen de eerste en de laatste performance?*

M.M.: Zo'n vijf jaar.

K.B./D.P.: *Waarom besloot je voor iedere performance een nieuwe leeftijdscategorie te kiezen?*

M.M.: Voor de inhoud. Ik wilde verschillende perspectieven verkennen. Waarom zou ik steeds een kind willen zijn? Dat leek me nogal saai. Ik wilde mijn eigen leeftijd overstijgen. Wanneer ik me een kind waande, putte ik uit mijn eigen voorbeelden en ervaringen. Werd ik een oude man, dan ging ik aan de slag met mijn fantasie en stelde ik me voor hoe het zou zijn om oud te zijn. De toeschouwers hadden echter vooral bewondering voor de manier waarop ik me het bewustzijn van een kind eigen wist te maken. **K.B./D.P.:** *Waarom?*

M.M.: Wie zal het zeggen? Er zijn trouwens ook heel wat critici die me totaal genegeerd hebben, precies omdat ze mijn werk als infantiel beschouwen. Ze denken dat ik en het kind dezelfde zijn en dat het daarom niet de moeite loont mijn werk serieus te nemen.

K.B./D.P.: *Kan je beschrijven wat er met je gebeurt als je uit zo'n trance komt?*

M.M.: Het is net als wakker worden. Wanneer de hypnotiseur me in trance brengt, telt hij van tien tot een. Wanneer hij me terugbrengt, telt hij van een tot tien. Zo simpel is het. Hij zegt dan, 'Ik tel van een tot tien en op tien ben je helemaal wakker.' Dan telt hij en ik kom bij en voel me prima. Wanneer ik mijn ogen open, merk ik een groot verschil. Zelfs als ik niet kon geloven dat ik me in trance bevond, voel ik me onmiddellijk anders bij het ontwaken.

K.B./D.P.: *Hoe ervaar je de performance nadien? Vraag je je soms af wat er met je is gebeurd?*

M.M.: Wanneer ik weer bijkom, heb ik doorgaans een gevoel van hoe het was, maar ik kan het niet analyseren.

K.B./D.P.: *Is het soms moeilijk om uit een trance te geraken?*

M.M.: Dat is me een keer overkomen. Het was tijdens een performance voor een *one-person show* in The Kitchen. Het kan ook in het Institute of Contemporary Art in Boston geweest zijn, ik kan me niet precies herinneren waar het was. De hypnotiseur was overdonderd door de opkomst. Hij was dat niet gewoon en bracht me niet op de correcte manier terug. Het publiek was die dag bovendien nogal intimiderend. Er waren heel wat mensen die gewoon waren binnengewandeld en er geen idee van hadden wat ik aan het doen was. Ze wisten zelfs niet dat ik in trance was. Ze raakten erg geagiteerd. Ze spoten graffiti over mijn werk of schreven dat ze me haatten. Ze zeiden, 'Moeten wij hiervoor betalen? Ga naar huis!'

K.B./D.P.: *Wat gebeurt er als je niet op de goede manier uit een trance wordt gehaald?*

M.M.: Je raakt er helemaal door in de war. Je bent erg kwetsbaar. Je geest staat open voor elke gewaarwording. Ik weet nog dat ik me nog een hele tijd niet op mijn gemak heb gevoeld.

K.B./D.P.: *Hoe ben je dan uiteindelijk uit de trance geraakt?*

M.M.: Het heeft even geduurd. Na die laatste performance voelde ik me een hele maand erg down. Ik was helemaal niet gelukkig, maar dat mag ik misschien niet uitsluitend aan de performance toeschrijven. Er waren waarschijnlijk wel meer redenen. Ik weet dat ik me oprecht schaamde. Tot op vandaag voel ik me er onbehaaglijk bij. Er bestaat een opname van de performance, maar ik heb ze nooit willen bekijken. Als ik er zou naar kijken, zou ik me waarschijnlijk afvragen wat ik aan het doen was. Waarom vindt het publiek er niks aan? Waarom vinden ze het niet goed? Wat is het dat ze haten als ze me zien? Hoe komt het dat ik het er zo moeilijk mee heb?

K.B./D.P.: *Wat is je relatie tot het publiek tijdens een performance? Besef je dat er toeschouwers zijn? Besteed je aandacht aan wat ze zeggen of doen?*

M.M.: Wanneer ik er sta, zie ik het publiek niet. Het lijkt wel of ik doof en blind ben. Ik ben me wel vaag bewust van het publiek door de hitte en de *vibe* in de zaal, maar ik let niet op het publiek. Ik doe zelfs alles om mezelf ervan te weerhouden naar hen te kijken. Ik heb ook geen herinneringen aan hen. Vaak zie ik hen pas op de video van de performance achteraf. Toen ik in Genève optrad, zat Gary Hill blijkbaar in de zaal. Hij zei me achteraf dat hij me had willen bespringen 'om te kijken wat er zou zijn gebeurd'. Om eerlijk te zijn weet ik dat helemaal niet. Waarschijnlijk zou ik stilgevallen zijn en zou de hele performance geflopt zijn.

K.B./D.P.: *Zijn de toeschouwers meer dan een objectieve massa waar je geen aandacht aan besteedt? Zijn ze belangrijk voor de performance?*

M.M.: Ze zijn in elk geval niet onbelangrijk. Als dat het geval zou zijn, zou ik evengoed kunnen optreden zonder publiek. Ik doe mijn performances voor mensen die ze weten te appreciëren en in die zin maak ik contact met het publiek. Tijdens een van mijn performances in Lissabon vroeg de hypnotiseur me bewust te zijn van het publiek. Vreemd genoeg werd het hele stuk hierdoor een soort *mind-fuck*. Ik begon mezelf onder vuur te nemen omdat ik op de bühne stond. Er bestaat een transcriptie van de performance. Je kunt ze lezen, het gaat van 'You fucking shit. Asshole. You think you are so smart? This is shit, fake. You are a fuck, shit, fake.' En zo gaat het maar door en door. Toen ik de transcriptie voor het eerst las, kon ik het niet geloven. Mijn grootste angst voor wat mensen over me zouden kunnen denken werd hier werkelijkheid. Het is allemaal erg freudiaans. Je spreidt je psychose tentoon voor die mensen tegen wie je je het liefst zou willen wapenen. Ik reikte ze mezelf aan op een dienblad en ze hadden geen idee wat ze met me moesten aanvangen. Hoe ga je er ook mee om? Het is erg moeilijk zo'n hypnoseperformance een label toe te kennen. Het is niet echt theater, maar het is ook niet zomaar een performance. Het is bijna een publieke psychotherapie. Terwijl Chris Burden zichzelf laat neerknallen op scène, laat ik mezelf psychologisch neerschieten. Het is een spektakel waarin de geest wordt opengevouwen. Dat is ook de reden waarom ik niet houd van applaus aan het einde van een stuk. Ik heb liever dat het gewoon stopt, zonder applaus.

K.B./D.P.: *Is er soms applaus?*

M.M.: Niet altijd. Na mijn optreden in de Tate Modern was er bijna niemand die applaudiseerde. Dat beviel me wel. Ik had ze enorm op de zenuwen gewerkt, bedacht ik later. Toen ik na afloop op de cocktailparty toekwam en handen begon te schudden, bekeken de mensen me alsof ik een spook was. Ze vroegen me of ik me wel goed voelde. De sfeer was erg gespannen. Wanneer het brede publiek een van mijn performances ziet, voelen ze zich gegeneerd. De eerste, intuïtieve respons van heel wat mensen is er waarschijnlijk een van aversie, van een ongemakkelijk voyeurisme. Mensen hebben het gevoel dat ik iets erg intiems aan het doen ben, iets dat ze niet zouden mogen zien. Ik zou evengoed een eindje verderop aan het masturberen kunnen zijn of op de bühne seks kunnen hebben met mijn vrouw. Het is dus maar normaal dat mensen in elkaar krimpen als ze naar mijn stukken komen kijken, maar na een tijdje geraken ze zelf een beetje in de ban van de trance. Je kunt het vergelijken met je betrokkenheid als je een theaterstuk volgt of naar een sportwedstrijd kijkt. Het moment dat je er helemaal in geraakt, verlies je jezelf en identificeer je je met wat er gebeurt. Het heeft te maken met een sterke empathische respons.

K.B./D.P.: *Pols je achteraf bij het publiek naar hun mening over de performance?*

M.M.: Nee, ik stap zelf nooit op mensen af om het over de performance te hebben. Uiteraard komen er altijd mensen op mij af en vertellen ze me wat ze ervan vonden. Daar heb ik geen probleem mee. Mensen hebben er behoefte aan om over mijn werk te praten, precies omdat ze het zo moeilijk kunnen plaatsen. Het grootste probleem met die performances is dat je ze niet echt goed of slecht kunt vinden. Wanneer ik in trance ben, geef ik de controle uit handen. Het publiek voelt dat ik niet volledig insta voor wat ik doe. Het is net als dronken zijn. Je kunt een aardige dronkaard zijn of heel gemeen beginnen doen, maar wat je doet zal altijd worden beschouwd in het licht van je toestand. Mensen beschrijven mijn performances als saai of deprimerend of onderhoudend of grappig. Ze komen met een hele waaier adjectieven op de proppen, maar ze zullen het er niet over hebben in termen van goede of slechte kunst.

K.B./D.P.: *Onlangs was er een video-opname te zien in De Appel in Amsterdam. De film toonde je aan het ontbijt met de krant. Waarom besloot je de video van de performance te tonen?*

M.M.: Ik beschouw de opnames als plastisch werk. Ze zijn een deel van mijn oeuvre. Ze boeien me. Ik stel ze vaak tentoon. Ik ben nieuwsgierig naar de reacties van het publiek en naar de manier waarop zo'n film de sfeer in de zaal bepaalt. Ik wil weten wat mensen zien wanneer ze me in trance zien op film. Zoals ik al aangaf, tijdens een performance raakt het publiek zelf een beetje in trance. Met de video-opnames wil ik uitzoeken of en hoe het werk het publiek weet te raken.

K.B./D.P.: *Hoe verhouden de video-opnames van de hypnoseperformances zich tot je andere werk?*

M.M.: Die relatie kan je je voorstellen aan de hand van een van mijn *charts*. De hypnoseperformance illustreert het subjectieve in mijn werk, de rode zone. Over het algemeen blijft die zone leeg in mijn diagrammen. De opnames van mezelf in trance zijn echter werken die ik in die rode zone kan plaatsen. Het gaat niet zozeer om de video-opnames als object op zich, maar om de vraag hoe het object kan worden geïnterpreteerd. Centraal staat de waanzinnige dimensie van onze interpretatie wanneer we peilen naar de functie en betekenis van objecten. Het is dus een interpretatie van het ego en van krankzinnigheid. Het is een weergave van het subjectieve, de enige plaats in mijn werk waar ik werkelijk een pure relatie tot dat subject heb.

K.B./D.P.: *Verkoop je veel video-opnames?*

M.M.: Ik heb er een paar verkocht. Ze worden uitgebracht in een oplage van vijf of zes en ze kosten ongeveer drieduizend dollar per stuk. Wanneer ik er een verkoop, geef ik er soms een televisietoestel bij. Uiteindelijk denk ik dat mensen niet zozeer zo'n opname willen bezitten, ze willen er in de eerste plaats een zien.

K.B./D.P.: *Je hypnoseperformances hebben steeds op veel bijval kunnen rekenen. Er komt altijd veel volk op af.*

M.M.: Ik denk dat ik een erg goede performer ben in trance en mensen zijn benieuwd

Matt Mullican

Untitled (Matt Mullican under Hypnosis; Looking for an Essential Quality in a Room), 1996, videostills
Productie: Roomade, Brussel

naar wat mijn werk te bieden heeft. Uiteraard is het sensationele aspect niet te onderschatten. Omdat een hypnotische trance wordt gezien als iets erg intiems, hebben de performances wel iets van een circusact. Mensen komen erop af om de acrobaat door de hoepel te zien springen. Naar aanleiding van mijn werk word ik soms gevraagd op shows over geesten en het occulte. Hypnose heeft echter niks te maken met esoterie. Het is net door die verwarring dat mensen soms weigerachtig staan tegenover mijn werk. Misschien is dat wel de reden waarom Lawrence Weiner er niet van houdt. Maar sensatie is beslist een integraal deel van de performance.

K.B./D.P.: *Maar waarom doe je het nu eigenlijk? Dat lijkt ons een relevante vraag. Waarom kies je ervoor dit soort kunst te maken?*

M.M.: Het is leuk en interessant werk. Ik hou ervan, ik leer ervan bij, en ik heb het gevoel dat ik helemaal mijn eigen weg ga. Ik vind het zelf uitmuntende kunst.

K.B./D.P.: *Tussen de jaren 80 en 90 heb je niet zoveel performances onder hypnose gedaan.*

M.M.: In de jaren 80 heb ik in het algemeen weinig opgetreden.

K.B./D.P.: *Vanwaar die lange pauze?*

M.M.: Hypnoseperformances eisen hun tol, zowel op fysiek als op mentaal vlak. Je krijgt er een terugslag van. Mijn relatie met Matt B is zo intens dat hij uiteindelijk met mijn geest begint te rotzooien. Hypnose kan lastig zijn en is niet zonder gevolgen. Er zijn nog veel andere redenen. Een heel praktische reden is dat ik in de jaren 80 helemaal opgeslorpt werd door het maken van plastisch werk. De vroegste performances vloeiden voort uit een situatie waarin ik me geen exposities kon veroorloven. In die tijd deden we allemaal performances omdat het niets kostte. De performancescene van de jaren 70 was heel erg levendig. Toen ik de kans kreeg veel te exposeren, was het niet meer nodig om performances te doen. Ik had mijn tentoonstellingen. Maar zoals ik al zei, ik denk dat die performances een prachtig corpus vormen.

K.B./D.P.: *Het is nochtans moeilijk om aan de performances te refereren als kunstwerken omdat je er niet op dezelfde manier aan werkt als aan een beeldhouwwerk of aan een installatie, objecten die op een gegeven moment af zijn. Hoe zie je je hypnoseperformances in dit licht?*

M.M.: Ze geven steeds aanleiding tot iets concreets. Ik zie beelden, leg verbanden. Er komt muziek en dans uit voort. Het alledaagse leven van *That Person* vloeit eruit voort. Maar ze tonen ook een geschifte psychose, een krankzinnige, abnormale geest.

Dit interview wordt gepubliceerd met de genereuze steun van de Edmond Hustinx Stichting, Maastricht.

Transcriptie: Pamela Uyttendaele
Redactie in het Engels: Nina Oeghoede
Vertaling uit het Engels: Sarah Posman

Matt Mullican stelt tot 24 januari tentoon in kunstencentrum STUK, Naamsestraat 96, Leuven (www.stuk.be; www.playgroundfestival.be).

Advisory Board

Dr. Andrew Leach (University of Queensland)
Prof. Jan van Adrichem (Universiteit Utrecht)
Prof. Michael Astroh (Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald, Germany)
Drs. Fieke Konijn (Vrije Universiteit Amsterdam)
Prof. Dr. Kurt Vanhoutte (Universiteit Antwerpen)

Submissions to De Witte Raaf may be written in Dutch, English, French or German and sent to Dirk Pültau (dirk@dewitteraaf.be) for consideration. Articles are subject to a process of peer review; the final decision to proceed to publication rests with the Editor. All texts are published in Dutch.

Pietro Bianchi & Marina Micheli – When Autonomy Becomes Immaterial (Introduction to Immaterial Labour by Maurizio Lazzarato)

This introduction situates Maurizio Lazzarato's essay 'Immaterial Labour' within the context of a tendency of Marxist thinking in Italy called operaismo. Bianchi and Micheli conclude their commentary on the text by emphasizing the notion of the creative worker, who looses himself in his job, thereby blurring (to an increasing degree) the border between work and leisure. This type of worker, consequently, belies a tendency towards (self)exploitation.

Creativity – work – Maurizio Lazzarato – operaismo

Maurizio Lazzarato – Immaterial Labour

In one of his most important essays Maurizio Lazzarato discusses the ascent of a new type of labour that tends to absorb the whole subjectivity of the worker. His text invites us to reconsider notions of work and the workforce, as well as the traditional relation of producer and consumer – the consumer becoming a constitutive element of the production process. Lazzarato uses the aesthetic model of 'the author' (i.e. the artist) and the corresponding author-work-audience relation as a metaphor to advance the hypothesis that the entire scope of social relationship becomes productive.

Production – work – labour – immaterial labour – intellectual labour

---

Angela Dimitrakaki – The Spectacle and Its Others: Labour, Conflict and Art in the Age of Global Capital

The main aim of this text is to introduce a critical context for forms of artistic practice that, knowingly or not, ascribe a central position to labour within their signifying efforts in ways that manifest, but also complicate, the specificities of labour within the broader setting of globalization. Dimitrakaki discusses works by Francis Alÿs, Ursula Biemann, Jeremy Deller, Dulce Pinzon and Santiago Sierra.

Work – contemporary art – performance

Hans Abbing – The Value of Income and Money for Artists

In this text Hans Abbing looks for new explanations – beyond economical models – for the persistence of poverty among artists. He argues that the high value of artistry along with the negative connotations of money in artistic circles are crucial elements of an explanation of why artists remain poor and why poor artists do not consider quitting art.

Art – economy of the arts – poverty

Agency – Thing 001151 (Brown and Gold: Portrait of Lady Eden)

Agency (Kobe Matthys) presents cases – often legal cases and trials – that engage with problems of intellectual property and authorship, and with the contradictions inherent in artistic practice, which (in turn) only can maintain its autonomous status by accepting certain dependencies. This contribution considers litigation between William Eden and the painter James McNeill Whistler in light of these issues.

Intellectual property – authorship – James McNeill Whistler

Koen Brams & Dirk Pültau – Art & Hypnosis. A Conversation with Matt Mullican

In 1978 Matt Mullican started to do performances under hypnosis, first using actors (The Kitchen, 1978) and shortly thereafter (since 1979) by acting under hypnosis himself. This interview with the artist explores different altered states of consciousness – hypnosis, 'normal' immersion and self-imposed trance – and relates these to conceptions of the artist (like the artist-as-shaman) and artistic work. The interview discusses the performer's perception of the audience and the way the audience perceives the hypnosis performance. The conversation situates Matt Mullican's hypnosis performances within his body of work as a whole.

Performance – hypnosis – Matt Mullican

Short author biographies may be found on P. 23.

Ondertussen

DE WITTE RAAF

nr. 143

januari–februari 2010

1 Nieuws
3 Wissels
3 Lezingen
5 Beeldende kunst
14 Beeldende kunst – terugblik
17 Aanwinsten
18 Nieuwe publicaties
19 Tentoonstellingsagenda

Nieuws

Waterschade M HKA. Op de laatste dag van 2009 verspreidde het M HKA (Museum Hedendaagse Kunst Antwerpen) een persbericht waarin directeur Bart De Baere bericht over het onderlopen van een van de kelderdepots van het museum door een lek. Daarbij werd, na een eerste inventarisatie, aanzienlijke schade vastgesteld aan een van de laatste werken van Guy Mees (1935-2003) en aan een reeks werken van Toon Tersas (1924-1995) en Paul De Vree (1909-1982). Ook werken uit de collectie van De Vleeshal in Middelburg, die het M HKA langdurig in bruikleen had, werden licht beschadigd. In totaal moest een tweehonderdtal werken worden verhuisd naar bovenliggende expositieruimte. Dat was meteen ook de reden voor een voortijdige sluiting van de tentoonstelling *Textiles – Kunst en het Sociale Weefsel*. De oorzaak van het lek wordt vaagweg in verband gebracht met de renovatie die voorbije zomer plaatsvond.

7e Internationale Biënnale voor Fotografie en Beeldende Kunsten in Luik. Van 28 februari tot 25 april gaat in Luik onder het thema *(Out of) Control* de zevende Internationale Biënnale voor Fotografie en Beeldende Kunsten (BIP2010) door. Via dit thema wordt onze maatschappij onder de loep genomen, een maatschappij die steeds meer gericht is op beveiliging, bewaking, toezicht, controle en 'meer zien, beter zien, alles zien'. Tegenover deze elementen staan tegenpolen als: verlangen, ongeluk, toeval, waanzin, het onvoorziene, het onzichtbare... Een honderdtal artiesten stelt werk voor op BIP2010. Eregastland is Duitsland. Twee van de meest vooraanstaande Duitse curatoren op het gebied van fotografie, Matthias Harder (Helmut Newton Stiftung van Berlijn) en Félix Hoffmann (C/O Berlin), hebben speciaal voor BIP2010 een tentoonstelling samengesteld. (www.bip2010.be)

Festival Bonjour in De Warande. De Warande in Turnhout organiseert van 30 januari tot 8 februari het *Festival Bonjour.* Daarbij focust De Warande op kunst uit Wallonië en Franstalig Brussel. De culturele wereld aan de andere kant van de taalgrens is een grote onbekende in Vlaanderen en daar wil het Cultureel Centrum wat aan doen. Onder de titel *Département des Coqs* opent bij de start van het Festival Bonjour ook een hedendaagse kunsttentoonstelling, een coproductie met Galerie Nadja Vilenne in Luik. Er is werk te zien van de belangrijkste hedendaagse kunstenaars uit Franstalig België: Jacques Charlier, Jacques Lizène, Olivier Foulon, Capitaine Longchamps, Emilio Lopez Menchero, Sylvie Macias Diaz, Angel Vergara. De tentoonstelling focust op de zin voor relativering die deze artiesten in hun kunst aan de dag leggen en de aanklacht die zij vaak formuleren tegen de heersende normen in onze maatschappij. De tentoonstelling loopt van 31 januari tot 23 maart en is gratis toegankelijk. Meer info via www.warande.be/index.php?ps=festivalbonjour.

Book, A Room – Frank Depoorter en Lore Rabaut. *Book, A Room* is een onderzoeksproject van Frank Depoorter en Lore Rabaut omtrent de (tentoonstellings)ruimte, de objectieve parameters en de subjectieve beleving ervan. Een stand van zaken van het 'gelaagde' en veelzijdige project is tot za 6 maart te zien in Witte Zaal in Gent. Het is deze ruimte in haar meest objectieve vorm, als grondplan, die als vertrekpunt diende voor het onderzoek. Het project herleidt iets wat zeer 'objectief' en meetbaar is – een grondplan van een fysieke, reële ruimte – tot een uiterst 'subjectieve' en vluchtige materie. Nieuwe, tijdelijke en onbestemde 'ruimtes' komen vanuit een subjectieve impuls tot stand. *Book, A Room* presenteert zich als een triptiek. Eerst en vooral is er de publicatie, met tekst van Bart Verschaffel en Christoph Van Gerrewey, die de nieuwe, mentale en anonieme ruimtes archiveert. Aan de hand van zwart-witbeelden krijgt de lezer een resem visuele mogelijkheden voorgeschoteld die nog weinig met de vertrouwde 'ruimtelijkheid' van Witte Zaal te maken hebben. *Book, A Room* is tegelijk ook een installatie. Het mentale proces dat in de publicatie geïllustreerd is, wordt door Frank Depoorter en Lore Rabaut fysiek tastbaar gemaakt in een ruimtelijke sculptuur. Het derde luik vormt het atelier dat gedurende een klein jaar door beide kunstenaars werd gebruikt en als 'fysiek denkkader' diende. Gedurende de tentoonstelling zal ook dit atelier toegankelijk zijn. Witte Zaal, Posteernestraat 64, 9000 Gent (www.wittezaal.be).

Nederlandse fotografen online. Het Nederlands Fotomuseum en RKD lanceren de website Fotografen.nl. De site is een onlinefotografenencyclopedie die basisgegevens over Nederlandse fotografen uit heden en verleden bevat. Momenteel zijn dat de gegevens van zo'n 40.000 fotografen afkomstig van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) en het Nederlands Fotomuseum. Fotografen.nl is een levende website die constant aangevuld, gecontroleerd en up-to-date gehouden wordt door professionals en bezoekers. Het RKD overweegt om in de toekomst ook andere websites aan te bieden, bijvoorbeeld over architecten of vormgevers.

Stedelijk Museum en Fabrique ontwikkelen interactieve Artours. Het Stedelijk Museum en multidisciplinair communicatie- en designbureau Fabrique gaan interactieve kunsttours ontwikkelen. Deze *Artours* zijn een opensourceplatform met een toepassing van Augmented Reality (AR). Daarmee kunnen op vernieuwende wijze verhalen over de collectie met het publiek gedeeld worden en bezoekers worden geprikkeld om zelf verhalen, foto's en informatie toe te voegen. Met een smart phone is het mogelijk om zowel binnen als buiten het museum multimediale toevoegingen (audio, beeld, video, animatie) te bekijken en te beluisteren. Op deze wijze kunnen kenners én leken hun interpretaties delen en kunstwerken verrijken door er informatie aan te koppelen. Wie een Artour volgt in de stad zal op getagde plekken via een smart phone informatie op kunnen vragen over moderne kunst en design die verband houden met die plek. Zo zal bijvoorbeeld de Harrenstein slaapkamer van Rietveld (1926) virtueel te zien zijn bij de oorspronkelijke locatie op de Weteringschans in Amsterdam. In het project worden verschillende tours in de stad ontwikkeld. Een museum kan altijd slechts een deel van de collectie op zaal tonen. Met dit project wil het Stedelijk op innovatieve wijze de rest van de kunstwerken toegankelijke maken voor het publiek. Het museum ziet dit als een stap in het democratiseren van de informatie. Meer info op www.cultuursubsidie.nl en www.senternovem.nl/innovatiecultuuruitingen.

Weekend van het Fotoboek 2010. Op za 6 en zo 7 februari staat het Nederlands Fotomuseum wederom in het teken van het fotoboek, met als centraal thema 'Verhalen vertellen'. Het programma omvat interviews, gesprekken, een (antiquarische) fotoboekenmarkt en *pitches* waarin jonge fotografen hun plannen voor publicaties aan experts ter beoordeling kunnen voorleggen. De Britse fotograaf Julian Germain geeft een lezing en een workshop. Er zijn interviews met de jonge fotografen Petra Stavast en Willem Popelier, en verzamelaar Erik Kessels. Kunstenaars & CO organiseert de voorbereidende workshop 'Het fotoboek: Publiceren en Presenteren' voorafgaand aan het Weekend. Tijdens het Weekend van het Fotoboek wil het Fonds BKVB bovendien, bij wijze van uitzondering en experiment, vooral jonge (documentaire) fotografen een kans bieden om hun publicatieaanvraag mondeling toe te lichten. Het Fonds BKVB biedt deze mogelijkheid eenmalig aan maximaal twaalf fotografen. De presentaties zelf zijn niet openbaar. Ze vinden plaats op za 6 februari in het Nederlands Fotomuseum. De deadline voor het aanmelden van een aanvraag is vrijdag 22 januari 2010. Voor meer informatie ga naar www.fondsbkvb.nl. Meer info over het weekend op www.nederlandsfotomuseum.nl.

The Public School. Op 11 november werd door Komplot en Nadine in Brussel The Public School gelanceerd. Het is een school zonder curriculum. Geïnteresseerden kunnen zelf een voorstel voor een cursus formuleren die ze zouden willen volgen of doceren. Wanneer via de website zich voldoende kandidaten hebben aangemeld en de school een docent heeft gevonden, kan de cursus doorgaan. Op deze manier wil The Public School een kader creëren voor zelfstudie. Gelijkaardige initiatieven werden eerder al genomen in Los Angeles, Philadelphia, Chicago, Parijs. The Public School is te vinden op http://brussels.thepublicschool.org

BACA Laureaat 2010: Francis Alÿs. Een jury, bestaande uit Enrico Lunghi, Dirk Snauwaert en Alexander van Grevenstein, heeft unaniem besloten de BACA 2010 te verlenen aan Francis Alÿs (B – 1959). Hij woont en werkt al meer dan twintig jaar in Mexico City en sinds kort ook in Casablanca. De BACA, Biennial Award for Contemporary Art, heeft tot doel om een kunstenaar te eren voor het avontuurlijke karakter van zijn oeuvre en voor zijn invloed op andere (jongere) kunstenaars. Francis Alÿs voldoet op exemplarische wijze aan deze uitgangspunten, volgens de jury. Hij voegt daar een persoonlijke wereld aan toe vol poëtische accenten en een enorme betrokkenheid met zijn naasten uit andere dan westerse culturen. Juist deze poëtische en humanistische kant maakt zijn werk van een uitzonderlijke zeggingskracht. Francis Alÿs werd in Antwerpen geboren als Francis de Smedt. Hij studeerde architectuur in Doornik en Venetië. In de jaren 80 verhuisde Alÿs naar Mexico City. Als beeldend kunstenaar is hij internationaal bekend – zijn werk was onder andere te zien in de LACMA, Los Angeles County Museum of Art, 2009, Schaulager Basel, 2006, Tate Modern, 2001. In het najaar 2010 is er een solotentoonstelling van Francis Alÿs bij Wiels, Center for Contemporary Art, Brussel. De BACA 2010-presentatie zal in november 2010 in het Bonnefantenmuseum plaatsvinden.

02.02.10 - 27.03.10

EXHIBITION
RINKO KAWAUCHI
TRANSIENT WONDERS, EVERYDAY BLISS – PHOTOGRAPHY, VIDEO & SLIDES 2001-2009

BLACK BOX
JAMES LEE BYARS
FROM LIFE TO ART AND BACK AGAIN

EXHIBITION
RALO MAYER
... TRAVELING THROUGH BIOSPHERE 2, OR: ANASTYLOSIS OF FOLLIES

TUESDAY – SATURDAY 12:00 – 19:00
FULL PROGRAMME ON WWW.ARGOSARTS.ORG

ARGOS CENTRE FOR ART AND MEDIA
WERFSTRAAT 13 RUE DU CHANTIER B-1000 BRUSSELS
INFO@ARGOSARTS.ORG TEL +32 2 229 0003

WWW.FUNKETWINS.COM

29.01.10 – 06.03.10
RINKO KAWAUCHI
RETRIEVE

TUESDAY – SATURDAY 11:00-18:00
MEESSEN DE CLERCQ
ABDIJSTRAAT 2A RUE DE L' ABBAYE, B-1000 BRUSSELS
INFO@MEESSENDECLERCQ.BE T +32 2 644 3454
WWW.MEESSENDECLERCQ.BE

4-7 FEBRUARY 2010

ART ROTTERDAM

OBJECT

Participants Art Rotterdam 2010

Belgium dépendance Hoet Bekaert Office Baroque Elisa Platteau **China** C-Space **Denmark** David Risley Christina Wilson **Italy** Galleria 42 Federico Luger **France** Laurent Godin Russiantearoom **Germany** Adler Anita Beckers Sebastian Brandl Cosar Feinkost Parisa Kind Anna Klinkhammer Rupert Pfab PSM Klara Wallner **Greece** Loraini Alimantiri Gazonrouge **Netherlands** Akinci Aschenbach en Hofland Willem Baars van den Berge BuroDijkstra Canvas Cokkie Snoei Delta Mirta Demare De Expeditie Flatland Gist Juliette Jongma Kahmann van Kranendonk Maurits van de Laar Wouter van Leeuwen Wilfried Lentz Lumen Travo Ron Mandos Mart House Kunsthandel Meijer MKgalerie Motive Onrust Phoebus RAM Alex Daniels – Reflex Gabriel Rolt Tanya Rumpff Diana Stigter Studioos/Rob Malash Tegenboschvanvreden Torch Upstream Vous Etes Ici Rob de Vries Fons Welters Witzenhausen XX Multiple de Zaal Zinger Presents van Zoetendaal Martin van Zomeren **Norway** Lautom **Switzerland** Christinger de Mayo **UK** Ceri Hand MOT International Hidde Van Seggelen **USA** Florence Lynch Virgil de Voldere

Participants Object Rotterdam 2010

Belgium D&A Lab Caroline van Hoek Sophie Lachaert **Bulgaria** Kolektif **Italy** I + I Plusdesign **Netherlands** Thomas Eyck Carla Koch Galerie Eewal Galerie Rob Koudijs Galerie Marzee Particles Priveekollektie Galerie Ra Sandberg Instituut - Applied Arts Galerie Louise Smit Galerie Judy Straten Terra Delft Total Table Design Vivid Zuiderzeemuseum **UK** The Apartment Rabih Hage

WWW.ARTROTTERDAM.COM WWW.OBJECTROTTERDAM.COM

Mondriaanhuis krijgt negen werken in langdurige bruikleen uit collectie Esser. Het Mondriaanhuis in Amersfoort heeft onlangs negen werken van Piet Mondriaan in langdurige bruikleen verkregen. Deze kostbare werken zijn afkomstig uit de Collectie Esser en dateren uit de periode 1890-1912. Kunstverzamelaar dr. J.F.S. Esser was huisarts van Mondriaan en werd door hem in natura betaald met schilderijen. Deze schilderijen maken deel uit van een omvangrijke collectie Nederlandse kunst uit begin vorige eeuw, bijeengebracht door Esser zelf. Vanaf 16 januari zijn negen van deze werken te zien in De Schatkamer van het Mondriaanhuis. De aanwinst past perfect in het streven van het pas verbouwde geboortehuis van Piet Mondriaan dat zich in de collectie wil toeleggen op het figuratieve werk van de jonge Mondriaan. Johannes Esser (1877-1946) werkte tussen 1905 en 1913 als arts in Amsterdam. Kunstenaars als G.H. Breitner en Jan Sluijters waren patiënten van hem. Esser kwam via hen in contact met andere jonge, vooruitstrevende kunstenaars, waaronder Piet van der Hem, Leo Gestel, Willen Witsen én Piet Mondriaan. Esser ontmoette deze en andere kunstenaars bij de kunstenaarssociëteit Arti et Amicitiae of bij hem thuis op de Willemsparkweg, waar hij bijeenkomsten voor kunstenaars organiseerde. De arts bracht in korte tijd een collectie van ruim 1000 avant-gardekunstwerken bij elkaar. De collectie Esser, een van de belangrijkste verzamelingen van Nederlandse kunst uit de periode 1900-1920, telde maar liefst tachtig (naturalistische) werken van Piet Mondriaan. Mondriaanhuis, Kortegracht 11, 3811 KG Amersfoort (www.mondriaanhuis.nl).

Liedts-Meesen Award New Media. Tijdens de derde biënnale voor hedendaagse technologische kunst in de Zebrastraat, UPDATE III, zal de Liedts-Meesen Award New Media worden toegekend. Tien kunstenaars werden door een internationale jury genomineerd: Perry Bard (US) met *Man With A Movie Camera: The Global Remake*, Félix Luque Sánchez (ES) met *Chapter I : The Discovery Installation*, Boris Debackere (B) met *Probe*, Peter Alwast (AU) met *Everything*, Peter Beyls (B) met *Petri*, Dominika Sobolewska (P) met *RGB 5red-Green-Blue*, Im Go Eun (KR) met *SEE(N)*, Christoph De Boeck (B) met *Staalhemel*, Arthur Elsenaar (NL) met *Face Shift*, Julien Gachadoat (F) met *Gravity*. Deze werken werden gekozen uit 264 inzendingen uit 45 verschillende landen. Ze zullen gelijktijdig en parallel aan UPDATE III worden tentoongesteld in de Zebrastraat tussen 16 april en 20 juni 2010. Het publiek zal de publieksprijs toekennen, de internationale jury zal de prijs van de jury uitreiken. De beide laureaten worden bekendgemaakt op het einde van Update III. Meer info via www.zebrastraat.be.

De Stroom kent kunstenaarssubsidies toe. De Stroom Premium subsidies zijn dit jaar toegekend aan de beeldende kunstenaars Leontine Lieffering, Sara Rajaei en Vittorio Roerade. Zij ontvingen de subsidie op basis van het actuele van hun werk en hun betekenis voor het Haags kunstklimaat. De Stroom Premium stimuleert kunstenaars om tot verdieping en ontwikkeling van hun werk te komen. Afzonderlijke publicaties belichten het werk van de kunstenaars. In het voorjaar brengt Stroom Den Haag ook een internationale tentoonstelling in Brno tot stand. Meer info op www.stroom.nl.

De Appel wijdt nieuwe tentoonstellingsruimte in. Op 12 februari opent de Appel zijn nieuwe tentoonstellingsruimte 'de Appel Jongensschool' aan de Eerste Jacob van Campenstraat 59 in Amsterdam. Het pand is aan het einde van de 19de eeuw gebouwd als een openbare basisschool, in het destijds in hoog tempo ontluikende stadsdeel de Pijp aan de rand van Amsterdam. Nadien heeft het verschillende functies gekend; van musicologische bibliotheek tot vakschool voor vroedvrouwen. Door het historische karakter en de centrale ligging in een markante en levendige omgeving, op een steenworp afstand van het museumplein en de Ateliers, is het voor de tentoonstellingsprogrammering van de Appel een uitgelezen plek. Deze locatie zal gedurende 2010 en 2011 als basis van de Appel gebruikt worden. Eind 2011 vestigt de Appel zich permanent aan de Prins Hendrikkade 142 in Amsterdam, in een pand dat traditioneel de Zeemanshoop wordt genoemd. In samenwerking met de Gemeente Amsterdam gaat de Zeemanshoop een renovatieproces in. (www.deappel.nl)

Pöezie in dubbeltijd. Van 23 januari tot 23 mei loopt in Brugge de tentoonstelling *Poëzie in dubbeltijd. Een kleine ritselende revolutie*. Dit is de eerste editie van een nieuw concept dat Gwy Mandelinck, 28 jaar lang de man achter Poëziezomer Watou, opstart in Brugge. Het is de bedoeling dat er tweejaarlijks een kunst- en poëzieparcours uitgewerkt wordt in de Brugse binnenstad. (www.bruggeplus.be)

Wissels

Patrick van Mil zakelijk directeur Stedelijk Museum Amsterdam. Patrick van Mil (1958) treedt per 15 maart aan als zakelijk directeur van het Stedelijk Museum in Amsterdam. Van Mil bekleedt op dit moment dezelfde functie bij het Internationaal Film Festival (IFFR) in Rotterdam. Patrick van Mil zal de dagelijkse leiding van het Stedelijk op zich nemen en verantwoordelijk zijn voor de zakelijke en organisatorische kant van het museum. Daarin zal hij samen opereren met Ann Goldstein, de algemeen en artistiek directeur die op 1 januari 2010 aantreedt. Van Mil werkte eerder bij het Zuiderzeemuseum in Enkhuizen, bij de NRCV-televisie, bij het Filmmuseum in Amsterdam en bij Berenschot Public Management.

Lezingen

Gesprek met Lawrence Weiner. Voorafgaand aan de opening van de tentoonstelling *Dicht Bij* van Lawrence Weiner in BAK, basis voor actuele kunst, vindt een gesprek plaats tussen de kunstenaar en Ann Goldstein, directeur Stedelijk Museum, Amsterdam. Het gaat door op za 23 januari om 16u in BAK, Lange Nieuwstraat 4, Utrecht (www.bak-utrecht.nl). Reserveren aanbevolen.

City Tunes. Symposium over geluidskunst in de stad. Op vr 29 januari gaat in CBK Dordrecht een symposium door over geluidskunst in de stad. Deelnemers zijn Paul Panhuysen en Nico Parlevliet, Edwin van der Heide, Paul Devens, Cilia Erens, Peter Veenstra (Lola landscape architects), Geert-Jan Hobijn (Staalplaat Sound System), Justin Bennett en Taco Stolk. Andrée van de Kerckhove is gespreksleider. Meer info www.cbkdordrecht.nl.

De bevlogen blik – over sociaal betrokken fotografie. Op vr 5 februari om 15u30, voorafgaand aan de opening van de expositie van foto's van Nieuw West, wordt een kort symposium georganiseerd over sociale fotografie. Locatie: ARCAM, Prins Hendrikkade 600, Amsterdam (www.arcam.nl). Inkom gratis.

The artist as researcher. Op vr 5 en za 6 februari organiseert het IvOK (Instituut voor Onderzoek in de Kunsten) samen met PhDArts een internationale conferentie omtrent artistiek onderzoek. Sprekers zijn onder meer Paul Carter (Melbourne Universiteit), Stephan Dillemuth (beeldend kunstenaar en professor aan de Academy of Fine Arts, München), Henri Jacobs (beeldend kunstenaar, Brussel), Aglaia Konrad (beeldend kunstenaar, Brussel), Graeme Sullivan (College Columbia University, New York) en Kitty Zijlmans (Universiteit van Leiden). De lezingen gaan door in de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten Den Haag, Prinsessegracht 4, Den Haag. Toegang 25 euro, gratis voor studenten. Meer informatie via www.lectoraatkabk.nl en www.phdarts.eu.

NBKS/De Pont kunstenaarsgesprek. Op do 11 februari spreekt Alex de Vries met Toon Laurense, op do 11 maart met Karin van Pinxteren. Het gesprek gaat telkens door van 20u tot 21u30 in Auditorium De Pont, museum voor hedendaagse kunst, Wilhelminapark 1, Tilburg (www.nbks.nl en www.depont.nl). Inkom 3 €.

Arcamlezing. Kossmann en De Jong op di 16 februari om 20u15 in De Brakke Grond, Nes 45, Amsterdam (www.arcam.nl). Kossmann.dejong is een Amsterdams ontwerpbureau voor tentoonstellingsarchitectuur. Het bureau is in 1998 opgericht en is gespecialiseerd in vaste museuminrichtingen, ontwerpen van bezoekerscentra, horecaondernemingen (clubs, hotels), themapaviljoens en grootschalige evenementen. Inkom 10 €.

Duet for Cannibals. Cannibalizing popular culture. In het discussieprogramma *Duet for Cannibals* van Stichting Agentur omtrent kolonialisme en kannibalisme als vormen van culturele toe-eigening, gaat op do 18 februari het tweede deel door. Het programma omvat een videodrieluik van Ming Wong (SG), een diashow van Christodoulos Panayiotou (CY) en een performatieve lezing door Raimond Chaves (PE). Tropentheater, Linaeusstraat 2, Amsterdam. Meer info www.agentur.nl en www.tropentheater.nl.

Auditorium 09/10. Op do 25 februari spreekt de Oostenrijker Hermann Kaufmann over *Ecologisch bouwen met hout*. Op do 11 maart is onder de titel *Flashbacks* Studio up! uit Kroatië aan de beurt, in 2009 bekroond met de speciale vermelding van de Mies van der Rohe award voor aanstormend talent. De lezingen gaan telkens door om 20u in het STUK, Naamsestraat 96, 3000 Leuven (www.stadenarchitectuur.be).

A-Z lezingen. In deze reeks omtrent design en architectuur zijn volgende sprekers te gast: juweelontwerpster Manon Van Kouswijk (NL) op 26 januari, grafisch vormgever Ludovic Balland (CH) op 2 februari, onderzoeker en webdesigner Simon Bowen (UK) op 9 februari, architectenbureau Dierendonck Blancke (BE) op 23 februari, architectenbureau Happel Cornelisse (NL) op 9 maart, journalist en blogger Marcus Fairs (UK) op 16 maart. Design Platform Limburg, Zebrazaal, Zuivelmarkt 33, Hasselt. Reserveren en info via www.a-zlezingen.be.

Lezingenreeks Keramiek. Op do 25 februari om 19u30 verzorgt keramiste Trees De Mits een lezing onder de titel *zenuwen, klieren en haarvaten*. Cultuurcentrum Strombeek, Gemeenteplein, 1853 Grimbergen (www.ccstrombeek.be). Inkom 3 €.

De avond van... Nico Parlevliet. CBK Dordrecht brengt met de serie *De avond van...* zes keer per jaar een Dordtse beeldend kunstenaar voor het voetlicht. Op wo 3 maart om 20u30 is Nico Parlevliet te gast. Centrum Beeldende Kunst, Voorstraat 180, Dordrecht (www.cbkdordrecht.nl).

Eerste Hofstede de Grootlezing door Paul Taylor. Op vr 5 maart om 15u30 presenteert het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) de eerste lezing in een nieuwe reeks onder de naam *Hofstede de Grootlezing*. Met deze lezingen geeft het RKD een platform aan kunsthistorici die baanbrekend werk hebben verricht in het onderzoek naar Nederlandse kunst. De eerste lezing, getiteld *Mirrors of Nature in Dutch Art*, wordt gehouden door Dr. Paul Taylor, verbonden aan het Warburg Institute in Londen en specialist in Nederlandse 17de- en 18de-eeuwse kunst en in de geschiedenis van de kunsttheorie. Aula KB, Prins Willem Alexanderhof 5, Den Haag. Inkom gratis. Meer info http://website.rkd.nl.

Gagarin-nacht: *S.M.A.K. going GAGA*. De GAGARIN-nacht die oorspronkelijk doorging op 9 januari is uitgesteld tot za 13 maart. Het evenement gaat door in het S.M.A.K. Kunstenaars die in Gagarin publiceerden, lezen eigen teksten voor. Er is ook een panelgesprek rond het doctoraat over GAGARIN waaraan Simon Deakin (University of Leeds) momenteel werkt (UK) en een unieke voorstelling van de Voodoo-Faust (Crash Opera) van ManfreDu Schu. De GAGARIN-nacht is een coproductie van S.M.A.K, Gagarin en AIR Antwerpen.

Bezwarend materiaal: Chantal Mouffe. In de lezingenreeks *Bezwarend materiaal*, over de kracht van openbaarheid, is op ma 15 maart om 20u Chantal Mouffe (politicologe, Universiteit van Westminster) aan de beurt. Bourla, Komedieplaats 18, 2000 Antwerpen (www.toneelhuis.be). Inkom 5 €.

2012ARCHITECTEN
12–12
OPLEVERING
RECYCLOOP
12–12 TM 23–01–2010
TENTOONSTELLING
VAN SUPERUSE
TOT RECYCLICITY
Donderdag 14-01, 17 uur: lezing over Superuse met aansluitend een workshop voor architecten en stedenbouwkundigen. Meer informatie: www.cbkdordrecht.nl

29–01
CITY TUNES
SYMPOSIUM OVER
GELUIDSKUNST IN
DE STAD
DEELNEMERS:
PAUL PANHUYSEN EN NICO PARLEVLIET,
EDWIN VAN DER HEIDE, PAUL DEVENS, CILIA ERENS,
PETER VEENSTRA (LOLA LANDSCAPE ARCHITECTS),
GEERT-JAN HOBIJN (STAALPLAAT SOUND SYSTEM),
JUSTIN BENNETT EN TACO STOLK
Gespreksleider: Andrée van de Kerckhove,
juryvoorzitter Witteveen+Bos-prijs voor Kunst+Techniek
Initiatief: Ina Boiten, kunsthistoricus en buitenpromovendus
CBK
DORDRECHT
CENTRUM BEELDENDE KUNST
VOORSTRAAT 180
3311 ES DORDRECHT
T 078 6314689 / 078 6137676
E CBK@DORDRECHT.NL
WWW.CBKDORDRECHT.NL
OPENINGSTIJDEN
WOENSDAG TM ZATERDAG 12-17 UUR
EERSTE ZONDAG V/D MAAND 12-17 UUR
DORDRECHT

DeFKa Campis

14 januari t/m 6 februari

Lok 04, Lok 05, Aula
Once Mohr

Presentatie FMI Masters
Painting
Scenography
IME (media)

Een presentatie door masterstudenten van het Frank Mohr Instituut / Hanzehogeschool in Groningen

24 januari t/m 13 februari + 5 t/m 27 maart

SMAHK
YNBERNE

Betty Simonides en Guus Slauerhoff
Wandvullende fricties in grafiet en verf

5 t/m 7 maart

Videoruimte, Aula
Festival Vrouwenfilms Assen

Een side-programma van het Festival Vrouwenfilms met kortfilms en installaties van o.m. Marianne de Lange

14 maart t/m 17 april

Lok 04
Stephan Sjouke

Lok 05
Bouke Groen

28 maart

Sublieme Architectuur

Lezing door Geert Hovingh, architectuurtheoreticus

april

Kunst en Vrijheid

Een symposium in het kader van de Maand van de Filosofie
info vanaf maart op www.defka.nl

16 t/m 23 mei

Kunstvlaai Amsterdam

Een DeFKa-presentatie door Susanne Bruynzeel

6 juni t/m 3 juli

Lok 04, Lok 05
Frank Sciarone

6 juni t/m 3 juli

Hal, Cercle Meudon Office
De Nieuwe School

Architectuurpresentatie waarbij de vormgeving van nieuwe scholen in relatie tot het inhoudelijk onderwijs zal worden belicht

Stimuleringsfonds voor Architectuur
the Netherlands Architecture Fund

Cercle Meudon Architectuurpodium Assen

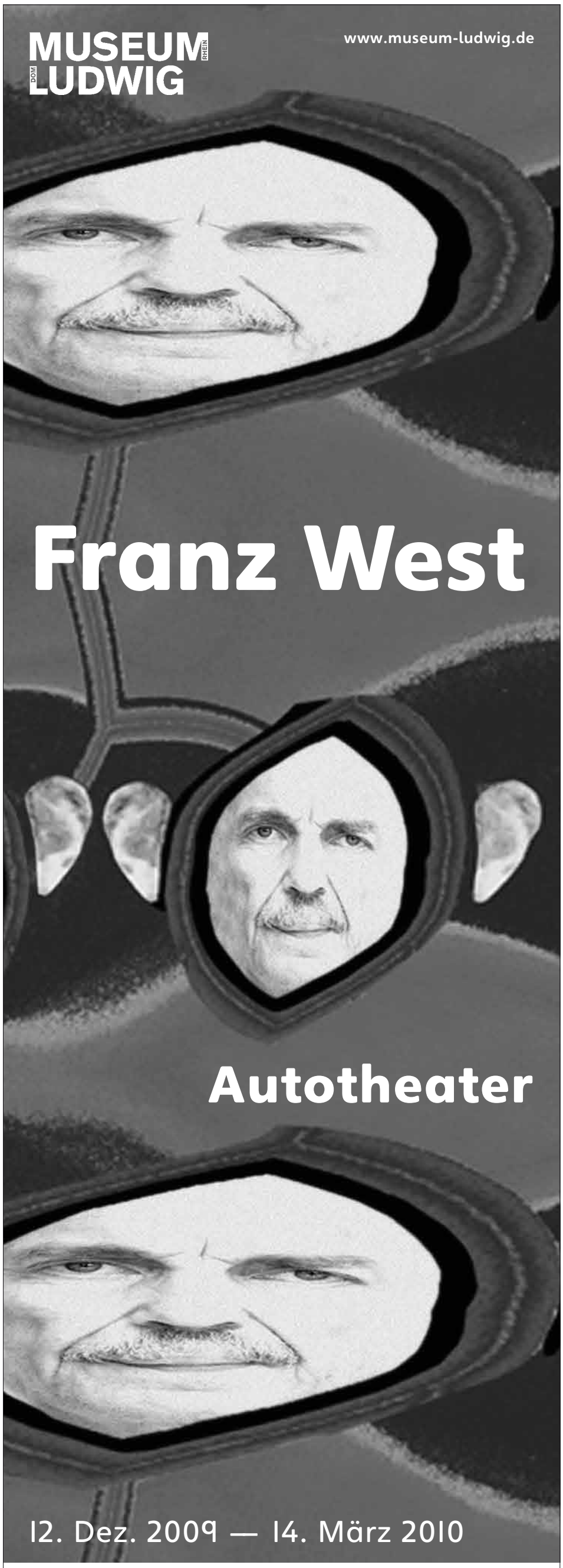
27 juni Dag van de Architectuur
Transformaties
Debat over culturele transformaties van gebouwen
info op www.cercelemeudon.nl

DeFKa Campis

Gemeente Assen

Venestraat 88, 9402 GP Assen NL

+ 31 (0)592 315316 info@defka.nl www.defka.nl



KUNSTSTIFTUNG NRW

Ein Museum der Stadt Köln

Beeldende kunst

Narcisse Tordoir: The Way of the World. In *The Legacy of Jackson Pollock* uit 1958 stelt Allan Kaprow dat de expressieve actie en omvattende ruimtelijkheid van de abstracte doeken van Pollock de naoorlogse kunstenaars voor een nieuwe uitdaging stelden: het schilderen achterwege laten en in de wereld aan de slag gaan met objecten uit het dagelijkse leven. Voor Kaprow zelf vormde het de start van zijn *Happenings* en *Environments*, grootschalige gebeurtenissen en omgevingen met alledaagse voorwerpen en protagonisten waarbij de scheidingslijn tussen kunst en leven werd getest. Tot vandaag gelden de teksten en het werk van Kaprow als een levendige referentie binnen de kunst, getuige de belangwekkende retrospectieve die tussen eind 2006 en begin 2008 in enkele musea in Europa en de VS te zien was, waarvoor meerdere van de historische *Happenings* en *Environments* door hedendaagse kunstenaars en vrijwilligers werden herop- en heruitgevoerd. In diezelfde periode voerde Narcisse Tordoir ook het historische werk *Words* (1962) van Kaprow uit, niet in een museale context met vrijwilligers maar met vrienden, collega's en studenten in zijn eigen atelier in Antwerpen. Aan de hand van de originele score en de bestaande historische documentatie trachtte Tordoir het werk 'heruit te vinden'. In een fictieve dialoog tussen Kaprow en de kunstenaar, opgenomen in de publicatie die werd uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *The Way of the World*, lezen we dat hij eerder de documentatie trachtte 'over te doen' dan de gebeurtenis trouw te reconstrueren. Kaprow trachtte met performances de schilderkunst uit te schakelen. Tordoir onderzoekt of de schilderkunst de obligate documentatie van performances terug leven kan inblazen.

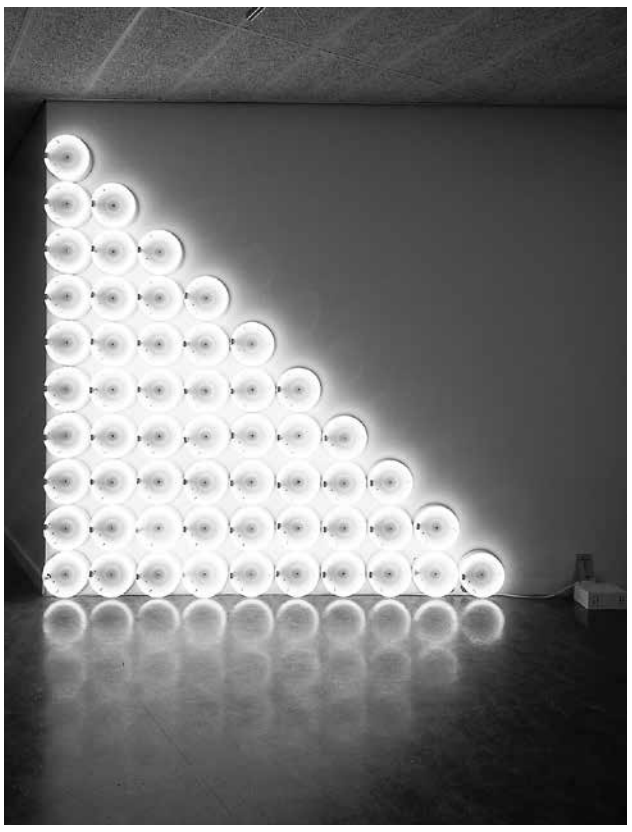
Words (versie 2007) van Tordoir bestaat uit foto's, tekeningen en een krant, alsook een reeks krachtige schilderijen die hij baseerde op de fotoshoots in het atelier. Belangrijk is dat Tordoir het werk van Kaprow opvoerde in het gezelschap van enkele jongemannen die allen piekfijn gekleed zijn in hippe *streatwear* – de foto's kunnen zo als publiciteit voor Raf Simons of Balenciaga dienen. In de schilderijen komt deze modieuze esthetiek van de postpunk-cum-hiphop immers terug. Tordoir schildert ruwe fragmenten van de foto's en beperkt zijn palet tot zwart, felrood, enkele blauwtinten en occasioneel geel. De verf is ruw op het doek geborsteld en in sommige werken weggeschraapt. De resulterende beelden doen onwillekeurig denken aan stills uit een geanimeerde videoclip of de gestileerde graffiti van een figuur als Banksy. Deze geleende beeldtaal manifesteert zich ook in de reeks *Unos a Otros* (2008), naar een ets uit 1799 uit de reeks *Los Caprichos* van Francisco de Goya. Opnieuw vertrok Tordoir van fotografische opnames van een ampele opvoering van de historische prent in zijn atelier met tal van figuranten en *props*. Het wandhoge schilderij waarop hij de vijf figuren in een duivels kluwen transponeert, herinnert nog enigszins aan de gelaagde beeldcomposities van een Sigmar Polke of David Salle. In de macabere fotografische portretten die Tordoir van zichzelf (gehuld in een *hooded* sweater) en anderen (met *cap* en duivelse maskers) maakte in samenwerking met de make-upartieste Inge Grognard en fotograaf Ronald Stoops schemert een zowel hiphop- als gothic esthetiek door. De werken zinspelen duidelijk op de beeldtaal die van de bladzijden van trendy muziek- en modebladen spat, maar zijn tegelijk te gekunsteld en eenduidig om er een indringende commentaar op te bieden of er betekenisvol van te *verschillen*.

Dit geldt ook voor het andere wandhoge schilderij *Saint Martin in a Boat* (2009), naar de prent *Sint Maerten met paard op een schip* van Hieronymus Cock uit het Plantin Moretus Museum. In de geschilderde voorstelling van Tordoir is Sint Maarten uit het beeld verdwenen en zien we enkel nog een wriemelend stel op een boot, bestaande uit twee schimmige gestaltes, een zwarte hond, een figuur in een zwarte monnikspij, een man in een half aangetrokken spidermanachtig pak en een zwaar getatoeëerde kerel met een rockgitaar op de rug. Door de presentatie op een staketsel van balken, naar ontwerp van Kris Kimpe, functioneert dit werk niet langer als schilderij, maar manifesteert het zich als een billboard in de ruimte. Een fotocollage en documentaire video laten zien dat ook dit schilderij slechts een momentopname is van een langdurige opvoering in de studio van de kunstenaar. De video wordt echter begeleid door een ergerlijk deuntje met fletse beat, waardoor de boeiende beeldenreeks als een anekdotische clip van *the making of* overkomt.

Het sterkste ensemble in de tentoonstelling is *De Dood als Brood* (2005), een reeks lijntekeningen en schilderijen van kannibalistische taferelen. Voor deze aangrijpende werken wendde Tordoir zich tot de arcerende tekentechniek van de ets, waar Goya een meester in was. In veel van de tekeningen, uitgevoerd in blauw en rood potlood op kalkpapier, legde de kunstenaar doorzichtige vellen over elkaar, waardoor intrigerende en gelaagde beeldcomposities ontstaan. In de schilderijen kraste hij, zoals Vincent Geyskens gevat opmerkt in de catalogus, genadeloos het beeld in de verf op het doek. Hier heeft Tordoir geen wandhoge doeken en ingewikkelde processen nodig om een krachtig schilderkunstig beeld te leveren, laat staan om als eigenzinnig en fris kunstenaar te verschijnen. Met een ingenieuze en tegelijk harde omgang met de oude beeldtaal en techniek van de ets levert hij een stel beelden die uiterst performatief inspelen op de wrede lichaamscultuur van vandaag. **Wouter Davidts**

→ *Narcisse Tordoir: The Way of the World* tot 28 februari in het Cultuurcentrum Mechelen, Minderbroedersgang 5, 2800 Mechelen (015/29.40.00; http://www.cultuurcentrummechelen.be).

Narcisse Tordoir
Unos a Otros, 2008-2009



Dan Flavin
Zonder titel (voor een man, George McGovern), 1972.
Foto: Peter Cox

Play, Deel 1 – Het spel en de spelers. In het Van Abbemuseum in Eindhoven zijn gelijktijdig twee tentoonstellingen te zien: *Herhaling: Zomeropstelling 1983* en *Vreemd en vertrouwd*. De eerste is samengesteld door de voormalige directeur Rudi Fuchs (1975-1987), de tweede door Charles Esche, die er sinds augustus 2004 de scepter zwaait.

Het tweeluik vormt het eerste deel van de serie *Play*. In deze serie combineert het Van Abbemuseum twee experimentele manieren van exposeren die het de voorbije jaren reeds uitprobeerde in de reeksen *Plug In* en *Living Archive*. De *Plug Ins* zorgden voor onconventionele presentaties van werken uit de collectie, in een open context en meestal in een installatieachtige setting. Bij ieder bezoek zag het museum er anders uit, wat een grote levendigheid opleverde en erg aanstekelijk werkte. Deze presentaties wekte anderzijds ook kleine ergernissen op met de geforceerde en vaak naïeve uitnodigingen tot publieksparticipatie. Verantwoording daarover legde het museum niet af. De *Living Archive*-exposities leken in dat opzicht sympathieker en ook intelligenter van opzet. De ensembles van brieven, memo's en notities – over het al dan niet doorgaan van bruiklenen, het rechtvaardigen van aankopen of het aandragen van argumenten voor het houden van bepaalde exposities – boden spannende kijkjes achter de schermen van het artistieke bedrijf dat het museum is.

In dit eerste deel van *Play* (voluit: *Het spel en de spelers*) worden de ervaringen uit *Living Archive* en *Plug In* benut om de opvattingen van twee Van Abbemuseumdirecteuren aan elkaar te toetsen, wat op zich een uniek gegeven is. Tegenover de reconstructie van een historische zomertentoonstelling van Fuchs, uit 1983, wordt de huidige visie van Esche gesteld. Fuchs had begin jaren 80 de Midden-Europese schilderkunst als gelijkwaardige tegenvoeter van de Amerikaanse kunst ontdekt en had in zijn exposities de dialoog als presentatievorm geïntroduceerd. Beide innovaties zette hij in 1982 in bij zijn selectie en inrichting van *documenta 7*. Waar Fuchs de liniaal toen dwars over de oceaan had gelegd, van de Nieuwe Wereld naar de navel van Europa, verplaatst Esche de lat nu richting Istanbul. Die stad beschouwt hij als een soort springplank, naar Rusland, het Midden Oosten en, verder nog, naar China en Zuid-Afrika. Daarbij is hij niet alleen geïnteresseerd in de samenhang tussen westerse en niet-westerse kunst, tussen hedendaagse en oude tradities. Esche richt zich vooral op de invloed die de samenleving en het maatschappelijke denken op de kunst heeft. Het liefst lijkt hij in het museum kunst binnen haar politiek-sociale achtergrond te presenteren. Zijn favoriete expositieformules zijn daarbij de confrontatie en de spiegeling.

De reconstructie van Fuchs' expositie (waarvan de toenmalige 'staart' terecht is afgehakt) is ingericht in de oudbouw van het museum, in de zalen waar ze in de zomer van 1983 te zien was. Esche heeft zijn expositie ondergebracht

A
13 feb - 28 maart 2010
"For the blind man in the dark room looking for the black cat that isn't there"
Met o.a. Dave Hullfish Bailey (US), Marcel Broodthaers (BE), Bryssinck en Peeters (BE), Patrick van Caeckenbergh (BE), Mariana Castillo Deball (MX), Eric Duyckaerts (BE), Ger van Elk (NL),
Ayse Erkmen (TU) Hans-Peter Feldmann (DE), Fischli & Weiss (CH), gerlach en koop (NL), Giorgio Morandi (IT), Matt Mullican (US), Bruno Munari (IT), Nashashibi/Skaer (UK), Jimmy Raskin (US) & Rosemarie Trockel (DE)
de Appel arts centre, PO Box 10764, 1001 ET Amsterdam www.deappel.nl

lokaal 01

ANTWERPEN

Masashi Echigo

Werkperiode: 4 januari - 27 januari
Opening: 28 januari - 20.00 uur
Presentatie: 29 & 30 januari
Gast: 20 januari

Ronald Detige

Werkperiode: 8 februari - 3 maart
Opening: 4 maart - 20.00 uur
Presentatie: 5 & 6 maart
Gast: 24 februari

Met steun van de Vlaamse Gemeenschap en de Stad Antwerpen

BREDA

Cultuurnacht 22 januari, 19.00-02.00 uur

Lokaal01 toont:
Een instrumentale installatie van LOGOS
Videowerk van Michel Lorand*
Een geluidsinstallatie van Conor Kelly*
*De laatste twee werken zijn tot en met 31 januari te bezichtigen

PLEASURE GROUND
Aankomende Tentoonstellingen rondom 'Engagement'.
februari - juli

Met steun van de Gemeente Breda en de Mondriaan Stichting

lokaal 01
info@lokaal01.org
Antwerpen_Provinciestraat 287
0032 3 238 81 66
Breda_Kloosterlaan 138
0031 76 514 19 28
Lokaal01.org

Stroom

'All things pass'
Mark Pimlott
t/m 1 feb. 2009

'Beton Belvedere'
Cyprien Gaillard
22 feb. t/m 5 april 2009

Den Haag

Stroom Den Haag / Hogewal 1-9 / 2514 HA
Den Haag / T. 070-3658985 / E. info@stroom.nl
www.stroom.nl / Open: wo t/m zo 12-17 uur

JVE

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

06.12.09–31.01.10
THEO COWLEY
(UN)EASY TOGETHER
GROUP EXHIBITION
HEDAH, MAASTRICHT, NL

15.04.10
DEADLINE
CALL FOR APPLICATIONS
FINE ART, DESIGN AND THEORY
THE JAN VAN EYCK ACADEMIE INVITES ARTISTS, DESIGNERS AND THEORETICIANS TO SUBMIT PROPOSALS FOR INDIVIDUAL OR COLLECTIVE RESEARCH PROJECTS FOR A ONE-YEAR, TWO-YEAR OR VARIABLE RESEARCH PERIOD IN THE DEPARTMENTS OF FINE ART, DESIGN AND THEORY

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

www.dewitteraaf.be

Jacques Charlier
Eric Duyckaerts
Jacques Lennep
Jacques Lizène
Capitaine Lonchamps
Emilio Lopez Menchero
Sylvie Macias Diaz
Benjamin Monti
Raphaël Van Lerberghe
Angel Vergara
Marie Zolamian

Storm op komstparcours voor kinderen vanaf 16 februari

DE WARANDE TURNHOUT
WWW.WARANDE.BE // 014416991

signed & numbered edition of 100 (19 A.P.)
© 2010 François Curlet & MOREpublishers

www.morepublishers.be

sunday # 002
FRANÇOIS CURLET
Sunday Morning
published on Sunday, January 17, 2010
by MOREpublishers

ON VIEW AT :

FRANÇOIS CURLET
'Chanter l'Enfer'
20.01.2010 - 06.03.2010
établissement d'en face projects

www.etablissementdenfaceprojects.org

in zalen van de nieuwbouw. Bij vergelijking van de twee exposities komt die van Esche vreemd genoeg nogal tam en voorspelbaar over. Voor een deel komt dat ongetwijfeld doordat ze rechttoe rechtaan voortborduurt op de *Plug Ins*. Veel van de werken, vooral aankopen van Esche, hebben we al eens gezien, als onderdeel van een van de *Plug Ins* of van een andere presentatie in het museum. Dat geldt voor een 'oud' museumwerk van Dan Flavin, samengesteld met ronde neonbuizen, dat hier vooral is opgesteld vanwege de politieke lading die uit de ondertitel spreekt: *voor een man, George McGovern,* uit 1972. Het gaat eveneens op voor *Self-Heterotopia, Catching Up with the Self* (1991-2007) van Hüseyin Alptekins – een ogenschijnlijk rommelige verzameling van haveloze schilderijtjes en andere memorabilia – dat Esche als blauwdruk lijkt te gebruiken bij het samenstellen van een portrettenensemble van Nederlandse kunst uit het museum: Gestel, Sluijters, Kelder, Willink en Charley Toorop. Esche voegt er twee recente aankopen aan toe: een videowerk van Toos Nijssen en een gouache van Silke Otto-Knapp. Welke betekenissen hij zichtbaar wil maken, is niet duidelijk. De portrettenwand komt geforceerd over en heeft enigszins de uitstraling van een boedelverkoop.

Wat een verschil biedt daarbij de herhaling van Fuchs' zomeropstelling uit 1983! Zijn tentoonstelling lijkt eerder een soort anti-*Plug In*, of *Plug Out*. Hier overheerst een afkeer van willekeur, van toevoegingen en alles wat maar richting stoffering en enscenering neigt. En juist deze uitgebeende presentatie voert het oog verder dan de titels, dan de evidente verschillen en overeenkomsten in verschijningsvormen. Destijds, in 1983, viel vooral de combinatie klassiek modern-hedendaags op, alsook de relatie tussen de werken onderling. Nu, anno 2009, komt ze vooral over als een sobere tentoonstelling waarin kunstwerken op uiterst secure wijze bijeengebracht zijn.

De kunstwerken die Fuchs presenteert moeten allereerst op hun eigen, formele en kunstinherente merites bekeken worden. Door de confrontatie met de omringende werken, springen vervolgens andere kwaliteiten in het oog. Meteen in de eerste zaal zijn daarvan al schitterende voorbeelden te vinden. Daar hangen twee Picasso's tegenover elkaar: *Femme en verte* uit 1909 en *Buste de femme* uit 1943. Hoewel ze vierendertig jaar van elkaar verschillen zijn beide in een tamelijk lineaire, wat rudimentaire, kubistische stijl geschilderd. Het constructieve, handschriftachtige lijnenspel op de doeken krijgt een prachtig en strak tegenwicht in de vier gave, wit gespoten, open kubussen van Sol LeWitt die in het midden op de vloer staan. Een subtiele variant op die pure, proportionele bouw geeft de tekening van Stanley Brouwn, *One Step (11x)* uit 1971, waarin hij met potlood een menselijke stap in elf lijnen heeft afgemeten. Picasso's terughoudend kleurgebruik zorgt er verder voor dat de foto's van gekleurde automotorkappen van Jan Dibbets opeens iets impressionistisch schilderachtigs krijgen. Fuchs bezit het talent om met de kwaliteiten van kunst te toveren. Van een geperforeerde en met stukken glas beplakte Fontana en een intens blauwe monochroom van Klein komen nog sterker de radicale en spirituele helderheid naar voren doordat ze zijn opgesteld tegenover enerzijds een installatie van Broodthaers met palmen, een lamp en slechts met kaders bedrukte grafiekbladen en anderzijds een schilderij waarop On Kawara zijn precieze plaats op de wereld in lengte- en breedtegraden heeft geschilderd. Hier licht tegenover het ongrijpbare worden, de illusie van het zijn op.

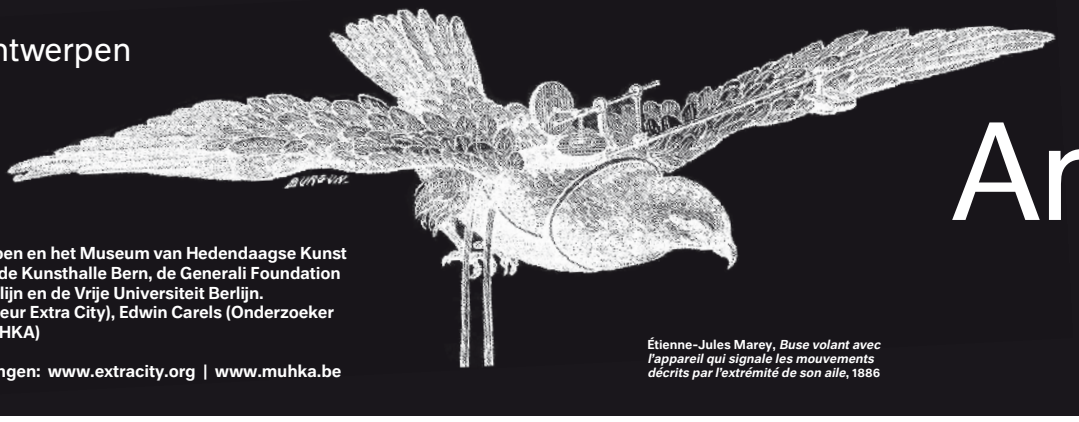
Aan Fuchs' reconstructie is nog een *Living Archive*-deel gekoppeld. In een kast, afgeschermd door vitrages, zijn kopieën te vinden van recensies van de expositie uit 1983 en correspondentie over bruiklenen van toen. Die informatie is natuurlijk leuk en leerzaam, maar een toelichting bij de selectie aan documenten ontbreekt. Dat is overigens de algemene teneur. Naar de intenties van het museum met dit expositietweeluik heeft de bezoeker het raden. Waarom is hier gekozen voor het schrille contrast tussen Fuchs en Esche? Een confrontatie tussen Esche en die andere voormalige directeur Jean Leering (1964-1973) zou meer voor de hand liggen. Leering hechtte eveneens veel waarde aan de wisselwerking tussen kunst en sociale omgeving. Wie weet komt het daar nog een keer van? Voorlopig doen we er goed aan dit tweeluik aandachtig te bekijken, al was het alleen maar om de enorme kwaliteiten te ervaren die Fuchs als presentator en subtiele interpretator aan de dag wist te leggen. **Alied Ottevanger**

→ *Play, Deel 1 – Het spel en de spelers* tot 28 februari in het Van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10, 5611 NH Eindhoven (040/238.10.00; www.vanabbemuseum.nl).

Zaaloverzicht Zomeropstelling van de eigen collectie, Van Abbemuseum, 1983.
Getoonde werken: On Kawara, Daniël Buren, Jannis Kounellis, Marcel Broodthaers
Foto: Hans Biezen

Zaaloverzicht Herhaling: Zomeropstelling 1983, Van Abbemuseum, 2009.
Getoonde werken: On Kawara, Daniël Buren, Jannis Kounellis, Marcel Broodthaers
Foto: Peter Cox

22/01 – 02/05/2010
Extra City en M HKA Antwerpen



Animism

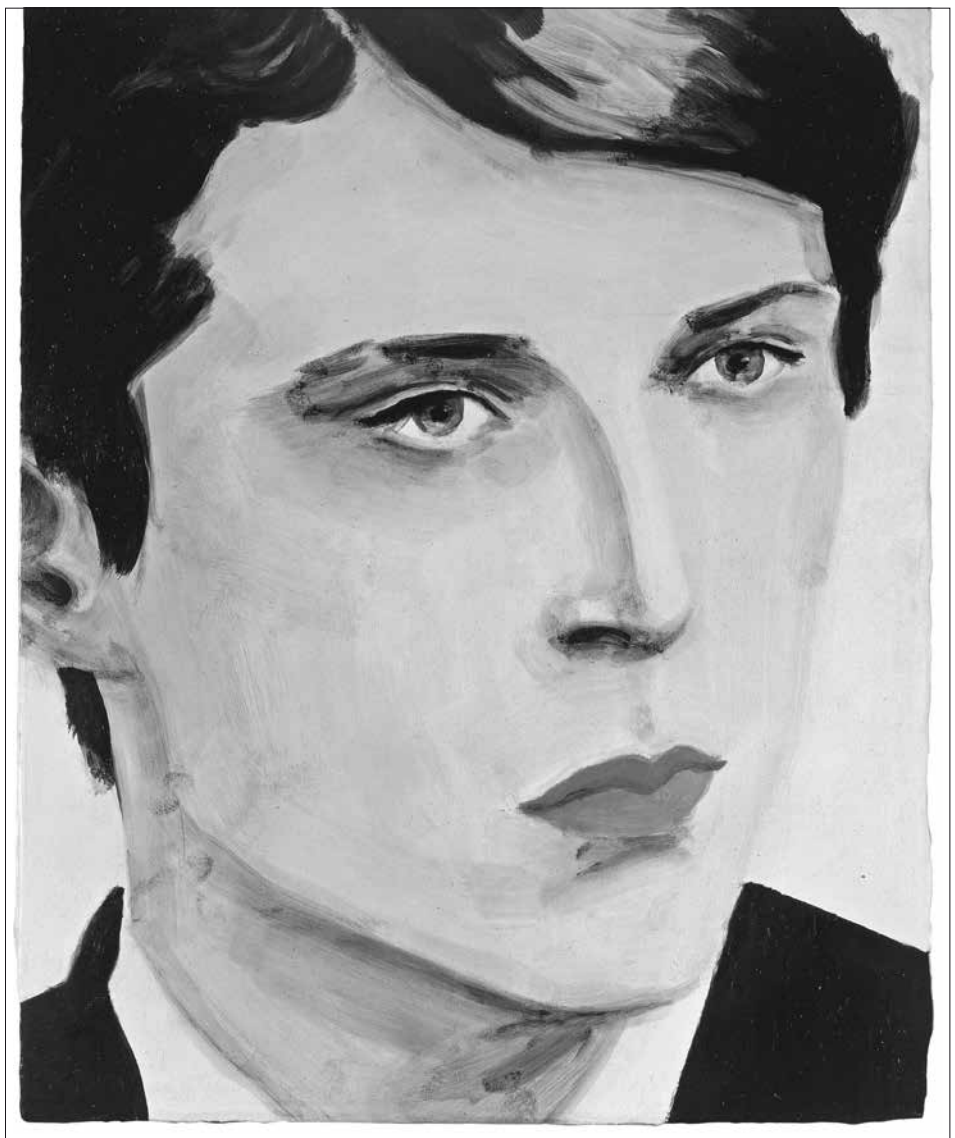
Een project van Extra City Kunsthal Antwerpen en het Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA), in samenwerking met de Kunsthalle Bern, de Generali Foundation Wenen, het Huis van de Wereldculturen Berlijn en de Vrije Universiteit Berlijn.
Curators Antwerpen: Anselm Franke (Directeur Extra City), Edwin Carels (Onderzoeker KASK/HoGent), Bart De Baere (Directeur M HKA)

Info over publicatie, filmprogramma en lezingen: www.extracity.org | www.muhka.be

Étienne-Jules Marey, *Buse volant avec l'appareil qui signale les mouvements décrits par l'extrémité de son aile*, 1886

Extra City
Tulpstraat 79
2060 Antwerpen
info@extracity.org

M HKA
Leuvenstraat 32
2000 Antwerpen
info@muhka.be



Live Forever: Elizabeth Peyton

18.10.2009–21.03.2010 BONNEFANTENMUSEUM
www.bonnefanten.nl

BANANA REPUBLIC Turing Foundation Klara

feb/apr × 2010
www.netwerk-art.be

NETWERK / centrum voor hedendaagse kunst

CHIPKA
Stijn Ank × Justin Bennett × Lode Geens × Susanne Kriemann × Matthew Miller × noumenon en Pierre de Gelder × Rachel Reupke × Michael Van den Abeele & Arnaud Hendrickx × Yoann Van Parys × Tamara Van San × Adriaan Verwée

Tentoonstelling za. 13.02.2010 > za. 03.04.2010
open woe. t/m za. 14^{00} > 18^{00}

Opening za. 13.02 × 20^{30}

Film za. 20.02 × 20^{30}
MARCEL

Event za. 13.03 × 14^{00}
CHIPKA / Openluchtevent met rondleidingen en concerten met de industriële skyline van Syral op de achtergrond

Netwerk vzw / centrum voor hedendaagse kunst × Houtkaai z/n, B-9300 Aalst × T +32 (0)53 70 97 73 F +32 (0)53 70 97 72 × info@netwerk-art.be × info & tickets Event: 053/70 97 70 × voorverkoop via Fnac 0900/00600 × Vynilla (Sint-Kwintensberg 38, Gent) × Event: € 10,00 / 7,00

Provincie Oost-Vlaanderen Voor ieder van ons · Met steun van de Vlaamse overheid · 2 Mers Seas Zeeën INTERREG IV A

MUSEUM **HET DOMEIN** SITTARD

Sarah Vanagt
Pocket Cinema – 23.01.10 • 11.04.10

GuestRoom#10
HISK, Gent – 23.01.10 • 11.04.10

Kapittelstraat 6 Postbus 230 NL-6130 AE Sittard T +31 46 4513460 F +31 46 4529111
info@hetdomein.nl www.hetdomein.nl Open: Tue–Sun 11.00–17.00 hrs

Gemeente Sittard-Geleen · bip

Alexander Rodchenko

Lily Brik. Portret voor de affiche Knigi, 1924
© archief A. Rodchenko, V. Stepanova,
Moscow House of Photography

Alexander Rodchenko

Brandladder (met man), 1925
© archief A. Rodchenko, V. Stepanova,
Moscow House of Photography

Alexander Rodchenko. Revolution in Photography. Alexander Mikhailovich Rodchenko is bekend om zijn hangende constructies en non-objectieve schilderijen, maar hij was tijdens zijn korte leven vooral een baanbrekend fotograaf die het experiment opzocht en extreme perspectieven hanteerde. Het Fotografiemuseum Amsterdam (Foam) doet met meer dan 250 foto's en tientallen drukwerken recht aan deze grote fotograaf in de tentoonstelling *Alexander Rodchenko – Revolution in Photography.* De zorgvuldig geselecteerde foto's en drukwerken laten een chronologische en thematische ontwikkeling in Rodchenko's werk zien. De tentoonstelling geeft tevens een goed beeld van de historische en culturele context waarin de kunstenaar werkte. Waar in Lenins tijd nog een sfeer van optimisme en utopie leefde onder de culturele elite, werd het veel kunstenaars onder Stalin zeer moeilijk gemaakt om hun eigen werkwijze voort te zetten.

In het eerste deel van de tentoonstelling (de periode onder Lenin) komen een paar thema's duidelijk naar voren. Allereerst zijn hier veel foto's met militaire voorstellingen te zien, waaronder een foto van een militaire parade te paard. Een rij soldaten te paard is vanuit een kikvorsperspectief gefotografeerd. Sommigen houden trots een vlag in de hand. Onder deze foto hangt een fotomontage waarop boven de soldaten drie vliegtuigen door de lucht vliegen. De procesmatige werkwijze die de fotomontage kenmerkt, eerst nog uitgeknipt en opgeplakt en daarna verwerkt tot een 'echte' foto, wordt in de eerste ruimte belicht aan de hand van verschillende voorbeelden.

Ook zijn foto's te zien van de culturele en intellectuele groep waar Rodchenko deel van uitmaakte. In de tijd van Lenin was het voor Rodchenko een uitdaging om de idealen van het communisme te verenigen met kunst: kunst voor het volk. De omslag van het boek *Daarover* van Vladimir Mayakovsky (1923), portretten van Mayakovsky en Rodchenko's vrouw en kameraad Varvara Stepanova, en de beroemde fotomontages van Lili en Osip Brik uit de jaren 20 schetsen een mooi beeld van deze progressieve kunstenaarskring.

Het was Rodchenko's doel om steeds extreme en verrassende perspectieven en standpunten te kiezen. Het verkorte perspectief en de diagonale compositie werden zelfs naar Rodchenko vernoemd. Al in het begin van de jaren 20 maakte hij foto's volgens de 'Rodchenkomethode', zoals de foto *Brandtrap (met een man)* uit 1925. Een man staat op een trap en is 'van beneden naar boven' (zoals Rodchenko dat noemde) gefotografeerd. De trap heeft aan de onderkant nog de volle breedte van de foto, maar eindigt bovenaan smal. In het tegenlicht tekent zich de zwarte gestalte van de man af. Hier is te zien dat Rodchenko de gave had om van iets alledaags en gewoons een bijzondere compositie te maken.

In een zijruimte van de tentoonstelling wordt een van de negatieve gezichten van het stalinistisch communisme getoond en tevens een keerpunt in Rodchenko's leven en carrière: de serie *De aanleg van het Witte Zee-Oostzee Kanaal* (1930-1933). Duizenden gevangenen en dwangarbeiders legden het 227 kilometer lange kanaal aan in opdracht van Stalin. De slechte arbeidsomstandigheden maakten rond de 100.000 dodelijke slachtoffers. Rodchenko kreeg de opdracht om de mannen en vrouwen te fotograferen tijdens hun werkzaamheden: de foto's tonen duizenden mensen met dikke jassen en grote mutsen, maar ook een orkestje dat de arbeiders tijdens het werk voorzag van een vrolijk melodietje. Van het leed is in de beelden weinig zichtbaar. Rodchenko ervoer de reportage als een nachtmerrie.

Na 1933 koos Rodchenko minder 'riskante' thema's om te fotograferen, zoals beweging, sport en het circus. In een van de zalen is een grote reportage van straattaferelen te zien, foto's die Rodchenko onopgemerkt maakte met zijn Leica. De diagonale composities zijn ook hier overheersend. In de jaren 30 fotografeerde Rodchenko een serie sport- en militaire parades, waar vooral de beweging centraal stond. *Paardenrace* (1935) is een foto waarin meerdere thema's samenkomen; een foto vol energie. Het perspectief van onderaf en de grote briesende neusgaten van de paarden doen je bijna geloven dat Rodchenko onder de hoeven heeft gelegen om de foto te kunnen maken. De onscherpte van de foto en de abrupte afsnijding geven de compositie haar grote kwaliteit.

In de laatste zalen van de tentoonstelling wordt een selectie van Rodchenko's laatste werken getoond. Veel foto's zijn gewijd aan het circus. Het zijn softfocusbeelden die haaks op de scherpe composities van Rodchenko's beginperiode staan. Veel duidelijkheid over het waarom van deze toch wat vreemde wending in Rodchenko's carrière is er niet. Maar wat zeker is, is dat deze man teleurgesteld was door het regime en het na Stalins dood niet meer op kon brengen om zijn camera te pakken.

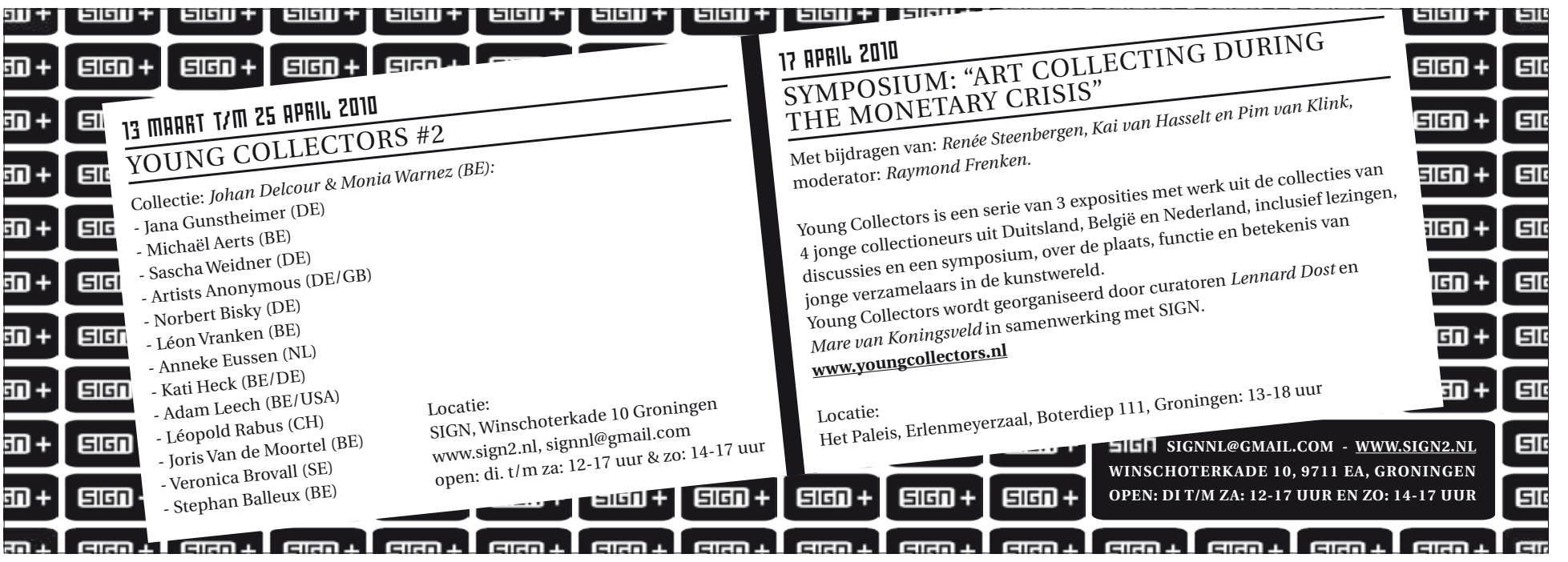
Zo gaan geschiedenis en kunst in deze treffende tentoonstelling hand in hand. De dubbelzinnige titel *Alexander Rodchenko – Revolution in Photography* verwijst er al naar. Rodchenko wakkerde een revolutie aan in de fotografie en ontwikkelde een eigen, modernistische stijl. Daarnaast is zijn oeuvre een illustratie van zowel de positiviteit en het optimisme dat de eerste jaren na de Russische Revolutie kenmerkte, als later ook de negatieve uitwerking van het stalinistisch-communistische regime op het Russische volk en het artistieke klimaat. **Hannah Boogaard**

→ *Alexander Rodchenko. Revolution in Photography* tot 17 maart in het Foam Fotografiemuseum, Keizersgracht 609, 1017 DS Amsterdam (020/551.65.00; www.foam.nl).

Jubileumtentoonstellingen in Berlijn. 2009 was het jaar waarin de val van de Muur werd herdacht en de Bondsrepubliek Duitsland tevens haar zestigste verjaardag vierde. De tentoonstellingsprogramma's van diverse instituten speelden groots in op dit jubileumjaar. De tentoonstelling *60 Jahre, 60 Werke* (1 mei – 14 juni 2009, Martin Gropius Bau Berlijn) ging uit van een rigide scheiding tussen kunst gemaakt in de BRD en in de DDR. Werk uit de voormalige DDR kwam dus enkel in aanmerking als het dateerde van na 1990. En bijgevolg was de voormalige DDR slechts vertegenwoordigd met enkele werken van de *Neue Leipziger Schule*.

Het scheiden van Oost- en West-Duitse kunsttendensen is geen nieuw fenomeen. De afgelopen twintig jaar zorgde deze praktijk voor felle publieke discussies waarin de vraag centraal stond wat wel en wat niet tot de naoorlogse Duitse kunstgeschiedenis gerekend mocht worden. Tentoonstellingen die deze discussie aanwakkerden waren onder andere *Deutschlandbilder: Kunst aus einem geteilten Land* (Martin Gropius Bau Berlijn, 1997), de uiterst controversiële tentoonstelling *Aufstieg und Fall der Moderne* (Schloßmuseum, Mehrzweckhalle Weimar, 1999), *Das XX Jahrhundert, ein Jahrhundert Kunst in Deutschland* (Altes Museum, Neue Nationalgalerie en Hamburger Bahnhof Berlijn, 1999) en *Kunst in der DDR* (Neue Nationalgalerie Berlijn, 2003). Met name de kunst uit de DDR, die wegens haar ideologische achtergrond dikwijls als onvrij beschouwd werd, moest het ontgelden in de zogenaamde ‚deutsch-deutsche Bilderstreit' – de term voor de polemiek die tussen 1990 en 2003 werd gevoerd over het artistieke erfgoed in Duitsland en waarin de Oost-Duitse staatskunst en dissidente kunst werden bediscussieerd.

Een van de voorstanders voor het integreren van de DDR-kunst in de Duitse kunstgeschiedenis is curator Eckhart Gillen. Hij zorgde samen met Stephanie Barron, conservator van het Los Angeles County Museum of Art, voor een indrukwekkende verzoening van twee ogenschijnlijk afzonderlijk gegroeide kunsthistoriën. De tentoonstelling *Kunst und Kalter Krieg, Deutsche Positionen 1945-1989* (Los Angeles County Museum of Art, Germanisches Nationalmuseum Neurenberg, Deutsches Historisches Museum Berlijn, 25 januari 2009 – 10 januari 2010), bestaande uit driehonderdvijftig werken van honderdtwintig kunstenaars, liet bijna een halve eeuw Duitse kunstontwikkelingen zien. De tentoonstelling was chronologisch verdeeld in vier thema's die reflecteerden op de recente Duitse geschiedenis: *Trauer, Melancholie und die Suche nach nationaler Identität (1945-1949)*, *Künstlerische Autonomie und Kalter Krieg: die fünfziger Jahre*, *Durcharbeiten und Wiederholen: die sechziger und siebziger Jahre* en *Die Dekonstruktion der Wirklichkeit: die achtziger Jahre*.



What do you think when you talk about art?

Oproep voor aanmeldingen voor PhDArts, PhD programma in de beeldende kunst en vormgeving
Onderzoek in de kunst

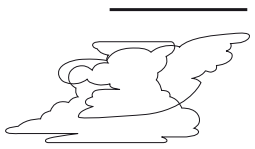
PhDArts, internationaal promotietraject in de beeldende kunst en vormgeving, is een samenwerking van de Academie der Kunsten van de Universiteit Leiden en de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag (KABK). Na toelating kunnen beeldend kunstenaars en vormgevers deelnemen aan een programma bestaande uit seminars, presentaties en een collegium. De promovendi worden begeleid door kunstenaars en academisch georiënteerde tutoren. Voor delen van het onderwijsprogramma wordt samengewerkt met het Instituut voor Onderzoek in de Kunsten (IvOK) van de Katholieke Universiteit Leuven.

Deadlines voor aanmelding:
30 april 2010 en 30 oktober 2010

U vindt alle informatie op www.phdarts.eu

Witte de With, Centrum voor Hedendaagse Kunst, presenteert het grootschalige project *Morality*. *Morality* is een samenstelling van onderling verbonden projecten, verdeeld in verschillende aktes. Het programma, dat doorloopt tot de herfst van 2010, behelst een reeks van vijf gerelateerde groepstentoonstellingen, een symposium, een filmprogramma, een performanceprogramma, een webplatform en een publicatie.

Voor meer informatie kijk op www.wdw.nl



Witte de With
Centrum voor hedendaagse kunst
Witte de Withstraat 50
3012 BR Rotterdam
Nederland
T+31(0)104110144
info@wdw.nl www.wdw.nl
open di – zo, 11 – 18 uur

morality

ACT III: AND THE MORAL OF THE STORY IS ...

FILM PROGRAMMA
3 – 7 feb 2010

4×24 uur non-stop film vanaf woensdag 3 februari 23:59 tot zondag 7 februari 23:59.
Een spannend filmprogramma in een ontspannen omgeving, waarin een grote verscheidenheid aan morele standpunten wordt samengebracht, vastgelegd door kunstenaars, 'Hollywood' en onafhankelijke filmmakers.

ACT IV: I COULD LIVE IN AFRICA

TENTOONSTELLING
20 feb – 25 apr 2010

Deelnemende kunstenaars onder andere: Miroslaw Balka, Miroslaw Filonik, Wiktor Gutt, Jacques de Koning, Zbigniew Libera, Luxus, Waldemar Raniszewski, Józef Robakowski, Darek Skubiel, Zdzislaw Zinczuk.

ACT V: POWER ALONE

TENTOONSTELLING
20 feb – 25 apr 2010

Deelnemende kunstenaars onder andere: Ziad Antar, Mark Boulos, Piero Golia, Jaebum Kim, Erik van Lieshout, Goshka Macuga, Willem de Rooij, Canan Şenol, Corin Sworn, Luc Tuymans.

Van Zoetendaal
staat op Art Rotterdam
met nieuw werk van
Koos Breukel
Kyungwoo Chun
Paul Kooiker
Holger Niehaus
Gábor Ösz
Johannes Schwartz
Wynolt Visser
WassinkLundgren
4-7 feb 2010, stand 29
www.vanzoetendaal.nl

DICHT BIJ

LAWRENCE WEINER

24 JANUARI • 28 MAART 2010

Samengesteld door/Curated by Maria Hlavajova
Een onderzoekstentoonstelling in het kader van het project *Former West./*
A research exhibition within the framework of the project *Former West.*

www.bak-utrecht.nl / www.formerwest.org

bak
basis voor actuele kunst
info@bak-utrecht.nl
www.bak-utrecht.nl
bezoekadres / visiting address
Lange Nieuwstraat 4 Utrecht

Tobias Hauser
Walden am Leipziger Platz, 2002

Het concept van Gillen en Barron maakt korte metten met de gemeenplaats dat de kunstproductie in West-Duitsland zich enkel op abstractie en in Oost-Duitsland zich louter op figuratieve schilderkunst zou concentreren. Vanuit het oogpunt om juist de thematische en stilistische overeenkomsten te benadrukken, plaatsten de organisatoren kunst uit Oost en West broederlijk naast elkaar. Paradepaardjes zoals Jörg Immendorff, Gerhard Richter, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Markus Lüpertz en Joseph Beuys werden bijeengebracht met Oost-Duitse kunstenaars zoals Gerhard Altenbourg, Hermann Glöckner, Carlfriedrich Claus, Wolfgang Mattheuer, A.R. Penck (pseudoniem van Ralf Winkler), Lutz Dammbeck en Cornelia Schleime. Daarnaast werd de fotografie uit beide Duitse staten als essentieel bestanddeel van de naoorlogse Duitse kunstgeschiedenis opgenomen. En zo ging werk van bijvoorbeeld Bernd en Hilla Becher, Candida Höfer en Thomas Ruff de dialoog aan met Evelyn Richter, Helga Paris en Gundula Schulze Eldowy. Om een zo compleet mogelijke synopsis van de Duitse kunstontwikkelingen te schetsen, voegden de curatoren bovendien enkele sociaal-realistische schilderijen toe. Voorheen bleef dergelijk werk angstvallig in depots bewaard en zag het enkel het daglicht in historische tentoonstellingen. Kunst die door staatsopdrachten was geïnitieerd, werd immers als reactionair beschouwd en hoorde niet in kunsttentoonstellingen thuis.

De tentoonstelling ging jammer genoeg niet in op de wijze waarop DDR-kunstenaars artistieke vrijheden verwierven en hoe de socialistische staat daarmee omging. Socialistische kunstenaars moesten enerzijds in de pas lopen, maar gingen tegelijk toch op zoek naar artistieke innovatie. Binnen deze dualiteit ontstond een veelzijdige kunstproductie die in de tentoonstelling als vanzelfsprekend werd aangenomen en waarvan de ontwikkeling niet nader bevraagd werd. De bijhorende catalogus daarentegen thematiseert wel nadrukkelijk het achterliggende, complexe, kunsthistorische proces. Op geraffineerde wijze wordt daarin aangetoond dat de dichotomie van 'officiële' versus 'inofficiële' Oost-Duitse kunst onhoudbaar is. Deze tentoonstelling zorgde voor een nieuwe en gedifferentieerde blik op de gezamenlijke Duitse kunstgeschiedenis.

In de reeks jubileumtentoonstellingen die het afgelopen jaar de revue passeerden, bleef de periode na de Duitse hereniging sterk onderbelicht. De lokale tentoonstelling *Berlin 89/09, Kunst zwischen Spurensuche und Utopie* gaat er wel expliciet op in. Ze presenteert het herenigde Berlijn als een 'lieu de mémoire', als drager van het collectieve geheugen. Aan de hand van kunstenaarsprojecten wordt een poging ondernomen om de ontwikkelingen van de hoofdstad sinds de val van de Muur in beeld te brengen. Want wie konden de grote veranderingen in de stad beter registreren dan de en masse toegestroomde kunstenaars, voor wie Berlijn een aantrekkelijk oord was om activiteiten te ontplooien – niet in de laatste plaats vanwege de leegstand en de lage huurkosten? Politieke systemen ketenden en tekendende stad decennialang. De publieke ruimte met haar braakliggende terreinen en DDR-bouwwerken was behalve het decor tevens de statische getuige van de historische gebeurtenissen. De omgang met deze architectonische erfenis na 1990 is opvallend. Om van twee steden een coherent geheel te maken, maakte Berlijn schoon schip en moesten met name de socialistische elementen zwichten.

Het eerste gedeelte van de tentoonstelling schenkt aandacht aan deze beginperiode, waarin bepaalde herkenningspunten die de socialistische heilstaat representeerden onmiddellijk uit het straatbeeld verdwenen. In het werk *Straßenbild* (1991-1993) van Vincent Trasov duiden twee wanden vol gestripte communistische straatnamen op deze 'Vergangenheitsbewältigung' van het post-Wendetijdperk. De *Die Entfernung*-reeks (1996) van Sophie Calle toont foto's van plekken waar socialistische symbolen uit de openbaarheid zijn weggehaald en net als Russische iconen hoog en schuin aan de wand hangen. Passanten en omwonenden memoreerden deze verdwenen objecten en hun commentaren zijn onder de foto's geplaatst. De rigoureuze kaalslag betekende een abrupt afscheid van de socialistische realiteit. Wellicht kan in Calles werk ook een verklaring worden gevonden voor de uit de hand gelopen Ostalgie

25 OR 30 YEARS GALLERY
JUST PAINTINGS
18 DECEMBER – 7 FEBRUARI 2010
Galerie Paul Andriesse
Withoedenveem 8 [Gebouw Detroit] NL-1019 HE Amsterdam T +31 20 623 6237 E info@paulandriesse.nl www.galeries.nl/andriesse

GALERIE GRETA MEERT

MICHAEL VENEZIA

recent and 1970's painting

5 februari – 27 maart 2010

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
T: +32 (0)2 219 14 22 — F: +32 (0)2 219 37 21 — E: greta.meert@skynet.be

Lijn 3 — beelden uit de stadsrand
een project van Jan Beke met foto's van
Filip Claus, Tim Dirven, Jonas Lampens,
Jimmy Kets, Bob Van Mol en Yann Bertrand

Thuis voor een beeld 2010 — Leap of Faith
met werk van Sofie Muller

5 februari tot en met 28 maart 2010

Provincie Oost-Vlaanderen

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, 25.12.09 & 01.01.2010

nietnormaal.nl

tentoonstelling Niet Normaal

16 december 2009 - 7 maart 2010

Hedendaagse kunst over
de vraag wat is normaal
en wie bepaalt dat?

hoofdsponsors:
achmea VSBfonds ZonMw SNS REAAL Fonds NRC HANDELSBLAD

international arts festival europalia.china

DE DRIE DROMEN VAN DE MANDARIJN

22-10-2009
14-02-2010

ING Cultuurcentrum
Koningsplein 6 – 1000 Brussel

Ticket On Line www.ing.be/art

ING

Verantwoordelijk uitgever: Philippe Wallez – Marnixlaan 24, 1000 Brussel – 701942– 10.09

Vincent Trasov
Straßenbild (Detail), 1991-1993
Foto: Wilmar Koenig

die tegenwoordig zelfs in de vorm van 'Trabisafari's' de stad in de ban houdt. Het werk van Fred Rubin is altijd geconstrueerd uit architectonisch restmateriaal van de DDR dat hij uit voormalige representatieve gebouwen weghaalde. Zijn installatie *Halb-Wert/Zeit* (2009), bestaande uit een paar dozijn protserige flikkerende lampen in steigers, heeft een overduidelijke link met het in 2008 afgebroken Palast der Republik (in de volksmond *Erichs Lampenladen* geheten). Bewakingscamera's filmen de lampeninstallatie en negen schermpjes vertonen deze opgenomen beelden.

De bouwroes die in Berlijn heerst sinds het midden van de jaren 90, wordt in een andere zaal voor het voetlicht gebracht. Deze sectie is documentair van aard: foto's en video's wijzen op de metamorfose die de stad al vijftien jaar ondergaat. In het dagelijkse ritme van de stad vormen de onbestemde lege vlaktes, zoals bijvoorbeeld de Potsdamer Platz jarenlang was, en de kraanwagens die in bossen staan opgesteld, voor vervreemdende elementen. De film *Stadtplan* (2004) die Reynold Reynolds schijnbaar toevallig op diverse plekken in Berlijn draaide, toont het Berlijnse leven van alledag met al zijn grilligheden.

De utopische ontwerpen voor de stad zijn door de fascinatie voor het verleden en het heden ondergesneeuwd. Het lijkt alsof de kunstenaars hun fantasieën in mindere mate de vrije loop lieten dan bijvoorbeeld direct na de Tweede Wereldoorlog. Toen gonsde de stad van de idealistische toekomstbeelden en vervaagden de 'Trümmerhaufen' elk gevoel voor menselijke maat. Nu is de kunstenaar enkel in staat om ironisch commentaar te geven, zoals bijvoorbeeld in *Walden am Leipziger Platz* (2002) van Tobias Hauser, waar een gouden 'Hans-en-Grietjehuisje' op een onbebouwde plek herrijst. Ook blijven de kunstenaars terugkijken naar het culturele potentieel van het verloren Palast der Republik. En zo is het tweede deel van de tentoonstellingsnaam slechts een belofte en een gemiste kans, want Berlijn is op diverse plekken aan de klauwen van fantasieloze projectontwikkelaars uitgeleverd. **Faby Bierhoff**

→ *60 Jahre, 60 Werke* was tot 14 juni 2009 te zien in de Martin Gropius Bau, Niederkirchnerstraße 7 | Ecke Stresemannstr. 110, 10963 Berlin (030/25.48.60; www.60jahre-60werke.de).
→ *Kunst und Kalter Krieg, Deutsche Positionen 1945-1989* was tot 10 januari 2010 te zien in het Deutsches Historisches Museum, Hinter dem Gießhaus 3, 10117 Berlin (030/20.30.44.44; www.dhm.de).
→ *Berlin 89/09 – Kunst zwischen Spurensuche und Utopie* loopt tot 15 februari 2010 in de Berlinische Galerie, Alte Jakobstraße 124-128, 10969 Berlin (030/78.90.26.00; www.berlinischegalerie.de).

Modernologies. De Oostenrijkse curator Sabine Breitwieser werd in 2007 benaderd door Manuel J. Borja-Villel, de toenmalige directeur van MACBA in Barcelona, om een tentoonstelling samen te stellen onder de werktitel *Another Modernity*. De samenwerking tussen Breitwieser en het museum heeft geleid tot een zeer geconcentreerde tentoonstelling onder de aangepaste, frivolere titel *Modernologies.* Vanuit een persoonlijk perspectief werpen ruim dertig kunstenaars hun licht op moderniteit en modernisme. De tentoonstelling sluit aan bij het huidige debat waarin modernisme niet meer louter wordt geprezen, maar waarin de keerzijde kritisch onder ogen wordt gezien. In de bijbehorende tentoonstellingscatalogus wordt in een zeer verhelderend betoog van Cornelia Klinger en Walter D. Mignolo de vinger op de zere plek van het modernisme gelegd.

In de introductie van de catalogus schrijft curator Breitwieser over het modernisme in de verleden tijd. In navolging van het Weense curatorenduo Roger Buergel en Ruth Noack, die zich in Documenta 12 afvroegen of de Modernen onze Antieken zijn, biedt zij een evaluatie van een historisch afgebakende periode. De indruk wordt gewekt dat het modernisme – gebaseerd op vooruitgang en continue ontwikkeling, op secularisatie en verlichting – een gepasseerd wereldbeeld is. Het vraagstuk van Documenta 12 blijkt dus twee jaar later in deze tentoonstelling nog altijd actueel.

Evenals Buergel en Noack hanteert Breitwieser voor *Modernologies* leidmotieven. Onder het eerste leidmotief ('the concept of a universal language') wordt het megalomane en universalistische karakter van het modernisme aangekaart. Breitwieser ziet in het modernisme een hang naar een egalitaire samenleving met één algemene taal, een idee waarin de modernistische kunst een niet te onderschatten aandeel heeft gehad. In de tentoonstelling wordt een reeks van werken getoond die iets van doen hebben met het creëren van een universele iconografie in abstracte vormen en symbolen. Een concreet voorbeeld hiervan is een sobere bijdrage van de Peruaanse kunstenaar Armando Andrade Tudela. *Camión* is een diavoorstelling van beeldmerken op achterkanten van vrachtwagens, die rijden op Zuid-Amerikaanse snelwegen. De geometrische abstractie in deze iconen staat volgens de kunstenaar symbool voor de ontwikkeling van het Peruaanse modernisme. Daarmee laat hij zien dat de van oorsprong westerse ideologie zich nogal krachtig in het Zuid-Amerikaanse openbare leven heeft genesteld.

Het bovengenoemde werk vindt ook aansluiting bij een ander leidmotief, dat Breitwieser 'the production of space' noemt. Zij ziet dit aspect opduiken in werken die architectonische ruimte en sociaal-politieke ruimte tegen elkaar uitspelen. Dit conflict wordt aangestipt in een werk met de lange, veelzeggende titel *The Bed Side Book Project; Un Coup De Dés Jamais N'Abolira Le Hasard – L'Espace Social N1* van Marine Hugonnier. Deze Franse kunstenaar heeft de witruimte, die prominent aanwezig is in het gedicht van Stéphane Mallarmé uit 1897, geïllustreerd met plaatjes van het internet. In tegenstelling tot de eerdere bewerking van Marcel Broodthaers uit 1967, die deze witruimte tussen de versregels markeerde als constructief element van het gedicht, interpreteert Hugonnier deze juist als vrijblijvende leegte. Zij ziet de witruimte in het gedicht als uitnodiging om hieraan een persoonlijke invulling te geven. De bovengenoemde vergelijking maakt van dit werk een illustratief voorbeeld van het gebruik van ruimte dat Breitwieser onder dit leidmotief ter discussie stelt.

Een overgrote meerderheid van de geselecteerde werken lijkt zich te scharen onder het derde leidmotief, 'the politics of display'. Het betreft kunstwerken waarin het tentoonstellen zelf het medium is geworden. Volgens Breitwieser komen deze werken tot stand door kunstenaars die de rol van de tentoonstellingsmaker overnemen. Hoe dit leidmotief zich verhoudt tot de discussie over het modernisme blijkt uit een aantal individuele werken. Het werk *Collaged Stryjénska* van Pauline Olowska, dat oorspronkelijk gemaakt is voor het Schinkel Paviljoen tijdens de Berlijnse biënnale van 2008, is hiervan een voorbeeld. Olowska stelt zich voor als curator van de vroegmoderne Poolse schilderes Zofia Stryjénska en concludeert dat idealisme vandaag de dag alleen nog te benaderen is door zich te verschuilen achter anderen. Ook uit het werk *Unbekannte Avantgarde* van Anna Artaker spreekt een kritisch perspectief op het modernisme; zij heeft zich de vaardigheden van een historisch onderzoeker eigen gemaakt. Ze actualiseert het perspectief op de moderne kunstenaars van weleer. Haar werk bestaat uit een serie foto's van voornamelijk mannelijke kunstenaarsgroepen uit de 20ste eeuw (dada, surrealisme, Bauhaus, situationisme etc.) met zaalteksten waarin ze wijst op vrouwelijke kunstenaars die in de groepsportretten ontbreken. Zo markeert ze – om met haar woorden te spreken – de *blind spots* waardoor het modernisme wordt gekenmerkt.

WHO'S AFRAID OF THE MUSEUM?
Actuele kunst in confrontatie met de collectie van het museum Hof van Busleyden
MECHELEN
16 januari - 18 april 2010
di - zo | 10.00 - 17.00 uur
Stedelijke Musea Mechelen
Hof van Busleyden
F. de Merodestraat 65
2800 Mechelen
Toegang gratis
www.whosafraidofthemuseum.be

cultuurcentrum mechelen
DE GARAGE
NARCISSE TORDOIR
THE WAY OF THE WORLD
TOT 28/02/2010
WERNER MANNAERS
ABOUT FLOWERS AND TAXIS
16/01 – 14/03/2010
JOZEF LEGRAND
HOME SWEET HOME
16/01 – 14/03/2010
DO - ZO, 11u00 -18u00 / GRATIS TOEGANG
CULTUURCENTRUM MECHELEN / MINDERBROEDERSGANG 5 - 2800 MECHELEN / 015 29 40 00
DE GARAGE / ONDER DEN TOREN 12 A - 2800 MECHELEN / 015 29 40 00
WWW.CULTUURCENTRUMMECHELEN.BE

Henrik Olesen

Some Illustrations to the life of Alan Turing, 2008
uit: How do I make myself a body?, 2008
Courtesy de kunstenaar en Galerie Daniel Buchholz, Köln-Berlin, © Henrik Olesen, 2009

Florian Pumhösl

Modernology 18, 2007
Courtesy Lisson Gallery en de kunstenaar

Met het titelwerk *Modernology* refereert Florian Pumhösl op zijn beurt aan een archeologische methodologie van de Japanner Kon Waijrõ (1888-1973). Deze architect en antropoloog ontwikkelde een methode om het opkomende modernisme in Japan te bestuderen. Zijn onderzoek staat centraal in het onlangs verschenen boek *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*. Hierin signaleert de auteur Miriam Silverberg een parallelle ontwikkeling tussen het kapitalisme en het modernisme in het Japan van de jaren 20 tot de jaren 40 van de 20ste eeuw. Pumhösl hanteert het onderzoek van Kon Waijrõ op gelijkaardige wijze en vestigt aan de hand van een oosters narratief de aandacht op de ontwikkeling van het modernisme buiten Europa. Deze toelichting maakt duidelijk waarom de voorkeur uitging naar de titel *Modernologies*. Door de nadruk op de 'ander' zou de titel *Another Modernity* het primaat van het Westen hebben vooropgesteld. De tentoonstelling thematiseert juist de veelvoudige geschiedenissen van het modernisme in de Verenigde Staten, Latijns-Amerika, Japan, Oost- en West-Europa.

Opmerkelijk genoeg bevat de deelnemerslijst, naast kunstenaars van een jongere generatie, onder wie Alice Creischer/Andreas Siekmann, Matthias Poledna en David Maljkovic, ook een aantal boegbeelden van de jaren 70 en 80, zoals John Knight, Dan Graham, Martha Rosler en Louise Lawler. Uit de werken van de oudere garde spreekt ambivalent verzet tegen de westerse vooruitgangsideologie, terwijl de bijdragen van de jongere generatie een metaperspectief claimen in de vorm van historische overzichten die het modernisme als een afgelopen episode voorstellen. Beide groepen kunstenaars bekritiseren het modernisme, maar in deze tentoonstelling wordt ook duidelijk hoe groot de kloof tussen twee generaties kan zijn. **Leen Bedaux**

→ *Modernologies* liep tot 17 januari 2010 in Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Plaça dels Angels 1, 08001 Barcelona (093/412.08.10; www.macba.es). De tentoonstelling is van 12 februari tot 11 april te zien in Museum of Modern Art in Warschau, Ul. Panska 3, 00-124 Warschau (022/596.40.22; www.artmuseum.pl).

Beeldende kunst – terugblik

***Absence is the Highest Form of Presence. Robert Gober, Julião Sarmento, Luc Tuymans.* Een tentoonstelling naar een concept van Michael Tarantino (1948 – 2003).** Van de categorieën van het lege (waar niets is, waar iets *niet meer* is) en het afwezige (wat er niet is, *niet meer* is) gaat een buitengewone fascinatie uit. Niet alleen lenen ze zich, als abstracte noties, tot een oneindige reeks filosofische denkoefeningen, maar tegelijk kennen ze ook een heel directe en emotieve dimensie, bijvoorbeeld wanneer ze opduiken in de context van dood, eenzaamheid of heimwee. Iets wat zo abstract en onbereikbaar is, en toch ook zo brutaal en concreet kan inbreken in onze gevoelswereld, biedt natuurlijk ook veelvoudige mogelijkheden voor artistieke uitwerking.

De ambitieuze tentoonstelling *Absence is the Highest Form of Presence* in MDD (Museum Dhondt-Dhaenens) illustreerde hoe de complexe fascinatie voor wat onzichtbaar blijft, voor wat zich buiten beeld afspeelt of onuitspreekbaar enigmatisch is, resoneert in werken van Robert Gober, Julião Sarmento en Luc Tuymans. De werken werden daarbij echter niet onder één noemer gedwongen en de uniciteit van de kunstenaars werd geen geweld aangedaan. De tentoonstelling situeerde de afwezigheidstopos overigens niet enkel *in* de werken, maar ook in de dynamiek van de ruimtelijke opstelling. De titel van deze expo moest dan ook niet begrepen worden als de inhoudelijke rode draad die alle werken verbindt, maar als een uitnodiging tot een manier van kijken naar kunstwerken en hun onderlinge relaties. Naar de ruimte waarin de toeschouwer zich beweegt. Waar niets *is*, maar van alles *gebeurt*.

De toeschouwer werd op verschillende manieren aangemoedigd beweeglijk te zijn – waardoor zijn perspectief op de werken continu varieert. Zo was er de overheersende witruimte van (en naast) de kunstwerken, als een blank canvas dat wacht op een eerste penseeltrek, of een sneeuwtapijt dat nog geen voetafdrukken vertoont. In dat afwachtende, verleidende karakter van het alomtegenwoordige wit – slechts sporadisch doorbroken door flarden van kleur – weerklonk een open vraag tot actieve deelname van de bezoeker. Bij gratie van zijn participatie konden de werken immers *ontstaan* en werd hun betekenis *geactiveerd*: 'The stories begin not with what the artists present to us, but in what we bring to them [...],' benadrukte ook Adrian Searle in zijn inleiding tot de tentoonstellingsbrochure.

Die tendens wordt doorgezet in de gepresenteerde werken zelf: veel van de getoonde sculpturen, doeken of videoprojecties blijken immers te flirten met het enigmatische aura van het 'onvolledige', 'fragmentarische' (vaak bij Sarmento) of 'onscherpe' beeld (Tuymans), of slagen erin vertrouwde objecten te vervreemden – onder meer via vervorming, extreme close-ups of decontextualisering (Gober). De ambiguïteit van de werken produceert 'leemtes'. De werken zitten vol suggestieve stippellijnen, afwezigheden, die door de toeschouwer zelf kunnen worden ingevuld. Overal waar je kijkt, raak je geïntrigeerd door wat Tarantino zelf de 'off-screenruimte' noemde – datgene wat buiten het beeld gebeurt, zonder dat het rechtstreeks wordt getoond: de rimpelingen op het water, maar niet het gooien van de steen dat eraan voorafging.

Die intrigerende spanning tussen wat wel en niet te zien is – ook wel de 'negativiteit' van elk werk (de manier waarop het werk spreekt door te zwijgen, toont door te verhullen) – zorgt ervoor dat de betekenis van de stukken niet *in* het werk zelf ontstaat, maar juist in de lege, onzichtbare ruimte eromheen. *Absence*... suggereert nadrukkelijk dat daartoe niet alleen de individuele off-screenruimtes van elk werk behoren, maar ook de mogelijk betekenisvolle relaties met de andere aanwezige werken. Het maximale uitspelen van die relaties mag niet alleen worden beschouwd als het belangrijkste uitgangspunt van de tentoonstelling, maar ook als de kern van Tarantino's visie die, zo leert ons opnieuw de tentoonstellingsgids, gruwde gruwde van het 'doorsnee curatorisch of kunstkritisch essay dat vaak kunstenaars en de dingen die zij vervaardigen poogt te gebruiken als illustraties bij een overkoepelend thema, of, eens te meer, de gekende commentaren die steevast de presentatie van hun werk vergezellen, herhaalt'. In plaats daarvan concipieert Tarantino zijn tentoonstellingen – onder meer ook de Sherman- Sarmento-expo voor het Irish Museum of Modern Art (1995) en

ART SINGEL 100
Singel 100, 1015 AD Amsterdam
Tel. +31 (020) 6257764
wo. t/m za. en 1ste zondag v.d. maand
van 13 - 17:30 uur en op afspraak
www.artxs.nl
Esther Levigne
23 januari - 21 februari 2010
Alberto Carrera Blecua
7 maart - 28 maart 2010
Milous Heunks
10 april - 1 mei 2010

Luc Tuymans

Der Diagnostische Blick IV, 1992,
Privécollectie, landurige bruikleen aan Stichting De Pont

Julião Sarmento

Feminity As A Multipurpose Signifier (Pornstar), 2002, Privécollectie (links)

Robert Gober

Untitled, 2004-05, Ellipse Foundation, Contemporary Art Collection (vooraan)

Luc Tuymans

Der Diagnostische Blick IV, 1992,
Privécollectie, landurige bruikleen aan Stichting De Pont (rechts)

de Sherman-Sarmento-expo voor het Museum of Modern Art in Oxford (1998) – als 'conversation pieces', waarbij alle aandacht moet gaan naar een confrontatie tussen de werken en het aanwakkeren van een dialoog vol nieuwe betekenissen.

Conversaties in de tentoonstellingsruimte ontstaan niet enkel door inhoudelijke en/of formele gelijkenissen tussen de werken, maar ook door hun specifieke positie ten opzichte van elkaar in ruimte en tijd. Het woord *presence* (aanwezigheid) bevat een echo van het woord *present* (tegenwoordig, nu) en inderdaad kent elke waarneming ook een tijdscomponent. Wat we weten over de context van het werk (het oeuvre van de maker, de analogieën met andere kunstenaars...) of de sfeerzetting waarin het werk wordt gepresenteerd (de scenografie van de toonzaal...), bepaalt in belangrijke mate hoe we het kunstobject zullen begrijpen. Ook dergelijke noties (tijd, geschiedenis, sequentie...) worden in *Absence...* gearticuleerd via een spel met grillige chronologieën en dubbelzinnige visuele echo's die de toeschouwer vooruit- en achteruitwerpen binnen een interval van ruim dertig jaar moderne kunst.

Afhankelijk van de interpretatie van de toeschouwer kan in het gezicht afgebeeld op Tuymans' *Der Diagnostische Blick IV* (1992) onder meer een indringende, scherpe, droevige, afwezige of bezorgde expressie worden herkend. Sterker nog, we kunnen de blik van het gezicht zelfs laten samenvallen met die van de toeschouwer die hem hoopt te doorgronden: van een diagnose *op* het doek, gaat het naar een diagnose *van* het doek. De toon is meteen gezet voor een ingrijpende compliciteit tussen kijker en werk. Die interactie wordt gecompliceerder wanneer de bezoeker enige stappen achteruit zet en enkele andere kunstwerken – waaronder Sarmento's doek *Femininity as a Multipurpose Signifier (Pornstar)* (2002) en Robert Gobers sculptuur *Untitled* (2004-2005) – in het vizier krijgt. De onderlinge dialoog tussen deze werken maakt het mogelijk om de totale constellatie te zien als één geheel met een eigen vorm en betekenis.

Een analogie dringt zich hier op. Wanneer het menselijk oor twee tonen tegelijkertijd registreert, dan produceert het zelf een derde, de zogenaamde Tartinitoon. Die toon is het tastbare bewijs van de interactie tussen de gehoorde geluiden zelf en de eigen waarneming, maar is zelf ook weer een schakel in het proces: als zelfstandige entiteit met een eigen klank kan hij namelijk opnieuw interageren en tot nieuwe klanken leiden. Een gelijkaardig Tartiniproces voltrekt zich tijdens een bezoek aan *Absence...*, zodra de toeschouwer bijvoorbeeld een kwartdraai naar rechts maakt en het zo-even vermelde werk van Gober tegen een nieuwe achtergrond kan zien (namelijk Tuymans' *The Pledge* uit 2007).

Uiteraard hoeft de toeschouwer zijn bewegingen niet te beperken tot het vormen van nieuwe nevenschikkingen: ook 'contrapunten' in de opstelling – werken die elkaars inhoudelijke tegenpool zijn of letterlijk tegenover elkaar zijn opgesteld – komen in aanmerking voor interactie. Zo liggen er weer nieuwe verhalen te wachten in de combinatie van Tuymans' doek en het diametraal opgestelde werk: een met zwarte lakens afgeschermde hoek van de toonzaal. Achter het gordijn bevindt zich een werk van Julião Sarmento (van wie MDD in 2005 de eerste Belgische solotentoonstelling realiseerde): de filmlus *Faces* (1976) waarin twee monden elkaars contouren likkend, zuigend en kussend verkennen. De erotische connotaties van het beeld en de verduisterde ruimte rond de video-installatie roepen als vanzelf een voyeuristische sfeer op, die nog wordt versterkt door een tekst op weer een ander doek van Sarmento, dat strategisch lijkt aangebracht bij de ingang van deze *darkroom*. 'Eyes shut now' lezen we daar, maar of die boodschap voor ons of voor Tuymans' diagnostische blik is bedoeld, blijft in het ongewisse.

Op deze en andere manieren weet de tentoonstelling de toeschouwer in beweging te zetten en bewust te maken van de rol die hij speelt bij de betekenisgeving. Tarantino's visie – van belang is niet louter wat is, maar vooral wat (onzichtbaar) gebeurt – markeert (en herdefinieert) de ruimtelijke beleving van het museumbezoek én de specifieke rol van de curator, en sluit perfect aan bij de ambities van MDD om 'het recente kunsthistorische verleden [te] onderzoeken en [te] contextualiseren'. Om die aspecten verder uit te diepen, plant MDD nog meer exposities rond de figuur van Tarantino. De vernuftige, speelse en respectvolle aanpak van *Absence is the Highest Form of Presence* maakte nu al indruk.

Cin Windey

→ *Absence is the Highest Form of Presence* vond plaats van 4 oktober tot 29 november 2009 in MDD (Museum Dhondt-Dhaenens), Museumlaan 14, 9831 Deurle (282.51.23; www.museumdd.be).

Julião Sarmento

Intellectual Lullaby, 1989
Institut Valencià d'Art Modern

Tamara Van San | Real,Substantial,Wonderful,Sweet,Black Diamonds,Milky Mornings & Butterscotch
OPENING | Zondag 24 januari om 15:00 uur | Tentoonstelling tot en met/ until 7 februari

De Overslag 2008 - 2009 | Tentoonstelling en publicatie

Werken van kunstenaars die in de periode 2008 - 2009 een project hebben uitgevoerd
in De Overslag en de presentatie van de publicatie De Overslag 2008 - 2009

Muzikale OPENING en boekpresentatie | Zondag 21 februari om 15:00 uur | 3 pm
Tentoonstelling t/m zondag 14 maart

De Overslag

Generaal Bothastraat 7D
EINDHOVEN | T 31(0)40 2815503
31(0)641432835 | overslag@iae.nl
openingsuren en info: deoverslag.nl

WR 143

Marcel Breuer
Leunstoel 'Wassily', 1925
Collectie Centraal Museum, Utrecht; schenking 1974
© CMU/ Ernst Moritz 2002

Panasonic
Radio, 1970-1975
Collectie Centraal Museum, Utrecht; schenking 1988
© CMU/ Ernst Moritz 07-2009

Klaus Breit
Vazen, 1963
© Glasmuseum Hentrich, Düsseldorf

Architectuur en Vormgeving

Utrecht Manifest 2009 – 3de Biënnale voor Social Design. Zou Richard Reynolds, de drijvende kracht achter het fenomeen *Guerilla Gardening*, hebben gedacht aan Ebenezer Howard toen hij in september 2008 zijn reuzenzonnebloemen plantte tegenover het Parlementsgebouw in Londen? Waarschijnlijk niet. Misschien zou het hem ook niet bevallen dat hij in een theoretische traditie – van de tuinstadgedachte nota bene – wordt geplaatst. En zou hij verbaasd zijn te vernemen dat hij zich, met zijn acties om verwaarloosde openbare ruimte in één nacht een fleuriger aanzien te geven, feitelijk bezighoudt met *Social Design*. Althans, in de visie van Claudia Banz, curator van de tentoonstelling *Unresolved Matters: Social Utopias Revisited* in het Centraal Museum in Utrecht. De expositie is onderdeel van Utrecht Manifest.

De tentoonstelling draait om de vraag: Hoe kunnen historische theorieën over *social design* van nut zijn in de hedendaagse discussie over sociale vormgeving? Banz koos haar perspectief trefzeker aan de hand van drie buitengewoon relevante boeken: *Garden Cities of Tomorrow* van Ebenezer Howard (1902), *Befreitenes Wohnen* van Siegfried Giedion (1929) en *Design for the Real World* van Victor Papanek (1971). Deze baanbrekende geschriften schragen de onderdelen van de expositie: *social green*, *social sculpture* en *social transparancy*. Het zijn boeken die, méér dan de theorieën van gerelateerde tijdgenoten zoals Le Corbusier, Walter Gropius en Buckminster Fuller, worden gekenmerkt door een heldere, geëngageerde mening over hoe het ontwerpen kan bijdragen aan het welbevinden van de mens in de breedste zin van het woord. Daarbij staat vormgeving als zodanig niet centraal.

De tuinstadgedachte van Howard gaat ervan uit dat mensen niet gelukkig kunnen zijn in de stad, vanwege bijvoorbeeld slechte, dure woningen, een slecht klimaat en onveiligheid. Maar ook niet in een dorp, omdat daar niets te beleven is. Zo worden mensen als vanzelf getrokken naar een tussenvorm, de tuinstad, een concept dat als sociaal, maatschappelijk en ruimtelijk paradijs tot op de dag van vandaag bestaansrecht heeft. Banz legt verbanden met vroegtwintigste-eeuwse initiatieven zoals de Duitse tuinstad Hellerau en *Broadacre City* van Frank Lloyd Wright en Milton Keynes, dat in de jaren 60 als een van de laatste tuinsteden naar oorspronkelijk ideaal werd gebouwd. Van daaruit trekt Banz de lijn door naar recentere fenomenen, zoals *Guerilla Gardening*. Deze beweging van voornoemde Reynolds heeft inmiddels wereldwijd navolging gekregen als politiek protest tegen verwaarloosde stedelijke ruimten. *Urban Farming* is de meer salonfähige variant, maar beide sluiten aan bij een ontwikkeling waarbij wordt gekeken naar hoe de stad wederom als autarkische gemeenschap zou kunnen functioneren, door bijvoorbeeld in eigen voedselbehoefte te voorzien.

Victor Papanek stelt dat design moet voldoen aan de werkelijke behoefte van de mens. Weg dus met alle vormwil en producten die niet werken of geen concreet probleem oplossen. Papanek ontwierp een televisie voor de Afrikaanse markt die 8 dollar kostte en ter plaatse kon worden geproduceerd (en aldus ook in werkgelegenheid voorzag). Ook is hij de ontwerper van een stoel die de wervelkolom ontlast en het lichaamsgewicht evenwichtig verdeelt over het vetweefsel. De televisie werd echter om politieke redenen geboycot en de stoel – succesvol in de verkoop – haalde hij zelf uit de handel omdat hij hem te lelijk en te duur vond. De *real world* en het *real design* dat daar een plaats in moet vinden, brengen zo hun eigen problemen met zich mee, maar in feite stelt Papanek de cruciale vraag die elke hedendaagse vormgever zich stelt: Hoe kan ik bijdragen aan de samenleving én een mooi product maken? Ook met zijn ideeën over duurzaamheid, ecologische processen en *open source* is Papanek zijn tijd vooruit. Het is dus niet verwonderlijk dat hij momenteel veel aandacht geniet van de designwereld. Voorbeelden van hedendaagse navolging zijn niet zo dik gezaaid. Te zien is *Earth Cloth* van El Anatsui (2003), een wandkleed vervaardigd uit platgeslagen kroonkurken. Het grijpt in op de import van drank door koloniale machten in Afrika, op de aanwezigheid van de vele drankdistilleerderijen en op lokale textielambachten. Het is prachtig, maar sociale vormgeving kun je dit kunstwerk nauwelijks noemen. Hedendaagse initiatieven, zoals de ontwerpen van *Architecture for Humanity* voor onderkomens voor daklozen of de *Refuge Wear* van Lucy Orta, ontbreken. Wel zijn er historische gebruiksvoorwerpen die aansluiten bij de kerngedachte van goed en goedkoop, zoals papieren mode, de Mezzadrokruk (1957), de Miesstoel (1968) en de *Blow Chair* (1967).

Het grootste probleem vormt de derde invalshoek, *social transparency*. Giedion is zeer uitgesproken in *Befreites Wohnen*, het dunste boekje uit zijn carrière als criticus en onderzoeker. Bevrijd wonen is: 'befreit sein vom Haus mit den teuren Mieten, vom Haus als Monument'. Wat we nodig hebben, is een goedkoop en open huis dat ons leven verlicht. Schoonheid is: 'LICHT, LUFT, BEWEGUNG, ÖFFNUNG'. Enfin, sindsdien een bekend gegeven. Het modernisme betekent een kente-

SMBA
23.01 – 14.03
David Jablonowski
Material Kontingenz

Stedelijk Museum Bureau Amsterdam
Rozenstraat 59 / NL - 1016 NN Amsterdam
Tel 31 (0) 204220471 / www.smba.nl / mail@smba.nl
Open: dinsdag t/m zondag 11 - 17 uur

Expodium
platform voor
jonge kunst

Expodium presenteert een overzichtstentoonstelling van het onderzoekstraject: 'Malleability Revisited: Beyond the Interstitial Experience' met de focus op 'Terrains Vagues'.
Tot en met 29 januari.

In het nieuwe jaar richt Expodium zich met een nieuwe groep kunstenaars op Malleability Revisited: The need for new Strategies met een focus op krimp.
Deelnemende kunstenaars:
Phillipe van Wolputte
Ruth Sachs
Francesca Grilli
Sachi Miyachi
Julien Grossmann

8 februari (datum ovb)
Expertmeeting met:
Maria Cánepa Luna
(Curator Latitudes)

12 februari
Expertmeeting met:
Wolfgang Kil
(Architectuurcriticus en publicist gespecialiseerd in het thema krimp)

16 februari
Expertmeeting met:
Roemer van Toorn
(Professor Berlage Instituut, Architectuurcriticus, curator en schrijver)

Wim Derks
(Econoom en expert op het gebied van de Nederlandse krimpsituatie)

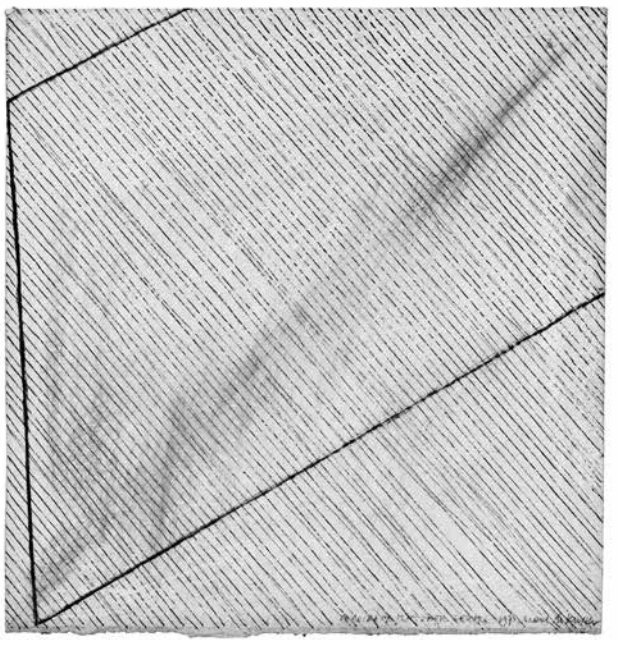
Website
www.expodium.nl
Telefoon
030 261 97 96
Openingstijden
maandag t/m vrijdag
10.00 – 18.00u
Start events
19.00 uur
Entree
gratis
Locatie
Krugerstraat 11, Utrecht

ring in de architectuurproductie en het architectuurdebat. Massaproductie, goedkope woningen, functionalistisch ontwerp staan daarbij centraal. De architectonische invullingen liggen – in die tijd – voor het oprapen. Het Glaspalast van Bruno Taut is een mooi voorbeeld van het grenzeloze vertrouwen in nieuwe materialen en nieuwe vormen. Alleen al de inscripties in het (in 1920 afgebroken) gebouw getuigen daarvan: 'Ohne Glaspalast ist das Leben eine Last' en 'Was wäre die Konstruktion, ohne Eisenbeton?'

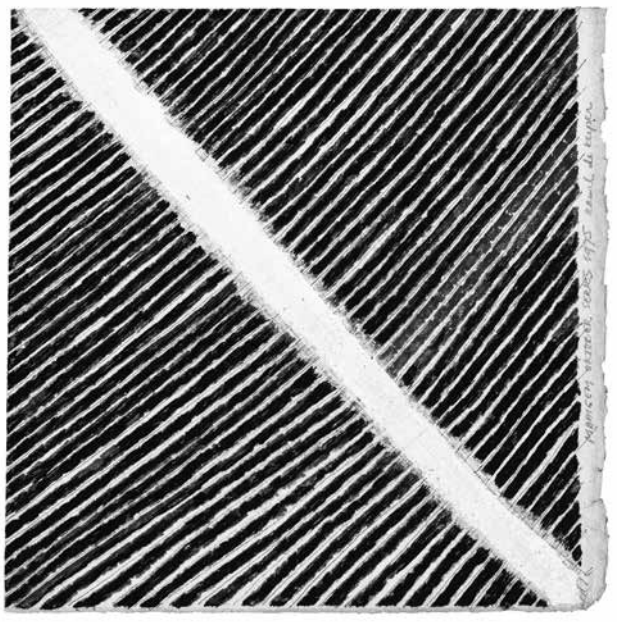
Helaas ligt het modernisme vooral in de architectuur momenteel nogal onder vuur. Niet langer geldt het in het glaspaleis gehouwen credo: 'Das Glas bringt uns die neue Zeit, Backsteinkultur tut uns nur Leid.' De tentoonstelling toont dan ook geen enkel hedendaags voorbeeld van *social design* in de architectuur. Omdat ze er niet zijn? De vraag naar massawoningbouw is natuurlijk wat achterhaald in de hang naar kleinschalige retroarchitectuur in een krimpende stad, maar een sociale component moet toch wel ergens te vinden zijn? Bas van Vlaenderen komt in aanmerking met zijn aanpak voor portieken in wederopbouwwijken, of een aantal projecten in de hoek van collectief-particulier opdrachtgeverschap zoals in Tübingen of Rotterdam. De aardbevingbestendige gebouwen van de *Smart Shelter Foundation* van architect Martijn Schilkamp toch zeker ook.

Er zijn inderdaad een hoop onopgeloste zaken met betrekking tot sociale vormgevingsinitiatieven, maar hoe de geschiedenis hier een nieuw licht op kan werpen wordt helaas niet verwoord. Onduidelijk blijft of *Unresolved Matters* een lijn wil trekken vanuit de geschiedenis, die zeer uitvoerig aan bod komt, naar het heden. Toch is *Unresolved Matters: Social Utopias Revisited* een dappere tentoonstelling, alleen al vanwege de zware theoretische lading. Om te begrijpen waar het over gaat, moet de bezoeker zich flink inlezen. Tegelijkertijd toont de expositie met verve dat vormgeving niet alleen een kwestie is van ontwerp, maar ook van ideeën over de rol van ontwerp in het alledaagse leven. De term *Utopia* is eigenlijk niet correct. De gekozen theorieën zijn lang niet zo utopisch gebleken als je op grond van de titel zou kunnen vermoeden. De hedendaagse voorbeelden in de tentoonstelling lijken tamelijk willekeurig gekozen en vormen een marginaal onderdeel. Maar het zou kunnen dat de beperkte aanwezigheid van moderne sociale vormgeving te verklaren is uit het feit dat die gewoon niet bestaat in de visie van de curator. Of zoals ze zelf antwoordt op de vraag wat sociale vormgeving voor haar betekent: 'It's still a utopia.' In deze tentoonstelling is dat inderdaad het geval. **Indira va n 't Klooster**

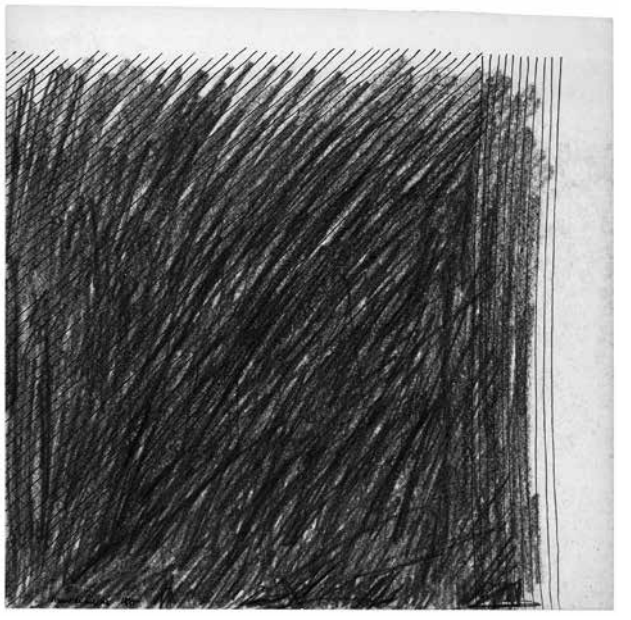
→ *Unresolved Matters* tot 14 februari in Centraal Museum, Nicolaaskerkhof 10, Utrecht (030/236.23.62; www.centraalmuseum.nl). Zie ook www.utrechtmanifest.nl.



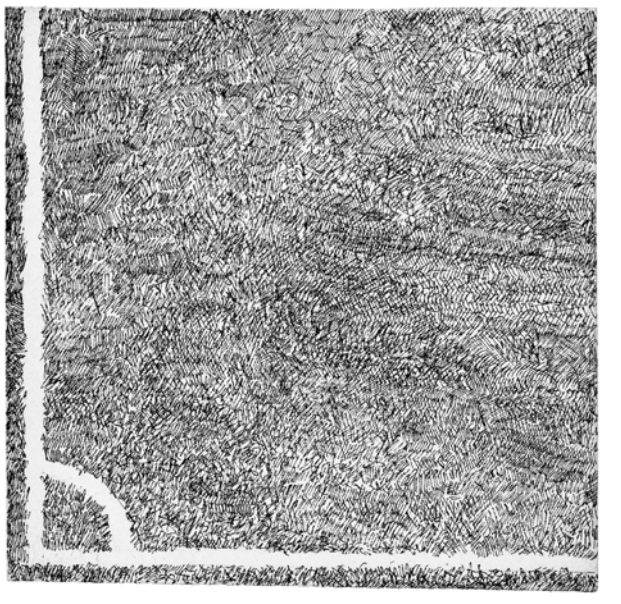
Raoul De Keyser
Maaigem, Oktober Series, 1975



Raoul De Keyser
Maaigem, Oktober Series, 1975



Raoul De Keyser
Zonder titel, 1977



Raoul De Keyser
Zonder titel, 1974

Aanwinsten

Raoul De Keyser: Schenking van werken op papier. Raoul De Keyser (°1930) staat geboekstaafd als een laatbloeier. Hij begon zijn artistieke loopbaan pas halverwege de jaren 60 toen hij al een stuk in de dertig was. Bovendien is zijn internationale doorbraak (en de ermee gepaard gaande lokale herontdekking) van nog recentere datum. Pas vanaf de tweede helft van de jaren 80 dook de naam van De Keyser op in belangrijke internationale tentoonstellingen en prominente collecties. Onder meer als gevolg van deze late doorbraak is een vertekend beeld van de figuur van De Keyser en zijn oeuvre ontstaan. Het vroege werk was zo goed als onbekend bij critici, tentoonstellingsmakers en kunstliefhebbers, zeker bij de buitenlandse en de jongere. Bovendien was het werk uit de jaren 60 en 70 tot voor kort nauwelijks gedocumenteerd. Vele schilderijen verlieten ooit het atelier zonder gefotografeerd te zijn en van sommige waren enkel zwart-witopnamen beschikbaar. Het opduiken van werken van De Keyser uit de jaren 60 en 70 heeft bijgevolg vaak iets verrassends en verfrissends, en de laatste jaren werden er opmerkelijke pogingen ondernomen om een vollediger beeld van het oeuvre te schetsen. In 2007 publiceerde Uitgeverij Ludion een grondig herwerkte versie van een monografie, die veel meer beeldmateriaal van het vroege werk omvatte dan een eerder verschenen editie. Daarnaast werd in enkele recente tentoonstellingen in het buitenland, zoals in het Kunstmuseum te Bonn (augustus-oktober 2009), ook opvallend meer aandacht geschonken aan vroege schilderijen.

In het Museum voor Schone Kunsten te Gent liep afgelopen zomer een tentoonstelling die zelfs exclusief gewijd was aan werken uit de periode 1964-1979. Meer bepaald ging het om 187 werken op papier, die door de kunstenaar aan het museum werden geschonken. Deze grafische werken kunnen moeilijk worden beschouwd als nevenverschijnselen uit het oeuvre

SLEWE

Group Show
16.01 - 20.02.2010

T + 31.20.6257214
F + 31.20.4214606
info@slewe.nl
www.slewe.nl

Slewe Gallery
Kerkstraat 105 A
NL-1017 GD Amsterdam

Arco Madrid
17 - 21.02.2010

17 January – 14 March 2010
Martha Rosler
'If You Lived Here Still...'
Supported by Utrecht Consortium

An ongoing project till October 2010
Also online: www.cascoprojects.org/gdr
'User's Manual: The Grand Domestic Revolution'

Casco

21 March – 2 May 2010
Opening: 20 March, 17.00
Ruth Buchanan 'Lying Freely'

Casco
Office for Art, Design and Theory

Nieuwekade 213–215
3511 RW Utrecht
The Netherlands
T/F: +31 (0)30 231 9995
info@cascoprojects.org
www.cascoprojects.org

van De Keyser. In zekere zin vormen ze met hun intieme schaal, kwetsbaarheid en intensieve concentratie zelfs de kern van De Keysers kunstenaarschap. Uiteraard resoneren vele van deze tekeningen met het schilderwerk van de kunstenaar – ook met vele latere en zelfs recente werken. In vele tekeningen kunnen we bijvoorbeeld de typische werkwijze herkennen waarbij anekdotische brokstukken uit de dagelijkse werkelijkheid worden gecombineerd met vlakke kleurvelden, die door sterk geprononceerde contouren van elkaar zijn gescheiden. Impressionistische landschapsmotieven (de oever van de Leie, de omgeving van de Gampelaerehoeve, het Maaigem nabij Kruishoutem, een beboste zandheuvel bijgenaamd *De zandvlo*, de omgeving van het Meerdaelwoud nabij Leuven enzovoort) worden gekoppeld aan een greenbergiaanse belangstelling voor de autonomie van grafische oppervlakken en texturen. Motieven als het tentzeil of de krijtlijn op het grasveld stellen De Keyser niet alleen in staat om te refereren aan zijn persoonlijke leefwereld, ze maken het ook mogelijk om zijn unieke beeldtaal op te vatten als een soort zelfonderzoek naar de wetmatigheden van de gehanteerde media.

De monochrome schilderijen uit de jaren 70 vinden hun grafische equivalent in de vele tekeningen uit deze periode waarin volop met rasters en arceringen wordt geëxperimenteerd – onder meer in een reeks tekeningen op het raster van millimeterpapier, getekend voor de televisie, bij het kijken naar een voetbalmatch DDR-Frankrijk. Sommige tekeningen of aquarellen kunnen onmiskenbaar beschouwd worden als oefeningen voor bepaalde schilderijen, maar andersom wordt in een hele reeks tekeningen soms een thema of motief uit een specifiek schilderij opgenomen en gemoduleerd. Toch fungeren deze werken op papier wel degelijk als autonome kunstwerken en zeker in de periode 1974-1979 speelt De Keyser meesterlijk in op specifiek grafische problemen. Zo worden de textuur van het korrelige papier en de materie van potlood, rotringpen, viltstift, stempelinkt, vetkrijt, gesso, aquarel en acryl op een zelfbewuste manier als de bouwstenen van de tekening benut.

Het is op zijn minst opmerkelijk dat een kunstenaar als De Keyser deze werken aan het MSK Gent schenkt en niet aan bijvoorbeeld het SMAK of het MuHKA, instituten waar De Keyser nochtans heeft tentoongesteld en die schilderijen van hem in bezit hebben. Het lijkt wel alsof de musea voor hedendaagse kunst op het vlak van collectiebeheer bij sommige kunstenaars weinig vertrouwen uitstralen en/of niet langer de rust, stilte en intimiteit kunnen bieden die de contemplatie van dergelijke grafische werken vereist. In de catalogus van de tentoonstelling schrijft conservator Robert Hoozee dat De Keyser voorzichtig naar een plek zocht 'waar deze collectie van werken op papier, als geheel en als archief, bewaard en gekoesterd zou worden. Uiteindelijk vond hij een museum voor klassieke kunst het meest geschikt, omdat daar het bewaren van fragiele tekeningen een specialiteit is. Hij verkoos het MSK van Gent om diverse redenen, onder meer omdat zijn werk aansluit op verschillende onderdelen van de collectie [...] terwijl het tegelijk in de nabijheid zal vertoeven van het naburige Museum voor Actuele Kunst. De Keyser weet immers dat beide musea, dat voor oude kunst en hedendaagse kunst, op elkaar aangewezen blijven en hij nestelt zich graag in deze familieband.'

Steven Jacobs

Boijmans Van Beuningen koopt meubel van J.J.P. Oud. Tijdens de opening van de kunstbeurs PAN Amsterdam heeft Museum Boijmans Van Beuningen een zeldzaam stalenbuismeubel van de baanbrekende Rotterdamse stadsarchitect J.J.P. Oud aangekocht. De stoel *Fauteuil 04* is een belangrijke toevoeging aan de uitgebreide designverzameling van het museum. Architect J.J.P. Oud was in 1917 een van de oprichters van het tijdschrift en de beweging *De Stijl*. Als Rotterdamse stadsarchitect speelde Oud zowel nationaal als internationaal een belangrijke rol bij het ontstaan van het modernisme en functionalisme in de architectuur en vormgeving. In de jaren 30 werden de progressieve architecten Gerrit Rietveld, J.J.P. Oud en Mart Stam door het avant-gardistische Amsterdamse warenhuis Metz & Co gevraagd een nieuwe meubelcollectie te ontwerpen. Oud ontwierp daarop in 1932 een kleine serie stalen buisfauteuils waaronder *Fauteuil 04*, een stoel die veel verwantschap vertoont met de beroemde Barcelonastoel van Mies van der Rohe uit 1929. (www.boijmans.nl)

Aanwinsten Stedelijk Museum. Melvin Moti (1977, Rotterdam) heeft het Stedelijk Museum zijn meest recente kunstwerk *The Prisoner's Cinema* (2008) geschonken. Hiermee bezit het museum een groep van vier samenhangende films van de kunstenaar: naast de recente schenking ook *No Show* (2004), *The Black Room* (2005) en *E.S.P.* (2007). *The Prisoner's Cinema* toont de verschijning van een lichtspel in een donkere gevangeniscel en handelt over de abstracte beelden die kunnen optreden bij visuele deprivatie.

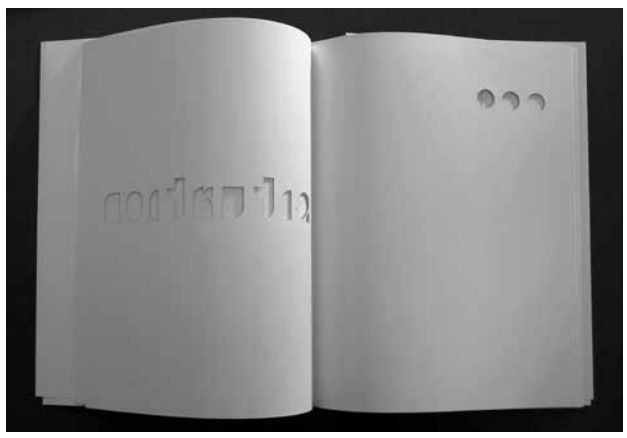
Het Stedelijk Museum heeft onlangs ook twee werken verworven van de Duitse kunstenaar Andreas Gursky (Leipzig, 1955). De aanwinst is mogelijk gemaakt dankzij de steun van de Mondriaan Stichting, het Titus Fonds van de Vereniging Rembrandt, het VSB Fonds en het SNS Reaal Fonds. De aangekochte werken, *Mayday V* (2006) en *Frankfurt* (2007) sluiten niet alleen aan bij belangrijke lijnen binnen de collectie fotografie van het museum, maar slaan ook een brug naar thema's in andere vormen van beeldende kunst. Naast de twee vroege werken van Gursky die het Stedelijk al in bezit had, is met deze twee monumentale aanwinsten ook recent werk van de kunstenaar in een openbare Nederlandse collectie vertegenwoordigd. (www.smcs.nl)

Nieuwe publicaties

- Alexander Alberro en Blake Stimson (red.). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge (USA), MIT Press, 2009. 440 blz. 60 afb.
  ISBN 978-0-262-01316-1
  Erg relevante selectie van kunstenaarsteksten over politiek gevoelige thema's binnen de wereld van musea en galeries. Met teksten van (of interviews met) onder anderen Daniel Buren, Marcel Broodthaers, The Guerilla Girls, Mark Dion en Andreas Siekmann.

- Olafur Eliasson. *Printed Matter TYT (Take Your Time) volume 2*. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009. 144 blz. 100 afb.
  ISBN 978-3-86560-700-3
  Dit boek is een *catalogue raisonné* van de kunstenaarspublicaties die Olafur Eliasson (Kopenhagen, °1967) tot nu toe liet verschijnen. De eerste publicatie dateert van 1997. In totaal worden 57 boeken voorgesteld. Deze *catalogue raisonné* verscheen naar aanleiding van een tentoonstelling in de Biblioteca Universitaria di Bologna van 19 september tot 3 oktober 2009.

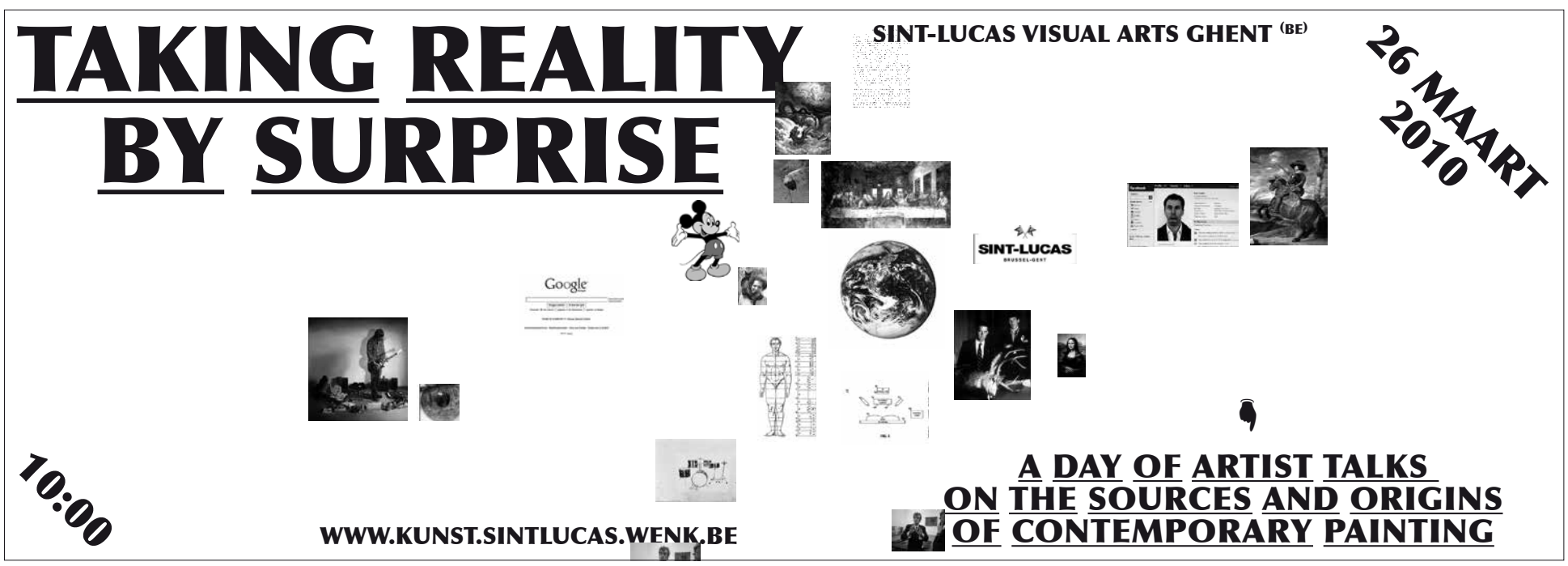
- Cerith Wyn Evans. *"..." – delay*. Antwerpen / Köln, deSingel / Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009. 32 blz. ISBN 978-3-86560-722-5
  De Britse kunstenaar Cerith Wyn Evans (Wales, 1958) publiceerde dit kunstenaarsboek naar aanleiding van zijn tentoonstelling in deSingel te Antwerpen van 15 oktober 2009 tot 10 januari 2010. Het boek verwijst expliciet naar de fameuze dichtbundel van Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, maar ook naar de interpretatie van Marcel Broodthaers uit 1969. Broodthaers verving toen de versregels van Mallarmé door dikke, zwarte strepen. Wyn Evans gaat nu nog een stap verder en publiceert het boek volledig blanco. Doorheen de 22 pagina's is echter één zin uitgelazerd, waardoor men telkens de onderliggende pagina te zien krijgt. Die 'immateriële' zin klinkt als volgt: *Permit yourself to drift from what you are reading at this very moment into another situation ... Imagine a situation that, in all likelihood, you've never been in.*



- Mark Luyten. *Rhetorics (The Studio 1995-2009)*. Brussel, MOREpublishers, nov. 2009.
  Deze publicatie is de eerste aflevering van een tweemaandelijkse periodiek onder de titel *Sunday*. De periodiek bestaat uit een offset print op A1-formaat, gevouwen tot een A4. Samen met een genummerd (100 ex.!) en gesigneerd colofon wordt hij aangeboden in een envelop. Voor elk nummer krijgt een andere kunstenaar *carte blanche*. De Antwerpenaar Mark Luyten beet de spits af op 22 november 2009. *Sunday* #2 zal samengesteld worden door François Curlet, *Sunday* #3 door Sophie Nys. Zie ook www.morepublishers.be.

- Andrew Roth (red.). *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*. Zürich, JRP/Ringier Kunstverlag AG, januari 2010. 500 blz. 300 ill.
  ISBN 978-3-03764-085-2
  Dit naslagwerk bevat een overzicht van tijdschriften uitgegeven door kunstenaars sinds 1955. Deze tijdschriften bevatten geen nieuws of kunstkritiek, maar veeleer artistieke bijdragen. Ze behoren niet tot het domein van het kunstenaarsboek of de ephemera, maar zijn een genre op zich. Denk onder andere aan *Poor. Old. Tired. Horse*. (Ian Hamilton Finlay), *Ohio* (Hans-Peter Feldmann) of *Permanent Food* (Maurizio Cattelan). In totaal wordt een zestigtal tijdschriften besproken. Met teksten van Clive Phillpot, Nancy Princethal en William S. Wilson.

Samenstelling: Marc Goethals



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 geadverteerd 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 78.49.28.835. De opname in de agenda betreft de naam van de instelling, het adres, het telefoonnummer en de openingsuren. 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.

België

Aalst

Netwerk – Centrum voor Hedendaagse Kunst
Houtkaai z/n – 053.78.89.81
wo-za 14-18u
❑ 'Bonus Malus' – Michael Van den Abeele & Arnaud Hendrickx / 'Mind the Gap' – Dolores Brouckaert & Griet Dobbels [tot 23/1] ❑ 'Chipka' – Justin Bennett, Lode Geens, Michael Van den Abeele & Arnaud Hendrickx, Tamar Van San… [13/2 tot 3/4]

Antwerpen

Diamantmuseum
Koningin Astridplein 19-23
03/202.48.90 ma-zo 10-17u
❑ 'Als stenen spreken' [tot 16/2]

Extra City – Centrum voor Hedendaagse Kunst
Tulpstraat 79 – 03.272.28.80
di-zo 12-19u do 12-21u
❑ 'Animism' – Art & Language, Marcel Broodthaers, Walt Disney, Lili Dujourie, Harun Farocki, Jimmie Durham, Henri Michaux, Rosemarie Trockel… [22/1 tot 2/5]

FotoMuseum (FoMu)
Waalse Kaai 47 – 03/242.93.00
di-zo 10-18u
❑ 'Borders – Bamako Encounters 2009. Biënnale van hedendaagse Afrikaanse Fotografie' – Myriam Abdelaziz, Kader Attia, Arwa Abouon, Abdoulaye Barr, Jodi Bieber, Lilia Benzid…/ 'Congo (belge). Belgische restanten in het moderne Congo' – Carl De Keyzer / 'Congo belge en images. Selectie door Carl De Keyzer en Johan Lagae uit het archief van het Koninklijk Museum voor Midden Afrika in Tervuren' [22/1 tot 16/5]

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)
Leopold de Waelplaats – 03.238.78.09
di-za 10-17u zo 10-18u
❑ 'Werk op papier' – Koen van den Broek [22/1 tot 28/2] ❑ 'Rubens doorgelicht. La furia del pennello' [13/2 tot 4/4]

LLS387
Lange Leemstraat 387 – 0497 481727
do-za 14-18u
❑ 'The Bride Fertilized by Herself' – Elly Strik [tot 20/2]

Lokaal 01
Provinciestraat 287 – 03.238.81.66
do 20-22.30u/vr-za 13-17u
❑ Masashi Echigo [29/1 – 30/1]

Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA)
Leuvenstraat 32 – 03.260.99.99
di-zo 10-17u
❑ 'Collectie XXIV' – James Lee Byars, Leo Copers, Hans Eijkelboom, Vincent Geyskens, Guy Mees, Walter Swennen…
❑ 'Useful Life. Europalia.china' – Yang Fudong, Xu Zhen, Yang Zhenzhong [tot 28/2] ❑ 'Lonely at the top #3: Rustam Khalfin en Almagul Menlibayeva' [22/1 tot 7/3]
❑ 'Animism. ' – Art & Language, Marcel Broodthaers, Walt Disney, Lili Dujourie, Jimmie Durham, Henri Michaux, Rosemarie Trockel… [22/1 tot 2/5]

NICC
Tulpstraat 79 – 03.216.07.71
di-zo 14-17u do 14-20u
❑ 'New Kids on the Block. Upcoming artists from Belgium, the Netherlands and Nordrhein-Westfalen' – Fia Cielen, Theresa Frölich, Benjamin Greber, Frank Koolen, Adrien Lucca, Renée Van Trier [tot 11/2]

Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst Middelheim
Middelheimlaan 61 – 03.827.13.50
di-zo 10-17u
❑ 'The Motley Crew. Tijdelijke ingreep Tamara Van San' [24/1 tot 25/4]
❑ 'Voorstelling uit de collectie: Fragiel: minder bekende of toegankelijke delen van de collectie' – Arturo Martini, Medardo Rosso, Alberto Giacometti, Floris Jespers, Wilfried Pas en Patricia Piccinini [24/1 tot 15/5]

Provinciehuis Antwerpen
Koningin Elisabethlei 22 – 03.240.64.11
di-zo 10-17u
❑ 'Het omhelzen van de maan. Spiegel van de Tang-dynastie' [tot 14/3]

Rubenshuis
Wapper 9-11 – 03/201.15.55
di-zo 10-16u45
❑ 'Kamers vol kunst in 17de eeuws Antwerpen' [tot 28/2]

Ruimte Morguen
Waalse Kaai 21-22 – 03/248.08.45
do-za 14-18u (of op afspraak)
❑ 'Defining visual terms: Leen Derks – Arabesken / Jerry Galle – An a is a b is a z.' [21/1 tot 6/3] ❑ 'Defining visual terms: Marco Jacobs / Marc Schepers – Printed matter' [11/3 tot 24/4]

Tim Van Laere Gallery
Verlatstraat 23-25 – 03.257.14.17
di-za 14-18u
❑ Peter Rogiers [21/1 tot 6/3]
❑ Faris Mc Reynolds [11/3 tot 24/4]

Brugge

Memling in Sint-Jan-Hospitaalmuseum
Mariastraat 38 – 050/33.56.66
di-zo 9u30-17u
❑ 'Moving Archives. Vondelingen' – Lieve Van Stappen [tot 29/8] ❑ Poëzie in dubbeltijd / www.bruggeplus.be – 050 44 87 43 [di-zo 9u30 tot 12u30/13u30 tot 17u] ❑ 'Poëzie in dubbeltijd. Een kleine ritselende revolutie. Bruggemuseum-Gezelle, Bruggemuseum-Volkskunde, Sint-Annakerk, Arentshuis… Concept en selectie poëzie: Gwy Mandelinck / Beeldende kunst: Dirk Snauwaert / Vormgeving: Koen Van Synghel / Audio: Dirk Roofthooft' [23/1 tot 23/5]

Brussel

Argos centrum voor audiovisuele kunsten
Werfstraat 13 – 02.229.00.03
di-za 12-19u
❑ 'Transient Wonders, Everyday Bliss. Photography, Video & Slides 2001-2009' – Rinko Kawauchi / '…traveling through Biosphere 2, or: Anastylosis of Follies' – Ralo Mayer / 'James Lee Byars. From Life to Art and Back Again' [2/2 tot 27/3]

Art & Marges Museum
Hoogstraat 312 – 02.533.94.90
wo-zo 11-18u
❑ 'Verrassende confrontaties' – Max Ernst, Hans Bellmer, Joseph Beuys, Roger Raveel, Frits Van den Berghe, Jacques Charlier… [tot 21/2]

Baronian_Francey
Isidore Verheydenstraat 2 – 02.512.92.95 di-za 12-18u
❑ Alain Séchas [tot 27/2]

BOZAR – Paleis voor Schone Kunsten
Ravensteinstraat 23 – 02.507.83.91
di-zo 10-18u do 10-21u
❑ 'China@Bozar: Tianzi. Zoon van de hemel' / 'De andere wereld: Poppentheater in China' [tot 24/1]
❑ 'Bozar art book fair' [23/1 & 24/1]
❑ 'Still Life. Hedendaagse Chinese fotografie' / 'Architecture as Resistance. Wang Shu / Amateur Architecture Studio' [tot 24/1] ❑ 'Mexican modernisms. Modernistische architectuur in Mexico' / 'Mundos Mexicanos. 25 hedendaagse fotografen' – José Hernandez-Claire, Miguel Fematt, Cecilia Salcedo, Ana Casas Broda, Gilberto Chen…' [11/2 tot 11/4] ❑ 'Frida Kahlo y su mundo' – Frida Kahlo (1907-1954) [tot 18/4]
❑ 'Imágenes del mexicano' / 'El horizonte del topo. Videotentoonstelling' – Miguel Monroy, Edgardo Aragón, Jorge Satorre, Ilán Lieberman, Sergio de la Torre, Francis Alÿs… [11/2 tot 25/4]
❑ 'El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1900' [4/2 tot 9/5]

CIVA
Kluisstraat 55 – 02.642.24.50
di-zo 10u30-18u
❑ 'Heart-made. The CuttingEdge of Chinese Contemporary Architecture' [tot 21/2]

De Elektriciteitscentrale
Sint-Katelijneplein 44 – 02.279.64.44
wo-zo 11-18u
❑ 'Attitudes. Female Art in China' [tot 24/1] ❑ Etablissement d'en face projects Dansaertstraat 161 – 02.219.44.51
wo-za 14-18u ❑ 'Chanter l' Enfer' – François Curlet [tot 6/3]

Galerie Greta Meert
Vaartstraat 13 – 02.219.14.22
di-za 14u30-18u
❑ Sophie Nys / 'Anabases' – Eric Baudelaire [tot 30/1] ❑ 'Recent and 1970's painting' – Michael Venezia [5/2 tot 27/3]

Galerie Waldburger
Chaussée de Waterloo 4 – (0) 494 76 39 47 di-za 12-19u
❑ 'The Space Free of History' – David Polzin [30/1 tot 27/3]

Guestroom
Rue Renier Châlon 5 – 0475 90 23 17
wo & za 14-18u (en op afspraak)
❑ 'It's a Sad and Beautiful World. Paintings' – David Russon [tot 30/01]
❑ 'Action Field. Paintings' – Evelien Hiele [11/2 tot 6/4]

ING Kultuurcentrum
Koningsplein 6 – 02/547.22.92
dagelijks 10-18u woe 10-21u
❑ 'Europalia China: De drie dromen van de mandarijn' [tot 14/2]

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
Jubelpark 10 – 02.741.73.00
di-zo 10-17u
❑ 'De Zijderoute. Een reis door leven en dood' / 'Brokaat uit Nanjing' [tot 7/2]
❑ 'I Medici. Een renaissance in papier' – Isabelle de Borchgrave [tot 18/4]
❑ 'Sterven om te leven. De dood in de middeleeuwen (6de – 16de eeuw)' [tot 24/4]

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Regentschapsstraat 3 – 02.508.32.11
di-zo 10-17u
❑ 'De kunst van het spel' / 'Europalia China' / 'Delvaux en de oudheid' [tot 31/1]

Librairie Saint-Hubert
Koningsgalerij 2 – 02/511.24.12
10-19u vr-za 10-23u zo 12-19u
❑ Berlinde De Bruyckere [tot 21/2]

Meessen De Clercq
Abdijstraat 2 – 0495/254150
di-za 11-18u
❑ Rinko Kawauchi [29/1 tot 6/3]

Vienna International Apartment
Stoofstraat 81 A13 – (0)475 36 83 95
di-vr 12-19u (of op afspraak)
❑ 'Pleurer et Bonheur' – Michel Couturier, Simona Denicolai & Ivo Provoost, Korneel Devillé, Jörn Quandt, Philippe Van Wolputte, and Mehdi-Georges Lahlou [tot 28/2]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunsten
Van Volxemlaan 354 – 02.347.30.33
wo-za 12-19u / zo 11-18u
❑ 'From Dust to Dust' – Melvin Moti [19/2 tot 25/4] ❑ 'Specific Objects without Specific Form' – Felix Gonzalez-Torres [tot 25/4]

Xavier Hufkens
St.-Jorisstraat 6-8 – 02.639.67.30
di-za 12-18u
❑ Padraig Timoney / Tim Rollins and K.O.S. [22/1 tot 25/2]

Charleroi

BPS 22
Boulevard Solvay 22 – 071.27.29.71
do-zo 12-18u
❑ 'One Shot ! Football et art contemporain' – Giani Motti, Massimo Furlan, Kendell Geers, Wim Delvoye, Pascale Marthine Tayou… [6/3 tot 11/7]

Musée de la Photographie
Avenue Paul Pastur 11 – 071.43.58.10
di-zo 10-18u
❑ 'White Sea Black Sea' – Jens Olof Lasthein / 'Courants – Contre-courants' – Serge Clément / 'L'errance du temps' – Tjienke Dagnelie / Galerie du Soir: Olivier Cornil' [23/1 tot 16/5]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)
Museumlaan 14 – 09.282.51.23
di-zo 11-17u
❑ Banks Violette / Sophie Ristelhueber / Narcisse Tordoir [tot 14/2]
❑ Anselm Reyle / Ellen De Meutter / Kristien Daem [28/2 tot 11/4]

Gent

Caermersklooster
Vrouwebroersstraat (Patershol) – 09.269.29.10 di-zo 10-17u
❑ 'Lijn 3. Beelden uit de stadsrand. Een fotoproject van Jan Beke' – Filip Claus, Tim Dirven, Jonas Lampens, Jimmy Kets, Bob Van Mol, Yann Bertrand / 'Thuis voor een Beeld 2010. Leap of Faith. Werk van Sofie Muller' [5/2 tot 28/3]

De Witte Zaal
Posteernestraat 64 – 09.267 96 79
ma-vr 12u30-18u/za 14-17u
❑ 'Book, a room' – Frank Depoorter & Lore Rabaut / Peter Degand [22/1 tot 6/3]

Design Museum Gent
Jan Breydelstraat 5 – 09.267.99.99
di-zo 10-18u
❑ 'Siegfried De Buck. Een carrière als juweelontwerper en zilversmid' / 'Artel en het Tsjechisch kubisme' [tot 7/2]
❑ Richard Hutten [27/2 tot 6/6]

Galerie Jan Dhaese
Ajuinlei 15 B – 0477.43.77.94
do-za 14-18u zo 11-14u
❑ 'Paintings' – Yves Beaumont [tot 28/2]

Het Huis van Alijn
Kraanlei 65 – 09.269.23.50
di-zo 11-17u
❑ 'Jaap Kruithof: omgaan met dingen' [tot 21/3]

Kunstbib Universiteit Gent
Sint-Hubertusstraat 2 – 09/264.41.20
ma-vr 9-12u/13-17u
❑ Christine Marchand / Elisabeth Van Dam [tot 29/1]

Kunsthal Sint-Pietersabdij
St. Pietersplein 9 – 09.243.97.30
di-zo 10-18u
❑ 'De Chinese verleiding' [tot 25/4]

Museum Dr. Guislain
Jozef Guislainstraat 43 – 09.216.35.95
di-vr 9-17u za-zo 13-17u
❑ 'Uit het geheugen. Over weten en vergeten' – Marcel Broodthaers, Peter De Cupere, Bernhard & Hilla Becher, Johan Van Geluwe, Hermann Nitsch… [tot 2/5]

Museum voor Industriële Archeologie en Textiel
Minnemeers 9 – 09.269.42.00
di-zo 10-18u
❑ 'Armand Heins: etser, lithograaf en drukker. De technische wereld van een kunstenaar' [tot 25/4]

Museum voor Schone Kunsten
Citadelpark – 09.240.07.00
di-zo 10-18u
❑ '3x avant-garde: Max Beckmann. De verzameling van het Von der Heydt-Museum Wuppertal' / 'Europalia: Roar China! Lu Xun, Masereel en de revolutionaire grafiek in China, 1919-1939' / 'Een meesterwerk te gast uit het MoMA: Le grand déjeuner' – Fernand Léger [tot 7/2]

Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK)
Citadelpark – 09.221.17.03
di-zo 10-18u
❑ 'Ghost shift' – Stefaan Dheedene / 'Outnumbered. A brief history of imposture' – Jasper Rigole / 'Faux Jumeaux' – Michel François [tot 31/1]
❑ 'Colophones' – Xu Zhen / 'Seeing One's Own Eyes' – Madeln / 'Jan Fabre revisited' – Ben Benaouisse [tot 7/2]
❑ 'Gagarin. The Artists in their Own Words' – Allora & Calzadilla, Edith Dekyndt, Lois Weinberger, Philippe Van Snick, Juan Muñoz, Jimmie Durham, Richard Serra… [tot 14/3] ❑ 'Curbs & Cracks' – Koen van den Broek / 'Leaving Traces' – Loek Grootjans [30/1 tot 16/5]

Hasselt

CIAP (Culturele Informatie en Actueel Prentenkabinet)
Armand Hertzstraat 21 bus 1
011.22.53.21 di-vr 14-18u za 14-17u
❑ Johan Tahon / Martin Assig [tot 6/2]

Z33
Zuivelmarkt 33 – 011.29.59.60
di-za 10-17u zo 14-17u
❑ '(Un)balanced' – Frederic Geurts / Kabinet bij (Un)balanced door Rik De Boe en Peter Morrens. Werk van wetenschappers, oude meesters en hedendaagse kunstenaars' – Galilei Galileo, Hendrick Goltzius, G.B. Piranesi, René Heyvaert, Ann Veronica Janssens… [tot 7/2] ❑ 'Nepotists, opportunists, freaks, friends and strangers intersecting in the grey zone' [7/2 tot 2/5]

Hornu

Grand-Hornu Images
Rue Sainte Louise 82 – 065.65.21.21
di-zo 10-18u
❑ 'Le fabuleux destin du quotidien. Exposition commune Art & Design (MAC's-GHI)' [7/2 tot 23/5]

MAC'S – Grand-Hornu
Rue Sainte-Louise 82 – 065.65.21.21
di-zo 10-18u
❑ 'Les ondes de Love' – Edith Dekyndt [tot 24/1] ❑ 'Le fabuleux destin du quotidien. Exposition commune Art & Design (MAC's-GHI)' [7/2 tot 23/5]

Knokke

Stephane Simoens contemporary fine art
www.stephanesimoens.com
Golvenstraat 7 – 050.67 75 90
❑ 'Redefining Landscape' – Berend Strik, Tobias Collier, Neil Gall, Rowena Dring, Johan Nobell… [tot 10/2]

Kortrijk

Broelmuseum
Broelkaai 4 – 056.24.08.70
di-vr 10-12u 14-17u za-zo 11-17u
❑ 'Fantastic Illusions' – Nick Ervinck, Hans Op de Beeck, Wu Juehui , Hu Jieming, Heidi Voet... [tot 14/2]

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée
Rue des Amours 10 – 064.27.87.27
di-vr 12-18u za-zo 11-18u
❑ 'Europalia Chine: Coutumes et traditions du Nouvel An chinois' [tot 14/2]

Leuven

Stuk Kunstencentrum
Naamsestraat 96 – 016.23.03.20
wo-do 13-21u vr-zo 13-18u
❑ Matt Mullican [tot 24/1]

Liège

International Biennial of Photography and Visual Arts in Liège (BIP 2010)
www.bip2010.be
❑ 'International Biennial of Photography and Visual Arts in Liège. (Out of) Control' [28/2 tot 25/4]

Musée de l'Art Wallon
Féronstrée 86 – 04/221.92.31
di-za 13-18u/zo 11-16u30
❑ 'Fernand Graindorge. Collectionneur et mécène. Donation à la Communauté fançaise de Belgique (1981)' – Arp, Le Corbusier, Magritte, Picasso, Léger, Masson… [tot 7/2]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
Gildestraat 2-8 – 09.381.60.00
wo-zo 11-17u
❑ 'Espace. Raveel en Nederland' – Asger Jorn, Reinier Lucassen, Lucebert, Louise Bourgeois, Constant, Anton Heyboer… [tot 21/2]

Mechelen

Cultuurcentrum Mechelen
Minderbroedersgang 5 – 015.29.40.00
di-zo 10-18u
❑ 'The way of the world' – Narcisse Tordoir [tot 28/2] ❑ Jozef Legrand / 'About flowers and taxis' – Werner Mannaers [tot 14/3]

De Garage, Ruimte voor Actuele Kunst
Onder de Toren 12 – 015.29.40.14
do-zo 11-18u
❑ 'About flowers and taxis' – Werner Mannaers / 'Home sweet home' – Jozef Legrand [tot 14/3]

Galerie Transit
Zandpoortvest 10 – 015.33.63.36
vr-zo 14-18u
❑ 'Try to december, accrochage' – Sergey Bratkov, Johan Creten, David Hancock, Mehdi-Georges Lahlou, Wobbe Micha… [tot 21/2]
❑ Stijn Van Dorpe [7/3 tot 18/4]

Stedelijk Museum Hof van Busleyden
Frederik de Merodestraat 65
015 29 40 30 di-zo 10-17u
❑ 'Who's Afraid of the Museum' – Johan Creten, Luc Dondeyne, Djo Moembo, Pieter Van Damme, Maxim Tyminko… [tot 18/4]

Morlanwelz

Musée Royal de Mariemont
Chaussée de Mariemont 100 – 064.21.21.93 di-zo 10-18u
❑ 'Thee. Geschiedenis van een levenskunst. Collectie van het Flagstaff House Museum of Tea Ware' [tot 21/2]

Oostende

Kunstmuzeum aan zee – Mu.Zee
Romestraat 11 – 059.50.81.18
di-zo 10-18u
❑ 'Golden Years' – Daan van Golden / 'Kleurboek' – Jef Geys / 'Collectiepresentatie' – Luc Claus / 'Fotograferen met Cézanne' – Jean Leering [tot 31/1] ❑ 'Bij Ensor op bezoek' – Kandinsky, Nolde, Vuillard, Storck, Raveel, Van de Velde, Verhaeren, Malraux, Zweig… [13/2 tot 29/8]

Otegem

Deweer Gallery
Tiegemstraat 6 A – 056.64.48.93
woe-vr,zo 14-18u
❑ '30 Jaar Deweer gallery. Mark Deweer trakteert: 30% voor iedereen' [31/1 tot 14/3]

Stavelot

Galerie Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye – 080.86.42.94
wo-zo 14-18u30
'TagNacht JourNuit' – Markus Baldegger / 'Project Room : Olivier Leloup' [tot 7/3]

Strombeek-Bever

Cultuurcentrum Strombeek-Bever
Gemeenteplein 4 – 02.263.03.43
dagelijks 10-22u
❑ 'Archief Blinky Palermo' – Kelly Schacht / 'Short Stories #2' – Alexandra Verhaest / 'extramuros: Paradise Terrestre' – Roberta Gigante [tot 10/2]

MERIT CAPITAL
BEURSVENNOOTSCHAP VERMOGENSBEHEER
Roderveldlaan 5, 2600 Berchem Tel: 0032 3 259 26 00 Fax: 0032 3 259 23 05 info@meritcapital.be
www.meritcapital.be

❑ 'Perform what you remember' – Kelly Schacht & Blinky Palermo [tot 12/2] ❑ 'Extramuros: Jonas Vanbuel' [27/2 tot 25/3]

Tielt-Winge

H8x12 – Ruimte voor Actuele Kunst
Horenweg 37 – 016 63 27 54
enkel op afspraak
❑ Paul Gees & David meijer [23/1 tot 7/2]

Turnhout

Cultuurcentrum De Warande
Warandestraat 42 – 014 472 189
di-vr 14-18u za-zo 10-18u
❑ 'Département des Coqs' – Jacques Charlier, Olivier Foulon, Jacques Lizène, Emilio Lopez Menchero, Sylvie Macias Diaz… [31/1 tot 23/3]

Waregem

BE-PART Platform voor actuele kunst
Westerlaan 17 – 056.62.94.10
wo-zo 11/17u
❑ 'Konstruktion 1' – Ante Timmermans [tot 24/1] ❑ The Morning News' [07.3 tot 20.6]

Welle

Galerie EL
Drieselken 38 – 053.66.43.82
vr-zo 14-18u
❑ Olivier Deprez/Nicolas Leus [tot 7/2]

Duitsland

Aachen

Couven Museum
Hühnermarkt 17 – 0241/432.44.20
di-vr 12-18 za-zo 11-18u
❑ 'Schön Warm. Die Kultur des Heizens zwischen Renaissance und Kaiserzeit' [tot 31/1]

Ludwig Forum für Internationale Kunst
Jülicherstrasse 97-109 – 0241.180.71.04
di-zo 12-18u
❑ 'West/Ost. Ludwigs Grafik 2' [7/2 tot 25/4] ❑ Andreas Fogarasi [28/2 tot 25/4]

Suermondt-Ludwig-Museum
Wilhelmstrasse 18 – 0241.479.800
di-zo 12-18u wo 12-21u
❑ 'Fotografien 1965-1989' – Roger Melis [tot 7/2] ❑ 'Hans von Aachen (1552-1615). Hofkünstler in Europa' [11/3 tot 13/6]

Baden-Baden

Museum Frieder Burda
Lichtentaler Allee 8 b – 072 213 98 98-0
di-zon 10-18u
❑ 'Baselitz. 50 Jahre Malerei' [tot 14/3]

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
Lichtentaler Allee 8a – 07221.232.50
di-zo 11-18u
❑ 'Baselitz. 30 Jahre Skulptur' [tot 14/3]

Berlin

Aedes am Pfefferberg
Christinenstr. 18-19 – (0)30 282 70 15
di-vr 11-18u30
❑ 'Seismograph City. Hamburg im Dialog. Sustainable strategies in architecture and urban planning' [22/1 tot 4/3]

Aedes Land
Else-Ury-Bogen 600-601
(0)30 282 70 15 ma-zo 10-20u
❑ 'Land Lines. Häfner / Jiménez, landscape architects, Berlin' [29/1 tot 8/4]

Akademie der Künste
Pariser Platz 4 – 030.200 57-0
di-zo 11-20u
❑ 'George Grosz. Korrekt und anarchisch' [24/1 tot 5/4]

Bauhaus-Archiv
Klingelhöferstraße 13 – 030.254.002.43
wo-ma 10-17u
❑ 'Bauhäusler with the Camera. A Picture Show' [tot 15/2] ❑ 'Objects on Display. A Selection of Bauhaus Highlights' [vanaf 21/10]

Berlinische Galerie
Alte Jakobstr. 124-128
(0) 30 789 02 600 di-zo 10-18u
❑ 'Berlin 89/09. Art Between Traces of the Past and Utopian Futures' – Olaf Metzel, Sophie Calle, John M. Armleder, Lois Weinberger, Wolfgang Tillmans… [tot 31/1] ❑ 'Dieter Goltzsche. Work on paper 2000-2009' [tot 1/3] ❑ 'Berlin transfer. Young art from the Berlinische Galerie and GASAG' – Beate Gütschow, Falk Haberkorn, Clemens Krauss, Raimund Kummer, Caro Suerkemper… / 'Spotlight Collection. The Herbert Kaufmann and Max Wechsler donations' Hildebrandt, Esther Neumann [5/3 tot 24/5]

Deutsche Guggenheim Berlin
Unter den Linden 13-15 – 030.202.093-0
ma-zo 11-20u do-vr 11-22u
❑ 'Utopia Matters. From Brotherhoods to Bauhaus' [23/1 tot 11/4]

Deutsches Historisches Museum
Hinter dem Gießhaus 3
(0)30 – 20304 – 750 10-18u
❑ 'Etrangers – Fremde. Images of the Other in Germany and France, 1871 to the present' / 'Art of Two Germanys. Cold War Cultures 1945-1989' [tot 31/1]
❑ 'Displaying Power. Art as a Strategy of Rule. Curator: Prof. Dr. Wolfgang Ullrich' [19/2 tot 13/6]

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart
Invalidenstrasse 50-51 – 030.39.78.34.11
di-vr 10-18u za-zo 11-18u
❑ 'Neupräsentation: Die Kunst ist super!' – Beuys, Vostell, Genzken, Kippenberger, Fischli & Weiss… [tot 14/2]
❑ 'The Saints' – Paul Pfeiffer [tot 2/5]
❑ 'Bestiarium' – Walton Ford [23/1 tot 24/5]

Haus der Kulturen der Welt
John-Foster-Dulles-Allee 10 – 030.39.78.71.53 di-zo 11-20u
❑ 'On Rage' [14/3 tot 9/5]

KW Berlin
Auguststrasse 69 – 030.24 34 59 0
di-zo 12-19u do 12-21u
❑ 'For The Use Of Those Who See' – Luc Tuymans, John Baldessari, Harun Farocki, Jean-Luc Godard… / 'How can you believe anything he says?!' – Owen Land [tot 24/1] ❑ 'Early Years. Group Exhibition curated by Joanna Mytkowska' [28/2 tot 18/4]

Martin-Gropius-Bau
Niederkirchnerstrasse 7
030/254.86.777 di-zo 10-20u
❑ 'F.C. Gundlach. The Photographic Work' [tot 14/3] ❑ 'Cologne in Berlin. The Historical Archive of the City Cologne' [6/3 tot 11/4]

Neuer Berliner Kunstverein
Chausseestrasse 128-129
030.280.70.20 di-zo 12-18u do 12/20u
❑ Karolin Meunier [16/2 tot 26/3]
❑ 'Sounds. Radio-Art-Neue Musik' – Samuel Beckett, Walter Benjamin, Bertold Brecht, John Cage, Mauricio Kagel, Orson Welles… [13/2 tot 28/3]

Transmediale
Klosterstrasse 68 – 0049.30.24 749.767
www.transmediale.de
❑ 'Transmediale.10: Festival for art an digital culture Berlin. Futurity now!' [2/2 tot 7/2]

Bonn

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200
di-wo 10-21u do-zo 10-19u
❑ 'James Cook and the exploration of the pacific' [tot 28/2] ❑ 'Curious? 21st-Century Art from Private Collections' [29/1 tot 2/5] ❑ 'Byzantium. Splendour and Everyday life' [26/2 tot 13/6]

Kunstmuseum Bonn
Friedrich-Ebertallee 2 – 0228.77.62.60
di-zo 10-18u
❑ Franz Ackermann [tot 21/2]
❑ 'Linie Line Linea. Contemporary Drawing' – Fernando Bryce, Pia Linz, Thomas Müller, Markus Vater, Jorinde Voigt… [11/2 tot 16/5]

Duisburg

MKM – Museum Küppersmühle für Moderne Kunst
Philosophenweg 55 – 0203.30 19 48.11
wo 14-18u do 11-18u za-zo 11/18u
❑ 'Mapping the Region – Olaf Metzel. Noch Fragen? (Any questions?)' [26/2 tot 24/5]

Wilhelm-Lehmbruck-Museum
Friedrich-Wilhelm-Strasse 40 – 0203.283.26.30 di-za 11-17u zo 10-18u
❑ 'From Picasso to Warhol. Sculptured Jewelry of the Avant-Garde' [tot 14/2]
❑ 'Alberto Giacometti: Woman with Chariot. Triumph and Death' [31/1 tot 18/4]

Düsseldorf

K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Ständehausstrasse 1 – 0211.83.81.600
di-vr 10-18u za-zo 11-18u
❑ 'Silent Revolution. A new presentation of the museum's permanent collection' [27/2 tot 13/6] ❑ 'Album/Tracks A' – Ana Torfs [27/2 tot 18/7]

KIT – Kunst im Tunnel
Mannesmannufer 1b – 0049.211.8920.769
di-za 12-19u zo 11-18u
❑ 'Happy House or Minor Repairs to the World. How do young artists interpret concepts like "home" and "at home" in the globalisation age?' [tot 31/1]
❑ 'Wrong – Curated by Katharina Fritsch' [6/3 tot 9/5]

Kunsthalle Düsseldorf
Grabbeplatz 4 – 0211.899.62.43
di-za 12-19u zo 11-18u
❑ 'Eating the Universe. Food in Art' – Dieter Roth, Joseph Beuys, Gordon Matta-Clark, Carsten Höller, Ben Vautier… [tot 28/2]

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen
Grabbeplatz 4 – 0211.32.70.23
di-zo 14-21u
❑ 'Dance in My Experience. Was ist von den Ideen und Idealen der 68er Zeit geblieben? Was ist Ausdruck der Zeit, was hat überzeitliche Qualitäten?' – Manon de Boer, Claire Fontaine, Josephine Meckseper, Aleksandra Mir, Tom Burr… [tot 28/2]

Museum Kunst Palast
Ehrenhof 5 – 0211.89.962.60
di-zo 11-18u
❑ 'Grosse Kunstausstellung NRW 2010' [21/2 tot 14/3]

Esslingen

Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel und Bahnwärterhaus
Pulverwiesen 25 – 0711.35.12.24.61
di 11-20u wo-zo 11-18u
❑ 'The Night' – Damien Deroubaix / 'Family Jewels: group exhibition' [tot 31/1]

Frankfurt

Schirn Kunsthalle Frankfurt
Am Römerberg – 069.29.98.82.20
wo-do 10-22u di-vr-za-zo 10-19u
❑ László Moholy-Nagy [tot 7/2]
❑ 'Retina' – Eberhard Havekost [tot 14/3] ❑ Georges Seurat [4/2 tot 9/5]
❑ Uwe Lausen [4/3 tot 13/6]

Museum für Angewandte Kunst
Schaumainkai 17 – 069.21.23.40.37
di-zo 10-17u wo 10-19u
❑ 'André Charles Boulle (1642-1732). A new Style for Europe' [tot 31/1]
❑ 'Sit in China. An excursion through 500 years of the culture of sitting' [tot 31/1] ❑ Tobias Rehberger [4/3 tot 2/5]

Frankfurter Kunstverein
Markt 44 – 069.219.31.40
di-vr 12-20u za-zo 11-18u
❑ 'The Inner Life of Things' [5/2 tot 25/4]

Städel Museum
Dürerstrasse 2 – 069.60.50.98. 234
di,vr,zo 10-18u wo,do 10-21u
❑ Botticelli [tot 28/2] ❑ 'Constellations V. A pointed juxtaposition of selected works from the collection of post-1945 art' [tot 7/3]

Deutsches Architektur-Museum – DAM
Schaumainkai 43 – 069.21.23.63.18
di-do-zo 11-18u wo 11-20u
❑ 'Fernsehtürme. 8,559 meters of politics and architecture' / 'Dam Preis Award for Architecture in Germany 2009. The 26 best buildings in / from Germany' [tot 31/1] ❑ 'Martin Elsaesser and the new Frankfurt' / 'TV Towers. 8,559 meters politics and architecture' [tot 14/3]

Museum für Moderne Kunst MMK
Domstrasse 10 – 069.212.304.47
di-zo 10-17u wo 10-20u
❑ 'Double: 3 Vollellipsoide Skulpturen – Isa Genzken. 1978: The reconstruction of an exhibition space, the Kabinett für aktuelle Kunst' – Curated by Gregor Schneider and Moritz Wesseler [tot 31/1]
❑ 'MMK Zollamt: Dolores Zinny and Juan Maidagan' [tot 21/2] ❑ Peter Roehr [tot 7/3] ❑ 'Radical Conceptual' – Hanne Darboven, On Kawara, Lawrence Weiner, Ai Wei Wei, Francis Alÿs, Jeroen de Rijke/ Willem de Rooij, Cerith Wyn Evans… [19/2 tot 22/8]

Hamburg

Deichtorhallen
Deichtorstrasse 1/2 – 040.32.10.32.50
di-zo 11-18u
❑ Katharina Fritsch [tot 7/2] ❑ Lillian Bassman & Paul Himmel [tot 21/2]

Hamburger Kunsthalle
Glockengießerwall – 040/24.86.26.12
di-zo 10-18u do 10-19u
❑ 'Sigmar Polke. We petty bourgeois! Contemporaries' [13/3 tot 31/1] ❑ 'Views of Hamburg. The city in the painter's gaze' [tot 14/2] ❑ 'Pedro Cabrita Reis. One after another, a few silent steps' [tot 28/2] ❑ 'Horst Janssen. Kunst der Freundschaft. Gute und böse Blätter' [tot 11/4] ❑ 'Pop Life' – Warhol, Haring, Koons, Hirst, … [12/2 tot 9/5] ❑ 'Noble Guests. Impressionist Masterpieces from the Kunsthalle Bremen' [15/2 tot januari 2011]

Hannover

Kestner Gesellschaft
Goseriede 11 – 0511.32.70.81
di-zo 10-19u do 10-21u
❑ 'Mein hannover. Faces and stories over 60 years' / Elke Krystufek [tot 7/2]
❑ Bethan Huws [26/2 tot 24/5]

Kunstverein Hannover
Sophienstrasse 2 – 0511.32.45.94
di-zo 11-17u wo 11-21u
❑ 'Home wasn't built in a day' – Friedrich Kunath [tot 24/1] ❑ Matthias Bitzer / 'when I woke up there was a note in my pocket that explained what had happened' – Jason Dodge [6/2 tot 28/3]

Sprengel Museum Hannover
Kurt-Schwitters-platz –
0511.168.438.75
di 10-20u woe-zo 10-18u
❑ 'The Virtual Essence of the Image. Early Computer Art from the Clarissa Collection' [tot 7/3] ❑ 'Kurt Schwitters Prize 2009 of the Lower Saxony Savings Bank Foundation awarded to Tacita Dean' [tot 28/3] ❑ 'Alexander Rodtschenko. Two Editions' [27/1 tot 11/4] ❑ 'Katharina Gaenssler. Retrospective' [27/1 tot 2/5]

Herford

Museum MARTa Herford
Goebenstrasse 1-5 – 021.99.44.30.0
di-zo 11-18u
❑ Martin Walde / 'I really don't know what art is. Insights into a private collection' – Raoul de Keyser, Marlene Dumas, Jimmie Durham, Bernard Frize, Meret Oppenheim, Koen Vanmechelen, David Hockney… [30/1 tot 18/4]

Karlsruhe

Badischer Kunstverein
Waldstrasse 3 – 0721.28.226
di-vr 11-19u za-zo 11-17u
❑ 'Through the looking glass' – Susanne M. Winterling [5/2 tot 5/4]

Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM
Lorenzstrasse 19 – 0721/81.00.0
wo-vr 10-18u za-zo 11-18u
❑ 'Anniversary program: 100 Years of Modern Art from Private Collections in Baden-Württemberg-10 Years Museum of Contemporary Art at ZKM: just what is it…' [tot 11/4]

Kleve

Museum Kurhaus Kleve
Tiergartenstrasse 41 – 02821.75.010
di-zo 11-17u
❑ 'An American Way of Seeing' – Alex Katz [tot 21/2] ❑ '11. Salon der Künstler im Museum Kurhaus Kleve: Aufruf zur Bewerbung' [7/3 tot 11/4]

Köln

Kölnisches Stadtmuseum
Zeughausstrasse 1-3 – 0221 221 25789
wo-zo 10-17u di 10-20u
❑ 'August Sander. Cologne as it used to be' / 'Eusebius Wirdeier. Photographs' [tot 7/2]

Museum für Angewandte Kunst
An der Rechtschule – 0221.221.238.60
di-zo 11-17u wo 11-20u
❑ 'Mondays at Papst's' [tot 21/3]
❑ 'Baroque porcelain from Meissen in Cologne' [24/1 tot 24/4]

Museum für Ostasiatische Kunst
Universitätsstrasse 100 – 0221.940.518-0
di-zo 11-17u do 11-20u
❑ 'Bhutan. Sacred art from the Himalaya' [21/2 tot 23/5]

Museum Ludwig
Heinrich-Böll-Platz – 0221.221.223.79
di-zo 10-18u elke 1ste do/maand 10-22u
❑ 'Political Pictures. Soviet photographs 1918-1941. The Daniela Mrazkova Collection' / 'Masterpieces from the photographic collection' [tot 31/1]
❑ Harun Farocki [tot 7/3] ❑ 'Auto-theatre. Cologne – Naples – Graz' – Franz West [tot 14/3] ❑ Leni Hoffmann RGB [tot 28/3] ❑ 'Drawings and prints' – Mary Heilmann [23/1 tot 11/4]
❑ 'Kazimir Malevich and Suprematism in the Ludwig collection' [5/2 tot 22/8]

SK Stiftung Kultur
Im Mediapark 7 – 0221.226.24.33
di 12-20u do-ma 12-17u
❑ 'Boris Becker. Photographien 1984–2009' [tot 28/2]

Wallraf-Richartz-Museum
Martinstrasse 39 – 0221.221.221.19
di 10-20u wo-vr 10-18u za-zo 11-18u
❑ 'With Napoleon in Egypt. The Drawings of Jean-Baptiste Lepere (1761-1844)' / 'Vincent van Gogh: Shoes. A painting as our guest' [tot 31/1]

Krefeld

Haus Esters
Wilhelmshofallee 97 – 02151/77.00.44
di-zo 11-17u
❑ Alan Uglow [7/2 tot 24/5]

Museum Haus Lange
Wilhelmshofallee 91 – 02151.77.00.44
di-zo 11-17u
❑ Herbert Hamak [7/2 tot 24/5]

Leverkusen

Museum Morsbroich
Gustav-Heinemann-Strasse 80
0214.855.56-29
di 11-21u wo-zo 11-17u
❑ 'Slow Paintings' – Michaël Borremans, Bernard Frize, Franz Gertsch, On Kawara, Ad Reinhardt… [tot 7/2] ❑ 'Michael Schoenholtz. Das grafische Werk' [tot 7/2]
❑ Albrecht Schäfer [9/3 tot 9/5]

Mönchengladbach

Museum Abteiberg
Abteistrasse 27 – 02161/25.26.31
di-zo 10-18u
❑ 'Robert Morris. Notes on Sculpture. Part I: Steam' [tot 14/3] ❑ 'Robert Morris. Notes on Sculpture. Part II: Objects and Installations' [7/2 tot 24/5]

München

Alte Pinakothek
Barer Strasse 27 – 089.23.80.52.16
di-zo 10-17u do 10-20u
❑ 'Rubens challenges the old Masters: Inspiration and Reinvention' [tot 7/2]
❑ 'Noble Guests – Masterpieces from the Kunsthalle Bremen' [tot 1/2/2011]

Haus der Kunst
Prinzregentenstrasse 1 – 089.211.27.115
ma-zo 10-20u do 10-22u
❑ 'Golden times. Part 1: Steven Claydon, Diango Hernández and Mai-thu Perret – Part 2: Sung Hwan Kim' [15/1-12/2 tot 11/4] ❑ Ed Ruscha [12/2 tot 2/5]

Kunstbau München/Lenbachhaus
Königsplatz – 089.233.320.02
di-zo 10-18u
❑ Erwin Wurm [tot 31/1]
❑ Maria Lassnig [27/2 tot 30/5]

Lenbachhaus Städtische Galerie
Luisenstrasse 33 – 089.233.320.02
di-zo 10-18u
❑ Erwin Wurm [tot 31/1]

Pinakothek der Moderne / Neue Pinakothek
Barer Strasse 40 – 089.23.805118
di 10-20u wo-zo 10-17u
❑ 'The art of timber construction. Chinese architectural models' [tot 24/1]
❑ 'A Renaissance Master from Augsburg' – Daniel Hopfer [tot 31/1] ❑ 'You fade to light' – Design collective rAndom International [tot 7/2] ❑ Paulina Olowska [tot 14/2] ❑ 'Zlín. The Model Town of Modernism' [tot 21/2] ❑ 'Johann Georg von Dillis (1759 – 1841) Painter and Gallery Director' [tot 22/3] ❑ 'Ein Dialog durch die Jahrhunderte: Albrecht Dürer – Sigmar Polke' [tot 31/3]
❑ 'Noble Guests. Masterpieces from the Kunsthalle Bremen'\ [tot 1/2/2011]

Sammlung Goetz
Oberföhringer Strasse 103 –
089 95 93 96 9 – 0
ma-vr 14-16u za 11-16u
❑ 'Andy Hope 1930' – Andreas Hofer [tot 1/4]

Villa Stuck
Prinzregentenstraße 60 –
089.45.55.51.25 wo-zo 11-18u
❑ 'Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!' – Karl Wilhelm Diefenbach [tot 31/1] ❑ 'Ricochet #1. Cris Koch. 343 m/s' [tot 14/3] ❑ 'Christoph Brech. Passagen. Videos, Fotos, Installationen' [11/2 tot 24/5] ❑ 'Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich' [11/3 tot 30/5]

Münster

Kunsthaus Kannen
Alexianerweg 9 – Kappenberger Damm – 02501.966.205.60 di-zo 13-17u
❑ 'Jahres Ausstellung' [tot 28/2]

LWL – Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10 – 0251.59.07.01
di-zo 10-18u
❑ 'Konrad-von-Soest-Preis 2009: Rune Mields' [tot 15/3] ❑ 'Grund' – Christoph Worringer [7/3 tot 30/5]

Nordhorn

Städtische Galerie Nordhorn
Alte Weberei, Vechteaue 2 – 05921/97.11.00
di-vr 14-17u za 14-18u zo 11-18u
❑ Antje Schiffers und Thomas Sprenger [tot 7/2]

Nürnberg

Kunsthalle Nürnberg
Lorenzer Straße 32 – 0911.231.24.03
di-zo 10-17u wo 10-20u
❑ 'Logisch!' – Juergen Teller [tot 14/2]

Neues Museum
Luitpoldstrasse 5 – 0911/240.20.41
di-vr 10-20u za-zo 10-18u
❑ 'Daniel Buren. Modulation. Arbeiten in situ' [tot 14/2] ❑ 'Nachbarschaft' [19/2 tot 5/4] ❑ 'Claus Bury. Maßstabssprünge' [9/3 tot 13/6]

Osnabrück

Colossal. Art. Fact. Fiction
www.colossal.de.com
❑ 'Colossal. Art. Fact. Fiction. 20 artists from 13 nations. 14 art locations in the region of Osnabrück. Curated by Jan Hoet' – Dennis Oppenheim, Wim Delvoye, Ives Maes, Pedro Cabrita Reis … [tot 31/12/2011]

Siegen

Museum für Gegenwartskunst Siegen
Unteres Schloss 1 – 0271.405.77.0
di-zo 11-18u do 11-20u
❑ 'Diango Hernandez. Losing you Tonight. The 2009 Rubens Young Artists Award of the City of Siegen' [tot 5/4]

Stuttgart

Galerie Abtart
Rembrandtstrasse 18 – (0)711.63 34 30-0
di-vr 14-19u za 10-13u
❑ '(Z)art. Curated by Jan Hoet' – Ulrich Meister, Jens Wolf, Adam Gillam, Michał Budny, Kim Tae-Kyun… [tot 31/1]

Kunstmuseum Stuttgart
Kleiner Schlossplatz 1
(0) 711 216 21 88
di,do-zo 10-18u ma,vr: 10-21u
❑ 'Eigenzeit' – Elger Esser [tot 11/4]
❑ 'Gerda Taro. War in focus' [30/1 tot 16/5] ❑ Katinka Bock [6/3 ot 6/6]

Staatsgalerie Stuttgart
Konrad-Adenauer-Straße 30-32
0711 . 470 40 0
wo,vr,za,zo 10-18u di,do 10-20u
❑ 'Edward Burne-Jones (1833 – 1898). The Earthly Paradise' [tot 7/2]
❑ 'Johann Heinrich Schönfeld. Drawings and prints' [tot 7/3]

Württembergischer Kunstverein
Schlossplatz 2 – 0711.22.33.70
di-zo 11-18u wo-do 11-21u
❑ 'Bettina Lockemann. Kontaktzonen' [30/1 tot 11/4]

Ulm

Stadthaus Ulm
Münsterplatz 50 – 0731.161.77.00
ma-vr 9-18u do 9-20u za-zo 11-18u
❑ 'Kleine Ewigkeiten. Photographie von Donata Wenders' [tot 7/3]

Wolfsburg

Kunstmuseum Wolfsburg
Hollerplatz 1 – 05361.266.90
wo-za 11-18u di+zo 11-20u
❑ 'Undeniably me. 1309 Faces' – Brian Alfred, Christian Boltanski, Bruce Nauman, Cindy Sherman, Fiona Tan… [tot 28/3] ❑ 'The Wolfsburg Project' – James Turrell [tot 5/4]

Kunstverein Wolfsburg
Schloss Wolfsburg – 05361.674.22
05361.674.22
❑ 'Best of 50 Years' – Gerhard Richter, Timm Ulrichs, Jirí Georg Dokoupil, Candida Höfer, Chicks On Speed [tot 7/2]

Wuppertal

Von der Heydt-Museum
Turmhof 8 – 0202.563.62.31
di-zo 10-17u do 10-21u
❑ 'Von Tugend und Glück. Die private Welt der Bürger (1815 – 1850): Von der Heydt-Museum/Historisches Zentrum / City-Kirche Elberfeld / Völkerkundemuseum' [tot 31/1]
❑ Claude Monet / 'Vive la France. Meisterwerke der französischen Kunst vom 18. Jahrhundert bis Claude Monet' – Courbet, Rousseau, Delacroix, Manet, Degas, Renoir… [tot 28/2]

Frankrijk

Altkirch

Crac Alsace
Rue du Château 18 – 03.89.08.82.59
di-vr 10-18u za-zo 14-19u
❑ 'Voyages Extraordinaires' – Simon Faithfull et Christoph Keller [7/2 tot 14/5]

Carquefou

Frac des Pays de la Loire
La Fleuriaye – 02.28.01.50.00
wo-vr 12-18u za-zo 15-19u
❑ 'XXIIIe Ateliers Internationaux – For Whom Is Late Today? Between Stamp and Mars' – Emir Ozer, Sukru Ozgur Erkok, Guclu Oztekin, Mert Oztekin, Gunes Terkol [tot 31/1] ❑ Guillaume Janot [tot 7/3]

Dijon

Le Consortium, centre d'art contemporain
Rue de Longvic 37 – 03.80.68.45.55
di-za 14-18u
'Touch me' – Jürgen Teller [23/1 tot 14/3]

Grenoble

CNAC – Magasin
Cours Berriat 155 – 04.76.21.95.84
di-zo 14-19u
❑ 'Forever Free, The Cinema Show: A Film Retrospective and Installations' – Marnie Weber [7/2 tot 25/4]

Île de Vassivière

Centre International d'Art et du Paysage
Île de Vassivière – 0555.69.27.27
di-vr 14-18u za-zo 11-13u / 14-18u
❑ 'Plie-le jusqu'à ce qu'il casse' – Oscar Tuazon [tot 7/2] ❑ 'Est-ce que c'est une analogie à deux dimensions ou une métaphore ?' – Rosa Barba [21/2 tot 13/6]

PETER ROGIERS
21 January - 6 March 2010

TIM VAN LAERE GALLERY
Open Tuesday until Saturday 2 - 6 pm
Verlatstraat 23-25 2000 Antwerp Belgium
Tel +32 3 257 14 17 Fax +32 3 257 14 25
info@timvanlaeregallery.com www.timvanlaeregallery.com

FARIS MC REYNOLDS
11 March - 24 April 2010

Lille

Palais des Beaux-Arts
Place de la République – 03.20.06.78.00
wo-zo 10-18u vr 10-19u ma 14-18u
❑ 'Passion de la collection. Donation Laporte-Pellegrin' – Paul Landowski, Constantin Meunier, Emile Bernard… / 'E.Motion graphique. Du dessin ancien à l'animation contemporaine. De Raphaël à Watteau, de David à Delacroix, à des créations du graphisme international contemporain' [tot 22/2]

Marseille

Frac Provence Alpes-Côte d'Azur
Place Francis Chirat 1 – 04.91.91.27.55
ma-za 10-12u30 14-18u
❑ 'Bernard Plossu. Autour de l'influence du cinéma dans sa pratique photographique' [22/1 tot 17/4]

Noisy-le-Sec

La Galerie – Centre d'Art Contemporain
1, Rue Jean-Jaures – 0033.149.42.67.17
ma-vr 14-18h / za 14-19h
❑ Bettina Samson [tot 13/2]

Paris

Centre Pompidou
Place Georges Pompidou – 01.44.78.12.33 wo-ma 11-21u
❑ 'Histoire de l'Atelier Brancusi' [tot 25/1] ❑ Pierre Soulages / 'Habiter 2050' – Alain Bublex [tot 8/3] ❑ 'La collection permanente (de 1905 à nos jours)' [tot 23/5] ❑ 'Elles@centrepompidou. Artistes-femmes dans les collections du musée national d'art moderne' – Sonia Delaunay, Niki de Saint Phalle, Karen Knorr, Hanne Darboven, Tatiana Trouvé, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Isa Genzken… [tot 24/5] ❑ 'La substance du design' – Patrick Jouin [17/2 tot 24/5]

Château Versailles
Château de Versailles – 01 40 26 77 94
di-zo 9-18u30
❑ 'Exposition Louis XIV, l'homme et le roi' [tot 7/2]

Fondation Henri Cartier Bresson
2 Impasse Lebouis – 01 56 80 27 00
di-zo 13u-18u30 za 11-18u45
wo 13-20u30
❑ 'Du métier à l'oeuvre' – Robert Doisneau [tot 18/4]

Galerie Jérôme de Noirmont
Avenue Matignon 38 – 01.42.89.89.00
ma-za 11-19u
❑ 'Wonderful Town' – Pierre et Gilles [tot 23/1]

Galeries Nationales du Grand Palais
Avenue du Général Eisenhower 3
01.44.13.17.17
wo 10-22u do-ma 10-20u
❑ 'De Byzance à Istanbul, Un port pour deux continents' [tot 25/1]
❑ 'Monumenta 2010: Personnes' – Christian Boltanski [tot 21/2]

Institut Néerlandais
Rue de Lille 121 – 01.53.59.12.40
di-zo 13-19u
❑ 'Maîtres du Nord. Tableaux du musée des Beaux-Arts de Rouen' [tot 24/1]
❑ 'Charley Toorop Privé. Tekeningen en brieven van Charley Toorop (1891-1955)' [18/2 tot 11/4] ❑ 'Van Watteau tot Degas. Franse tekeningen van de Collectie Frits Lugt' – Ingres, Boucher, Fragonard, David, Prud'hon, Corot, Delacroix… [11/2 tot 11/4] ❑ 'Thonik à Paris' [5/2 tot 14/4]

Jeu de Paume
Place de la Concorde 1 – 01.47.03.12.41
di 10-13u woe 10-13u 14u30-18u30
do 14u30-18u30
❑ 'Samuel Bianchini. Espace Virtuel: All Over. Dispositif sur Internet. Programmation spécifique pour Internet du Jeu de Paume' [tot 30/3] ❑ Lisette Model / 'Ton image me regarde !?' – Esther Shalev-Gerz / 'Find circumstances in the antechamber' – Mathilde Rosier [9/2 tot 6/6]

Le Plateau – Frac Ile de France
Rue des Alouettes 33 – 01.53.19.84.10
wo-vr 14-19u za-zo 12-20u
❑ Keren Cytter [tot 14/2]

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
11 Avenue du Président Wilson – 01.53.67.40.00 di-zo 10-18u do 10-22u
❑ 'The Razzle Dazzle of Thinking' – Elaine Sturtevant [5/2 tot 25/4]
❑ Charley Toorop / 'Horizons' – Jan Dibbets [19/2 tot 9/5]

Musée du Louvre
Quai du Louvre 34-36 – 01.40.20.50.50
do-zo 9-18u ma & wo 9-21u45
❑ 'Arts graphiques: Mille e tre. Le Louvre invite Umberto Eco' [tot 8/2] ❑ 'Battista Franco. Un artiste vénitien dans les cours d'Italie' / 'Maîtres du dessin européen du XVIe au Xxe siècle. La collection Georges Pébereau' [tot 22/2]
❑ 'L'art contemporain au Louvre: Michel Paysant' / 'Michel Paysant: OnLab' [tot 1/3] ❑ 'Une passion pour Delacroix: La collection Karen B. Cohen' [tot 5/4]
❑ 'Sainte Russie. L'art russe, des origines à Pierre le Grand' [5/3 tot 24/5] ❑ 'L'art contemporain au Louvre: ni apparence ni illusion' – Joseph Kosuth [tot 21/6]

Musée Jacquemart-André Paris
158 boulevard Haussmann – 01 45 62 11 59 – 10-18u
❑ 'Du Greco à Dalí. Les grands maîtres espagnols. La collection Pérez Simón' [12/3 tot 1/8]

Musée Rodin
rue de Varenne 77 – 01.44.18.61.10
di-zo 10h à 17h45
❑ 'Matisse & Rodin' [tot 28/2]
❑ 'Le corps comme sculpture: Vidéo-performances' – Bruce Nauman' [5/1 tot 31/1] – Vito Acconci [2/2 tot 28/2] – Sanja Ivekovic [2/3 tot 28/3]

Palais de Tokyo
Avenue du Président Wilson 13 – 01.47.23.38.86 dagelijks 12-24u
❑ 'S/Z for Jason Lescalleet' – Emmanuel Rabu et Basile Ferriot [tot 31/1]
❑ 'Dead End' – Marion Tampon-Lajarriette / 'Le Corso' – Bertrand Dezoteux [8/1 tot 31/1]
❑ 'Nomya' – Laurent Grasso [tot 1/7]

Pinacotèque de Paris
28, place de la Madeleine – 01 42 68 02 01 ma-zo10h30 à 18h00
❑ 'L'Âge d'Or hollandais. De Rembrandt à Vermeer' [tot 7/2]

Musée d'Orsay
Rue de la Légion d'Honneur – 01.40.49.48.84 di-zo 10-18u
❑ James Ensor/Art Nouveau Revival. 1900-1933-1966-1974' [tot 4/2]

Reims

Frac Champagne-Ardenne
1, Place Museux – 03.2605.7832
di-zo 14-18u
❑ Lili Reynaud Dewar [22/1 tot 14/3]

Roubaix

La Piscine – Musée d'Art et d'Industrie
Rue de l'Espérance 23 – 03.20.69.23.60
di-do 11-18u vr 11-20u za-zo 13-18u
❑ 'Le groupe de Bloomsbury' [tot 28/2]

Sotteville-lès-Rouen

Frac Haute-Normandie
3, place des Martyrs-de-la-Résistance 02.35.72.27.51 wo-zo 13u30-18u30
❑ 'Identité(s)/Territorialité(s). Photographies de la collection des Frac Haute et Basse-Normandie, et du Fonds National d'Art Contemporain' [tot 28/2]

Thiers

Le Creux de l'Enfer Centre d'art contemporain
Vallée des Usines – 04.73.80.26.56
ma wo-vr 10-12u 14-18u za-zo 14-19u
❑ 'Replication' – Franck Scurti [tot 31/1]

Tourcoing

Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains
Rue du Fresnoy 22 – 03.20.28.38.05
wo-do 13-19u vr-za 14-21u zo 14-19u
❑ 'Deux éternités proches. Bill Viola / Thierry Kuntzel' [27/2 tot 25/4]

Musée des Beaux Arts
Rue Paul-Doumer 2 – 03.20.28.91.60
wo-ma 13u30-18u
❑ 'Débauche de portraits' – Eugène Leroy, Pierre-Yves Bohm, Le Guerchin, Markus Raetz, Marc Ronet, Rembrandt… [27/2 tot 31/5]
❑ 'Laboratoire Eugène Leroy' [tot 19/9]

Groot-Brittannië

Cornwall

Tate St Ives
St Ives – 01736.79.65.43
di-zo 10u30-17u30
❑ 'Dexter Dalwood and the Tate Collection' [23/1 tot 3/5]

Leeds

Henry Moore Institute
The Headrow 74 – 0113.234.31.58
dagelijks 10-17u30 wo 10-21u
❑ 'Objects of contemplation. Natural sculptures from the Qing dynasty' [tot 7/3] ❑ 'The Developing Process: The sculptor's education in drawings and photography' [tot 2/5]

Liverpool

Tate Liverpool
Albert Dock – 0151.709.32.23
di-zo 10-18u
❑ 'Mark Rothko: The Seagram Murals' [tot 21/3] ❑ 'DLA Piper Series: This is Sculpture' – Epstein, Moore, Picasso, Arman, Beuys, Gilbert & George… [tot 11/4] ❑'Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic' [29/1 tot 25/4]

London

British Museum
Great Russell Street – 020.7323.8000
za-woe 10-17u30 do-vr 10-20u30
❑ 'Moctezuma: Aztec Ruler' [tot 24/1]
❑ 'Ruin and rebellion: uncovering the past at Tutbury Castle' [tot 21/3] ❑ 'Revolution on paper: Mexican prints 1910–1960' [tot 5/4] ❑ 'The Kingdom of Ife. Sculptures from West Africa' [4/3 tot 6/6]

Camden Arts Centre
Arkwright Road – 020.74.72.55.00
di-do 11-19u vr-zo11-17u30
❑ 'Eva Hesse: Studiowork' / 'Sound of the Pregeometric Age' – Katja Strunz [tot 7/3]

Design Museum
Shad Thames – 0207 940 8790
ma-vr 11u30-18u za-zo 12-18u
❑ 'Form Matters' – David Chipperfield [tot 31/1]

Haunch of Venison
6 Burlington Gardens – 020 7495 5050
ma-di-woe-vr 10-18u / do 10-19u / za 10-17u
❑ 'Found' – Stuart Haygarth [tot 30/1]
❑ 'The Astronomy of the Subway' – Jitish Kallat [15/2 tot 27/3] ❑ 'One Place' – Chiharu Shiota [19/2 tot 27/3]

Royal Academy of Arts
Piccadilly – 0171.439.74.38
ma-zo 10-18u
❑ 'Wild Thing' – Jacob Epstein, Henri Gaudier-Brzeska and Eric Gill [tot 24/1]
❑ 'Earth. Art of a changing world' / 'Capturing the Concept: The Sketchbooks of Sir Nicholas Grimshaw CBE PRA from 1982 to 2007' [tot 31/1]
❑ 'Inge Borg Scott: Daydream' [tot 1/2] ❑ 'Anish Kapoor and Leonard St, New York' [tot 7/2] ❑ 'Building Ideas: Sir Richard MacCormac RA and MJP Architects' [tot 17/3] ❑ 'The Real Van Gogh: The artist and his letters' [23/1 tot 18/4] ❑ 'Paul Sandby RA (1731 – 1809): Picturing Britain, A Bicentenary Exhibition' [13/3 tot 13/6]

Tate Britain
Millbank – 020.78.87.80.08
dagelijks 10-17u50
❑ 'Turner and the Masters' – Canaletto, Rubens, Rembrandt, Titian, JMW Turner [tot 31/1] ❑ Chris Ofili [27/1 tot 16/5]
❑ Henry Moore [24/2 tot 8/8] ❑ 'Colour and Line: Turner's experiments' [tot 30/4]

Tate Modern
Bankside – 020.78.87.86.87
vr-za 10-22u zo-do 10-18u
❑ 'The Unilever Series: Miroslaw Balka' [tot 5/4] ❑ 'Arshile Gorky: A Retrospective' [10/2 tot 3/5]
❑ 'Level 2 Gallery: Michael Rakowitz' [22/1 tot 3/5] ❑ 'Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World' [4/2 tot 16/5]

Whitechapel Art Gallery
80 Whitechapel High Street
020.75.22.78.88 di-zo 11-17u
wo 11-20u
❑ 'Melanie Manchot : Celebration (Cyprus Street)' / 'I shake you by the hand comrade Bacon: British Art Abroad' [tot 14/3] ❑ 'British Council Collection: Thresholds' – RB Kitaj, Victor Willing, Cecil Beaton, Frank Auerbach, David Hockney, Graham Sutherland… [tot 14/3] ❑ 'Social Sculpture' – Christian Boltanski, Liam Gillick, Tobias Rehberger, Rodney Graham, Franz West… [tot 5/4]
❑ Where Three Dreams Cross: 150 Years of Photography from India, Pakistan and Bangladesh [21/1 tot 11/4] ❑ 'Charly Nijensohn and Nova Paul' [21/1 tot 18/4]
❑ 'The Bloomberg Commission: Goshka Macuga: The Nature of the Beast' [tot 18/4]

Luxemburg

Luxembourg

Casino Luxembourg Forum d'Art Contemporain
Rue Notre-Dame 41 – 02.22.50.45
wo-ma 10-18u
❑ 'Everyday(s)' – Cao Fei, Claude Closky, Andrijana Stojkovic, Pavel Smetana, Pier Stockholm… [30/1 tot 11/4]

Mudam Luxembourg
Park Dräi Eechelen 3 – +352/45.37.85.20
ma-vr 9-18u za 10-16u
❑ 'Brave New World. From the perspective of Mudam Collection' [30/1 tot 23/5]

Nederland

Almelo

Het Torentje
Egbert Gorterstraat – 0546.53.11.12
ma-zo 24u op 24u
❑ 'A Tower' – Anne Holtrop [tot 4/3]

Almere

Museum De Paviljoens
Odeonstraat 5 – 036.537.82.82
Wo-zo zonsopkomst tot zonsondergang – www.depaviljoens.nl
❑ 'Only the Title Remains' – Germaine Kruip [tot 11/4]

Amersfoort

Armando Museum Bureau
Zonnehof 8 – 033.461.40.88
di-vr 11-17u za-zo 12-17u
❑ 'Armando en de melancholie van het scheppen' [tot 14/3]

Kunsthal KAdE – Kunsthal in Amersfoort
Smallepad 3 – 030-4225030
di-vr 1-17u / za-zo 12-17u
❑ 'Sammlung Boryna' – Marcel van Eeden/ 'Happy Families' – Studio Makkink & Bey / 10 jaar The One Minutes [tot 14/2] ❑ Charlie Roberts/ Boom!ng Amersfoort. Tien jaar hoogtepunten in stedenbouw en architectuur van een groeistad' [27/2 tot 25/4]

Mondriaanhuis
Kortegracht 11 – 033/462.01.80
di-vr 10-17u za-zo 14-17u
❑ 'Moniek Voulon verbindt… Marc Müller en Chantal Akerman' [tot 28/2]

Amstelveen

Cobra Museum voor Moderne Kunst
Sandbergplein 1-3 – 020.547.50.38
di-zo 11-17u
❑ 'Piet Ouborg. Solist. Zicht op een eigenzinnig oeuvre' [tot 14/3]
❑ Rob Voerman [30/1 tot 30/5]

Amsterdam

Arcam
Prins Hendrikkade 600 – 020.620.48.78
di-za 13-17u
❑ 'Ring A10: nieuwe perspectieven op de Amsterdamse ringweg' / Almere 2.0. Concept Structuurvisie Almere: Winy Mas / architectenbureau MVRDV / Almere' [tot 23/1]

Art Singel 100
Singel 100 – 020.625.77.64
wo-za 13-17u30 1ste zo/maand 14-17u
❑ Esther Levigne [23/1 tot 21/2]
❑ Alberto Carrera Blecua [7/3 tot 28/3]

Beurs van Berlage
Beursplein 1 – 020/530.41.41
ma-zo 11-18u
❑ 'Kunstmanifestatie Niet Normaal' – Louise Bourgeois, Willem Oorebeek, Berlinde De Bruyckere, Douglas Gordon, Marlene Dumas… [tot 7/3]

Bijbels Museum
Herengracht 366 – 020.624.24.36
ma-za 10-17u zo 13-17u
❑ 'From Jerusalem with Love' [tot 5/9]

Bureau Amsterdam SMBA
Rozenstraat 59 – 020.422.04.71
di-zo 11-17u
❑ David Jablonowski [24/1 tot 7/3]

de Appel Jongensschool
de Eerste Jacob van Campenstraat 59 – 020 6255651
❑ 'For the blind man in the dark room looking for the black cat that isn't there' – Marcel Broodthaers, Patrick van Caeckenbergh, Hans-Peter Feldmann, Fischli & David Weiss, Matt Mullican… [13/2 tot 28/3]

De Brakke Grond
Nes 45 – 020.622.90.14
di-za 10-20u30 zo 13-17u
❑ 'Something Raw: Installatie van choreograaf Bruno Listopad' [2/2 tot 6/2]

De Nieuwe Kerk
Dam – 020.626.81.68
ma-zo 10-18u
❑ 'Oman' [tot 18/4]

Fotografie Museum Amsterdam (Foam)
Keizersgracht 609 – 020.551.65.00
dagelijks 10-17u do-vr 10-21u
❑ 'Photography – in reverse' – Constant Dullaart, Katja Mater, Jaap Scheeren, Corriëtte Schoenaerts en Anne de Vries [tot 21/2] ❑ 'Alexander Rodchenko. Revolution in Photography' [tot 17/3]
❑ 'It would be so nice' – Mylou Oord [23/1 tot 24/3] ❑ Ari Marcopoulos [26/2 tot 26/5]

Galerie Paul Andriesse
Withoedenveem 8 – 020.623.62.37
di-vr 11-18u za 14-18u
❑ '25 or 30 years Gallery' – Erik Andriesse, René Daniëls, Marlene Dumas, Jo Baer, Britta Huttenlocher, Henri Jacobs, Natasja Kensmil & Antonietta Peeters [tot 7/2]

Hermitage Amsterdam
Amstel 51 – 020.530.87.55
dagelijks 10-17u wo 10-20u
❑ 'Aan het Russische Hof. Paleis en protocol in de 19de eeuw' [tot 31/1]
❑ 'Matisse tot Malevich. Pioniers van de moderne kunst uit de Hermitage' [6/3 tot 17/9]

Huis Marseille
Keizersgracht 401 – 020.531.89.89
di-zo 11-18u
❑ 'Oil' – Edward Burtynsky [tot 28/2]

Joods Historisch Museum
Nieuwe Amstelstraat 1 – 0205.310.310
dagelijks 11-17u
❑ 'De Verborgen meester. Meijer de Haan(1852-1895)' [tot 24/1]
❑ 'Sonia Gaskell (1904-1974). Pionier van de dans' [tot 31/1]
❑ 'Gedurfd Verzamelen. Van Chagall tot Mondriaan' – Breitner, Klee, Mondriaan, von Jawlensky… [14/2 tot 16/5]

Museum Het Rembrandthuis
Jodenbreestraat 4 – 020 5200.400
ma-zo 10-17u
❑ 'Rembrandt gespiegeld. Een blik in het brein van de meester' [tot 21/3]

Nederlands Instituut voor Mediakunst – NIMK
Keizersgracht 264 – 020 6237101
di-za 13-18u
❑ 'Versions. Over de Comment Culture: commentaar als medium' – Harm van den Dorpel, Constant Dullaart, F.A.T.Lab, Martijn Hendriks, JoDi, Oliver Laric, NastyNets, Theodore Watson [tot 6/2]

Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover
Kruislaan 124 – 020-6940482
di-zo 11-17u
❑ 'Trace Elements. Fotograferen tot in de dood' – Seichi Furuya (Gastcurator Erik Kessels) [22/1 tot 16/5]

Prins Claus Fonds
Herengracht 603 – 070/427.43.03
❑ Liang Shaoji [tot 14/3]

Rijksmuseum
Stadhouderskade 42 – 020.674.70.00
ma-zo 9-18u
❑ 'Vechters & Vredestichters. Ad van Denderen fotografeert de Nederlandse krijgsmacht' [tot 7/2] ❑ 'De kleine Ijstijd' – Hendrick Avercamp (1585-1634) [tot 14/2] ❑ 'Ijspret' – Hendrick Avercamp(1585-1634) [tot 15/2]
❑ 'Kroegleven. Herbergen, kermissen en boerenfeesten in de Nederlandse 16de- en 17deeeuwse kunst' [tot 1/3]

Rijksmuseum Amsterdam Schiphol
Luchthaven Schiphol – 7 tot 20 u
❑ 'Bonnefanten op Schiphol. Brueghel in Business' [tot 22/2]

Slewe Galerie
Kerkstraat 105 A – 020.625.72.14
di-za 13-18u 1ste zo/maand 14-17u
❑ 'Group Show' [tot 20/2]

Smart Project Space
Arie Biemondstraat 101- 111 – 020.427.59.51 di-za 12-17u
❑ 'Improperties' – Hadley + Maxwell [tot 7/3] ❑ 'Vocabulary lesson' – Coro (Egle Budvytyte, Goda Budvytyte, Ieva Miseviciute) / 'Hauntology of Smoke and Ochre' – Paul Hendrikse [tot 20/12]

Van Gogh Museum
Paulus Potterstraat 7 – 020.570.52.00
dagelijks 10-18u vr 10-22u
❑ Alfred stevens [tot 24/1] ❑ 'Paul Gauguin. De doorbraak naar moderniteit' [19/2 tot 6/6] ❑ 'Meesters uit Museum Mesdag' – Gustave Courbet, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Jacob Maris, Jozef Israëls / 'Buiten schilderen: mythe en realiteit' – Charles-François Daubigny… [22/1 tot 4/7]

Arnhem

mmka – Museum voor Moderne Kunst Arnhem
Utrechtseweg 87 – 026.351.24.31
di-za 10-17u zo 11-17u
❑ 'Tangible Traces. Nederlandse ontwerpers aan het werk' [tot 28/2]
❑ 'Het Nieuwe Versieren. Nederlandse sieraden van 1965 tot nu' [tot 7/3]
❑ 'Neo-realisten. Edgar fernhout en tijdgenoten' [tot 15/3]

Assen

DeFKA Campis
Venestraat 88 – 0592.31.53.16
do-za 13-17u
❑ 'Once Mohr. Presentatie Frank Mohr Instituut. Hanzehogeschool Groningen' [14/1 tot 6/2] ❑ 'Ynberne' – Betty simonides & Guus Slauerhoff [24/1 tot 13/2] – [5/3 tot 27/3] ❑ Stephan Sjouke/Bouke Groen [14/3 tot 17/4]

Drents Museum
Brink 1 – 0592/31.27.41 – di-zo 11-17u
❑ 'Art Nouveau en Art Deco uit België' [tot 24/1] ❑ 'Goud uit Georgië. De mythe van het Gulden Vlies' [6/3 tot 27/6]

Breda

Graphic Design Museum
Boschstraat 22 – 076 529 99 00
di-vr 10-17u za-zo 11-16u
❑ 'Dutch Design Database' [tot 31/1]

Lokaal 01
Kloosterlaan 138 – 076.514.19.28
13-17u
❑ Michel Lorand/Conor Kelly [23/1 tot 31/1]

Vincent Van Goghhuis
Markt 26-27 – 076 5978590
woe-vr 10-17u za-zo 12-17u
❑ 'Van Vught & Van Gogh' [tot 24/1]

Den Haag

Fotomuseum Den Haag
Stadhouderslaan 43 – 070.338.11.44
di-zo 14-22u
❑ 'Wie wint de Zilveren Camera 2009?' [24/1 tot 7/3] ❑ 'Fotografie! Een Bijzondere Collectie van de Universiteit Leiden' [23/1 tot 18/4]

GEM Museum voor Actuele Kunst
Stadhouderslaan 43 – 070/338.11.33
di-zo 14-22u
❑ Léopold Rabus [tot 7/2]

Gemeentemuseum Den Haag – gM
Stadhouderslaan 41 – 070.338.11.11
di-zo 11-17u
❑ 'Cézanne – Picasso – Mondriaan. In nieuw perspectief' / 'Sculpturen' [tot 24/1]
❑ 'Voorbij de horizon. Landschappen in de moderne kunst' [tot 7/2] ❑ 'Reliëfs en tekeningen' – Jan Schoonhoven / 'De Ouborg Prijs 2009: Justin Bennett' [tot 28/2] ❑ 'Eten en drinken in de Stijlkamers' / 'Delftsaardewerk.nl' [tot 11/4] ❑ 'Cardinal Points. Steven Aalders in dialoog met Piet Mondriaan, Jan Schoonhoven, Donald Judd, Ben Akkerman, John McLaughlin en Josef Albers' [30/1 tot 25/4] ❑ 'Georges Vantongerloo. Voor een nieuwe wereld' [23/1 tot 16/5] ❑ 'Kandinsky en Der Blaue Reiter' [6/2 tot 24/5]
❑ 'De wondere wereld van de Tsjechisch-Slowaakse glaskunst' [tot 30/5] ❑ 'Haute Couture. Voici Paris!' [20/2 tot 6/6]

Heden – Kunst van nu
Denneweg 14a – 070.346.53.37
di-wo vr-za 10-17u do 10-17u 19-21u
❑ 'Constructions of Colour' – Katja Mater [tot 30/1] ❑ Wiebe van der Hoeven [7/2 tot 13/3]

Mauritshuis
Lange Vijverberg 12 – 070/302.34.56
di-za 10-17u zo 11-17u
❑ 'Te paard! De wereld van Philips Wouwerman (1619-1668)' [tot 28/2]

Stroom Den Haag
Hogewal 1-9 – 070.365.89.85
wo-zo 12-17u
❑ 'Up to You' – Thomas Lommée, Yona Friedman, Navid Nuur [31/1 tot 28/3]

Dordrecht

CBK Dordrecht
Voorstraat 180 – 078.631.46.89
wo-za 12-17u
❑ '2012Architecten' [tot 23/1]

Eindhoven

De Overslag
Generaal Bothastraat 7 D
040.281.55.03 do-zo 13-17u
❑ Tamara Van San [24/1 tot 7/2]
❑ 'Werk van kunstenaars die in de periode 2008-2009 een project hebben uitgevoerd in De Overslag' [21/2 tot 14/3]

Museum Kunstlicht in de Kunst
Emmasingel 31 – 040/275.51.83
di-zo 12-16u vr 19-21u
❑ 'Change of the Century' – Bruce Naumann, Dan Flavin, Joëlle Tuerlinkx, Geysell Capetillo, Johan Tahon … [tot 14/3]

Van Abbemuseum
Bilderdijklaan 10 – 040.238.10.00
di-zo 11-17u do 11-21u
❑ 'Bibliotheektentoonstelling: JCJ Vanderheyden' [tot 29/1]
❑ 'Zomeropstelling 1983: reconstructie van de collectietentoonstelling Zomeropstelling 1983 door Rudi Fuchs en zijn conservatoren' [tot 28/2]
❑ 'PLAY Van Abbe. Deel 1: Het spel en de spelers' [tot maart 2010 ❑ 'Lissitzky+ Deel 1: Overwinning op de zon' [tot 5/9]

Enkhuizen

Zuiderzeemuseum
Wierdijk 12-22 – 0228 35 11 11
di-zo 10-17u
❑ 'Volendam. Voor het oog van Job' – Koos Breukel [tot 14/3]

Enschede

21Rozendaal, ruimte voor Actuele Kunst
Het Rozendaal 21 – 053 430 09 99
do-zo 11-17u
❑ '1UP' – Patrick van Vught [tot 7/2]
❑ 'Changez! Een Belgenshow. Een bloeiende generatie Belgische kunstenaars' [24/1 tot 9/5]

Rijksmuseum Twenthe
Lasondersingel 129-131
053/435.86.75 di-zo 11-17u
❑ 'Red Storm. 30 werken van 10 jonge Chinese kunstenaars' – Li Song Song, Guo Jin, Luo Fa Hui, Liu Xiqodong, Shen Xiatong, Zhao Nengzhi… / 'Flexions' – Willy Ørskov [tot 14/2] ❑ 'Gedroomd papier, tekeningen en prenten 1850-1935' – Jean-François Millet, Roland Holst, Piet Mondriaan, George Hendrik Breitner, Charley Toorop… [6/2 tot 12/9]

Groningen

Groninger Museum
Museumeiland 1 – 050.366.65.55
di-zo 10-17u
❑ Bernhard Willhelm en Jutta Kraus / 'Duits Expressionisme. Hoogtepunten uit de collectie van het Brücke Museum' / 'Puur of grillig. Vormen in Aziatische keramiek' / 'Circle of trust' – Folkert de Jong [tot 11/4]

Stichting Fotografie Noorderlicht
Akerhof 12 – 050.318.22.27
ma-vr 10-21u
❑ 'Popular Work' – Dennis Duijnhouwer/'Popview 2010' [tot 28/2]
❑ 'Photo Documentary Project: Ukraine in search of its national identity' [5/3 tot 18/4]

DAVID POLZIN

The Space Free of History

opening 29 januari, 18-21u

tentoonstelling tot 27 maart

Galerie Waldburger, Brussel

www.galeriewaldburger.com

Evelien Hiele

"Action Field" - paintings

11.02.2010 - 06.04.2010

Guest Room

Contemporary Art | Project Room
Rue Renier Chalon 5, B-1050 Brussels
www.guestroom.be | info@guestroom.be
0475 90 23 17
Open Wednesday and Saturday : 2-6 pm
and by appointment

Wallhouse
A.J. Lutulistraat 17 – 050-5250980
do-zo 12-17u (en op afspraak)
❑ Erwin Wurm [tot 31/1]

Haarlem

ABC Architectuurcentrum
Groot Heiligland 47 – 023.534.05.84
di-za 12-17u zo 13-17u
❑ 'Zwaan-kleef-aan-expositie over de rivier het Spaarne en de stad Haarlem' [tot 31/5]
❑ 'Panorama. aTA/architectuurcentrale Thijs Asselbergs' [tot 17/10]

De Hallen Haarlem
Grote Markt 16 – 023.511.57.75
di-za 11-17u zo 12-17u
❑ Josh Smith / Cobbenhagen & Hendriksen / ❑ 'Recente aanwinsten' – Erik van Lieshout, Kelley Walker, Renzo Martens, Sven Augustijnen… / Gerrit van Dijk [tot 7/3]

Frans Halsmuseum
Groot Heiligland 62 – 023/511.57.75
di-za 11-17u zo 12-17u
❑ 'Haarlem 1600-1700, Een reportage' [tot 6/3] ❑ 'Judith Leyster (1609-1660). De eerste vrouw die meesterschilder werd' [tot 9/5]

Teylers Museum
Spaarne 16 – 023.531.90.10
di-za 10-17u zo 12-17u
❑ 'Darwin vertaald! Presentatie in het Boekenkabinet' [tot 22/2]
❑ 'Teylers oudste verzameling. Eigentijdse penningkunst uit de 18de eeuw' [tot 7/3] ❑ 'Vorstelijk Tuinieren. Koninklijke tuinen van de afgelopen 400 jaar' [30/1 tot 9/5]

Heino/Wijhe

Museum De Fundatie
't Nijenhuis 10 – 0572.38.81.88
di-zo 11-17u
❑ 'Franse landschapschilders en meesters van de Haagse school. Realisten en pre-impressionisten circa 1825-1875' [tot 24/1] ❑ 'Unknown Horizons' – Jeroen Krabbé [tot 14/3]

Hilversum

Museum Hilversum
Kerkbrink 6 – 035.629.28.26
di-za 11-17u zo 12-17u
❑ 'Gooise vrouwen in de kunst 1850-2010' – Wally Moes, Etha Fles, Gretha en Adri Pieck, Judith Wiersema, Tamar Frank, Sabina Theijs… [tot 28/2]

Leeuwarden

Fries Museum
Turfmarkt 11 – 058.255.55.01
di-zo 11-17u
❑ 'De koningsfibula van Wijnaldum. De ontdekking van de missing link' [tot 31/1] ❑ 'De Grote Ontsnapping. 'De Overval' op 8 november 1944 in voormalige gevangenis de Blokhuispoort in Leeuwarden' [tot 5/5] ❑ 'Fries Museum breekt uit! Nieuwe presentatie' [tot 26/9]

Keramiekmuseum Princessehof
Grote Kerkstraat 11 – 058.2.948.957
ma-za 10-17u zo 14-17u
❑ 'Nieuwe Liefdes. Aankopen moderne & hedendaagse keramische kunst' – Karel Appel, Pablo Picasso, Johan Creten, Anne Wenzel, Caroline Coolen… [tot 14/3]
❑ 'Porseleinroutes. De verre reizen van Chinees porselein' [tot 21/3] ❑ 'Liefde & Hebzucht 04. Verhalen van gepassioneerde keramiekverzamelaars' [tot 4/4]

Maastricht

Bonnefantenmuseum
Avenue Ceramique 250 – 043.329.01.90
di-zo 11-17u
❑ 'Familieportretten uit Kasteel Amerongen' [tot 31/1] ❑ 'Live Forever' – Elisabeth Peyton [tot 21/3]

Hedah
St. Nicolaasstraat 7 – 043.351.01.75
do-zo 13-18u
❑ '(Un)easy Together' – Theo Cowley, Laurent David, Barbara Lambert, Marlieke Meyer, Marthe Sophie… [tot 31/1]

Marres Centrum Beeldende Kunsten
Capucijnenstraat 98 – 043.327.02.07
wo-zo 12-17u
❑ 'De Avant-Garde: We were exuberant and still had hope. Ettore Sottsass: works from Stockholm, 1969' [tot 13/2]

NAiM/Bureau Europa
Avenue Ceramique 226 – 043.350.30.20
di-zo 11-17u
❑ 'Changing Ideals 2: The Sequel' – Simón Vélez [tot 19/2]

Middelburg

SBK Middelburg / De Vleeshal & de kabinetten van de vleeshal
Zusterstraat 7 – 0118/65.22.00
di-zo 13-17u
❑ 'Orbitor' – Marc Bain [tot 7/2]
❑ Bojan Sarcevic [fevr – april]

Zeeuws Museum
Abdij 3 – 0118.62.66.55
ma-za 11-17u zo 12-17u
❑ 'Superflex. Porcelain Pirates' [tot 8/2]
❑ 'Verre werelden. De verzameling van Hans Warren (1921-2001)' [tot 14/3]
❑ '(re)found(ed). KABK-ZL. Acht mode- en textielstudenten laten zich inspireren door de collectie' [tot 28/3]

Nijmegen

Museum Het Valkhof
Kelfkensbos 59 – 024.360.88.05
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
'Home is where the heart is' – Barbara Polderman [23/1 tot 9/5] ❑ 'The Valkhof Experience. Beleef de collectie van Museum Het Valkhof' [13/2 tot 22/8]

Oss

Museum Jan Cunen
Molenstraat 65 – 0412.62.93.28
di-zo 12u30-16u30
❑ 'Virtuoos fotograaf. Overzichtstentoonstelling van Franz Ziegler(1893-1939)' [tot 31/1]❑ 'Collectiepresentatie: MJC-TV. Korte films bij werken uit de collectie' – Roland Sohier, Paul Klemann, Han Schuil en André van de Wijdeven… [tot 14/2]
❑ 'Wolkendeken' – Paul de Reus [14/2 tot 13/6] ❑ 'Installatie Trouwzaal Museum Jan Cunen Oss, 2008' – Fransje Killaars [tot 31/7]

Otterlo

Kröller-Müller Museum
Houtkampweg 6 – 0318.59.12.41
di-zo 10-17u
❑ 'Loes van der Horst 90 jaar. Ruimtelijke structuren en onmetelijke landschappen' [tot 31/1] ❑ 'Club Mama Gemütlich' – Christiaan Bastiaans [tot 21/2] ❑ 'Een stoet van beelden. Tien Nederlandse beeldhouwers. Gastconservatoren Rudi Fuchs en Maarten Bertheux' – Adam Colton, Michael Jacklin, Jos Kruit, Shinkichi Tajiri, Piet Tuytel… [tot 14/3]
❑ 'De allermooiste werken op papier' [7/2 tot 14/4]

Rotterdam

Art Rotterdam
Wilhelminakade 699 – 010 742 02 59
do-vrij 13-18u za-zo 11-19u
❑ 'Art Rotterdam 2010' [4/2 tot 7/2]

Chabot Museum
Museumpark 11 – 010.436.37.13
di-vr 11-16u30 za 11-17u zo 12-17u
❑ 'Over mens en natuur. Schilderijen. Albin Egger-Lienz (1868-1926)' [26/1 tot 9/5]

Historisch Museum Rotterdam Het Schielandshuis
Korte Hoogstraat 31 – 010.217.67.67
di-vr 10-17u za-zo 11-17u
❑ 'Nooit gebouwd Rotterdam. Rotterdam indien een aantal stedenbouwkundige plannen wel waren doorgegaan' [tot 22/8]

Kunsthal Rotterdam
Westzeedijk 341 – 010.440.03.01
di-za 10-17u zo 11-17u
❑ 'De maakbare wereld. Uitvindingen en innovaties' [tot 21/3] ❑ 'Ontmoetingen langs de Bosporus' – Nicole Segers [23/1 tot 11/4] ❑ 'Huid en haar' – Carolein Smit [tot 11/4] ❑ 'Binnenste Buiten. Museum Boijmans Van Beuningen op bezoek' [6/2 tot 24/5] ❑ 'Don't Mention the War' [6/2 tot 6/6]

Museum Boijmans Van Beuningen
Museumpark 18-20 – 010.441.94.00
di-za 10-17u
❑ 'Interventie#12: Call sheet' – Ine Lamers [tot 31/1] ❑ 'De Nieuwste Collectie' – Robert Gober, Sarah Lucas, Daan van Golden, Helena van der Kraan, Maria Roosen en Sharon Lockhart/'Keramist Johan van Loon, 75 jaar' [tot 7/2] ❑ 'Meesterwerk of kopie? Twee op het oog identieke versies van de 'Heilige Hieronymus met een engel' van Anthonie van Dijck' [tot 14/2] ❑ 'Laat je haar neer' – Pipilotti Rist [tot 2/3]
❑ 'Prentenkabinet: Landsknechten en Turken. Een teruggevonden schat uit de Duitse renaissance' [tot 7/3] ❑ 'Proeven is koopen: Jac. Jongert, 1883-1942' [tot 18/4] ❑ 'Portscapes' – Hans Schabus, Rob Hamelijnck, Jan Dibbets, Roman Keller, Lara Almarcegui… [30/1 tot 25/4]
❑ ' Divided Divided' – Carsten Höller [6/2 tot 25/4] ❑ 'Aanwinstenpresentatie: Hedendaagse Tekenkunst' – Paul Noble, Luc Tuymans, Hans de Wit, Peter Feiler, Ewoud van Rijn, Krijn de Koning, Charles Avery… [20/2 tot 9/5] ❑ 'Interventie#9: Ten to One' – Sylvie Zijlmans & Hewald Jongenelis [28/2 tot 30/5] ❑ 'Bevroren tuin. Vruchten van vuur' – Ritsue Mishima [6/2 tot 30/5] ❑ 'De Collectie Twee: Hernieuwde opstelling 160jarig bestaan van het museum' – Rembrandt, Rubens, Dürer, Michelangelo, Piranesi, Boucher, Cézanne, Magritte, Dalí, Beckmann… [tot 1/7] ❑ 'Interventie #13: Requiem of Heroism' – Anne Wenzel [6/2 tot 1/1]

Nederlands Fotomuseum
Wilhelminakade 332 – 010.203.04.05
di-zo 11-17u
❑ 'Kingsley's Crossing' – Olivier Jobard [tot 7/3] ❑ 'The Brown Sisters 1975-2009' – Nicholas Nixon [tot 28/3]
❑ 'Quickscan NL #01. Fotografie Nu' – Luuk Wilmering, Martine Stig, Rob Hornstra/ Arnold van Bruggen, Anouk Kruithof, … [tot 24/5]

TENT. Centrum Beeldende Kunst Rotterdam
Witte de Withstraat 50 – 010.413.54.98
di-zo 11-18u
❑ 'Parapoetics' – Katarina Zdjelar [tot 7/2]

Wereldmuseum
Willemskade 25 – 010/270.71.72
di-zo 10-22u
❑ 'Oceanië. Tekens van riten, symbolen van gezag' [tot 24/5]

Wilfried Lentz
Groot Handelsgebouw, Stationsplein 45 – 010,412,64,59
do-za 13-18u (of op afspraak)
❑ 'Not created by a human hand' – James Beckett, Rossella Biscotti, Jonathan Monk, Dan Rees, Mark Soo… [tot 24/1]
❑ Rossella Biscotti [30/1 tot 20/2]

Witte de With
Witte de Withstraat 50 – 010.411.01.44
di-zo 11-18u
❑ 'Morality II: From Love to Legal' – Isa Genzken, Joachim Koester, Nedko Solakov, Mark Raidpere, Tobias Rehberger… [tot 7/2] ❑ 'Morality IV: I could live in Africa' – Miroslaw Balka, Miroslaw Eilonik, Darek Skubiel, Jacques de Koning, Wiktor Gutt… / Act V: Power Alone' – Ziad Antar, Mark Boulos, Piero Golia, Erik van Lieshout, Willem de Rooij… [20/2 tot 25/4]

Scheveningen

Museum Beelden aan Zee
Harteveldstraat 1 – 070.358.58.57
di-zo 11-17u
❑ 'Ploos van Amstel. Wilhelmina monumentaal' / 'Soma' – Ayala Serfaty [tot 1/2] ❑ 'Sandro Setola. Winnaar van de Charlotte van Pallandt Prijs 2009' [tot 14/2] ❑ 'Piet Esser (1914-2004). Beeldhouwer en fotograaf' / 'Piet Esser. Atelierfoto's uit Parijs 1947-1954' [5/2 tot 23/5] ❑ 'Van Barye tot Bugatti. Les Animaliers' [19/2 tot 20/6]

Schiedam

Stedelijk Museum Schiedam
Hoogstraat 112 – 010.246.36 57
di-za 11-17u zo 12u30-17u
❑ 'Mexico: Expected/Unexpected. Actuele allianties in de kunst' – Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Gordon Matta Clark, Lygia Clark, Dan Graham, Hélio Oiticica, Ed Ruscha… [tot 31/1]
❑ 'Unisono 21: Totally Together' – Serge Game/'Schilderijen, Assemblages en Modifications' – Lucassen [tot 14/3]
❑ 'Tentoonstelling. Schilderijen, film, theater' – Alex van Warmerdam [14/2 tot 24/5]

's-Hertogenbosch

Artis Den Bosch
Boschveldweg 471 – 073.613.50.52
do-zo 13-17u
❑ 'Abel Heijkamp. Activisme en politiek gespiegeld in hedendaags kunstenaarschap' [tot 7/2]

Noordbrabants Museum
Verwersstraat 41 – 073/687.78.77
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
❑ 'Dicht bij de natuur' – Marjolein Bastin [tot 28/2]

Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch SM's
Magistratenlaan 100 – 073.627.36.80
di+do 13-21u wo+vr-zo 13-17u
❑ 'California Dreamin. Een selectie uit de collectie hedendaagse keramiek ut de Verenigde Staten' / 'The China Series' – Catherine Yass [tot 31/1]
❑ 'Private Passion. De collectie kunstenaarssieraden van het SM's' – Meret Oppenheim, Alexander Calder, Lucio Fontana, Arman, Joep van Lieshout, Carel Visser... [tot 31/1]
❑ 'The Nomadic Condition' [19/2 tot 11/4] ❑ Andrei Roiter [tot 11/4]
❑ 'Making Things Personal: Maarten Baas' [19/2 tot 24/5]

Sittard

Museum Het Domein Sittard
Kapittelstraat 6 – 046.451.34.60
di-zo 11-17u
❑ '125 jaar toerisme. Spirituee1 toerisme' [tot 14/2] ❑ 'Pocket Cinema' – Sarah Vanagt / 'GuestRoom #10: HISK, Gent' [23/1 tot 11/4]

Tilburg

De Pont museum voor hedendaagse kunst
Wilhelminapark 1 – 013.543.83.00
di-zo 11-17u
❑ Johan Kuipers [23/1 tot 14/3]
❑ 'Talking to Strangers' – Sophie Calle [23/1 tot 16/5]

Gastatelier Leo XIII
Leo XIII Straat 90H
www.gastatelierleo13.nl
❑ Evelyne Montens [tot feb 2010]

Utrecht

BAK, basis voor actuele kunst
Lange Nieuwstraat 4 – 030.231.61.25
wo-zo 12-18u/zo 13-18u
❑ 'Dicht Bij' – Lawrence Weiner [24/1 tot 28/3]

Casco
Nieuwekade 213-215 – 030.231.99.95
di-zo 12-18u
❑ 'Shapes, Dimensions, Possibilities' – Mirjam Thomann [tot 24/1] ❑ 'If You Lived Here Still ... an archive project by Martha Rosler' [tot 14/3] ❑ 'User's Manual: The Grand Domestic Revolution. Un ongoing project' [tot 3/10]

Centraal Museum
Nicolaaskerkhof 10 – 030.236.23.62
di-zo 12-17u vrij 12-21u
❑ 'Unresolved Matters: Social Utopias Revisited' – Kris Fierens, Pamela Rosenkranz, Gregor Hylla, Ian Rawlinson & Maeve Rendle… [tot 14/2] ❑ '17de-eeuwse kleurenpracht. Drie stillevens van Jacob Marrell gerestaureerd' [tot 14/3]
❑ 'Stof tot nadenken. Alexander van Slobbe, een onafhankelijke vormgever in mode' [13/2 tot 16/5] ❑ 'Cultuurschok!! Vaste opstelling Romeinse Geschiedenis' [tot 31/12/2010] ❑ 'In de Nicolaikerk: Beeldhouwkunst voor de Beeldenstorm' [tot 1/01/2012]

Expodium
Krugerstraat 11 – 030.261.97.96
wo-zo 13-18u
❑ 'Malleability Revisited: Beyond the Interstitial Experience met de focus op Terrains Vagues' [tot 29/1]

Moira
Wolvenstraat 10 – 030/236.85.83
do-zo 13-18u
❑ 'Fucked up by the nineties' – Mattijs Bredewold [tot 31/1]

Venlo

Museum Van Bommel-Van Dam
Deken van Oppensingel 6 – 077.351.34.57
di-zo 11-17u
❑ 'Maarten & Reina van Bommel-van Dam. Van particuliere verzameling in Amsterdam naar openbare collectie in Venlo. De ontstaansgeschiedenis van Museum van Bommel van Dam' [tot 25/1] ❑ 'Entlang dem Rande des Mondes' – Ton Slits en Horst Keining / 'De Wonderjaren' – [7/2 tot 23/5]
❑ 'Uit de verzameling II' [7/2 tot 5/9]

Vijfhuizen

Kunstfort Vijfhuizen
Fortwachter 1 – 023.5589013
vr-zo 13-17u
❑ 'Beelden van Frederik K.B./ Glasobjecten van Reina Oversteegen' [tot 2/3]

Vlissingen

Kunstruimte deWillem3
Oranjestraat 4 – 0118.41.55.05
do-zo 16-21u
❑ Jos Deenen/Melanie Borsboom [tot 7/3] ❑ Phil Bloom/Jack Vreeke [14/3 tot 9/5]

Zwolle

Museum de Fundatie
Blijmarkt 18-20 / Paleis aan de Blijmarkt – 0572.38.81.88 di-zo 11-17u
❑ 'Portretten van een Liefde' – Marte Röling [tot 24/5]

Oostenrijk

Graz

Kunsthaus Graz
Lendkai 1 – 0316.80.17.92.11
di-zo 10-18u
❑ 'Catch Me! Grasping Speed' – Daniel Hafner, Anri Sala, Roman Signer, Ed Ruscha, Lisi Raskin, Markus Wilfling… [6/2 tot 25/4] ❑ 'Il Grande Ritratto' – Tatiana Trouvé [6/2 tot 16/5]

Kunstverein Medienturm
Josefigasse 1 – 0)316-740084
di-za 10-13u wo-vr 15-18u
❑ 'With your eyes only' – Greet Billet, Aernoudt Jacobs, Pieter Vermeersch, Clemens Hollerer, Dan Walsh… [tot 13/2]

Wien

Bank Austria Kunstforum
Freyung 8 – 431 537 33 26
ma-zo 10-19u vr 10-21u
❑ 'A feast for the eyes. Food in still life' – Chardin, Goya, Cézanne, Picasso [10/2 tot 30/5]

Essl Museum
An der Donau Au 1 – 02243.370.50.150
di-zo 10-18u wo 10-21u
❑ 'Aspects of collecting' [tot 28/2]

Kunsthalle Wien
Karlsplatz 1 – 01.521.89.33
dagelijks 10-19u do 10-22u
❑ 'Kunsthalle Wien Award 2009: Lisa Truttmann & Marta Armengol' [tot 24/1]
❑ '1989. End of History or Beginning of the Future ? Comments on a Paradigm Shift' – Johan Grimonprez, Hans Haacke, Barbara Kruger, Sophie Calle, Chantal Akerman, Harun Farocki… [tot 7/2] ❑ 'light strip: Gerhard Rühm fiktive ereignisse' [tot 28/2]
❑ 'VideoRhizome' – Marcellvs L. [17/2 tot 28/3] ❑ Isa Rosenberger [tot 15/4]
❑ 'Tropicália. The 60s in Brazil' – Lygia Clark, Hélio Oiticica, Nelson Leirner, Lygia Pape, Décio Pignatari, Glauber Rocha… [28/1 tot 2/5] ❑ 'Living and working in Vienna III' [5/3 tot 30/5]

Kunsthaus Wien
Untere Weissgerberstrasse 13 – 01/712.04.95 ma-zo 10-19u
❑ 'Annie Leibovitz. A Photographer's Life 1990-2005' [tot 21/2]

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK)
Museumsplatz 1 – 01.52500.1400
di-zo 10-18u do 10-21u
❑ Peter Sandbichler [tot 24/1] ❑ 'Gender Check. Femininity and masculinity in Eastern European Art' [tot 14/2] ❑ Zoe Leonard [tot 21/2] ❑ 'Interstices. Works from the Jumex Collection Mexico' – Sam Durant, Mike Kelley, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Santiago Sierra… [tot 7/3]

Österreichische Galerie im Oberen Belvedere
Prinz-Eugen-Strasse 27 – 78.41.58.16
ma-zo 10-18u
❑ 'Viennese Model Rooms' – Gilbert Bretterbauer, Peter Kogler, Florian Pumhösl, Gerwald Rockenschaub, Lisa Ruyter, Esther Stocker [tot 24/1]
❑ 'Herbert Boeckl. Retrospective' [tot 31/1] ❑ 'Endangered. Conserved. Presented. The Reliefs of the Passion from St. Stephen's Cathedral in Vienna' [tot 7/2] ❑ 'Intervention: Werner Reiterer' [tot 28/3] ❑ 'Tanzimat' [21/1 tot 16/5] ❑ 'Prince Eugene of Savoy (1663-1736), General-Philosopher and Art Lover' [11/2 tot 6/6]

Wiener Secession
Friedrichstrasse 12 – 01.587.53.07
di-za 10-18u
❑ Marc Camille Chaimowicz/Michael Ashkin / Mona Vatamanu und Florin Tudor [tot 24/1] ❑ Nicole Six / Paul Petritsch /Christoph Büchel [19/2 tot 18/4]

Portugal

Porto

Museu Serralves
Rua D. João de Castro 210 – 01.22.615.6590 di-zo 10-19u
❑ Augusto Alves da Silva [tot 31/1]
❑ 'Serralves 2009. The Collection' [tot 7/3]

Spanje

Barcelona

Fundacio Joan Miro
Parc de Montjuic – 0934.439.470
di-za 10-19u do 10-21u30
František Kupka [tot 24/1]
❑ 'It's Embarrassing, But For Some Time Now I've Only Had Title Ideas in English' – Mario García Torres [tot 21/2]
❑ 'Murals' [19/2 tot 6/6]

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
Plaça dels Angels 1 – 93 481 33 66
wo-vr 12-20u za 10-20u zo 10-15u
❑ 'The Malady of Writing. A project on text and speculative imagination' – Becky Beasley, Keren Cytter, Tim Etchells, Jan Verwoert, Falke Pisano, Rita McBride… [tot 25/4] ❑ 'Pure Beauty' – John Baldessari [11/2 tot 25/4] ❑ 'Through the Forest' – Rodney Graham [30/1 tot 18/5] ❑ Armando Andrade Tudela [10/3 tot 6/6]

Bilbao

Museo Guggenheim Bilbao
Abandoibarra Et. 2 – 094.43.59.000
di-zo 10-20u
❑ Frank Lloyd Wright [tot 14/2]

Madrid

Museo del Prado
Paseo del Prado s/n – 091.330.28.00
ma-zo 9-20u
❑ 'Dutch Painters at the Prado' [tot 11/4] ❑ 'The Art of Power. Arms, Armour and Paintings from the Spanish Court' [8/3 tot 16/5]

Museo Thyssen-Bornemisza
Paseo del Prado 8 – 091.369.01.51
di-zo 10-19u
❑ 'Jan van Eyck: Grisailles' / 'Tears of Eros' – Ingres, Delacroix, Moreau, Rodin, Rubens, Bernini… [tot 31/1] ❑ 'Monet and Abstraction' – Claude Monet & Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Sam Francis, Joan Mitchell, Gerhard Richter… [23/2 tot 30/5]

Santiago de Compostela

Centro Galego de Arte Contemporanea – cgac
Rua Ramon del Valle Inclan s/n – 0981.57.79.26 di-za 11-20u zo 11-14u
❑ 'Where do characters go when the story is over?' – Dora García [tot 31/1]
❑ 'Sur le Dandysme aujourd'hui' [tot 21/3]

Zwitserland

Aarau

Aargauer Kunsthaus
Aargauerplatz – 062.835.23.30
di-zo 10-17u do 10-20u
❑ 'Caravan 5: Taiyo Onorato & Nico Krebs' [tot 24/1] ❑ 'Rise and Fall' – Fiona Tan/'Photographs 1969-2009' – Hugo Suter/'Caravan 1 2010: Nathalie Bissig [30/1 tot 18/4] ❑ 'Abstractions II: Non-Representative Tendencies in the Collection' [30/1 tot 1/8]

Basel

Kunstforum Baloise
Aeschengraben 21 – 61 285 85 85
ma-vr 8-18u
❑ 'Confabulation' – Geert Goiris [tot 28/5]

Kunstmuseum Basel
St. Alban-Graben 16 – 061/206.62.62
di-zo 10-17u
❑ 'From Dürer to Gober. 101 Master Drawings from the Kupferstichkabinett' [tot 24/1] ❑ 'Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts' / 'Frans II. Francken (1581 – 1642). The Adoration of the Magi and other Discoveries' [tot 28/2]

Museum für Gegenwartkunst
St. Alban-Rheinweg 60 – 061/272.81.83
di-zo 10-17u
❑ 'Silberkuppe: Old Ideas' [tot 14/3]

Bern

Kunsthalle Bern
Helvetiaplatz 1 – 031.350.00.40
di 10-19u ma-zo 10-17u
❑ 'Weihnachtsausstellung 09/10' [tot 31/1]

Zentrum Paul Klee
Monument im Fruchtland 3
0041 31 359 01 01
di-zo 10-17u do 10-21u
❑ 'Paul Klee's Graphic Work. Eberhard W. Kornfeld's Passion' [tot 21/2]
❑ 'Paul Klee. Life, Work and Responses' [tot 24/5]

Luzern

Kunstmuseum Luzern
Europaplatz 1 – 041.226.78.00
wo 10-20u di-zo 10-18u
❑ 'Annual Exhibition of Artists from Central Switzerland' [tot 24/1]
❑ 'Tamed Light' – Judith Albert / 'Visions' – Valérie Favre [tot 7/2] ❑ 'Magician Photos' – Ingeborg Lüscher / 'Inner and Outer Spaces' – Susanne Hofer-John Wolf Brennan. [6/2 tot 18/4]
❑ 'Reference and Inclination. Art of the 21st Century from the Collection' [27/2 tot 27/6]

Riehen Basel

Fondation Beyeler
Baselstrasse 101 – 061.645.97.00
dagelijks 10-18u
❑ Jenny Holzer [tot 24/1] ❑ Henri Rousseau (1844-1910) [7/2 tot 9/5]

Winterthur

Fotomuseum Winterthur
Grüzenstrasse 44 – 052/234.10.60
di-vr 12-18u za-zo 11-17u wo 12-19u30
❑ 'The Inner Eye' – Graciela Iturbide / 'Karaoke. Bildformen des Zitats' – Becky Beasley, Aneta Grzeszykowska, Thomas Galler, Ryan McGinley, Nico Krebs, Oliver Sieber… [tot 7/2] ❑ 'Subversion der Bilder. Surrealismus, Fotografie und Film' – Man Ray, René Magritte, Paul Eluard, André Breton, Hans Bellmer… [27/2 tot 23/5]

Zürich

Kunsthalle Zürich
Limmatstraße 270 – 01.272.15.15
di-vr 12-18u za-zo 11-17u
❑ 'Non-solo show, Non-group show' – Ei Arakawa with Nikolas Gambaroff, Nick Mauss, Nora Schultz, Kerstin Brätsch & Das Institut, Klara Liden, Carissa Rodriguez, Nora Schultz [tot 31/1]
❑ Elad Lassry/Christodoulos Panayiotou [13/2 tot 25/4]

Kunsthaus Zürich
Heimplatz 1 – 01.251.67.65
di-do 10-21u vr-zo 10-17u
❑ 'Picture Ballot 2009. Departure for New Shores. 'Herbstmeer XI' (1910) by Emil Nolde (1867 – 1956)' [20/11 tot 7/2] ❑ 'From Neo-Impressionism to Fauvism' [tot 14/2] ❑ 'Van Gogh, Cézanne, Monet. The Bührle Collection visits the Kunsthaus Zürich' [12/2 tot 16/5] ❑ 'Idyll in an Obstructed Landscape. The Gessner Cabinet at the Kunsthaus Zürich' [26/2 tot 16/5]

Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich
Limmastrasse 270 – 044.277.20.50
di-wo-vr 12-18u do 12-20u za-zo 11-17u
❑ 'A stay between enclosure and space' – Tatjana Trouvé [tot 21/2]

Museum Bellerive
Höschgasse 3 – 01.383.43.76
di-zo 10-17u
❑ 'Silhouettes. Pure Contour' [tot 4/4]

Museum für Gestaltung
Austellungsstrasse 60 – 043.446.67.67
di-do10-20u vr-zo 10-17u
❑ 'Formless Furniture' – Gunnar A. Andersen, Gaetano Pesce, Ron Arad, Jerszy Seymour, Big Game... [tot 14/2]
❑ 'Global Design' [12/2 tot 30/5]

Plakatraum – Museum für Gestaltung Zürich
Limmatstrasse 55 – 043 446 44 66
di-vr en zo 13-17u
❑ 'Pas de deux. Couples in Posters' [3/3 tot 13/6]

De volgende De Witte Raaf verschijnt op 15 maart 2010. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 15 februari 2009 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

The next issue of De Witte Raaf will be released on March 15th, 2010. Please send your information before February 15th, 2009 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be

Colofon

Inhoudsopgave

nummer 137 januari – februari 2009

| Jan Blommaert Het communicerende T-shirt van Patrick Janssens **| Christophe Van Gerrewey** Leven en materiaal. Antwerpen en de vzw Gehavende Stad **|** Fredie Floré Antwerpen als oude stad in Bokrij **| Hans Aarsman** Enige notities uit de tijd dat ik Antwerpen fotografeerde (1991-1992) **| Koen Brams & Dirk Pültau** Omstreeks 1980, in Antwerpen. Interview met Ria Pacquée / Ruimte Z (1978-1980) / Marc Callewaert (1979-1980) **| Fieke Konijn** De haken en ogen van historisch onderzoek. *Over Beeldenstorm in een spiegelzaal* van Johan Pas **| Koen Brams & Dirk Pültau** De geschiedenis van het NICC – aflevering 2

nummer 138 maart – april 2009

| Koen Brams & Dirk Pültau Omstreeks 1980, in (en buiten) Antwerpen. Interview met Ria Pacquée / Ruimte Z Aksent (1982-1983) / Marc Callewaert (1981-1982) / **Laura Hanssens** Annie Gentils / Thomas Crombez New Reform / **Robrecht Vanderbeeken** Ludo Mich / **Serge Delbruyère** Filosofische Kring Aurora / **Klaar Leroy** Marc Verreckt / **Steven De Belder** UIA – KK – Luc Steels & Dr. Buttock's Players Pool / **Dirk Mertens** Het Pannenhuis / **Birgit Cleppe** Ercola | Een brief van Jef Verheyen aan Jean Buyck (inleiding Maarten Liefooghe) **| Christophe Van Gerrewey** Antwerpen en de vzw Stad aan de Stroom **| Koen Brams & Dirk Pültau** De geschiedenis van het NICC – aflevering 3 **| Paul De Vylder** Hocus Pocus. De semantiek van de begoocheling in tijden van artistieke onrust

nummer 139 mei – juni 2009

| *De Janssens Werken* (BAVO) en architectuur in Antwerpen – een paneldiscussie **|** Maurice Gilliams – fragmenten over Antwerpen **| Koen Brams & Dirk Pültau** Interview met Jef Cornelis over *Het gedroomde boek – Variaties op Vita Brevis van Maurice Gilliams (1900-1982)* **| Jean Michel Botquin** La Zone Absolue. Een tentoonstelling van Jacques Charlier in 1970 **| Wouter Davidts** Schaal en Context. Richard Serra **| Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en samenwerking. Een gesprek met Matt Mullican **| Serge Delbruyère** Universalisme schrijf je met een _ Confrontaties bij de Nederlandse vertaling van Karl Barths *Brief aan de Romeinen*

nummer 140 juli – augustus 2009

| Bart Verschaffel Kunstenaar zijn is ook een kunst. Over het 'eerste werk' en het 'oeuvre' **| Koen Brams & Dirk Pültau** Over opus één en min één. Interview met Wim Delvoye / Interview met Anouk De Clercq **| Daniël Rovers** De imbeciele bevestiging. Over Jeroen Mettes (1978-2006) **| Jeroen Mettes** Uit *N30*, nr. 18 **| Maarten Liefooghe** Wolken boven Brussel. Bedenkingen bij het Musée Magritte Museum

nummer 141 september – oktober 2009

| Gijs van Oenen Vrijstaat. Hoe Amsterdam in 1980 zijn onschuld verloor **| Guido Goossens** Geen hamer of sikkel te bekennen. De films van Deimantas Narkevicius **| Merel van Tilburg** Een overgangsmaatschappij. DDR-fotografie 1980-1989 **| Bart Meuleman** Nothing really matters to me. De roekeloosheid van Queen **| Marc De Kesel** Fascisme als onagrocratie. Over Frank Vande Veires fascismedefinitie

nummer 142 november – december 2009

| Hans Blokland De lange jaren 80 als een doelbewust politiek misverstand **| Fieke Konijn** Centre Beaubourg in de geografie van de museumgeschiedenis **| Antony Hudek**Van over- tot onderbelichting: de anamnese van Les Immatériaux **| Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en België. Een gesprek met Matt Mullican **| Pieter Verstraete** Structuren in de waarneming. Duizelingwekkende indrukken in Serendipity van Ann Veronica Janssens **| Steven ten Thije** What Keeps Mankind Alive? De 11de Biënnale van Istanbul **| Bart Verschaffel** Over de publieke ruimte als politieke ruimte en het publieke karakter van kennis en onderwijs

met de steun van

De Vlaamse Regering — De Mondriaan Stichting

Sinds juni 2008 ontvangt *De Witte Raaf* de steun van het Brussel Hoofdstedelijk Gewest

Mondriaan Stichting
(Mondriaan Foundation)

BRUSSELS-CAPITAL REGION

Personalia

Hans Abbing is beeldend kunstenaar en econoom. Hij is emeritus hoogleraar kunstsociologie. Hij publiceerde onder meer in 2002 *Why are Artists Poor* (Amsterdam University Press 4e druk 2008) en in 2009 *Van Hoge naar nieuwe kunst* (Historische Uitgeverij).

Pietro Bianchi Als researcher verbonden aan de Jan Van Eyck Academie (Maastricht) en als PhD-kandidaat aan de afdeling Film Studies van de Universiteit van Udine – Gorizia. Hij is lid van 'Palea' (Centrum voor psychoanalytische studies en sociale wetenschappen) en 'OT' (onderzoek over de hedendaagse verbeelding), beide gevestigd te Milaan. Hij schrijft als filmcriticus voor de Italiaanse tijdschriften Cineforum, Cinergie en Carte di Cinema.

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

Angela Dimitrakaki Studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Athene. Ze is momenteel als docent moderne en hedendaagse kunst verbonden aan de Universiteit van Edinburgh.

Maurizio Lazzarato Italiaans filosoof en socioloog, die momenteel woont en werkt in Parijs.

Kobe Matthys Richtte in 1992 een agentschap zonder naam op voor de presentatie van quasidingen. Quasidingen getuigen van een aarzeling tot classificatie. Agentschap is onder meer geïnteresseerd in kwesties van intellectueel eigendom.

Marina Micheli Bereidt een proefschrift voor aan de afdeling 'Informatiemaatschappij' van de faculteit Sociologie en Sociaal Onderzoek van de Universiteit Milano Bicocca. Voordien studeerde ze communicatiewetenschappen aan de Universiteit van Turijn, waar ze promoveerde met een scriptie over de arbeidspraktijken geïmpliceerd in sociale netwerksites van het type 'web 2.0'.

Matt Mullican Beeldend kunstenaar. Woont en werkt in New York en verblijft momenteel in Berlijn. Momenteel vindt een tentoonstelling van zijn werk plaats in STUK, Leuven (www.stuk.be; www.playgroundfestival.be).

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

Redactie

Hoofdredacteur: **Dirk Pültau**
Zakelijke leiding: **Dirk Mertens**
Redactiesecretariaat: **Thomas Olbrechts**
Eindredactie: **Dirk Mertens & Dirk Pültau**
Corrector: **Dirk Mertens**
Vormgeving: **Inge Ketelers**
Zetwerk: **Ward Heirwegh**
Publiciteit: **Thomas Olbrechts**

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
nummer 144	15 maart 2010	15 februari 2010
nummer 145	15 mei 2010	15 april 2010
nummer 146	15 juli 2010	15 juni 2010
nummer 147	15 september 2010	15 augustus 2010
nummer 148	15 november 2010	15 oktober 2010
nummer 149	15 januari 2011	15 december 2010

Oplage: 15.000 ex.
Gratis beschikbaar in archieven, artotheken, bibliotheken, culturele cafés, culturele centra, galeries, instellingen voor hoger en deeltijds kunstonderwijs, kunstboekhandels, musea en stichtingen voor beeldende kunst

Abonnement

De Witte Raaf is een gratis meeneemkrant. Wenst u dat *De Witte Raaf* thuisbezorgd wordt, of wilt u het tijdschrift financieel ondersteunen, dan 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
TRIODOS Nederland 78.49.28.835
Buitenland (binnen Europa):
IBAN: BE33 4222 1816 1146 – BIC: KREDBEBB
Gelieve in de mededeling het nummer te vermelden waarmee u uw abonnement wilt laten beginnen!

Tarieven België en Nederland
Abonnement € 25,00
Steunabonnement € 50,00
Losse nummers € 5,00

Tarieven Buitenland
Abonnement € 35,00
Steunabonnement € 50,00
Losse nummers € 7,00

— Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd 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: Dirk Mertens,
Turnhoutsebaan 109, 2140 Antwerpen

Permanente partners

BRUSTOR® PROSTOR® L.BRUTSAERT INNOVATORS IN SUN SYSTEMS

Kapitalo

Carsten Höller,
schaalmodel voor
Giant Triple Mushrooms,
foto: Carsten Eisfeld, Berlijn

Speciaal voor Museum Boijmans Van Beuningen maakt Carsten Höller (1961) een installatie van meer dan 1500m2. Van een serie reusachtige, samengestelde paddestoelenreplica's tot een mobile van vogelkooien met levende zangkanaries. Van een zwevende spiraalvormige ruimte tot een roterende hotelkamer die voor een nacht te huur is. Alle tentoongestelde werken hebben als uitgangspunt een eenvoudige wiskundige formule die alles, in verschillende gradaties, keer op keer in tweeën deelt.

www.boijmans.nl

Divided Divided
Carsten Höller
6 februari -
25 april 2010

BILDERBERG
Parkhotel
Rotterdam

GOETHE-INSTITUT
ROTTERDAM

sikkens

museum van
boijmans beuningen