

1 Guido Goossens

Skinner versus Pavlov. Interview met Lutz Dambeck over 1989, *Vergangenheitsbewältigung*, re-education en de verschillen tussen Oost en West

7 Diedrich Diederichsen

Duitse kunst voor en na 1989: politiek, projecten en patriarchen

11 Faby Bierhoff

Cultuurpolitieke spanningen in de nadagen van de DDR. *documenta 6* en Galerie Arkade

16 Fieke Konijn

Museum Folkwang Essen - actualiteit en historie van een museumconcept

21 Koen Brams & Dirk Pültau

'Creating icons of a new tinsel'. Interview met Wim Delvoye

29 Marc De Kesel

Theater of Dood. 'Leven als toneel' en 'toneel als leven' bij Antonin Artaud

Ondertussen 1-20

## De jaren 80 (in Duitsland)

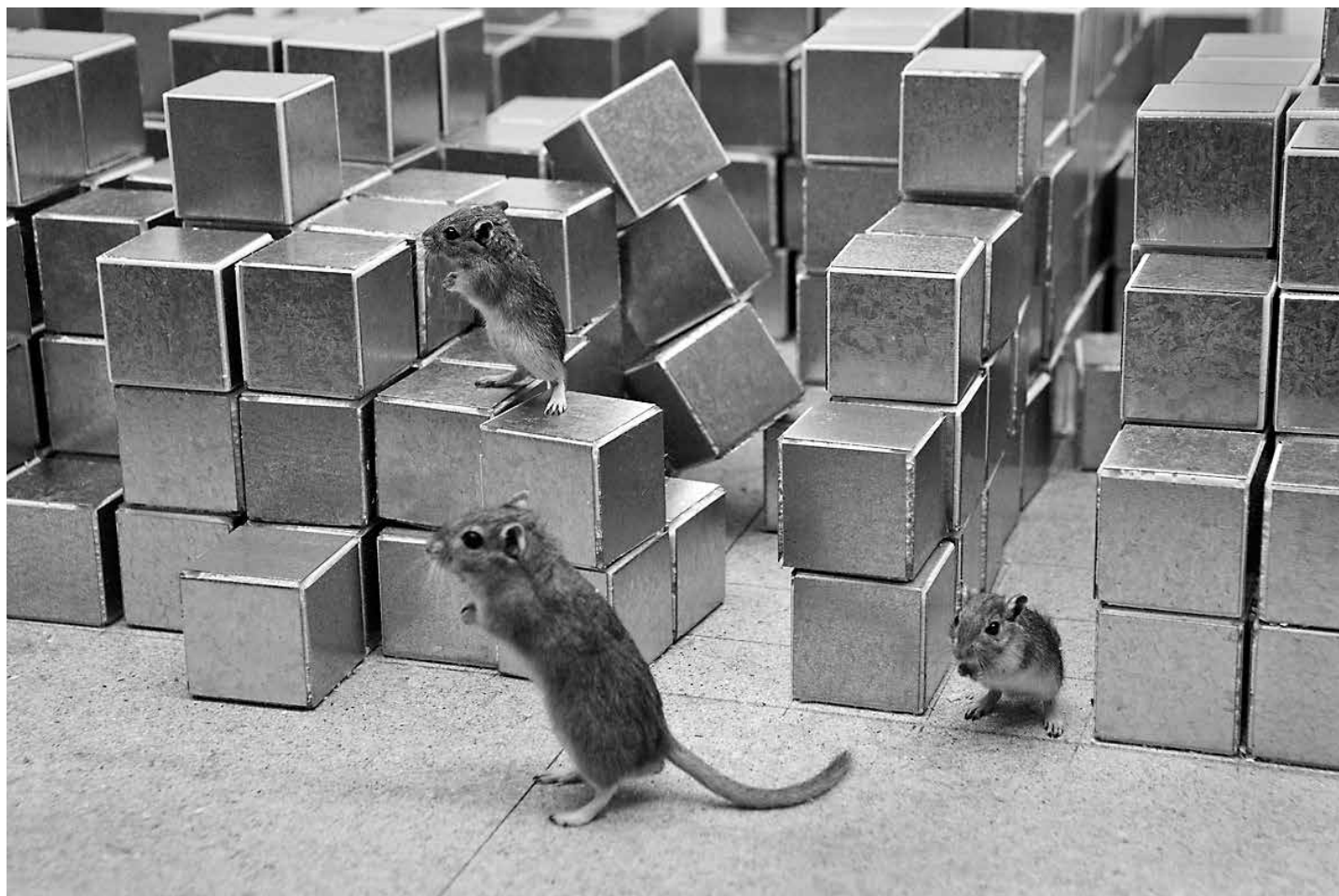
Wanneer eindigden de jaren 80? Bijna alle commentatoren zijn het erover eens: in 1989, meer bepaald op 9 november 1989, met de val van de Berlijnse Muur. Voor de hele wereld betekende dit het einde van een tijdperk dat gedomineerd werd door de tegenstelling tussen Oost en West. In Duitsland heeft die cesuur een haast mythische allure gekregen omdat de val van de Berlijnse muur nog zoveel méér betekende: het einde van de letterlijke verdeeldheid van het land en van zijn gewezen hoofdstad Berlijn.

Het spreekt vanzelf dat deze politieke (en ermee gepaard gaande maatschappelijke) veranderingen ook effecten hadden op de kunstproductie. Wie de vinger op die veranderingen probeert te leggen, vervalt evenwel snel in algemeenheden over de culturele gevolgen van de globalisering. Wat veranderde er nu *werkelijk*? Met deze vraag trok Guido Goossens naar de gewezen Oost-Duitser Lutz Dambeck, die sinds 1986 in het Westen verblijft, maar sinds 1998 wel opnieuw in 'Oost-Duitsland' werkt, meer bepaald in Dresden. Wat viel hem allereerst op toen de Muur viel? Dambeck antwoordt verrassend dat datgene gebeurde waarvoor hij gevreesd had, namelijk dat 'al die dingen, waarvan we na ons vertrek uit de DDR hadden gehoopt dat we er voorgoed van verlost waren, als een soort boemerang zouden terugkeren'. Hij verwijst daarbij onder meer naar de realistische schilderkunst van de Leipziger Schule die na 1989 door conservatieve West-Duitse critici meer dan ooit tevoren werd gepromoot als erfgenaam van de échte Duitse kunst. Het interview handelt voorts over de verschillende 'culturele genen' van de Oost- en West-Duitser voor én na de val van de Muur. Zo ziet Dambeck het vermogen om de kunstmarkt links te laten liggen - zelf heeft hij geen galerie en werkt hij voor zijn films met een eigen onafhankelijke productiemaatschappij - als deel van de 'Oost-Duitse' erfenis.

Naast het interview met Dambeck publiceren we twee bijdragen over respectievelijk de West- en Oost-Duitse kunstscene: Diedrich Diederichsen heeft het over de verschuivingen in de (West-)Duitse kunst voor en na 1989; Faby Bierhoff illustreert de spanningen in de DDR-kunstscene van de jaren 70 en 80 aan de hand van twee cases: de deelname van de DDR aan *Documenta 6* en de tentoonstelling *Postkarten & Künstlerkarten*, georganiseerd op 3 november 1978 in de Galerie Arkade (toenmalig Oost-Berlijn). Fieke Konijn bespreekt de tentoonstelling *Das schönste Museum der Welt* die onlangs in het Folkwang Museum te Essen liep - hoewel het ging om een poging tot reconstructie van het Folkwang Museum voor 1933, is die poging zelf nauw verbonden met een discussie in de Duitse kunstgeschiedschrijving en museumwereld die dateert van de jaren 80. Een heel ander aspect van de jaren 80 komt naar voren in het derde en laatste deel van een gesprek met Wim Delvoye over zijn werk in *The Eighties*. Dit keer komt de ongemeen intense periode aan bod die loopt van 1987 (de late tapijtschilderijen) tot 1989 (de werken met glas-enlood), met als *top of the bill* een 'retrospectieve' die de 24-jarige Wim Delvoye in 1989 organiseerde in de Rotterdamse galerie Bébert. Ten slotte bevat dit nummer een essay van Marc De Kesel over de grens tussen kunst en waanzin in het werk van Antonin Artaud.

## Skinner versus Pavlov

Interview met Lutz Dambeck over 1989, *Vergangenheitsbewältigung*, re-education en de verschillen tussen Oost en West



Lutz Dambeck

Re\_Education, 2007, Galerie COMA, Berlin, foto: Bertram Kober

### GUIDO GOOSSENS

De bedreiging van de autonomie van het individu, zowel door totalitaire machtsstructuren als door meer subtiele vormen van manipulatie in de zogenaamde 'open samenleving', is het centrale thema van de Duitse multimedialkunstenaar Lutz Dambeck (Leipzig, 1948), ooit een van de gangmakers van de *independent cinema* in de voormalige DDR. Al vanaf de vroege jaren 80 werkt Dambeck aan *Herakles Konzept*, een zich permanent uitdijend gesamtwerkwerk samengesteld uit film, beeldende kunst, dans, muziek en stukken archief. Internationale bekendheid verwierf hij vooral met de documentaire *Das Netz/The Net: The Unabomber; LSD and the Internet* (2004) over de van terroristische bomaanslagen verdachte Amerikaanse wiskundige Theodore 'Ted' Kaczynski, bijgenaamd de Unabomber. In deze film, die wel is getypeerd als een cross-over van een laptoproadmovie en een interviewdetectivethriller, leidt de zoektocht naar de achterliggende motieven van Kaczynski's daden uiteindelijk tot het blootleggen van een schimmig netwerk, waarin ogenschijnlijk zo uiteenlopende fenomenen als de CIA, behavioristische psychologie, wetenschap, cybernetica, het internet, de LSD-tegencultuur van hippiebands als de Grateful Death, expanded cinema en de 'dematerialisering van het kunstwerk', nauw met elkaar verweven blijken te zijn. Tot het oeuvre van Dambeck behoren daarnaast onder meer spraakmakende documentaires over de nazi-beeldhouwer Arno Breker (*Zeit der Götter*,

1993), de Leipziger Schule (*Dürers Erben*, 1995) en het Weens Aktionisme (*Das Meisterpiel*, 1998). Sinds 1998 is Dambeck als professor 'analoge und digitale Bildmedien' verbonden aan de Hochschule für Bildende Künste Dresden, waar hij de studierichting 'Neue Medien' heeft opgezet. Hij woont in Hamburg, samen met zijn vrouw, de fotografe Karin Plessing uit voormalig Oost-Duitsland. Dit interview vond plaats op zijn werkkamer aan de Dresdense academie.

**Guido Goossens:** *Er wordt wel eens gezegd dat de Berlijnse Muur is gevallen in Leipzig. Zonder de massademonstratie die op 9 oktober 1989 in Leipzig plaatsvond, had de Muur er immers vermoedelijk nog wel een tijdje gestaan. Jij bent in Leipzig geboren en hebt er de eerste 38 jaar van je leven doorgebracht. In 1986 heb je de DDR verlaten. Zou je eens kunnen schetsen hoe je de gebeurtenissen van de herfst van 1989 hebt beleefd?*

**Lutz Dambeck:** Eerlijk gezegd zijn die grondeels aan mij voorbijgegaan. In de periode van de demonstratie in Leipzig zat ik in West-Berlijn - in 1986 had ik de DDR immers verlaten. Ik was bezig met de opnamen van een film die ik eigenlijk al in de DDR had willen maken: *Herakles Höhle* (1983-1990), een project dat door de autoriteiten in de DDR werd bestempeld als 'contrarevolutionair'. De opnamen vonden plaats in de voormalige Italiaanse ambassade, niet ver van de Potsdamer Platz. Het oude Mussolini-decor, totaal vervallen. Het was toen wel al duidelijk dat er iets gaande was. Vrienden zeiden: Heb je al gehoord wat Egon Krenz

(secretaris van het Centraal Comité van de SED) heeft gezegd? Maar ik dacht bij mezelf: Wat kan mij dat gezeur van die Krenz nu schelen? Ik heb wel wat anders aan mijn hoofd. Ik kan nu eindelijk mijn film maken. Het heeft me met andere woorden volstrekt niet geïnteresseerd. Dat was in oktober 1989. Tijdens het moment suprême, de opening van de Muur op 9 november 1989, was ik weer thuis in Hamburg. Ik heb de gebeurtenissen samen met mijn vrouw gevolgd op tv. En ik moet toegeven, heel even hadden ook wij het gevoel: Kom, we springen in de auto en rijden naar Berlijn. Veel langer dan een minuut of drie heeft dit gevoel echter niet geduurd. Vrijwel onmiddellijk realiseerden we ons wat de consequenties zouden zijn van dit alles. Namelijk dat al die dingen, waarvan we na ons vertrek uit de DDR hadden gehoopt dat we er voorgoed van verlost waren, als een soort boemerang zouden terugkeren.

**G.G.:** *Voorafgaand aan dit interview hadden we het over een uitspraak van Eduard Beaucamp, de West-Duitse kunstcriticus die al in de jaren 80 samen met onder anderen de verzamelaar Peter Ludwig een vurig pleitbezorger was van de socialistisch-realistische schilderkunst van de Leipziger Schule. In de Frankfurter Allgemeine Zeitung van 19 juli verwijt Beaucamp kunsthistorici met een westerse achtergrond een chronisch gebrek aan belangstelling voor dit soort officiële kunst uit de voormalige DDR. Er zou zelfs sprake zijn van censuur.<sup>1</sup>*

**L.D.:** Wat een onzin! Als je het vergelijkt met willekeurig welke andere lokale school, is de aandacht voor de Leipziger Schule juist buitensporig groot. Dit soort

dingen bedoel ik dus. Dat hele Oost/West-kunstdebat. Dat kunst uit het Westen allemaal flauwekul zou zijn. En dat men daarom beter socialistisch-realistische schilders als Werner Tübke in het museum kan hangen. Was de schilderkunst die in de DDR werd geproduceerd in wezen niet modern, of zelfs een uiting van verzet? Ging het hier niet om een voortzetting van de zogenaamd typisch Duitse schildertraditie van Menzel, Klinger en Dix? De keerzijde van dit streven om de kunst van het regime te rehabiliteren is dat men alternatieve richtingen, die wel degelijk ook bestonden in de DDR, probeert te bagatelliseren. Ach, dat waren toch geen echte kunstenaars. Daar zaten toch ook veel amateurs en punkers tussen. Hoort dat niet veeleer thuis in de afdeling cultuursociologie? Figuren als Beaucamp hebben zich na de Wende een tijdje stil gehouden, maar al snel keerden ze terug met hun oude frasen. Dat hebben we indertijd al zien aankomen. We hebben tegen elkaar gezegd: Dat wordt verschrikkelijk, daar zullen we ons mentaal op moeten voorbereiden.

**G.G.:** Nu waren er toch ook velen die nog geloofden in de mogelijkheid van een doorstart. Met name voor opposanten van het oude regime, de mensen die in Leipzig hebben gedemonstreerd, was de herfst van 1989 een periode van hoop. Het reëel existierende socialisme zou worden omgevormd tot een socialisme-met-een-menselijk-gezicht.

**L.D.:** In de periode direct na de Wende vonden in onder meer Leipzig, Dresden en Oost-Berlijn bijeenkomsten plaats met kunstenaars en intellectuelen als Christa Wolf, onder de noemer: 'Für eine neue DDR!' Je sprak ook veel Oost-Duitse kunsthistorici en filmmensen die werkelijk geloofden dat daar nu iets nieuws zou ontstaan. Dat was tamelijk belachelijk, een tikkeltje schizofreen zelfs. Van meet af aan was duidelijk dat het na een korte overgangperiode precies zo zou worden als in het Westen. Er bestond überhaupt geen eigen substantie waaruit zich iets zelfstandigs had kunnen ontwikkelen.

**G.G.:** Maar vroeger, toen je nog in de DDR leefde... toen moet er toch een tijd zijn geweest dat je nog wel in de levensvatbaarheid van het socialistische model geloofde?

**L.D.:** Nee, eigenlijk niet.

**G.G.:** Je hebt toch zelf jarenlang binnen het systeem proberen te werken? Je was lid van de werkgroep 'Junge Kunst' van het Verband Bildender Künstler der DDR. Je hebt je aller vroegste films gemaakt in de filmstudio's van de DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft). Je nam deel aan de vijfjaarlijkse Kunstausstellung der DDR, de tegenhanger van de westerse documenta. Zelfs voor het als contrarevolutionair bestempelde Herakles-project heb je begin jaren 80 nog een subsidieverzoek ingediend bij de officiële instanties. Hoe moet ik dat begrijpen?

**L.D.:** Nou, heel eenvoudig. Zolang je binnen het systeem leeft en er dient zich geen mogelijkheid aan om eruit te stappen, zul je op de een of andere manier moeten werken met de bestaande organisatorische en bureaucratische structuren. Dat betekent niet automatisch dat je gelooft in de levensvatbaarheid ervan of dat je ze accepteert. Een buitenstaander vindt dat misschien eigenaardig, maar voor iemand die binnen het toenmalige systeem probeerde te overleven was het gewoon de dagelijkse realiteit. Het behoorde bij wijze van spreken tot de harde feiten van je dagelijks bestaan. Zo zijn nu eenmaal de regels. En op een gegeven moment begin je dan deze regels te discussie te stellen, of probeer je door de mazen van de wet te glijpen en je eigen regels te creëren. Aanvankelijk ben je immers nog naïef. Maar je moet goed begrijpen... Mijn vader was van beroep renpaardentrainer. Dat gold in de DDR als 'bourgeois'. Als kind behoorde ik ideologisch gezien dus al tot de foute klasse. En ook later... Ik ben geboren in 1948 en heb in mijn hele leven nooit een milieu gekend waarin men vóór deze staat was. Wel ja, in mijn middelbare schoolklas zaten twee meisjes. De een was de dochter van een politieagent, de ander van een overlevende van de concentratiekampen van de nazi's. Die waren vóór deze staat. De overige scholieren waren stuk voor stuk 'reactionair'. Dat wil zeggen: vóór het Westen. In zoverre had de DDR nooit een serieuze kans van slagen gehad. Als het Oost-Duitse voetbalelftal tegen dat van de Bondsrepubliek speelde, juichte iedereen voor het Westen.

**G.G.:** Waren er op dat vlak geen verschillen tussen de generaties? Jij behoort tot de eerste generatie die in de DDR is opgegroeid.



1. Leipziger Herbstsalon, 1984, Messehaus am Markt, Leipzig, foto's: Karin Plessing/Karin Wieckhorst  
poster '1. Leipziger Herbstsalon', vormgeving: Lutz Dammbeck, foto: Karin Plessing

**L.D.:** Op school werden we socialistisch opgevoed. Het curriculum bestond uit een mix tussen een gymnasium-en een beroepsopleiding. Tijdens het theoriegedeelte op het gymnasium leerde je allerlei politiek correcte dingen. Vervolgens kwam je in de fabriek waar de arbeiders alles weer onderuithaalden. Want de arbeiders waren ook allemaal tegen de staat, ongeacht hun leeftijd. De oudere generatie stond er net zo afwijzend tegenover als de onze. Natuurlijk was er wel een verschil in beleving. In de jaren 50 liep je nog echt het risico in de gevangenis te belanden. Ik geloof dat ze ook wel eens iemand naar Siberië hebben gestuurd. Zoiets laat sporen achter. Typerend voor de oudere generatie was dan ook een diepgewortelde angst. Mijn generatie heeft dat soort dingen vrijwel niet meer meeemaakt, wat in de praktijk erop neerkwam dat we meer durfden. En de generatie na ons had überhaupt geen realiteitsbesef meer. Die wilden alleen nog maar plezier maken. Dat konden ze zich ook permitteren, aangezien de DDR toen al de facto had opgehouden te bestaan.

**G.G.:** Sinds wanneer?

**L.D.:** Sinds ongeveer het midden van de jaren 80. Toen merkte je dat dingen begonnen te desintegreren en dat je niet langer werkelijk bang hoefde te zijn voor de gevolgen van je handelingen. Alles werd speels. Natuurlijk, dat de Muur zo snel zou vallen was indertijd niet te voorzien. De situatie had in principe nog een eeuwigheid kunnen voortduren. Of, zoals jij aan het begin van ons gesprek suggereerde, die massademonstratie in Leipzig er veel aan heeft bijgedragen, waag ik overigens te betwijfelen. Aanemelijker is dat de verklaring voor de uiteindelijke ondergang van de DDR moet worden gezocht in Moskou. Je mag immers

niet vergeten dat de DDR in haar nadagen vrijwel geheel draaide op buitenlandse leningen. Wat de facto al bankroet was, werd vanuit Moskou kunstmatig overeind te houden.

### Leipziger Herbstsalon

**G.G.:** In 1984 was je een van de initiators van de legendarische groepstentoonstelling 1. Leipziger Herbstsalon, die door de West-Duitse criticus Heinz Klunker ooit werd getypeerd als 'ein Meilenstein auf dem Weg zur Implosion der DDR'.<sup>2</sup> Samen met een groep bevriende kunstenaars huurde je onder valse voorwendselen een ruimte op het drukbezochte Leipziger Messegelände. Aldus plaatsten jullie de autoriteiten voor een voldongen feit. Ze kwamen er pas achter toen de uitnodigingskaarten al waren verstuurd. Uiteindelijk trok de tentoonstelling een kleine 10.000 bezoekers, waaronder ook een fiks aantal uit het Westen. Waren dit soort acties typisch voor de jaren 80?

**L.D.:** Ja, zoiets zouden we tien jaar eerder niet hebben gedaan. We zouden niet op het idee zijn gekomen.

**G.G.:** Maar kunstenaarsinitiatieven waren er toch al eerder? Wat maakte dit initiatief zo bijzonder?

**L.D.:** Het was geen klein gebaar. We zeiden tegen elkaar: Kom, we eisen onze vrijheid op. We maken een tentoonstelling, zonder van staatswege aangestelde curatoren en zonder het Verband Bildender Künstler der DDR. We doen het en plein public. We gaan middenin de stad zitten, bij wijze van spreken in de spotlights. En we hangen op wat we zelf willen. Wat natuurlijk iets anders was dan wat door de officiële kunst- en cultuurpolitiek werd begunstigd.

**G.G.:** Volgens je Stasidossier, waaruit je grote

delen hebt gepubliceerd, ging het om een manifestatie van een politieke underground.<sup>3</sup>

**L.D.:** Zo hebben zij dat gezien. Voortdurend probeerde men je dat etiketje op te plakken van underground of verzet. Maar in feite verschilde het niet wezenlijk van wat studenten tegenwoordig doen als ze van de academie afkomen: een initiatief starten, eens een keer samen tentoonstellen, elkaar onderling steunen, waarna iedereen weer zijns weegs gaat. Eigenlijk wilden we gewoon normaal leven. Maar dat was toen al een politieke boodschap.

**G.G.:** Bestond er in de DDR eigenlijk wel een echte kunstenaarsunderground? Dat wordt soms betwijfeld.

**L.D.:** Wat natuurlijk altijd al bestond, waren bepaalde groepen die zich probeerden te onttrekken aan het systeem door de randen op te zoeken. Men las elkaar teksten voor van Biermann of Solzjenitsyn, of luisterde naar rockbands als Steppenwolf, Vanilla Fudge, Mothers of Invention, Cream, King Crimson... Maar om zich werkelijk te kunnen manifesteren, moest men op een gegeven moment toch weer uit deze niche komen. Terugblikkend lijkt het misschien vreemd dat ons dat zoveel tijd heeft gekost. Dat je bijvoorbeeld een film ook buiten het studiosysteem om kon maken, zou begin jaren 70 niet eens bij ons zijn opgekomen. Het ontbrak domweg aan een klimaat of een scene waarin over dit soort dingen kon worden gereflecteerd. Dat was er eigenlijk pas sinds de vroege jaren 80. Grote groepen kunstenaars in Dresden of Karl-Marx-Stadt, die leegstaande fabrieksruimtes gingen bezetten. Later, toen ik al in Hamburg woonde, ben ik wel eens een westers kraakpand binnengelopen. Daar zou je Herbstsalon qua sfeer mee kunnen vergelijken. Het gevoel van activisme was voor ons erg belangrijk.

We doen het gewoon en zien wel wat ervan komt. Dat is een mooi gevoel.

**G.G.:** *Jij staat bekend als bedenker van de titel 1. Leipziger Herbstsalon. Niemand kan indertijd zijn ontgaan dat deze titel refereert aan Erster Deutscher Herbstsalon, een in 1913 door Herwarth Walden gecurateerde Berlijnse tentoonstelling van avant-gardistische kunst die binnen de officiële cultuurpolitiek van de DDR met terugwerkende kracht werd verguisd als reactionair.*

**L.D.:** Over die titel hebben we binnen de groep lang gediscussieerd. Sommigen wilden liever een vrolijke onzintitel. Iets surrealistisch. Voor mij was echter belangrijk dat de titel een programmatisch karakter had. Dat men niet zomaar kon zeggen: Ach, die willen ook eens een keer tentoonstellen. Door de tentoonstelling *1. Leipziger Herbstsalon* te noemen, namen we stelling tegen de Leipziger Schule. Daarom ging het. Dat voor iedereen duidelijk zou zijn: de kunstenaars die zich hier hebben verzameld, wijzen dat af. Zij hanteren een ander artistiek en filosofisch model, met andere geestelijke voorvaders. Dat moest nu eens echt worden uitgesproken. En daaraan was men in de DDR niet gewend.

### Leerjaren

**G.G.:** *De Leipziger Schule is een product van de in Leipzig gevestigde Hochschule für Grafik und Buchkunst. Jij hebt van 1967 tot 1972 aan de Hochschule gestudeerd. Wat was dat indertijd voor een school?*

**L.D.:** Een academie in de klassieke zin van het woord. Zeer autoritair. Docenten en studenten die gehuld in witte stofjassen werkten in het atelier. Het was een soort kaderschool voor socialistisch-realistische kunstenaars.

**G.G.:** *Je hebt het geloof ik wel eens getypeerd als de 'heilige graal' van het socialistisch realisme...*

**L.D.:** Dat de Hochschule van Leipzig het vlaggenschip van de socialistisch-realistische schilderkunst in de DDR zou worden, was voorbestemd door de communistische partij. Tot dan had Leipzig niets met schilderkunst te maken.

**G.G.:** *Hoezo?*

**L.D.:** De benaming Hochschule für Grafik und Buchkunst zegt het al: In Leipzig draait het van oudsher om boekdrukkunst. Zelfs tegenwoordig nog zijn dit de eerste associaties die bij je opkomen als je denkt aan Leipzig: het boek, typografie, illustratie, intellect, nadenken. Neo Rauch is bijvoorbeeld typisch Leipzig. En tot op zekere hoogte geldt dat ook voor mezelf: kritische reflectie, multimedia – dat zijn allemaal dingen die thuishoren in de historische handelsstad Leipzig. Een echte schildertraditie heeft Leipzig, afgezien van Beckmann en Klinger, nooit gekend. Voor schilderkunst moet je eerder in Dresden zijn. Dat is van oudsher een echte schildersstad. Na de oorlog heeft de partij echter van bovenaf een schildertraditie in Leipzig proberen te implanteren. De Leipziger Schule was een idee van Alfred Kurella, de schrijver en partij-ideoloog. Kurella was stalinist en was ook enthousiast lid geweest van de jeugdbeweging *Die Wandervogel*. Hij had in 1913 deelgenomen aan de Erster Freideutscher Jugendtag op de Hohe Meissner in de buurt van Kassel. Al in het vooroorlogse expressionismedebat gold hij als een van de grote tegenspellers van apologeten van de avant-garde als Herwarth Walden.

**G.G.:** *Welke link bestond er precies tussen Kurella en de Hochschule?*

**L.D.:** Een indirecte link. Kurella had een leidende positie in de Oost-Duitse Akademie der Künste. Daarnaast was hij voorzitter van de cultuurcommissie van het Politbureau van de Oost-Duitse communistische partij. In deze en andere functies heeft hij zich sterk gemaakt voor de doorvoering van de principes van het socialistisch-realisme in de DDR. En om de een of andere reden werd de Hochschule in Leipzig als model-school aangewezen. Men droomde over een socialistisch kunstenaarscollectief, en met jonge Leipziger schilders als Werner Tübke, Bernard Heisig en andere jonge, nog onbekende schilders uit Leipzig, probeerde men deze droom te verwezenlijken. De Russen en het realisme van schilders als Menzel en Leibl golden als de grote voorbeelden. Zogenaamd getalenteerde studenten werden naar Leningrad gestuurd om te worden gedruild in de socialistisch-realistische leer. Als ze terugkwamen, waren ze zelf docenten. Dat was nog steeds bepalend voor de Hochschule in mijn dagen: deze merkbaar-

dig symbiose tussen een historisch gevormde ambachtelijke kern en een pas veel later geïmplanteerde ideologische schildertraditie. Maar eigenlijk gaan we nu voorbij aan het meest wezenlijke. Wat voor ons studenten werkelijk belangrijk was, vond altijd buiten de academie plaats. Bijvoorbeeld de West-Duitse televisie. Ook dat was een verschil met Dresden. Wij konden in Leipzig de West-Duitse televisie ontvangen. En met name daarover ging het gesprek in de kroeg. We vertelden elkaar wat we de dag ervoor op de West-Duitse televisie hadden gezien. Als je het hebt over de jaren 80... die speelden zich hoofdzakelijk af binnen deze mediale context.

**G.G.:** *Waar keken jullie naar?*

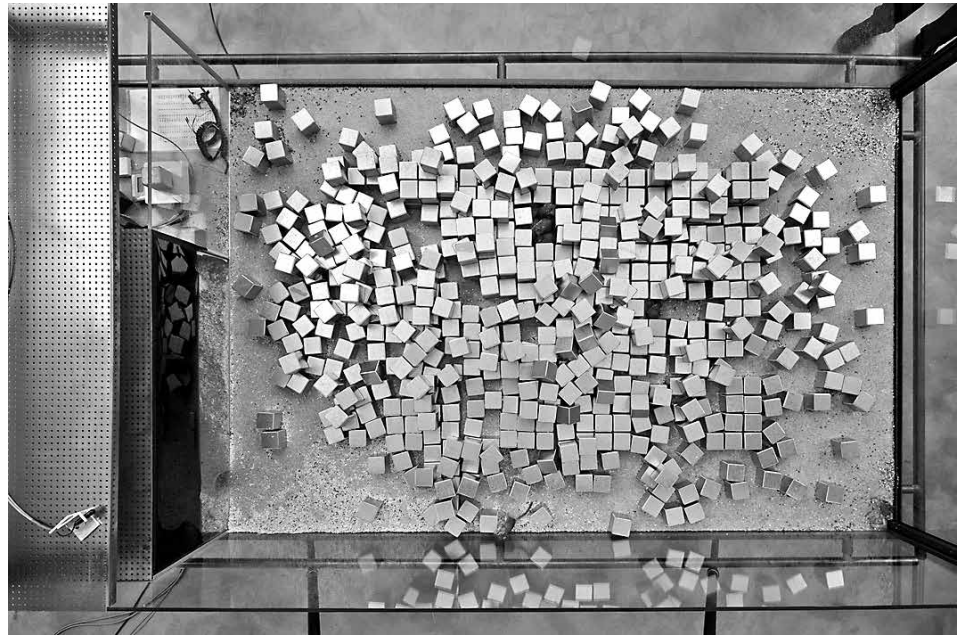
**L.D.:** Films van Godard. Of van Alexander Kluge. Daarnaast bestond er in Leipzig ook een klein filmhuis, het Filmkunsttheater CASINO. Daar werden vooral films gespeeld uit het filmarchief van de staat, waar de oude UFA-films waren ondergebracht, maar bijvoorbeeld ook de avant-gardefilms van Eggeling, Richter, Bunuel en Moholy-Nagy. We keken naar de oude UFA-films. Of naar films uit het Oostblok. Eigenlijk waren er twee invloeden. Je zou het een warme en een koude stroom kunnen noemen. De koude stroom kwam vanuit het Westen: Kluge, Godard, de surrealisten. De warme stroom vanuit het Oosten: Tarkovski, Kieslowski, de Hongaren Martha Meszaros, Ferenc Kosa, Gabor Body en de 'Zwarte Golf' in de Joegoslavische cinematografie. Dat was interessant. Maar de basis en het uitgangspunt vormden voor mij de klassieke avant-gardefilms van de jaren 20 en die kon je in CASINO bekijken. In zoverre was hier ook sprake van een fundamenteel andere artistieke socialisatie, dan iemand van mijn leeftijd in het Westen doorliep.

**G.G.:** *In welke zin anders?*

**L.D.:** Wij waren in wezen autodidacten. We keken naar de West-Duitse televisie of gingen naar het filmhuis. Dat heeft ons gevormd. Later kwam ik er overigens achter dat van vrijwel het gehele oeuvre van Kluge illegale kopieën beschikbaar waren in het filmarchief in Oost-Berlijn. Ook kwam het wel voor dat westerse producenten kopieën opstuurden. Zo circuleerden in de tekenfilmstudio van de DEFA in Dresden, waar ik mijn eerste film *Der Mond* (1975) heb opgenomen, kopieën van films van onder anderen Werner Herzog en John Cassavates. Die werden daar gewoon vertoond. En in de zaal zaten dan vooral kunstenaars als Penck. Filmmensen hadden er eigenaardig genoeg geen enkele belangstelling voor. Ze zouden er vermoedelijk ook weinig mee zijn opgeschoten, als ze deze films wél hadden bekeken. Want om er echt over te kunnen reflecteren, bezaten ze domweg niet het geschikte referentiekader. Daarom hadden wij aanvankelijk ook betrekkelijk weinig aan de westerse kunsttijdschriften, die in de bibliotheek van de Hochschule wel degelijk konden worden ingezien. Je bekeek een foto van een groep kunstenaars in het atelier van Andy Warhol, maar je had geen flauw benul wat die daar zaten te doen. Artistieke processen hebben altijd ook te maken met een sociale werkelijkheid; en van de sociale werkelijkheid van het Westen, kon men zich in de DDR geen voorstelling maken. Zoals iemand die het niet heeft meegemaakt, zich amper een voorstelling kan maken van de sociale werkelijkheid van de DDR. Het was dus allemaal wel beschikbaar, maar in feite ging het om dood kapitaal. En ik wilde dit kapitaal voor mijn films gebruiken. Op een gegeven moment realiseer je je dan: Ik zou eens naar het Westen moeten gaan. Gewoon, even kijken hoe het daar is. Dat heb ik jarenlang geprobeerd.

**G.G.:** *Wanneer heb je het voor het eerst geprobeerd?*

**L.D.:** Meteen al in het begin. *Der Mond* draaide in 1976 op het animatiefilmfestival in Annecy. Een andere film, *Einmart* (1981), werd vertoond op het kortfilmfestival in Oberhausen. En ik mocht er niet naartoe. Je had wat verkocht in de kunsthandel en met het beetje geld dat je had verdiend kon je alleen een fles drank kopen. Reizen mocht je niet. Tien jaar lang heb ik het geprobeerd. Elk jaar opnieuw. Pas de tiende aanvraag, in 1986, werd gehonoreerd. Ik kreeg een paspoort waarmee ik voor drie dagen naar Hamburg mocht reizen. Deze drie dagen waren voldoende. In één oogopslag werd mij duidelijk dat het beeld van het Westen dat men ons in de DDR voorschotelde, neerkwam op bedrog. Ik voelde me zelfs persoon-



Lutz Dammbeck

Re\_Re-Education, 2007, Galerie COMA, Berlin, foto: Bertram Kober

lijk beledigd. Weer thuis in Leipzig, heb ik meteen mijn elfde aanvraag ingediend: het verzoek om de DDR voorgoed te verlaten.

### Oost/West

**G.G.:** *Eenmaal in het Westen trof je een artistiek klimaat aan waarin volstrekt andere condities heersten dan in de DDR. Ben je sinds je Übersiedlung naar de Bondsrepubliek anders gaan werken?*

**L.D.:** Ik heb het altijd belangrijk gevonden om zo onafhankelijk mogelijk te opereren. Mijn eerste film in het Westen heb ik nog gemaakt met een grote productiemaatschappij. Dat was pure horror. Voor bij wijze van spreken elk potlood moest je verantwoording afleggen. Al na een week of twee kregen we slaande ruzie. In 1990 heb ik mijn eigen filmproductiemaatschappij opgericht. Sindsdien doe ik alles in eigen beheer. En dat is misschien toch een wezenlijk verschil met hoe kunstenaars in het Westen normaliter te werk gaan. Van de leraars aan de Hochschule in Dresden, waar ik sinds 1998 lesgeef, ben ik bijvoorbeeld de enige kunstenaar zonder galerie. Allemaal werken ze met galerieën. Dat wil zeggen: met de kunstmarkt. Een andere situatie kunnen ze zich überhaupt niet voorstellen. Weliswaar hebben ook westerse kunstenaars de nodige kritiek op de kunstmarkt, echter vaak zonder te beseffen dat zijzelf mede dankzij de markt bestaan. Dat is iets wat wij indertijd in het Oosten hebben geleerd.

**G.G.:** *Hoe men autonoom kan blijven?*

**L.D.:** Ja, niet uit recalcitrantie, maar eerder uit principe. Autonomie behoort als het ware tot het esthetische concept van mijn films. Wat ik wel merk is dat het de laatste jaren steeds moeilijker wordt om deze onafhankelijkheid te bewaren. Het kunstsysteem lijkt steeds meer in de greep te zijn van een kapitalistisch mechanisme, dat erop gericht is het autonome, solistische model te laten verdwijnen. In Hamburg bijvoorbeeld zijn er naast mijzelf nog maar één of twee mensen, die als auteurscinemasten zelf films produceren. Inmiddels is het al zover dat ik geen aanvragen meer mag indienen bij de Filmförderung. Ze stellen namelijk als voorwaarde dat je een besloten vennootschap of iets dergelijks bent. Dat wil zeggen: Je moet een binnen de kapitalistische structuur bestaande organisatievorm hebben. Dat men mij überhaupt nog de mogelijkheid gunt om films te produceren op mijn manier, zal er mee te maken hebben dat ik als kunstenaar inmiddels mijn sporen heb verdiend. Voor de generatie die nu op de filmacademie zit, zal de situatie echter volstrekt anders zijn. Voor hen zal er niets anders opzitten dan aan te kloppen bij een producent. Tenzij ze iets doen in de trant van *Herbstsalon*.

**G.G.:** *Een van je eerste projecten in het Westen was Herakles Höhle, de film waarover je eerder vertelde dat je hem eigenlijk al in de DDR had willen maken. Op de Herbstsalon-tentoonstelling heb je delen van het storyboard van deze film gepresenteerd. Daarvoor waren er al live-uitvoeringen op locaties die eigenlijk bestemd waren voor amateurkunstenaars. In feite ging*

*het hier om een soort expanded cinema: een amalgama van film, beeldende kunst en performance. Hoe kwam je tot deze vorm?*

**L.D.:** Wat me oorspronkelijk voor ogen stond was een experimentele film, met een open vorm, beelden over elkaar heen, interviews, animatie, non-cameratechnieken enzovoorts. Al snel werd echter duidelijk dat ik daarvoor in de DDR geen toestemming zou krijgen. Dan kom je op een punt dat je je afvraagt: Wat doe ik met al dat materiaal dat ik heb verzameld? Van daaruit is toen het idee ontstaan dat het materiaal ook op een andere manier gepresenteerd zou kunnen worden. Live in de ruimte, als een ruimtelijke multimediacollage waarvan het publiek onderdeel uitmaakt. Met filmprojecties, diaprojecties, teksten, een cameraman, een danseres, een musicus enzovoorts. En ik moet zeggen, het effect was overweldigend. Licht/donker, schaduwbeelden, sprookjes, Duitse geschiedenis, nationaalsocialisme... Maar in de DDR stond dat uiteraard gelijk aan spelen met vuur. Onderdeel van het storyboard dat ik op *Herbstsalon* presenteerde, waren bijvoorbeeld foto's van nazikunstwerken gelardeerd met citaten van Arno Breker. Ik kan me nog herinneren dat een oudere beeldhouwer naar me toekwam. De man, die overigens zelf nog les had gehad van de nazi-beeldhouwer Josef Thorak, was totaal in paniek. Haal dat van de muur! Haal dat in hemelsnaam van de muur! Zorg dat de Russen het niet zien! Het was gewoon griezelig. Ik dacht: Die man is psychotisch. Ik begreep volstrekt niet wat hem bezielde. Maar het had natuurlijk alles te maken met het verschil tussen de generaties waarover we eerder spraken. Voor de oudere generatie was dat echt een trauma. Zelfs nog in 1984.

**G.G.:** *Ondertussen werd in West-Duitsland heel anders tegen je werk aangekeken. In het nog voor jouw vertrek uit de DDR verschenen standaardwerk *Zweimal deutsche Kunst nach 1945* (1985), vergelijkt Karin Thomas de collage-esthetiek van Herakles met de esthetiek van West-Duitse kunstenaars als Kiefer en Syberberg.<sup>4</sup> Was je je indertijd van dit soort parallellen bewust?*

**L.D.:** Nee, Syberbergs Hitlerfilm heb ik bijvoorbeeld pas veel later leren kennen. **G.G.:** *Niettemin zou het kunnen verklaren waarom je na je vertrek uit de DDR bij wijze van spreken in een gespreid bedje terecht bent gekomen. Wat in Oost-Duitsland 'contrarevolutionair' was, paste in West-Duitsland min of meer in de mainstream. Je kon meteen aanschuiven bij Vergangeneheitsbewältigung-projecten als de Hamburgse tentoonstelling *Arbeit in Geschichte / Geschichte in Arbeit* (1988), waar je Herakles presenteerde in de vorm van een installatie.<sup>5</sup>*

**L.D.:** Dat lag toch echt genuanceerder. Uitgangspunt van *Herakles* was een tekst van Heiner Müller, *Herakles 2 oder die Hydra*. Dat was voor veel West-Duitse critici al op het randje. Müller was midden jaren 80 in de Bondsrepubliek op zijn zachtst gezegd niet echt in de mode. En met mijn film over Arno Breker, *Zeit der Götter* (1992), heb ik echt gigantische problemen gehad. Daar was werkelijk niemand in geïnteresseerd. Steeds weer kreeg ik te horen: Dat heeft de



Lutz Dammbeck

Atlasmacher, 2010, Kunstraum im Deutschen Bundestag, Berlin, foto: Bertram Kober

generatie van 68 toch al allemaal gedaan. Waarop ik dan replicerde: Waar hebben jullie het over? Er bestaat toch nog überhaupt geen film over Breker? Even zag het er naar uit dat ARTE overstag zou gaan. Maar daar werkte een Joodse kunsthistoricus, en toen die erachter kwam dat ARTE een film over Breker zou financieren, dreigde hij ontslag te nemen. Uiteindelijk heeft men mij geld gegeven voor een kinderfilm, *Herzog Ernst* (1984-1990).

**G.G.:** Men was niet geïnteresseerd omdat men van mening was dat jij als Oost-Duitsers bezig was met een inhaalslag? Of anders geformuleerd: omdat artistieke Vergangheitsbewältigung eind jaren 80 in de Bondsrepubliek werd beschouwd als een inmiddels afgerond project?

**L.D.:** Ja, maar het is natuurlijk de vraag of dat klopt. Mijn persoonlijke ervaring wijst in een andere richting. Toen ik met het onderzoek voor de Brekerfilm begon, was net Werner Best overleden. Best was een van de partij-ideologen. Hij behoorde tot de idealistisch-filosofische kern van het nationaalsocialisme. Toch was niemand ooit op het idee gekomen om eens met de man te gaan praten. En hoeveel interviews met Breker zelf bestaan er nu eigenlijk precies? Ik ken er toevallig een uit de jaren 60, afgenomen door linkse architectuurstudenten uit Berlijn. Breker zit echt op de praatstoel. Aan alles merk je dat hij verguld was met de aandacht van zijn jonge interviewers. Hij had echt het gevoel: Deze jongeren behoren tot een nieuwe generatie, die in tegenstelling tot de wederopbouwgeneratie wél bereid is naar ons te luisteren. We kunnen nu eindelijk ons verhaal doen. Maar wat heeft deze West-Duitse generatie van 68 gedaan? Na afloop van het interview zijn ze linea recta naar huis gegaan om hun antifascistische pamfletten te schrijven. Het gevolg was dat de deur, die heel even op een kierje stond, voorgoed op slot ging. Dat was bij de Brekerfilm misschien nog wel het grootste probleem: iemand vinden uit de kerngroep van het nationaalsocialisme, die bereid was te praten. Velen waren al overleden. En zij die nog wel in leven waren, dachten: Daar heb je weer zo'n ideologische scherp-slijper. In zoverre ben ik eerder geneigd te stellen dat men in de Bondsrepubliek de kans om het naziverleden adequaat te verwerken heeft gemist. Je had *re-education*. En als onderdeel van die *re-education* hield men zich bezig met het verleden. Dat is echter wat anders dan *Vergangheitsbewältigung*. Die heeft nooit plaatsgevonden.

### Re-education

**G.G.:** Re-education, het antifascistische heropvoedingsprogramma dat de Duitsers na 1945 moesten doorlopen, was het centrale thema van je recente tentoonstelling in het gebouw van de Duitse Bundestag in Berlijn, *Atlasmacher* (april-juli 2010). Re-education zal ook het thema worden van je nieuwe film, waaraan je momenteel werkt. Hoe verhoudt dit soort recente projecten zich tot vroegere projecten als *Herakles*?

**L.D.:** Het basisprincipe is steeds hetzelfde: materiaal herschikken in een ruimte. Dat was al het principe van de *Herakles*-uitvoeringen. En zo ben ik nu ook weer in Berlijn te werk gegaan. Ik heb in de tentoonstellingsruimte een ateliersituatie gecreëerd. Ook thematisch vloeien al mijn projecten min of meer uit elkaar voort. Veel van het materiaal in de Berlijnse tentoonstelling was al 25 jaar oud. Het bleek prima met het nieuwe materiaal samen te gaan. Natuurlijk heeft in de loop der jaren een accentverschuiving plaatsgevonden. Je zou mijn huidige werk kunnen beschouwen als een contemplatie van vroegere projecten als *Herakles*. Wat me tegenwoordig vooral bezighoudt is... waarom zijn de West-Duitsers zo'n eigenaardige mensen? Naar mijn stellige overtuiging heeft dat alles te maken met die naoorlogse heropvoeding. Als ik dat aan collega-kunstenaars met een West-Duitse achtergrond vertel, reageren ze steevast verbaasd: Heropvoeding, dat was toch iets wat in het Oosten gebeurde? Ze zijn nooit op het idee gekomen dat ze zelf het product zijn van *re-education*.

**G.G.:** Hoezo? Voor een indertijd West-Duitse kunstenaar als Syberberg zal deze boodschap toch niet echt als een verrassing komen. Sterker: De naoorlogse re-education, die niet in de laatste plaats ook van kunstenaars liberaal denkende en voelende burgers van de nieuwe democratische Bondsrepubliek moest maken, was al rond het midden van de jaren 70 zo'n beetje het hoofdonderwerp van zijn werk. Mij is met andere woorden nog steeds niet helemaal duidelijk waarin precies het verschil schuilt tussen jouw *Herakles*-project en datgene wat omstreeks dezelfde tijd in het Westen gebeurde onder het mom van artistieke *Vergangheitsbewältigung*.

**L.D.:** Het verschil is dat men in het Oosten deze *re-education* niet heeft doorlopen.

**G.G.:** Leg uit wat je bedoelt.

**L.D.:** Dat hoef ik niet uit te leggen. Dat is gewoon een feit. De Russen hebben zo iets niet gedaan. Althans niet op de manier van de Amerikanen. Met name de Amerikanen hanteerden volstrekt andere technieken om,

zoals het werd genoemd, het fascisme van zijn kern te ontdoen.

**G.G.:** Wat voor een soort technieken?

**L.D.:** Het was een min of meer klassiek pedagogisch programma à la Moritz Schreber, maar dan op een zeker voor die tijd hypermoderne leest geschoeid. Met een cocktail bestaande uit rock, pop, sociologie, cybernetica, systeemtheorie, interdisciplinariteit en allerlei grensoverschrijdende toestanden... Die cocktail was echter niet alleen in West-Duitsland, maar overal in het Westen te verkrijgen. Ik zal je een voorbeeld geven. Een belangrijke rol in mijn project voor de Duitse Bundestag speelde een installatie die in 1970 te zien was op een tentoonstelling in het Jewish Museum in New York: *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*. Tot de deelnemers aan deze tentoonstelling behoorden onder anderen de computerwetenschapper Ted Nelson, de filosoof Maurice Merleau-Ponty en kunstenaars als Hans Haacke, Joseph Kosuth, John Baldessari, Nam June Paik en Lawrence Weiner. De curator was Jack Burnham, indertijd de drijvende kracht achter de zogenaamde 'systems art'. Daar werd het allemaal publiekelijk gedemonstreerd. De installatie waar ik op doel was een van de blikvangers van de tentoonstelling. Misschien laat het werk zich nog het beste typeren als een soort kruising tussen een cybernetisch wereldmodel en een behavioristisch proeflaboratorium. Het bestond uit een kleine duizend metalen kubussen, die samen een soort stad moesten voorstellen. De opstelling van de kubussen was door een computer met geometrische precisie berekend. Vervolgens liet men er levende muizen in los, die door tegen de kubussen aan te stoten kleine veranderingen teweegbrachten in de geometrische ordening. De computer registreerde de veranderingen. Aldus probeerde men het gedragspatroon van de muizen in kaart te brengen. Uiteindelijk is het experiment mislukt. Alle muizen zijn nog tijdens de tentoonstelling gestorven. Om het idee erachter te verduidelijken, heb ik in Berlijn een film vertoond van het prepareren van een dode muis. Men haalt de echte muis eruit en stopt er een hol lichaam in. Dat is *re-education*. Het lijkt nog wel op een muis, maar het is geen muis meer.

**G.G.:** En zo iets hebben de Russen niet gedaan?

**L.D.:** Nee, de Russen hebben zo gewoon niet gedacht. De Russen droomden weliswaar ook van *mind control*, ze wilden evengoed de wereld als een cybernetische machine kunnen besturen, maar bij hen is dat soort dromen uiteindelijk aan de buitenkant gebleven. Het beslissende element is echter de samenstelling van de cocktail. En in het Oosten heeft men wat dat betreft het belang van ontspanning, van entertainment onderschat. Ze hebben ons bij wijze van spreken een nieuw kapsel aangemeten. Het ging om een louter cosmetische verandering. Dat kon op den duur niet goed gaan, was welhaast gedomd om te mislukken. Je kunt lang en breed filosoferen over de vraag waarom het Oostblok ten onder is gegaan. Maar mijns inziens had het mede hiermee te maken. De Amerikanen hebben het zelf gezegd: Skinner verslaat Pavlov.

**G.G.:** Het klassieke conditioneringsmodel van de Rus Ivan Pavlov zal uiteindelijk het onderspit delven tegen het radicaal behavioristische model van de Amerikaan Burrhus Skinner.

**L.D.:** Die rivaliteit dateert al uit de begindagen van de Koude Oorlog. In 1949 vond in Boedapest het gerucht makende proces plaats tegen de Hongaarse kardinaal József Mindszenty, die door het communistische regime werd beschuldigd van hoogverraad en illegale geldtransacties. Het verbijsterende was dat Mindszenty zich schuldig verklaarde op vrijwel alle hem ten laste gelegde feiten. De Amerikanen vermoedden dat hij een volledige hersenspoeling had ondergaan. En dit vermoeden werd nog sterker, toen tijdens de Koreaanse Oorlog Amerikaanse soldaten in krijgsgevangenschap procommunistische statements begonnen af te geven. Men was ervan overtuigd dat de Russen en de Chinezen beschikten over technieken om mensen volledig opnieuw te programmeren. Dat was het begin van de experimenten waarover mijn film *Das Netz* (2004) gaat.<sup>6</sup> Met nieuwe wetenschappelijke inzichten en nieuwe technologieën, waaronder later ook LSD, ging men in de Verenigde Staten op zoek naar mogelijkheden om veranderingen aan te brengen in het innerlijk, zonder dat dit aan de buitenkant zichtbaar zou zijn. Meer specifiek: om zonder chirurgische

ingrepen mensen opnieuw te programmeren, hun manier van denken én voelen volledig om te draaien. En om dit doel te bereiken, werden alle disciplines aangewend, waaronder ook cultuur en esthetiek. Want dit heropvoedingsprogramma had onmiskenbaar ook een esthetische dimensie. Daarom is die New Yorkse tentoonstelling voor mij zo belangrijk. Voor mijn project in Berlijn heb ik onder anderen Jack Burnham en Hans Haacke geïnterviewd. Met name Haacke is een typisch product van deze *re-education*. Je zou hem wat dat betreft een prototypische kunstenaar kunnen noemen.

**G.G.:** Prototypisch in welke zin?

**L.D.:** Haacke is het prototype van de antifascistische kunstenaar, die deze hele naoorlogse moderniteit heeft doorlopen. Een telg van het naoorlogse modernisme, die als student al deelnam aan internationale uitwisselingsprogramma's enzovoorts, en langs deze weg niet alleen esthetisch maar ook filosofisch werd ingewijd in een bepaalde intellectuele kosmos. Dat heeft hem gevormd. En op zijn beurt fungeert hij zelf ook weer als een rolmodel. Ik wil daar verder geen waardeoordeel aan verbinden. Dat is gewoon zijn biografie. Maar goed, met dit soort vragen houd ik me tegenwoordig vooral bezig. Waarom heeft Skinner getriomfeerd over Pavlov? Waarom hebben reclame en entertainment getriomfeerd over de propaganda? **G.G.:** Prikkelend vind ik met name dat Oost en West hiermee in een volledig ander licht komen te staan. We hebben immers nog steeds sterk de neiging naar het Oostblok te kijken met in ons achterhoofd de oude totalitarismetheorie. Jouw stelling dat in het Oosten geen werkelijke re-education heeft plaatsgevonden, impliceert echter dat we de DDR veeleer moeten beschouwen als een klassieke dictatuur. Er was een staat die mensen onder de duim hield. En er waren mensen die in hun dagelijkse doen en laten de staat zoveel mogelijk negeerden. Zoals je eerder opmerkte: de socialisatie die jij als kunstenaar in het Oosten hebt doorlopen, was in wezen autodidactisch. Terwijl kunstenaars van jouw leeftijd in het Westen...

**L.D.:** Ze hebben het graag gedronken, met volle teugen. Terwijl wij in het Oosten het glas niet hebben aangeraakt.

**G.G.:** Dat is het verschil?

**L.D.:** Dat zou best kunnen.

### Noten

- 1 Oliver Jungen, *Der Justitiar sitzt in jedem Hinterkopf*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 juli 2010.
- 2 Citaat ontleend aan: Doris Liebermann, *'Geduld, dulden, Ungeduld...'* Der 1. Leipziger Herbstsalon 1984, zie [http://www.stiftung-aufarbeitung.de/downloads/pdf/va151104\\_lieber.pdf](http://www.stiftung-aufarbeitung.de/downloads/pdf/va151104_lieber.pdf)
- 3 Lutz Dammbeck, *Filme und Mediacollagen 1975-1986* (dvd), Edition Filmmuseum, Potsdam, Filmmuseum/München, Goethe-Institut, 2008. Naast alle films van Dammbeck tot *Herakles Höhle* bevat deze dubbel-dvd ook de nodige achtergrondinformatie, waaronder een bloemlezing uit het Stasidossier.
- 4 Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Köln, DuMont Buchverlag, 1985, pp. 276 e.v.
- 5 *Arbeit in Geschichte / Geschichte in Arbeit* (red. Georg Bussmann & Projektgruppe der Gesamthochschule Kassel), Nischen, Kunsthaus Hamburg, 1988, pp. 108 e.v.
- 6 [http://www.t-h-e-n-e-t.com/start\\_html.htm](http://www.t-h-e-n-e-t.com/start_html.htm)

Tot 26 september loopt de tentoonstelling *Re\_Re-education* van Lutz Dammbeck in het Sprengel Museum, Kurt-Schwitters-Platz, 30169 Hannover (0511/168-43875; [www.sprengel-museum.de](http://www.sprengel-museum.de)).

# F

**15 oktober  
2010  
deadline  
buitenland  
ateliers**

**Diverse werkperiodes  
in 2011/2012.**

**Voor beeldend kunstenaars,  
vormgevers, architecten en  
bemiddelaars.**

**FONDS VOOR  
BEELDENDE KUNSTEN  
VORMGEVING  
EN BOUWKUNST**



**PARIJS ATELIER HOLSBOER  
BERLIJN PROJECTSTUDIO  
BERLIJN KÜNSTLERHAUS BETHANIEN  
CANADA BANFF  
RIO DE JANEIRO/SÃO PAULO CAPACETE  
STOCKHOLM IASPIS**

**IN NEDERLAND:  
DEN HELDER POMPGEMAAL**

Meer informatie, voorwaarden en aanvraagformulieren:  
[www.fondsbkvb.nl](http://www.fondsbkvb.nl) / 020-5231523

# PRMNS

naim / bureau europa

**Panels**  
An inquiry into the spatial,  
the sonic and the public

**Klankinstallatie door  
Paul Devens**  
12 september 2010 t/m  
16 januari 2011

**Symposium**  
29 en 30 oktober 2010

Met lezingen en concerten  
van: Justin Bennett, Karin  
Bijsterveld, Emre Erkal, Raviv  
Ganchrow, Brandon Labelle,  
Wim Langenhoff, Eran Sachs,  
Janek Schaeffer, Basak  
Senova, Kees Tazelaar en  
Esther Venrooy.  
Presentatie: Armeno Alberts.

Intro in situ, werkplaats en  
productiehuis voor actuele  
muziek in Maastricht is partner  
binnen dit project.

Meer informatie en aanmelden:  
[www.bureau-europa.nl](http://www.bureau-europa.nl)  
Informatie over Paul Devens:  
op [www.pauldevens.com](http://www.pauldevens.com)

**NAiM / Bureau Europa**  
Avenue Céramique 226  
6221 KX Maastricht

**Openingstijden**  
dinsdag t/m zondag,  
11.00–17.00 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

Events & Productions  
For more information:  
[www.janvaneyck.nl](http://www.janvaneyck.nl)  
Subscription mailing list:  
[brief@janvaneyck.nl](mailto:brief@janvaneyck.nl)

**01.10.10**

DEADLINE

## CALL FOR APPLICATIONS FINE ART AND DESIGN

ARTISTS AND DESIGNERS ARE INVITED TO SUBMIT PROPOSALS FOR A ONE-YEAR, TWO-YEAR OR VARIABLE RESEARCH PERIOD IN THE DEPARTMENTS OF FINE ART OR DESIGN. ARTISTS ARE INVITED TO SUBMIT PROPOSALS FOR INDIVIDUAL RESEARCH PROJECTS; DESIGNERS CAN APPLY FOR ONE OF THE PROJECTS FORMULATED BY THE DEPARTMENT.

**22.05.10–21.05.11**

**MATT MULLICAN**

— EXHIBITION, RESEARCH PROJECT IN COOPERATION WITH HEDAH AND EDMOND HUSTINX STICHTING HEDAH, MAASTRICHT, NL

**09.09–06.10.10**

SOCIETE REALISTE

## THE FOUNTAINHEAD AND OTHER ARTWORKS

— EXHIBITION  
PLATFORM3, MUNICH, DE

**01&02.10.10**

SAMO TOMSIC, ANA ZERJAV, PIETRO BIANCHI

## THEORY AND PRACTICE IN PSYCHOANALYSIS

— TWO-DAY CONFERENCE

**04.10.10**

RODRIGO NUNES

## SUBJECT, EVENT, SEPARATION

— THE POLITICS OF BADIOU AND DELEUZE AND GUATTARI  
LECTURE

**05.10.10**

RODRIGO NUNES

## STRONGER ARE THE POWERS OF THE PEOPLE

— POLITICS, POETICS AND POPULAR EDUCATION IN  
BRAZILIAN CINEMA 1962–1979  
LECTURE, FILM SCREENING

**06.10.10/11:00**

**RICHARD PINAS**

— LECTURE

**07&08.10.10**

CLIC

## THE FREUDIAN LEFT RECONSIDERED

— TWO-DAY CONFERENCE ORGANISED BY DOMINIEK  
HOENS IN COOPERATION WITH FRANK VANDE VEIRE,  
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR SCHONE KUNSTEN, BE

**05&06.11.10**

## PAINTING—THE IMPLICIT HORIZON

— TWO-DAY CONFERENCE ORGANISED BY AVIGAIL  
MOSS, KERSTIN STAKEMEIER

**10.11.10/11:00**

**SUSANNE KRIEMANN**

— LECTURE

# Duitse kunst voor en na 1989: politiek, projecten en patriarchen

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Met *Male Lago* wijdde de Berlijnse Neue Nationalgalerie eind 2005 een grote retrospectieve aan Jörg Immendorff.<sup>1</sup> In de Duitse media kreeg deze overzichtstentoonstelling opvallend meer aandacht dan doorgaans het geval is bij beeldendekunstexposities. Zelfs in televisiejournals die zich hoofdzakelijk op politieke verslaggeving richten, zoals *Tagesthemen*, kwam de retrospectieve aan bod. Een van de redenen daarvoor was ongetwijfeld dat Jörg Immendorff enige tijd vóór de retrospectieve wegens een bizar schandaal met cocaïne en elf prostituees de voorpagina's van de boulevardkranten had gehaald en dus bekend was bij het grote publiek. Een andere reden was dat de kunstenaar aan ALS leed, de zeldzame ziekte die ook Stephen Hawking trof en die bij datzelfde grote sensatiebeluste publiek altijd wel op voyeuristische belangstelling kan rekenen. Dat alleen verklaart evenwel nog niet waarom Gerhard Schröder ter gelegenheid van Immendorffs tentoonstelling een bijzonder emotionele toespraak hield, luttele dagen nadat hij zijn herverkiezing als bondskanselier misliep en als een van zijn laatste officiële daden voordat hij zich terugtrok uit de politiek.<sup>2</sup>

Schröder hield deze toespraak niet alleen omdat de kunstenaar een oude vriend van hem was. Blikken we vandaag terug op die toespraak (gehouden in de laatste seconden van de rood-groene coalitie en met als achtergrond een tentoonstellingsinrichting die uitsluitend uit rode elementen was opgebouwd), dan werd die vooral gemotiveerd door het feit dat Immendorff in de voorbije decennia de Duitse linkse politieke kunstenaar bij uitstek was geweest. En Schröder was de voorlopig laatste linkse regeringsleider – als we tenminste afgaan op zijn imago en zijn levensloop, eerder dan op de politiek die hij voerde. Het paradigma van de politieke kunstenaar dat Immendorff belichaamde, kende echter naast heroïsche fases van politisering ook melancholische fases van depolitisering, waarbij beide bewegingen onderling verbonden zijn en zich over een langere tijdsperiode manifesteren. Ook met een dergelijk 'af en aan' kon de afscheidnemende kanselier zich wellicht identificeren. De toespraak en de tentoonstelling lijken het einde van een dergelijke periode aan te geven. Aan de ene kant markeert *Male Lago* het einde van Immendorffs project van een schilderkunst die steeds opnieuw nadent over de praktische politieke plaats van de kunstenaar – vandaag de dag schildert Immendorff niet meer, hij laat zijn werk aan assistenten over die op zijn aanwijzingen afgaan, en ogenschijnlijk is hij niet langer geïnteresseerd in kunstpolitieke thema's of tijdsdiagnoses. Aan de andere kant luidt Schröders toespraak het einde in van een politieke generatie die nog persoonlijke vriendschapsbanden met kritische kunstenaars onderhield.

Bijna op de kop af 25 jaar eerder waren er óók parlementsverkiezingen en was ik met mijn toenmalige groep te gast in Düsseldorf. Op de avond van de verkiezingen speelden we in het Ratinger Hof, het belangrijkste punkcafé van toen, op een festival met de naam *Finger für Deutschland* [de middelvinger voor Duitsland, nvdv]. De eigenares van het café was Carmen Knoebel, de vrouw van kunstenaar IMI Knoebel, die ook aan het hoofd stond van *Pure Freude*, een van de belangrijkste onafhankelijke Duitse platenlabels. Tegelijk met het festival vond er een grote groepstentoonstelling plaats onder dezelfde naam, in Immendorffs atelier. Die tentoonstelling was opgevat als het derde deel van een reeks manifestaties van een nieuwe generatie kunstenaars; de eerste twee delen waren de tentoonstellingen *Elend* (in het bureau van Martin Kippenberger in West-Berlijn, 1979) en *Aktion Pisskrücke – Geheimdienst am Nächsten* (in het Hamburgse Künstlerhaus, 1980). De kunstenaars die aan deze shows meewerkten hadden allemaal nauwe banden met punk en andere radicale nieuwe muziek en zouden het klimaat van de jaren 80 in Duitsland in grote

mate mee bepalen: Martin Kippenberger, Werner Büttner, Albert Oehlen, Ina Barfuß, Thomas Wachweger, Georg Herold, Hubert Kiecol, Günther Tuzina, Hilka Nordhausen en vele anderen. Een van hen, Albert Oehlen, die in dezelfde groep speelde als ik, werd in zijn ideeën over politieke kunst sterk beïnvloed door Immendorff.<sup>3</sup>

Immendorff had in de jaren 70 acties geleid tegen de oorlog in Vietnam, een bureau voor huurdersolidariteit opgericht en was uiteindelijk partijschilder van een maoïstische groepering geworden. Nadat hij zich aan het eind van de jaren 70 weer van deze groep had gedistantieerd, was hij een tijdje activist bij de 'Bunte Liste', een voorloper van de groene partij, en stond zelfs op een lijst bij de verkiezingen. Uitgerend op de avond van ons festival was Immendorff op straat door een patrouille opgepakt: voor een geplande actie was hij gekleed in een politie-uniform de oude binnenstad van Düsseldorf ingetrokken, waar ze hem op beschuldiging van onbevoegde ambtsuitoefening hadden meegenomen naar het bureau. Ook Joseph Beuys, zijn vroegere leraar en vaderfiguur, was erbij toen Immendorff later op de avond na zijn vrijlating met veel tamtam in het Ratinger Hof werd verwelkomd. Die Grugas – de band met Kippenberger aan de drums en een in vergetelheid geraakte dichter uit Stuttgart als zanger – waren net klaar met hun set en werden afgelost door een combo dat zich Die Hitlers noemde: vier jongemannen die voor hun optredens uitgedost waren als de Zware Jongens uit de stripverhalen van Donald Duck.

In tegenstelling tot de rest van de westerse wereld was de idee van een politieke kunst in het Duitsland van de jaren 70 vooral in handen van activisten en *Selbstdarsteller*. Conceptuele benaderingen en het academisch discours dat daarbij hoort, waren in vergelijking met bijvoorbeeld de VS of Groot-Brittannië veeleer een uitzondering. Men vond ze meer in de culturele milieus van de experimentele film of het theater dan in de beeldende kunst, die het sinds (en dankzij) Beuys in de eerste plaats van charismatische persoonlijkheden moest hebben, die in welbepaalde cafés en academies een eigen gezindheid op scène brachten en als levensstijl omarmden. Sigmar Polke, Ulrich Rückriem, Jürgen Klauke en vele anderen waren de min of meer politieke (of de zich toen al depolitiserende) kunstenaars van de jaren 70 in Duitsland – zij waren de voorbeelden en vaderfiguren van wie de volgende generatie in de jaren 80 dan zou moeten zien los te komen. Anders dan in de VS, waar een postconceptueel-feministische en gepolitiseerd-postmoderne kunst voor nieuwe impulsen zorgde (onder meer door de tentoonstelling *Pictures* (Artists Space, New York, 1977) waarvan Douglas Crimp de curator was), was de politisering van mei 1968 in Duitsland na die omwenteling niet door academische discourses bijgestuurd. De receptie van het poststructuralisme en Fredric Jamesons 'laatmarxisme' ging – toch aanvankelijk – geheel aan de Duitse kunstscene voorbij.

Toch leefde er in die kringen ook een onbehagen ten overstaan van de oude referentiepunten. Zij werden dan ook in vraag gesteld, vaak zelfs radicaler dan in academisch-gepolitiseerde kringen het geval was. De grote moeilijkheid was daarbij om de duidelijke en radicaal linkse oriëntering van de vadergeneratie en haar vormen aan te vallen zonder, wat misschien voor de hand had kunnen liggen, conservatieve of rechtse posities in te nemen. In de context van een sociaaldemocratische regering die reeds in de jaren 70 steeds duidelijker optrad als een politiestaat, kan men de – vooral in de punkscene dominante – idee van een aflossing van het oude 'nieuw-links' door een linkse kritiek opvatten als een vorm van zelfkritiek en als een intentieverklaring. Het intellectuele kritische niveau van de late jaren 60 werd echter niet meer gehaald. Sinds de late jaren 70 kregen de sociaaldemocratisch linkse krachten, die nu aan de macht waren, vanuit de subcultuur en artistieke kringen evenwel vaak een moder-

niteits- en beschavingskritiek te verwerken waarin geen moeite meer werd gedaan om de verschillen tussen linkse en rechtse sceptis over de moderniteit onder ogen te zien. Natuurlijk was men niet rechts, maar nuchter bekeken bleef dit evidente inzicht niet steeds overeind in de vele polemieken die wereldkundig werden gemaakt door onder meer Matthes & Seitz, Merve of Konkursbuch – stuk voor stuk uitgeverijen die werkten onder de vlag van de *Vernunftkritik*.<sup>4</sup>

Een beslissend kenmerk van de discussies in de Duitse kunst van de jaren 80 was dat zij werden gevoerd in een soort hyperideologische ruimte. Dit geldt voor de inmiddels uit de DDR naar het Westen geëmigreerde A. R. Penck, maar net zo goed voor Kippenberger, Rosemarie Trockel of de Hamburgse groep rond Albert en Markus Oehlen, Werner Büttner, Georg Herold of de Keulse groep Mülheimer Freiheit met Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Peter Bömmels en vele anderen. Voor hen allen gold dat ze de agonale taal van vroegere gepolitiseerde debatten uit de jaren 60 en 70 (en van verschillende voorlopers uit de kunstgeschiedenis, van surrealistische manifesten tot de tribunen van de situationistische comités) niet gemilderd en zelfs nog opgevoerd hadden. Af en toe werd er zelfs expliciet geopperd dat kunst moest worden opgevat als de voortzetting met andere middelen van het maatschappelijk mislukte project van het maoïsme, vooral dan wat betreft de eigenzinnigheid en het vasthouden aan bepaalde waarheidscriteria in de debatten. Tegelijk wisten alle betrokkenen echter zeer goed dat deze debatten steeds moeilijker een pendant zouden vinden op het maatschappelijk-politieke vlak.<sup>5</sup>

De tekenen van ideologische betrokkenheid en politiek engagement waren alomtegenwoordig, van Kippenbergers *Sympathieke communiste* (1983) en zijn futuristische sovjetuitvindsters, of Pencks figuurtjes die borden en vlaggen in de lucht steken, tot de hakenkruisen en hamers en sikkels op de gebreide doeken van Rosemarie Trockel, Albert Oehlen's Stalinportret *Du sollst nicht so viel töten* [Gij zult niet zo veel doden] en zijn portret van Hitler in primaire kleuren. Al te gemakkelijk zou men deze werken uit het begin en het midden van de jaren 80 kunnen subsumeren onder een kunstbegrip dat ironisch het vermeende einde van de ideologieën tot uitdrukking brengt, in de specifieke context van de (West-)Duitse realiteit, tussen het naziverleden en de actuele Oost-Westspanning. Daarmee zou men echter voorbijgaan aan de ernst waarmee deze werken een probleem thematiseren dat onder meer besloten ligt in het begrip ideologie, dat vandaag de dag uitsluitend als schimpwoord wordt gebruikt: het probleem namelijk hoe de morele legitimiteit van het oppositionele politieke handelen kan worden geconstrueerd. De onstuimigheid en de concentratie waarmee deze kunstenaars verwezen naar een ideologische strijd die als dusdanig niet meer bestond, is ook een uitdrukking van een strijd om begrippen en posities die als basis voor politieke daadkracht konden dienen. Deze strijd woedde daarenboven op in zekere zin vreemd terrein, namelijk dat van de kunst. De idee dat men kunst een bepaalde graad van ernst moest toeschrijven die er helemaal niet bij past en die voortdurend tegengesproken werd door de gebeurtenissen op de markt, die trouwens in de jaren 80 steeds meer de logica van de cultuurindustrie overnam, maakte expliciet deel uit van een programma dat onder meer Albert Oehlen inbracht tegen de universele ironie als gemakkelijksoplossing voor alle problemen.<sup>6</sup>

Ook buiten het domein van de beeldende kunst bestond er toen een debatcultuur zonder directe link met de heersende politiek, met name in de politieke oppositiecultuur die haar wortels had in de kraakbeweging van de vroege jaren 80. Die debatcultuur besloeg het hele spectrum, van fijnzinnig tot fanatiek. Interessant is dat men deze nieuwe politieke formaties in de jaren 80 doorgaans *Die Autonomen* noemde. Met dat predicaat wilden jonge leden van de fundamentalistische

sche oppositie zich zowel onderscheiden van oud-links als van een steeds meer marktconforme hedendaagse cultuur waarvan uiteindelijk ook punk het slachtoffer was geworden. De naam verwijst echter niet toevallig naar een klassieke – burgerlijke – invulling van het maatschappelijke wezen van kunst, vooral dan van de beeldende kunst. Omgekeerd kan men zo ook de toestand van de West-Duitse beeldende kunst in de jaren 80 samenvatten: als een autonome politisering die plaatsvond op basis van gedachtewisselingen tussen charismatische – en vooral mannelijke – personen en groepen. De kunstenaars bedreven in de eerste plaats onderzoek naar de vorm van die gedachtewisselingen en naar de grammatica van de mogelijkheid om gelijk te krijgen en in de kunst politieke argumenten te articuleren, eerder dan daadwerkelijk aansluiting te zoeken bij het actuele debat – zoals bijvoorbeeld bij het AIDS-activisme gebeurde, dat op hetzelfde moment in de VS opgeld deed.

Dat had er ook mee te maken dat men in de maatschappelijke analyse weliswaar de fundamentele waarheden van het oude links-radicalisme volledig in vraag had gesteld, maar niet met betrekking tot het radicalisme en zijn strategieën zelf. Het publieke debat dat in de jaren 80 in de Bondsrepubliek werd gevoerd – bijvoorbeeld dat van de *Historikerstreit* (tussen Ernst Nolte en Jürgen Habermas), over de vraag naar de uniciteit van de Duitse misdaden tijdens de naziperiode<sup>7</sup> – deed men, helemaal in de traditie van het maoïsme van het begin en het midden van de jaren 70, af als burgerlijk theater dat de aandacht afleidde van de échte tegenstrijdigheden. Hoewel de desbetreffende kunstenaars punk in zijn concrete verschijningsvorm al snel niet meer ernstig namen, stond de punkcultuur als nihilistisch-fundamentele oppositievorm nog lange tijd model voor een totaalperspectief. Het was een positie die sterk was bepaald door politieke retoriek en die ook de ontstuijmige strijdcultuur van de verschillende groepen en scènes in leven hield, ook al was zij niet langer in staat om deze op de politieke situatie van Helmut Kohls West-Duitsland te betrekken.

Kohl was dan ook de depolitiserende kanselier bij uitstek. Met zijn volumineus lichaam beschermde hij het toenmalige Duitsland tegen de globale economische ontwikkelingen. Zijn gezapig provinciale en onelegante manier van spreken toverde zijn publiek naar het sprookjesland van een eeuwige, maar ook eeuwig bedreigde vrede, dit alles tegen de prijs van een leven als slaapwandelaar dat zich afspeelt in een historische slow motion. Zowel de generatie van '68 als die van '77 zonk weg in een posthistorische sfeer waarin weliswaar nog strijd werd geleverd over de juiste interpretaties en om de soevereiniteit over specifieke symbolische territoria, maar niet meer werd verwezen naar beslissingen van politici. De zogenaamde nieuwe sociale bewegingen, die zich veelvuldig uit het zicht van het kunststelsel hadden bekommerd om de belangen van het milieu en van minderheden, en die uiteindelijk in de groene partij opgingen, hadden zich in de jaren 80 – tenminste vanuit een hedendaags perspectief – hardnekkig vastgebeten in politiek onwezenlijke problemen. De debatten en mobiliserende krachten werden in de toenmalige Bondsrepubliek veel sterker door de Koude Oorlog bepaald dan ooit tevoren, hoewel de Koude Oorlog vroeger een veel meer te duchten politieke realiteit was. Het gepoker over bewapening en ontwapening, en vooral het zogenaamde NAVO-dubbelbesluit, had de maatschappelijke oppositie die naast het punkradicalisme bestond volledig lamgelegd en tot een puur pacifistische beweging herleid, die geen andere eisen meer kende dan het behoud van het status quo: het niet-plaatsvinden van een militair conflict.

Het sarcasme en de agressieve humor in de beeldende kunst na de punkbeweging hadden precies ook veel te maken met een specifiek aspect van de ontgoocheling in de oppositiepolitiek: een aspect dat niet alleen samenhang met het habituele voortleven

van andere, oudere vormen van radicalisme, maar ook met de toenmalige politiek, die sterk was beïnvloed door het groene pacifisme en zijn eindeloze scenario's over een nakende atoomoorlog en het einde van wereld. In het licht van een zich agressief bewapenende NAVO en een Sovjet-Unie die wegens haar technologische inferioriteit en economische zwakte misschien wel tot alles in staat zou blijken, leken deze doemscenario's toentertijd wellicht aannemelijk en was hun greep op het politieke denken tot op zekere hoogte inderdaad terecht. Anderzijds betekende deze hegemonie van het pacifisme natuurlijk ook dat de dagelijkse politiek maar weinig aandacht kreeg en dat er weinig mobiliserende kracht van uitging. Ook in de schilderijen van pakweg Martin Kippenberger komt de doordeweekse politiek tot midden de jaren 80 slechts als een citaat uit de boulevardpers voor. Algemeen gesproken werden het leven en de politiek van alledag zo weinig erkend dat men er enkel nog aansluiting mee kon vinden via citaten van karikaturale voorstellingen uit de massacultuur.

Ondertussen hadden de regeringen van Reagan in de VS en Thatcher in Groot-Brittannië immers – tien jaar vóór de ondergang van de Sovjet-Unie en het 'reëel bestaand' socialisme – stap voor stap de neoliberale revolutie ingeleid. Misschien is het wat kort door de bocht, maar toch: hun activiteiten bleven nagenoeg onopgemerkt in de nevelsluiers van het pacifisme en een aanslepende Koude Oorlog, die zoals gezegd zijn historische significantie eigenlijk had overleefd. In de ogen van de voltallige oppositie waren Thatcher en Reagan sowieso schurken, want wat kon er nu erger zijn dan hun militaire agressiviteit? Het gevolg was dat de politiek-culturele antennes van de oppositie hun ombouw van de wereld-economie van een fordistisch compromis tot een postfordistisch, liberaal paradijs van ongebreidelde winstbejag, niet langer goed wisten in te schatten.

Na de Duitse hereniging wreef iedereen zich de ogen uit. Niet zozeer vanwege de veranderingen die onmiddellijk in Duitsland werden doorgevoerd, maar omdat ineens een volstrekt ander referentiekader was ontstaan. Het was niet alleen afgelopen met de alles overvleugende metafoer van een onoverbrugbare tegenstelling en confrontatie tussen Oost en West; ook werd duidelijk dat deze metafoer niet meer adequaat was geweest om de globale verhoudingen en hun veranderingen in de voorbije jaren weer te geven. In het politieke mainstream-discours was vaak de volgende typische redenering te horen: Nu de muur gevallen is, het Oosten bevrijd, het socialisme verdwenen en de Koude Oorlog voorbij – nu is alles mogelijk. Alles kan gebeuren. Maar: Nu overal ter wereld de kapitalistische productie en exploitatie triomfeert en nu de lokale arbeidersklassen alle pressiemiddelen tegen de globaal opererende geldeconomie uit handen zijn geslagen – is alles beslist. Alles ligt open – vrijheid; alles is beslist – geen alternatieven meer. Terwijl wij ons blindstaarden op de Koude Oorlog – of terwijl we zelfs daar geen oog meer voor hadden, verblind als we waren door onze radicale verwerping van de onnozele uitwassen van het pacifisme – werd daarbuiten een volledige liberaal-geglobaliseerde wereld opgetrokken, of werd toch de technologisch-economische basis van die wereld gelegd. Een oud citaat van het kunstenaarscollectief Art & Language vatte de nieuwe toestand goed samen: 'De ellende te worden uitgebuit is niets vergeleken met de ellende zelfs niet eens meer te worden uitgebuit.'<sup>8</sup> Mijn eerste boek van de jaren 90 heette dan ook *Freiheit macht arm* [Vrijheid maakt arm].

Toch viel in de Duitse kunst van de late jaren 80 al een nieuwe oriëntering te bemerken. Voordien had Oehlen geargumenteed dat de agressieve stijl van de betere Duitse schilderkunst van de jaren 80, die gebaseerd was op expressieve en humoristische gestes, eigenlijk helemaal niet anticonceptueel was. Ze zou eerder gezien moeten worden als een conceptualisme dat gebruikmaakt van een minder voor de hand liggende exemplificatiestrategie dan bijvoorbeeld die van het historische Amerikaanse conceptualisme, waarvan de achterliggende idee, de voorbeelden en de oneigenlijke randpremissen al lang verworden waren tot een fetisj, een voor zichzelf ontransparante esthetica van gedistingeerde gereserveerd-

heid.<sup>9</sup> Een antagonistische echo van Oehlen's houding weerklonk later in de doelgerichte herontdekking van deze esthetica's – bijvoorbeeld bij Dan Graham, Michael Asher, Jon Knight en anderen, of in het werk van Michael Krebber, die in de late jaren 80 nog het liefst met (bijna) lege galeries en (bijna) lege vitrinekasten werkte. Wat je daar in aantrof, waren hooguit de technisch gereproduceerde sporen van reflectie- en leesprocessen die met deze esthetica in verband kunnen worden gebracht – bijvoorbeeld een poster voor een film van Bresson.<sup>10</sup>

Aan het einde van het decennium vielen drie initiatieven van verschillende aard te noteren. Ten eerste was er de oprichting van een invloedrijk kunsttijdschrift geënt op de stijl van het Amerikaanse blad *October*, namelijk *Texte zur Kunst*. Dat tijdschrift zette in een offensieve stijl in op de confrontatie van een kritische academische kunsttheorie met de Duitse kunst die toentertijd voornamelijk in Keulse galerieën werd verkocht. Ten tweede begon de Keulse galerie Nagel – kort na de hereniging volgden andere galeries in Keulen en Berlijn – een nieuwe generatie van Europese en Amerikaanse gepolitiseerde neoconceptualisten tentoon te stellen. Onder hen bevonden zich kunstenaars als Fareed Armaly, Renee Green, Christian Philipp Müller, Cosima von Bonin, Andrea Fraser, Josef Strau en Stephan Dillemath. Ten slotte verzeen er her en der onafhankelijke spaces, die zich bezighielden met een vorm van kunstoverdracht die niets met galeriekunst te maken had, en waar naast exposities van nieuwe politieke kunst ook filmvoorstellingen, historische en documentaire tentoonstellingen, collectieve zuipartijen en academische discussies plaatsvonden. De eerste van deze kunst-ruimten, en geruime tijd de meest prominente, was Friesenwall 120 in Keulen, opgericht door Josef Strau en Stephan Dillemath. Zij zetten onder die vlag ook elders tentoonstellingen op, onder meer in Kunstraum Daxer te München of bij Pat Hearn in New York.

Reeds tegen het einde van de jaren 80 en dus zeker voor de hereniging, kon je in publicaties over kunst geregeld het volgende theorema aantreffen: De fundamentele tegenstelling in het nieuwe globale kapitalisme dat bij wijze van spreken bekrachtigd was door de val van de Muur, is er niet langer een tussen uitbuiten en uitgebuit worden, maar wel tussen inclusie en exclusie. De kritiek, zo luidde het, kon in haar discussies niet langer het standpunt van een in marxistische zin uitgebuite arbeidersklasse als uitgangspunt nemen, maar moest aan de hand van de categorieën ras, geslacht en klasse de globale kenmerken van de culturele en ideologische organisatie van exclusie analyseren en aanvallen. Aan het begin van de jaren 90 ontstond er een nieuw paradigma dat in het verlengde lag van Gilles Deleuzes ideeën over een nieuw type van macht en dominantie, door hem de 'controlesamenleving'<sup>11</sup> genoemd, en dat tevens in de lijn lag van bepaalde theorieën over postfordistische maatschappijvorming die bijvoorbeeld waren ontwikkeld door Joachim Hirsch in zijn werken over regulatietheorie.

Opvallend met betrekking tot de situatie in Duitsland was de enorme theoretische import uit de VS. Aan de hand van de werken van Judith Butler werd het feminisme radicaal herdacht. Het referentiekader van het nieuwe antiracisme werd bepaald door discussies die vooral in de academische Afro-Amerikaanse debatten van eind jaren 80 en begin jaren 90 waren opgekomen, en ook de in Duitsland nieuwe *queer theory* betrok zich op Amerikaanse theoretici, onder anderen Eve Kosofsky Sedgwick. Het AIDS-activisme van Act Up en vele andere actoren en activisten uit de kunstwereld, van General Idea tot Zoe Leonard, liet als algemeen activisemodell duidelijk zijn sporen na in Duitse kringen. Nieuw aan deze import was dat de VS Frankrijk had afgelost als grootste theorie-exportland. Op de tweede plaats stond Groot-Brittannië, met zijn traditie van een kritische cultuursociologie die opeens interessant geworden was en die, anders dan haar zustertraditie in de Frankfurter Schule, niet per se een vergiftigde verhouding tot sub- en massacultuur had. Ook nieuw was dat met deze import een intensief politiek debat, met betrekking tot kunst en in aansluiting op de academische stand van zaken, ditmaal niet voortkwam uit de filmcultuur, en evenmin in de

theaterwereld of door intellectuelen uit die kringen gevoerd werd, maar voornamelijk in het domein van de beeldende kunst.

Een parallelle ontwikkeling was de hernieuwde interesse voor de verschillende Amerikaanse artistieke discussies uit de jaren 80, die zeker niet uitsluitend, maar aanvankelijk misschien wel het duidelijkst in het teken stond van het activisme van de Guerilla Girls en Act Up. Daarnaast was er echter ook belangstelling voor de Amerikaanse receptie van Lacan, het deconstructivisme en het poststructuralisme, een receptie die veel politiekier van aard was dan in de Duitse *Vernunftkritik*. Het gevolg was dat diverse teksten die al in de jaren 80 een zekere carrière hadden gemaakt in geesteswetenschappelijke milieus, nu een tweede keer gereciperd werden. Tegelijk kon men echter ook vaststellen dat de protagonisten van dit opnieuw gereciperde denken, en niet in het minst Jacques Derrida, zich in de betreffende periode – de eerste helft van de jaren 90 – herpolitiseerden.

Herpolitisering was toen een van de leuzen. De omslag na de Wende kan je vergelijken met het soort beslissende historische momenten waarin de latent-politieke passies in één klap uitdrukking vinden in manifeste oriënteringen – voorbeelden zijn de Dreyfusaffaire, de Beierse Radenrepubliek of het Spanje na het uitroepen van de republiek in 1931, toen de avant-gardisten die tot dan toe vreedzaam met elkaar waren omgegaan, zich plots in onverzoenlijke anarchisten, communisten en fascistie splitsten: op een vergelijkbare manier kreeg de generatie die op haar twintigste de punk aanhing, maar die zich noch aan een pure radicalisering noch aan apolitieke scepsis had overgeleverd, plots opnieuw belangstelling voor de eigen politieke positie.

In het herenigde Duitsland was er in vele opzichten een ruk naar rechts. De Oost-Duitsers, die van de ene dag op de andere in totaal nieuwe omstandigheden leefden, hadden geen ander referentiepunt voor hun identiteit dan hun Duits-zijn. Dat leidde tot xenofobie en racisme, met alle spectaculaire gevolgen vandien. Woonblokken waarin asielzoekers waren ondergebracht werden door een woedende menigte aangevallen en in brand gestoken, terwijl de politie zich soms bewust afzijdig hield. De publieke reactie was er een van hulpeloosheid. Aan de ene kant kwamen er uit de burgerlijke mainstream initiatieven om met fakkeld- en kaarsenoptochten tegen het geweld te demonstreren. Door het gebruik van algemene termen als 'geweld' en 'vijandigheid jegens buitenlanders' bleven deze acties echter blind voor de politieke oorzaken en de racistische dimensie van de uitbarstingen. Hier ging het immers niet gewoon om buitenlanders: het betrof onmiskenbaar mensen met een Afrikaans, Aziatisch of Zuid-Europees uiterlijk die op het grondgebied van de voormalige DDR – deels tot op de dag van vandaag – moesten vrezten voor hun leven. Hun nationaliteit was daarbij van geen belang. Aan de andere kant debatteerde de Bondsdag over de vraag of het Duitse asielrecht, dat als bijzonder liberaal bekendstond, niet moest worden verscherpt.

In deze context begreep de artistieke bohème plots dat zij zich voor het eerst sinds lange tijd in een concreet politiek spanningsveld bevond. Een nationalistische, racistische en xenofobe subcultuur en een gedepolitiseerde, sussend humanistische mainstream leken in dit nieuwe Duitsland de enige twee overblijvende krachten. Bovendien eisten in het culturele establishment steeds meer auteurs, onder wie Botho Strauß en Hans-Jürgen Syberberg, het recht op om opnieuw rechtse en nationale posities te mogen innemen.<sup>12</sup> In zo'n situatie, en dat zag de kunstbohème rond 1992 en 1993 tot op zekere hoogte wel in, ging het echter niet alleen om politieke waarheden die in discoursen en debatten konden worden uitgewerkt, maar ook om de praktijk en om representatie. In het domein van de kunst bracht dit alles een denken op gang dat zich heroriënteerde, uitgaande van de functie van beeldende kunst in de politieke, de pop- en de massacultuur, alsook van de verhouding van de kunst ten opzichte van minderheden en het feminisme. Auteurs van het tijdschrift *Texte zur Kunst* en uit andere hoeken van het artistieke milieu groepeerden zich onder de naam 'Wohlfahrtsausschuss' [comité voor de welvaart] en organiseerden discussies over het

thema racisme in Duitsland. Veelal gingen die gepaard met performances en activiteiten van gelieerde bands en dj's uit de scene van de nieuwere en geavanceerde popmuziek. Het hoogtepunt van deze ontwikkeling was zeker de snelle opeenvolging van demonstraties tegen de afschaffing van het oude Duitse asielrecht in 1993, die werd bekroond met een grote betoging in Bonn.

Maar waar heeft deze plotse politisering uiteindelijk toe geleid? Zijn er kunstenaars-carrières gelanceerd, is het asielrecht of de situatie inzake emigratie naar Duitsland veranderd, is het racistische geweld in het Oosten gestopt? Dergelijke criteria zijn natuurlijk niet eerlijk als het erop aankomt het succes van de politisering te meten, maar toch: het asielrecht werd afgeschaft. Door de 'derdelandenregeling' kan Duitsland elke asielzoeker weigeren die uit een zogenaamd veilig derde land aanreist. Volgens de Bondsregering zijn dat alle directe buurlanden van Duitsland. Enkel asielzoekers die per vliegtuig het land binnenkomen maken überhaupt nog een – kleine – kans om een aanvraag in te dienen. Onder druk van de straat haalden de rechtse krachten hun slag thuis.

De beeldende kunst was niet alleen ge(her)politiseerd, haar discours werd ook veranderd. Nieuwe categorieën kregen het karakter van normen, niet in het minst om beter aan te sluiten bij de ernst van de nieuwe politieke situatie. Het autonome kunstwerk speelde geen rol van betekenis meer. In plaats daarvan domineerde nu een projectgeoriënteerde kunst. Auteurs hadden als centrale scheppende kracht en als onderwerp van discussie sterk aan belang ingeboet; in plaats daarvan werkten men in groepen, initiatieven of informele verbanden. In 1995 en 1996 bijvoorbeeld vonden er grote alternatieve beurzen<sup>13</sup> plaats die tegen *Art Cologne* waren gericht, waar niet alleen een steeds grotere groep kunstactivisten uit Duitsland verzamelen blies, maar ook kunstenaars uit landen als Denemarken, Oostenrijk, Italië, Zweden, Groot-Brittannië en natuurlijk uit de VS, waar in 1994 de als politiek incorrect bekend geworden *Whitney Biennial* had plaatsgevonden. Te midden van op informand-esthetische wijze geënceneerde *works in progress* discussieerden de deelnemers in workshops en debatten over de thema's van een nieuwe politiek en een nieuw activisme.

Maar al deze vaak stroeve en vervelende groepsactiviteiten mondden steevast uit in party's en optredens, raves en eindeloze nachten. Om de herinnering aan het oude nieuw-links te verdrijven, cultiveerde men het hedonisme, en zeer opvallend was dat het domein van de popcultuur en de popmuziek voortdurend in de andere debatten werd betrokken. Een late receptie van de Britse *cultural studies* en de vertaling van de werken van Stuart Hall, Angela McRobbies en vele anderen droegen hier ongetwijfeld toe bij. Daarbij kwam nog dat de actie verschoof van Keulen, dat voorheen steeds het centrum van de conventionele kunstmarkt was geweest, naar het nieuwe Berlijn, waar in ontelbare verlaten gebouwen in het voormalige Oosten sowieso al een nieuwe techno- en ravecultuur was ontstaan, die in de hele wereld een sterke aantrekkingskracht uitoefende en die de kunstscene ver te buiten ging. In Berlijn floreerden projectgeoriënteerde, geherpolitiseerde kunst en het nieuwe nachtleven naast elkaar, in dezelfde wijken.

Ondertussen was in de officiële kunstmarkt de omslag naar neoconceptuele en projectgeoriënteerde kunst geen exclusief Duits fenomeen. Alleen hadden veel aanzetten in Duitsland een heel andere noviteit-waarde dan elders, omdat een politieke *concept art* – in de schaduw van mythomanen en *Selbstdarsteller* als Joseph Beuys en Wolf Vostell – niet aan bod was gekomen toen deze beweging zich in andere landen had gemanifesteerd, en omdat de intellectuele, artistieke kopstukken van de beweging, onder wie Hans Haacke en Benjamin Buchloh, waren uitgeweken naar de VS. Het resultaat was dat kunstenaars zich met neoconceptuele pogingen en projectgeoriënteerde insceneringen ook op de gewone kunstmarkt best wel in de kijker konden werken, vooral omdat deze nieuwe neoconceptuele generatie een internationaal fenomeen was en de politisering op basis van de categorieën ras, klasse en gender werd geschraagd door een groot aantal internationale exposities, van de eerder al genoemde





Jörg Immendorff  
Café Deutschland, 1978

Whitney-biënnale tot grote tentoonstellingen in Kopenhagen, Zürich of Berlijn, de Europese hoofdsteden van de beweging. De kunsthandel bevond zich nog steeds in een recessie en de Young British Artists (YBAs) die tegelijk opkwamen, konden deze slechts geleidelijk weer ombuigen tot een periode van grote bloei. Het duurde ook enige tijd voor er voldoende verzamelaars 'nieuwe stijl' opstonden, verzamelaars zoals die nu erg actief zijn, en die noch geïnteresseerd zijn in de relatie van kunst tot het sociale, politieke en cultuurkritische discours, noch in de onverschillige behaaglijkheid van de goede oude tijd, maar die op zoek gaan naar economische speculatie in een aangename vorm.

Zo konden de officiële en de via de alternatieve beurzen vertegenwoordigde niet-officiële kunstwereld – enkele kritische confrontaties niet te na gesproken – een tijdlang vreedzaam naast elkaar bestaan. In 1995 en 1996 bezocht men elkaars beurzen, hoewel de hele geïmproviseerde sfeer en de beruchte info-esthetiek – borden met demonstratiemateriaal, thematische mini-archieven en scheidingswanden met ellengalangen, in elegant kleine letter gezette teksten – bij de kunsthandelaars zeker bevreemding wekten. Pas toen de YBAs op het globale toneel en soortgelijke Duitse succesmodellen op het lokale toneel weer een hoogtepunt leken aan te kondigen dat alle discourses en discussies achter zich zou laten, was het geduld met de nieuwe bewegingen op. De Kunst-Werke<sup>14</sup> in Berlijn, tot ongeveer 1995 een centrum voor de projectgeoriënteerde scene, gooide haar programma om, net als veel van de nieuwe galeries in Berlijn-Mitte. Al wat er nog als projectgeoriënteerde kunst uitzag (meubels van bij het grofvuil, archieven, cd-doesjes, beschilderde en beschreven muren) werd steeds vaker in begrippen als *service art* verpakt en tot een vriendelijker en in hoge mate onpolitiek soort micro-event gebagatelliseerd. De regressieve en infantiliserende modes – herinner je die vlechtjes! – die in de tweede helft van de jaren 90 in het nachtleven hun schrikbewind aanvatten, gingen op in de nieuwe zelfsceneringen van kunstenaarsgroepen die nu namen droegen als *Honey-Suckle Company*.

Deze discursief productieve, maar esthetisch onproductieve fase van zelfgeorganiseerde kunstlocaties en -contexten zorgde ervoor dat veel relatief complexe projecten weer een plaats kregen in de mainstream-kunstwereld. Om maar enkele voorbeelden te noemen: Alice Creischer en Andreas Siekmann, die in Keulen de alternatieve beurzen Messe 2 OK en Minus 96 mee hadden georganiseerd en hun politieke programma steeds trouw waren gebleven, maar die in de tweede helft van de jaren 90 in de grotere kunstinstellingen steeds complexer en esthetisch uitdagender werk hadden voorgesteld; of ook de uit de kunstenaarsgroep *Akademie Isotrop* (Hamburg en Stuttgart) voortgekomen kunstenaars

Jonathan Meese en André Butzer die zich, toch zeker vanaf het begin van hun solocarrières, niet zonder meer onder een bepaalde politieke idee laten submergen. Veel van deze kunstenaars die bezig waren (of bezig waren geweest) met op zelforganisatie gebaseerde, discours- en projectgeoriënteerde kunst, namen in de late jaren 90 naast andere activiteiten weer opdrachten voor galeries aan. En dit vaak met veel succes.

Terwijl Meese en Butzer op artistiek vlak aansloten bij productievormen die in Duitsland op een zekere traditie konden bogen (onder meer die uit de wereld van de performance en de schilderkunst), ontwikkelde de nu niet meer zo op confrontatie beluste projectgeoriënteerde en neoconceptuele kunst eveneens een aangepaste strategie, buiten het galeriecircuit om. Steeds vaker namen hun actoren de proef op de som middels hun directe betrokkenheid bij projecten die niet meer door de kunstscene, maar door andere instituten en actoren waren opgestart. Zeer dikwijls hingen deze samen met de discussies omtrent stadsplanning, die in de tweede helft van de jaren 90 een belangrijk onderdeel van het openbare discours werden. Kunstenaars gingen met een hele waaier aan thema's aan de slag: van sociaal wijkbeheer over plannen en voorstellen voor stadsvernieuwing en burgerparticipatie tot het aan de kaak stellen van verdoken discriminatie in de dagelijkse politiek en bij de politie. Ze bedachten en voerden onderzoeksprojecten uit en leverden kritisch materiaal aan culturele en politieke instituten. Grote tentoonstellingsprojecten over de toekomst van arbeid, over krimpende steden – of een reusachtig project van de Kunstverein in Keulen over de geschiedenis van migratie in het naoorlogse Duitsland (*Projekt Migration*, 2005-2006) – zijn actuele resultaten van de ontwikkeling van een bepaalde vleugel van de projectgeoriënteerde en zelfgeorganiseerde kunstscene.

Op zijn best kan men deze resultaten duiden als een verschuiving van deskundigheid op het vlak van klassieke beeldende kunsttechnieken naar een nieuw soort toegepaste kunst. De opdrachtgevers ervan zijn namelijk niet langer commerciële of overheidsinstellingen, maar maatschappelijke groepen en bewegingen waar de betrokken kunstenaars dikwijls zelf deel van uitmaken. In het (helaas vaak) slechtste geval geeft deze oriëntatie mee vorm aan een voedingsbodem voor een vandaag de dag wijdverbreid pragmatisme dat zich vaak slechts in luttele details van de servicecultuur en de reclame onderscheidt en dat deel uitmaakt van een groot, anoniem project van visualisering en spectacularisering waarvan de kritische intenties onder een uniforme en globale designerlook en een op een bureaucratische leest geschoeide organisatie versluierd blijven.

Want het tentoonspreiden van een projectgeoriënteerde look en het koketteren met utopieën is vandaag gewoon bon ton op

grote internationale tentoonstellingen. Er zijn best wel wat kunstenaars die een paar namen van bekende auteurs en theoretici kennen en ze in hun installaties verwerken, maar van een fundamentele invraagstelling van de kunst en haar instituten in een maatschappelijke context blijft er niet veel meer over. Deze nultrap van de projectgeoriënteerde aanpak blijkt evenwel nog veel beter in de markt te liggen en nog consumptievriendelijker te zijn dan de in hun tijd soms ontoegankelijke oude meesterwerken van de klassieke, patriarchale kunstenaarsauteurs. Het zijn eventmodules, geadelde brokstukken van een esthetische service-economie, die de empathische aanspraken van kunst al lang van zich heeft afgeschud.

De projectgeoriënteerde en zelfgeorganiseerde kunst van de vroege jaren 90 was daarmee succesvol op een manier waarvan ze niet eens had durven dromen: zij wilde de conventionele mannelijke kunstenaar, die zich vrij van welke context dan ook voor de eigenlijke bron van zijn werk hield, door een kritische, contextbewuste en liefst collectieve kunst vervangen die zich strategisch en politiek in de veelvoudige openbare ruimte zou oriënteren. Op de 'kritische' houding na is zij in haar opzet geslaagd. Het is een typisch voorbeeld van de ironie van linkse successen: de situationisten wilden – Guy Debord schreef het met olieverf op doek – de vervreemde arbeid afschaffen. Ook dat is gelukt, zij het niet ten gunste van een andere arbeids- en samenwerkingsvorm, maar met werkloosheid tot gevolg. De gepolitiseerde, projectgeoriënteerde kunst van de jaren 90 is er bovendien in geslaagd de *Genie-Künstler*, de zichzelf als absoluut ponerende geniale kunstenaar, af te schaffen, maar de prijs daarvoor was dat bijna de gehele beeldende kunst servicecultuur is geworden. Ze moest dus het – onschatbare – strategische voordeel prijsgeven om vanuit een bevoorrechte positie te kunnen spreken en de aandacht te kunnen trekken.

Natuurlijk hebben veel kunstenaars voor én na het hier besproken tijdsgewricht gewerkt: Kippenberger was erg geïnteresseerd in Andrea Fraser en heeft kunst van haar gekocht. Na Kippenbergers dood heeft Fraser tijdens een performance in lallend Duits een van zijn typische, in aangeschoten toestand voorgedragen feestredes opgevoerd. Door deze ambivalente verwijzing naar Kippenberger en zijn tragikomische belichaming van de kunstenaar van de oude stempel heeft zij vorm gegeven aan de speciale verbondenheid van de beide situaties in Duitsland voor en na de Wende. Kippenberger werkte samen met Merlin Carpenter, Michael Krebber, Cosima von Bonin, Matthias Schaufler, Tobias Rehberger, Andy Höhne en vele andere kunstenaars van wie het werk wortelt in beide perioden waarover hier is gesproken. Zijn project was immers van in het begin gewijd aan zelfreflectie en een zoeken naar context – het project was niet per se kritisch, maar ook niet willekeurig. In veel van zijn werken is het uitgangspunt dat de idee van de kunstenaar als de centrale, oorspronkelijke bron van zijn werk bespottelijk is, maar tegelijk bleef hij ervan overtuigd dat het moeilijk is om alternatieven te vinden als het erom gaat de bevoorrechte spreekpositie, het boven het alledaagse uit getilde spreken als voorwaarde van de kunst te vrijwaren.

Ook Immendorff heeft in de late jaren 80 en zeer duidelijk in de jaren 90 gebruikgemaakt van de centrale eisen van de neoconceptuele en de projectgeoriënteerde kunst. Ontelbare schilderijen tonen hem en de mensen uit zijn omgeving in theaters en cafés, die de actuele culturele situatie van zijn productie op scène brengen en tevens historische verbanden leggen. In deze schilderijen wemelt het van parafrazen van de gebruikelijke kritiek op het patriarchale kunstenaarsmodel – de hofnar, de schildrende aap enzovoort – een model dat zijn werk desondanks eerder verstevigt dan ondermijnt. Het vergaat deze kritiek dus zoals de kritiek op de sociaaldemocratie, die zoveel protagonisten van de door de punk geïnspireerde generatie hebben gespuid: wil de kritiek niet academisch blijven, dan moet zij zich meten aan haar graad van betrokkenheid met de werkelijkheid. Weliswaar is zij uiteindelijk succesvol, maar wel tegen een grote prijs: wat men heeft bestreden en overwonnen blijkt nu vervangen door iets wat nog veel funester is en nog meer bestreden zou moeten worden.

## Noten

- 1 Anette Husch en Peter-Klaus Schuster (red.), *Jörg Immendorff. Male Lago*. Köln, Walther König, 2005.
- 2 Niklas Maak, *Immendorff-Retrospektive: In einer roten Stadt*, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 september 2005.
- 3 Ulrike Groos, Peter Gorschlüter en Jürgen Teipel (red.), *Zürück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977-'82*, Köln, Walther König, 2002.
- 4 Zo waren er herhaaldelijk discussies over de interpretaties van Franse auteurs die kritisch stonden tegenover de rede (o.a. Bataille, de Sade of Artaud) door politiek ambivalente auteurs zoals Gerd Bergleth, die vaak hevig flirtten met het rechtse ideeëngoed van auteurs uit de Weimarrepubliek. Zie Diederich Diederichsen, *Spiritual Reactionaries after German Reunification*, in *October*, 62 (1993), pp. 65-83.
- 5 Diederich Diederichsen, *Virtueller Maoismus*, in: *Freiheit macht arm: Das Leben nach Rock'n'Roll*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1993, pp. 227-252.
- 6 Diederich Diederichsen, *Interview mit Albert Oehlen*, in: Charles Harrison, Paul Wood en Sebastian Ziegler (red.), *Kunst/Theorie im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Cantz, 1998. Verder ook id., *Rules of the Game*, in *Artforum International*, 33 (november 1994), pp. 66-71.
- 7 Immanuel Geiss, *Die Habermas-Kontroverse. Ein deutscher Streit*, Berlin, Siedler, 1988.
- 8 Mayo Thompson, *Kauft Reagan Dokoupil?*, in *Spex*, 10 (1995), pp. 36-37.
- 9 Diederichsen, op. cit. (noot 6).
- 10 Michael Krebber, *Mein Material ist der Papagei*, in *Jahresring* (1988), pp. 134-169.
- 11 Interessant is dat deze ideeën in het Engels ook eerst in *October* verschenen. Zie Gilles Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, in *October*, 59 (1992), pp. 3-7.
- 12 Zie Diederichsen, op. cit. (noot 4).
- 13 Namelijk Messe 2 OK en Minus 96. Bij deze laatste verscheen er ook een catalogus in groot formaat.
- 14 Daar vonden bijvoorbeeld de intussen klassiek geworden tentoonstellingen *Trap* (1992) en *When Tekkno Turns to Sound of Poetry* (1995) plaats.

Vertaling uit het Duits: Iannis Goerlandt

Bovenstaande tekst is de vertaling van het essay *Deutsche Kunst vor und nach 1989: Politik, Projekte und Patriarchen opgenomen in Reality Bites. Kunst nach dem Mauerfall* (red. Sabine Eckmann), Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, pp. 186-199.



# '10 uesta.

CUESTA, actuele kunst in Tielt

17/09 > 17/10

**toegankelijk**  
 17 september > 17 oktober  
 wo-do-vrij 14 tot 17u,  
 za-zo 10 tot 12u, 14 tot 18u  
**meeting point**  
 bezoekerscentrum  
 Mulle de Terschueren,  
 Ieperstraat 42, 8700 Tielt  
**info** Cultuurcentrum Gildhof,  
 T 051 40 29 35,  
 frederik.vanlaere@tielt.be

Tinka Pittoors  
 Ruben Bellinkx  
 Wesley Meuris  
 Olivier Bovy  
 Nick Ervinck  
 Manor Grunewald  
 Sofie Van der Linden  
 Stijn Van Dorpe

Vlaamse overheid   Provincie West-Vlaanderen  
 door mensen gemaakt  
 Provincie Oost-Vlaanderen  
 door mensen gemaakt  
 Provincie Antwerpen  
 door mensen gemaakt  
 Provincie Limburg  
 door mensen gemaakt  
 Provincie Brussel  
 door mensen gemaakt  
 Provincie Flanders  
 door mensen gemaakt

Manuel Barbaillo  
 Peter Beyls  
 Maria Blondeel  
 Felix De Boeck  
 Henk Deylius  
 Nick Ervinck  
 Jerry Galle  
 Paul Joostens  
 Fernand Léger  
 Marcel Lempereur-Haut  
 Jos Leonard  
 El Lissitzky  
 Karel Maes  
 Danny Matthys  
 László Moholy-Nagy  
 Vera Molnar  
 Jozef Peeters  
 Stefaan Quix  
 Man Ray  
 Hans Richter  
 Lillian Schwartz  
 Victor Servranckx  
 Lotte Van den Audenaeren  
 Kristof Van Gestel  
 Georges Vantongerloo  
 Maurice Xhrouet




**BEN**  
**VERLANOEN**  
**NAAD**  
**ABSTRACTIE**

FelixArt Museum 5 september - 14 november 2010

**FELIX**

FelixArt Museum  
 Kuikenstraat 6  
 1620 Drogenbos  
 T 02/377.57.22  
 info@FelixArt.org  
 www.FelixArt.org

**ERKENDE MUSEUM**

PROVINCIE VLAAMS • BRABANT  
 DROGENBOS  
  
  


ANDRÉSIMOENS GALLERY

**Abdi Setiawan** **Monica Ragazzini**  
 New Works

19 Sep - 24 Oct 2010  
 Opening 18 Sep\_6-8 pm



andresimoensgallery.com

sep/nov × 2010  
[www.netwerk-art.be](http://www.netwerk-art.be)

**NETWERK /**  
 centrum voor  
 hedendaagse  
 kunst

**PIETERJAN GINCKELS**  
 PISTE Network Aalst  
**ADAM LEECH** The Host with the Most  
**ARTSTATION I TXT ERGO SUM**

**Tentoonstelling** za. 18.09 > za. 06.11.2010 × open di. t/m zo. 14<sup>00</sup> > 18<sup>00</sup>  
**Opening** za. 18.09 × 20<sup>30</sup>

**6 DAAGSE**  
 film: Line of Sight × 1000 beats vs. PISTE (met Nononoise)  
 × SUPER 1000 × concert: Elektro Guzzi /  
 Frank Bretschneider × CHEW + CHEER × Finale 6daagse  
 / Wielercriterium voor liefhebbers  
**Event** di. 28.09 > zo. 03.10

**TRANCHE DE VIE**  
 Kajsa Sandström & David Bergé × Philippe Beloul ×  
 ERG × Opening documentatiecentrum  
**Event** vr. 08.10 × 20<sup>30</sup>

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)

 Provincie Oost-Vlaanderen  
 voor meer informatie  
 Met steun van de Provincie Vlaamse overheid 

# Cultuurpolitieke spanningen in de nadagen van de DDR

documenta 6 en Galerie Arkade

FABY BIERHOFF

'Wanneer men uitgaat van de vaste posities van het socialisme, kunnen er volgens mij op het gebied van kunst en literatuur geen taboe's bestaan', zo drukte de partijsecretaris van de DDR, Erich Honecker, zich in 1971 uit tijdens een bijeenkomst van de Sozialistische Einheitspartei Deutschland (SED), de enige regerende partij in de Deutsche Demokratische Republik (DDR).<sup>1</sup> Als nieuwe partijsecretaris voerde Honecker onder meer in de cultuurpolitiek een aantal veranderingen door. Een voorbeeld daarvan was het 'Weite und Vielfalt'-programma, dat een periode van culturele ontspanning inluidde en volgde op het starre beleid van zijn voorganger Walter Ulbricht, die hoog inzette op het socialistisch-realisme. Binnen de kunsten werd voortaan een zekere mate van stijlpluralisme toegelaten, zolang de kunst in grondbeginsel maar 'socialistisch' was en gevrijwaard bleef van 'burgerlijke ideologieën' en 'imperialistische kunstopvattingen'. In de partij sprak men dan ook niet meer van socialistisch-realisme maar van 'Kunst im Sozialismus'.<sup>2</sup> Honeckers verklaring betekende evenwel niet dat initiatieven tot een nieuw kunstbegrip mochten worden gestimuleerd. Veeleer werd gebroken met het rigide cultuurpolitieke gedachtegoed van de jaren 50 en 60, waarin naar sovjetideaal de arbeider in de kunst centraal stond. Een half jaar eerder had Honecker onder het motto 'Weite und Vielfalt der gestalterischen Möglichkeiten' de kunstenaars al de mogelijkheid gegund om 'niet alleen de juiste, voor onze maatschappij bruikbare thema's in het middelpunt van haar creatie te plaatsen, maar ook de gehele breedte en veelsoortigheid van de nieuwe levensuitingen vast te leggen en ten volle te benutten'.<sup>3</sup> Naast de 'liberalisering' op kunstgebied zorgde Honecker voor een omwenteling in de gevoerde buitenlandse cultuurpolitiek. In de jaren 50 en 60 richtte de buitenlandpolitiek van de DDR zich hoofdzakelijk op bevriende communistische landen (Deutsch-Sowjetische Freundschaftsgesellschaften), in het bijzonder de Sovjet-Unie. Vanuit het inzicht dat het onmogelijk was de economie van de socialistische staat zonder economische steun van het Westen te behouden, liet de DDR zich in de jaren 70 ook met de westerse wereld in. Dit manifesteerde zich ook op het cultuurpolitieke vlak. De DDR trachtte vooral de Duitse Bondsrepubliek (BRD) van haar ontwikkelingspeil te overtuigen. Ten behoeve van internationaal prestige begon de socialistische staat tentoonstellingen en kunstverkoop in West-Duitsland en de rest van het niet-socialistische buitenland te stimuleren.<sup>4</sup>

De relatieve 'liberalisering' van het cultuurbeleid en de grotere openheid naar het buitenland hadden evenwel ook ongewenste effecten. Steeds meer kunstenaars wendden zich allengs van de partij en haar ideologie af. Kunstenaars grepen de mogelijkheid aan om hun stilistische uitdrukkingsmogelijkheden te vergroten en beriepen zich daarbij op Honeckers uitspraken. Zij concentreerden zich op de ontwikkelingen van de internationale avant-garde en zochten contact met westerse kunstenaars. Tijdens de laatste twee decennia uit het bestaan van de DDR – de Honecker-Ära (1971-1989) – was in de DDR een steeds grotere diversiteit aan kunst te zien, zowel uit het binnenland als uit het (westerse) buitenland. Deze verruiming van het kunstlandschap riep op zijn beurt een nieuwe behoefte tot staatscontrole wakker. Zo moesten nieuwe instanties de expansie van culturele aangelegenheden in binnen- en buitenland in goede banen leiden. Ook werd er een beroep gedaan op de staatsveiligheid die ongewenste vreemde invloeden op het gebied van (populaire) cultuur, media en politiek moest weren. Het bewakingsapparaat werd voor het hele kunstlandschap uitgebreid en het beruchte Ministerium für Staatssicherheit (MfS of Stasi) bewerkstelligde een verscherping van het strafrecht. Terwijl de DDR enerzijds beducht was voor ideologische afkeer en steeds gevoeliger werd voor haar imago in het buitenland,

hoopte de DDR-regering tegelijk weer greep op de culturele ontwikkelingen te krijgen. Doordat veel kunstactiviteiten zich op het snijvlak van officieel en officieel, progressief en conservatief, maatschappijkritisch en staatsgetrouw bevonden, ging een rigide indeling van een 'vrij' en 'staatsgestuurd' kunstbedrijf in de DDR steeds minder op. In wat volgt bespreek ik twee casussen die het hierboven aangegeven spanningsveld illustreren, respectievelijk op het vlak van de buitenlandse en de binnenlandse kunstpolitiek. De eerste casus handelt over de deelname van de DDR aan *documenta 6* in 1977. De tweede casus betreft één tentoonstelling in de staatsgalerie Galerie Arkade te Berlijn: de tentoonstelling *Postkarten & Künstlerkarten*, georganiseerd op 3 november 1978 naar aanleiding van het vijfjarig bestaan van de galerie.

## documenta 6

Om het internationale kunstbeleid te stimuleren, werd in 1973 het *Zentrum für Kunstausstellungen* (ZfK) opgericht, dat een professionele tentoonstellingsuitwisseling voorstond. Dit uitvoerend instituut van het Ministerium für Kultur moest instaan voor de coördinatie van buitenlandse reizen van zowel tentoonstellingen als kunstenaars.<sup>5</sup> De machtspositie van dit centrum wordt door de cijfers aangetoond: tijdens zijn zestienjarig bestaan organiseerde het centrum maar liefst tweeduizend tentoonstellingen in negentig landen waarmee de DDR diplomatieke betrekkingen onderhield.<sup>6</sup> Behalve exposities in bevriende Sovjetlanden, zoals bijvoorbeeld Polen, Tsjecho-Slowakije en Hongarije, richtte de SED zich vooral op Frankrijk en Italië, vanwege hun grote communistische achterban, en op West-Duitsland. Zweden en Finland boden de DDR zelf een podium aan. Daarentegen bleven de contacten met Groot-Brittannië, Denemarken, Noorwegen, Oostenrijk, Zwitserland, België, Nederland en de Verenigde Staten vrijwel onbestaande.<sup>7</sup> Op jaarlijkse basis maakte het ZfK ongeveer honderddertig tentoonstellingen, waarvan er vijftig in samenwerking met het gastland werden samengesteld. Aan dit aantal moeten de vijftientig tentoonstellingen die het *Verband Bildender Künstler der DDR* (VBKD, VBK) per jaar initieerde nog worden toegevoegd. Deze vereniging was in 1950 samen met de *Akademie der Künste* in het leven geroepen om de ontbinding te ondersteunen van alle kleine kunstenaarsgroepen, -verenigingen en -organisaties. Alle professionele kunstenaars waren verplicht zich bij het VBK aan te sluiten. Alleen via deze weg verkreeg een kunstenaar opdrachten, kon hij deelnemen aan (erkende) tentoonstellingen en werd hij als kunstenaar erkend. Het ZfK nam daarnaast de organisatie van de vijfjaarlijkse *Kunstausstellung der DDR* (van 1946 tot 1968 *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*) in Dresden op zich.<sup>8</sup> Het centrum concentreerde zich hoofdzakelijk op de presentatie van contemporaine kunst in het buitenland en verzorgde bijdragen voor grote internationale overzichtstentoonstellingen.

Een van de grootste projecten ooit die het ZfK coördineerde was de (collectieve) vertegenwoordiging van de DDR voor *documenta 6* (1977). Dat de DDR hiertoe werd uitgenodigd was opmerkelijk, aangezien de *documenta* in 1955 was opgericht als een ideologisch-vrije schouwplaats van de westerse moderne kunst en bovendien de pijlen op het Oostblok leek te hebben gericht middels haar strategische ligging in Kassel. Toch paste deze uitnodiging ook in een toenemende belangstelling van het Westen en met name van de Bondsrepubliek voor de Oost-Duitse kunstontwikkelingen. Reeds in 1968 werd in Darmstadt de tentoonstelling *Menschenbilder* gehouden waarbij zes DDR-kunstenaars (Theo Balden, Fritz Cremer, Lea Grundig, Armin Münch, Willi Neubert en Willi Sitte) betrokken waren. De inzending was dogmatisch van aard. Enkel het werk van Willi Sitte, een kunstenaar van de toen nog onpopulaire *Leipziger Schule*, door-



Wolfgang Mattheuer

Hinter den sieben Bergen, 1970, houtsnede, Kunstsammlungen Chemnitz

brak enigszins de stilistische homogeniteit van de tentoongestelde socialistisch-realistische werken. In 1972 had Harald Szeemann, artistiek leider van *documenta 5*, al gepoogd om de Sovjet-Unie, China en de DDR deel te laten nemen aan *documenta 5*. De DDR sloeg, net als de rest van Oost-Europa, het aanbod af. Szeemann bleef echter tot het laatste moment hopen op een eventuele last-minutetoezegging. Zo kan men in de catalogus van *documenta 5* lezen: 'De veelzijdige tweejarige inspanningen hebben tot het in druk gaan van deze catalogus, ondanks sommige goede perspectieven, nog niet tot een positief resultaat geleid.'<sup>9</sup> Waarschijnlijk haakte het Oostblok af omdat werd geïnsinueerd dat de socialistisch-realistische kunst in een randafdeling zou komen te hangen tussen 'Trivialkunst, religieuze Volkskunst, Pornographie, Werbung und politische Propaganda'.<sup>10</sup> Dat Manfred Schneckenburger, de curator van de zesde *documenta* en directeur van de Kunsthalle in Keulen, er wel in slaagde om de DDR te betrekken bij de *documenta*, had verschillende redenen. Ten eerste kon hij tijdens de voorbereiding steunen op een jonge traditie van toenadering tussen Oost en West. Daarnaast stelde hij alles in het werk om de indruk te vermijden dat de DDR-kunst gemarginaliseerd of in een hokje gestopt zou worden. Van meet af aan trachtte hij de politiek beladen binaire oppositie 'socialistisch-realisme' versus 'abstracte kunst' te vermijden. In plaats daarvan hanteerde Schneckenburger voor de DDR-kunst begrippen als 'wirklichkeitsbezogen', 'wirklichkeitsähnlich', 'representationale Malerei' en 'figurative Malerei', als tegenpool van de 'nicht-figurative' of 'autonome Malerei' van doorgaans westerse makelij.<sup>11</sup> Als selectiecriteria primeerde, zoals in het voorwoord van de catalogus te lezen valt, 'het door elkaar schudden van de vertrouwde ziens- en denkwijze, zoals die door de belangrijke hedendaagse schilders naar voren wordt gebracht' boven de esthetische aspecten.<sup>12</sup> Het voornaamste doel van

Schneckenburger was om realistische kunst uit Oost-Duitsland, gerepresenteerd door vijftientig werken van de vier *Leipziger Schule*-schilders Willi Sitte, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke en de beeldhouwers Fritz Cremer en Jo Jastram, visueel in dialoog te laten gaan met (realistische) kunst uit het Westen, zonder deze kunstvormen te stigmatiseren. In zijn uitnodigingsbrief aan Tübke formuleert Schneckenburger, na een uitgebreid betoog waarin hij betreurt dat de DDR nog nooit op de *documenta* was vertegenwoordigd, het als volgt: '[...] Het is niet ons doel om een ideologische confrontatie te bewerkstelligen, maar om aan te tonen dat aan het socialistisch-realisme in de DDR een autonome, picturale ontwikkeling kan worden afgelezen.' De tentoonstellingsmaker belooft de DDR-kunstenaars in het slot van zijn brief een eigen zaal en zegt met klem dat de tentoonstelling onvolledig zou zijn zonder hun bijdrage.<sup>13</sup>

Dat de DDR inging op het aanbod van Schneckenburger, mag niettemin merkwaardig heten. Vanuit officieel DDR-perspectief gold de *documenta* immers als 'misgeboorte van het imperialistische cultuurverval, de veramerikaansing van de West-Duitse kunstmarkt en de volledige teloorgang en uitverkoop van elke kunstpretentie'.<sup>14</sup> Zoals reeds aangegeven had ook Honecker dergelijke terminologie nog niet laten varen. In 1977 had de DDR-leiding echter ook een aantal redenen om zich wél tot deelname aan dit westerse kunstevenement te laten verleiden. In de akte *Beziehungen zum sozialistischen und kapitalistischen Ausland auf dem Gebiet der bildenden Kunst – Documenta 6* in het Bundesarchiv worden diverse redenen aangehaald.<sup>15</sup> Naast de ontdoode mentaliteit tussen Oost en West getuigt dit document van het toenemende zelfvertrouwen van de DDR in de eigen kunst als resultaat van de hoge bezoekerscijfers voor tentoonstellingen in eigen land. Vanaf de jaren 70 valt immers een opmerkelijke stijging te noteren



Wolfgang Mattheuer

Hinter den sieben Bergen, 1973, olieverf op doek, Museum der bildenden Künste Leipzig



documenta 6: zaaloverzicht DDR-delegatie met werk van Willi Sitte en Bernhard Heisig, documenta Archiv Kassel

van de bezoekerscijfers in kunstmusea en op kunsttentoonstellingen in de DDR. Het *Weite und Vielfalt*-programma maakte ook de contemporaine kunst populairder en dat gaf de DDR het duwtje in de rug om de eigen kunst aan een internationaal kunstpubliek te presenteren.

Om de voorbereiding van de tentoonstelling te 'stroomlijnen' riep de SED-leiding een 'Arbeitsgruppe Documenta' in het leven, een aftakking van het ZfK. Deze vatte de DDR-afvaardiging in de *documenta* op als een 'Demonstratie van het heersende cultuurbedrijf' (in de DDR). Volgens de Arbeitsgruppe Documenta was de tentoonstelling van DDR-kunst binnen de *documenta* erop gericht 'tegenover de heersende kringen en het grote publiek het politieke karakter en het kunstzinnige meesterschap van de DDR te tonen' en anderzijds om de manifestatie in meer direct-politieke zin voor een 'offensieve uiteenzetting van socialistische standpunten' in te zetten.<sup>16</sup> De DDR-kunstwetenschapper Lothar Lang kreeg de opdracht representatieve werken van de uitgenodigde kunstenaars te selecteren en de catalogusbijdrage te schrijven.<sup>17</sup> Lang zocht per schilder ongeveer vijf kunst-

werken uit. De werken van de DDR-kunstenaars werden samen in één afdeling ondergebracht.

Dat uitsluitend werd gekozen voor vertegenwoordigers van de Leipziger Schule, was niet te verwonderen. De Leipziger Schule was een typisch product van de *Honecker-Ära*. Vanaf de jaren 70 benutten deze schilders de artistieke vrijheid binnen staatsopdrachten om niet eenduidig staatsgetrouwe kunst af te leveren. De verschillende betekenislagen die in hun figuratieve voorstellingen waren aangebracht, behaagden enerzijds de wensen van de partij, maar bevredigden tegelijkertijd tot op zekere hoogte de maatschappijkritische kijker. In de loop van de jaren 70 hadden de kunstenaars van de Leipziger Schule aan bekendheid gewonnen en boekten ze verkoopsuccessen in het buitenland, onder meer in West-Duitsland. Bovendien had een aantal van die tentoonstellingen, zoals de monografische presentatie van de Leipziger Schulekunstenaar Willi Sitte in 1975 te Hamburg, bijgedragen tot een verbetering van het imago van de kunst uit Oost-Duitsland in de westerse wereld. De kunstenaars van de Leipziger Schule hadden daarvoor in eigen land de status van officiële



A.R. Penck

Struktur (TM Serie), 1974. Uit catalogus documenta 6

'hofkunstenaars' verworven en waren derhalve uiterst geschikt om de DDR in het buitenland te vertegenwoordigen. Toch waren deze schilders niet onomstreden in eigen land. Door bepaalde SED-ideologen werden ze ook bekritiseerd, onder meer wegens 'vreemding van de maatschappelijke en historische werkelijkheid' – een politieke verwerping die de interesse bij de DDR-bevolking en in het Westen van de weeromstuit weer deed toenemen.<sup>18</sup>

Een aantal werken in de selectie voor *documenta 6* thematiseerde het fascistische verleden van Duitsland. Zo wees Bernhard Heisigs *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder*, een droomachtig werk waarin de oorlogsmisdaden tijdens de verdediging van Festung Breslau in 1945 zijn verwerkt, met een priemende vinger op het oorlogsverleden. Heisig nam zijn traumatische ervaring tijdens het fascisme dikwijls als uitgangspunt voor zijn kunst. Pas in 1998 werd bekend dat hij in zijn jeugd met de Waffens-SS meevocht en zelf Festung Breslau had verdedigd, waardoor het werk nog een andere dimensie krijgt: Heisig was geen slachtoffer, maar dader. Tübkes cyclus *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*, bestaande uit twaalf olieverfschilderijen, liet eveneens een antifascistisch geluid horen en thematiseerde de problematiek omtrent ongestrafte oorlogsmisdadigers – het schilderij beeldt de fictieve nazirechter Schulze af, die in de Bondsrepubliek zijn ambt kon blijven uitoefenen. De maatschappijkritische triptiek *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* van Willi Sitte, die de politieke situatie in Vietnam en Chili aan de kaak stelt in relatie tot het westerse vrijheidsbegrip, paste niet in de ruimte, maar werd wel in de catalogus opgenomen. Wolfgang Mattheuer nam in zijn werken de meest kritische positie ten aanzien van het socialisme in. Mattheuer vervaardigde moderne, kleurrijke, Duitse landschappen met een karakteristieke hoge horizon die de sporen van milieuvervuiling en de ruwe herindeling van de openbare ruimte ten behoeve van de socialistische economie tonen. Zijn twijfel aan de socialistische vooruitgang was in alle schilderijen op *documenta 6* zichtbaar. Een van de schilderijen op de tentoonstelling was Mattheuers sleutelwerk *Hinter den sieben Bergen*, dat tot de meest bediscussieerde schilderijen behoort van een officiële staatskunstenaar in de DDR. *Hinter den sieben Bergen* laat een heuvelachtig berglandschap zien met een bochtige autoweg die vrijwel de gehele voorgrond vult en aan de horizon verdwijnt. Aan de einder verschijnt tegen de blauwe hemel een grote, wit gekleurde, vrouwelijke figuur die in haar linkerhand een boekje vasthoudt en in haar rechterhand gekleurde ballonnen. De scène weerspiegelt enerzijds het positieve socialistische levensgevoel; weekendverkeer, de rokende uitlaatpijpjes en de nieuwbouwwijken onder een zomerse lucht. Anderzijds wordt het optimisme doorbroken door de vrouw – een beeldcitaat uit *La liberté guidant le peuple* (1830) van Eugène Delacroix. Mariannes vlag en wapen heeft Mattheuer voor vreedzamere varianten ingeruild. Zijn ironische vrijheidsallegorie, die kort na de Praagse Lente gemaakt is, wordt ook in zijn gelijknamige gedicht verwoord: 'Hinfahren sollte man. Sehen müßte man's mit eigenen Augen, das Schöne; die Freiheit spielt mit bunten Luftballons. Und andere fahren hin mit Panzern und Kanonen – um nachzuschauen. Und die Freiheit spielt nicht mehr am Himmel: dort schiebt der Wind die

Wolken.'<sup>19</sup> Mattheuers sceptische commentaren op de socialistische leefwereld, die hij zelf 'realistische Zeitbilder' noemde, getuigden van een dissidente houding. Door zijn afwijkende zienswijze werd hij vanaf 1976 door het MfS in de gaten gehouden, maar zijn groeiende populariteit op de westerse kunstmarkt had een positief effect op zijn mogelijkheden in de DDR; hij kon door de SED niet meer aan banden gelegd worden.<sup>20</sup>

Een aantal voorvallen zorgde voor de nodige commotie omtrent de DDR-deelname aan *documenta 6*. Allereerst was er nog een zevende DDR-kunstenaar met een bijdrage present: A.R. Penck (pseudoniem voor Ralf Winkler). Deze dissidente autodidact mocht vanwege zijn onconventionele kunst, die gedomineerd wordt door primitieve lijnen en tekens, niet in de DDR tentoonstellen en werd uit het VBK geweerd. Daarom richtte hij zich op de kunstmarkt in het Westen, waar hij vanaf 1969 door Galerie Werner te Keulen werd vertegenwoordigd. Zijn gebrek aan erkenning in het Oosten stimuleerde zijn populariteit bij de westerburen, die hem als 'Künstler der Freiheit' zagen. In 1972 was hij reeds op *documenta 5* vertegenwoordigd en vijf jaar later was hij er dus opnieuw bij. Pencks contacten met het Westen, en de samenwerking met de in het Westen werkende kunstenaarsvriend Jörg Immendorff, werden vanaf 1976 door de Staatsicherheit gedwarsboemd, met als gevolg dat hij de DDR uiteindelijk in 1980 zou verlaten. Boze tongen beweren dat de DDR-delegatie op *documenta 6* Pencks *Struktur (TM Serie)* nog voor de opening liet verwijderen. Uit onderzoek van kunsthistoricus Schirmer blijkt evenwel dat Galerie Werner *daar* zelf het initiatief toe nam toen bleek dat Pencks dissidente werk – dat wel in de catalogus is opgenomen – niet prominent in de buurt van de officiële DDR-kunst kwam te hangen, waardoor het geen provocatie kon uitlokken.<sup>21</sup> De in West-Duitsland levende en werkende kunstenaars Georg Baselitz en Markus Lüpertz haalden zelf hun werken van de muren.<sup>22</sup> Hoewel er over deze actie nog steeds veel onduidelikheden bestaan, lijkt het ook hier om een politieke afwijzing te gaan. Baselitz – zelf in 1957 uit de DDR naar het Westen vertrokken en vanaf de jaren 60 bevriend met Penck – schreef in een brief aan Schneckeburger dat hij van deelname afzag wegens de slechte representatie van de afdeling schilderkunst die op een 'ideologische versplintering' duidde.<sup>23</sup> Kunstwetenschapper Saehrend veronderstelt echter een bepaalde ontevredenheid van de kunstenaars over de wijze waarop hun werk was gepresenteerd. Dit meningsverschil zou in een publiciteitsstunt met politieke motieven zijn uitgemond.<sup>24</sup> Op de persbijeenkomst naar aanleiding van de opening lag een pamflet met een tekst die behalve door Baselitz ook door Lüpertz was ondertekend. Ten slotte zorgden pamfletten en posters die de bijdrage van de DDR afwezen voor onrust. Deze waren in de tentoonstellingsruimtes verspreid door de groep 'ehemaliger Künstler und Schriftsteller aus der DDR', onder leiding van Sieghard Pohl, een dissidente kunstenaar die in 1965 door West-Duitsland was vrijgekocht en een paar jaar later aldaar een publicatie schreef over de verschrikkingen van de DDR-cultuurpolitiek.<sup>25</sup> In het eerste tussenbericht dat selectieheer Lothar Lang aan de DDR-leiding schreef, verzekerde hij dat deze provocatie al snel onder controle was: 'Ik bewerkstelligde bij de leider van de *documenta* (Dr. Lucas, CDU) een onmiddellijke verwijdering van deze posters (wij deden dat samen), de volgende dag spoorde ik de leider van de doc. aan tot een huisverbod voor deze 'demonstranten'. Dit werd ook direct aangenomen. Vervolgens was er tot ons vertrek – rust.' Ondanks deze akkefietjes was de leiding tevreden over de tentoonstelling. In een tussenbericht voor de SED schreef Lang: 'Wij vinden de bijdrage van DDR-kunstenaars en het optreden van DDR-kunstwetenschappers in Kassel een succes voor onze cultuurpolitiek. Het is niet gelukt onze bijdrage in diskrediet te brengen. Kunstenaars die, zoals Baselitz en Küperz [sic], hun bijdrage vanwege onze deelname verwijderden, moesten van de pers bijvoorbeeld te horen krijgen dat de schilderijkunstige 'werkwijze' van Sitte en Heisig beter was dan de hunne.'<sup>26</sup> In de volgende aflevering van de *documenta* bleef een bijdrage van de DDR echter uit. Dat had onder meer te maken met het feit dat de lei-

ding van *documenta 7* hoog inzette op het autonome inzicht van kunst – zo had Rudi Fuchs, de leider van *documenta 7*, het in de catalogus onder meer over het streven 'de kunst te bevrijden van de verschillende compulsies en maatschappelijke verdraaiingen waarin zij verstrikt is'. De DDR presenteerde zich daarentegen wel meerdere malen op de Biënnale van Venetië (1982, 1984, 1986, 1988 en 1990).

Het verhaal van de DDR-deelname aan *documenta 6* leert dat het ZfK alle maatregelen ten spijt er niet in slaagde om onverwachte gebeurtenissen te voorzien. Ook bleef een 'offensieve uiteenzetting van socialistische standpunten' uit. Bovendien raakte de DDR verstrikt in interne tegenspraken. Zo koos men ervoor om 'uit te pakken' met een kunstenaar als Mattheuer die subtiele systeemkritiek in zijn werken verpakte en bovendien daardoor in het vizier van de veiligheidsdienst was gekomen. Binnen de SED heerste dan ook twijfel of de ingeslagen stilistische richting van de hedendaagse DDR-kunst de juiste was, hetgeen tot interne discussies leidde.<sup>27</sup> De reden om toch deel te nemen moet worden gezocht in het culturele prestige en de eventuele verkoop die met de tentoonstelling gepaard gingen. De DDR speelde in op het gegeven dat de populariteit van haar werken in het buitenland steeg naarmate de ideologische beeldtaal verdween – ook al kwam ze daarmee in tegenspraak met haar eigen principes.

### Galerie Arkade

Behalve het organiseren van buitenlandse tentoonstellingen vormde het groeiende aantal binnenlandse galerieën, die vanwege het *Weite und Vielfalt*-beginsel het daglicht zagen, een tweede mogelijk struikelblok voor de staatsmacht. In de loop van de jaren 50 en 60 waren de weinige privé-galerieën die nog bestonden verboden of door de staat voor handel in gebruik genomen.<sup>28</sup> De culturele hoop die Honecker had gegeven en de hervormingen in andere communistische landen leken de tijd rijp te maken voor nieuwe initiatieven: de galerieën maakten een comeback. Het leeuwendeel bestond uit officiële galerieën, de zogeheten *Kleine Galerien des Kulturbundes* en *Stadtteilgalerien* in grotere steden, een soort lokale gemeenschaps-galerieën en verkoopsgalerieën die meestal in *Kulturhäuser* werden ondergebracht. Tot 1979 ontstonden op deze manier ongeveer tweehonderd galerieën die gezien hun doorgaans kleine ruimtes voornamelijk grafiek en kleine kunstwerken (schilder- en beeldhouwkunst) verkochten.<sup>29</sup>

Daarnaast zag in de jaren 70 een aantal zogeheten *Selbsthilfegalerien* het daglicht, die meestal geleid werden door kunstwetenschappers die er internationale contacten onderhielden en zo het kunstspectrum van de DDR trachtten te verruimen.<sup>30</sup> Deze alternatieve, autonome galerieën hadden als doel kunstenaars te tonen die noch staatsopdrachten kregen noch in de mogelijkheid waren hun werk aan een koopkrachtig publiek te tonen. Vanwege de (mogelijk) ongewenste effecten van hun praktijk lijfde de *Staatlicher Kunsthandel*, die in 1974 met winstoogmerk (!) was opgericht, de meeste van deze nieuwe kunstfora echter zonder pardon in. Aanvankelijk had de staatskunsthandel slechts drie galerieën voor eigentijdse kunst onder haar hoede, maar door de stijgende interesse in hedendaagse DDR-kunst en de daarmee verbonden omzetcijfers kon ook zij rap uitgroeien. In 1989 bezat zijzelf ruim veertig van dergelijke verkoop- en tentoonstellingsruimtes die hoofdzakelijk in grotere steden en vakantieoordens gesitueerd waren.<sup>31</sup> Wanneer een galeriehouder zich hiertegen verzette, hing sluiting van de zaak boven het hoofd.<sup>32</sup> Na de inname dienden er commerciële activiteiten in dergelijke galerieën te worden ont-plooid. Tijdens de zevende *Kunstaussstellung der DDR* in 1972-1973 was het namelijk voor de eerste keer mogelijk geweest om kunst te kopen, een aanbod waar door het recordaantal bezoekers gretig gebruik van werd gemaakt. Op deze manier pikte de SED-staat een graantje mee van de economische successen die de contemporaine DDR-kunst boekte. De financiële voordelen wogen op tegen de politieke scepsis en argwaan die tot dan toe de boventoon voerden.<sup>33</sup> Dat de programmatie in deze staatsgalerieën in handen bleef van de onafhankelijke galeristen



Robert Rehfeldt

Drücke der Zukunft deinen Stempel auf, 1978, voor- en achterkant, stempelcollage, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung, Archiv Guillermo Deisler, 390



Rolf Staeck

post-c-art-exhibition, 1978, gezonden aan Guillermo Deisler, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung, Archiv Guillermo Deisler, 1105. Tekst op de ommezijde: 'Danke für deine letzte Post. Das Schicksal für Padin und Caraballo ist sehr böse. Bitte schick einen Beitrag für unsere Ausstellung. Herzlich Rolf'.

die ze hadden opgericht, zou nog relatief gunstig kunnen lijken. In werkelijkheid werden galeriehouders die samenwerkten met de Staatlicher Kunsthandel echter onophoudelijk op mogelijke 'revolutionaire activiteiten' gecontroleerd. Pas na de Duitse hereniging werd volledig duidelijk met welke belangenvermenging de galeriehouders te kampen hebben gehad. De gevolgen die de toetreding tot de Staatlicher Kunsthandel met zich meebrachten kunnen niet worden gebagatelliseerd: galeriehouders werden gecontroleerd, gemanipuleerd, gedwongen tot het maken van correcte tentoonstellingen; eigenzinnigheid kon tot definitieve opheffing leiden.

Een van de galerieën die tussen 1974 en 1981 binnen de grenzen van de staat een eigen koers voer, was Galerie Arkade aan de Strausberger Platz 3 te Berlijn. De kunsthistoricus Klaus Werner was de drijvende kracht achter deze spraakmakende galerie, die in 1973 door hem werd opgericht, maar reeds het jaar daarop door de staat werd ingelijfd. Werner had zich tot doel gesteld vooral omstreden DDR-kunstenaars aan publieke erkenning te helpen. Ook wenste hij tentoonstellingen te concipiëren van tendensen die nog niet in de DDR werden getoond en daartoe legde hij onder andere contact met de internationale kunstwereld. Het lukte Werner telkens kunstenaars die in de DDR geen andere tentoonstellingsmogelijkheden hadden aan zijn galerie te binden. Daarmee slaagde hij erin het kunstprotocol te negeren, te omzeilen en soms zelfs te ondermijnen.<sup>34</sup> Een voorbeeld van een 'gewaagde' tentoonstelling was *Postkarten & Künstlerkarten* die ter gelegenheid van het vijfjarige bestaan van Galerie Arkade op 3 november 1978 werd geopend.

Werner had vanaf 1976 vier grote verkooptentoonstellingen georganiseerd (respectievelijk *Künstlerplakate*, *Künstlerpost-*

*karten*, *Künstlergrafik*, *Künstlerfotografie*) die tot doel hadden contemporaine kunst uit het Oosten en Westen te tonen. *Postkarten & Künstlerkarten* zou echter de eerste en meest complete tentoonstelling van postkaarten van kunstenaars van het fin de siècle tot aan de eigentijdse *mailart* in de DDR worden. De *mailart* beweging, die zijn wortels in de Verenigde Staten had, kon door (en misschien zelfs dankzij) het IJzeren Gordijn tot de belangrijkste overkoepelende, internationale kunstenaarsbeweging van de 20ste eeuw uitgroeien. Ansichtkaarten, stickers, enveloppen, pamfletten en posters met een maatschappijkritische, pacifistische zweem werden in ruim negentig landen met de post verspreid. In Oost-Europa bood het *mailart*-circuit een toevlucht voor kunstenaars en critici die zich niet aan het heersende systeem wilden conformeren. De verkapte boodschappen in de *mailart* roerden onderwerpen uit de taboesfeer aan zoals de politieke situatie in landen als Uruguay, Chili en de DDR. Ook thema's als kapitalisme en milieuvervuiling kwamen frequent aan bod. Het streven naar transparantie en de uitwisseling binnen de internationale kunstenaarsscenen waren typerend voor de kerndoelen van de *mailart* beweging. De wens van DDR-kunstenaars om contacten met buitenlandse kunstenaars te onderhouden, maar ook met geestverwanten in eigen land, werd middels dit netwerk vervuld. De *mailart* beweging was echter al snel verdacht bij de staatsveiligheidsdienst wegens de internationale briefwisseling tussen andersdenkende kunstenaars en geëngageerde activisten.<sup>35</sup> Aangezien post uit het westen sowieso suspect was, werd zij door Abteilung M van het MIS (met meer dan 2200 medewerkers in 1989), die verantwoordelijk was voor de 'Postkontrolle' en samenwerkte met de Deutsche Post der DDR, door middel van damp geopend en



Klaus Staeck op de opening van de tentoonstelling *Postkarten - Künstlerkarten* op 3 november 1978 in Galerie Arkade te Berlijn



omslag voor de catalogus van de tentoonstelling *Postkarten - Künstlerkarten* in Galerie Arkade te Berlijn

gecontroleerd. Op deze manier oefende de staat invloed uit op de correspondentie tussen de kunstenaars.<sup>36</sup>

Deze onconventionele en 'staatsgevaarlijke' kunstuiting greep Werner aan om onder het mom van postkaarten van kunstenaars een overzichtstentoonstelling te maken. Hij zette hoog in op de *mailart* beweging: van de 1628 tentoongestelde voorwerpen waren ruim 450 aan *mailart* gewijd. Het dankwoord in de inleiding van de catalogus die bij de tentoonstelling *Postkarten & Künstlerkarten* verscheen, ging uit naar onder anderen Robert Rehfeldt, de medeoprichter van de galerie, en Rolf Staeck, omdat zij voor de nieuwere kaarten hadden ingestaan.<sup>37</sup> De in Berlin-Pankow levende Rehfeldt was zowat het brandpunt van de *mailart* beweging in de DDR en correspondeerde met ruim honderd kunstenaars over de hele wereld. Rolf Staeck was de jongere broer van de kunstenaar Klaus Staeck, die in 1956 naar de Bondsrepubliek was vertrokken en aldaar vanaf de jaren 60 politiek geëngageerde grafiek vervaardigde. Klaus Staeck was geen onbekende voor Galerie Arkade. Twee jaar eerder had de galerie zijn eerste solotentoonstelling in de DDR gebracht. De in de DDR gebleven en als chemicus werkzame Rolf Staeck kwam halverwege de jaren 70 via zijn broer in contact met Rehfeldt, die hem in de *mailart* beweging introduceerde. In de voetsporen van zijn broer maakte hij kort daarna zijn eerste collages en fotomontages. Zowel Rehfeldt als Rolf Staeck stonden gedurende de jaren 70 en 80 onder toezicht van het MIS vanwege de contacten die ze met het Westen onderhielden.<sup>38</sup>

In zijn acht pagina's tellende essay in de catalogus legt Werner de rol van kunstenaarskaarten uit en staat daarbij lang stil bij de *mailart*. Sluw stelt hij de retorische vraag of deze in navolging van de socioloog Fischer als 'Contre culture', als alternatief van de gevestigde kunst van de burgerlijke maatschappij' beschouwd kan worden.<sup>39</sup> Zijn relaas staat voorts stil bij de werken van Klaus Staeck die 'met de massale oplage van zijn posterreproducties op postkaarten bewees wat de mogelijke impact was van de kaarten [...] en wiens 'kaarten andere linkse kunstenaars aanspoorden om op hun beurt de postkaart voor politieke agitatie te gebruiken'.<sup>40</sup> De directheid die van Klaus Staecks grafische kunst met politieke onder-tonen uitging was – zo noteert Werner – een

bedreiging voor de gevestigde orde. Vervolgens somt Werner de specifieke internationale maatschappelijke problemen op die door de postbeweging worden behandeld: de strijd tegen de militairen in Chili; het protest tegen de Verenigde Staten wegens hun militaire aanwezigheid in Zuid-Amerika; de strijd voor de Zuid-Amerikaanse kunstenaars en politiek gevangenen Padin en Caraballo en de kritiek op het toenemende materialisme en het milieu.<sup>41</sup> Dat laatste thema speelde in de DDR een belangrijke rol. Milieuvuiling en onzuinig produceren vormden een doorn in het oog van de DDR-intellectuelen. In de jaren 80 werd dit heet hangijzer zelfs een van de hoofdthema's van DDR-kunstenaars.

In het archief van de kunstenaar Guillermo Deisler bevindt zich een oproep van Rolf Staeck tot het sturen van kaarten naar de galerie voor de overzichtstentoonstelling. De sluitingsdatum voor de inzendingen was op 1 juni 1978, maar uit de tentoonstellingscatalogus blijkt dat veel inzendingen te laat binnenkwamen om nog in de reguliere lijst opgenomen te kunnen worden. De meeste mailart kwam via Rehfeldt en Klaus Staeck. Rehfeldt stelde zijn archief met mailart voor de tentoonstelling ter beschikking. Klaus Staeck liet een bestelbus met honderden kaarten naar de Oost-Berlijnse grens rijden, waar ze werden opgehaald door Werner, die ze over de grens wist te brengen middels zijn 'personeelspas van de Staatlicher Kunsthandel' en dankzij 'een paar opmerkingen over het belang van partijlid Staeck in deze harde fase van de klassenstrijd bij de partijleden van de Oost-Duitse grensovergang aan de Heinrich-Heinestraße'.<sup>42</sup> Tijdens de opening op 3 november 1978 waren kunstenaars uit de DDR, BRD en Polen aanwezig.

De in de catalogus opgenomen inventarisatielijst van tentoongestelde werken leert dat de tentoonstelling een aantal kritische bijdragen bevatte. Sommige poststukken zijn echter te summier beschreven, waardoor het nauwelijks mogelijk is om beeldmateriaal te achterhalen. Afgaande op titels die onder het kopje *Die Post als Medium. Internationale Künstlerkarten der sechziger und siebziger Jahren* worden vermeld, zou onder meer in Joseph Beuys' *Boskampf* [sic, *Boxkampf*] für die direkte Demokratie (1972) en Klaus Staecks *Der Himmel gehört allen* (1974), zij het veralgemeend en misschien niet direct gerelateerd aan de toestanden in de DDR, een politieke boodschap schuil kunnen gaan. Onder een apart kopje *Die Post als Medium. Karten in der DDR* behandelt de catalogus de correspondentiekunst in de DDR. Dit wekt de indruk dat de actuele kaartpost alleen binnen de grenzen van de socialistische staat werd uitgewisseld, wat natuurlijk geenszins het geval was. De opgesomde titels onder het kopje zijn obscuur, vaak beschrijven ze enkel de techniek. Zo krijgt het gros van de kaarten een noodnaam toegedicht: *Postkartencollage, Fotografie übermalt en Fotocollage*. Sporadisch zijn titels te lezen. Het werk van Rehfeldt *Drücke der Zukunft deinen Stempel auf* draagt een beladen boodschap, zo blijkt op de achterkant. Daar lezen we 'Kunst ist leben → Gestern, Überleben ist Kunst → Heute', waaronder een portret van Karl Marx is gestempeld. Aan het einde van de inventarisatielijst valt een zestal kaarten op met de titel *Mosch-karte* (1977). Ze zijn van de hand van het kunstenaarscollectief Clara Mosch, dat met haar gelijknamige woninggalerie vanaf 30 mei 1977 in Karl-Marx-Stadt (het huidige Chemnitz) furor maakte.<sup>43</sup> De naam was een anagram, samengesteld uit de beginletters van de vijf stichters: 'Cla' voor Carlfriedrich Claus, 'ra' voor het echtpaar Thomas Ranft en Dagmar Ranft-Schinke, 'Mo' voor Michael Morgner en ten slotte 'sch' voor Gregor-Torsten Schade. Alle kunstenaars waren tegelijkertijd aangesloten bij het Verband der Bildender Künstler, met uitzondering van Claus die pas later toetrad tot de VBK. De kunstenaarsgroep werkte abstract en vluchtte dikwijls in de Duitse natuur om zogenaamde *plein-air*s te houden, die als performatieve landart kunnen worden gekarakteriseerd en waar vele kunstenaars op afkwamen. Dit tegengelijk was voor het MfS de aanleiding om de groep vijf jaar lang door maar liefst honderdvierendertig *Inoffizielle Mitarbeiter* te laten controleren. De MfS-aktes van januari 1978 omschreef hen als een 'avant-gardistische kring' en noteerde: 'Zij zien zichzelf als een groep 'buitenstaanders' en proberen als-

maar meer de standpunten van het socialistisch-realisme te ondermijnen'.<sup>44</sup> In de daaropvolgende jaren werd de groepering door de Stasi ontworpen en in 1982 hield ze op te bestaan.<sup>45</sup> In de periode 1975-1979 had Klaus Werner van elk van de afzonderlijke groepsleden van Clara Mosch een solotentoonstelling georganiseerd. Daardoor verwierven deze kunstenaars erkenning in West-Duitsland. Tot in de jaren 80 probeerde de DDR-regering echter hun deelname aan buitenlandse tentoonstellingen te voorkomen.

Galerie Arkade was het voorbeeld voor soortgelijke initiatieven en dissidente kunstenaarsactiviteiten. Werner zelf werd van zijn kant al sinds 1965 vrijwel ononderbroken door het MfS afgeluisterd. In 1977 werd zelfs de *Operativer Vorgang* 'Galerie' en in 1980 'Arkade' tegen hem gevoerd. Dit onderzoek, dat gerekend werd tot de hoogste vorm van het bestrijden van staatsvijanden, moest uitsluitend geven of de persoon veroordeeld kon worden op basis van belassende informatie die dikwijls werd doorgespeeld door informanten. Zo kan men in een van zijn aktes lezen: 'Sinds 1973 leidt W. de galerie 'Arkade'. Hij had als doel deze galerie, die als 'Verkaufgenossenschaft der Bildenden Künstler Berlin' fungeerde, mogelijkwijze onafhankelijk van de staatsorganen te ontwikkelen. Van begin af aan zorgde hij voor tentoonstellingen die op grond van hun kunstzinnige en politieke opvattingen in strijd zijn met de DDR-cultuurpolitiek. Om deze doelstelling te verhullen werden ook zogenaamde geëngageerde DDR-kunstenaars bij de galerieprijzen betrokken.' En verder: '[...] in de catalogusteksten, die meestal door de hoofdverdachte zijn geschreven, wordt ertoe aangezet zich af te keren van het socialistisch-realisme [...]'.<sup>46</sup> In de literatuur worden diverse redenen aangehaald waarom Klaus Werner in december 1981, kort nadat hij zijn positie als leider van een staatsgalerie moest neerleggen, zijn galerie moest sluiten. Werners hulp aan vier ongewenste *plein-air*s van Clara Mosch in de periode 1976-1981, 'die grotendeels een negatieve en vijandelijke houding ten aanzien van de cultuurpolitiek in de DDR vertegenwoordigen'<sup>47</sup>, was waarschijnlijk de directe aanleiding om met zijn avant-gardistische functie op kunstgebied komaf te maken.<sup>48</sup> De dubbele rol die Werner vervulde als mecenas voor de dissidente kunstwereld enerzijds en als staatsgalerist anderzijds bleek hiermee op de lange duur onmogelijk. Zijn visie bleef echter een inspiratiebron voor een nieuwe garde galeristen in de jaren 80.

Achteraf lijkt het vreemd dat een galerist die al vanaf 1965 door de staatsveiligheid in de gaten werd gehouden, zolang 'krediet' kreeg van de overheid. Net als de andere galeristen van *Selbsthilfegalerien* mocht Klaus Werner op zijn post blijven nadat zijn galerie door de staat was aangeslagen. Ehrhart Neubert komt in zijn vuistdikke *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989* tot de bevinding dat de staat jonge kritische kunstenaars en galeriehouders wegens een gebrek aan 'gute ausstellungsfähige Kunst' zelfs nodig had.<sup>49</sup> De stijgende bezoekerscijfers voor beeldende kunst en het relatieve succes van de DDR-kunst in het buitenland, alsook de belofte van financieel voordeel, moedigde de bewindslieden aan om het netwerk van staatsgecontroleerde instellingen voor beeldende kunst uit te breiden. Tegelijk was de competentie inzake beeldende kunst in de DDR zo schaars dat de staat 'onafhankelijke' galeristen toeliet om het programma van staatsgebonden galeriën te bepalen. Dit had een relatief bloeiend kunstleven tot gevolg, dat van de weeromstuit de behoefte tot controle deed toenemen en uiteindelijk zichzelf ondermijnende.

#### Noten

- Erich Honecker, *Zu aktuellen Fragen bei der Verwirklichung der Beschlüsse des VIII. Parteitag*, in: *Neues Deutschland*, 18 december 1971.
- Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, die Rezeption der Modernen Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001.
- Erich Honecker, *Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED am 15. Juni 1971*, in: *Protokolle der Verhandlungen des VIII. Parteitag der SED*, Berlin, Dietz Verlag, 1971, deel I.
- In de jaren 70 stelden Oost- en West-Duitsland verdragen op ten behoeve van het transitverkeer tussen de BRD en West-Berlijn.

Bovendien werd in 1971 het *Grundlagenvertrag* opgesteld waarin de BRD en de DDR beloofden elkaar voortaan wederzijds te respecteren en als onafhankelijke staat te erkennen. Dit geschiedde ruim twintig jaar (!) na het oprichten van de DDR en in het zog daarvan erkennen ruim honderd andere staten de socialistische republiek. De culturele verdragen werden pas in mei 1986 opgesteld.

- Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR in het Bundesarchiv (SAPMO BArch). SAPMO BArch DR 1/8177.
- Christian Saehrend, *Kunst als Botschaffler einer künstlerischen Nation, Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart, Steiner, 2009, p. 88.
- Ibid., p. 63.
- Werner Polak, *Bilanz und Ausblick*, in: *15 Jahre Zentrum für Kunst*, Berlin, Dietz Verlag, 1988, p. 4.
- Harald Szeemann, *documenta 5*, dl. I, Kassel, Museum Fridericianum, 1972, p. 190.
- Richard Hiepe, *Die Taube in der Hand, Aufsätze zur Kunst und Kulturpolitik*, München, Damnitz Verlag, 1976, p. 108.
- Gisela Schirmer, *DDR und documenta, Kunst im deutsch-deutschen Widerspruch*, Bonn, Dietrich Reimer Verlag, 2005, p. 86.
- Manfred Schneckenburger, *documenta 6* (catalogus), Kassel, Dierichs, 1977, p. 17.
- Brief van Manfred Schneckenburger aan Werner Tübke, 2 november 1976. SAPMO BArch DR1/8171, p. 80. De uitnodigingsbrieven werden direct aan de Oost-Duitse kunstenaars gericht, en bijgevolg werd de DDR-regering buitenspel gezet. Een methode die zijn vruchten afwierp: al snel hadden de aangeschreven kunstenaars toegezegd.
- Horst Weiß over *documenta 4*, stenografisch protocol van de 15de ZV-Tagung, 30 en 31 oktober 1968, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, VBK-ZV 5794, I/5. Geciteerd in: Schirmer, op. cit. (noot 11), p. 97.
- Lothar Lang, *Bemerkungen für eine abschließende Einschätzung des Beitrages von DDR-Künstlern auf der documenta 6 Kassel 1977*, ongedateerd, SAPMO BArch DR 1/8171, p. 10.
- Concept door het ministerie voor cultuur voor de documentabijdrage van de DDR, mei 1977. SAPMO BArch DR 1/8171, p. 124.
- Goeschen, op. cit. (noot 2), pp. 161-229. Zie ook Ulrike Goeschen, *Abstrakter Realismus – geht das? Zum theoretischen Umgang mit ungenständlicher Kunst in der DDR*, in: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg, *Abstraktion im Staatssozialismus, Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2003, pp. 123-148. Goeschen toont Lothar Langs geëngageerde houding met betrekking tot de abstracte kunst aan. Hij bleek een belangrijke (schaduw)figuur in de kleine kring die de abstracte kunsttheorie in de DDR op positieve wijze benaderde. Vanaf 1970 was hij evenwel ook een Inoffizielle Mitarbeiter (IM) van het MfS, die regelmatig geld kreeg toegeschoven en zich bij het MfS beklagde dat zijn reizen naar het Westen te kort waren. Toen hij in 1977, na een verblijf van drie weken als leider van de DDR-delegatie voor *documenta 6*, nogmaals met zijn vrouw naar Kassel wilde reizen, regelde het MfS een visum voor het echtpaar.
- Saehrend, op. cit. (noot 6), p. 93.
- Geciteerd in: Tim Sommer, *Der Ausgezeichnete*, in: *Art das Kunstmagazin* jrg. 13 (2002), nr. 7, pp. 24-37.
- Saehrend, op. cit. (noot 6), pp. 92-93.
- Schirmer, op. cit. (noot 11), pp. 118-127.
- Georg Baselitz verwijderde vier werken: *Dreieck zwischen Arm und Rumpf* (1977); *Akt Elke* (1977); *Elke 77* (1977) en *Stilleben* (1977). Markus Lüpertz verwijderde het driedelige werk *Schwarz-Rot-Gold* (1974).
- Brief van Baselitz aan Schneckenburger, 20 juni 1977, *documenta* Archiv Kassel, Aktenbestand d6, map 78.
- Saehrend, op. cit. (noot 6), p. 108.
- Sieghard Pohl, *Die ungehorsamen Maler der DDR: Anspruch und Wirklichkeit der SED-Kulturpolitik 1965-1979*, Berlin, Oberbaumverlag, 1979.
- Lothar Lang, *Erste Kurzinformation über die Beteiligung von DDR-Künstlern an der documenta 6 in Kassel*, ongedateerd, SAPMO BArch DR 1/8171, p. 45.
- De partij week gaandeweg meer af van de starre definitie van het socialistisch-realisme, waarvan de esthetiek niet meer bepaald kon worden. Toch bleef men zich nog steeds tegen een 'imperialistisch kunstbegrip' afzetten. De oplossing was in de jaren 80 het zogeheten 'funktionale Realismusverständnis', dat zich op het functionalisme in de bouwkunst van de jaren 20 beriep. Socialistische kunst moest op een of andere manier ten dienste staan van de samenleving en maatschappelijk betrokken zijn. Symptomatisch zijn tevens het toenemend aantal artikelen in *Bildende Kunst*, het enige kunsttijdschrift van de DDR, en de toename van het aantal publicaties en dissertaties over (klassiek) moderne kunst.
- Er bleef tot eind jaren 60 in de gehele DDR slechts één privé-galerie over, Galerie Kühl in Dresden. Hannelore Offner, *Überwachung, Kontrolle, Manipulation*, in: Klaus Schroeder, Hannelore Offner e.a., *Eingegrenzt – Ausgegrenzt, Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Berlin, Akademie-Verlag, 2000, pp. 165-310. Offner toont aan (p. 269) dat de galeriehouder en kunsthandelaar Johannes Kühl vanaf 1963 als Inoffizielle Mitarbeiter (IM) voor het MfS werkte en belangrijke informatie over (dissidente) tentoonstellingen en plannen van kunstenaars doorspeelde.
- Bernd Lindner, *Verstellter, offener Blick: Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands, 1945-1995*, Köln, Böhlau, 1998, pp. 177-181.
- Galerie Arkade (Berlijn), Galerie Oben (Karl-Marx-Stadt, thans Chemnitz) en Galerie am Sachsenplatz (Leipzig) worden gerekend tot de belangrijkste drie galerieën die op deze wijze zijn ontstaan.
- Voor een overzicht van de Staatlicher Kunsthandel, zie Hartmut Pätzke, *Der Staatliche Kunsthandel der DDR*, in: Eckhart Gillen e.a., *Kunst in der DDR*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, pp. 57-62; Lindner, op. cit. (noot 29), pp. 180-181; Hermann Raum, *Kunst für alle? Kunst für alle! zehn Thesen zum sozialistischen Kunsthandel*, in: *Bildende Kunst* jrg. 28 (1975), nr. 2, pp. 94-96.
- Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion, Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007, p. 312.
- Ehrhart Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1997, p. 242.
- Kort voor Werners dood in januari 2010 verscheen een documentair overzicht dat een inzicht verschaft in zijn tentoonstellingspraktijk ten tijde van de DDR en als artistiek leider van de Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig na de Duitse hereniging: Arend Oetker e.a., *Klaus Werner, für die Kunst*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.
- Uwe Dressler, *Ein Gespräch zwischen U.D. und seinem IM 'Christian Wolf'*, in: Friedrich Winnes e.a., *Mail Art Szene, DDR 1975-1990*, Berlin, Haude + Spensersche, 1994, p. 115.
- Lutz Wohlrab, *Sag mir, wo die Briefe sind. Mail Art und Postkontrolle in der DDR*, 2007: <http://old.acc-weimar.de/ausstellungen/a2007/a170/plus05.html>. Geraadpleegd op 7 september 2010.
- Klaus Werner, *Postkarten und Künstlerkarten, eine Kulturgeschichtliche Dokumentation* (catalogus), Berlin, Galerie Arkade, 1978, p. 6.
- Het MfS had Rolf Staeck in 1983 aangehouden wegens 'kulturele Untergrundtätigkeit'. Om het goed te maken werd hem aangeboden om informant te worden en de kunstscene te infiltreren. Rolf Staeck vertrok in 1984 voorgoed naar het Westen en woont sindsdien in Heidelberg. Rehfeldt bleef tot aan de val van de Muur in Oost-Berlijn en bleef op internationaal niveau contacten onderhouden met mailartkunstenaars.
- Werner, op. cit. (noot 37), p. 18.
- Ibid., p. 19.
- Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung, archief Guillermo Deisler. Van de 5500 poststukken stamt ongeveer de helft van de afzenders uit de DDR.
- Klaus Werner, *Mail Art in der DDR*, in: *Via Regia, Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* (1996), nr. 38/39, p. 1.
- De kunstenaar Lutz Dammbeck maakte de provocatieve openingsposter voor Galerie Clara Mosch. Op de poster wordt een DDR-paspoort gepersifleerd. Het pasfotogedeelte laat een gesluierde vrouw zien en op de plaats van het staatsembleem verschijnt een draak. Onder de anonieme vrouwelijke figuur verschijnen haar gegevens; haar naam (Clara Mosch), geboortedatum (30 mei 1977) en bijzondere gegevens (galerie). De tentoongestelde kaarten waren gemaakt door de fotograaf Ralf-Rainer Wasse, een sympathisant van het kunstenaarscollectief. Na de Duitse hereniging bleek de fotograaf na IM van het MfS te zijn geweest die Clara Mosch volledig had gefiltreerd. Offner, op. cit. (noot 28), pp. 165-310, hier p. 185.
- Chemnitzer Stasi-aktes*, januari 1978. Geciteerd in: Karl-Siegbert Rehberg, *Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzert des Sozialistischen Realismus*, in: Kaiser, Rehberg, op. cit. (noot 17), pp. 15-67, hier p. 52.
- Het MfS trachtte de groep door eigen ondernomen acties naar het criminele circuit ('Staatfeindliche Hetze' en 'Staatfeindliche Gruppenbildung') te loodsden. Zo werd bijvoorbeeld het huwelijk van Ranft en Ranft-Schinke verstoord.
- Archieven van de Staatssicherheit: *die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik* (BStU), ZA, MfS AOP 14485/82, Bd. I, Bl. 12, 13, 16, 18. Geciteerd in: Barbara Barch, *Freiräume betreten, die Galerie Arkade*, in: Oetker e.a., op. cit. (noot 34), pp. 79-89, hier p. 85.
- BStU, ZA, MfS AOP 14485/82, Bd. I, Bl. 23-26. Geciteerd in: Barch, *ibid.*
- Meer in het bijzonder werd de (zonder toestemming) georganiseerde *plein-air*-kunstenaarsbijeenkomst in Gallentin tussen 21 september en 3 oktober 1981, waar 34 mensen aan deelnamen, als uitermate 'politisch-negativ' en 'politisch-feindlich' aangemerkt.
- Neubert, op. cit. (noot 33), p. 242.

de principes van verzamelen  
het verzamelen van principes  
sep 2010 - jan 2011, eindhoven

# vanabbemuseum

BankGiroLoterij  
CULTUUR MAAKT JE RIJKER

M  
Museum Streekliefde  
Overijssel, Fryslân, Twente

Provincie Noord-Brabant

VSBfonds

SNS REAAL  
Fonds

bezoekadres / visiting address  
Lange Nieuwstraat 4 Utrecht

info@bak-utrecht.nl  
www.bak-utrecht.nl

basis voor  
actuele kunst

Met werken van/with works by:  
Matthew Buckingham, chto delat/What is  
to be done?, Free, Sharon Hayes, Runo  
Lagomarsino & Johan Tirén, Elske Rosenfeld,  
Hito Steyerl, en/and Ultra-red.

Een groepstentoonstelling over het begrip  
horizon in kunst en politiek, samengesteld  
door curator Simon Sheikh./A group exhi-  
bition on the notion of horizons in art and  
politics, curated by Simon Sheikh.

Een onderzoekstentoonstelling in het kader  
van het project FORMER WEST./A research  
exhibition within the framework of the project  
FORMER WEST.

## Vectors of the Possible

12.09. – 28.11.2010

Runo Lagomarsino & Johan Tirén, *Waiting  
for the Demonstration at the Wrong Time,*  
2003/2007

bak

MUSEUM HET DOMEIN SITTARD

# Mel Chin

Fritschy Culture Award  
Sittard-Geleen 2010

09.10.10 • 12.12.10

# Leon Golub

Live & Die Like a Lion?

22.01.11 • 25.04.11

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

# FOR REAL

WWW.FOR-REAL.EU

28 Utopian Projections  
in Public Space  
01 - 31 October 2010  
17:00 - 00:00 hrs  
Maastricht / Hasselt

From 1 to 31 October, Viewmaster Foundation presents the exhibition For Real in the public spaces of the cities of Maastricht (the Netherlands) and Hasselt (Belgium). From 17:00 hrs till 00:00 hrs, a total of twenty-eight various artistic visions of the shifting boundaries between the 'real' and the 'unreal' will be projected on large store windows, cultural organisations and offices. The artists in For Real visualize unknown realities, dream worlds, utopias or conversely apocalyptic stories that both amaze and alienate.

With **Persijn Broersen & Margit Lukács** (NL), **Thomas Bürke** (DE), **Brody Condon** (US), **Chris Cornish** (UK), **Erwin Driessens & Maria Verstappen** (NL), **Pieter Geenen** (BE), **Stephen Honegger** (AU), **Harald Hund & Paul Horn** (AT), **Dagmar Keller & Martin Wittwer** (DE/CH), **Clare Langan** (IE), **Michael Najjar** (DE), **Jan van Nuenen** (NL), **David O'Reilly** (IE), **Saskia Olde Wolbers** (NL), **Jacco Olivier** (NL), **Hans Op de Beeck** (BE), **Joris Perdieu** (BE), **Nicolas Provost** (BE), **Christine Rebet** (FR), **Hiraki Sawa** (JP), **Monica Studer & Christoph van den Berg** (CH), **Mungo Thomson** (US), **Markus Vater** (DE).  
Curated by **Bart van den Boom**

Organisation  
For Real has been made possible by

video art in public space  
**VIEWMASTER**

M  
Museum Streekliefde  
Overijssel, Fryslân, Twente

VSBfonds

SNS REAAL  
Fonds

Prins Bernhard  
Cultuurfonds

vodafone

provincie limburg

Gemeente Maastricht

STICHTING  
ELISABETH STROUVEN

# Museum Folkwang Essen – actualiteit en historie van een museumconcept

FIEKE KONIJN

De Tweede Wereldoorlog is nooit ver weg in Duitsland. In de Duitse museumwereld is de reflectie erop sinds de jaren 80 zelfs geïntensiveerd. Tot ver na de oorlog vond er weinig zelfonderzoek plaats (vele medewerkers konden ongestoord op hun post blijven) en ging de meeste inspanning uit naar het herstel van de geleden oorlogsschade. De laatste twintig, dertig jaar echter hebben Duitse kunsthistorici, parallel aan het internationale onderzoekscircuit, een omvangrijke stand van wetenschap ontwikkeld op het gebied van de cultuurpolitiek van de nazi's en de gevolgen daarvan, in het bijzonder voor de kunstmusea en voor particuliere collecties. Speerpunten in dat onderzoek waren de strijd rondom de acceptatie van de moderne kunst, die trouwens al van het begin van de 20ste eeuw dateert, en de zuivering van de Duitse musea van *entartet* verklaarde kunst.<sup>1</sup>

Nu de documentatie op dit terrein de perfectie benadert, lijkt een volgende fase in de verwerking te zijn aangebroken. Zo is er bijvoorbeeld ruimte gekomen om de dubbelzinnige verhouding van het naziregime tot de moderniteit te problematiseren. Acceptatie en afwijzing blijken hier veel meer door elkaar te lopen dan in het eerder ontworpen zwart-witschema werd verondersteld. Naast de diffamatie van de cultuur van de Weimarrepubliek bleef een zekere continuïteit bestaan op verschillende niveaus van de productie en consumptie van cultuur, zij het natuurlijk binnen een geheel andere politieke constellatie.<sup>2</sup>

Een andere ontwikkeling is dat de Duitse eenwording in 1989 nieuwe vragen heeft opgeroepen met betrekking tot de omgang met het museale verleden. Met de hereniging van de tussen Oost en West verdeelde Berlijnse collecties op de voormalige Oost-Duitse en verpauperde Museumsinsel, werd ook de kans geboden om de museumgebouwen en hun inrichting te restaureren naar de vooroorlogse situatie, met alle discussies vandien over de mogelijkheid en de wenselijkheid van een dergelijke operatie. In het land waar na de oorlog alles nieuw moest worden opgebouwd, leeft sindsdien een gevoel van urgentie met betrekking tot de historische plek. Behalve door de politieke situatie wordt dat gevoel gevoed door een concept dat oorspronkelijk binnen de Franse historische wetenschap is ontwikkeld, maar vervolgens in Europa breed aansloeg in het cultuurbeleid en de monumentenzorg: dat van de 'lieux de mémoire', plekken die in de collectieve herinnering een bijzondere betekenis hebben gekregen en die daarmee een spil kunnen zijn in de vorming van identiteit en historisch bewustzijn.

Het is tegen deze achtergrond dat ik de tentoonstelling wil bespreken waarmee Museum Folkwang in Essen na een periode van renovatie en nieuwbouw in januari van dit jaar zijn deuren opende. Met deze expositie, getiteld '*Das schönste Museum der Welt. Museum Folkwang bis 1933*' werd de droom verwezenlijkt om nog eenmaal de fameuze collectie moderne kunst bij elkaar te brengen die na 1933 grotendeels over de wereld verspreid is geraakt als gevolg van de inbeslagneming door de nazi's.<sup>3</sup> Bovendien wilde men bij deze gelegenheid de gerestaureerde en uitgebreid gedocumenteerde collectie wereldkunst onder de aandacht brengen die in de vooroorlogse periode een belangrijke plaats had ingenomen in de opstelling, maar vanaf de jaren 60 in de depots terecht is gekomen.

Waar het bij de Berlijnse musea is gegaan om de inpassing van 19de-eeuwse museumconcepten in de actuele cultuurpolitieke agenda, biedt de tentoonstelling in Essen een casus om te onderzoeken hoe iets gelijkaardigs is gebeurd met een museummodel dat aan het begin van de 20ste eeuw is ontwikkeld. In de publiciteit rondom de tentoonstelling werd niet nagelaten te vermelden dat het citaat in de titel afkomstig is van Paul J. Sachs en dat deze laatste tot de oprichters van het MoMA in New York behoort. Met het predikaat *Das schönste*

*Museum der Welt* sprak Sachs zijn bewondering uit voor Museum Folkwang toen hij het in december 1932 bezocht. De nadruk op dit feit doet al vermoeden dat het beeld dat men van de eigen geschiedenis heeft opgeroepen verre van neutraal is. Welke actualiteitswaarde is eraan toegekend? Welke historische nuances zijn daarbij naar de achtergrond geschoven? En hoe is omgegaan met de onvermijdelijke dramatiek van de *entartet*-verklaring?

## Het wonder van Essen

Voordat ik nader inga op deze vragen, is het voor een goed begrip van de specifieke situatie in Essen nodig om te memoreren hoe het tamelijk ingewikkelde genenpakket van Museum Folkwang in elkaar steekt. In 1909 werd het Städtisches Kunstmuseum Essen afgesplitst van een tot dan toe gemengde stedelijke collectie. In 1912 kreeg het proces om deze rommelige verzameling om te vormen tot een modern museum vaart met de benoeming van de kunsthistoricus Ernst Gosebruch (1872-1953) tot directeur. Reeds in hetzelfde jaar verwierf Gosebruch het schilderij *Les bateaux amarrés* (1888) van Van Gogh en dit vooruitstrevende beleid wist hij voort te zetten, hoewel het museum gedurende de Eerste Wereldoorlog niet eens over een permanent gebouw beschikte en hij ook met aanzienlijke weerstand tegen zijn voorkeuren te maken kreeg.

De gouden kans kwam in 1922, toen een consortium van hoofdzakelijk industriëlen uit de regio zich verenigde in de Folkwang-Museumsverein en er met steun van de burgemeester van Essen in slaagde om Düsseldorf af te troeven, en de collectie van de jong gestorven Karl Ernst Osthaus (1874-1921) uit handen van zijn erfgenamen aan te kopen.<sup>4</sup> Osthaus had tot ver over de grenzen van Duitsland faam verworven met zijn in 1902 geopende Museum Folkwang in Hagen, de stad waar hij ook tal van andere maatschappelijke initiatieven ontplooidde. Zijn erfgenamen deden er alles voor om deze verzameling in haar geheel bij elkaar te houden en boden de collectie daarom voor ongeveer een tiende van de waarde aan. De naam 'Folkwang Museum' was bij de koop inbegrepen. Voor een dergelijke omvangrijke uitbreiding boden de twee aan de Bismarckstrasse gelegen stadsvilla's, die inmiddels door de broers Hans en Karl Goldschmidt ter beschikking waren gesteld, niet meer genoeg ruimte. De verzameling van Osthaus vormde bovendien een ensemble van moderne kunst en wereldkunst dat met een uitgesproken opvatting bij elkaar was gebracht en gepresenteerd werd (waarover later meer), hetgeen vroeg om een passender architectonisch kader dan dat van de villa's.

Vanwege de aan Duitsland opgelegde herstelbetalingen en de bezetting van het Ruhrgebied (1923-1925) was de economische situatie bepaald niet rooskleurig. Toch kwam de nieuwbouw tot stand en opende het museum in mei 1929 als Museum Folkwang Essen. De samengevoegde collecties waren nu gesplitst in een afdeling oudere kunst in de villa's (waaronder een belangrijke kern Duitse 19de-eeuwse schilderkunst, mede uit de collectie van Osthaus) en een afdeling moderne kunst in het nieuwe gebouw. Dit was door architect Edmund Körner zo ontworpen dat het met drie vleugels aansloot op de bestaande villa's. In deze vorm heeft het museum maar kort bestaan: tot 1933, toen Gosebruch zich gedwongen zag om ontslag te nemen. De erfenis van de nazitijd was een geplunderde verzameling en een door bombardementen verwoest gebouw.

Pas in de jaren 50 kon de stad het zich veroorloven om de draad weer op te vatten, op de oude plek aan de Bismarckstrasse. Naar de geest van de tijd gebeurde dat tabula rasa. In 1960 kwam de huidige 'Altbau' gereed, een bescheiden gebouw van glas en staal dat werd ontworpen door Werner Kreutzberger van de stadsbouw dienst, met adviezen van architect Horst Loy en conservator Paul Vogt (van 1963 tot 1988 directeur van het museum). In de loop der jaren is de heldere opzet van dit gebouw – een



Museum Folkwang Essen, tweede zaal met onder meer *Genesende* (Triptychon) van Erich Heckel en *Selbstbildnis mit Kamelienzweig* van Paula Modersohn-Becker in combinatie met kunst uit Azië, foto: Albert Renger-Patzsch, ca. 1930



Museum Folkwang Essen, grote galerie met onder meer sculpturen van Wilhelm Lehmbruck en Auguste Rodin, *Ecce Homo* van Honoré Daumier op de achterwand en *Ramasseuses de varech (II)* van Paul Gauguin links vooraan; de zaal was flexibel in te delen door middel van het middenschot, foto: Albert Renger-Patzsch, ca. 1930

aantal zalen rondom vier binnenhoven, verbonden door brede wandelgangen – door in- en aanbouwsels danig verstoord. Pas recent is de kwaliteit van deze ingenieursarchitectuur erkend en heeft de Altbau als een van de eerste musea van de naoorlogse wederopbouw in de voormalige BRD de status van monument gekregen.

De huidige uitbreiding werd mogelijk gemaakt door een schenking van 55 miljoen euro waartoe de Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ongevraagd het initiatief nam. Tekenend voor de voortvarendeheid waarmee het project tot stand kwam, is

dat er tussen de competitie voor een architect in 2007 en de opening in januari 2010 nog geen drie jaren zijn verlopen, terwijl bovendien het budget niet werd overschreden. Door de opdracht te geven aan David Chipperfield Architects, onder meer bekend van de recente renovatie van het Neue Museum in Berlijn, en bijvoorbeeld niet aan de ook meedingende Zaha Hadid, heeft Essen de verleiding weerstaan om een nieuw spectaculair icoon toe te voegen aan de museumarchitectuur. Chipperfield nam de combinatie van zalen rondom binnenhoven als leidmotief en versterkte daarmee de anti-



monumentale opzet en de intieme sfeer van de inmiddels uitgelopen en in haar oorspronkelijke staat gerestaureerde Altbau uit de jaren 60.<sup>5</sup> Doordat de bouwdelen uit 1960 en 2010 tot in de details op elkaar reageren, is een historische continuïteit ontstaan die toch niet geforceerd aandoet. Een belangrijke vernieuwende ingreep is ten slotte dat Chipperfield de ingang van het museum aan de Bismarckstrasse heeft gesitueerd, waardoor het museum zich nu naar de stad opent in plaats van er zich, zoals voorheen, van af te wenden. Een opvallende voetgangersbrug over deze drukke verkeersweg vergemakkelijkt bovendien de verbinding met de stad.

Er is dus wel enige reden voor de stad en het museum om zichzelf te feliciteren (en ook wel voor enige jaloezie als je in een land woont waar geen voedingsbodemp is voor een vergelijkbaar cultureel elan en waar renovaties en uitbreidingen in stroperige procedures verzanden). Ook de timing was voortreffelijk. Essen beet met de opening van het nieuwe museum het spits af van het jaar waarin het Ruhrgebied als culturele hoofdstad figureert. Dat evenement is door de verzamelde steden aangegrepen om te laten zien dat het gebied, dat door de ontakeling van de mijnbouw in een neerwaartse spiraal terecht was gekomen en worstelt met een imago van vervuiling, zich aan het ontwikkelen is tot een cultuurlandschap van geconverteerde industriële complexen, ecologische zones en steden met een levendig cultureel aanbod. Onder deze steden heeft speciaal Essen zich geprofileerd met de wijze waarop de net buiten de stad liggende Zeche Zollverein, een immens grote kolmijn, een nieuwe bestemming heeft gekregen met behoud van de imposante historische industriële architectuur.

Bij elkaar voldoende ingrediënten voor een publieke euforie over het 'wonder van Essen', zoals het in de kranten werd bejubeld. Maar wat kregen de 336.000 bezoekers die naar de expositie kwamen te zien?

### Het script van de tentoonstelling

In hun toelichting bij de opzet van de tentoonstelling hebben zowel directeur Hartwig Fischer als de samensteller van de tentoonstelling Uwe Schneede (voormalig directeur van de Hamburger Kunsthalle, 1991-2006) nadrukkelijk vermeden om van een *reconstructie* te spreken. Het ging er in hun woorden om een indruk te geven van de oorspronkelijke betekenis van dit 'eerste museum voor moderne en eigentijdse kunst' en criteria voor toekomstig beleid te ontwikkelen (Hartwig), respectievelijk inzicht te geven in de institutionalisering van de moderne kunst en uit te proberen hoe er in de toekomst een verbinding gelegd kan worden tussen de Europese avant-garde en de wereldculturen die men weer wil exposeren (Schneede).<sup>6</sup>

Hoe interessant en fraai het ook was om zoveel bij elkaar te zien dat tot de historische collectie heeft behoord, de tentoonstelling slaagde er niet in om deze aanspraken overtuigend waar te maken. Dat ligt hoofdzakelijk aan het onduidelijke script achter de inrichting, of liever: aan een script dat iets anders communiceert dan de aangekondigde historische reflectie. Om de vinger daarachter te krijgen zal ik eerst de opstelling analyseren en dit vervolgens confronteren met het historisch onderzoek dat in de begeleidende catalogus en de essaybundel is gepubliceerd.

Eigenlijk waren er maar twee zalen met expliciete referenties aan de Folkwangmusea van Osthaus en Gosebruch: de eerste en de laatste. Van de tussenliggende zalen had de tweede met 'Menschenbilder' als enige een thematische invalshoek. De objecten uit de oudheid en uit niet-westerse culturen waren geografisch geordend en verdeeld over twee clusters van zalen (5 tot 7 en 10 tot 13). Dat ze op juist die plekken in de route zaten, leek geen bijzondere reden te hebben en er was ook geen connectie met de rest van het parcours. De overige zalen verwezen met hun titels naar een chronologische kunsthistorische ordening: *Klassiker der Moderne I*, *Matisse und Derain/Neue Skulptur*, *Erben des Impressionismus*, *Klassiker der Moderne II*, en tot slot *Expressionisten I en II*. Een lijn kortom van impressionisme naar fauvisme en postimpressionisme, culminerend in het Duitse expressionisme. De laatste zaal, getiteld 'Abgebrochene Moderne', was gewijd aan



Museum Folkwang Essen, de Altbau uit 1960, foto: Ruben Roos

de (om verschillende redenen) niet gereali-seerde opdrachten die Gosebruch gaf aan Ernst Ludwig Kirchner en Oskar Schlemmer voor wanddecoraties in het museum. Vandaar liep men naar een onderkoeld, maar dramatisch einde: een wand met de namen van geconfisqueerde kunstenaars, qua vormgeving refererend aan de typografie van oorlogsmonumenten.

Het is puzzelen wil je achterhalen wat nu precies de subtekst van de gehele route was. Het enige moment waarop de bezoeker een indruk kon krijgen van de inrichtingsprincipes van Museum Folkwang in Hagen en Essen was in de zeer overzichtelijke introductiezaal. Van grote documentaire waarde was vooral de serie foto's van fotograaf Albert Renger-Patzsch (1897-1966) uit de vroege jaren 30, vanwege de informatie die zij biedt over de combinaties die Gosebruch in zijn opstelling maakte. Daarnaast gaf deze zaal een kleine receptiegeschiedenis van roem tot ondergang en herrijzenis. Een brief van december 1911 van Franz Marc aan Osthaus liet zien hoe nauw de connecties met kunstenaars waren. Marc stelt in de brief voor om de eerste expositie in München van de Blaue Reiter ook in Hagen te houden, omdat hij dit museum als 'ein Vorbild unseres Gedankenganges' beschouwt, daarmee doelend op de combinatie van moderne kunst en wereldculturen. Een artikel van Alfred Barr uit 1931, waarin hij vermeldt dat hij graag *Weidende Pferde* van Marc als bruikleen zou willen hebben (hetgeen ook lukte), illustreerde de faam van de collectie binnen de museumwereld. Ook het krantenbericht met de uitspraak van Sachs lag er, naast de krant waarin het museum een jaar later wordt beschimpt, en iets verderop waren foto's te zien van het depot in Schloss Schönhausen, waar de *entartet* verklaarde kunst was opgeslagen.<sup>7</sup> Niet eerder gepubliceerde foto's van Paul Vogt lieten de naoorlogse herbouw zien.

Nogal raadselachtig daarentegen was de zaal *Menschenbilder*. Hier waren voornamelijk expressionistische (zelf)portretten bij elkaar gebracht, onder andere van Ferdinand Hodler (*Der Frühling* uit 1901 met een portret van zijn zoon), Lovis Corinth (een magistraal zelfportret), Giorgio de Chirico, Max Beckmann, Paula Modersohn-Becker, Oskar Kokoschka, Ernst-Ludwig Kirchner en Erich Heckel (het grote triptiek *Genesende (Triptychon)* uit 1912-1913 dat als hommage aan Van Gogh kan worden beschouwd). Veel moois, maar zonder inhoudelijke connectie. Of moest dit, ik opper maar wat, verwijzen naar de sterke persoonlijke banden die zowel Osthaus als Gosebruch met kunstenaars hadden?<sup>8</sup>

Karakteristiek voor de gekozen aanpak is dat zowel Osthaus als Gosebruch – op de

eerste en laatste zaal na – uit de expositie zijn geschreven. We zien een gedepersonaliseerde collectie. Wie wat verzamelde en of daar een bepaalde ontwikkeling in te bespeuren is, werd voor de expositie blijkbaar niet relevant geacht. In de zaal *Klassiker I* denk je bijvoorbeeld met het verzamelbeleid van Osthaus te maken te hebben, want *Lise* (1867) van Renoir, zijn eerste moderne aankoop in 1901, is er bijeengebracht met andere stukken uit zijn collectie, namelijk een Daumier, het portret van Roulin van Van Gogh en de sculpturen *Ève* en *L'âge d'airain* van Rodin. Maar Manets portret van de toneelspeeler Faure als Hamlet in dezelfde zaal werd pas in 1927 door Gosebruch verworven. Nog een voorbeeld: het door Osthaus in 1903 gekochte landschapje van Munch (*Vinter ved Nordstrand*, ca. 1903) deelt de zaal *Expressionisten II* met Noldes grote 'altaarstuk' *Das Leben Christi* (1911/1912), dat eerst in 1932 in bruikleen van de kunstenaar in de zogenaamde feestzaal van het museum werd opgesteld, nadat het tussen 1928 en 1931 in het Kronprinzenpalaïs in Berlijn had gehangen, eveneens in bruikleen.

Inzicht in het *proces* van institutionalisering van de moderne kunst biedt Schneede dus zeker niet. Hij geeft een beeld van wat rond 1930 in Essen tot de canon was gaan behoren, maar dan gefilterd vanuit het perspectief van latere museale ontwikkelingen. In de inrichting van de zaal *Klassiker II*, een soort erezaal met alleen maar topwerken van Cézanne, Gauguin en Van Gogh uit de collectie van Osthaus, klonk voor de goede verstaander zelfs de echo door van de eerste tentoonstelling in het MoMA van 1929. Onvermijdelijk traden ook door praktische beperkingen vertekeningen op. Er waren slechts twee schilderijen van Christian Rohlfs in de expositie te zien, terwijl er (nog afgezien van de vele tekeningen) twintig schilderijen van hem uit de verzameling in beslag zijn genomen. Van Egon Schiele, ook uitgebreid in de collectie vertegenwoordigd, was er niets en ook Matisse was ondervetegenwoordigd.<sup>9</sup>

Een ander bezwaar is dat de tentoonstelling de betekenis van Museum Folkwang verschraalde tot de collectie. Zowel Osthaus als Gosebruch hebben zich, even afgezien van onderlinge verschillen, ingezet voor een breed maatschappelijk functioneren van het museum via tentoonstellingen, opdrachten aan kunstenaars en publiekseducatie. Nu werd de nadruk exclusief gelegd op de canonisering van de 'klassische Moderne', op wat we tegenwoordig als de toppers van het Franse postimpressionisme en het Duitse expressionisme beschouwen. Niet alles daarvan werd, zoals door het emotionele kader van de expositie werd

gesuggereerd, *entartet* verklaard: de Franse modernen bleven grotendeels buiten schot. De 19de-eeuwse Duitse kunst, die ook door zowel Osthaus als Gosebruch werd verzameld en in de naziperiode juist naar voren werd geschoven, was totaal afwezig.<sup>10</sup>

Voor een genuanceerder inzicht in de historische betekenis van het museum kunnen we beter terecht bij de artikelen in de catalogus en in de essaybundel. Terwijl Schneede Museum Folkwang dehistoriseert tot een prototype van een modernistisch museum, volgen deze artikelen een onderzoekstraditie die de spanning tussen conservatisme en vooruitgang tot de karakteristieken van de moderniteit rekent. Vanzelfsprekend wordt in deze publicaties aandacht besteed aan het feit dat vele kunstenaars dankzij Osthaus hun werk voor het eerst in een museale collectie opgenomen zagen, maar tegelijk wordt duidelijk dat Osthaus slechts zeer gedeeltelijk openstond voor de avant-garde. Het kubisme werd door hem bijvoorbeeld helemaal niet gevolgd. Ook Gosebruch laveerde in zijn beleid tussen vooruitstrevendheid en behoudzucht. Regelmatig moest hij water in de wijn doen om zich te verzekeren van de steun van het industriemecenaat in het Ruhrgebied, wat dan vaak weer gecompenseerd werd door het engagement dat verzamelaars uit de haute bourgeoisie met het museum betoonden. Die tweespalt, of liever gezegd die ambiguïteit, was ook zichtbaar in het gebouw van Körner, waarin een decoratieve monumentaliteit gecombineerd werd met een zakelijk modernisme, bijvoorbeeld in de keuze voor buismeubels van Marcel Breuer en voor de moderne lampen. Naast deze analyses wordt er in de begeleidende publicaties een uitvoerige documentatie gegeven van de route die de *entartet* verklaarde werken tot hun huidige verblijfplaats hebben afgelegd, en wordt definitief afgerekend met Gosebruchs foute opvolger Klaus Graf von Baudissin.<sup>11</sup>

Toegegeven, een tentoonstelling is een medium dat de nuances van de geschreven taal niet kan evenaren, maar met een meer problematiserend concept was het wel degelijk mogelijk geweest om het model van Folkwang te bevragen in plaats van het te mythologiseren. Het glamourverhaal heeft nu geprevaleerd. Dat wringt het meeste bij twee aspecten, namelijk het principe van de vermenging van objecten en de plaats van Museum Folkwang in de museumgeschiedenis.

### Het principe van vermenging

Een grote verdienste van *Das schönste Museum der Welt* was dat men voor het eerst weer de objecten uit de oudheid en uit cul-



Museum Folkwang Essen, de Altbau uit 1960, foto: Ruben Roos

turen buiten Europa van het vroegere Folkwang Museum kon zien. De tentoonstelling zag echter uitdrukkelijk af van het principe van vermenging dat zowel Osthaus als Gosebruch in hun presentatie hebben toegepast. Schneede besliste tegen confrontatie of vergelijking met het argument dat we de fase van vergelijking achter ons hebben liggen. Sinds de tentoonstelling *Primitivism in Modern Art* van het MoMA in 1984 waarden we deze objecten om hun eigen kwaliteit en beseffen we dat we juist hun 'Fremdheit' in stand moeten houden.<sup>12</sup>

In de inrichting werd dat zo vertaald dat de klassiek moderne kunst in het middelpunt stond en de wereldculturen zeer esthetisch gepresenteerde, aparte geografische eenheden vormden. Letterlijke citaten van de historische presentatie waren er maar twee keer: met een paar tekeningen van Van Gogh in de Japanse zaal, en met een schilderij van Le Fauconnier naast een Afrikaans Kongo Baule-masker en een Baule-figuur, alle drie uit de collectie Osthaus. Even afgezien van de onnozele samenvatting van het primitivismedebat door Schneede, lijkt het me wel terecht dat men terughoudend is geweest met combinaties, anders zou toch te veel de suggestie van een reconstructie zijn gewekt. De gekozen oplossing van esthetische isolatie is echter het andere uiterste en ook niet bevredigend voor de toekomstige collectiepresentatie. Waarom niet geprobeerd te visualiseren hoe Osthaus en Gosebruch zich op dit punt tot elkaar hebben verhouden? De publicaties van Rainer Stamm en Hartwig Fischer bieden daar goede aanknopingspunten voor.

Volgens Stamm moet het museum van Osthaus helemaal geen museum voor moderne kunst worden genoemd, maar een 'Weltkunstmuseum'. Omstreeks 1904 waren daarin zowat alle culturen en tijdperken vertegenwoordigd: islamitisch Spanje op zeer hoog niveau, maar ook de klassieke oudheid, Egypte, het nabije Oosten, Java, Korea, China en Japan. In 1912 kocht Osthaus 'art nègre' bij de handelaar Joseph Brummer in Parijs en hij nam deze objecten ook, als eerste museum-directeur, direct in de opstelling op. Het Baule-beeldje werd bijvoorbeeld gecombineerd met Le Fauconnier en een archaische, primitivistische kop van Archipenko. Ook verwierf Osthaus objecten uit de beroemde Afrika-expeditie van Leo Frobenius. In 1915 schonk het echtpaar Nolde een aantal Oceanische objecten, nadat Nolde al in 1912 een tentoonstelling bij Osthaus had gehad.<sup>13</sup> Hoewel Osthaus parallel daaraan vanaf 1901, daartoe gestimuleerd door Henry van de Velde, met het verzamelen van moderne kunst was begonnen, lag aan de combinatie van moderne en wereldkunst geen *stilistisch* vergelijkingsprincipe ten grondslag. Alle culturen waren in Hagen aan elkaar gelijkgesteld en vormden met de moderne kunst een soort microkosmos, in een 'Vereinigung des Psychisch-Verwandten' zoals Gertrud Osthaus het beschreef. Verknoot als Osthaus was met de kunstnijverheidsbeweging van de late 19de eeuw, was het doel van zijn museum vooral pedagogisch. Het museum moest een tegenwicht bieden voor de uitwassen van de modernisering, zoals het materialisme en de vergaande versplintering in specialismen. Aan de andere kant trad Osthaus de moderniteit enthousiast tegemoet, omdat de moderne

mens daarin niet meer gebonden zou zijn aan historische en lokale tradities. Hij beschouwde zijn gemengde presentatie als een instrument bij het overwinnen van deze achterhaalde 'räumliche und zeitliche Trennung'.<sup>14</sup>

Interessant is – en dat had veel meer reliëf mogen krijgen – dat Gosebruch het model van Hagen niet klakkeloos overnam. Uit een van zijn notities blijkt dat hij het museum, ondanks de overweldigende indruk die het op hem maakte, toch beschouwde als een onnavolgbare privéverzameling, met een verfijnd, 'licht capricieus' karakter.<sup>15</sup> Bij vergelijking van de historische foto's van de inrichtingen valt inderdaad op hoeveel musealer de inrichting van Gosebruch was ten opzichte van die van Osthaus. De kunst-historicus Gosebruch behoorde dan ook tot de generatie museumdirecteuren die na 1918, ieder met hun eigen accenten, een enorme impuls hebben gegeven aan de professionalisering van het institutionele museum. Osthaus was een generalist, een mecenas met een missie, voor wie het museum naast al zijn andere sociale projecten steeds meer een bijzaak werd. Museum Folkwang Hagen, dat zich na 1914 niet veel verder ontwikkelde, behoort daarmee tot de eerste fase van de museumhervormingsbeweging in Duitsland.

Tekenend voor de aanpak van Gosebruch is hoe het al eerder genoemde triptiek van Heckel in Essen was opgesteld. In een artikel uit 1930 schrijft Gosebruch dat hij de sfeer wilde oproepen van een atelier waar de kunstenaar zich met kostbaarheden uit exotische culturen omringt, 'Kulten der Ahnen sich seltsam verwandt fühlend'. In deze zaal gebeurde dat met onder andere Chinees vaatwerk, sculpturen uit Cambodja en 'Tanzmasken der Kongoneger'.<sup>16</sup> De wereldculturen lijken hier ingeleverd te hebben op hun gelijkwaardige positie, om te dienen als evocatie van de inspiratiebronnen van de kunstenaar.

### Plaats in de museumgeschiedenis

Ook wanneer het gaat om de evaluatie van de plaats van Museum Folkwang Essen in de museumgeschiedenis botst het tussen de interpretatie van curator Schneede en de stand van onderzoek. De Duitse musea van de Weimarrepubliek en het museum van Gosebruch in het bijzonder zouden volgens Schneede als voorbeeld hebben gediend voor het MoMA en via die route het prototype zijn voor het huidige museum van moderne kunst. Voorwaar een mooi staaltje van teleologische geschiedschrijving.

Inderdaad heeft Barr, zoals Schneede memoreert, op zijn reis door Duitsland in 1927-1928 vrijwel alle belangrijke stedelijke musea aangedaan, waaronder ook Essen. Maar afgezien van het feit dat het nieuwe museum in Essen maar gedeeltelijk geopend was, zegt dat niet zoveel, want juist het zo kenmerkende principe van vermenging nam Barr niet over. Ook binnen de Duitse museumwereld bleef de presentatievorm van Gosebruch eerder uitzondering dan regel, al werden door verschillende andere musea wel combinaties gemaakt van moderne kunst met oudere kunst of met niet-westerse objecten. Lang niet iedereen van de collega-directeuren zal het daarom

eens zijn geweest met Max Sauerlandt toen hij Gosebruch aanwees als wegwijzer voor het 'Museum der Gegenwart'. Kenmerkend voor de situatie in Duitsland was juist dat er zoveel verschillende presentatiemodellen naast elkaar werden beproefd.<sup>17</sup> Wat Barr en Sachs betreft: gezien de inrichtingsprincipes van het MoMA vermoed ik dat zij eerder gefascineerd waren door de uitgebalanceerde plaatsing van de objecten in de museale ruimte, dan door de inhoud van de combinaties. Wie met de foto's van Renger-Patzsch in gedachten de route door het museum probeert te volgen, kan nog steeds ervaren hoe uitgewogen deze composities waren. Als Gosebruch al als voorbeeld heeft gediend, dan vooral vanwege de concentratie op het afzonderlijke kunstwerk.

Op het vlak van de canonvorming lopen er evenmin directe lijnen naar het MoMA en vandaar verder de 20ste eeuw in. Integendeel, typerend voor deze formerende fase van het museum van moderne kunst is dat de canon per land en vaak ook nog per museum verschilt. In tegenstelling tot de objectiverende aanpak van Barr, waarbinnen in principe plaats was voor alle volgens hem betekenisvolle internationale stromingen (vandaar zijn oriënterende reizen), focusten de Duitse musea vanaf 1912 steeds meer op de eigentijdse Duitse kunst, wat ten koste ging van een oriëntatie op ontwikkelingen buiten Duitsland. Een van de weinige uitzonderingen daarop was Alexander Dörner in Hannover.

Ter verdediging van de volgorde in de tentoonstellingszalen van (post)impressionisme naar het Duitse expressionisme zou je kunnen aanvoeren dat je deze als een visualisering kunt beschouwen van de toenmalige communis opinio in Duitsland, als zou het eigen Duitse expressionisme de ware opvolger zijn van de Franse kunst. Toch geeft dit een veel te gladgestreken beeld. Voor Osthaus vertegenwoordigden de werken die hij kocht een fase uit de ontwikkeling van een kunstenaar, niet uit de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis. Regelmatig deed hij zijn aankopen niet via de kunstmarkt, maar in het atelier van de kunstenaar en vanuit die contacten ontstonden grote concentraties van werken. Rohlf's vormde bijvoorbeeld zo'n concentratiepunt; Cézanne was het geworden als zijn voornemen was gelukt om in 1911 de 27 Cézanne's uit de Nederlandse collectie Van Hoogendorp aan te kopen. En terwijl Osthaus al vroeg groepstentoonstellingen wijdde aan Die Brücke (vanaf 1906) en Der blaue Reiter (vanaf 1909), beperkte hij zich in zijn aankopen toch hoofdzakelijk tot Kirchner en Nolde. Ook onder Gosebruch bleef Folkwang in wezen een verzamelaarsmuseum, waar nu naast Kirchner en Nolde vooral Derain, Lehmbruck en Schlemmer werden gevolgd.

Museum Folkwang Essen heeft, gezien zijn tentoonstellingsprogramma van de afgelopen jaren, een naam hoog te houden op het gebied van verdiepende tentoonstellingen over de klassiek moderne kunst. Nu het zijn eigen geschiedenis betref heeft het museum echter dit tijdelijke 'Erinnerungsort' meer voor een mythologiserende beeldvorming ingezet dan voor een kritische reflectie.

### Noten

- Zie voor het internationale onderzoek onder meer Stephanie Barron (red.), *'Degenerate Art'. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, Harry N. Abrams, 1991; en Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill/London, University of North Carolina Press, 1996. Zie voor Duitsland onder meer de publicaties van Peter Klaus Schuster en Mario-Andreas von Lüttichau.
- Zie voor de inrichting van de Nationalgalerie en het Kaiser-Friedrich Museum in de periode 1933-1939: Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden, Verlag der Kunst, 2001, pp. 225-238. Zie voor studies naar het bredere veld van de kunsten gedurende de naziperiode o.a.: Jonathan Huener & Francis R. Nicosia (red.), *The Arts in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2006.
- In totaal werden 1465 werken in beslag genomen, waaronder 139 schilderijen, 276 tekeningen, 18 sculpturen, 1023 bladen grafiek. Een volledige lijst met vermelding van destructie, het vermist zijn of de huidige verblijfplaats is opgenomen in de catalogus, pp. 348-356. Tot de teruggekochte werken behoren o.a. *La carrière de Bibémus* (ca. 1895) van Cézanne (teruggekocht 1964), *Waldinneres* (1901) en *Birkenwald* (1907) van Rohlf's (beide teruggekocht in 1958), en *Selbstbildnis mit Tiroler Hut* (1913) van Corinth (teruggekocht in 1967).
- In het verdrag dat de Folkwang-Museumsverein met de stad Essen sloot was bepaald dat de stad de helft van de verzameling in eigendom kreeg en zich als tegenprestatie verplichtte om voor gebouw, onderhoud en personeel te zorgen. Museumsverein en stad zijn nog steeds gezamenlijk eigenaar van het museum.
- Toelichting op de persconferentie op 18 maart 2010; Schneede in het persbericht: 'Die Ausstellung gibt Einblicke in die frühe Institutionalisierung der Moderne und erprobt künftige Möglichkeiten in der Verbindung von europäischen Avantgarden und Weltkulturen.'
- De restauratie van de Altbau vond plaats tussen 1996 en 1999. In 2007 verhuisde het Ruhrmuseum, dat vanaf 1978 bij Museum Folkwang was ingetrokken en waarvoor in 1983 een gedeelte was aangebouwd, naar de Zeche Zollverein. Het bouwdeel uit 1983 werd afgebroken.
- Het krantenbericht over het bezoek van Sachs verscheen in de *Essener Volkszeitung* van 18 december 1932; daarin wordt tevens opgemerkt dat Sachs in de VS een lezing wilde houden over Europese musea en daarvoor dia's van het Folkwang Museum bestelde.
- De zaal *Menschenbilder* is vermoedelijk een idee van Schneede; in het gelijknamige hoofdstuk in de catalogus (pp. 105-106) geeft hij echter geen duidelijke toelichting op het thema.
- Zie *Verzeichnis der 1937 beschlagnahmten Werke*, catalogus pp. 348-356. Zie voor de lotgevallen van enkele werken in het bijzonder Mario-Andreas von Lüttichau, *Bilder-Schicksale*, catalogus, pp. 213-223.
- In 1904/05, dus in dezelfde periode waarin hij moderne Franse kunst verwierf, kocht Osthaus bijvoorbeeld werken van Böcklin, Feuerbach, Trübner en Thoma. Zie hiervoor Rainer Stamm, *Karl Ernst Osthaus: Eine Sammlungsgeschichte der Moderne*, catalogus pp. 155-167, meer bepaald p. 161.
- Onthullend is dat Baudissin, ruim vóór het begin van de confiscaties voor de tentoonstelling *Entartete Kunst* in München, Kandinsky's *Improvisation 28 (Zweite Fassung)* uit 1912 verkocht, een van de bijzondere aanwinsten van Osthaus. Een pijnlijk detail is dat Baudissin niet eens zelf het initiatief daartoe nam, maar de kunsthandelaar Ferdinand Möller. Deze plaatste het schilderij bij Rudolf Bauer, die handelde in opdracht van Hilla Rebay voor de verzamelaar Salomon Guggenheim. Zie voor deze affaire Von Lüttichau, *Der Verlust*, catalogus, pp. 205-208. De Kandinsky bevindt zich nu in het Solomon R. Guggenheim Museum in New York.
- Schneede in het persbericht en in *Zur Ausstellung*, catalogus, pp. 12-13.
- Rainer Stamm, *Weltkunst und Moderne*, essayband pp. 27-46, meer bepaald pp. 40-41.
- Ibid., pp. 41-42. Een belangrijke bron is de beschrijving die Gertrud Osthaus gaf van de opstelling in *Das Museum Folkwang in Hagen*, in *Kölnische Zeitung*, 10 augustus 1913. Gertrud blijkt intensief bij vele aankopen van moderne kunst betrokken te zijn geweest.
- Zie voor het citaat Hartwig Fischer, *Die Ära Gosebruch*, catalogus pp. 131-139, meer bepaald p. 133; het gaat om een ongedateerde notitie van Gosebruch.
- Ernst Gosebruch, *Erich Heckels Triptychon aus dem Jahre 1913*, in: *Museum der Gegenwart. Zeitschrift der deutschen Museen für neuere Kunst* jrg. 1 (1930), nr. 1, p. 33.
- Voor een bespreking van deze verschillen, zie Monica Flacke, *De herinrichting van Duitse musea in de Weimar-republiek*, in: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Mieke Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen, Gaade Uitgevers, 1993, pp. 409-429. Van de Duitse museum-directeuren voelde Max Sauerlandt zich wel het meest verwant met Gosebruch. Evenals Gosebruch combineerde hij schilderijen van Nolde met sculpturen uit het Zuidzegegebied, 'sie erklärend und durch sie erklärt'; zie hiervoor Andreas Hüneke, *Querverbindungen. Zum Beziehungsgeflecht zwischen den Museumsreformern*, essayband pp. 107-123, meer bepaald p. 117.

De tentoonstelling *Das schönste Museum der Welt* liep van 20 maart tot 25 juli 2010 in het Folkwang Museum, Museumsplatz 1, 45128 Essen (201/8845.444; www.museum-folkwang.de). Bij de tentoonstelling verschenen een catalogus (*Das schönste Museum der Welt. Museum Folkwang bis 1933*) en een essaybundel (*Das schönste Museum der Welt. Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museum Folkwang, Folkwang Texte, Band I*).

# KUNSTFORT BIJ VIJFHUIZEN

centrum voor actuele kunst

4 september - 28 november



Met: Lisa Oppenheim, Guda Koster,  
Maarten Peerdeman en de  
trenchart verzameling van S.F. Schütz

[www.kunstfort.nl](http://www.kunstfort.nl)

# oh

Johannes Schwartz

in de groepstentoonstelling

'Deconstruction'

VAN 18 SEPT - 18 NOV 2010

[WWW.VANZOETENDAAL.NL](http://WWW.VANZOETENDAAL.NL)



# DeFKa Campis

3 september t/m 9 oktober

Transformaties van industrieel erfgoed

DAAD Architecten BV



5 september t/m 9 oktober

Ronella Enter en Geert Schaap

5 september t/m 9 oktober

Schoolfotografie



5 september t/m 9 oktober

Endogeen

werelden binnenstebuiten

Vijf kunstenaars tonen tekeningen en grafiek in één installatie

5 november t/m 4 december

Zienderogen - een onderzoeksproject naar waarneming

**DeFKa Campis**

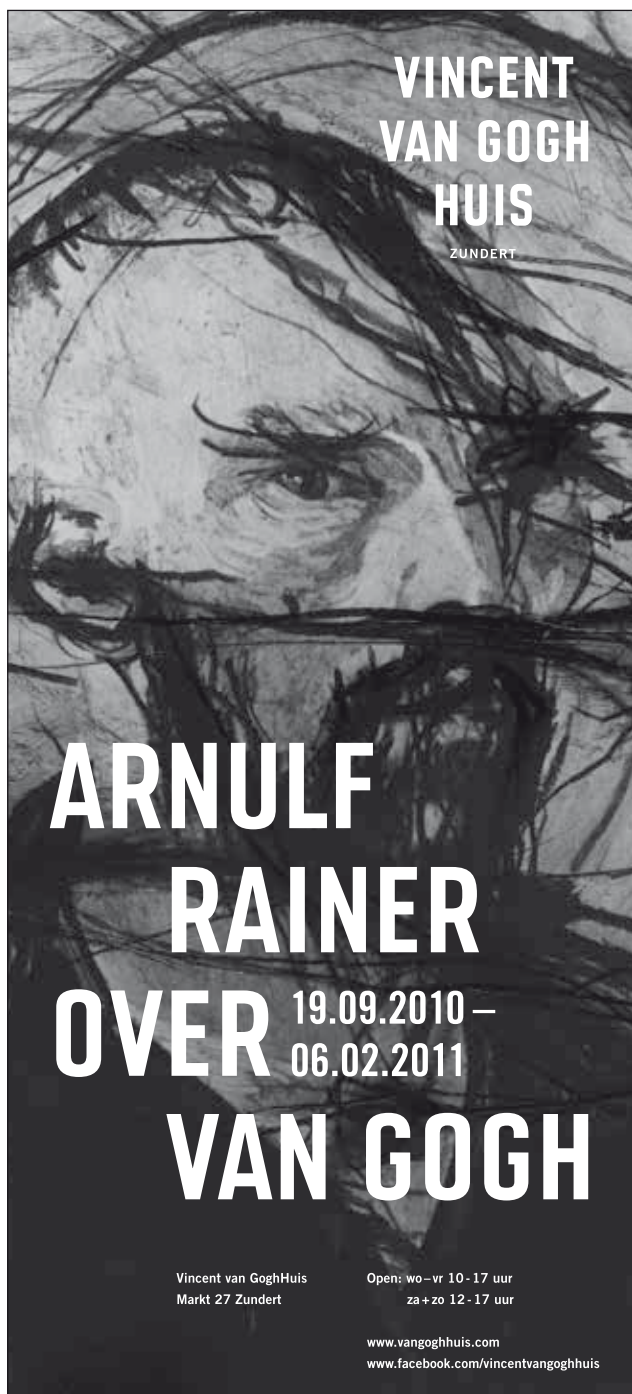
Venestraat 88, 9402 GP Assen NL

Gemeente Assen

+ 31 (0)592 315316

[info@defka.nl](mailto:info@defka.nl)

[www.defka.nl](http://www.defka.nl)



VINCENT  
VAN GOGH  
HUIS  
ZUNDEERT

**ARNULF  
RAINER  
OVER** 19.09.2010 –  
06.02.2011  
**VAN GOGH**

Vincent van GoghHuis  
Markt 27 Zundert

Open: wo – vr 10 - 17 uur  
za + zo 12 - 17 uur

www.vangoghuis.com  
www.facebook.com/vincentvangoghuis

**Opening winkel  
Erik van Lieshout**  
Zuidplein,  
Zuiderterras 130  
t/m 24-9-2010

**Cosima von Bonin's  
Idler's Playground**  
Hofplein/Coolsingel  
Onthulling: 9-10-2010

**Paola Pivi's  
Grrr Jamming Squeak**  
Coolsingel 63  
Publieke geluidsstudio  
www.grrr.nu

**SCULPTURE  
INTERNATIONAL  
ROTTERDAM**  
sculptureinternationalrotterdam.nl

**Raul  
Ortega  
Ayala  
'Living  
Remains'**

tentoonstelling  
12 september t/m 7 november 2010

In performances, videowerken, teksten en objecten belicht de Mexicaanse kunstenaar Raul Ortega Ayala de rol die voedsel speelt in handelingen en rituelen, in religieuze, ethische of esthetische waardesystemen.

Kijk voor meer activiteiten op:  
www.stroom.typepad.com  
www.stroom.nl

**fccdprint**  
Stroom 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

signed & numbered edition of 100 (+7 A.P.)  
© 2010 Dora García & MOREpublishers  
www.morepublishers.be

sunday # 006  
DORA GARCÍA  
Men I love  
published on Sunday, September 26, 2010  
by MOREpublishers

**lokaal  
01** ANTWERPEN

**Filip Vervaeke i.s.m. Cel Crabeels  
& Martijn Vogelaers**  
Werkperiode: 13 sept. - 9 okt.  
Opening: 7 okt. - 20.00 uur  
Presentatie: 8 en 9 okt. + 13 t/m 16 okt.  
13.00 - 17.00 uur  
Publiek gesprek o.l.v. kunstcriticus  
**Stefaan Vervoort: 29 sept. - 20.00 uur**

Met steun van de Vlaamse Gemeenschap en de Stad Antwerpen

**BREDA**

(over de trouweloosheid van de wereld)  
i.h.k.v. Breda Photo 16 sept. - 24 okt., di - zo, 10.00-17.00 u

**Harun Farocki | Alfredo Jaar | Armin Linke |  
Els Vanden Meersch | Jean Bernard Koeman**  
17 sept., 14 u: publiek gesprek o.l.v. Frederik Vergaert  
(Lokaal 01)

05.11.2010 t/m 19.12.2010  
Opening: 05.11.2010 - 20 u  
i.s.m. Leigh Clarke

**STATE  
YOUR  
BUSINESS**

Abäke / Bark Design Limited /  
Benjamin Verdonck / Daniel  
Eatock / Crispin Finn / Monica  
Biagioli / Leigh Clarke / Mark Hampson / Mark Harris / Richard  
Hogg / Dan Holliday / Flávia Müller Medeiros / Ian Noble / Dennis  
Tyfus / Bob & Roberta Smith / Mark Titchner / WORKSHOP

**lokaal  
01** info@lokaal01.org  
Antwerpen Provinciestraat 287  
0032 3 238 81 66  
Breda Kloosterlaan 138  
0031 76 514 19 28  
**Lokaal01.org**

**ARPIA**  
ART WITH LANDSCAPE

Prelude of a growing Outdoor Exposition  
**11/09  
. 2010 >**

Old brick kiln  
Sint-Lievens-Esse  
(Herzele)

Kari Joller<sup>CH</sup>  
Marie-Hélène Elleboudt<sup>B</sup>  
Maarten Vanden Eynde<sup>B</sup>  
Agnes Meyer-Brandis<sup>D</sup>  
Bob Verschuere<sup>B</sup>

Indoor Exposition  
11/09 > 26/09.2010

Events

25/09 > Lecture John Grande  
(Canadian art critic) (Eng)

01/11 > Lecture Han Lörzing  
(Dutch landscape architect) (NL)

20/11 > Public Meteor Watching  
(German artist Agnes Meyer-Brandis)

10/12 > Lecture prof. em. Marc Antrop  
(Belgian geologist)

More details: www.arpia-art.be

# ‘Creating icons of a new tinsel’

Interview met Wim Delvoye (vervolg)

KOEN BRAMS & DIRK PÜLTAU

1.

**Koen Brams & Dirk Pültau:** In 1987 studeer je af aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Gent. Je eerste tentoonstelling als gediplomeerd kunstenaar vindt plaats in de Beursschouwburg in Brussel.

**Wim Delvoye:** Ja, ik was pas verhuisd naar Brussel. Ik woonde in de Jubelfeestlaan, vlakbij mijn galerie, Plus-kern, die in de Vandernootstraat gevestigd was. Mijn toenmalige vriendin, een fotografe, had vlakbij de galerie een atelier gevonden. Jenny Van Driessche, mijn galeriste, kwam geregeld over de vloer bij mij en ik bij haar. Ze bracht zelfs regelmatig soep. Mijn werken volgden de omgekeerde richting. Ik droeg ze zelf over straat naar de galerie. Jenny maakte ook soep voor Carl Andre. Maar dat betekende nog niet dat ik bij haar mocht komen om Carl Andre een hand te schudden en met hem eens van gedachten te wisselen. Ze maakte een groot onderscheid tussen haar grote en haar jonge kunstenaar.

**K.B./D.P.:** Hoe is de tentoonstelling in de Beursschouwburg tot stand gekomen?

**W.D.:** Jan Florizoone werkte als curator in de Beursschouwburg. Hij kende mijn werk van de Jeune Peinture, denk ik. De Beursschouwburg was voor mij een speeltuin. Ik zag mijn werken als theaterrekwisieten in een kitscherig decor. Alles wat ik toonde, vond Jan fantastisch, ook mijn waaiers: grote houten constructies waarop ik een beschilderd tapijt bevestigde. Ik had geanimeerde gesprekken met hem en kon hem overtuigen om een tentoonstelling op te zetten met het Italiaanse collectief Plumcake. De Anacronisti was ik inmiddels beu, ik zocht mijn heil voortaan bij Plumcake. Ik wilde mijn bondgenoten naar België brengen. Meer dan de Beursschouwburg kon ik hen echter niet bieden. Ook Peter Angermann van de Gruppe Normal heeft er tentoongesteld.

**K.B./D.P.:** Waar heb je Plumcake ontdekt?

**W.D.:** Dat weet ik niet meer. Misschien heb ik ze leren kennen via Frans Haks, die grote waardering voor hen had. Plumcake stond op hun beurt in contact met de Milanese galerist Andrea Murnik, die mij in 1988 uitnodigde voor een tentoonstelling.

**K.B./D.P.:** Wat stond Plumcake voor?

**W.D.:** Zij hadden een pamflet geschreven over de *New Plastic World*. Ze streefden een plastieken wereld na, een artificiële of onechte wereld. Mijn werk paste daar niet in, maar ik nam met plezier kennis van hun standpunten. Ik tekende ook geen pamfletten of contracten. Ik was onzeker.

**K.B./D.P.:** Wat voor soort werk maakte Plumcake?

**W.D.:** Ze maakten figuurtjes in polyester, heel erg pop, heel anekdotisch ook. Wat ze deden vond ik interessant, maar ik stond ervan versteld dat ze hun klassiekers niet kenden. Carl Andre? Nooit van gehoord. Ik vond dat onfatsoenlijk. Ik wilde alles weten over Carl Andre, al was het maar om me er met enthousiasme tegen af te kunnen zetten. Het was zalven en slaan. Plumcake sloeg er alleen maar op los. Hoe konden ze zalven? Ze waren niet naar de academie gegaan en wisten nergens van.

**K.B./D.P.:** Wat is er van Plumcake geworden?

**W.D.:** Ze zijn volledig uit het zicht verdwenen. Zelf verloor ik ook snel interesse in hun werk. Zo ging dat in die tijd: vandaag had ik belangstelling voor de Anachronisten, morgen voor Plumcake, de dag daarop voor iets anders.

**K.B./D.P.:** Jouw tentoonstelling in de Beursschouwburg wordt bekritiseerd door Luk Lambrecht in Knack. Hij heeft met name kritiek op de waaiers: ‘De nu voor het eerst getoonde ‘waaiers’ functioneren wellicht in een theater-foyer, maar missen iedere picturale zeggingskracht: de nieuwheid van het gebruik van een ‘andere’ drager staat niet in verhouding tot het afwezig blijven van een toegevoegde artistieke meerwaarde.’ Hoe kwam die kritiek bij jou aan?

**W.D.:** Aangezien ik ze mij niet herinner, zal die recensie geen extreme gevoelens hebben opgewekt. Mijn enthousiasme om steeds

barokker te werken volgde hij duidelijk niet. Maar dit gezegd zijnde: de waaiers waren niet goed. Ik zat in een overgangsfase en probeerde iets uit. Meestal wordt de kwaliteit die ikzelf zie in een bepaald soort werken, bevestigd door de aantallen. Vind ik iets goed, dan maak ik er vele exemplaren van. Ben ik evenwel onzeker, dan zal ik slechts enkele exemplaren vervaardigen. Ik heb slechts twee of drie waaiers gemaakt. Ik heb ze later vernietigd.

**K.B./D.P.:** In 1988 heb je bij Riekje Swart in Amsterdam tentoongesteld. In het Plus-kern-archief hebben we een overzicht gevonden van de werken die je er presenteerde. Je exposeerde er ook een waaier.

**W.D.:** Ja, een kleintje. Ik wilde niet enkel tapijtschilderijen tonen omdat ik bang was dat ik met dat werk volledig vereenzelvigd zou worden. Ik wilde andere werken tonen, de eerstelingen van wat een nieuwe reeks zou worden. Tot overmaat van ramp echter raakte die waaier ook nog verkocht.

**K.B./D.P.:** Aan wie?

**W.D.:** Dat weet ik niet meer. Er waren mensen die iedere maand een werk bij Riekje Swart kochten. Zo'n mensen kopen dan bij voorbaat de grootste werken, zeker als ze al een tapijtje bezitten. Wat ik me wel herinner, is dat het werk in 1994 opdook in een veilingcatalogus van Sotheby's in Amsterdam. Ik werd erover getipt. Toen ik de zwart-witfoto zag, was ik echt diep ongelukkig. De waaier was niet goed gemaakt, hij was knullig in elkaar getimmerd. Ik wou het werk terug hebben, maar ik had geen geld. Gelukkig kon ik Jacqueline Le Jeune, met wie ik een zeer goede verhouding had, overtuigen om het werk op te kopen. Telefonisch heeft ze op het werk geboden. Toen ik tentoonde bij Riekje was ik amper 23 jaar. Op zo'n jonge leeftijd verkopen, dat wreekt zich. De gouden regel voor een jonge artiest is: exposeer veel, doe om het even wat, maar verkoop de eerste vijf jaar niet. Alles wat je verkoopt, komt later terug als een boemrang. Als je een goede carrière uitbouwt, is de prijs van het verkopen op jonge leeftijd te hoog.

**K.B./D.P.:** Waarom was je opgelucht dat Jacqueline Le Jeune het werk verwierf?

**W.D.:** Het was de bedoeling dat zij dat werk zou ruilen met een nieuw werk van mij en dat ik de waaier vervolgens kon vernietigen. Toen puntje bij paaltje kwam, wou ze de waaier behouden. Als ze nieuw werk van mij wou hebben, zou ze dat wel kopen, zei ze me. De ruil ging niet door. Ik heb moeten wachten tot haar dood om haar erfgenamen ervan te overtuigen om de waaier voor een ander werk in te leveren.

**K.B./D.P.:** Was de tentoonstelling bij Riekje Swart tot stand gekomen door bemiddeling van Jenny Van Driessche?

**W.D.:** Ja, zij kende Riekje heel goed. Riekje is heel belangrijk geweest voor Nederland. Zij heeft de kunstenaars van de Mülheimer Freiheit getoond, nadat ze eerder arte povera en minimal art had gepresenteerd. Net zoals Ileana Sonnabend hield ze voeling met haar tijd. Toen ik Riekje leerde kennen, lag Frans Haks bij haar in de bovenste schuif. Hij was de messias die ons zou verlossen. Riekje was voortdurend op zoek naar kunstenaars om haar eigen publiek te verbazen. Ze zocht jong talent, jongeren die tegen de stroom durfden in te roeien. Ze bracht Milan Kunc, Walter Dahn, Jan Knap en Jiri Georg Dokoupil. Angermann vond ze minder goed. Dat ze radicaal durfde te breken met het verleden vond ik fantastisch.

**K.B./D.P.:** Naast de waaier presenteerde je bij Riekje Swart heel wat kleinere tapijtschilderijen. Kan je daar toelichting bij geven?

**W.D.:** Ik had een hele lading tapijtjes gekocht bij het bedrijf Tansens en Casaert. Het waren verticale tapijtjes – 62 x 105 cm – die twee kaders hadden, wat ik interessant vond. Ze hadden iets van 19de-eeuwse chromo's: een kader in een kader in een kader. Het waren de lelijkste tapijtjes van de wereld: de paus in het Vaticaan, Da Vinci's *Laatste avondmaal*, honden en katten die kaartspelen. Mijn lievelingstapijtje was de zwarte steen van Mekka: een bidtapijtje met een kompas erin verwerkt. Mijn ervaring was dat iedereen rondom mij ook saai,



Veilingcatalogus Sotheby's, Amsterdam, 1994. De bovenaan vermelde waaier 'Adviene que pourra II' werd in 1988 geëxposeerd in galerie Riekje Swart, Amsterdam

zwarte stenen aanbad. Die tapijtjes waren eigenlijk te goed. Ze leken in feite op mijn schilderijen. Van de vijf of zes beste kocht ik meerdere exemplaren aan fabrieksprijs. Ik herinner me dat ik er zwaar over onderhandeld heb.

**K.B./D.P.:** Hoe ben je met die tapijtjes omgegaan, die naar jouw zeggen zelf al bijna werken waren?

**W.D.:** Ik heb vooral met spuitbussen op sjablons gespoten.

**K.B./D.P.:** Welke sjablons?

**W.D.:** Ik gebruikte kanten gordijntjes. Dat had ik reeds gedaan toen ik nog academie liep. Op een papieren vel legde ik een kanten gordijntje dat ik bespoot. De motieven waren windmolentjes, vogeltjes en nestjes, *toile de jouty*-iconografie. Het waren mijn 'tekeningen'. De tapijtjes heb ik op dezelfde manier aangepakt. Van iets dat heel erg was, maakte ik echter iets minder erg. Dat was de zwakte van die werken. Een erg zwak werk heb ik gemaakt met een sjabloon van het profiel van Mies van der Rohe. Ik spaarde de meest interessante, de meest kitscherige stukjes uit. Ik wou de mensen laten weten dat ik iets wist, dat ik niet zomaar een onnozelaar was. Toen het transport echter naderde, begon ik te twijfelen. Hoe zouden de mensen reageren? Wat zou Riekje zeggen?



Leporelloboeke uitgegeven naar aanleiding van Wim Delvoye's tentoonstelling 'La Crème de la Crème', Galleria Andrea Murnik, Milaan, 1988

**K.B./D.P.:** In het Plus-kern-archief hebben we de afrekening gevonden die Riekje aan Jenny bezorgde. De tentoonstelling was succesvol. Er werd voor tienduizend gulden verkocht.

**W.D.:** Het precieze bedrag herinner ik me niet meer. Wat ik wel weet, is dat ik maanden op mijn geld heb moeten wachten. Het was een ware vernedering. Verschillende keren moest ik de trein nemen naar Amsterdam. Steeds kreeg ik slechts een klein beetje mee. Per werk splitste Riekje het bedrag op in twee of drie schijven. Ik moest steeds afspraken maken in een telefoonselletje. Dat kostte letterlijk handenvol geld. Je moest een torentje van vijf frankstukken hebben om te telefoneren naar Amsterdam. Als je het nummer verkeerd intoetste, was je al vijf frank kwijt. Riekje beloofde me voortdurend dat ze geld had, tot ik arriveerde in Amsterdam. Ze was zo vriendelijk voor haar verzamelaars. Ik had niets. Ik leed bij wijze van spreken honger.

**K.B./D.P.:** Voor jou was het geen klein bedrag.

**W.D.:** Het was een hele wereld voor mij. Voor Riekje was het niets!

**K.B./D.P.:** Bemiddelde Jenny niet voor jou?

**W.D.:** Nee, ik moest mijn plan trekken. Ze stelde zich zeer passief op. Bovendien was Jenny een beetje verlegen dat Riekje verkocht en zij niet. Mij zei ze steeds dat mijn werk onverkoopt was. Ik stelde me er geen vragen bij. Wat later heb ik geleerd dat er niet zo iets bestaat als onverkoopte kunst.

**K.B./D.P.:** Je hebt het volledige bedrag van Riekje gekregen?

**W.D.:** Ja, maar het heeft twee jaar geduurd. De laatste schijven werden steeds kleiner. Jenny had me bovendien ingeperd dat ik alles in het wit moest doen. Telkens moest ik naar de post om zegeltjes te halen.

**K.B./D.P.:** Je hebt slechts één keer tentoongesteld bij Riekje Swart.

**W.D.:** Ja, ik had ondertussen contact met Adriaan van der Have van de Torch Gallery in Amsterdam. Hij had in feite als eerste de kans gekregen om me een tentoonstelling aan te bieden, maar had te lang getwijfeld. Toen hem het nieuws ter ore kwam dat ik bij Riekje Swart zou tentoonstellen, had hij spijt. Adriaan was een heel sympathieke man. Hij was niet zo *established* als Riekje, maar hij was correcter en – nog belangrijker – er was meer plezier te beleven bij hem. Hij sprak over kunst als een dj. Jenny wou met Adriaan samenwerken, maar het klikte niet zo goed tussen die twee. Ze heeft wel een aantal van de fotografen gebracht die bekendstonden als vertegenwoordigers van de Fotografia Buffa, zoals Henk Tas en Teun Hocks. De groep stelde tentoon in de Torch Gallery en kon ook op de steun van Frans Haks rekenen.

**K.B./D.P.:** Heb jij tentoongesteld in de Torch Gallery?

**W.D.:** Bijna. Tijdens de opening bij Riekje Swart was er al sprake van dat ik Riekjes galerie zou verlaten en bij hem zou tentoonstellen. Het was een moeilijke stap. Jenny adviseerde negatief.

**K.B./D.P.:** Op de uitnodigingskaart van je tentoonstelling bij Riekje Swart wordt reeds melding gemaakt van je tentoonstelling in Milaan later op het jaar: 'Wim Delvoye (23 jaar), geboren te Wervik in België, stelde tentoon bij galerie Plus-kern in Brussel (1987). Krijgt dit jaar een tentoonstelling bij galerie Murnik in Milaan. In het tijdschrift Bijvoorbeeld wordt deze maand een artikel aan hem gewijd.'

**W.D.:** Ja, Swart en Murnik apprecieerden elkaar en ze werden allebei gesteund door Frans Haks, maar Dokouppil wist Andrea Murnik niet voor zijn galerie te strikken. Dat was te hoog gegrepen voor hem.

**K.B./D.P.:** Hoe was je bij Murnik verzeild geraakt.

**W.D.:** Misschien had Frans Haks me gezegd dat ik contact met hem moest nemen, of Benno Premisela? Frans Haks noemde Murnik in elk geval dé man van Europa. Ik stond bij hem op de stoep toen hij nog maar net met zijn galerie was begonnen. De muren waren bij wijze van spreken nog maar net gewit. Hij hield eerst de boot af, want ik was nog heel jong.

**K.B./D.P.:** Welk werk toonde je aan hem?

**W.D.:** Ik toonde alles, zelfs de vuile tapijten. Hij vertelde me helemaal andere dingen dan Florent Minne, die de eerste serieuze tekst over mijn werk had geschreven. Ik mocht er niet voor uitkomen dat ik geschilderd had! Dat zou mijn zuiverheid aantasten als 'plastic artist'. Hij had hetzelfde discours als de Plumcake-kunstenaars. Kunst noemde hij een placebo. Kunst was alleen maar glitter en glamour en dat wilde hij tonen.

**K.B./D.P.:** Met welke kunstenaars werkte hij?

**W.D.:** Met mijn toenmalige helden: Plumcake. Hij bracht ook Arch Connelly en Rhonda Zwilling die hij vóór mij wilde exposeren. Zij stond hoger in de hiërarchie. Dat vond ik geen belediging, integendeel.

**K.B./D.P.:** Wat was voor Murnik het beslissende argument om jouw werk tentoon te stellen?

**W.D.:** Dat mijn werk verbeterd was. Ik beschilderde geen grote tapijten meer, maar werkte op kleine tapijtjes – kleine, koude snoepjes. Naar aanleiding van de tentoonstelling verscheen ook een klein catalogoetje, een leporelloboekje.

**K.B./D.P.:** Welke werken toonde je bij Andrea Murnik?

**W.D.:** Dezelfde soort tapijtwerken die ik eerder bij Riekje Swart had geëxposeerd. Ik heb ook horizontale tapijtjes geëxposeerd, de tapijtjes met Da Vinci's *Laatste avondmaal*. Logisch, de galerie bevond zich in Milaan. Een groter cliché kan je niet bedenken. Op de opening was Pierre Restany. Hij kwam naar mij toe en zei dat ik fantastisch werk maakte. Mensen die nostalgie hadden naar popart of nouveau réalisme, sprongen altijd op mij.

**K.B./D.P.:** Heb je op de tapijtjes ook verf gespoten?

**W.D.:** Ja, schilderen deed ik nog nauwelijks, al was het perfect mogelijk om er heel proper op te schilderen. Bij sommige tapijtjes heb ik niet alleen gebruik gemaakt van kanten gordijntjes om motieven te spuiten, maar de kanten gordijntjes ook zelf op de tapijtjes genaaid. Ik varieerde zoveel mogelijk omdat de drager steeds dezelfde was.

**K.B./D.P.:** Waarom was je zo goed als gestopt met schilderen?

**W.D.:** Ik liep zo snel mogelijk naar de uitgang van de schilderkunst, vooraleer iedereen tegelijk naar buiten wou.

**K.B./D.P.:** Heb jij die kanten gordijntjes zelf op de tapijten genaaid?

**W.D.:** Neen, ik heb dat aan mijn moeder gevraagd. Mijn moeder is geen diva, zij is zeer bescheiden.

**K.B./D.P.:** De schilderijen lijken op de platen van de rorschachtest.

**W.D.:** Symmetrie was belangrijk, zoals in mijn vroegere werk.

**K.B./D.P.:** De tentoonstelling bij Murnik heeft een titel: *La Crème de la Crème*. Ook de tentoonstelling bij Riekje Swart had je een titel gegeven: *This Side of Paradise*.

**W.D.:** Ik ben er na verloop van tijd mee gestopt om elke tentoonstelling een titel te geven. Ik kon dat niet volhouden. In mijn bio heb ik die titels achteraf ook weggelaten. *La Crème de la Crème* is een clichématige uitdrukking. Het zegt niets. Ik liet de mensen twijfelen of ik dom of slim was. Ook als

je het werk in beschouwing nam, kon je je afvragen of ik het meende of niet.

**K.B./D.P.:** De titels van de werken in de tentoonstelling zijn ronduit ironisch. Een bepaald werk is getiteld *The Collector*. Andere titels zijn *The Collectors and the Artist*, *Discussing collectors* en *They have been happy forever*. Moeten die titels worden begrepen als een kritische reflectie op de kunstwereld?

**W.D.:** Ja, maar het was niet zwaar op de hand. Ik zag het maken en het verzamelen van kunst trouwens als één groot geheel. Ik ben immers zelf ook iemand die graag verzamelt. Van kindsbeen af was ik een verzamelaar van postzegels, sigarenbandjes en Soubry-prentjes. Door die prentjes in boeken te plakken, kwam ik trouwens voor het eerst in contact met het werk van de grootste kunstenaars! Vanaf 1985 verzamelde ik kaasdoosjes van La Vache qui rit. Of je Veronese bewondert of La Vache qui rit, dat maakt eigenlijk niet veel uit. Ze waren allebei even goed, even vernieuwend en even visionair. Ik wilde verzamelingen maken die kunstwerken zouden worden, al wist ik niet hoe ik dat moest aanpakken. Er is uiteindelijk ook niets van in huis gekomen.

**K.B./D.P.:** Was de tentoonstelling bij Murnik een commercieel succes?

**W.D.:** Eerlijk, ik weet het niet meer. Andrea Murnik was in ieder geval een heel ander type dan Riekje Swart. Hij was Slavisch, welbespraakt, goedgekleed, had charisma en sprak zeer goed Engels. Voordien was hij een impressario geweest. Zijn motivatie was niet in de eerste plaats commercieel. Hij zag zichzelf als een guerrillaleider met een ethische boodschap. In Milaan sprak iedereen over hem toen hij met zijn galerie begon in de Via Giulianova 1. Andrea zelf had het voornamelijk over Andy Warhol als zijn geestelijke vader. Hij is echter zeer snel aan de drank geraakt. Aan schulden en oneerlijke handelspraktijken is hij ten onder gegaan.

**K.B./D.P.:** In die tijd – lente 1988 – schrijf je een statement in het Engels, dat we hebben teruggevonden in het Plus-kern-archief. Je schrijft: 'To seek for the pure, to eliminate the fine appearance was a utopian project that soon became terror.' Het is een tekst tegen het modernisme.

**W.D.:** Juist. Ik was tegen alles en iedereen. Het was naïef, in slecht Engels gesteld en niet mooi geschreven. Het is ook maar een kladje dat je gelezen hebt.

**K.B./D.P.:** De term 'plastic' valt niet in de tekst, wel de term 'kitsch'. Het is een tekst vóór kitsch en tegen het pure. Je zet je ook af tegen het adagium 'form follows function': het stoort je dat een auto er altijd uitziet als een auto, een huis altijd als een huis.

**W.D.:** Ja, ik had veel liever een balpen die eruitziet als een naakte vrouw en die aan geeft wat de temperatuur is.

**K.B./D.P.:** Over je eigen bijdrage schrijf je: 'We can say that I bring the so-called low-culture in a context of art but, at the same time, I want to give reality her fine appearance again, creating icons of a new tinsel.'

**W.D.:** Ik sprak mijn voorkeur uit voor ersatz, maar die ersatz moest wel in een sterk beeld worden gegoten.

**K.B./D.P.:** Voor wie heb je die tekst geschreven?

**W.D.:** Voor Andrea Murnik, maar misschien heeft hij de tekst nooit gekregen. Ik schreef zulke teksten iedere week. Ik heb op die manier Engels geleerd.

**K.B./D.P.:** We hebben een tekst van Della Calberson teruggevonden waarin zij van leer trekt tegen het regime van de burgerlijke smaak: 'In die tijd werd kunst door een groot publiek als goede smaak aanzien. Een schilderij dat ooit bedoeld was als herdenkingsmonument aan een historische gruwel, daarmee werden nu woonkamers opgefleurd. [...] Jarenlang is de hier beschreven anekdote in mijn geest blijven hangen en heeft me doen maken wat ik nu maakte: kitscherig werk dat gekenmerkt werd door een dwaze en schokkende oppervlakkigheid. Jarenlang heeft een goede smaakpubliek mij zijn eigen dwaze oppervlakkigheid verweten.' Jij was bevriend met Della Calberson. Was haar discours inspirerend voor jou?

**W.D.:** Ja, ik heb heel veel gehad aan de gesprekken met Della, maar ik zag ook dat haar houding haar carrière in de weg stond.

**K.B./D.P.:** Je houdt een betoog tegen het zuivere en voor de kitsch, maar je werken worden niet op die manier gerecipieerd. Je werken worden beschouwd in relatie tot het Belgische surrealisme. In de Italiaanse pers wordt naar aanleiding van je tentoonstelling bij Murnik gesproken over 'een surrealistische sfeer typisch voor de recente en hedendaagse Belgische kunst'. Zag



Gasfles met Delftse motieven, 1988-1989



'Boho', olieton beschilderd in Delfts blauw, ca. 1985. De tapijtschilderijen op de achtergrond werden in 1988 geëxposeerd bij galerie Riekje Swart, Amsterdam, en bij Galleria Andrea Murnik, Milaan

jij een verband tussen jouw werk en het surrealisme?

**W.D.:** Nee. Mijn werk werd automatisch op die wijze gecatalogeerd omdat ik van België kwam. Ik wist nog maar nauwelijks wie Broodthaers was of ik kreeg al vragen over de relatie van mijn werk tot het zijne. Ik zag Broodthaers niet als de godfather van de Belgische kunst. Ik had een ander theorieetje. Voor mij was impotentie de gemeenschappelijke noemer: Thierry De Cordier die op een berg nabij Lyon met een megafoon een speech geeft.

## 2.

**K.B./D.P.:** In de herfst van 1988 word je uitgenodigd voor de groepstentoonstelling *Zin* en beeld. Jongste ontwikkelingen in de Belgische kunst, georganiseerd door het Museum voor Hedendaagse Kunst het Kruithuis in 's-Hertogenbosch. Het is de eerste in een eindeloze reeks van tentoonstellingen over Belgische kunst waarvoor je uitgenodigd wordt.

**W.D.:** Ik had tentoongesteld in Amsterdam en Milaan en vond dat ik goed bezig was, maar niemand in België kende Andrea Murnik of Riekje Swart. Ik moest het parcours afleggen zoals alle andere Belgische kunstenaars, zelfs al had ik die internationale contacten.

**K.B./D.P.:** In krantenartikels over groepstentoonstellingen waaraan je deelneemt, staan haast steeds foto's afgedrukt van jouw werk. Voelde je dat je carrière een snelle vlucht nam?

**W.D.:** Ik was me in ieder geval bewust van het fotogenieke van mijn werk. Er was altijd een goede reden om verder te doen. Iedere keer als ik twijfelde, kreeg ik een steuntje in de rug.

**K.B./D.P.:** Hoe was de uitnodiging voor *Zin* en beeld tot stand gekomen?

**W.D.:** Er waren voortdurend geruchten dat een bezoek van een buitenlandse curator op handen was. Zo gauw de Vlaamse kunstenaars daar lucht van kregen, begonnen ze hun ateliers te poetsen, wachtend op een signaal van Bart De Baere die als verkeersleider fungeerde. Jan Hoet had geen tijd meer om die buitenlanders op hun wenken te bedienen. Dat was een effect van de kunstzomer van 1986. Op een gegeven moment kwam Jos Poodt van het Kruithuis naar Gent. Hij wist duidelijk wat hij wou en daar hoorde blijkbaar ook mijn werk bij. Hij nodigde ook Patrick Van Caekenbergh, Willem Cole, Franky DC en Jan & Paul Schietekat uit.

**K.B./D.P.:** Speelde de connectie met Haks een rol?

**W.D.:** Ja, Jos had bewondering voor Frans, maar ik had mijn twijfels bij Jos. Hij was heel lief, maar hij had naar mijn smaak te veel belangstelling voor keramiek. Ik was daar bijzonder gevoelig voor, omdat mijn werk ook iets ambachtelijks had, maar met een ironische toets. Die ironie zou erbij kunnen inschieten, was mijn angst.

**K.B./D.P.:** In *Zin* en beeld toon je voor het eerst de gasflessen met Delftse motieven. Kan je iets vertellen over de ontstaansgeschiedenis van die werken?

**W.D.:** Tijdens mijn opleiding had ik reeds op olietonnen geschilderd – op het einde van het derde jaar, meen ik. Ik herinner me dat de werken veel ophef veroorzaakten. Paul De Vylder steunde me openlijk toen ik die werken presenteerde. Hij moedigde me aan

om ermee door te gaan. Paul Robbrecht, een extern jurylid, verdedigde mij ook.

**K.B./D.P.:** Waarom had je voor olietonnen gekozen?

**W.D.:** Het moest een object zijn dat steeds zou blijven bestaan in de vorm die er ooit voor was bedacht – een banale vorm die door iedereen onmiddellijk herkend wordt en die nooit meer zou worden gewijzigd. Over zo'n ton is niet nagedacht in esthetische termen. Die esthetische 'indifferentie' vond ik van wezenlijk belang. Vergelijk het met een smeerkasdoosje. Van welk merk ook, het doosje heeft steeds dezelfde vorm. Ik was op zoek naar objecten waarvan de vorm meteen duidelijk maakt waar het voor dient.

**K.B./D.P.:** Wat waren de motieven waarmee je de olietonnen beschilderde?

**W.D.:** Ik koos van meet af aan voor Delftse motieven. Ik kan daar nog een anekdote over vertellen die jullie zeker zal interesseren.

**K.B./D.P.:** Uiteraard. Welke anekdote?

**W.D.:** Mijn vader heeft samen met twee vrienden het tabaksmuseum in Wervik gesticht. Op een gegeven moment wilden ze fondsen werven voor het museum. Ze kwamen op het lumineuze idee om multipels te vervaardigen: twee porseleinen tabakspotten, een blauwe en een gekleurde, telkens op 1.000 exemplaren. Elke pot was genummerd. De opbrengsten van de verkoop kwamen ten goede aan het museum.

**K.B./D.P.:** Wanneer was dat?

**W.D.:** In 1982. Onbewust heb ik enkele jaren later exact hetzelfde gedaan als mijn vader. Ik heb trouwens een aantal werken gerealiseerd die nog dichter bij de tabakspot aanleunen dan de Delftse flessen: een aantal zeer smalle, langwerpige gasflessen, die je vaak aantreft bij frituren, heb ik beschilderd als sigaren, compleet met sigarenbandje. Ik heb er drie of vier vervaardigd, maar ben er daarna mee gestopt. Het was te grappig.

**K.B./D.P.:** Zijn die werken verkocht?

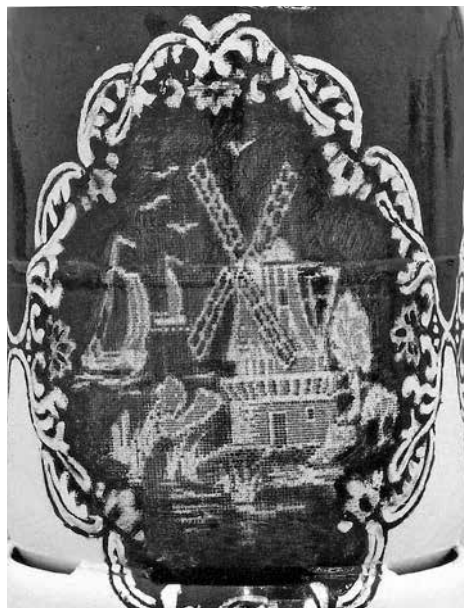
**W.D.:** Gelukkig niet. Het sigarenbandje was niet zo goed gelukt. Weet je wat ik erop afbeelde? Het portret van Rubens, prachtig geschilderd, met verven die ik had gekocht in een doe-het-zelfzaak.

**K.B./D.P.:** Zowel de tabakspot als de sigaren kan je associëren met wind. Tabak gaat de lucht in.

**W.D.:** Hetzelfde geldt voor gas. Ook de afbeeldingen op de gasflessen hebben te maken met wind: zeilbootjes en windmolentjes.

**K.B./D.P.:** Waarom heb je in 1988 niet teruggegrepen naar de olietonnen? Waarom koos je voor gasflessen?

**W.D.:** De keuze voor olietonnen had destijds te maken met de afmetingen van de tapijtschilderijen. Omwille van die grote tapijten wilde ik op grote objecten werken. In 1988 werkte ik op kleine tapijtjes. Wellicht ligt daar de verklaring voor de gasflessen. De gasflessen zijn ook steviger en mooier van vorm. Belangrijk evenwel was dat een gasfles overal ter wereld dezelfde vorm heeft. De vorm 'betekent' overal hetzelfde. Ik had ergens gelezen dat een lege gasfles in Japan ook twaalf en een halve kilo weegt en 65 cm hoog is. De gasfles was hetzelfde als het soepblik van Andy Warhol. Het was een per-



Glasfles met Delftse beschildering, deels bespoten met behulp van een sjabloon in de vorm van industriële kant, 1988-1989

fect vehicle, om Allan McCollum te parafraseren.

**K.B./D.P.:** Heb je ook nog op andere objecten geschilderd, vooraleer je keuze viel op gasflessen?

**W.D.:** Ik was in 1988 nieuwe werken aan het voorbereiden. Ik schilderde bijvoorbeeld wapenschildjes op strijkplanken. Toen Riekje Swart me uitnodigde, stelde ik in eerste instantie de gasflessen voor. Riekje wou er niet van weten omdat de gasflessen voor haar de associatie opriepen met de Holocaust. Ik wou ook werken maken met schoppen of spades, maar ik wist bijna zeker dat Riekje die werken ook niet goed zou vinden.

**K.B./D.P.:** Toen je tentoonstelde in Amsterdam, schilderde je op tapijten én maakte je werken op gasflessen en strijkplanken?

**W.D.:** Ja, ik heb haast altijd aan diverse series tegelijkertijd gewerkt. Ik zag dat niet als een probleem, integendeel zelfs, want met de opbrengsten van het ene project financierde ik het andere. Met de inkomsten van de tapijtschilderijen schafte ik gasflessen aan. Eerst beschilderde ik die flessen zonder ze te behandelen. Daar kwam ik snel van terug, want ik merkte dat de flessen roestten en dat de beschildering werd aangetast. Ik besloot de flessen voortaan te laten zandstralen en ze een grondlaag van rode loodmenie te geven. Nadien heb ik die rode loodmenie ingeruild voor witte. Het heeft maanden geduurd om die witte loodmenie te vinden. Vanaf het moment dat ik beslist had om de gasflessen te laten zandstralen, werkte ik niet meer per stuk. Ik schafte partijen gasflessen aan en liet die allemaal tegelijk behandelen. Dat kostte uiteraard minder.

**K.B./D.P.:** Hoe heb je dan de beslissing genomen om te stoppen met tapijtschilderijen?

**W.D.:** Doordat ik een theorie van de visuele hygiëne had bedacht. Jaren eerder had ik al gesteld dat een beeld als een hamer op het netvlies moest inwerken. Rond 1989 kreeg ik een duidelijker idee van wat een beeld was. Ik had goed gekeken naar Magritte en naar de popart. Ik had geleerd wat een sterk beeld is. Een sterk beeld is niet in elkaar geknutseld. Ik ben daar nog altijd van overtuigd.

**K.B./D.P.:** Was het technisch makkelijk om een gasfles te beschilderen?

**W.D.:** Geen probleem. Ik had een motief dat qua lengte precies paste op een gasfles. Ik legde het motief naast mij, zette de fles op een stoel die kon draaien en schilderde het motief uit de losse pols na.

**K.B./D.P.:** Op elke fles schildert je meer dan twee beelden, telkens drie. Waarom?

**W.D.:** Een fles heeft een rond oppervlak. Als je er maar twee motieven op zou schilderen, zou het beeld te veel bol staan. Met meer dan twee motieven kan je als toeschouwer ook nooit alles tegelijk zien. Ik had over alles nagedacht.

**K.B./D.P.:** Het is grappig dat je in 1988 enkel nog tapijtschilderijen vervaardigt met sjablons – de kanten gordijntjes – en bij de gasflessen terug van 'af' vertrekt en ze manueel – wild en virtuoos – beschildert.

**W.D.:** Ik herinner me dat ik ben blijven twijfelen tussen proper en niet proper. Ik vreesde dat het geen kunst meer was als ik het

object te goed afwerkte. Net als bij de tapijtschilderijen kreeg ik gaandeweg meer vertrouwen om een zo 'hygiënisch' mogelijk beeld te maken. Na verloop van tijd gebruikte ik opnieuw de kanten gordijntjes als sjablons om de flessen te bespuiten. Ik heb ook geprobeerd om de gasflessen te laten 'bakken' in een emaillerie – een bedrijf in Brussel, de laatste fabriek in België waar geëmailleerd werd. Die operatie is echter mislukt. Ik bleef vanaf 1988 geïnteresseerd in schilderkunst, maar het was nog slechts een klein onderdeelje van een veel bredere interesse voor ambacht.

**K.B./D.P.:** Je hebt ooit gesteld dat je een tijdje getwijfeld hebt om Delftse motieven te schilderen omdat Delfts typisch Nederlands is. Wat was de reden van die overweging?

**W.D.:** Ik wou bewust provinciaal zijn. Ik beschouwde me als een Belgisch of hooguit als een Europees kunstenaar, niet als een internationaal kunstenaar. Iedereen die zich als internationaal kunstenaar presenteerde, bekeek ik met argwaan. Is Andy Warhol een internationaal kunstenaar? Kan je zijn werk los zien van New York? Volgens mij niet. Warhols kunst is een open-top New Yorks verschijnsel.

**K.B./D.P.:** Wat heeft je dan doen besluiten om toch met Delftse motieven te werken?

**W.D.:** Ik was tot de conclusie gekomen dat de motieven weliswaar historische wortels hadden in Nederland, maar intussen gemeengoed geworden waren. Het was evengoed van ons, Belgen, als van de Nederlanders. In Nice bezocht ik omstreeks die tijd een museum waarin een oude apotheek was geïntegreerd. Ik vond het prachtig: een volledige apotheek met Delfts blauwe potten. Het was echter dubbel: ik was zonder meer gefascineerd door de wereld van Delft, terwijl ik er ook de spot mee wilde drijven.

**K.B./D.P.:** Je hebt al gesproken over de tabakspot van je vader. Welke Delftse objecten stonden model voor de beschilderde gasflessen? Tabakspotten, apothekerspotten, vazen, borden of tegels?

**W.D.:** Zonder twijfel de tegels.

**K.B./D.P.:** Vertrok je van 17de-eeuwse schilderijen op tegels of van de verkitschte versies van die schilderijen?

**W.D.:** De Slegte is vaak een dankbare boekhandel gebleken. Daar kon je voor tien euro allerlei boeken over Delft kopen. Als je in de wereld van de Delftse motieven duikt – en ik duik graag in zo'n wereld – dan ben je iedere keer weer verbaasd hoe groot en fantastisch die wereld is. Ik probeerde die wereld te condenseren tot een abstract beeld, niet in de zin van een 'niet-figuratief' beeld, maar van een beeld dat alle gelijkaardige beelden vat, een beeld dat het Delftse incarneert.

**K.B./D.P.:** Bedoel je dan dat het specifieke motief – zoals dat op de gasflessen terecht is gekomen – niet bestaat, omdat het een gecompliceerde, gesynthetiseerde versie is, omdat het door jou uitgevonden is als zijnde het stereotiepe Delftse beeld?

**W.D.:** Ja, dat klopt.

**K.B./D.P.:** Er bestaat geen tegel die letterlijk...

**W.D.:** ...hetzelfde is? Neen.

**K.B./D.P.:** De voorstelling is altijd weergegeven in een soort van cartouche. Cartouches, is dat Delfts?

**W.D.:** Afgezien van enkele uitzonderingen, nee. De cartouche moest rococo zijn. Rococo was de stijl die welig tierde in kitscherige salons. De cartouches hadden meer te maken met de kanten gordijntjes.

**K.B./D.P.:** Het geheel – de verwijzingen naar Delft, de rococo – is dus pure fictie. Het klopt bij wijze van spreken helemaal niet.

**W.D.:** Zo is het. Het zijn blauw en wit geschilderde voorwerpen. Iedereen legde de relatie met Delft terwijl het eigenlijk valse Delft was.

**D.P.:** Ik heb zelf een gasfles gekocht in 1988 met een gouden stop. Waarom beschilderde je de stop?

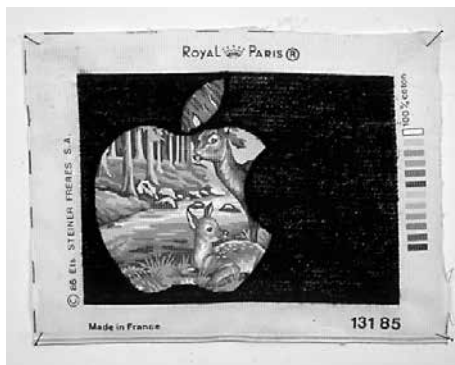
**W.D.:** Die fles behoort tot het oudste lot. Op een gegeven moment merkte ik dat de stopjes vuil waren. Ik heb dan besloten om ze met goudverf te bespuiten. Net zoals met de tapijtschilderijen stoorde het me niet om de gasflessen bij te werken.

**D.P.:** Ik herinner mij dat ik voor de eerste keer met jou aan tafel zat in het Gentse studentenrestaurant Overpoort in de aanloop naar Confrontatie & Confrontaties, een groepstentoonstelling met jonge Belgische kunstenaars. Bart De Baere had me aangeraden om met jou contact op te nemen 'omdat jij wist hoe alles in elkaar stak'. Jij doorzag alles, zei hij.

**W.D.:** Hij noemde me lucide?



Royal Paris (Opel), lapjes met logo's geborduurd in kruisjessteek, 1987-1988



Royal Paris (Apple), lapjes met logo's geborduurd in kruisjessteek, 1987-1988

**D.P.:** Ja, de eerste keer dat we elkaar zagen, was Bart De Baere er trouwens bij.

**W.D.:** Bart De Baere wilde een eigen beweging uit de grond stampen. Een naam had die niet, een eigen esthetiek des te meer. Het werk moest er vuil uitzien. Dat was niets voor mij, gezien mijn smetvrees. Bart De Baere vond het werk van Thierry De Cordier steengoed. De Cordier was hét gespreksonderwerp. De Baere noemde dat grote kunst. Als Thierry De Cordier grote kunst maakt, dan zal ik kleine kunst maken, dacht ik. Ik voelde me daar goed bij. Ik had geen zin om in een boerderij te wonen, geen fax te hebben en te spreken of te schrijven zoals in de 19de eeuw.

**K.B./D.P.:** Had Jan Hoet je uitgenodigd om deel te nemen aan Confrontatie & Confrontaties?

**W.D.:** Neen, Bart De Baere, maar hij had huizenhoge twijfels over mijn werk. Hij vond mijn werk onecht. Toen hij me uiteindelijk vroeg, heb ik mijn ouders Captagon gevraagd waaraan zij via een vriend konden komen. Ik heb twee weken aan een stuk geschilderd en heb misschien wel dertig gasflessen gemaakt. Altijd hetzelfde doen sprak me aan: het seriële, het schilderen als een machine.

**K.B./D.P.:** Heb je de Delftse gasflessen allemaal zelf gemaakt?

**W.D.:** Ik werkte samen met iemand die de flessen zandstraalde, maar ik kon me nog geen assistent veroorloven om de flessen te beschilderen.

**K.B./D.P.:** Hoe verliep de accrochage van de werken in Confrontatie & Confrontaties?

**W.D.:** Rampzalig. Iedereen had een zaal gekregen, behalve ik, omdat Bart De Baere te lang getwijfeld had. Ik heb mijn achttien flessen in een zaal gezet waar Jean-Marie Bytebier zijn intimistische schilderijen exposeerde. Ik was al blij dat ik erbij was.

**K.B./D.P.:** Hoe presenteerde je de gasflessen in Confrontatie & Confrontaties?

**W.D.:** De gasflessen stonden in gespreide slagorde – niet mooi in een rijtje, maar scattered, alsof ik niet echt mijn best had gedaan.

**K.B./D.P.:** De presentatie had de vorm van een installatie?

**W.D.:** Ja, maar elk werk stond op zich en kon afzonderlijk worden gekocht. Ik mocht er nog niet van dromen dat iemand het geheel als een installatie zou kopen. Dat was op dat moment ondenkbaar.

**K.B./D.P.:** Wat waren de reacties op jouw bijdrage?

**W.D.:** Tijdens de opening ving ik op dat het met mijn nieuwste werk de verkeerde kant opging. Ik wist dat de gasflessen moeilijker zouden liggen dan de tapijten. De mensen lachten ermee, maar er kwam bevestiging vanuit onverwachte hoek. Raymond Learsy was in die dagen op bezoek bij Anton en Annick Herberts. De Herberts behoorden niet tot mijn kennissenkring; het was het onbereikbare – het walhalla.

**K.B./D.P.:** Wie was Raymond Learsy?

**W.D.:** Hij was een topverzamelaar. Learsy



Gasfles met attische motieven (Gandagas), 1988

had én Carl Andre én Julian Schnabel én Dan Asher. Hij sprak een mondje Frans. Hij kwam me in het Frans vragen wat de prijs van mijn werk was. Ik begon te zweten. Ik sprak geen Frans. Waarom moest hij de prijs weten? Was hij echt geïnteresseerd om een fles te kopen of was hij van de belastingen? Jenny had mij verwittigd dat ze mij ooit eens te grazen zouden nemen. Maar dat kon niet want ik ging altijd braaf zegeltjes halen bij de Post op de Korenmarkt. Ik noemde de prijs en hij zei dat hij er meteen drie wilde kopen. Wie Learsy was, wist ik nog niet. Ik lichtte Jenny in. 'Wat heb je gedaan?' vroeg ze me. Ja, het rollenpatroon was omgekeerd. Zij had nog nooit drie werken tegelijk verkocht. Ze zat ermee verveeld en begon grapjes te maken over het feit dat ik een West-Vlaming was en dat de commerciële instelling mij in de genen zat, terwijl ik eigenlijk haar werk had gedaan. Kortom, ze was niet tevreden.

**K.B./D.P.:** Enkele maanden later stel je voor de tweede maal tentoon in Plus-kern.

**W.D.:** De tweede en laatste maal.

**K.B./D.P.:** De titel van de show is Heraldia. Je stelt er gasflessen tentoon en ook strijkplanken. Plus-kern geeft ook een postkaart uit, een SCHILDERij: de afbeelding van een strijkplank beschilderd met een wapenschild.

**W.D.:** Het was het wapenschild van België. Naast de strijkplanken en gasflessen bracht ik overigens nog ander werk in Plus-kern.

**K.B./D.P.:** Wat dan?

**W.D.:** Ik toonde een stuk of zes lapjes waarop mijn moeder met de kruisjessteek logo's van bedrijven had geborduurd, van Opel, Volkswagen, Apple en Suzuki onder andere. Het was absoluut *not done*: een beroep doen op de onschuld van je moeder! Jenny vertelde het aan iedereen die het horen wilde. Ze heeft die lapjes verkocht aan de Nederlandse Post.

**K.B./D.P.:** De afbeelding strookt niet met de drager – een stuk stof – en met de techniek – de kruisjessteek.

**W.D.:** Inderdaad, het was een spelletje met de tijd: Opel is een merk van een object van de 20ste eeuw, maar het logo wordt geborduurd, zoals de meisjes in de 19de eeuw deden. Vrouwen moesten dat doen voordat ze trouwden. Dat geeft het werk meteen een zekere geladenheid. Ik beschikte over catalogi – van het merk Royal Paris – met afbeeldingen die je met de kruisjessteek kon maken.

**K.B./D.P.:** De gasflessen die je in Plus-kern tentoonstelde, waren niet beschilderd met Delftse motieven maar met figuren die refereerden aan Griekse amforen. Waarom heb je die Attische gasflessen gemaakt?

**W.D.:** Misschien wilde ik in die tijd zoveel mogelijk doen of probeerde ik zoveel mogelijk terrein te bezetten. Misschien één keer iets doen zodat niemand anders het nog kon doen? Ik had echter ook twijfels. Ik vroeg me af wat ik met Griekenland te maken had. Was het ook niet te serieus? Veel Attische gasflessen heb ik in ieder geval niet gemaakt, hooguit een tiental. Over de Delftse daarentegen was ik zeer tevreden. Ik heb gedurende zes jaar Delftse gasflessen gefabriceerd.

**K.B./D.P.:** Waarom toon je de Attische gasflessen uitgerekend in Plus-kern?

**W.D.:** Vond Jenny die chiquer dan de Delftse? Het populisme van de Delftse flessen ging haar misschien te ver. De Attische flessen deden niet denken aan de eigen verstikken-



Tomado, 1988

de middenklasse. De Griekse kunst wordt tentoongesteld in musea. Ik herinner me ook dat ze me heeft proberen te overtuigen om tapijten te blijven beschilderen. Die vond ze beter dan de gasflessen. Het is in ieder geval een constante in mijn carrière: steeds hebben mijn galeristen op me ingepraat om hetzelfde soort werk te blijven maken.

**K.B./D.P.:** De kleuren – rood en zwart – verwijzen niet enkel naar de Griekse amforen, het zijn ook de kleuren van de nazi's.

**W.D.:** Riekie had geen ongelijk toen ze de butaanflessen associeerde met de concentratiekampen.

**K.B./D.P.:** Is er voor jou een verschil tussen de gasflessen en de strijkplanken? Is het niet opnieuw de toepassing van dezelfde idee: het samenbrengen van twee incongruente realiteiten, Delftse motieven op gasflessen; wapenschilden op strijkplanken?

**W.D.:** Het was de toepassing van dezelfde idee, ja. Maar ik vond het zeer gedurfd om met die strijkplanken uit te pakken. Het object trad erg op de voorgrond, zeker omdat ik de wapenschilden heel proper op de strijkplanken schilderde. Ik had het werk van John Armleder ontdekt. Hij schilderde ook op objecten. Als je jong bent, kijk je voortdurend naar wat anderen doen of gedaan hebben. Andere kunst of andere kunstenaars inspireren niet zozeer, ze dienen om je werk te legitimeren.

**K.B./D.P.:** Waar haalde je de strijkplanken vandaan? Waren het tweedehandse?

**W.D.:** Nee, nieuwe. Ik kocht ze bij Krēfel voor 600 frank per stuk. Het was een investering. Mijn voorkeur ging uit naar het merk Framart. Je kon mij dan op straat zien lopen met een aantal strijkplanken onder mijn arm. Ik vond het heerlijk dat mijn werken gewoon genoemd werden naar de oorspronkelijke drager. 'Kan ik nog een gasfles hebben?' 'Nee, ik heb alleen nog maar strijkplanken in stock.'

**K.B./D.P.:** Waarom was Framart je lievelingsstrijkplank?

**W.D.:** Die strijkplank leek niet 'ontworpen'. Het was het prototype van een strijkplank. Afgezien van één uitzondering heb ik nooit een andere strijkplank gewild. De vorm van een strijkplank kan je niet veranderen. Een designer kan dat niet aanpakken.

**K.B./D.P.:** Hoe zag het eerste werk op een strijkplank eruit?

**W.D.:** Het eerste werk was een typisch overgangswerk. Ik schilderde weliswaar een wapenschild – een leeuw – maar ik zat nog vast aan de schilderwijze die bij de tapijten paste. Ik heb vaak slechte overgangswerken gemaakt die ik na een week al vernietigde, soms na een of twee jaren. Probeersels moet je een tijdje laten liggen. Als het inmiddels door iemand anders zou zijn gemaakt, dan zou het ook niet zo'n goed idee zijn geweest. Je moet er een tijdje over laten gaan en dan het werk aan iemand tonen die langskomt. Zo werk ik nog altijd.

**K.B./D.P.:** Hoeveel strijkplanken heb je gemaakt?

**W.D.:** Dertig of veertig, meen ik. De leeuw en de adelaar waren mijn lievelingsmotieven. Ik heb misschien tien leeuwen geschilderd en tien of vijftien adelaars.

**K.B./D.P.:** Waren die strijkplanken identiek aan elkaar?

**W.D.:** Er waren altijd kleine verschillen, kleurverschillen bijvoorbeeld.

**K.B./D.P.:** Waren het altijd bestaande wapenschilden of heb je er ook 'uitgevonden'?

**W.D.:** Allebei. Ik twijfelde iedere keer. Soms 'verbeterde' ik bestaande wapenschilden.

**K.B./D.P.:** Hoe besliste je welke motieven je schilderde op welke dragers? Waarom heraldische motieven op strijkplanken en Delftse of Attische motieven op gasflessen?

**W.D.:** De gasfles zag ik als een vaas, de cirkelzaag, waarop ik ook Delftse motieven heb geschilderd, als een bord. Een strijkplank heeft iets van een wapenschild. Het ijzertje van de strijkplank lijkt op een kroontje, de pootjes op twee lansen.

### 3.

**K.B./D.P.:** Na Zin en beeld in Den Bosch en Confrontatie & Confrontaties in Gent neem je begin 1989 opnieuw deel aan een tentoonstelling met Belgische kunstenaars: The Belgians/Flemish in de Jack Tilton Gallery in New York. De tentoonstelling omvat werk van Frank Van den Berghe, Raphael Buedts, Patrick Van Caeckenbergh, Willem Cole, Richard Venlet en jou. Wat was de voorgeschiedenis van die tentoonstelling?

**W.D.:** Heel simpel en banaal. Leo Copers werd vertegenwoordigd door Plus-kern. Zijn werk was niet saai, maar commercieel geen hoogvlieger. De tijden waren echter aan het veranderen. Roland Patteeuw was bezig met een boek over zijn werk en Jack Tilton bereidde een solotentoonstelling voor. Leo kreeg evenwel nóg een uitnodiging: van Jack Shainman, die ook een galerie in New York uitbaatte. Hij besloot de uitnodiging van de ene Jack – Tilton – naast zich neer te leggen en in te gaan op het aanbod van de andere – Shainman. Tilton vroeg Leo vervolgens of hij dan iets anders kon aanbieden. Jenny fluisterde Copers in dat hij een tentoonstelling met een paar jonge Belgische artiesten moest suggereren. Zo is het idee van *The Belgians/Flemish* geboren. Leo Copers selecteerde me voor de groepstentoonstelling bij Tilton. Niet evident, want ik was de jongste van het pak. Later heb ik zelf iets kunnen terugdoen: ik heb hem geïntroduceerd bij Andrea Murnik waar Leo vervolgens exposeerde. Ik heb altijd wederdiensten bewezen.

**K.B./D.P.:** Kreeg Leo Copers de vrije hand bij de selectie?

**W.D.:** Neen, Jack Tilton had het laatste woord. Hij bezocht me in België. Ik schaamde mij een beetje voor mijn levensomstandigheden. Hij was met een 'backer' gekomen, Susan Hort. Susan en Michael Hort zijn nu de meest actieve verzamelaars in Amerika. In plaats van te zeggen dat ik mee mocht doen aan de tentoonstelling, vroegen ze de prijs van mijn werken. Ze kochten meteen drie of vier werken alsof het niets was! Ik kreeg meteen een ander gevoel bij de prijzen van mijn werken. Ik belde Jenny en vertelde over de deal. Ze vond het een probleem dat ik de werken zelf had verkocht. Had ik dan moeten weigeren? Ik bracht haar toch correct op de hoogte van de verkoop? Ik gaf haar zelfs haar percent. Zij hamerde daar ook enorm op: een percent afgeven. Als Dirk een fles kocht, dan moest ik Jenny daarover informeren en een percent afstaan. Ik kon me er erg druk over maken. Van de andere kant beseft je ook dat ik enkel dankzij Jenny en Leo in contact was gekomen met Jack Tilton.

**K.B./D.P.:** Ben je zelf naar New York gereisd?

**W.D.:** Ja, er waren zes Belgen geselecteerd, maar Jack Tilton betaalde slechts vier tickets. We zijn ook met z'n vieren gegaan: Richard Venlet, Patrick Van Caeckenbergh, Willem Cole en ik. Het was de eerste keer dat ik in een vliegtuig stapte. We moesten allemaal samen slapen in het oude studentenkamertje van Jack Tilton, bijgenaamd Cockroach Palace, in Hell's Kitchen. We hadden echter niet allemaal dezelfde opvattingen over hygiëne. Op het einde was het nauwelijks nog te harden.

**K.B./D.P.:** Welke werken heb je bij Jack Tilton getoond?

**W.D.:** Dat is nog een ander verhaal. Toen we in New York aankwamen, bleek de container nog niet gearriveerd te zijn. Martens, waar wij onze werken in België naartoe hadden moeten brengen, had het transport niet goed gepland. De container zat vast bij de douane in New York. Gelukkig had ik enkele borduurlapjes in mijn valies meegevoerd. Op de opening heb ik die getoond.



foto genomen door Wim Delvoye tijdens zijn verblijf te New York n.a.v. de groepstentoonstelling 'The Belgians/Flemish' in Jack Tilton Gallery, New York, 1989

Ik herinner me dat Micheline Szwajcer aanwezig was op die opening. Nadat ze jarenlang internationale vedetten had getoond, begon ze interesse te krijgen voor de jonge Belgische kunst.

**K.B./D.P.:** De tentoonstelling is uiteindelijk wel tot stand gekomen?

**W.D.:** De container is twee, drie dagen later aangekomen en we hebben de tentoonstelling ingericht. In die container zaten ook de drie gasflessen die ik aan Learsy had verkocht. Jenny bedacht altijd dat soort deals om de prijs van het transport te drukken.

**K.B./D.P.:** Hoe reageerde Jack Tilton op het gedeelde transport?

**W.D.:** Hij was in alle staten: 'So she wants to use my transport without telling me? Can she pay the damn thing?' Tot hij hoorde voor wie de gasflessen bestemd waren. 'Raymond Learsy bought your work?'

**K.B./D.P.:** Was de tentoonstelling een succes?

**W.D.:** Voor mij en Patrick Van Caeckenbergh vast en zeker. Het werk van Richard Venlet verkocht als zoete broodjes bij Jenny. Zijn prijzen lagen drie keer hoger dan de mijne. In New York waren de rollen omgekeerd. Ik verkocht alles: alle borduurlapjes en alle gasflessen. Wat Andrea Murnik en Frans Haks gezegd hadden, bleek nog waar te zijn ook: in New York sloeg mijn werk in als een bom. Patrick verkocht zijn werk aan een New Yorks kunstenaar, Richard Tuttle. Patrick had eigenlijk een onverkoopbaar werk gemaakt met nageltjes aan de muur. We moesten met een limo van tien, twaalf meter lang naar de doe-het-zelfzaak om twee multiplex platen te halen, waarop het werk van Patrick moest worden gemonteerd zodat het kon worden verkocht.

**K.B./D.P.:** Heb je nog herinneringen aan je verblijf in New York?

**W.D.:** We gingen elk ons weegs in New York. De een zei tegen de ander dat hij naar de Empire State Building ging, maar we liepen elkaar terug tegen het lijf in SoHo, waar toen de meeste galeries gevestigd waren. Ik wist heel goed welke galeries ik wilde bezoeken: Gracie Mansion, de galerie die Frans Haks frequenteerde, en Holly Solomon, de dealer van *Pattern Painter* Robert Kushner. Holly Solomon, dat was hoog gegrepen. Ik ging zeker niet naar Ileana Sonnabend, dat was het onhaalbare. Minder dan twee jaar later kreeg ik echter een uitnodiging om daar tentoon te stellen. Zo snel is het gegaan.

**K.B./D.P.:** Voor jou is de groepstentoonstelling

een groot succes. Tilton nodigt je ook uit voor een solotentoonstelling.

**W.D.:** Onmiddellijk. Hij wou ook meer gasflessen. Exact een jaar later stelde ik opnieuw in New York tentoon. Tilton was een echte Amerikaan. Meermaals schokte ons dat. Geld was geen taboe, verkopen was het meest vanzelfsprekende wat er bestond. Hij was wel altijd heel correct.

**K.B./D.P.:** Je neemt nadien deel aan de groepstentoonstelling *The European Avant-Garde in de Freedman Gallery of Albright College*.

**W.D.:** Dat was een onmiddellijk gevolg van de tentoonstelling bij Tilton. Ik moest er geen moeite voor doen. Plots begon alles op wieltjes te lopen. Ik bekeek het kaartje en merkte dat het goed met mij begon te gaan. Ik kende alle andere deelnemers uit de lessen van Wim Van Mulders, onder anderen Günther Förg, Rob Scholte, Tony Cragg en Susana Solano.

**K.B./D.P.:** Heb je die tentoonstelling bezocht?

**W.D.:** Neen, het was een groepstentoonstelling, waarvoor ik bestaand werk instuurde.

**K.B./D.P.:** Ongeveer gelijktijdig starten twee groepstentoonstellingen in Nederland waarvoor jij wordt uitgenodigd: *Parallel Views – 10 visions on Railroads and Photography in Arti et Amicitiae in Amsterdam* en – nog belangrijker – *Groeten uit Utrecht in het Centraal Museum in Utrecht*.

**W.D.:** Voor de eerste tekende Adriaan van der Have (Torch Gallery) als curator, voor de tweede Sjarel Ex, die daarmee zijn eerste tentoonstelling realiseerde in het Centraal Museum.

**K.B./D.P.:** Wat toonde je in Amsterdam?

**W.D.:** Een met het wapenschild van Amsterdam beschilderde strijkplank.

**K.B./D.P.:** De groepstentoonstelling in *Arti et Amicitiae* tematiseert het reizen met de trein naar aanleiding van 150 jaar Nederlandse Spoorwegen. Vond je het een goed teken dat jouw werk ook bij zo'n thema paste?

**W.D.:** Misschien was dat thema een beetje onnozel, maar ik vond het niet slecht dat mijn werk in verschillende contexten paste.

**K.B./D.P.:** Later op het jaar presenteert Adriaan van der Have werk van jou op de kunstbeurs van Keulen.

**W.D.:** Ik heb er een waanzinnig project gerealiseerd: een met Delftse motieven beschilderde caravan in de vorm van een theepot.

**K.B./D.P.:** Een caravan in de vorm van een theepot? Hoe was je daaraan geraakt?

**W.D.:** Ik had hem gevonden bij een Brusselse antiquair.

**K.B./D.P.:** Het was een bestaand object?

**W.D.:** Ja, om die reden heb ik het werk niet in mijn oeuvrecatalogus opgenomen. De caravan was gemaakt ten tijde van Expo 58. Ik heb hem gekocht zonder dat ik wist wat ermee aan te vangen. Hij stond bij mijn ouders in Wervik. Adriaan had er weet van gekregen en wilde hem met al zijn vrienden zien. Zijn beeld van de Belg was heel clichématig. Hij zag ons als kabouters. Hij dacht zelfs dat ik in die theepot woonde. Toen hij de caravan zag, wou hij hem meteen exposeren op de Kunstbeurs in Keulen. Ik heb toen beslist om de theepot te beschilderen met Delftse motieven. Mijn moeder heeft de kussens opnieuw gemaakt. Ze heeft ook kanten gordijntjes gemaakt.

**K.B./D.P.:** Wat trok je zo aan in de theepot?

**W.D.:** Het was een heerlijk kitscherig object.



Caravan-theepot, door Torch Gallery gepresenteerd op de kunstbeurs te Keulen in 1989, toestand vóór de inrichting en beschildering in Delfts blauw





Kabinet 'Groeten uit Utrecht', bijdrage aan de tentoonstelling 'Groeten uit Utrecht', Centraal Museum, Utrecht, 1989

Ik was ook geïnteresseerd in een object dat een atypische vorm had. Het was in zekere zin het omgekeerde van de olietop die alleen maar een olietop kon zijn. De caravan had het uitzicht van een theepot.

**K.B./D.P.:** Heb je de theepot gemaakt zonder externe financiële steun?

**W.D.:** Ja. Het transport nam Adriaan voor zijn rekening.

**K.B./D.P.:** Kon je de caravan aan een auto hangen?

**W.D.:** Ja, maar volgens de verkeerswet waren de wieltes te klein. We hebben een boer moeten vragen om een helling te maken met zand. Op die helling hebben we de caravan geduwd totdat hij op de vrachtwagen stond. Over dat transport heeft Adriaan nog een humoristisch tekstje geschreven waarin hij vooral de clichés over België dik in de verf zette. Hij schreef er echter niet bij dat hij het zonder de hulp van die boer niet voor elkaar had gekregen.

**K.B./D.P.:** Hoe reageerde men in Keulen op de theepot?

**W.D.:** De theepot stond bij het café. Mensen die iets wilden drinken, waren wel verrast. In zijn stand verkocht Adriaan cirkelzagen. Hij verkocht er heel wat, meer nog, hij verkocht een installatie van achttien of negentien gasflessen aan Bruno Musati uit São Paulo.

**K.B./D.P.:** Naast de tentoonstelling in Arti et Amicitiae waarvan Adriaan van der Have de curator was, neem je ook deel aan de openings-tentoonstelling van Sjarel Ex in het Centraal Museum. Welk werk toonde je daar?

**W.D.:** Sjarel Ex had een reputatie opgebouwd. Hij had Rhonda Zwilling uitgenodigd voor de groepstentoonstelling Century 87. Ex was hip; zijn keuzes waren spannend. Voor *Groeten uit Utrecht* wilde hij dat elke kunstenaar een statement leverde over de collectie. Ik wilde een werk maken met Delftse gasflessen en cirkelzagen. In de collectie vond ik een fraaie kast. De flessen heb ik bovenop de kast gezet, de cirkelzagen op bordhouders in de kast. Op de cirkelzagen in

de kast zijn voornamelijk molentjes op Delftse wijze geschilderd; molentjes op cirkelzagen die zelf ook ronddraaien.

**K.B./D.P.:** Op de eerste cirkelzagen die je realiseert, schildert je naast molentjes ook bootjes, bloemetjes en vogeltjes. Er is variatie. Na verloop van tijd schildert je enkel nog molentjes op cirkelzagen. Waarom ben je tot de beperking van motieven overgegaan?

**W.D.:** Vroeger wou ik altijd variëren. Ik zag een tapijtje, kocht er tien en begon te variëren. Ik merkte dat ik het telkens slechter maakte. Ik wou niet meer variëren en zoals Allan McCollum – die al gerespecteerd was – steeds hetzelfde doen. De motieven bleven kitscherig, tegengesteld aan wat Allan McCollum voorstond. Ik moest het een klein beetje dommer maken – nog dommer zodat het slimmer werd.

**K.B./D.P.:** Jouw werk is dus op twee manieren gerelateerd aan dat van McCollum: enerzijds door het feit dat iedereen onmiddellijk begrijpt wat het object is, wat resoneert in McCollums titel, Perfect Vehicles; anderzijds door het principe van het seriële in combinatie met een variatie die er eigenlijk niet toe doet. Je schildert elke keer een ander molentje of zeilbootje, maar eigenlijk doet het er niet toe.

**W.D.:** Ja.

**K.B./D.P.:** Wat waren de reacties van het publiek op je bijdrage aan *Groeten uit Utrecht*?

**W.D.:** Iedereen was enthousiast. Heel wat verzamelaars waren al vijftien of twintig jaar ongelukkig – om maar iemand te noemen: dokter Hubert Peeters, verzamelaar van popart. Toen ik mijn werk presenteerde, schoot hij uit zijn winterslaap. Peeters had al vijftien jaar geen werk meer gekocht – het laatste werk was van Marcel Broodthaers, net voor die stierf, in 1976. Hij was diep teleurgesteld in de hedendaagse kunst, tot hij mijn werk zag. Peeters richtte zich tot Jenny Van Driessche en zei dat hij mijn werk moest hebben. Het Centraal Museum wilde het echter zelf ook kopen. Jenny zei dat we in elk geval voor het museum moesten kiezen. Dokter Peeters mocht ervoor geven wat

hij wou, het museum had voorrang. Ik zei Peeters dat ik niets kon doen omdat die kast van het museum was. Het werk is uiteindelijk voor zeer weinig geld aan het museum verkocht. Het was de foute keuze. Een ander museum heeft die kast gekregen. Mijn werk bevindt zich nu in het Centraal Museum zonder kast. Had ik het werk aan dokter Peeters verkocht, dan had ik er meer aan verdiend, was het werk nu nog intact en bevond het zich wellicht in een heel goed museum.

**K.B./D.P.:** In de Nederlandse pers is er veel aandacht voor jou en voor jouw werk. *Ijsbrand van Veelen* interviewt je naar aanleiding van de tentoonstellingen in Utrecht en Amsterdam. Hij schrijft: 'De Vlaming Wim Delvoye, geboren 1965, is in gestrekte draf op weg naar stardom.'

**W.D.:** Dat is typisch Nederlands. Hetzelfde overkwam Rob Scholte. Ijsbrand van Veelen was echter zeker van zijn stuk: hij heeft een cirkelzaag gekocht, drie of vier weken nadat het interview was gepubliceerd. Hij heeft die later met grote winst doorverkocht.

**K.B./D.P.:** In het tijdschrift *Artefactum* wijdt Piet Vanrobaeys een essay aan je werk. Het zijn allemaal tekens dat het goed gaat met je carrière.

**W.D.:** Ik kon niet klagen. Als ik het me goed herinner, zijn bij Vanrobaeys' tekst foto's geplaatst van paracommandovazen – siervazen die beschilderd waren met camoufla-gekleuren. Ik kocht ze in de Sloopstraat, bij Turkse handelaars. Ik heb die ook nog getoond in de groepstentoonstelling *Less is a bore* in het Groninger Museum. Het was de laatste keer dat ik ermee uitpakte. Het was werk dat me niet overtuigde.

**K.B./D.P.:** Je vindt de paracommandovazen een voorbeeld van een slecht idee?

**W.D.:** Ja, zonder meer. Tot 1989 maakte ik de gehele tijd goede én slechte werken. Een half jaar nadat ik de vazen beschilderd had, vond ik ze al niet meer sterk. Bij een verhuis heb ik ze allemaal kapotgeslagen. Ik had nog de kans om de vazen te vernietigen, want ik verkocht nog niet zoveel.

**K.B./D.P.:** Omstreeks die tijd – medio 1989 – loopt de samenwerking met Jenny Van Driessche ten einde. In het Plus-kern-archief hebben we een brief van je gevonden waarin je van leer trekt tegen je galeriste.

**W.D.:** Ja, ik herinner me die brief. Laat ik eerst zeggen dat Plus-kern voor mij de ideale leerschool is geweest. Jenny was eerlijk, ze kon boekhouden, ze heeft me gecoacht, maar ze was niet commercieel ingesteld en ook niet uitgekookt. Paul Maenz had interesse in mijn werk laten blijken. Ze kwam met een positief verhaal aanzetten, maar een tentoonstelling kreeg ze niet losgepeuterd. Op dat niveau kon zij niet mee. Ik had zelf aan Amerikaanse verzamelaars gasflessen verkocht en de procenten afgedragen aan Jenny. Als zij al iets verkocht, zei ze altijd: 'Ja, dat kost niet veel, van jou kan ik niet leven.' Ik moest mij schuldig voelen dat ze máár de helft op zo'n belachelijke som nam, terwijl de verkoop in Plus-kern niet van de grond kwam. Waar ik ook exposeerde, verkocht ik. Jenny werd er onrustig van. Het onderlijnde ieder keer dat zij er niets van terecht bracht als galeriste. Daarnaast waren er ook allerlei wederzijdse ergernissen. Zoveel was duidelijk: het was tijd dat onze paden scheidden.

#### 4.

**K.B./D.P.:** In de zomer van 1989, tijdens de Gentse feesten, organiseert het Museum van Hedendaagse Kunst van Gent een zogenaamd afficheproject, gesponsord door de krant *Het Volk*. Tien kunstenaars – Roger Raveel, Marc Goethals, Pierre Mertens, Renée Lodewijckx, Liliane Vertessen, Patrick Van Caeckenbergh, Leo Copers, Pjeroo Roobjee, Ingrid Castelein en jij – krijgen elk een bord van 20 vierkante meter om een affiche te realiseren. Slechts drie kunstenaars, onder anderen jij, krijgen daarnaast een zaal in het Museum. Welke affiche droeg jij bij?

**W.D.:** Bart De Baere nodigde me uit. Ik had eigenlijk geen zin om deel te nemen aan zo'n dubieuze project. Wat dacht De Baere: dat ik blij zou zijn? Maar ik kon de uitnodiging niet weigeren. Ik mocht niet on dankbaar zijn. Dankzij hem had ik in 1988 deelgenomen aan *Confrontatie & Confrontaties*. Hij had ook buitenlandse curatoren de weg gewezen naar mijn atelier. Bovendien was 'neen zeggen' een strategie van de vorige generatie. Mijn generatie nam meer risico's. Het was een kans om iets te verwezenlijken dat ik op een ernstiger plek niet zou hebben durven doen.



Paracommandovazen, 1988-1989, foto: Hilde Vanderplancke

**K.B./D.P.:** Heeft Jan Hoet je niet benaderd?

**W.D.:** Jan Hoet kende mij nog niet.

**K.B./D.P.:** Was dat voor jou frustrerend?

**W.D.:** Neen, ik wist dat ik er nog niet klaar voor was. Dat besef had ik al toen ik nog aan de academie studeerde. De docenten waar schuwden ons voor hem. Ze zeiden dat hij gek was. Leo Copers was naar het schijnt ooit met hem op de vuist gegaan en ook Jacques 't Kindt zou met hem hebben gevochten. Ik had begrepen dat je sterk moest staan als je met hem in contact wou treden. Ik was nog altijd een heel bescheiden jongen. Als ik Hoet zag, liep ik met een wijde boog om hem heen.

**K.B./D.P.:** Je hebt Hoet ook niet ontmoet toen je deelnam aan de tentoonstelling *Confrontatie & Confrontaties*?

**W.D.:** Neen. Ik dacht toen even dat ik hem de hand zou gaan schudden. Mijn moeder zou trots geweest zijn want Jan Hoet kwam voortdurend op tv. Maar ik heb het toch niet gedaan. Ik wilde hem de eerste stap laten zetten. Ik heb lang moeten wachten! Zelfs na het afficheproject in Gent heb ik hem niet persoonlijk leren kennen. Hij had ondertussen al gasflessen gekocht voor het museum, voor zichzelf en voor zijn familie.

**K.B./D.P.:** In de krantenartikelen over het afficheproject valt de naam Bart De Baere helemaal niet.

**W.D.:** Iedereen – vanuit alle richtingen en gezindten – was het museum aan het bestoken met knotsgekke voorstellen. In de schaduw van Jan Hoet kon je heel veel contacten leggen. Bart De Baere hield ervan om projecten op te zetten waarvan niemand wist dat hij de curator was. Hij gaf op een heel strategische wijze vorm aan zijn carrière. Misschien wist hij niet of de tijd rijp was om zich openlijk te manifesteren? Hij zag wellicht ook in dat het afficheproject geen ideaal evenement was om mee geïdentificeerd te worden.

**K.B./D.P.:** De selectie van kunstenaars is heel heterogeen: van Roger Raveel tot Leo Copers.

**W.D.:** Ja, het waren kunstenaars – vooral uit het Gentse – met wie Jan Hoet ooit wel eens iets móest doen, maar die hij in feite niet goed genoeg vond voor het echte werk. Hetzelfde heeft hij gedaan in Temse. Iedereen die in 1990 geselecteerd was voor Ponton Temse glunderde en dacht dat ze ook voor de Documenta zouden worden uitgenodigd, maar het omgekeerde was het geval. Afgezien van David Hammons en enkele gevestigde namen waren het in feite allemaal kunstenaars die reeds op voorhand gebuisd waren voor Documenta. Jan wilde de ontgoochelingen op voorhand wegpoetsen. Dat was een misrekening: hij heeft hen doen hopen op iets wat niet gekomen is.

**K.B./D.P.:** Heb jij kennisgenomen van de retoriek van Hoet ten tijde van de tentoonstelling? 'Mij stoort het geenszins dat dit afficheproject steunt op een reclamecampagne van Het Volk. Ik was gewoon geboeid door het opzet omdat het een vehikel is om het op brede schaal, buiten de muren van het museum, over hedendaagse kunst te hebben', noteert een journalist van Het Volk uit de mond van Hoet, die ook nog stelt dat 'de affichagehappening eigenlijk hetzelfde is als Chambres d'Amis, alleen iets eenvoudiger'. Noteer ook dat op elk bord de volgende slogan stond vermeld: 'Ik lees zoals ik feest'. Het event vond immers tijdens de Gentse Feesten plaats.

**W.D.:** Dat discours was voor Jan Hoet wellicht nieuwer dan voor mij. Hij had immers altijd dichtbij de arte povera gestaan. In mijn bijdrage voor het afficheproject heb ik



Utopias, 1988-1989

gretig ingespeeld op de uitgangspunten van het project.

**K.B./D.P.:** *Wat heb je gedaan?*

**W.D.:** Op de wereld van reclame en publiciteit rustte een taboe in de kunst. Het was dus interessant om ermee aan de slag te gaan. Ik vroeg mijn toenmalige vriendin, een fotografe, of zij aan een model zou kunnen raken. Zij kende iemand, een echt topmodel – ik ben vergeten hoe ze heette. Het model werd gefotografeerd met een strijklank waarop ik een wapenschild had aangebracht. Ik had intuïtief door dat ik helemaal verkeerd bezig was. Dat was juist de bedoeling: goed verkeerd bezig zijn.

**K.B./D.P.:** *Het is reclame voor je eigen werk?*

**W.D.:** Ja, het was gedaan met Plumcake en Gruppe Normal. Er was iets veel straffers op komst, iets veel ergers dan kitsch: het professionele, het bedrijfsmatige, *corporate identity*. De mensen waren immuun geworden voor kitsch. Mijn affiche was een prelude op wat ik later gedaan heb met Mr. Clean die Cloaca aanprijst.

**K.B./D.P.:** *Je krijgt ook de kans om een kleine tentoonstelling in het museum te maken.*

**W.D.:** Dat klopt, maar een uitnodigingskaart is niet gedrukt. Men vond het blijkbaar niet de moeite. Ik heb er voor de eerste keer de landkaarten getoond: fictieve geografie, waarbij de streken of landen de vorm hadden van voorwerpen, zoals een theepot, of van lichaamsdelen, zoals een mannelijk geslachtsorgaan. Ik had al kaarten verkocht in Italië via Andrea Murnik en in Nederland via de Torch Gallery.

**K.B./D.P.:** *De landkaarten tonen letterlijk een wereldbeeld.*

**W.D.:** Ja! In de academie werd mij voortdurend ingeprent dat ik een eigen wereld moest hebben, waarmee men bedoelde dat ik een wereldvreemde artiest moest worden die met de zogenaamd intrinsieke kwaliteiten van verf aan de slag ging. Met de landkaarten heb ik een eigen wereld geïntroduceerd, compleet met namen. Ik had een hele lijst namen van verzonnen hoofdsteden, rivieren en bergketens.

**K.B./D.P.:** *Hoe ben je op het idee van de landkaarten gekomen?*

**W.D.:** Reeds toen ik kunsthumaniora liep, tekende ik imaginaire kaarten. Misschien zelfs vroeger, toen ik 10, 11 of 12 jaar oud was. Zodra de les wiskunde aanving, begon ik kaarten te tekenen. Wiskunde interesseerde mij niet. De enige vakken die mij boeiden, waren literatuur, tekenen of geschiedenis. Aardrijkskunde lag me trouwens ook niet.

**K.B./D.P.:** *De landkaarten zien eruit als de kaarten die op de muur van een schoolklas hangen.*

**W.D.:** Ja, de accrochage in het museum droeg daar nog toe bij. Ik hing de negen landkaarten aan drie wanden, telkens drie per wand, suggererend dat het om een leslokaal ging. De kaarten hadden ook allemaal hetzelfde formaat. De eerste landkaarten voorzagen ik van plankjes en een touwtje. In de latere landkaarten heb ik ringen aangebracht.

**K.B./D.P.:** *Kan je iets zeggen over de technische afwerking van de kaarten?*

**W.D.:** Het waren opnieuw werken op doek. Dat was belangrijk. Ik kon moeilijk afstand nemen van het canvas, al streefde ik wel de grootst mogelijke vorm van 'hygiëne' na. Mocht ik ze hebben kunnen printen, ik had het niet gelaten. Ik wilde in feite schilderen zonder te schilderen. In het begin werkte ik met acrylverf, daarna met zeefdrukinkt, wat het beeld nog vlakker maakte.

Ondertussen had ik ook mijn artistieke interesses bijgesteld. Ik kreeg aandacht voor het werk van meer intellectuele, niet-barokke kunstenaars, zoals Bertrand Lavier, Allan McCollum en Rob Scholte. Rob Scholte was de meest radicale kunstenaar van de Living Room, zijn Amsterdamse galerie. Hij schilderde zoals een illustrator en werkte steeds op hetzelfde formaat. Wat hij schilderde, interesseerde me niet, denk ik, de manier waarop des te meer. Kleine details waren voor mij soms genoeg om van iemands werk te houden.

**K.B./D.P.:** *Waarom koos je geen landkaart als affiche voor Hoets stadsproject? Dat had je perfect kunnen doen.*

**W.D.:** Nee, juist niet, want ik heb nog nooit zo'n affiche gezien. Ik dacht dat een affiche er moest uitzien als een affiche.

**K.B./D.P.:** *Zoals smeerkaas steeds in hetzelfde doosje verpakt wordt, gas in dezelfde gasfles, olie in dezelfde olieton? Je houdt vast aan de conventie?*

**W.D.:** Ja, altijd, behalve in het geval van de theepot/caravan.

**K.B./D.P.:** *Op de landkaarten komen motieven voor die je eerder schilderde op tapijten, de eekhoorn bijvoorbeeld.*

**W.D.:** Ja. De eekhoorn verschijnt er naast een beitel, een bril, een theepot, een paraplu, een hamer. Maar zag de kijker die motieven ook? Ik probeerde de verantwoordelijkheid door te schuiven naar de toeschouwer. Zou hij of zij 'iets' meer zien dan een eiland of een bergketen? In dat proces was ik geïnteresseerd.

**K.B./D.P.:** *Je kiest de motieven toch omwille van hun betekenis? Waarom koos je bijvoorbeeld voor de beitel als motief?*

**W.D.:** In mijn landkaarten kwam de keuze voor de motieven eerder toevallig tot stand. Het was me vooral te doen om de reactie van de toeschouwer.

**K.B./D.P.:** *De landkaarten zijn volgens een ander recept gemaakt dan de gasflessen, strijklanken en cirkelzagen. Wou je een andere weg bewandelen omdat je het gevoel had dat je niet steeds hetzelfde procédé mocht toepassen?*

**W.D.:** Met die landkaarten probeerde ik een andere strategie uit. Ik kon er ook altijd op terugvallen want die kaarten kostten niets. Ik was de overtuiging toegedaan dat ik het zo interessant mogelijk moest maken.

**K.B./D.P.:** *Je keert wel altijd terug naar je oorspronkelijke idee van de ongebruikelijke combinatie van een beeld op een drager: wapenschilden op strijklanken, Delftse motieven op gasflessen en cirkelzagen.*

**W.D.:** Ja, op dat moment vond ik dat het beste wat ik kon doen.

**K.B./D.P.:** *Met de landkaarten bespeel je ook het register van de seksualiteit.*

**W.D.:** Weet je wat het probleem was met de landkaarten? Ik twijfelde voortdurend. Nu eens vond ik het een schitterend, dan weer een slecht idee. Ik was ook bang dat iemand mij er vragen over zou stellen. In feite wist ik niet waarom ik die kaarten maakte. Frans Haks hield in ieder geval niet van de kaarten.

**K.B./D.P.:** *Heb je landkaarten getoond in de groepstentoonstelling Less is a bore/Minder kan het niet/Exuberance now waarvoor Frans Haks je in het najaar van 1989 uitnodigde?*

**W.D.:** Neen. Ik paste mij aan. Als Haks mij zei dat hij die landkaarten niet goed vond, dan liet ik ze simpelweg achterwege. Een kunstenaar zou zich niet mogen laten beïnvloeden, die stelregel lapte ik met alle plezier aan mijn laars.

**K.B./D.P.:** *Welke werken toonde je wel in Less is a bore?*

**W.D.:** Tapijtschilderijen, paracommandovazen en – voor het eerst – de werken met glas-in-lood, aangebracht in de kaders van tennisrackets, een goal en een basketbalnet. Die werken lagen Haks ook niet zo. Dat heb ik gevoeld.

**K.B./D.P.:** *Was het jouw idee om de tapijtschilderijen te tonen in Groningen of was dat op voorstel van Haks?*

**W.D.:** Wanneer iemand uitdrukkelijk een tapijt vroeg, dan toonde ik een tapijt. Ik meende echter dat mijn tapijtschilderijen te veel affiniteit hadden met de schilderkunst van de jaren 80. Ik wou van die schilderkunst niet meer weten.

**K.B./D.P.:** *Het Groninger Museum had eerder een tapijtschilderij gekocht, Dura Lex Sed Lex.*

**W.D.:** Het was het eerste werk dat door een museum werd gekocht. Ik was daar best trots op. Haks kocht echter niet alleen werk van mij, hij schafte bijvoorbeeld verscheidene schilderijen van Philippe Tonnard



Basketbalbord, 1989, bijdrage aan de tentoonstelling 'Less is a bore', Groninger Museum, Groningen, 1989

aan. Wist ik veel dat het een beetje een bizar museum was.

**K.B./D.P.:** *Frans Haks heeft nog een tweede werk gekocht in de jaren 80, namelijk Casa dolce casa (Oost west thuis best), een combinatie van een tapijtschilderij met twee gasflessen. De gasflessen staan bovendien op sokkeltjes. Waar kocht hij dat werk?*

**W.D.:** Bij Andrea Murnik, meen ik. Ik was op het idee gekomen om de gasflessen op sokkeltjes te tonen die ik beschilderde met bloemmotieven. Toen ik de flessen opstelde, begon ik enorm te aarzelen. Ik twijfelde of dit de goede richting was.

**K.B./D.P.:** *Je hebt de gasflessen nadien nooit meer op dergelijke wijze tentoongesteld?*

**W.D.:** Neen, het beste bewijs dat ik in Milaan op de verkeerde weg zat.

**K.B./D.P.:** *Heb je de glas-in-loodwerken speciaal gemaakt voor de tentoonstelling in Groningen?*

**W.D.:** Ja. Met de opbrengsten van de gasflessen en de tapijtschilderijen kon ik één goal maken. Ik nam een berekend risico: als ik de goal niet had kunnen verkopen, was ik failliet geweest.

**K.B./D.P.:** *De tentoonstelling Less is a bore wil de nieuwe barok promoten, met kunstenaars zoals Arch Connelly, Erwin Olaf, Borek Sipek, Henk Tas en Rhonda Zwillingier.*

**W.D.:** De titel was afschuwelijk, dat vond ik toen al. Het had een kort Latijns woord moeten zijn, zoals de titel van mijn goal: *Panem et circenses*.

**K.B./D.P.:** *In feite ben jij met die glas-in-loodwerken een vreemde eend in de bijt. De overige deelnemers brachten excessief, accumulatief werk.*

**W.D.:** Ja, ik vroeg me af waar de dubbele bodems in hun werk waren. De andere kunstenaars waren ook veel ouder. Maar de show was zonder meer belangrijk voor mij. Naar Groningen gaan was een belevenis. Rhonda Zwillingier kwam naar me toe en zei dat ze mijn werk kende. Fan-tas-tisch!

**K.B./D.P.:** *Hoe zijn de glas-in-loodwerken technisch tot stand gekomen?*

**W.D.:** Ik heb eerst gewerkt met een atelier in Amsterdam. Met een pasteltekening, een voorontwerp, reisde ik per trein naar Amsterdam om te discussiëren over de prijs. Het was ontzettend duur. Bovendien was de afwerking in feite te grof. Ik heb mij na die eerste goal geheroriënteerd en ik heb een atelier gevonden in het Gentse. Dat was technisch beter, maar ook duurder.

**K.B./D.P.:** *Was het de eerste keer dat je met een atelier werkte dat uitvoering gaf aan je ideeën?*

**W.D.:** Neen. Het beschilderen van de cirkel en handzagen had ik al uitbesteed. Het enige wat ik nog deed, was het afkuisen van het metaal met white spirit zodat ze niet meer vettig waren. In hun originele verpakking bracht ik ze naar een ambachtsman die voor mij kluste. Ik ontmoette zeer interessante vakmensen die ik enorm apprecieerde. Als ik een zaag liet beschilderen met *faux marbre*, merkte ik dat ik tijdens mijn studies niets had geleerd.

**K.B./D.P.:** *Het lijkt erop dat je vanaf 1989 steeds met een nieuw type werk uitpakt telkens je uitgenodigd wordt voor een tentoonstelling. Je vond dat je na de gasflessen heel snel met iets nieuws moest komen?*

**W.D.:** Ja. Mijn zus deed textielontwerpen. We zijn allemaal tekenaars thuis. Zij vertelde me dat ze ieder jaar moest werken voor het volgende jaar. Ik vond dat zeer professioneel: het idee dat ieder jaar een nieuwe collectie met zich meebracht.

**K.B./D.P.:** *Wat was de eerste aanzet tot de werken met glas-in-loodramen?*



Tennisrackets, 1989, bijdrage aan de tentoonstelling 'Less is a bore', Groninger Museum, Groningen, 1989

**W.D.:** Eerst heb ik tennisrackets gemaakt. Ik vond ze wat flauwer dan de goals, maar het was bijzonder praktisch: ze waren kleiner. Ik kon er in één keer twintig laten maken.

**K.B./D.P.:** *Welke motieven heb je gebruikt in de tennisrackets?*

**W.D.:** Beroepen. Het ging over werk en vrije tijd.

**K.B./D.P.:** *Je hebt in Groningen ook een basketbalring getoond?*

**W.D.:** Ja, eentje heb ik gemaakt. Als ik een bepaald idee heb, onderzoek ik meteen alle mogelijkheden. Daarna kom ik tot een scherpe keuze. Ik beperk opnieuw de mogelijkheden. Aanvankelijk ben ik niet kritisch. Daarna kom ik tot het besef dat ik moet selecteren. Ik scheid het kaf van het koren, soms ook op basis van de feedback die ik krijg.

**K.B./D.P.:** *Waarom werkte de basketbalring voor jou niet?*

**W.D.:** Als ik de basketbalring installeerde, moest ik ook twee vierkanten schilderen voor het basketbalbord. Dat was minder eenvoudig dan het plaatsen van een goal. Ik moest die alleen maar brengen. Met de goal kon ik ook makkelijker alluderen op de fysieke reflex die het object oproept: als je voor de goal staat, word je als het ware verleid, al is het maar in je gedachten, om een bal door het glasraam te trappen. Een bal voor de goal leggen heb ik echter nooit gedaan. Dat was te anekdotisch. De goals waren echter ook niet helemaal onprobleematisch. In sommige landen, zoals de Verenigde Staten, kent men niets van voetbal. Ik wist dat niet. Met strijklanken en gasflessen had ik geen problemen gehad. Ik zocht naar herkenbaarheid, maar dat lukte blijkbaar niet altijd en overal.

**K.B./D.P.:** *Kan je toelichting geven bij de iconografie van de eerste goal?*

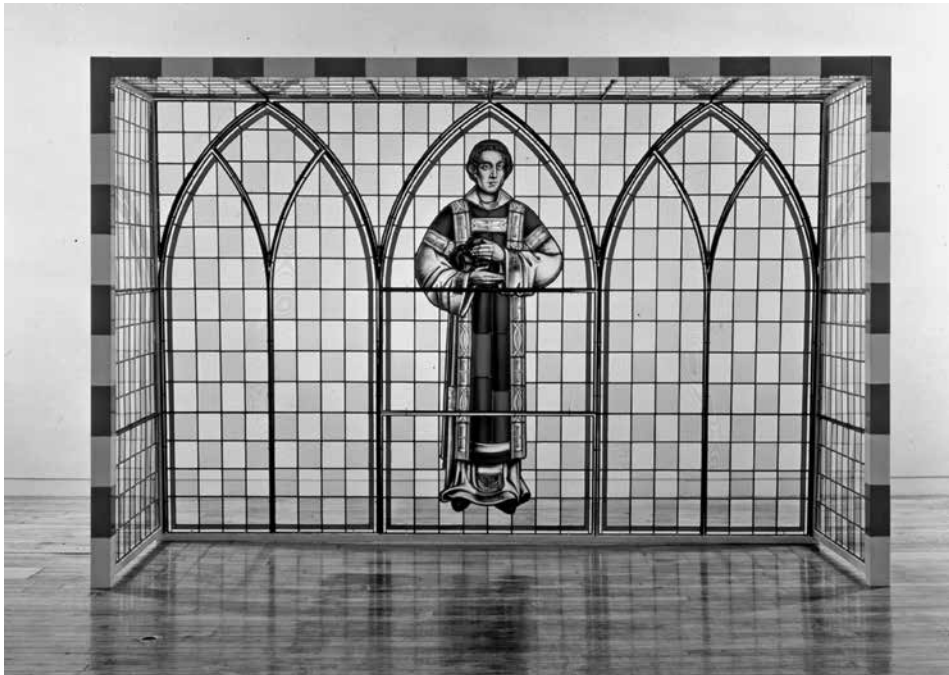
**W.D.:** Ik ben eerst met het motief van het brood bakken aan de slag gegaan. Het afbeelden van bakkers was een genre dat terugging op Jan Luyken, die beroepen in beeld bracht en moraliseerde over werk. Drie goals heb ik gemaakt waarin ik 'brood en spelen' tot onderwerp nam. Ik heb later ook goals gemaakt met louter decoratieve motieven en met de heilige Sint-Stefanus.

**K.B./D.P.:** *Waarom Sint-Stefanus?*

**W.D.:** Hij is gestenigd, vandaar. Zijn beeltenis is centraal in de goal aangebracht, alsof hij de doelman was. Ik vond het aardig om verbanden tussen de werken te leggen. Hoe eenvoudiger de werken werden, hoe meer er tussen de werken gebeurde.

**K.B./D.P.:** *En de goals zonder figuratie, wat was daarvan de referentie? De neogotiek?*

**W.D.:** Neen, mijn interesse in gotiek en neo-



Sint-Stefanus nr. 1



Wim Delvoye, 'Figuren uit vroegere tijden', 1976, getoond in Galerie Bébert, Rotterdam, 1989. Collectie Dirk Vanhecke, Mechelen

gotiek was op dat moment tamelijk gering. Ik denk dat ik eerder op zoek was naar de associatie met glas-in-loodramen van arbeiderswoningen – ruiten in groen, paars en violet, typische kleuren die je in glas-in-loodramen van oude woningen in Gentbrugge aantreft. Ik was bang dat de goals te veel op mooie glasramen zouden lijken. Ik deed er alles aan om dat te vermijden.

**K.B./D.P.:** *Mogen we stellen dat van alle werken de goals de meest kritische zijn? Ze handelen over arbeid, vrije tijd, sport en religie. Er zijn verwijzingen naar burger- of arbeiderswoningen, dus naar sociale klassen. De reeks goals begint ook met een paradigmatische titel: Panem et Circenses/Brood en Spelen.*

**W.D.:** Ja. Alhoewel, de strijkplanken waren niet minder kritisch, denk ik. Misschien was ik beïnvloed door Jean Baudrillard die het had over de zwijgende meerderheid? *De fatale strategieën* van Jean Baudrillard, dat waren wij toen aan het lezen. Weet je dat nog?

**D.P.:** *Ja, ik denk dat jij er het eerst mee bezig was. Ik ben aan de eerste bladzijde begonnen toen jij aan bladzijde vijftig zat, geloof ik.*

**W.D.:** Baudrillard was de stem van een generatie waar ik me heel verwant mee voelde, en waartoe bijvoorbeeld Peter Halley behoorde.

**K.B./D.P.:** *Hoeveel goals heb je gemaakt?*

**W.D.:** Ik wilde meteen elf goals maken,

evenveel als er spelers zijn in een voetbalploeg, maar ik had niet genoeg geld. Om financiële redenen moesten sommige plannen op de lange baan worden geschoven. De chronologie van wat ik maakte, liep niet meer gelijk met de ideeën die ik had, maar met het geld dat gemoed was met de uitwerking van die ideeën. De goals had ik misschien bedacht vóór de strijkplanken, maar ik werkte toch aan de strijkplanken omdat ik die beter kon slijten. De gasflessen waren het goedkoopst om te produceren, ik kon er dus niet zomaar mee ophouden. Die cirkelzagen kostten ook weinig. Je had er met vanadiumtandjes. Die waren duur. Ik begon te variëren: grotere, hardere of interessantere tandjes.

**K.B./D.P.:** *Je hebt die strijkplanken en gasflessen gemaakt om inkomsten te hebben?*

**W.D.:** Ik heb ze in elk geval langer gemaakt dan nodig. Voor de inkomsten, ja en neen. Het kaderde ook in mijn opzet. Het herhalen, zoals Allan McCollum dat deed, vond ik fantastisch.

5.

**K.B./D.P.:** *Eind 1989 stel je tentoon in Galerie Bébert in Rotterdam. Die galerie werd gerund door Pandora Tabatabai. Hoe was je in contact gekomen met Bébert?*

**W.D.:** Jos Van den Bergh heeft daar een belangrijke rol in gespeeld. Hij had mijn werk reeds in 1985 leren kennen, naar aanleiding van mijn eerste deelname aan de Jeune Peinture Belge. Jos had trouwens werk van mij gekocht toen ik voor het eerst bij Jenny tentoonstelde. Hij was heel goed bevriend met Pablo van Dijk, Pandora's man, en had voor hen een tekst geschreven over Andy Warhol die in een hele chique catalogus was gepubliceerd. Jos raadde me aan in Bébert tentoon te stellen. Hij bezwoer me om te stoppen met spelen en de zaken serieus aan te pakken. Pandora was een ander type dan Jenny. Ze was jong, ambitieus en verleidelijk. Ze sprak de taal van de tijd. Ze toonde echter niet alleen interessante jonge kunst, maar ook ietwat oudere en gevestigde kunstenaars zoals Christian Boltanski.

**K.B./D.P.:** *Wat was het concept van de tentoonstelling?*

**W.D.:** Aan de tentoonstelling zijn lange onderhandelingen voorafgegaan. Ik had een bijzonder ambitieus project bedacht. Ik kwam met het waanzinnige plan om een retrospectieve te organiseren.

**K.B./D.P.:** *Een retrospectieve?*

**W.D.:** Ja, ik zag het groot.

**K.B./D.P.:** *Hoe reageerde Pandora Tabatabai?*

**W.D.:** Ze ging niet over een nacht ijs, maar uiteindelijk heeft ze ingestemd. Zij lanceerde een niet minder ambitieus idee: ze wou een boek maken over mijn werk. Het zou er esthetisch volledig anders uitzien dan de gebruikelijke kunstboeken. Met de klassieke kunstcatalogus wou ze breken. Al de pagina's zouden rijkelijk gedecoreerd worden, zoals 19e-eeuwse poëzie-albums. Voor dat boek kon je intekenen. Ze heeft geld ontvangen van een aantal mensen in Vlaanderen, maar het boek is er nooit gekomen.

**K.B./D.P.:** *De retrospectieve wel?*

**W.D.:** Ja, van 1968 tot 1989 – 1968 nota bene, een mythisch jaar, maar een jaar waarmee ik in feite niets te maken heb. De galerie omvatte drie zalen. De benedenzaal was zeer groot, daarboven was nog een chique zaal, en de hoogste ten slotte was de kleinste. Op die verdieping bevonden zich ook de bureaus. Die kleinste ruimte benutte ik als lokaas. Daar toonde ik de werken die Pandora gevraagd had en die het publiek van mij verwachtte. In de belangrijkste ruimte op de benedenverdieping toonde ik *Works of the Sixties*. Ik had de titel met grote letters op de muur aangebracht. De werken zagen er goed uit: een kindertekening is altijd mooi. Op de verdieping daarboven toonde ik *Works of the Seventies*. Die werken waren andere kost. Dat ging heel ver! Het waren toonbeelden van een gebrek aan verbeelding. Het waren de tekeningen die ik had moeten maken op school. Per jaar waren er minstens twee tekeningen. Ik presenteerde zelfs tekeningen waarop een leraar de quoterings had aangebracht: 2 op 20.

**K.B./D.P.:** *Waarom wou je die tekeningen tonen? Het is een enorm zelfbewust, haast arrogant gebaar.*

**W.D.:** Wie bezocht de opening? Allemaal vrienden, mensen die perfect op de hoogte waren. Maar hoe zouden de mensen reageren die de uitnodiging toekregen? Sommigen zouden het misschien pretentief vinden. Of zouden ze het grappig vinden? Ik ben nooit bang geweest om de grappigste van de klas te zijn.

**K.B./D.P.:** *Wat was voor jou de intellectuele inzet van de tentoonstelling?*

**W.D.:** Het was een conceptueel avontuur. In die tijd stelde ik me voortdurend de vraag of datgene wat ik maakte kunst was. Iedere keer wilde ik weer de grens opzoeken of zelfs overschrijden, en iets proberen te maken dat geen kunst zou zijn. Dat mislukte steeds: het was altijd kunst. Ik was ook in de ban van de readymade. In het geval van de Bébert-tentoonstelling was het opzet complexer. Het waren readymades die ikzelf gemaakt had, maar die zeker geen kunst waren. Bert De Leenheer, die al een tapijtje gekocht had, was op de opening bij Pandora. Hij had al het leukste tapijtje bij Jenny gekocht en hij wilde een kindertekening kopen. Ik wou die kindertekeningen in feite niet verkopen en had ze om die reden erg duur geprijsd. Hij heeft er eentje gekocht: vechtende ridders, gemaakt toen ik zeven of acht jaar oud was. Hij heeft die tekening nog altijd.

**K.B./D.P.:** *Heb je bij Bébert ook tapijtschilderijen getoond?*

**W.D.:** Ja, dat waren de *Works of the Eighties*. Pandora heeft ook tapijten verkocht.

**K.B./D.P.:** *Heb je ook ander werk bij Pandora verkocht?*

**W.D.:** Ja, maar net als bij Riekje Swart moest ik bedelen om geld.

**K.B./D.P.:** *Wat heb je verkocht?*

**W.D.:** Ik verkocht werk dat al minstens een jaar oud was, gasflessen bijvoorbeeld. Jos Van den Bergh had een artikel geschreven in *Flash Art*. Alles wat in *Flash Art* gepubliceerd werd, had een kleine kans om een

koper te vinden. Het publiek moest bevestiging krijgen vooraleer tot aankoop over te gaan. Dat had ik toen al begrepen. Jaren later heb ik echter aan die gasflessen meer verdiend dan in 1989.

**K.B./D.P.:** *Hoe bedoel je?*

**W.D.:** Ik verkocht de gasflessen bij Pandora voor een appel en een ei aan West-Vlamingen. Een tijdje nadien verkochten zij ze aan een of andere marchand. Ik kocht ze juist op tijd terug. Twee, drie jaar later kon ik niet aan de verleiding weerstaan om ze voor heel veel geld opnieuw te verkopen. Die tweede keer verdiende ik er veel meer aan dan die eerste keer! Een regelrechte schande, maar helemaal niet onprettig.

**K.B./D.P.:** *Kon jij in 1989 al leven van je kunst?*

**W.D.:** Ik heb nooit van iets anders geleefd! Ik had het soms niet breed, maar ik ben altijd rondgekomen met mijn kunst. Als je kunstenaar wordt, gaat dat echter heel snel ten koste van de rest van je leven. Je gaat er vanaf het begin heel ver in. Je moet het geen drie jaar doen of er is geen weg meer terug. Je wordt erin meegezogen. Je gaat er letterlijk in op. Dat is bepaald angstaanjagend, vooral als het niet lukt. Dan is het echt een verkeerde gok geweest. Maar diegenen die niet hebben durven gokken, die voor zekerheid hebben gekozen, die zijn zeker nergens gekomen.

Transcriptie: Klaar Leroy  
Redactie: Koen Brams



Cirkelzagen, 1987-1988

Tot 30 oktober 2010 stelt Wim Delvoye tentoon in Galerie Rodolphe Janssen (Livornostraat 35, 1050 Brussel), die zijn werk in België vertegenwoordigt. Meer informatie op [www.rodolphejanssen.com](http://www.rodolphejanssen.com). Van 20 oktober 2010 tot 23 januari 2011 loopt zijn tentoonstelling *Knockin' on Heaven's Door* met werken geïnspireerd door de gotiek in Bozar, Paleis voor Schone Kunsten, Ravensteinstraat 23, 1000 Brussel (02/507.83.91; [www.bozar.be](http://www.bozar.be)).



RECENT RUINS  
Jan Kempenaers  
05.09.2010 >  
31.10.2010

**BE  
PART**

Platform voor actuele kunst

> Be-Part Platform voor actuele kunst  
Westerlaan 17, 8790 Waregem, [www.be-part.be](http://www.be-part.be)  
Dagelijks open - ook op zondag - van 11u tot 17u.  
Op zaterdag enkel op afspraak voor groepen.  
Gratis toegang

Jan Kempenaers is an affiliated artist at the Royal Academy of Fine Arts (University College Ghent)

# Theater of Dood

‘Leven als toneel’ en ‘toneel als leven’ bij Antonin Artaud

MARC DE KESEL

*Je suis un être humoristique éternel et c'est moi. – Je suis une croix: c'est l'humour. – Je ne peux pas en avoir d'autre. – Cela ne veut pas dire que je dois toujours apparaître sous l'être d'Artaud ni jamais. Ce n'est pas du tout mon être vrai. C'est ma caricature.*

Antonin Artaud<sup>1</sup>

*...il convient de remarquer que si un homme qui se croit un roi est fou, un roi qui se croit un roi ne l'est pas moins.*

Jacques Lacan<sup>2</sup>

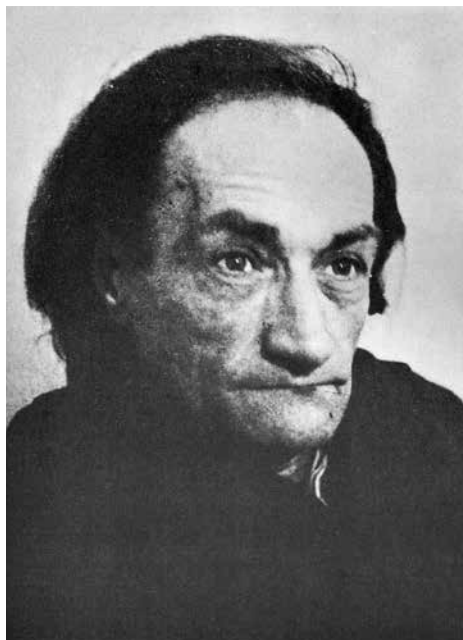
1.

Wat Maurice Blanchot zegt over literatuur, kan ook over theater worden gezegd: beider moderniteit ligt in hun verwrongen, onmogelijk uitgangspunt. Ze willen uitdrukkelijk alles zeggen, alles tonen. Alleen met totale transparantie nemen ze genoegen. Maar wat ze de facto zeggen en tonen is vooral hun onvermogen om dat te doen, hun falen. De beoogde transparantie werkt de facto als een obstakel. En ze zijn modern in de mate waarin juist dit obstakel, dit onvermogen of dit falen hen eindeloos voortjaagt en, in weerwil van hun aperte onderwerp, het eigenlijke voorwerp van hun kunst gaat uitmaken.

De averechtse dialectiek van dit verwrongen uitgangspunt treedt volgens Blanchot voor het eerst aan het oppervlak in de figuur van Jean-Jacques Rousseau.<sup>3</sup> Als geen ander wilde Rousseau *alles* zeggen, ook en vooral alles over zichzelf. Zijn *Confessions* beogen een volstrekte transparantie. Ze othouden ons noch zijn exhibitionistische escapades, noch het afgrijzen dat de auteur voelt voor de tepelloze borst die hem tijdens een bordeelbezoek in Venetië op de vlucht doet slaan.<sup>4</sup> Ze willen het volstrekt verlicht theater van zijn leven en zijn persoon bieden. Alleen, Rousseaus literatuur is juist modern omdat hij in dat opzet faalde en dat falen hem eindeloos verderjoeg. Dat besef is al voelbaar in zijn *Confessions*. Nadat hij die afgewerkt en gepubliceerd had, deed hij zijn zelfbekentenis nog eens over in *Rousseau juge de Jean Jacques*. En toen ook dan het besef te falen aanhield, begon hij nog eens van voren af aan in de *Réveries d'un promeneur solitaire*.<sup>5</sup> Was de dood niet tussenbeide gekomen, dan had het gevoel ook hier te falen hem zonder twijfel opnieuw aan het schrijven gezet.

Precies daarin ligt de moderniteit van de moderne literatuur: het falen zelf wordt uitgangspunt van het schrijven. Natuurlijk kan de literatuur niet alles zeggen en toch moet ze alles zeggen. Die *overdrive*, die waanzinnige eis, die bij voorbaat erkende én miskende schipbreuk: daar is het haar om te doen. Deze onmogelijke eis maakt ook duidelijk waarom Markies de Sade erbij hoort: 'la philosophie [maar lees gerust 'la littérature' of 'le théâtre', want dat komt bij Sade op hetzelfde neer] doit tout dire', zo zegt Juliette aan het eind van de gelijknamige roman.<sup>6</sup> Sades oeuvre geeft ondubbelzinnig blij van het waanzinnige en volstrekt scandaleuze van die eis. Rousseau doet dat op een andere, meer herkenbare manier. Maar beiden opereren vanuit dezelfde 'waanzinnige' eis – dezelfde 'waanzin' – die in het hart van de moderne literatuur en theater (en van de moderne kunst *tout court*)<sup>7</sup> schuilt, en die hen – kan het ons verwonderen? – altijd een beetje doet lonken naar de echte waanzin.

Literatuur en theater flirten graag met waanzin, met *echte* waanzin. Ze werpen een blik over de muren van psychiatrische instellingen, laten zich in met echte gekken en zijn, als het even kan, niet te beroerd om hen op te voeren of lijfelijk op de scène te brengen. Maar literatuur en theater zijn zelf niet gek. Ze hebben 'iets waanzinnigs'. Maar ze zijn niet gek zoals een gek dat is. Ze zijn 'waanzinnig' op een manier die hen in principe buiten de psychiatrie houdt. Ze *flirten* met de waanzin. Wie kan flirten met de



Antonin Artaud, foto: Georges Pastier, 1947

echte waanzin is in elk geval niet waanzinnig. Het zou een definitie voor psychische gezondheid kunnen zijn.

En toch is en blijft het een waanzinnig geflirt. In zo'n spel is het verre van ondenkbaar dat iemand zichzelf voorbijholt en ten slotte in de onvervalste waanzin tuimelt. Moderne literatuur en theater zijn niet bij machte dat risico uit te sluiten. Meer nog, ze zijn het aan hun moderniteit verplicht erop af te stevenen om überhaupt te kunnen schrijven wat ze te schrijven hebben, te laten zien wat ze te zeggen hebben. En dat zij niet aan dat risico ten onder gaan, hebben ze dan niet aan zichzelf, aan de auteurs of acteurs te danken. In zekere zin wordt pas dáár geschreven en gespeeld, waar 'niemand' nog schrijft of speelt: waar het schrijven en het spelen niet op een 'zelf' of op een bewustzijn teruggaat, maar zich overgeeft aan wat je, met Blanchot, enkel nog een 'zelfloos zelf' kunt noemen. Een 'écriture automatique': een schriftuur, net iets te 'automatisch' om nog te kunnen zeggen dat ze 'vanzelf' gaat. Het gevaarlijk zelfloze, onberekenbare automatisme van de waanzin.

2.

Van die waanzinnige wrong biedt het oeuvre van Antonin Artaud (1896-1948) een uitgelezen illustratie. Zijn door en door theatraal geflirt met de waanzin is van meet af aan ook in de letterlijke, klinische zin van het woord een waanzinnig geflirt. Het lijkt er vaak op dat ook de term 'gefliert' hier niet langer op zijn plaats is en je beter gewoon van waanzin spreekt. En toch, hoe waanzinniger Artauds bloederstige schriftuur wordt, hoe theatraal hij ze ensceeneert, hoe meer ze anderzijds alle *sérieux* verliest en opnieuw dicht in de buurt van een speelse flirt komt.

Van bij zijn eerste stappen in de literatuur – *Tric Trac du Ciel* uit 1923 en, nog meer, de publicatie van de correspondentie met Jacques Rivière (1924) – is het duidelijk dat zijn schrijven quasi integraal samenvalt met een poging om zijn 'mal', zijn 'maladie' of 'krankzinnigheid' te bezweren. Meteen is ook duidelijk dat die bezwering danig is besmet door de waanzin die ze afweert – een besmetting die groter wordt naarmate Artaud ze van zich af wil schrijven. Alleen – en hierin ligt het belang en meteen ook het subversieve van zijn oeuvre – is het bij hem nooit zonder meer duidelijk waar de grens tussen waanzin en literatuur ligt, tussen zijn waanzinnig geflirt en de waanzin waarmee hij flirt. Opgebouwd uit en geconstrueerd met die differentie zin/waanzin, is in zijn oeuvre tegelijk een deconstructie aan het werk. Waanzin en zin zijn er op zo'n theatrale manier met elkaar verknoopt en in elkaar verstrengeld geraakt dat het onderscheid tussen beide weliswaar niet vervalst, maar toch zijn stevige grondslag verliest.

Het kan nooit kwaad dit laatste te beklemtonen, al was het maar omdat een oeuvre als dat van Artaud vaak wordt aangewend om precies de angel uit het probleem te halen, en ons de indruk te geven dat we de waanzin recht in het gelaat kunnen kijken en dus het geflirt voorbij zijn. Artaud, zijn faam en zijn oeuvre, doen al te vaak dienst om het idee hoog te houden dat waanzin de eigenlijke zin is, en dat hetgeen wij 'ware zin' noemen juist de *echte* zin verdrukt of verdringt. Artauds waanzin wordt dan de ware zin, die datgene wat daar normaal voor doorgaat het masker afrukt. Artaud verschijnt zo als een soort averechtse heilige, als een monument dat het negatieve waarmee we niet overweg kunnen, omtovert tot een apotheose van positieve puurheid.

Overigens is dat beeld, hoe fout en eenzijdig ook, waarschijnlijk nooit helemaal te vermijden. Het kan een schrijver in elk geval het elan geven dat hij op een gegeven moment in zijn ontwikkeling nodig heeft. Denk maar (om het bij dat ene voorbeeld te houden) aan de jonge Claus, die als achttienjarige in Parijs een glimp opvangt van de op dat moment door waanzin en psychiatrie weggeteerde Artaud, en zich prompt met hem identificeert. Het gedicht *Voor de dichter Antonin Artaud* liegt er niet om:

*Mijn dode hazewind, mijn verpuinde toren,  
bloedende doodgeborene,  
uitgebrande man,  
ANTONIN ARTAUD.*<sup>8</sup>

Artaud, de uitgebrande man (zoals hij te zien is op de bekende foto's en zelfportretten uit zijn laatste levensjaren), is niet alleen voor Claus een referentiepunt – in casu een alternatieve vaderfiguur voor de adolescent op zoek naar zichzelf. Hij is dat ook en vooral voor Artaud zelf. Zijn 'ziektebeeld' is daar trouwens toe te herleiden. Zijn hele oeuvre valt te lezen als een gevecht van Antonin Artaud met 'Mr. Antonin Artaud', dit is met die hem vreemde/eigen figuur die hij tegelijk wel en niet wil zijn, en die hem met het soort gespleten identiteit opzadelt waartegen alleen een 'waan' en een 'waanzin' soelaas kan bieden. En theater! Want hij kan zich geen leven voorstellen dat niet integraal op het toneel wordt geleefd – al zal dat leven er tegelijk in bestaan juist tegen het toneelmatige van het leven tekeer te gaan.

In wat volgt sta ik stil bij drie teksten uit zijn oeuvre: een eerste uit de beginperiode, de briefwisseling met Jacques Rivière; een tweede die zich helemaal aan het eind van zijn oeuvre situeert, zijn tekst over Van Gogh, *Zelfmoordenaar van de maatschappij*; en ten derde, één enkel fragment uit *Cahiers de Rodez*.

3.

Als secretaris van de *Nouvelle Revue Française* had Jacques Rivière de gedichten geweigerd die Artaud hem in de zomer van 1923 ter publicatie had voorgelegd. Niet dat ze hem niet interessant leken, integendeel zelfs, maar bij nader inzien vond hij ze toch wat onevenwichtig en onaf.<sup>9</sup> De jonge Artaud neemt dit niet en dringt er bij Rivière herhaaldelijk op aan om op zijn besluit terug te komen. De hele zaak loopt uit op de publicatie van hun beider briefwisseling. In de *Nouvelle Revue Française* van 1 september 1924 verschijnt een bijdrage met als titel *Une correspondance*, waarin de brieven van Rivière met initialen en die van Artaud met zijn volledige naam zijn ondertekend. De jonge dichter wist zich zodoende toch een plaats te veroveren op de toenmalige literaire scène. Algauw zag hij ook zijn ander werk gepubliceerd.

Artauds probleem blijkt er inderdaad in te bestaan dat hij samenvalt met zijn wens een plaats te veroveren op de literaire scène. Wat voor anderen *slechts* een scène of een theater is, maakt voor hem zijn leven en bestaan uit. Voor Artaud is leven theater en theater leven. Net zoals leven publiceren en publiceren leven is. Het is hem dus niet zozeer om een literaire carrière te doen; het gaat voor hem om zijn bestaan zelf. Als hij van Rivière

te horen krijgt dat deze zich vragen stelt bij de eventuele ontvankelijkheid ('*recevabilité*') van zijn gedichten, schrijft hij hem dat hij dat volmondig beaamt. Zo laat hij zich in zijn brief van 5 juni 1923 ontvallen:

'De kwestie van de ontvankelijkheid van mijn gedichten is met name een probleem waar u net zoveel belang in stelt als ik. Ik heb het natuurlijk over hun absolute ontvankelijkheid, hun literaire bestaan.'<sup>10</sup>

Jazeker, zegt Artaud, mijn gedichten zijn weinig ontvankelijk, maar daar ligt nu juist ook mijn probleem. Als ze niet ontvangen worden, ontzegt dit mij immers de toegang tot de enige plaats waar ik überhaupt kan bestaan. 'Bestaan' is voor mij zonder meer synoniem met het uiten van wat ik denk en voel; om het vanuit de diepte op te delven en mee te delen. Bestaan is theater: het is een podium waar ik mijzelf en mijn gedachten (maar wat is het verschil?) aan anderen meedeel. Bestaan is publiceren: mijn gedachten publiek maken. Ik kan maar denken als ik mijn gedachten publiek maak; als ik dat niet kan, kan ik niet denken en ook niet bestaan. Dat is waar het bij mij schort. Want 'ik lijd aan een gruwelijke geestesziekte', bekent Artaud. Wat ik denk en voel is echt, daar ligt het probleem niet, maar iets gaat fout omdat ik het niet opgedolven, niet geuit krijg.

'Deze onbeholpen uitdrukkingen, deze formuleringen waar u me een verwijt van maakt, heb ik gevoeld en geaccepteerd. Weet u wel: ik heb ze niet betwist. Ze komen voort uit de diepe ongewisheid van mijn geest.'<sup>11</sup>

Het probleem ligt niet bij wat Artaud voelt, hoe erg dat overigens op zich ook is, maar bij het uiten ervan. Op het niveau waar hij enkel voelt, heerst immers 'bestaansloosheid'. Alleen als hij wat hij voelt kan uiten, ziet hij de kans om aan die '*inexistence*' te ontkomen.

'Een geluk als deze ongewisheid niet het veld moet ruimen voor de absolute bestaansloosheid waar ik soms aan lijd.'<sup>12</sup>

Mijn gedichten zijn niet zoals het hoort, zo geeft Artaud volmondig toe, ze zijn onevenwichtig en niet echt voor publicatie vatbaar, maar als ik ze niet publiceer, waar zal ik dan nog kunnen bestaan? Literatuur mag dan een uiting van het leven en de levende werkelijkheid zijn, voor Artaud is literatuur ook zonder meer de plaats van het leven zelf. Het leven is zijn uiting, zijn theater. Zijn verdict luidt: geen literatuur, geen leven; geen theater, geen leven. 'La littérature ou la mort', 'le théâtre ou la mort'. Als we beseffen dat die scène de enige plaats is waar hij kan denken en dat voor hem denken leven is, dan kunnen we de passage op het eind van zijn eerste brief aan Rivière alleen nog akelig ernstig nemen:

'Ik geef toe dat een tijdschrift als de NRF formeel een zeker niveau vereist [...] maar is, los daarvan, mijn denken zo verward en de schoonheid ervan globaal gezien zo flets [...] dat het er niet in slaagt om LITERAIRE te bestaan? Het gaat mij om niet minder dan de vraag of ik al dan niet het recht heb om door te gaan met denken, in verzen en in proza.'<sup>13</sup>

Wanneer literatuur leeft van de onmogelijke eis dat alles moet geuit en gezegd worden, zoals Rousseau beweerde, dan start Artaud meteen vanuit de hardste kern in de moderne poëtica. Hij wil niet alleen dat alles uitgezegd wordt, hij beseft ook dat hij geen leven heeft buiten die eis. Die eis is geen literaire wet, het is een levenswet. Leven is voorstellen, in de radicale, theatrale zin van het woord.

Tegelijk echter beseft hij dat hetgeen hij in die enige wereld waarin hij kan ademen (de literatuur) moet uiten, niet te uiten is. Dat het zich op perfdie wijze aan zijn geest onttrekt. Meer nog: het maakt hem geestesziek. In zijn tweede brief aan Rivière, meer dan een half jaar later (29 januari 1924), schrijft Artaud dat de onevenwichtige en verbrokkelde vorm van zijn gedichten het rechtstreekse effect is van dezelfde eigen-

schappen die ook zijn geest kenmerken. Die erodeert, raakt uit evenwicht, verliest greep op zichzelf, zo houdt Artaud niet op te herhalen. Meer nog:

'Er is een iets dat mijn gedachte [of mijn denken: *ma pensée*] vernietigt; een iets dat me niet belet te zijn wat ik zou kunnen zijn, maar me, om zo te zeggen, in het ongewisse laat. Een slinks iets dat me de woorden ontleent *die ik gevonden heb*, dat mijn mentale spanning aftapt, dat de massa van mijn gedachte [*pensée*] vernietigt in de hoedanigheid van haar substantie [...]'<sup>14</sup>

Precies omwille van het precaire van zijn geest, kan die geest het slechts redden door zich te uiten en heeft hij de scène van de literatuur nodig. Daarom moet Rivière hem die scène geven, ook al valt er op zijn poëzie heel wat aan te merken. Het verschijnen op die scène moet hem zijn geesteskracht teruggeven. Zijn geest is nu eenmaal gedoemd een literair fenomeen te zijn. Even verder luidt het:

'U kent het subtiele, het fragiele van de geest [*l'esprit*]? Heb ik u niet genoeg verteld om u te bewijzen dat ik een geest heb die *littéraire* bestaat, zoals T. bestaat, of E., of S., of M. Herstel mijn geest in zijn verzamelde kracht, in de cohesie die hij nu mist, in het constante van zijn spanning, in de consistentie van zijn eigen substantie. [...] Zeg me, zou wat fout is aan mijn (oude) gedichten niet op slag hersteld zijn?'<sup>15</sup>

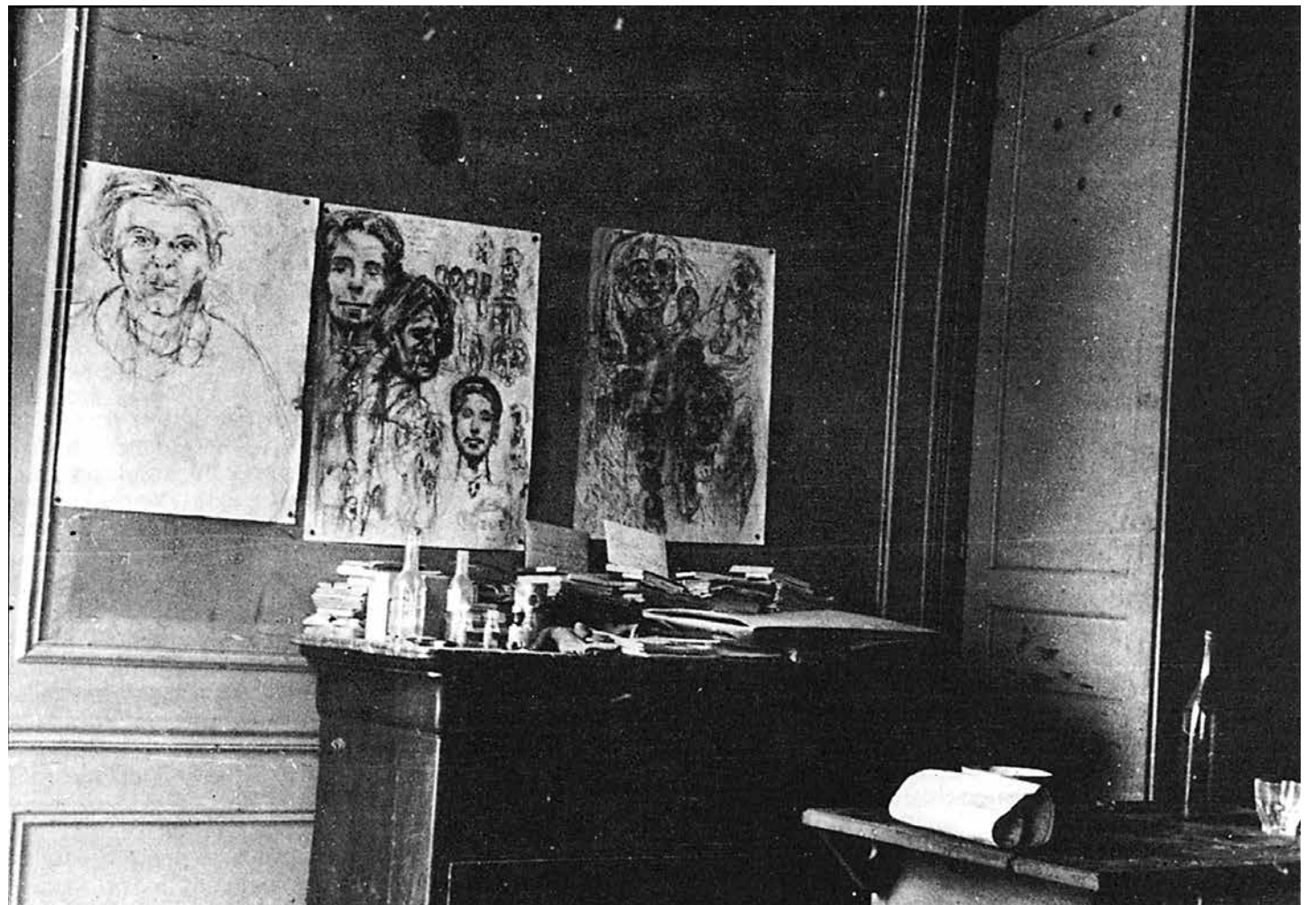
Iets belet zijn geest te zijn wat hij is. Iets belet hem om niet zo begrensd en gepijnigd te zijn als hij nu is. Gun me de 'literatuur', geef me een 'podium', zo smeekt hij. Dat zal helpen. In een postscriptum komt hij onverwacht heel wat nuchterder uit de hoek en verklaart hij hoe absurd het is om zich koste wat het kost op de literaire scène te willen uiten. Straks doen mijn van ziekte herstelde hersenen dat zelf wel. Niet de literatuur, maar mijn hersenen zullen mijn denken – mijzelf – herstellen in zijn onverminderde kracht.

'Goed, het is mijn zwakheid en mijn *absurditeit* om koste wat het kost te willen schrijven, me uit te drukken. Ik ben een mens die veel geleden heeft van de geest, en als zodanig heb ik het *recht* om te spreken. Ik weet hoe er geknoeid wordt daarbinnen. Ik heb eens en voor al geaccepteerd om mij aan mijn minderwaardigheid te onderwerpen. En toch ben ik niet dom. Ik weet dat er verder te denken zou zijn dan ik denk, en misschien anders. Ik wacht er alleen maar op, dat mijn brein verandert, dat de hogere laden ervan opengaan. Over een uur en morgen misschien, zal ik van gedachte veranderd zijn, maar deze huidige gedachte bestaat, ik zal mijn gedachte zich niet laten verliezen.'<sup>16</sup>

Een goede vier maand later, in zijn brief van 6 juni 1924, is dat geloof in een breinsverandering alweer naar de achtergrond verschoven. Was het trouwens niet daarom dat hij zo nodig het literaire podium op moest: om de vileine demon te bezweren die zijn geest – die expressiemachine van hem – ziek maakt en met verlamming slaat? Zonder scène, zonder theater, zonder publicatie, krijgt die demon de bovenhand en verstikt hij zijn denken – lees: zijn leven.

'Dit nu, mijnheer, is het hele probleem: de onafscheidelijke werkelijkheid en de materiële klaarheid van een bepaald gevoel in je hebben, en wel zodanig dat het per se geuit moet worden, een schat bezitten aan woorden en aangeleerde zinswendingen die ten dans geleid, voor het spel gebruikt zouden kunnen worden; en dan, op het moment waarop de ziel zich gereed maakt om haar schat, haar ontdekkingen, haar openbaring in kaart te brengen, op dit onbewuste ogenblik waarop deze zaak tevoorschijn zal komen, valt een hogere, een kwade macht de ziel aan, als vitriool valt hij de massa van woord-en-beeld, van dit bepaald gevoel aan, en laat mij schokkend, als het ware aan de poort van het leven achter.'<sup>17</sup>

Hij, Artaud, is '*pensée*', '*esprit*', geest, geestkracht, denken. Hij is niet het soort 'denken' dat de realiteit weergeeft, voorstelt, representeert. Hij is een 'denken' dat, tot in zijn fictie, zijn *Einbildungskraft*, één en al leven is en op een punt afstevent waar het zichzelf als pure zelfexpressie celebreert. En precies



De kamer van Antonin Artaud in het ziekenhuis van Ivry, foto: Denise Colomb

op het moment waarop alles daarvoor klaar is, wordt het denken plots door 'een kwade macht' verlamd. Artaud, op het punt staande om eindelijk het expressieve leven zelf te zijn, valt uit de expressieve eruptie van dat moment. Hij blijft 'als het ware aan de poort van het leven achter'. Hij blijft in die 'absolute bestaansloosheid waar ik soms aan lijd', zoals hij het in zijn eerste brief aan Rivière omschrijft.<sup>18</sup> Een levende, 'bloedende doodgeborene', zoals de lucide jonge Claus het treffend formuleerde.

#### 4.

Dit grondschematische keert ook terug in *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947), al is dat op het eerste gezicht niet zo duidelijk. De tekst, geschreven enkele maanden voor zijn dood, is een reactie op een Van Gogh-tentoonstelling in de Parijse Orangerie, die liep van januari tot maart 1947. Hij vormt meer bepaald een virulente reactie tegen een artikel gepubliceerd door een psychiater, doctor Beer, waarin Van Gogh gediagnosticeerd wordt als een 'onevenwichtig type met de gewelddadige neigingen van een maniak, lijdend aan redeloze woede-uitbarstingen en driftaanvallen'.<sup>19</sup>

In 1924 ging voor Artaud het appel nog uit van iemand die hij wist te waarderen, Jacques Rivière, ook al zei die zich ervoor te schamen soms de toon van een psychiater aan te slaan.<sup>20</sup> In 1947 gaat het appel uit van een psychiater in de letterlijke zin van het woord, een woord dat op dat moment voor Artaud, die net negen jaar psychiatrie achter de rug heeft, extreem negatieve connotaties oproept. Een citaat uit de tekst over Van Gogh geeft de toon aan:

'Geen psychiater die niet een notoire seksmaniak is.

En ik geloof niet dat er op die regel ook maar één uitzondering mogelijk is.

En ik ken er een die een paar jaar geleden bezwaar maakte tegen het feit dat ik die hele troep aartsoplichters en gepatenteerde schurken, waartoe hij zelf ook hoorde, over één kam schoor.

Ik, mijnheer Antonin Artaud, zei hij tegen me, ik ben géén seksmaniak en ik daag u uit mij één enkel bewijs te tonen voor de beschuldiging die u uit.

Daarvoor hoef ik u alleen maar uzelf te tonen, dokter L., dat is een voldoende bewijs, het staat op uw smoel geschreven, vieze, vuile schoft die u bent.'<sup>21</sup>

In 1924 wilde hij met alle middelen die hem ter beschikking stonden de 'bestaansloos-

heid' van de waanzin vermijden en daarom zocht hij, met de heldere wanhoop die hem typeert, toegang tot de literaire scène. In 1947 is die scène al jaren de zijne. Ze heeft hem wel niet het volle leven kunnen bieden, ze is niet de plaats geworden waar het leven zelf zijn evenwaardige 'dubbel' vindt (zoals hij in *Le Théâtre et son double* uitlegt). Ze heeft hem enkel in staat gesteld te getuigen van de waanzin – de 'bestaansloosheid' – waartoe hij gedoemd is. Dat heeft hem echter wel de kracht gegeven de kaarten anders te schudden. Het lot van de krankzinnige mag de bestaansloosheid zijn, hij bestaat in elk geval méér, authentieker, waarachtiger dan de zogeheten geestesgezonde bourgeois die trefzeker zin van waanzin meent te kunnen scheiden. Die 'geest des ondersheids' is enkel een middel om het echte leven uit te bannen, reden waarom dat laatste alleen bij krankzinnigen en andere uitgestotenen te vinden is. Niet de krankzinnige, maar de burger is onopgewassen tegen het leven. En daarom maakt die burger al diegenen krankzinnig die dat leven wel te baas willen kunnen. Twee pagina's verder luidt het:

'Wat is een echte krankzinnige?

Dat is iemand die liever gek is geworden, in de maatschappelijke betekenis van het woord, dan verraad te plegen aan een verheven opvatting van menselijk eergevoel.

Daarom heeft de maatschappij in haar gestichten al diegenen laten stikken van wie ze zich wilde ontdoen of tegen wie ze zich wilde wapenen, omdat ze weigerden haar medeplichtigen te worden bij het bedrijven van de meest walgelijke smerelapperijen.

Want een krankzinnige is ook iemand naar wie de maatschappij niet heeft willen luisteren, iemand die ze heeft willen beletten ondraaglijke waarheden te verkondigen.'<sup>22</sup>

Jawel, Van Gogh is krankzinnig, psychiater Beer heeft gelijk, maar juist daarom is hij een kunstenaar en in die hoedanigheid de behoeder van waarheid en leven, aldus Artaud. Om die reden is Van Gogh trouwens 'gezelfmoord door de maatschappij'. Zijn zelfmoord is in de ogen van Artaud het werk van de samenleving die zich daarvoor bediende van een figuur waarin al haar kwaad samengebond was: de psychiater.

En waarom is Van Gogh door de samenleving vermoord? Niet omdat hij haar onwaardig was en hij zijn eigen Ik maar niet kon vinden. De samenleving heeft Van Gogh uitgestoten omdat die zijn ware Ik juist wél gevonden had. Alleen deed ze dit pas nadat hij eerst *zelf* buiten haar besloten muren had postgevat. Het is zijn ware Ik zelf dat

hem buiten de samenleving sloot. Om dat niet onder ogen te moeten zien, heeft de samenleving gedaan alsof zij het was die hem buitensloot. Ook in die zin is de moord op Van Gogh een zelfmoord door de maatschappij. In het *Naschrift* bij de inleiding schrijft Artaud:

'Van Gogh heeft zijn leven lang met ongewone energie en vasthoudendheid gezocht naar zijn eigen ik,

en het is niet zo dat hij in een vlaag van verstandsverbijstering zelfmoord heeft gepleegd omdat hij bang was dat hij het niet zou vinden,

integendeel, hij had het net gevonden, hij had net ontdekt wat hij was en wie hij was, toen hij door de maatschappij in haar geheel, in het volle bewustzijn van wat ze deed, werd gezelfmoord, om hem te straffen voor het feit dat hij zich van haar had losgemaakt.

En dat gebeurde met Van Gogh, zoals het altijd gaat, in het kader van een orgie, een mis, en laatste absolute of vergelijkbare inwijdings-, uitdrijvings-, incubus- of succubusrituelen.

Ze drong dus binnen in zijn lichaam, deze geabsolveerde, geconsacreerde, geheiligde en bezeten maatschappij,

beroofde hem van zijn pas verworven bovennatuurlijke bewustzijn en, als zwarte kraaien uitzwermd tot in alle uithoeken van zijn binnenste, viel ze in een laatste stuip trekking om hem heen, nam zijn plaats in en doodde hem.

Want het is nu eenmaal een anatomisch gegeven dat het enige leven waartoe de moderne mens ooit in staat is geweest of dacht te zijn, het leven is van een bezetene.'<sup>23</sup>

Eenzelfde drama als Artaud beschrijft in zijn brieven aan Rivière, dicht hij hier, 23 jaar later, toe aan Van Gogh. Ook Van Gogh stond op het punt zijn ware zelf te realiseren, dit wil zeggen een 'bovennatuurlijk bewustzijn' te ontvouwen dat niet een representatie van het leven, maar het leven zelf is. En ook hier steekt precies op dat moment 'une quelque chose' de kop op – 'een iets' – dat Van Gogh belet die staat van volheid te bereiken: 'een iets' dat hem besmet, bij hem binnendringt en bezit neemt van zijn '*pensée*' – van zijn '*gedachte*', zijn '*denken*'. Voor die *bezetenheid* had de jonge Artaud een uitweg gezocht in de literatuur. Nu, met het voorbeeld van Van Gogh voor ogen, weet hij beter. De bezetenheid waarvoor hij zo bang was, is niet

afkomstig van een onwillekeurig 'iets'. Ze komt van de maatschappij om hem heen, van de moderne samenleving: zij is bezeten. Een dodelijk venijn is in haar binnenge-drongen en heeft bezit van haar genomen. Zij is het voor wie de jonge Artaud op de vlucht sloeg en voor wie ook Van Gogh dat had gedaan. Door Van Gogh weet Artaud nu dat die bezetene (die maatschappij) van hem (Artaud) een bezetene maakt die ten slotte ook hem zal 'zelfmoorden'. In de gestalte van de psychiatrie sluit die waanzinnige maatschappij haar slachtoffer in, het slachtoffer dat ze als waanzinnige brandmerkt. Als 'een notoire seksmaniak' zal ze hem naaien en verkrachten, en hem beroven 'van zijn pas verworven bovennatuurlijke bewustzijn'. Dat 'bovennatuurlijke bewustzijn' zal die roof niet overleven. Verkracht door de moderne waanzin, blijft alleen die laatste over. Zo wordt de bezetenheid tot 'anatomie' van de moderne mens.

Het lucide inzicht in zijn kwaal waarvan de brieven aan Rivière nog getuigen (zijn inzicht in de innerlijke verscheurdheid die hij met elke mens deelt), heeft hier veel aan kracht ingeboet. Artaud schuift zijn kwaal immers te veel op anderen af: op alle anderen, op de samenleving, op de anatomie, en tenslotte (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*<sup>24</sup>) op hun beider schepper, God zelf. De waanzin waar zijn geval van getuigt, moet tenslotte bij dit 'canaille de canaille de Dieu' gezocht worden.<sup>25</sup>

## 5.

Toch blijft Artaud ook in die letterlijk waanzinnige laatste jaren van zijn leven bij momenten akelig lucide en beschrijft hij zijn innerlijke verscheurdheid met dezelfde, alom herkenbare intensiteit als in de vroege jaren 20. Het is hier niet de plaats om algemene uitspraken te doen over het massaal aantal 'cahiers' dat hij in de psychiatrische kliniek van Rodez heeft volgeschreven. Als ik uit een van de cahiers van mei/juni 1945 een enkel fragment licht, is het omwille van de luciditeit die er pijnlijk scherp in het oog springt. Niet dat daar niet dezelfde waanzin aan het woord zou zijn. Integendeel, zij is er nog pregnanter aanwezig dan in zijn tekst over Van Gogh. Interessant is evenwel dat Artaud de verscheurdheid hier niet situeert tussen hem en de anderen (de psychiater, de maatschappij enzovoort), maar in zijn intiemste zelf: als het ware in het verschil 'tussen hem en hemzelf'.

In het fragment keert hij zich niet tegen de maatschappij maar, erger en 'waanzinniger', tegen het zijn als zodanig: tegen het feit dat hij moet bestaan, dat hij die pantomime en dit theater van het bestaan moet meespelen en dat hij niet veeleer alles en iedereen mag vernietigen, dit wil zeggen laten terugkeren naar de gouden rust van het ontheatrale, onbesmette niet-zijn. Merkwaardig is hier vooral dat niet het zijn zelf hem dat oplegt, maar 'Mr. Antonin Artaud'; dat dit alles dus kadert in een strijd tussen 'Mr. Antonin Artaud' en hemzelf ('moi'). Aldus het betreffende fragment uit een van Artauds psychiatrische schriften:

'Mr. Antonin Artaud heeft deze historie willen doen duren en heeft mij gedwongen te werken opdat er toch iets zou zijn, namelijk mijn hart; hij heeft mij gedwongen eraan te werken om mijn hart te geven, en om deze harten te verplichten van mij te houden, terwijl dit niet mogelijk is, terwijl de harten integendeel wanhopig zouden worden om in een demoraliserende pijn te werken. [...] maar ik zal die brave wezens uitroeien, want ze hebben het recht niet om te zijn en men moest integendeel elk zijnde het zijn beleten, omdat de smaak van het zijn en die van het hart ook een beheksing is, de harten hebben altijd nood aan rust.

Het is Mr. Antonin Artaud in de Dom die niet wou dat er *nooit* meer helemaal niets is, maar iets.

Maar ik denk dat de misdaad van 'iets' niet meer uit te boeten is en dat 'niets' nooit nog zal terugkomen, want ik wil de eeuwige rust voor al wie een goed geweten heeft, en dit is waartegen Mr. Antonin Artaud zich verzet heeft door te willen dat uit de misdaad tegen mij het goede zou voortspuiten en zijn misdaad te vergoelijken om aan mij het aanzijn te hebben gegeven.<sup>26</sup>

Datgene wat hem belaaft, wat hem het leven ontnemt op het moment dat hij op

het punt staat een en al leven te zijn en uit te drukken, heeft hier een naam gekregen. Het is niet meer 'een iets', het is niet meer de 'samenleving', het is de genaamde 'Mr. Antonin Artaud'. Ziehier de bezetene, zo zegt Artaud, die mijn leven is binnenge-drongen en er bezit van heeft genomen. Die 'mijnheer' heeft mij mijn leven ontstolen. Hij draagt niet toevallig mijn naam. Hij maakt mij het leven letterlijk onmogelijk, precies omdat hij me verplicht dat waanzinnig leven te leven waarvan alles en iedereen bezeten is geraakt en waarbuiten vandaag de dag niets of niemand meer bestaat. Hij ontnemt me met andere woorden dus ook dat 'niets', die enige plek waar nog een vol leven te situeren valt. En natuurlijk is dit een onmogelijke plek, de plek van wat ik ooit 'inexistence' ('bestaansloosheid') heb genoemd; maar waarom verbiedt hij, die mijn naam draagt, mij dan die plek *via negativa* te realiseren? Waarom verbiedt hij me om alle goedgelovigen het waanzinnige, theatrale bestaan te ontnemen dat ze leiden? Waarom verbiedt 'Mr. Antonin Artaud' mij om ze allen uit te roeien en het theater van het valse leven voorgoed op te doeken? Dát verbod is pas een misdaad. En het is bovenal misdadig om ten koste van alles nog iets goeds uit die misdaad te willen laten voortkomen. Alsof die zogeheten goedheid de misdaad zou kunnen uitwissen, die de hele mensheid tot een krankzinnig en theatraal bestaan verplicht, ja verdoemt.

Krankzinnig is hij wel, deze in 'Mr. Antonin Artaud' en 'zichzelf' opgedeelde, verdeelde mens. Toch ligt een dergelijke krankzinnige deling aan de basis van onze moderne literatuur. Zei de reeds genoemde Hugo Claus niet bij de dood van Jan Walravens: 'Ik geloof in de verdeelde mens'? Rousseaus tot driemaal toe ondernomen 'confessions' laten evenwel aan duidelijkheid niets te wensen over: mijzelf ten volle uitspreken is tot het einde mijner dagen gefolterd worden door de onmogelijkheid dit te doen én de onmogelijkheid om van het verlangen (of zo je wil de plicht) dit te doen af te komen. Het is aan Rousseau dat we de moderne literatuur te danken hebben, het is Artaud die ze ons geeft, en dit op de juiste manier: als onaannemelijk. Misschien nemen de Brusselmansen ons die wel weer af, en wel door het onaannemelijke ons al te aannemelijk in de maag te willen splitsen.

## 6.

Wat is waanzin? Niet iets reactiefs, maar iets actiefs. Niet een misgelopen aanpassing aan het leven, maar een gewilde ontkenning ervan. Artaud is hierin duidelijk: om nog het leven waard te zijn, moet alles en iedereen, het leven zelf, actief worden ontkend, dit wil zeggen uitgerooid. Toch gaat het in laatste instantie niet om *wat* ontkend wordt, maar om *wie* dat doet. Om diegene die in en door die waanzinnige ontkenning overeind blijft. Het gaat niet om het object, maar om het subject dat door die krankzinnige ontkenning buiten schot wordt gehouden. Waanzin is hier een uitiemste poging om zichzelf alsnog buiten de algehele vernietiging te houden die men in zijn angstige waan overall ontwaart. De waan is een middel om de angst te bezweren: zij keert de zaak om en houdt het subject zelf voor de auteur van de gevreesde zelfvernietiging.

Waanzin is een actieve miskenning van het feit dat de wanorde die het leven is, de eigen innerlijke wanorde een spiegel voorhoudt. Net zoals zij miskent dat de voorgelaten innerlijke orde enkel een averechts, op zijn kop gezet virtueel beeld is van de actuele wanorde daarbuiten. Dit is de manier waarop Jacques Lacan de waanzin typeert in *Propos sur la causalité psychique* (1946), een tekst uit de periode waarin Artaud zijn waanzinnige 'waarheid' nog levend over de wereld uitschreeuwde:

'Deze miskenning toont zich in de revolte waarmee de waanzinnige de wet van zijn innerlijk wil opleggen aan wat zich aan hem voordoet als de wanorde van de wereld. Een krankzinnige onderneming, maar niet omdat zij voor een gebrek aan aanpassing aan het leven staat – een formule die men geregeld hoort in onze middens, ofschoon de minste reflectie over onze [psychoanalytische] ervaring ons moet leren hoe beschamend weinig dit zegt. Een krankzinnige onderneming, zei ik dus, veeleer omdat het subject in die wan-

orde van de wereld niet de manifestatie zelf van zijn eigen actuele zijn [être] herkent en dat wat hij als zijn innerlijke wet ervaart, slechts het omgekeerde, en evenzeer virtueel beeld is van ditzelfde zijn [...]'<sup>27</sup>

De weigering om onze wanorde te erkennen in Artauds gevecht met de wanorde van de wereld: dit kan als definitie voor *onze* waanzin gelden. In zijn waanzin niet de *ónze* onderkennen: dit is *ónze* krankzinnigheid. Het neurologisch, evolutionair psychologisch, of menswetenschappelijk vertoog dat vandaag de dag tegen de waanzin in stelling wordt gebracht, lokt ons voortdurend in die val. 'Indien iemand die zich een koning waant waanzinnig is', zo schrijft Lacan<sup>28</sup>, 'dan is de koning die denkt dat hij koning is, dat evenzeer.' Wie zich voor Napoleon houdt is gek, zo weten we inderdaad al langer. Maar vandaag gaan we onder de hersenpan zoeken of bij onze neolithische voorouders om te achterhalen waar het bij zo iemand schort. We vergeten dat, wanneer Napoleon had gedacht dat hij Napoleon was, hij al even gek en 'scannerfâhig' zou zijn geweest. Vraag is of we niet met zijn allen op het punt staan dat soort Napoleon te worden.

Misschien moet de psychiatrie niet te vlug ophouden de krankzinnige waan te lezen zoals men literatuur leest of naar theater kijkt. 'De waan lezen' – '*Lire le délire*' (Juan Rigoli)<sup>29</sup> – was lange tijd haar parool. Daarom las ze met overdeeld 'wetenschappelijke' aandacht literatuur, en ging ze met dezelfde ingesteldheid naar het theater. Ik heb de indruk dat heel wat psychiaters, inclusief de psychoanalytici onder hen, daar opnieuw aan toe zijn.

## Noten

- Antonin Artaud, *Oeuvres complètes XV: Cahiers de Rodez, Février-Avril 1945*, Paris, Gallimard, 1981, p. 150.
- Jacques Lacan, *Propos sur la causalité psychique, Journées psychiatriques de Bonneval* (1946), in: *Écrits*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1966, p. 170.
- '[...] celui auquel nous devons la littérature. Rousseau, l'homme du commencement, de la nature et de la vérité, est celui qui ne peut accomplir ces rapports qu'en écrivant; il ne peut que les faire dévier de la certitude qu'il en a: dans cette déviation dont il souffre, qu'il récupe avec élan, avec désespoir, il aide la littérature à prendre conscience d'elle-même [...]' Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 63-64.
- Voor de exhibitionistische escapades, zie het begin van het derde boek in *Confessions*: Jean-Jacques Rousseau, *Confessions I*, Paris, Gallimard (Folio), 1973, p. 130 e.v.; *Bekentenissen*, vertaald door Leo van Maris, Amsterdam/Antwerpen, Uitgeverij de Arbeiderspers, 1996, p. 104 e.v. In zijn magistrale Rousseau-studie gaat Starobinski uitvoerig op die passage in: Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard (Tel), 1971, pp. 203-211. Voor de scène met de tepelloze borst, zie Jean-Jacques Rousseau, *Confessions II*, Paris, Gallimard (Folio), 1973, p. 60 e.v.; 1996, p. 352 e.v.
- Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean Jacques: dialogues*, Texte présenté par Michel Foucault, Paris, Armand Colin, 1962; *Rêveries d'un promeneur solitaire*, Paris, Gallimard (Folio), 1972; vertaald door Leo van Maris als *Overpeinzingen van een eenzame wandelaar*, Amsterdam, Veen, 2006.
- 'Kom vrienden, laten we ons verheugen, de enige die er bij dit alles bekaaid van afkomt is de deugd, dat zouden we misschien niet durven beweren als we een roman schreven. – Waarom dan bevreesd zijn die te publiceren, zei Juliette, als de waarheid zelf de natuur haar geheimen ontrukkt, hoezeer de mensen daar ook bevreesd voor zijn. De filosofie dient alles te zeggen.' Markies de Sade, *Juliette of de voorspoed van de ondeugd*, vertaling Hans Warren, Amsterdam, Bert Bakker, 1980, p. 1140. Zie ook de passage uit het bekende 'vlugschrift' *Français encore un effort* dat een van de figuren uit *La philosophie dans le boudoir* voorleest. In deze passage heeft de fictieve auteur van het pamflet het over zijn eigen ideeën, maar je kunt ze moeiteloos op Sades oeuvre in zijn geheel toepassen: 'Misschien zal men onze ideeën nogal kras vinden. Wat dan nog? Hebben we niet het recht verworven alles te zeggen?' (Markies de Sade, *De slaapkamergesprekken, of: De immorele leermeesters*, vertaling Théo Buckinx, Amsterdam, Bert Bakker, 1995, p. 155.)
- Voor een uitwerking van die these in relatie tot de moderne beeldende kunst, zie onder meer Marc De Kesel, *Art is Outside – 11 stellingen in acht te nemen alvorens je over outsiderkunst uit te laten*, in: *Splijststof*, jrg. 38, nr. 2, 2009, pp. 65-70.
- Geciteerd in: Georges Wildemeersch, *Hugo Claus, of Oedipus in het paradijs*, Den Haag,
- Nijgh & Van Ditmar, 1973, p. 18. Het gedicht *Voor de dichter Antonin Artaud* maakte deel uit van Claus' tweede bundel, *Registreren* (1948), maar is niet in de verzamelbundel *Gedichten* (Amsterdam, De Bezige Bij, 1965) opgenomen.
- 'Tot mijn spijt kan ik uw gedichten niet publiceren in de *Nouvelle Revue Française*. Maar ik vond ze wel zo boeiend dat ik graag kennis met de auteur zou maken.' (Rivière aan Artaud in: Antonin Artaud, *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1984, p. 23; voor de Nederlandse vertaling, zie *Briefwisseling tussen Antonin Artaud en Jacques Rivière*, vertaling Hans van Pinxteren, in: *Raster*, nr. 24, *Gestoorte teksten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1982, p. 17. Een vertaling door Walter van de Star is in voorbereiding onder de titel *De kwetsbaarheid van de geest. Een correspondentie*, Groningen, Historische uitgeverij.)
- Ibid. (*Oeuvres complètes I*), p. 24; *ibid.* (vertaling), p. 17.
- Ibid. (vertaling aangepast)
- Ibid.; *ibid.* (vertaling), pp. 17-18 (vertaling aangepast).
- Ibid. (*Oeuvres complètes I*), p. 25; *ibid.* (vertaling), p. 18. De eerste zin is in de vertaling in *Raster 24* weggelaten. Ik maak hier gebruik van een eerdere vertaling, zonder vermelding van de vertaler, opgenomen in de brochure *Dit is geen zothuis*, symposium naar aanleiding van het 150-jarig bestaan van het psychiatrisch centrum *Sint-Jan de Deo*, 16 september 1994.
- Artaud, *Oeuvres complètes I*, op. cit. (noot 9), p. 28.
- Ibid., p. 29. Passage niet opgenomen in *Raster 24*. Ik gebruik opnieuw de andere vertaling uit de vermelde brochure.
- Ibid., p. 30; Artaud & Rivière (vertaling), op. cit. (noot 9), p. 20.
- Ibid., p. 42; *ibid.* (vertaling), pp. 23-24 (vertaling aangepast).
- Ibid., p. 24.
- Geciteerd in: Antonin Artaud, *Van Gogh, de zelfmoordenaar door de maatschappij*, vertaling en nawoord door Jules Dister, Maastricht, Gerards & Schreurs, 1987, p. 59.
- 'J'ai eu tort sans doute, dans ma lettre de l'an dernier, de vouloir vous rassurer à tout prix: j'ai fait comme ces médecins qui prétendent guérir leur patients en refusant de les croire, en niant l'étrangeté de leur cas, en les replaçant de force dans la normale. C'est une mauvaise méthode. Je m'en repens.' Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, op. cit. (noot 9), p. 34.
- Antonin Artaud, *Oeuvres complètes XIII: Van Gogh, le suicidé de la société; Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 1974, p. 15; vertaling: Artaud, op. cit. (noot 19), p. 9.
- Ibid., p. 17; *ibid.* (vertaling), p. 11.
- Ibid., pp. 20-21; *ibid.* (vertaling), pp. 13-14.
- Ibid., pp. 67-104.
- Artaud, op. cit. (noot 1), p. 26.
- Antonin Artaud, *Oeuvres complètes XVI: Cahiers de Rodez, Mai-Juin 1945*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 310-311: 'Mr. Antonin Artaud a voulu faire continuer cette histoire et m'a forcé à travailler pour qu'il ait quand même quelque chose, c'est-à-dire du coeur, et m'a forcé de travailler, moi, à donner mon coeur et à obliger ces coeurs à m'aimer quand ce n'est pas possible et que les coeurs au contraire se désespéraient d'être obligés de travailler dans une douleur démolisante. [...] mais ces êtres bons je les exterminerai car ils n'avaient pas de droit à être et il fallait au contraire empêcher tout être d'être parce que le goût de l'être et du coeur est aussi un envoûtement, les coeurs ont besoins du repos toujours. C'est Mr. Antonin Artaud au Dôme qui n'a pas voulu qu'il n'y ait plus *jamais* rien du tout mais quelque chose. Mais moi je pense que le crime de quelque chose ne peut plus être expié et que rien ne reviendra plus jamais car je veux le repos éternel pour les bonnes consciences, et c'est un état contre lequel Mr. Antonin Artaud s'est révolté voulant que le bien sorte du crime contre moi et faire pardonner son crime de m'avoir mis à l'être.'
- Lacan, op. cit. (noot 2), pp. 171-172 (eigen vertaling, MdK): 'Cette méconnaissance se révèle dans la révolte, par où le fou veut imposer la loi de son coeur à ce qui lui apparaît comme le désordre du monde, entreprise "insensée", – mais non pas en ce qu'elle est un défaut d'adaptation à la vie, formule qu'on entend couramment dans nos milieux, encore que la moindre réflexion sur notre expérience doive nous en démontrer la déshonorante inanité – entreprise ensensée, dis-je donc, en ceci plutôt que le sujet ne reconnaît pas dans ce désordre du monde la manifestation même de son être actuel, et que ce qu'il ressent comme loi de son coeur, n'est que l'image inversée, autant que virtuelle, de ce même être.'
- Ibid., p. 170; zie het tweede motto bij deze tekst.
- Juan Rigoli, *Lire le délire – Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2001.

**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.

---

**Guido Goossens – Skinner versus Pavlov. Interview with Lutz Dambeck on 1989, *Vergangenheitsbewältigung*, re-education and the differences between East and West**

This interview discusses the changes in the conditions of art production that accompanied the fall of the Berlin Wall in 1989. It does so in a very concrete manner: from the perspective of one artist of the former GDR, Lutz Dambeck. Another theme of the interview concerns the differences in cultural attitudes between those artists rooted in a GDR-context and others raised in the Western part of Germany. The interview reflects on how these differences can be found in the way artists (and Dambeck in particular) organize their production, but also on how they are addressed in Dambeck's art itself.

Lutz Dambeck – Die Wende – German Democratic Republic – cultural policy

---

**Diedrich Diederichsen – German art before and after 1989: Politics, Projects and Patriarchs**

This essay discusses the major shifts in the German art world around the pivotal year 1989, considering both art production and the discourse on art. Its main thread is the relation between art and politics. The essay begins by introducing Jörg Immendorff as a role model for political artists of the eighties in Germany before addressing the shifts this model of the political artist underwent during the eighties and especially the nineties – shifts that also affected art-

ists like Immendorff himself. Diederichsen focusses on the nineties' shift towards neoconceptual and project-oriented art, not only discussing the critical orientation of these art forms – directed, for instance, against bourgeois notions of the artistic genius – but also criticizing the problematic consequences of this very same critique. He states that the price art had to pay for these critical assessments is much more regrettable than its object of criticism. The conception of art created by an artist-hero was, for instance, replaced by a type of 'instrumental' visual art that had almost completely transformed itself into a kind of service-culture.

Art and Politics – Germany – German art – Jörg Immendorff – Die Wende

---

**Faby Bierhoff – Documenta 6 en Galerie Arkade. Tensions in cultural politics in the latter days of the German Democratic Republic**

Bierhoff's article discusses two cases in the history of the visual arts in the former German Democratic Republic: the participation of a group of GDR-artists (painters of the so-called school of Leipzig) in *Documenta 6* curated by Manfred Schneckenburger; and a show called *Postkarten & Künstlerkarten* [Postcards and Artists' Cards] organised on 3 November 1978 by an 'official' (but somehow subversive) gallery in East-Berlin, Galerie Arkade run by Klaus Werner. Both cases illustrate the main tensions that dominated visual art politics in the last two decades (the *Honecker-Ära*) of the GDR, in foreign and in interior cultural policy respectively.

Cultural politics – German Democratic Republic – Erich Honecker – Galerie Arkade (East-Berlin) – Documenta 6

---

**Fieke Konijn – Museum Folkwang Essen. Actuality and History of a Museum Concept**

This article is an extensive exhibition review of the show *Das schönste Museum der Welt* [The Most Beautiful Museum of the World], staged from 20 March to 25 July 2010 in the Folkwang Museum, Essen (Germany). Konijn criticizes the show's idealistic view of the Folkwang Museum as it was before 1933: the year in which commenced the campaign to 'purify' German museums from art works considered 'degenerate'. The criticism focusses more particularly on the half-hearted attempts of curator Schneede to illus-

trate the way both former Folkwang Directors (Karl Ernst Osthaus and Ernst Gosebruch) combined modern with so-called 'primitive' art.

Entartete Kunst (Degenerate Art) – Folkwang Museum (Essen) – Museum History – Historical Avant-garde

---

**Koen Brams & Dirk Pültau – 'Creating icons of a new tinsel'. Interview with Wim Delvoye**

This is the third part of an extensive, in-depth interview with the Belgian artist Wim Delvoye (°1965), treating the years 1987-1990 when the artist had left the Royal Academy of Fine Arts in Ghent. The interview commences from Delvoye's last paintings on carpets and discusses his development to 'object art'. It offers an overview of an extremely intense period in Delvoye's career in which he developed different prototypes of objects, mostly combining petty-bourgeois kitch images with industrial supports: blue delft images on gas cans, stained-glass windows replacing the nets of a football goal, and so forth. At the same time the interview addresses the exhibitions in which these objects were shown for the first time. From 1987 to 1989 Delvoye showed his work in several galleries: Plus-Kern (Brussels), Riekje Swart (Amsterdam) and Bébert (Rotterdam). He also participated in group exhibitions at the Centraal Museum (Utrecht) and the Groninger Museum (Groningen) – these two institutions being the first to purchase his work.

Wim Delvoye – Eighties – Art in the Eighties – Belgian Art

---

**Marc De Kesel – Dead or Theatre. 'Life as theatre' and 'theatre as life' in Antonin Artaud's work**

De Kesel discusses the fine frontier between insanity and theatre (or art in general) as it appears in the work of Antonin Artaud. He does so from a psychoanalytical perspective, making use of three exemplary sources: Artaud's correspondence with Jacques Rivière, his text on Vincent Van Gogh, *The Man Suicided by Society* and one particular fragment from *Cahiers de Rodez*.

Art and insanity – Antonin Artaud – psychoanalysis

Short author biographies may be found on p. 19.

---

## Phillip Allen, Carl Andre, Louise Bourgeois, Daniel Buren, John Chamberlain, Thierry De Cordier, Michel François, Adam Fuss, Evan Holloway, Thomas Houseago, Alessandro Pessoli, Jack Pierson, Sterling Ruby

9 september – 23 oktober 2010

### Frieze Art Fair

14 – 17 oktober 2010

### FIAC Paris

21 – 24 oktober 2010

### Xavier Hufkens

Sint-Jorisstraat 6-8 Rue Saint-Georges, Brussel 1050 Bruxelles — t. +32 (0)2 639 67 30 — f. +32 (0)2 639 67 38  
 info@xavierhufkens.com — www.xavierhufkens.com — Open Tuesday to Saturday, noon to 6 pm



## Nieuws

**Rem Koolhaas bekroond op de Biënnale van Venetië.** Ter gelegenheid van de 12de Internationale Architectuur Tentoonstelling, die nog tot 21 november loopt, werd op de Biënnale van Venetië aan Rem Koolhaas de 'Golden Lion for Lifetime Achievement' toegekend. Koolhaas heeft volgens de Raad van de Biënnale 'de mogelijkheden van architectuur uitgebreid. Hij heeft in het bijzonder nagedacht over ruimte en hoe die de uitwisseling tussen mensen beïnvloedt. Hij creëert gebouwen die mensen samenbrengen en stelt op die manier de architectuur voor een ambitieus doel. In Time werd Koolhaas als een van de 100 meest invloedrijke mensen in de wereld gecategoriseerd.' De Raad verwijst niet enkel naar zijn gebouwen, maar ook naar zijn geschriften *Delirious New York* (1978) en *S,M,L,XL* (1995). Op hetzelfde moment riep de Raad een speciale Golden Lion in het leven om de in 2006 gestorven Japanse architect Kazuo Shinohara te herdenken, die een belangrijke inspiratiebron is in het werk van architecten als Toyo Ito, Kazunari Sakamoto and Itsuko Hasegawa. Meer info op [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org) of [www.labiennalechannel.org](http://www.labiennalechannel.org).

**Honderd jaar Renaat Braem (1910-2010).** In 2010 is het honderd jaar geleden dat de Antwerpse architect Renaat Braem werd geboren. Naar aanleiding hiervan ging vorig jaar reeds de ideeënwedstrijd *Renaat Braem 1910-2010* van start (meer info hierover vind je op [www.vai.be](http://www.vai.be) en [www.cvaa.be](http://www.cvaa.be)). Dit najaar staat er echter nog veel meer op het programma. Vanaf 1 oktober loopt in de Nieuwbouw van deSingel een tentoonstelling over Braems oeuvre en zijn invloed. Er zijn rondleidingen gepland in diverse steden en een architectuurroute in Antwerpen. Naast een oeuvrecatalogus is er ook de heruitgave van zijn *Het lelijkste land ter wereld* (1968). Braem was de belangrijkste naoorlogse modernistische architect in België. Op [www.braem2010.be](http://www.braem2010.be) vind je info over zijn werk en een overzicht van de geprogrammeerde activiteiten.

**SALON5 in Argos.** In de herfst van 2009 nodigde Argos vijf kunstenaars en collectieven uit voor een reflectie over hun positie als kunstenaar in de hedendaagse samenleving. Deze vraag werd al snel vertaald naar een werkproces die de kunstenaars, hun werk, hun onderzoeksgebieden en hun netwerk samenbrachten. In september en oktober presenteren de deelnemers, met name Agency, Emilio López-Menchero, Potential Estate, Slavs and Tatars en Miet Warlop, een reeks publieke programma's gebaseerd op hun onderzoek en ervaringen. Ze gaven het de titel *Salon5* mee. Sleutelwoorden voor het initiatief zijn connectiviteit, collectiviteit, ontmoeting, uitwisseling van kennis en gezamenlijke studie. Concreet bestaat het programma uit performances op ongewone locaties en een reeks uitstappen buiten Brussel met filmvertoningen, picknicks, geleide bezoeken, wandelingen en lezingen. Samen met het publiek zoeken de kunstenaars weer de plekken, mensen en gemeenschappen op die hen het afgelopen jaar hebben beziggehouden. De casestudy's handelen onder meer over de verhouding tussen amateurfilm en historiografie, over een 'vergeten' kunstenaarsgroep, over de onwaarschijnlijke

parallelle tussen Polen en Iran van de 17de tot de 21ste eeuw. Aan deze evenementen kan slechts een beperkt publiek van 50 personen deelnemen. Meer info op [www.argosarts.org](http://www.argosarts.org).

**Projectoproep Prijs Jonge Belgische Schilderkunst.** In 2011 organiseert de vzw Jonge Belgische Schilderkunst in samenwerking met het Paleis voor Schone Kunsten een nieuwe editie van de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst. De wedstrijd staat open voor kunstenaars uit alle beeldende kunst disciplines, die van Belgische nationaliteit zijn of al minimum een jaar in België verblijven en die op 1 januari 2011 nog geen 35 jaar zijn. De projecten worden op basis van het ingediende dossier beoordeeld door een internationale jury van museumdirecteuren en curatoren. De geselecteerde kunstenaars worden uitgenodigd om hun werk tentoon te stellen in het Paleis voor Schone Kunsten van 9 juni tot 11 september 2011. Vier prijzen worden uitgereikt, waarvan minimum één aan een schilder: Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 'Crowet' (25.000 €), Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 'Langui' (12.500 €), Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 'Paleis voor Schone Kunsten' (12.500 €), Prijs Jonge Belgische Schilderkunst 'ING' (12.500 €). Meer info via [www.jongebelgischschilderkunst.be](http://www.jongebelgischschilderkunst.be).

**Tentoonstelling Fernand Baudinprijs.** De Fernand Baudinprijs, een wedstrijd voor de mooiste Brusselse en Waalse boeken, bekroont ieder jaar de mooiste grafische boekuitgaven. Onder de laureaten dit jaar bevinden zich onder meer Michaël Bussaer, Sophie Nys en Richard Venlet. De boeken worden opgenomen in een tentoonstelling die op 30 september in avant-première gaat in Parijs om vervolgens de ronde te doen van diverse kunstscholen in Frankrijk. Meer inlichtingen en details van de bekroonde boeken: [www.prixfernandbaudinprijs.be](http://www.prixfernandbaudinprijs.be)

**Erna Hecey Gallery verhuist.** Erna Hecey Gallery trekt weg uit de Fabrieksstraat in Brussel waar ze vijf jaar was gehuisvest. Het nieuwe adres ligt nog niet vast. In de overgangperiode blijft de galerie wel actief vanuit de kantoren in Luxemburg. Erna Hecey opende haar Brusselse galerie in 2005, in een voormalig industrieel pand. Architecten Lhoas & Lhoas bedachten er een tentoonstellingsruimte voor. De galerie wil de architecturale parameters die de kijkervaring bepalen nu wijzigen. Dit valt samen met de vaststelling dat vele kunstenaars die de galerie onderdak biedt op zoek zijn naar nieuwe methoden om hun werk tentoon te stellen. Erna Hecey presenteerde in de Fabrieksstraat ook groepstentoonstellingen met externe curatoren (Peter Scott en Raimar Stange). Er waren bovendien samenwerkingen met andere galeries en instituten, zoals Argos, Bozar, Jan Mot... ([www.ernahecey.com](http://www.ernahecey.com))

**Museumkwartier 's-Hertogenbosch.** Op wo 7 juli werd de start gegeven voor de bouw van het Museumkwartier in de binnenstad van 's-Hertogenbosch. Eind 2012 neemt het Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch zijn intrek in het kwartier. Ook het Noordbrabantse Museum zal er zijn plaats krijgen. Verder moeten een tuin en horecazaken de plek aantrekkelijk maken. Meer info op [www.museumkwartierdenbosch.nl](http://www.museumkwartierdenbosch.nl).

**Call for applications – Jan van Eyck Academie.** De Jan van Eyck Academie heeft nog steeds enkele plaatsen vrij aan de Fine Art en Designdepartementen voor het komende academiejaar, met als startdatum 1 januari 2011. De deadline is 1 oktober. Meer info op [www.janvaneyck.nl](http://www.janvaneyck.nl).

**www.DutchArtMap.nl.** Op 1 september jongstleden lanceerde de Mondriaan Stichting een nieuwe website: [www.DutchArtMap.nl](http://www.DutchArtMap.nl). Deze site biedt een overzicht van de instellingen die in Nederland werkzaam zijn op het vlak van beeldende kunst en design. Je treft er informatie aan over musea, alternatieve ruimtes, tijdschriften, kunstbeurzen, cultuur-events en over de internationaal georiënteerde postgraduaatopleidingen.

## Wissels

**Moritz Küng directeur van nieuw centrum voor hedendaagse kunst in Barcelona.** Moritz Küng (°1961, Zwitserland) is tot directeur benoemd van het centrum voor hedendaagse kunst El Canodrom / La Capella in Barcelona, dat in 2011 zal opengaan. Sinds 2003 was Küng curator tentoonstellingen in deSingel. Hij maakte er onder meer solotentoonstellingen met de architecten Abalos & Herreros (E), R&Sie- François Roche (F), SANAA (J) en Christian Kerez (CH), de beeldend kunstenaars Dominique Gonzalez-Foerster (F), Aglaia Konrad (A), Joëlle Tuerlinckx (B) en Heimo Zobernig (A). Daarnaast initieerde hij de langlopende projecten *Curating the Campus* (2004-2010) en *Curating the Library* (2003-...).

**Cobra Museum benoemt nieuwe directie.** Na het overlijden van de voormalige directeur heeft het Cobra Museum nu een tweehoofdige directie. Kunsthistorica Katja Weiting, sinds december 2004 in dienst bij het museum, wordt artistiek directeur. Zakelijk directeur wordt Els Ottenhof, sinds april 1999 als hoofd algemene zaken en sinds december 2008 als adjunct-directeur aan de slag in het museum. Beiden hebben in het afgelopen jaar de directiefunctie al ad interim waargenomen. Het museum wil hiermee de voortzetting verzekeren van het museumbeleid zoals dat in de afgelopen jaren gestalte heeft gekregen. De beslissing over de benoemingen valt samen met de aankondiging van een grote Paul Kleetentoonstelling, die op drie internationale locaties in Europa in 2011/2012 zal plaatsvinden, in samenwerking met het Paul Klee Zentrum in Bern en het Museum Louisiana in Humlebaek. ([www.cobra-museum.nl](http://www.cobra-museum.nl))

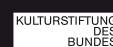
**Directeur TAC is opgestapt.** Na anderhalf jaar directeurschap heeft Walter van der Cruisen op 1 augustus TAC (Temporary Art Centre, Eindhoven) verlaten. Directeur en bestuur bereikten geen overeenstemming over de professionalisering en de toekomstige ontwikkeling van de organisatie. ([www.tac.nu](http://www.tac.nu))

Extra City \_\_\_\_\_ Kunsthal Antwerpen

Heinz Emigholz  
The Formative YearsFalke Pisano Project Room  
Extra City


17/09 – 31/10/2010 | Opening donderdag 16/09 om 19 uur

Randprogramma  
met films en lezingenMeer info op  
[www.extracity.org](http://www.extracity.org)In samenwerking met Arsenal  
– Institute for Film and Video Art.  
Met de steun van de German Federal  
Cultural Foundation.



Extra City  
Tulpstraat 79, 2060 Antwerpen  
Tram no. 12, stop Gasstraat  
+32 (0)3 677 1655 | [info@extracity.org](mailto:info@extracity.org)  
Woe – zon 14 – 19 h | Don 14 – 20 h  
Gesloten op feestdagen

Extra City dankt Vlaams Ministerie van Cultuur, Jeugd,  
Sport en Media, Stad Antwerpen, <H>ART, Klara,  
Levis, Vedett, Koning Boudewijnstichting.

 **Ludwig Forum**  
für Internationale Kunst, Aachen

[www.ludwigforum.de](http://www.ludwigforum.de)

A NEW GENERATION  
IN ARCHITECTURE

**WEST  
ARCH**

12/09 – 14/11/2010  
LUDWIG FORUM  
AACHEN

2012Architecten Rotterdam, Anne Holtrop Amsterdam, ANORAK Brussels, Artgineering Rotterdam, BeL Cologne, DUS Architects Amsterdam, FAR FROHN&ROJAS Cologne, Santiago de Chile, Los Angeles, KOMMA4 Architekten Cologne, Lab[au] Brussels, lobomob Wuppertal, low architecten Antwerp, modolorbeat Münster, NEXT architects Amsterdam, NU architectuuratelier Gent, OFFICE KGDVS Brussels, one fine day Düsseldorf, pasel.künzel architects Rotterdam, Powerhouse Company Rotterdam, rotor Brussels, space&matter Amsterdam, STAR strategies+architecture Rotterdam, STUDYO ARCHITECTS Cologne, URA Brussels, V Plus Brussels, ZUS [Zones Urbaines Sensibles] Rotterdam

 **Quadriennale 2010 Düsseldorf**

**JOSEPH BEUYS  
PARALLELPROZESSE  
11.09.2010 – 16.01.2011**

**K20 GRABBEPLATZ  
Düsseldorf  
[www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)**

**KUNST  
SAMMLUNG  
NORDRHEIN  
WESTFALEN**

**PARKPLATZ**

Parkeerterrein Beyerd / Vlaszak – Breda – [www.parkplatz.nu](http://www.parkplatz.nu)

27.05 t/m 24.06  
**Bernd Lohaus**

24.06 t/m 22.07  
**Thomas Bakker**


22.07 t/m 02.09  
**Cerberus**

02.09 t/m 30.09  
**Kristof van Gestel**


30.09 t/m 28.10  
**Gabriel Lester**

28.10 t/m 25.11  
**Marjolijn Dijkman**

met dank aan: Fonds BKVB, Amsterdam, Gemeente Breda, afdeling Cultuur & Parkeerbedrijf, Lokaal 01, Breda



Medienpartner **Handelsblatt**

Gefördert vom  Bundesministerium für Bildung und Forschung


Exklusivsponsor **HSBC**  **Trinkaus**

Foto: © Angelika Platen

## Lezingen

**Lezingenprogramma *Capturing Metamorphosis*.** Naar aanleiding van de tentoonstelling *Capturing Metamorphosis* (UvA Erfgoedlab, Amsterdam, 2 september – 31 oktober) wordt een reeks lezingen geprogrammeerd. Op vr 17 september *The Ambiguity of Metamorphosis* door Richard Buxton en *Metamorphosis After The Fact: Changing Images and Changing Meanings* door Bram Kempers; op do 23 september *Metamorphosis as Film* door Philippe-Alain Michaud en een Rondetafelgesprek met kunstenaars en curatoren; op do 7 oktober *Liminality of the Visual Image* door Angel Angelov; op do 14 oktober *The Elusive Instant of Metamorphosis* door Françoise Frontisi-Ducroux en *What does it Mean to Change Change? Towards an Ontology of Metamorphosis* door Boyan Manchev. Deze lezingen vinden telkens plaats vanaf 20u in Museumcafé, Oude Turfmarkt 129, Amsterdam. Op vr 24 september staat er een interdisciplinaire workshop op het programma onder de titel *Capturing Metamorphosis: Reconsidering Ancient Media in a Post-Medium Condition*. Op do 30 september houdt Luca Giuliani een lezing onder de titel *Philostratus, Myron and the art of Discus Throwing* om 20u in het PC Hooftuis (zaal 104), Spuistraat 134, Amsterdam. Meer info via [www.capturingmetamorphosis.nl](http://www.capturingmetamorphosis.nl).

**Foodprintavonden in Stroom Den Haag.** In het kader van de langlopende Foodprintmanifestatie in Stroom Den Haag staan op wo 22 september om 20u o.a. een lezing en een filmquiz van Louise Fresco en Helen Westerik en een presentatie van foodblogger Klary Koopmans geprogrammeerd, onder de titel *Foodies, foodporn en foodblogs*. Op di 5 oktober om 20u houdt Fritz Haeg een lezing in de serie *The Knight's Move*. Haeg is auteur van *Edible Estates: Attack on the Front Lawn*. Stroom, Hogewal 1-9, Den Haag. Inkom gratis, reserveren en info op [www.stroom.nl](http://www.stroom.nl).

**Architectuur in Bozar.** Binnen de Niche-reeks omtrent jonge Belgische architectuur staat een lezing door Koen Drossaert gepland op wo 22 september om 20u in Studio. Naar aanleiding van hun overzichtstentoonstelling spreken de Luikse architecten Pierre Hebbelinck en Pierre de Wit over hun werk op do 21 oktober om 19u in Zaal M. Paleis voor Schone Kunsten, Ravensteinstraat 23, 1000 Brussel ([www.bozar.be](http://www.bozar.be)). Inkom € 4.

**Kunstenaarsgesprekken in Centraal Museum.** Onder de titel *In contact* interviewt directeur Edwin Jacobs elke laatste zondag van de maand een kunstenaar van wie op dat moment werk te zien is in het Utrechtse museum: Charles Donker op zo 26 september van 15 tot 16u; Renny Ramakers en Jürgen Bey op zo 31 oktober van 14u tot 16u30. Centraal Museum, Nicolaaskerkhof 10, Utrecht ([www.centraalmuseum.nl](http://www.centraalmuseum.nl)). Inkom gratis.

**Burgerhartlezing door Prof. dr. Siep Stuurman.** Op wo 29 september wordt de derde Burgerhartlezing over de actualiteit van de Verlichting gehouden door Prof. Dr. Siep Stuurman, hoogleraar Europese Geschiedenis aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Hij zal ingaan op de vraag hoe in de Verlichting gedacht werd over verschillen en overeenkomsten tussen mensen en hun culturen. Daarbij komt ook aan de orde in hoeverre ons huidige mensbeeld nog bepaald wordt door verlichte opvattingen omtrent culturele gelijkheid en ongelijkheid. Aanvang 20u. Locatie: Felix Meritis, Keizersgracht 324, Amsterdam. Inkom € 6,50. Reservering via [www.felixmeritis.nl](http://www.felixmeritis.nl)

**Jan Van Eyck lezingen en conferenties.** Een tweedaagse conferentie op vr 1 en za 2 oktober, georganiseerd door Samo Tomšič, Ana Zerjav, Pietro Bianchi: *Theory and Practices in Psychoanalysis*. Lezingen op ma 4 en di 5 oktober door Rodrigo Nunes, *Subject, Event, Separation. The Politics of Badiou and Deleuze and Guattari* en *Stronger Are the Powers of the People. Politics, Poetics and Popular Education in Brazilian Cinema 1962-1979*. Tweedaagse conferentie op do 7 en vr 8 oktober, georganiseerd door Dominiek Hoens in samenwerking met Frank Vande Veire: *Clic. The Freudian Left Reconsidered*. Tweedaagse conferentie op vr 5 en za 6 november, georganiseerd door Avigail Moss en Kerstin Stakemeier: *Painting – The Implicit Horizon*. Meer info op [www.janvaneyck.nl](http://www.janvaneyck.nl).

**Arcamlezing.** LEVS architecten op di 5 oktober om 20u15 in De Brakke Grond, Nes 45, Amsterdam ([www.arcam.nl](http://www.arcam.nl)). Inkom € 10.

**Artist Talks Playgroundsfestival.** Op do 7 en vr 8 oktober staat een aantal kunstenaarsgesprekken gepland in het Playgroundsfestival. 013, Veemarktstraat 44, 5038 CV Tilburg. Meer info op [www.playgroundsfestival.nl](http://www.playgroundsfestival.nl).

**Architectuurkritiek in Defka.** Op vr 8 oktober van 16 tot 18u is een discussie gepland over de functie van Architectuurkritiek, met inleidingen door Indira van 't Klooster (Architectuur Lokaal) en Bernard Hulsman (architectuurcriticus en publicist NRC Handelsblad). DeFka, Venestraat 88, 9402 GP Assen ([www.defka.nl](http://www.defka.nl)).

**Indian Summer 2010. Artist's Lectures at De Ateliers.** Op di 12 oktober Paul Sietsema (Los Angeles). Op di 19 oktober Susan Philipsz (Berlijn). Op di 26 oktober Barbara Bloom (New York). Op di 2 november Trisha Donnelly (New York). Op di 9 november Willem De Rooij (Berlijn). Op di 16 november Andreas Hofer (Berlijn). Telkens om 17u in De Ateliers, Stadhouderskade 86, Amsterdam. Inkom € 5. Info op [www.de-ateliers.nl](http://www.de-ateliers.nl).

**bkkc/De Pont kunstenaarsgesprek.** Op vr 15 oktober gaat het 50ste gesprek in deze reeks door. Op deze speciale jubileumeditie is Helmut Smits te gast. Op do 11 november is Maria Verstappen aan de beurt. De gesprekken gaan door van 20u tot 21u30 in Auditorium De Pont, Wilhelminapark 1, Tilburg ([www.nbks.nl](http://www.nbks.nl) en [www.depont.nl](http://www.depont.nl)). Inkom € 3.

**Conferentie Impakt Festival.** Internationale deskundigen en denkers zullen spreken en discussiëren over de stedelijke samenleving en haar afhankelijkheid van technologische superstructuren. De conferentie vindt plaats op vr 15 oktober op de Faculteit voor Media- en Cultuurwetenschappen van de Universiteit Utrecht. Meer info volgt op [www.impact.nl](http://www.impact.nl).

**Symposium The Documentary Real.** Kunstenaars en theoretici buigen zich over de ambigue relatie tussen de documentairefilm en de realiteit. Met o.a.: Stella Bruzzi (docent/onderzoeker Universiteit Warwick, UK); Edwin Carels (docent/onderzoeker KASK, curator); Marc De Kesel (docent/onderzoeker Artevelde Hogeschool Gent & Universiteit Nijmegen); Thomas Elsaesser (docent/onderzoeker Universiteit Amsterdam); Katerina Gregos (criticus, curator); Steven Jacobs (docent/onderzoeker KASK, Sint-Lukas Brussel & Universiteit Antwerpen); Janus Metz (kunstenaar); Vincent Meessen (kunstenaar); Jasper Rigole (kunstenaar); Pieter Vermeulen (docent/onderzoeker KASK); Robrecht Vanderbeeken (docent/onderzoeker KASK). Het symposium vindt plaats op do 21 oktober van

10 tot 18u in Vooruit, Sint-Pietersnieuwstraat 23, 9000 Gent. Meer info op [www.thedocumentaryreal.kaskprojecten.be](http://www.thedocumentaryreal.kaskprojecten.be).

**Joining the Dots: Conferentie rond internationaal cultuurbeleid.** Op ma 25 en di 26 oktober organiseren de kunststeunpunten en het Vlaams Fonds voor de Letteren een tweedaagse conferentie over internationaal cultuurbeleid. De bedoeling is om de internationale praktijk in de kunsten in al zijn diversiteit in kaart te brengen, meer licht te werpen op de voornaamste obstakels om internationaal te kunnen werken en een aantal instrumenten en aanbevelingen aan te reiken voor een toekomstgericht internationaal kunstbeleid op verschillende beleidsniveaus. Meer info via [www.bamart.be](http://www.bamart.be).

**FEPA-EFAP Conferentie te Brussel. Architectuur als hefboom voor sociale cohesie.** Van 18 tot 20 november gaat het European Forum for Architectural Policies (FEPA-EFAP) door in Bozar onder de titel *Architectuur als hefboom voor sociale cohesie* en met de centrale vraag hoe publieke ruimten en gebouwen kunnen bijdragen tot een meer sociale en democratische samenleving. Meer info via [www.efapbrussels2010.cfwb.be](http://www.efapbrussels2010.cfwb.be).

**Conferentie 'The manifold (after) lives of performance' part II.** Op vr 12 en za 13 november organiseren het Stuk en De Appel een conferentie rond performancekunst, de eerste dag in het STUK Kunstencentrum, Naamsestraat 96, Leuven, de tweede dag in Theater Frascati, Nes 63, Amsterdam. Meer info volgt op [www.deappel.nl](http://www.deappel.nl) en [www.stuk.be](http://www.stuk.be).

**Hermeslezing 2010 door Martha Rosler.** Op zo 14 november om 16u spreekt Martha Rosler (Brooklyn, NY) over de maatschappelijke en politieke positie van kunstenaars in de context van Richard Florida's model van de 'creatieve klasse': Wat betekent het voor de kunst wanneer de aanwezigheid van kunstenaars in een stad of regio vooral wordt gezien als een motor voor economische groei? De lezing vindt plaats in het Provinciehuis, Brabantlaan 1, 's-Hertogenbosch. Inkom gratis, toegangskaarten via [www.hermeslezing.nl](http://www.hermeslezing.nl).

## Beeldende kunst

**Morality. Act VI: Remember Humanity en Act VII: Of Facts and Fables.** Tot einde september zijn het zesde en zevende deel van de reeks *Morality* te zien in Witte de With te Rotterdam. Met deze serie tentoonstellingen, debatten en workshops wil Witte de With de 'kritische aspecten van de fragmentatie van het dagelijks leven' onderzoeken. Waar de middeleeuwse *moraliteit*, een toneelstuk uitgevoerd in de volkstaal, een morele les leerde, wordt in dit groots opgezette stuk de onduidelijkheid van de te leren les getoond. De bepaling van en omgang met moraliteit is in onze tijd immers onzeker, veelal zelfs tweeslachtig geworden. Dat veel hedendaagse kunst morele vraagstukken thematiseert – bijvoorbeeld via kwesties als het ontheemd zijn van de eigen persoon, de eigen groep, of juist dat van de andere persoon, de andere groep – lijkt een goede aanleiding om een serie tentoonstellingen aan de relatie tussen beide te wijden. Aan de hand van uiteenlopende 'ingangen' proberen de tentoonstellingsmakers de reikwijdte en problematiek van het thema toegankelijk te maken. *Act VI: Remember Humanity* stelt restanten van weggedeelde mensbeelden centraal en verzamelt een aantal kunstwerken die ons het belang van menselijkheid voorhouden. *Act VII: Of Facts*

**A**

18 sept-8 nov  
Otto Karvonen  
"Vreemdelingenpaleis  
Vogelhuisjes  
Collectie"  
PRESENTATIE  
in de binnentuin  
van de Appel  
Jongensschool

de Appel Jongensschool  
Eerste Jacob van  
Campenstraat 59,  
1072 BD Amsterdam  
[www.deappel.nl](http://www.deappel.nl)

12 & 13 nov  
CONFERENTIE  
"The manifold  
(after) lives of  
performance" part II

12 nov STUK  
Kunstencentrum  
(Leuven),  
13 nov Theater  
Frascati  
(Amsterdam)

18 sept-28 nov  
SOLOTENTONSTELLING  
Emily Wardill  
"windows broken, break,  
broke together"  
Opening 17 sept,  
vanaf 18u.

13 & 14 nov  
PERFORMANCE  
"Alligators!"  
Curatoren: Ieva  
Miseviciute &  
Michael Portnoy

Locatie wordt  
nog aangekondigd

in november:  
UITREIKING:  
de Prijs voor  
de Jonge Kunstcritiek  
zie [www.jongekunstcritiek.net](http://www.jongekunstcritiek.net)

# Quadriennale 2010 Düsseldorf



**Mit Kopf und Hand – Variationen zur Zeichnung**  
Akademie-Galerie –  
Die Neue Sammlung  
[www.kunstakademie-duesseldorf.de](http://www.kunstakademie-duesseldorf.de)

**Joseph Beuys. Parallelprozesse**  
K20 Grabbeplatz  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen  
[www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)

**Auswertung der Flugdaten Kunst der 80er. Eine Düsseldorfer Perspektive.**  
K21 Ständehaus  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen  
[www.kunstsammlung.de](http://www.kunstsammlung.de)

**Björn Dahlem. Die Theorie des Himmels I – Die Milchstraße**  
KIT – Kunst im Tunnel  
[www.kunst-im-tunnel.de](http://www.kunst-im-tunnel.de)

**Von realer Gegenwart. Marcel Broodthaers heute**  
Kunsthalle Düsseldorf  
[www.kunsthalle-duesseldorf.de](http://www.kunsthalle-duesseldorf.de)  
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen  
[www.kunstverein-duesseldorf.de](http://www.kunstverein-duesseldorf.de)

**Nam June Paik.**  
In Kooperation mit Tate Liverpool  
museum kunst palast  
[www.smkp.de](http://www.smkp.de)

**Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie**  
NRW-Forum Düsseldorf  
[www.nrw-forum.de](http://www.nrw-forum.de)

**Katharina Sieverding: Projected Data Images**  
imai – inter media art institute  
im NRW-Forum Düsseldorf  
[www.imaionline.de](http://www.imaionline.de)

**James Lee Byars – The Perfect Axis**  
Stiftung Schloss und Park Benrath  
[www.schloss-benrath.de](http://www.schloss-benrath.de)

*Teilnehmende Partner:*

**JULIA STOSCHEK FOUNDATION e.V.**  
KAI 10 | Raum für Kunst der Arthena Foundation  
Langen Foundation  
ZERO foundation  
Düsseldorfer Galerien

September 2010 – Januar 2011  
[www.quadriennale-duesseldorf.de](http://www.quadriennale-duesseldorf.de)

Ein Projekt der  
Landeshauptstadt Düsseldorf

# MUba

Eugène Leroy | Tourcoing

## eugène leroy

exposition du centenaire

10.10.10 > 31.03.11

commissariat Jan Hoet et Denys Zacharopoulos

Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la Communication/Direction générale des patrimoines/Services des musées de France. Elle bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'État.  
Cette exposition a également reçu le soutien remarquable de Lille Métropole Communauté Urbaine, du Conseil régional Nord-Pas de Calais, de la Fondation BNP Paribas et du groupe Rabot Dutilleul.

**Musée des beaux-arts  
Eugène Leroy  
Tourcoing**

2 rue Paul Doumer  
F - 59200 Tourcoing  
T +33 03 20 28 91 60  
[contact@muba-tourcoing.fr](mailto:contact@muba-tourcoing.fr)

Ouvert tous les jours  
de 13h à 18h  
sauf mardis et jours fériés  
[www.muba-tourcoing.fr](http://www.muba-tourcoing.fr)



Eugène Leroy, Arènes, 1985-1986. Collection FRAC Nord-Pas de Calais, Donateur: P. © Eugène Leroy et Jean-Jacques Leroy

and Fables brengt ficties samen die zich aan gene zijde van de moraliteit bevinden. De werken uit dit 'bedrijf' maken juist door de realiteit op enigerlei wijze te verlaten zichtbaar waar het domein van de moraliteit begint. Miroslaw Balka's *I knew it had 4 in it*, wellicht het beste werk uit *Remember Humanity*, vertrekt van een fragment uit de film *Shoah* van Claude Lanzmann. Een geïnterviewde tracht zich te vergeefs het aantal mensen te herinneren dat werd omgebracht in de Poolse concentratiekampen. De man weet enkel nog dat het 'iets met een 4' was. Balka zet dit gegeven om in een korte, als loop getoonde film. Hij zoomt in en uit op het zwarte sjabloon van een '4', liggend op wit papier met een grove korrel. Het getal is het ene moment onherkenbaar, even later duidelijk zichtbaar. Naar voren gekanteld verwijst het op subtiele wijze naar een kruis. De verwijzing naar volkenmoord en het hiermee samengaande verlies van persoonlijke identiteit, het feit dat mensen herleid worden tot een getal en dat, nog wat later, ook dit in de vergetelheid raakt, roepen in eerste instantie de door Primo Levi gestelde vraag 'Is dit een mens?' in herinnering. Waar Levi het leven in een concentratiekamp beschrijft en aan de hand daarvan zijn vraag stelt, legt Balka's video de nadruk echter niet alleen op de ontmenselijking van de Holocaust of onze omgang daarmee. Hij beperkt er zich toe het cijfer '4' te laten verschijnen en verdwijnen, en levert daarmee een genuanceerd commentaar op de abstractie die een getal in algemene zin is. Zodra de concrete werkelijkheid in een getal vervat wordt, krijgt zij iets ongrijpbaars. *I knew it had 4 in it* overstijgt zodoende het vertrekpunt van de kunstenaar – terwijl in de tentoonstelling alle nadruk op de verwijzing naar de Holocaust komt te liggen.

Milena Bonilla's *Stoned deaf* bestaat uit een frottage (de afdruk die ontstaat door met houtskool over een op een oneven oppervlak liggend stuk papier te wrijven) en een HD-film van de steen die op het voormalige graf van Marx en zijn familie ligt – de stoffelijke overschotten zijn verplaatst naar een nabijgelegen monument. De langzame film toont details van de verweerde steen. We zien hoe mieren en andere insecten door barsten en door de letters van soms herkenbare, soms onherkenbare woorden lopen. Middels de fysieke afwezigheid van Marx in het graf verwijst het werk naar zijn afwezigheid in talloze na zijn dood ontstane linkse ideologieën – onder andere die van de FARC uit Bonilla's geboorteland Colombia. Het goede aan *Stoned deaf* is dat er geen clichématig moreel imperatief geformuleerd wordt: de afwezigheid van Marx wordt zichtbaar gemaakt, maar niet becommentarieerd. Tegelijk is het werk, hoewel fraai gemaakt, niet meer dan een artistieke verbeelding van een gedachte. Die past mooi binnen het thema van de tentoonstelling, hetgeen blijkbaar voldoende reden was om het werk op te nemen.

Deze beide voorbeelden geven aan dat de tentoonstelling er bijna uitsluitend op gericht is de vele verschillende facetten van (het gebrek aan) menselijkheid te illustreren. De onderlinge samenhang tussen de kunstwerken of de manier waarop het afzonderlijke kunstwerk zijn particuliere thema behandelt, krijgt hierbij weinig aandacht. Het te algemene concept leidt ertoe dat een aantal goede werken eenzijdig benaderd en in sterk gereduceerde vorm binnen de thematische context van de tentoonstelling gewrongen wordt. Anderzijds dienen gebrekkige of zelfs slechte werken als te gemakkelijke illustratie van het thema.

Een duidelijk voorbeeld van dit laatste zijn de drie *Interpretations* van Lilli Reynaud-Dewar, opgenomen in de vergelijkbaar opgezette tentoonstelling *Of Facts and Fables*. Op grote stukken karton (ongeveer 3 bij 2,5 meter) zijn met kleurpotlood teksten van Sun Ra geschreven. Sun Ra (1914-1993) was een Amerikaanse musicus met bij tijd en wijle messiaanse pretenties. In teksten als *There are two*



Miroslaw Balka

*I knew it had 4 in it*, dvdCourtesy of the artist & Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warschau  
foto: Bob Goedewaagen

*Ethiopias* en *The Bible wasn't written for Negroes* worden ideeën over de oorsprong van het Ethiopische volk, buitenaards leven en de 'witte' focus van het evangelie voorgesteld. Het is duidelijk dat deze teksten deel uitmaken van de zwarte emancipatiebeweging in Amerika. In plaats van het meer rationele humanisme van bijvoorbeeld Martin Luther King wordt hier een tegendraads geïnterpreteerde, los van de realiteit staande wereld beschreven. Feit en fabel, een historische emancipatiestrijd en een fantasievolle blik op geschiedenis en toekomst komen hier samen. Zodoende zijn deze teksten een goede illustratie van het thema van de tentoonstelling. Of ze daadwerkelijk de 'rationele en wetenschappelijke toon van onze eigen politieke discoursen' ter discussie kunnen stellen, betwijfel ik, maar dat terzijde. Een belangrijkere vraag is of Reynaud-Dewars verbeelding van deze teksten als kunstwerk wat te bieden heeft. De teksten zijn curieus en onbekend genoeg om er even bij stil te staan. Het formaat en het materiaal voegen echter niets meer toe dan het handschrift van de kunstenaar. Wat stoort is de gedachte dat het grootschalig, kunstzinnig weergeven van een tekst voldoende wordt geacht om een kunstwerk gewicht te verlenen.

De in *Remember Humanity* en *Of Facts and Fables* getoonde kunstwerken kunnen stuk voor stuk in verbinding worden gebracht met de thema's van de tentoonstellingen. Een constante is echter dat de kwesties al te illustratief benaderd worden. En geïllustreerde moraliteit doet zowel de moraliteit als de kunst tekort.

Sander J. Dekker

→ *Morality Act VI: Remember Humanity* en *Act VII: Of Facts and Fables* tot 26 september in Witte de With, Witte de Withstraat 50, Rotterdam (010/411.01.44; [www.wdw.nl](http://www.wdw.nl)).

**The Temporary Stedelijk. Taking Place; Monumentalisme – Geschiedenis en nationale identiteit in hedendaagse kunst.** Op aandringen van de Amsterdamse wethouder voor cultuur heeft het Stedelijk Museum de gerenoveerde oudbouw aan de Paulus Potterstraat vanaf eind augustus opengesteld voor het publiek. De wethouder wilde hiermee een einde maken aan de aanzwellende kritiek op de onzichtbaarheid van het museum als gevolg van de almaar uitlopende werkzaamheden aan de nieuwbouw. De dit jaar aangetreden directeur Ann Goldstein had daarvoor

nog wel wat extra tijd nodig, maar nu is het dan toch zover. Tot aan de opening van het hele complex met de aangebouwde 'badkuip' aan de achterzijde – gepland voor eind 2011 – is *The Temporary Stedelijk* open, vooraleerst ingericht met twee tentoonstellingen. *Taking Place* is samengesteld door Goldstein zelf, op de eerste verdieping en in een vleugel op de begane grond. In de andere vleugel is *Monumentalisme – Geschiedenis en nationale identiteit in hedendaagse kunst* te zien, waarin de voorstellen voor de gemeenteaankopen worden getoond. De samensteller is Jelle Bouwhuis, hoofd Stedelijk Museum Bureau Amsterdam.

Van de twee exposities staat die van Goldstein vanzelf het meest in de schijnwerper. Naar de proeve van haar kunnen en visie als nieuwe directeur werd reikhalzend uitgekeken. Ze geniet de reputatie van een kundig conservator en heeft ruim twintig jaar ervaring bij het MoCA in Los Angeles. Daar hield ze zich echter hoofdzakelijk bezig met formele moderne kunst van na 1945, vooral minimal art en conceptuele kunst. De vraag is dan ook of zij in haar eerste tentoonstelling in het Stedelijk al blijk zou geven van een verbreding van haar blik, van een verruiming van haar interesses. Wat heeft zij intussen opgestoken van haar voorgangers in Amsterdam, van haar conservatoren en van Nederlandse (en Europese) kunstenaars? Wat ziet zij als de kracht en de toekomst van het museum?

Deze vragen worden nog aangescherpt door het kort achter elkaar verbreken van twee belangrijke samenwerkingsverbanden. Het contract met de Franse ontwerper Pierre di Sciullo, die door oud-directeur Gijs van Tuyl was aangesteld, werd door Goldstein opgezegd en de relatie met de Broere Foundation (die de Vincent Award ter beschikking stelde en 26 topwerken van internationale kunstenaars uitleende) werd verbroken. Misschien waren beide scheidingen niet te voorkomen, maar verklaringen gaf ze er niet (direct) voor. Communiceren blijkt niet meteen haar sterkste eigenschap.

Goldstein hield bij de opening een wellevende toespraak. Daarin parafraseerde zij haar illustere voorganger Willem Sandberg, die het Stedelijk ooit omschreef als het huis van de toekomst. Zij formuleerde het korter: 'The future is now.' Goldstein is gericht op het heden en op daden in plaats van visie, al komt haar handelen voort uit passie. Haar expositie noemde zij een 'liefdesbrief' aan het Stedelijk. Het accent legt zij daarbij overigens op het gebouw, op het huis waarin 'iets gebeurt'.

Dat Goldsteins gereserveerdheid niet haar positionering als tentoonstellingsmaker geldt, wordt bij bezichtiging van *Taking Place* echter meteen duidelijk. In de opgeknapt museumzalen schittert haar signatuur de toeschouwer meteen in de ogen. Zij draagt haar voorkeur voor (post)conceptuele kunst openlijk uit, met een opvallende vertegenwoordiging van kunstenaars met wie zij eerder samenwerkte of die in Amerika tot de internationale top worden gerekend. De erezaal is door Barbara Kruger getransformeerd tot een tekstwerk dat je binnen kunt stappen. Louise Lawler laat vogelgeluiden horen waarin namen van mannelijke kunstenaars zijn verwerkt. Van Diana Thater is een video-installatie geleend die opeenvolgende kabinetten in verschillende tinten blauwpaars licht doet baden, uitlopend in een hoekzaal met witte wolken. On Kawara's twee boekseries *One Million Years* liggen klaar om te worden voorgelezen. Van William Leavitt is een weinig bekende, maar wel uit de collectie van het Stedelijk afkomstige installatie *Patio in California* (1972) opgesteld en van de onbekende kunstenaar Morgan Fisher hangen er grijze monochromen in *shaped canvas*-vormen. Hans Haacke is met een afwijkend formalistisch werk vertegenwoordigd, een glazen kubus, en dat geldt eveneens voor de keurige installatie van een berkenbos met pillen van Martin Kippenberger waaraan enkele van zijn schemerlampen zijn toegevoegd. De selectie van

EVENTS SUNDAYS 12.09.2010, 19.09.2010, 26.09.2010, 10.10.2010 AND 17.10.2010

**SALON5 – PERFORMATIVE JOURNEYS**  
WITH AGENCY, EMILIO LÓPEZ-MENCHERO, POTENTIAL  
ESTATE, SLAVS AND TATARS AND MIET WARLOP

EXHIBITION 21.9.10 – 02.10.10

**GRADUATE SHOW MASTER VISUAL ARTS 2010 SINT-LUKAS**

FESTIVAL 30.10.2010 – 11.12.2010

**OPEN ARCHIVE #2**

OVER SIX WEEKS, THE FESTIVAL RECORDS DEVELOPMENTS AND TRENDS WITHIN THE REALM OF VISUAL CULTURE AND MEDIA ART, & DISCURSIVE TRAJECTORIES ARE DRAWN THROUGH THE ARGOS ARCHIVE, WHICH CONTAINS MORE THAN 2500 AUDIOVISUAL TITLES SUPPORTED BY 4000 PUBLICATIONS. WITH ALGA MARGHEN, HERMAN ASSELBERGHS, URSULA BIEMANN, ERIK BÜNGER, LIBIA CASTRO & ÓLAFUR ÓLAFSSON, JEF CORNELIS, JAN DIETVORST & ROY VILLEVOYE, PETER DOWNSBROUGH, RONNY HEIREMANS & KATLEEN VERMEIR, BRENT KLINKUM, ALEXANDER KLUGE, ADAM LEECH, VINCENT MEESSEN, CHARLES MEREWETHER, MATTHIAS MICHALKA, MINHEA MIRCAN, BEN PATTERSON, NICOLAS PROVOST, STEVE REINKE, FRANK THEYS, ANGEL VERGARA, AND MANY, MANY OTHERS.

FULL PROGRAMME ON [WWW.ARGOSARTS.ORG](http://WWW.ARGOSARTS.ORG)

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

 **Quadriennale 2010** Düsseldorf

# NAM JUNE PAIK

## 11.9.–21.11.2010

In Cooperation with Tate Liverpool

1.10.2010–23.1.2011

# Nam June Paik Award 2010

KUNSTSTIFTUNG ◉ NRW



museum kunst palast

**METRO GROUP**  **UBS**

[www.smkp.de](http://www.smkp.de) | Kulturzentrum Ehrenhof | Düsseldorf

# MARTA Herford

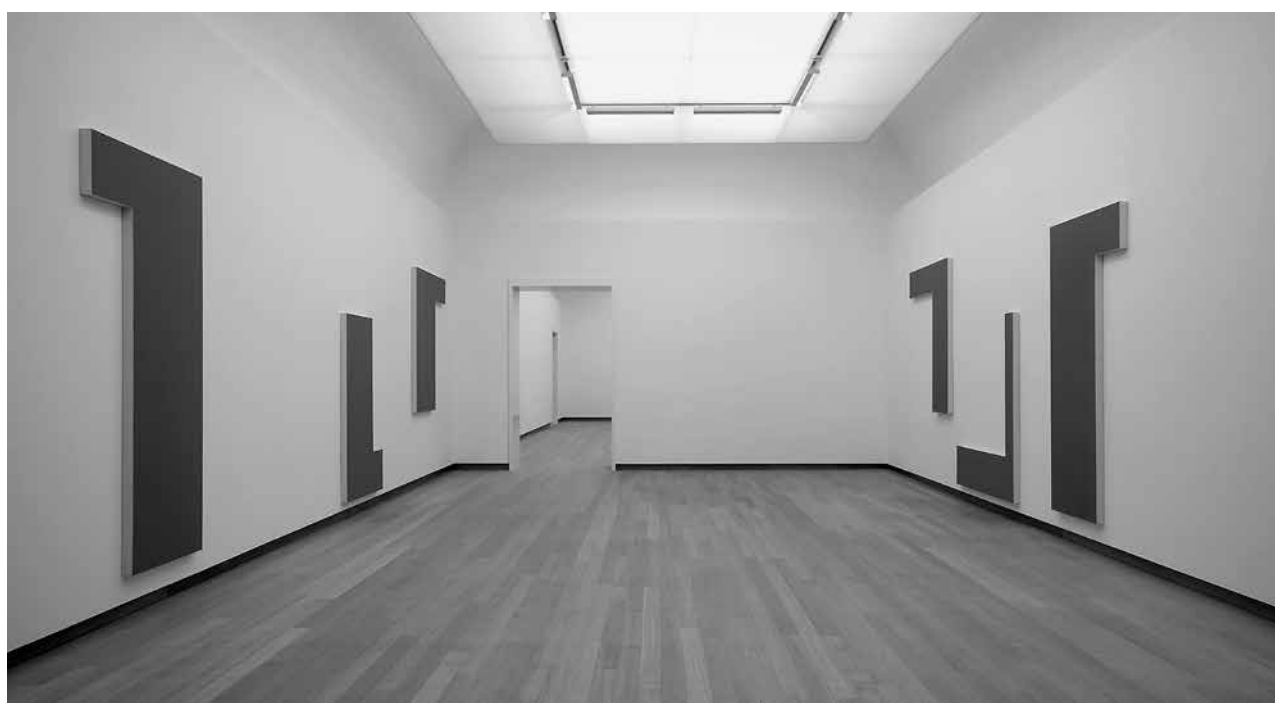
[WWW.MARTA-HERFORD.DE](http://WWW.MARTA-HERFORD.DE)

# Invisible Shadows Images of Uncer- tainty 4.9.— 7.11.2010



Barbara Kruger

Past / Present / Future, 2010. Installatie Erezaal Stedelijk Museum voor *The Temporary Stedelijk*, foto: Gert Jan van Rooij



Morgan Fisher

Door and Window Paintings, 2002. Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Keulen, foto: Gert Jan van Rooij

Nederlandse kunstenaars sluit hierop aan. Van Jan Dibbets zijn voorstudies voor zijn ingrepen in de 'sokkels' van diverse musea (1969) te zien en van Ger van Elk een reconstructie van zijn geboende vloerdriehoek uit 1969. Conceptueel werk van hen – en van Stanley Brouwn – was vorig jaar te zien op *In & Out Amsterdam*, een belangrijk overzicht van deze kunst in het MoMA in New York. Verbazingwekkend genoeg heeft Goldstein geen werk opgenomen van de daar eveneens gerepresenteerde Bas Jan Ader. Misschien is Aders werk haar te romantisch?

Oude bekenden die in het Stedelijk teruggezien kunnen worden zijn onder meer de Appelbar en Appels muurschildering in het voormalige museumrestaurant, waarvan de laatste wat gemaltraitieerd uit de renovatie is gekomen. Het kleurige, ronde venster dat deel van de schildering uitmaakt, vangt geen daglicht meer en is verworpen tot een dode, korstige glasplak. Pijnlijk nog is de nieuw aan het plafond aangebrachte lampenrail die dwars door de bovenrand van de schildering heen snijdt. Het stemt wat weemoedig, evenals Daniel Burens *Kaléidoscope, un travail in situ*, in de omloop op de eerste etage. De kleuren van de verfbanen leidde Buren destijds af van Matisses collage *La perruche et la sirène* (1952) die naast de erezaal hing, een werk dat je daar eveneens zo graag zou weerzien.

De andere tentoonstelling, *Monumentalisme – Geschiedenis en nationale identiteit in hedendaagse kunst* – de gemeenteaankopen – heeft een geschiedenis die terugreikt tot 1924. Bouwhuis benadrukt de samenwerking tussen het museum en de gemeente als een traditie waarbij hij de rol van het Stedelijk schetst als die van een soort activerende antenne. Met een fijn gevoel voor de actualiteit, formuleert het Stedelijk jaarlijks een thema waaraan de inzendingen van de in Nederland werkende kunstenaars moeten voldoen. Voor dit jaar was dat *Monumentalisme – Geschiedenis en nationale identiteit in hedendaagse kunst*. Dat daarmee inderdaad een kwestie is benoemd die velen bezighoudt, leidt Bouwhuis af uit de 359 inzendingen, waaruit een jury 19 werken gekozen heeft. Maar dat hoge aantal inzendingen kan

natuurlijk evengoed vanuit andere tendensen worden verklaard, bijvoorbeeld uit de toenemende vaardigheid van kunstenaars om adequaat om te gaan met deze (gevraagde) thema's. Dat soort selffulfilling-prophecyredenering lijkt ook te herkennen in de gedrevenheid waarmee Bouwhuis een nieuwe term voor deze tendens wil munten. Daarvoor heeft hij (samen met Margriet Schavemaker, hoofd collecties en onderzoek) de definitie 'monumentalisme' bedacht. De achtergrond en aanwezigheid ervan worden in hun publicatie uitvoerig toegelicht. Bij die misschien wat buitenproportionele, theoretische aandacht voor het monumentalisme, hier gerelateerd aan de huidige discussies over nationaliteit en identiteit (een van de juryleden voor de selectie van de Nederlandse kunstwerken was nota bene Valentijn Byvanck, directeur van het Nationaal Historisch Museum), lopen de uiteindelijk gekozen kunstwerken ook een beetje het gevaar tot het niveau van een illustratie af te glijden.

Op de tentoonstelling weten verschillende werken zich gelukkig glanzend boven die onderschikking te verheffen. In Job Koelewijns naar eucalyptus geurende, in cirkelende patronen uitgestrooide poederschildering op pagina's van Spinoza's *Ethica* lijkt de obsessie aandacht waarmee het gemaakt is zachtjes na te zinderen. Het is hier prachtig gecombineerd met verschillende werken van Gert Jan Kocken. In zijn foto's en teksten over schrijvende resultaten van iconoclasmie en gedwongen kunstaankoop wordt op een evenzeer ingehouden wijze gereflecteerd op de onderliggende lust om de macht van andersdenkenden te breken of de eigen wil op te leggen. De werken waarmee Renzo Martens zijn project *Enjoy Poverty* afsluit maken evenzeer indruk: zijn anderhalf uur durende film (plezierig genoeg in het auditorium) en zijn installatie met kano's die net op tijd uit Congo arriveerden. Ook hier valt de zorg op waarmee een schrijvend thema is verbeeld, zonder dat de kunstenaar pretendeert een oplossing te hebben. Ofschoon Bouwhuis er erg op uit is om met de invoering van de term monumentalisme geschiedenis te schrijven, zou ik geen van deze werken monumentalistisch willen noemen. Integendeel.

Wat nog gemist wordt bij The Temporary Stedelijk zijn statements van directie en staf en de bereidheid om de overwegingen waarop hun keuzes gebaseerd zijn te delen met de bezoekers, kortom: hun kritische openheid ten opzichte van het publiek.

Alied Ottevanger

→ *The Temporary Stedelijk at the Stedelijk Museum*, tot 9 januari 2011, Paulus Potterstraat 13, 1071 CX Amsterdam (020/573.29.11; www.stedelijk.nl).

**Exposed.** De titel van de recentste fototentoonstelling in de Tate Modern *Exposed: Voyeurism, Surveillance & the Camera* vat mooi de steile ambitie ervan samen. Zij beoogt niets minder dan het naar boven spitten van de finale drijfveer achter het fotografisch kijken, de psychologische motor die de man of vrouw achter de fotocamera aanstuurt. Blijkbaar wordt de fotograaf niet gedreven door een honger naar (visuele) kennis of de wil de wereld te veranderen, maar eerder door een puur, ongefilterd (en uiteindelijk amoreel) voyeurisme. Deze nietsontziende kijklust vuurt bovendien niet alleen de fotografische verbeelding aan, ze is meteen ook de aanstoker van alle technische aanpassingen die het fotoapparaat in de loop van de geschiedenis heeft ondergaan: de introducties van de flits of van de telkens bijvoorbeeld worden niet begrepen als louter technische uitbreidingen van de fotografische blik, maar als verdere verfijningen ter bevrediging van een aangeboren nieuwsgierigheid naar wat zich achter de schermen afspeelt. Deze 'analyse' van het fotografisch kijken als een bij uitstek voyeuristische act is natuurlijk niet nieuw: wantrouwen jegens het fotografische beeld werd al eerder gerechtvaardigd door te wijzen op de afwezigheid van elke vorm van pudeur bij de fotograaf. Dat dit moraliserende discours – ondanks zijn intellectuele onvruchtbaarheid – vandaag blijkbaar opnieuw ernstig wordt genomen, heeft wellicht te maken met de opkomst van nieuwe distributiemodellen waardoor fotografische beelden razendsnel en onbeperkt kunnen circuleren en de grenzen tussen het private en het publieke beeld alsmaar poreuzer lijken te worden. Hoe dan ook: elke tentoonstelling die dit heikele thema aankaart, zal erover moeten waken dat ze het denken over fotografie niet herleidt tot een morele patstelling. De expo in Tate Modern slaagt hier maar zeer gedeeltelijk in.

Het is zeker niet onzinnig om het verschijnsel voyeurisme te benaderen via de fotografie. Voyeurisme zoals we dat vandaag begrijpen, is immers innig verstrengeld met de notie van privacy, die precies door de toegenomen mobiliteit van de overal opduikende amateurfotografen in de laatste decennia van de 19de eeuw een nieuwe invulling kreeg. Op dat moment werd in de Verenigde Staten het recht op privacy, dat voorheen louter sociaal recht was, ook juridisch omschreven en dus via de rechtbank afdwingbaar. De aanleiding was een rechtszaak die het gebruik van een amateurkijker van een vrouw zonder haar medeweten in een reclamecampagne betrof. Meteen wordt duidelijk dat het voyeuristisch karakter van een beeld niet noodzakelijk te maken heeft met de fotografische act an sich, maar vooral ook met de context waarin het opduikt: beelden die in intieme kring worden bekeken laten zich veel minder makkelijk als voyeuristisch bestempelen of vallen in elk geval buiten het domein van het publieke recht. Voyeurisme is dus (minstens) een zaak van twee, relatief onafhankelijk van elkaar opererende actoren, die van de beeldenmaker en die van de distributeur. Het gevolg is dat niet alleen de fotograaf ervan kan worden beticht, maar ook (en vooral) diegene die het beeld in omloop brengt. Het hedendaags voyeurisme is dan ook nauw verbonden met de sinds 1890 ontstane alliantie tussen beeldproducenten die een ongelimiteerde stroom van beelden aanleveren en grootschalig opererende distributeurs (de geïllustreerde pers) die deze beelden op een massale schaal verspreiden in de publieke ruimte waar ze gretig verslonden worden door een op sensatie belust publiek. Voyeurisme kan niet beschouwd worden als een inherent kenmerk van het fotografische beeld, maar is een 'kwaliteit' die het opgespeld krijgt door de context waarin het figureert.

Productie, distributie, receptie bepalen dus samen of het fotografische beeld al dan niet een voyeuristisch karakter heeft. De tentoonstelling versmalt dit uiterst complexe verhaal met meerdere actoren echter tot een simpel, hapklaar schema. In eerste instantie lokaliseert ze het voyeuristisch karakter van het beeld in haar inhoud, in wat het toont, later nuanceert ze die (inderdaad nogal enge) definitie weliswaar door te stellen dat het fotografisch voyeurisme zich ook uitkristalliseert in een specifieke formele strategie. Door voyeurisme uitsluitend tot een inhoudelijke dan wel formele kwestie terug te voeren, dreigen de tentoonstellingsmakers bepaalde genres echter zonder meer als voyeuristisch te bestempelen; dat genres in de loop van de geschiedenis transformaties doormaken, lijken ze volledig te veronachtzamen. Of ze zich nu buigen over straatfotografie, pornografie, surveillance, oorlogsfotografie of de paparazoffotografie, telkens weer wordt de gehele praktijk als wezenlijk voyeuristisch geduid. Hoe problematisch dit wel is, wordt bijvoorbeeld duidelijk in het luik gewijd aan de straatfotografie.

Het problematische karakter van de benadering van straatfotografie heeft alles te maken met het resoluut hedendaagse perspectief van waaruit dit genre beschreven wordt. Vandaag is straatfotografie een praktijk die veel minder hoog in aanzien staat dan een aantal decennia geleden, een verschuiving die ongetwijfeld te maken heeft met een gevoelige verandering in onze opvatting over het optreden van de fotograaf in de publieke ruimte. In een aantal Europese landen wordt het rovende oog van de fotograaf tegenwoordig

 **Quadriennale 2010 Düsseldorf**

[www.quadriennale-duesseldorf.de](http://www.quadriennale-duesseldorf.de)

## REAL PRESENCES


11 September 2010 – 16 January 2011

Tacita DEAN Olivier FOULON Andreas HOFER  
Henrik OLESEN Kirsten PIEROTH Stephen PRINA  
Rirkrit TIRAVANIJA Joëlle TUERLINCKX  
Susanne M. WINTERLING Cerith WYN EVANS

MARCEL BROODTHAERS TODAY



**KUNSTVEREIN**  
FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN  
DÜSSELDORF

**Stadtwerke  
Düsseldorf** 

**KUNSTHALLE  
DÜSSELDORF**

 Landeshauptstadt  
Düsseldorf

Kunsthalle Düsseldorf and Kunstverein  
für die Rheinlande und Westfalen  
Grabbeplatz 4, 40213 Düsseldorf  
[www.kunsthalle-duesseldorf.de](http://www.kunsthalle-duesseldorf.de)  
[www.kunstverein-duesseldorf.de](http://www.kunstverein-duesseldorf.de)



foto: Olga Weststrate

# F

**FONDS VOOR  
BEELDENDE KUNSTEN  
VORMGEVING  
EN BOUWKUNST**

## Het Fonds BKVB zoekt leden voor de subcommissie beeldende kunst

Zie [www.fondsbkvb.nl](http://www.fondsbkvb.nl) voor meer informatie  
Reageren kan tot 1 oktober 2010

## INDIAN SUMMER 2010 ARTISTS' LECTURES AT DE ATELIERS

**PAUL SIETSEMA** (LOS ANGELES) Tuesday October 12

**SUSAN PHILIPSZ** (BERLIN) Tuesday October 19

**BARBARA BLOOM** (NEW YORK) Tuesday October 26

**TRISHA DONNELLY** (NEW YORK) Tuesday November 2

**WILLEM DE ROOIJ** (BERLIN) Tuesday November 9

**ANDREAS HOFER** (BERLIN) Tuesday November 16

You are welcome to join these talks at De Ateliers, Stadhouderskade 86, Amsterdam. Lectures start at 5 pm sharp. Entrance 5 euro. RSVP [office@de-ateliers.nl](mailto:office@de-ateliers.nl). Changes may occur. Check [www.de-ateliers.nl](http://www.de-ateliers.nl) for updates.

De Ateliers offers young artists the opportunity to develop their work in a private studio with the support of a stipend and critical feedback from artists and critics. Next deadline for applications: February 1st, 2011.

TUTORS 2010-2011: Rob Birza, Dominic van den Boogerd, Marlene Dumas, Melvin Moti, Bojan Sarcevic, Marien Schouten, Willem de Rooij, Fiona Tan, Didier Vermeiren, Marijke van Warmerdam.

GUEST TUTORS 2010-2011: Barbara Bloom, Angela Bulloch, Trisha Donnelly, Chris Evans, Bart van der Heide, Andreas Hofer, Erik van Lieshout, Susan Philipsz, Avery Preesman, Vivian Rehberg, Paul Sietsema, Sean Snyder.





Georges Dudognon

Greta Garbo in de club St. Germain, ca. jaren 50  
San Francisco Museum of Modern Art, Members of Foto Forum, 2005.200 © Estate of Georges Dudognon

aardig ingeperkt door het zogenaamde portretrecht waardoor iedereen wiens beeltenis fotografisch wordt vastgelegd expliciet zijn toestemming moet geven voor de publicatie van die afbeelding, een juridische eis die de facto elke vorm van straatfotografie onmogelijk maakt. Het is dan ook meer dan waarschijnlijk dat de in deze tentoonstelling geëtaleerde opvatting als zou de straatfotografie in haar geheel een licht voyeuristische toets hebben, precies het gevolg is van ons hedendaags ongemak ten aanzien van deze beelden en de manier waarop de fotograaf ze bekomen heeft. De vraag blijft echter of dat ook geldt voor de straatfotografie uit de ruime eerste helft van de 20ste eeuw: de context waarin fotografen toen werkten, de verhouding tussen privé en publiek, tussen straat en interieur, waren toch wat complexer dan deze tentoonstelling suggereert. Is het werkelijk

mogelijk om het werk van Paul Strand, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Garry Winogrand, Alair Gomes onder dezelfde noemer van het voyeurisme te plaatsen (kan hier überhaupt wel sprake zijn van voyeurisme)? Wordt hier niet een al te grove borstel gehanteerd om de fijne, doch fundamentele verschillen tussen al deze oeuvres te kunnen schetsen?

Diezelfde neiging om vanuit een vooringenomen hedendaagse blik naar historische beelden te kijken, treft ook het deel gewijd aan de naaktfotografie (de beeldpraktijk bij uitstek die men associeert met voyeurisme). Het begint al bij de kwalificatie van de 19de-eeuwse naakten als puur pornografische beelden. Deze reductie houdt echter geen rekening met de context waarbinnen deze naakten ontstonden. Zo ging het hier meestal om naaktstudies gemaakt in

opdracht van schilders, en dus om beelden die in eerste instantie enkel in het atelier opdoken. Dat wil niet zeggen dat ze ook niet elders gretig aftekenden, maar van een heuse pornografische industrie zoals we die vandaag kennen was geen sprake. Het is overigens opmerkelijk dat de tentoonstelling de 20ste-eeuwse versie van het pornografisch naakt vermijdt, wat toch een bizarre keuze is gezien ze het verband tussen de fotocamera en het voyeurisme wil onderzoeken. In de plaats daarvan krijgt men het gangbare menu van fotografen voorgeschoteld (Robert Mapplethorpe, Larry Clark, Nobuyoshi Araki enzovoort) die dit 'aangebrachte' thema verkennen in hun beelden. We zien hier niet het 'naakte', ruwe voyeurisme van de pornografie, maar een via allerlei kunstgrepen opgekuiste, aangeklede en opgewaardeerde variant.

De optie om telkens voor de 'veilige', want reeds overbekende fotografen en fotografische praktijken te kiezen, verdraagt wellicht de echte inzet van de tentoonstelling. Het begrip 'voyeurisme' is hier niet meer dan een kapstok om werk van beroemde/beruchte fotografen nog maar eens aan op te hangen, met als uiteindelijk doel: een vlotte, op de luchtig geklede toerist afgestemde zomertentoonstelling. Het resultaat is een makke tentoonstelling die alle valkuilen elegant omzeilt – ze wil noch moraliseren, noch nodeloos shockeren – maar die precies daardoor uiteindelijk niets anders is dan een oefening in het ijle. **Steven Humblet**

→ *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera* nog tot 3 oktober in Tate Modern, Bankside, London SE1 9TG (020/7887.8888; www.tate.org.uk).

## Architectuur en Vormgeving

**Jos. Bedaux (1910-1989).** 'Jullie kunnen wel iets mooi vinden, ik weet wat mooi is', riep architect Jos. (Jo) Bedaux regelmatig tegen zijn zonen tijdens discussies op kantoor. De pater familias van de Tilburgse architectendynastie had het van geen vreemde. Zijn eigen vader was aannemer geweest en het verhaal gaat dat hij op een goede dag zijn vijf zonen op een rij zette en hen hun toekomstige beroepen meedeelde. 'Jij komt in de zaak, technische man', zei hij tegen de oudste zoon. 'Jij', zei hij tegen Jos., 'ook in de zaak: boekhouding.' De derde zoon moest wiskunde gaan studeren en tegen de laatste twee zei hij: 'Jij arts en jij apotheker, dat zijn beroepen die goed betalen.' Zo werd Jos. boekhouder bij zijn vader, maar ook kreeg hij tekenlessen en werkte hij als metselaar en timmerman. Op 22-jarige leeftijd kreeg hij de kans om zelf te gaan ontwerpen en dat was het begin van een omvangrijk oeuvre in de regio Tilburg. Ter gelegenheid van zijn honderdste verjaardag vond een tentoonstelling plaats in CAST (Centrum voor Architectuur en Stedenbouw Tilburg) en verschenen een architectuurgids met al zijn gebouwen en een BONAS-publicatie over zijn werk. (BONAS: Bibliografieën en Oeuvrelijsten van Nederlandse Architecten en Stedenbouwkundigen)

De architectuurgids is geschreven door zijn zonen George en Frans, die misschien niet weten wat mooi is, maar zeker onbevengden kunnen schrijven over wat ze mooi vinden. De persoonlijke commentaren geven dit boekje een intiem karakter. 'Dit ontwerp is zonder twijfel Bedaux' mooiste werk.' (over de universiteit van Tilburg) 'Hij reed jarenlang open Chevrolets Belair totdat in 1956 Citroën met zijn DS op de markt kwam en Bedaux voor de verleiding van deze godin zwichtte.' (naar aanleiding van een kapel en een garage in opdracht van garagehouder Hein de Groot) 'Mocht je denken dat bij Bedaux alles van hetzelfde is, dan kom je er bij dit huis zeker achter dat daar geen sprake van

Future Park I

'Teach Me to Disappear'  
Paul Elliman & Nicole Macdonald

29 August – 3 October 2010

Future Park II

'Reproduction Direct from Nature'  
Zachary Formwalt

17 October – 21 November 2010  
Opening 16 October, 17.00

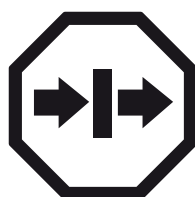
'User's Manual: The Grand Domestic Revolution'

**Casco**

Continuing till October 2011

Casco  
Office for Art, Design and Theory

Nieuwekade 213–215  
3511 RW Utrecht  
The Netherlands  
T/F +31 (0)30 2319995  
www.cascopejects.org  
info@cascopejects.org



De Overslag

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

T/m 26.09 De Overslag presenteert...Dromedaris (est. 1988) | vierde in de reeks presentaties van werk van kunstenaars die werkzaam zijn in een van de vele atelierclusters die Eindhoven herbergt

JEROEN OFFERMAN &amp; Friends

Portable Psycho Shower Scene Stage Set Party, Part 1

Exhibition, Experiment & Masterclass in Contemporary, Conceptual, Film-, Stage- and Visual Arts  
October/ November 2010 | for info and exact dates and hours check website after 15 September



# Jacques Tati – Deux Temps, Trois Mouvements

i.s.m. het Filmfestival Gent  
van 15 oktober 2010 tot en met 16 januari 2011



Caermersklooster  
Provinciaal Cultuurcentrum  
Vrouwebroersstraat 6 – 9000 Gent

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

de tentoonstelling is betalend (8 € / 6 €)  
alle dagen open van 10-17u (toegang tot 16.30u)  
gesloten op maandag, 25 dec. en 1 jan.

## GROUP SHOW curated by RE: 09-2010 till 26-09-2010

Alexandra Leykauf (DE), Anouk Kruithof (NL), Claudia Weber (DE),  
Dominique Somers (BE), Edward Clydesdale Thomson (UK), Eva-Fiore  
Kovacovsky (CH), Jimmy Robert (FR), Kathleen Vinck (BE), Michèle Matyn  
(BE), Sara Deraedt (BE), Saskia Noor van Imhoff (NL), Tania Theodorou  
(EL), Valérie Mannaerts (BE)



(NL), Claudia Weber (DE),  
Thomson (UK), Eva-Fiore  
Vinck (BE), Michèle Matyn  
hoff (NL), Tania Theodorou

## A GROUP SHOW curated by RE: 04-09-2010 till 26-09-2010

croxhapox Lucas Munichstraat  
opening 03-09-2010 at 20:00  
26-09-2010: Wednesday till  
<http://www.punctum.be>

## GROUP SHOW curated by RE: 09-2010 till 26-09-2010

croxhapox Lucas Munichstraat 76/82 9000 Ghent (Belgium)  
opening 03-09-2010 at 20:00 opening hours 04-09-2010 till  
26-09-2010: Wednesday till Sunday 14:00-18:00 more info  
<http://www.punctum.be>

nomadisch  
kunstencentrum  
m●ussem

Tien jaar smullen van Arabische schoonheid



12 NOVEMBER – 4 DECEMBER 2010 | ANTWERPEN + BRUSSEL | DANS-THEATER-MUZIEK-LITERATUUR-PERFORMANCE-VIDEO

WWW.MOUSSEM.BE 03 286 88 52 INFO@MOUSSEM.BE



# GALERIE GRETA MEERT

KOEN VAN DEN BROEK — CATHARINA VAN EETVELDE

09/09/2010 – 06/11/2010

OUVERT DU MAR AU SAM 14:30 – 18:00 / RUE DU CANAL 13 – 100 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



Jos. Bedaux

Universiteit van Tilburg, hoofdgebouw, 1962



Jos. Bedaux

Woonhuis Callebout, Turnhout, 1976

is.' (over woonhuis Van Tuyn, de toenmalige directeur van frisdrankfabriek Exota) 'Gaat het snel zien anders bent u te laat.' (over de Losserhof) Je voelt de betrokkenheid en soms ook de verwondering van de zonen terwijl ze de gebouwen bekijken en soms nog de oorspronkelijke opdrachtgevers spreken. In gedachten zie je een Brabants equivalent van de zoektocht van Nathaniël Kahn naar de drijfveren van vader Louis Kahn, zoals verfilmd in *My Architect*.

De meer formele zoektocht naar Bedaux' drijfveren van Christel Leenen (BONAS) leidt langs een gevarieerd oeuvre in stijl en omvang, dat aan belang toeneemt naarmate zijn invloed en netwerk groter wordt. Zijn werk ontwikkelde zich losjes van traditionalistisch naar modernistisch, maar terecht wijst Hans Ibelings in het voorwoord op de synthese tussen beide, met name in de combinatie van moderne vrije plattegronden en traditionele omsloten ruimtes. Als belangrijkste kenmerken voor zijn gebouwen worden vooral de zuivere maatverhoudingen genoemd. Concrete elementen zijn ook gekeimde baksteen, Vlaams metselverband, door de goot zakkende dakkapellen en patio's. Wat volgens Bedaux mooi is, is overigens niet zo eenduidig; evenmin of 'mooi' eigenlijk wel zo belangrijk voor hem was. De bizarre combi-

natie van klokgevels en een classicistische lijstgevel met fronton (Kantoorgebouw en magazijn Ackermans, 1949) doet bijvoorbeeld vermoeden dat hij in ieder geval geen stijlzuiverheid nastreefde. Dit vroege werk doet misschien mede daarom op verrassende wijze denken aan recent werk van Sjoerd Soeters en Wilfried van Winden in Alkmaar. En die dakkapellen à la Bedaux zijn inmiddels een terugkerend verschijnsel in Vinexland.

Interessant is dat het familiebedrijf is voortgezet. Niet alleen George en Frans werkten bij Jos. Bedaux op kantoor, zoon Peer nam het bedrijf over samen met Jacq. de Brouwer. Doordat architectenbureau Bedaux de Brouwer voortborduurde op het werk van Jos. bleven zijn naam en werk levend. Inmiddels is ook Peer met pensioen en werkt zijn zoon Pieter als assistent-ontwerper in de zaak.

De regionale reikwijdte, het familiebedrijf, de verwevenheid met het katholieke verenigingsleven, het belang van muziek en de herkenbare Bedaux-stijl – het zijn allemaal ingrediënten voor een prachtige architectuur-streekroman. De architectuurgids en de BONAS-publicatie behandelen het werk van Jos. Bedaux op een meer geïsoleerde manier. Enerzijds is de BONAS-uitgave (vanzelfsprekend) een gede-

gen architectuurhistorische studie die welkome verdieping biedt in een tijd waarin de neotraditionalistische bouwstijl steeds meer terrein wint. Anderzijds is het alweer een in zichzelf gekeerde monografie over de Bedaux', hun nazaten en hun werk. Na deze grondige studie is nu dan hopelijk de weg vrij voor een boek waarin relaties worden gelegd tussen het werk van Bedaux en recente neotraditionalisten of zelfs postmodernisten in Nederland en Vlaanderen. Opdat we eindelijk meer inzicht krijgen in de betekenis van hun werk voor de ontwikkeling van de Nederlandse en Vlaamse architectuurgeschiedenis.

Indira van 't Klooster

→ De tentoonstelling over Jos. Bedaux liep van 18 april tot 25 juni 2010 in CAST, Centrum voor Architectuur en Stedenbouw Tilburg ([www.castonline.nl](http://www.castonline.nl)). Van 10 september tot 15 oktober is een deel van de tentoonstelling te zien in het Gemeentehuis van Goirle, Oranjeplein 1, 5051 LT Goirle. Zie ook [www.josbedaux.nl](http://www.josbedaux.nl). De boeken: George en Frans Bedaux, *Jos. Bedaux 1910-1989 Architectuurgids*, Tilburg, uitgave Stichting Jos. Bedaux Architect, 2010; Christel Leenen m.m.v. Eveline van Es, *Jos. Bedaux architect (1910-1989)*, Rotterdam, uitgave van Stichting BONAS/NAI, 2010.

## 28-08 TM 25-09 POST DORDT

Tentoonstelling met Christoph Both-Asmus, Cheng Yan Tan, Priscila Fernandes, Jimini Hignett, Thijs Jansen, Sanne Klijs, Willem Popelier, Dominique Teufen, Veridiana Zurita.

Een keuze uit het werk van kunstenaars die dit jaar afstudeerden aan één van de Masteropleidingen in Nederland door Anna van Leeuwen (freelance kunst-redacteur), Theo Tegelaers (curator SKOR) en Maaïke van de Wiel (CBK Dordrecht).

## 11-09, 20 UUR [FILUISTER 15

met optreden van Glissando + Matt Bauer + True Bypass ([myspace.com/fluister](http://myspace.com/fluister))

## 16-09 ARTIST TALK

Katrin Korfmann en Sara Wookey

## 07 TM 10-10 CAMERA JAPAN FESTIVAL- EDITIE DORDRECHT

o.a. met optreden van Lullatone (Nagoya) en Aus (Tokyo)

## 24-10 [FILUISTER 16

met optreden van Lawrence English (Australië) + John Chantler (UK)

## TM 03-10 CORRIE BRANDS

toont werk in Recycloop 2012Architecten

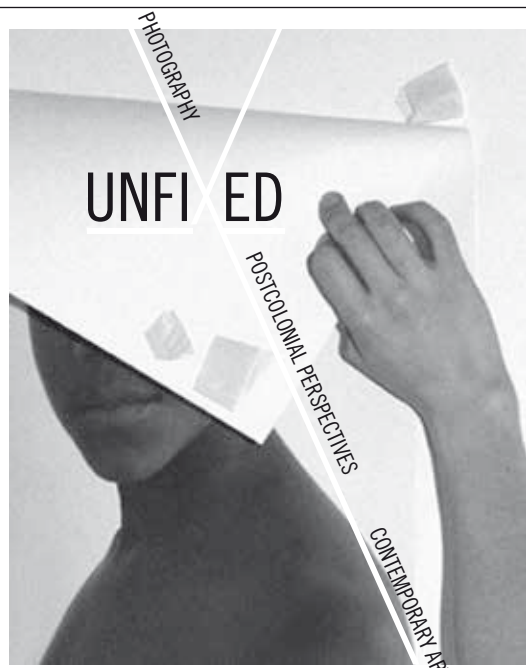
## 23-10 tm 04-12 UNFIXED

Tentoonstelling met Hank Willis Thomas (USA), Ootobong Nkanga (FR/NIGERIA), Naro Snackey (NL), Keith Piper (ENG), Hulleah Tsinhnahjinnie (USA) en Charif Benhelima (BE).  
15-11 Workshop UNFIXED  
16-11 Symposium UNFIXED  
Concept: Sara Blokland & Asmara Pelupessy ([www.unfixedprojects.org](http://www.unfixedprojects.org))



CENTRUM BEELDDE KUNST  
VOORSTRAAT 180  
3311 ES DORDRECHT  
[WWW.CBKDORDRECHT.NL](http://WWW.CBKDORDRECHT.NL)  
T +31 78 6314689  
F +31 78 6315343  
E [CBK@DORDRECHT.NL](mailto:CBK@DORDRECHT.NL)

OPENINGSTIJDEN:  
WOENSDAG TM ZATERDAG  
12-17 UUR  
EERSTE ZONDAG V/D MAAND  
12-17 UUR



### ARTISTS & SPEAKERS

CHARIF BENHELIMA (BE)  
OTOBONG NKANGA (NG/FR)  
KEITH PIPER (UK)  
NARO SNACKEY (NL)  
HULLEAH TSINHNAHJINNIE (US)  
HANK WILLIS THOMAS (US)  
KOBENA MERCER (UK)

**EXHIBITION** 23 OCTOBER – 5 DECEMBER 2010

**WORKSHOP** 15 NOVEMBER 2010

**SYMPOSIUM** 16 NOVEMBER 2010

**PUBLICATION** 2011

[WWW.UNFIXEDPROJECTS.ORG](http://WWW.UNFIXEDPROJECTS.ORG)

CENTRE FOR CONTEMPORARY ART DORDRECHT,  
VOORSTRAAT 180 THE NETHERLANDS

## Aanwinsten

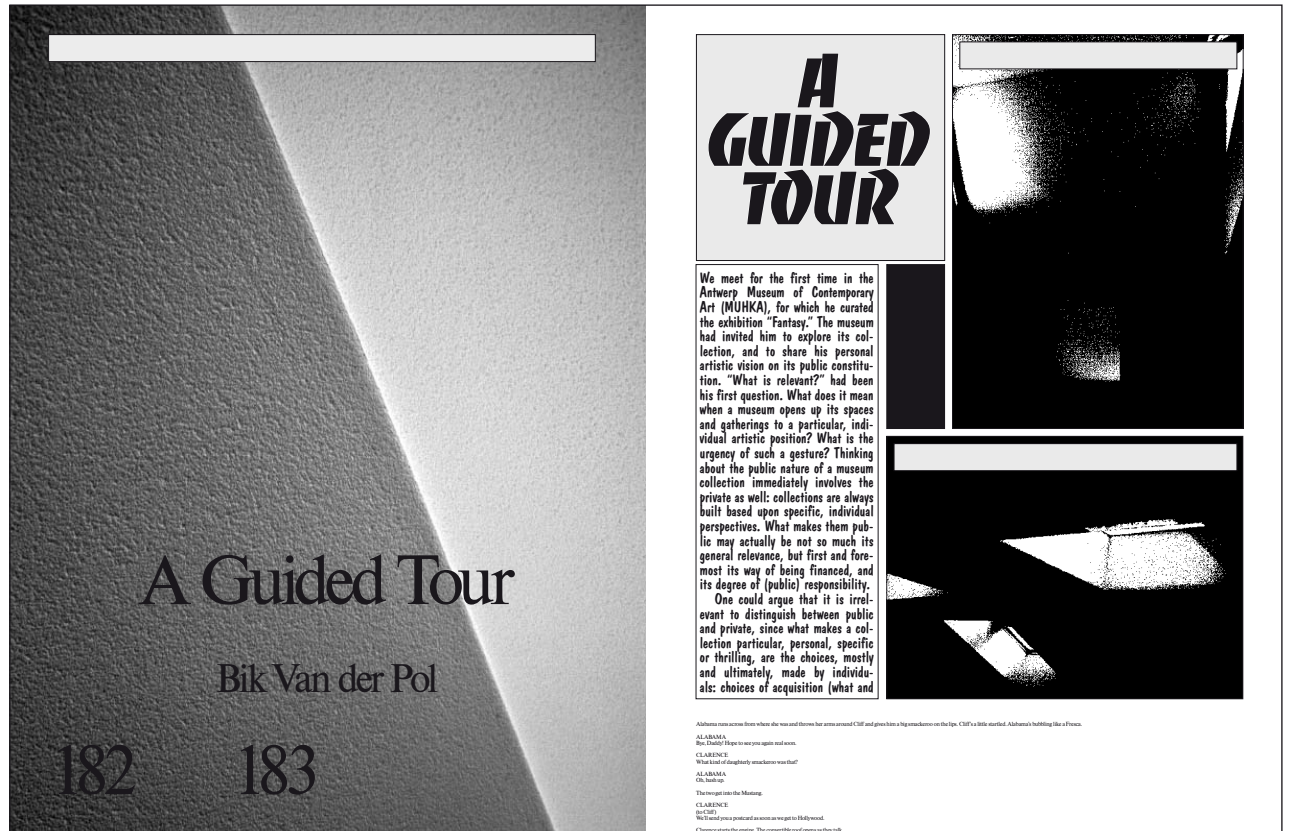
**Nieuw werk Lawrence Weiner in Stedelijk Museum.** De Vrienden van het Stedelijk Museum hebben een nieuw werk van de Amerikaanse kunstenaar Lawrence Weiner aan het museum geschonken. Het is geïnstalleerd tegenover de bekende muurschildering van Karel Appel, in het voormalige restaurant. Weiner heeft het werk ook gemaakt in dialoog met het werk van Appel uit 1956. ([www.stedelijk.nl](http://www.stedelijk.nl))

**Vijf nieuwe sleutelwerken voor Bonnefantenmuseum.** Een ambitieuze actie ten behoeve van de collectie van het Bonnefantenmuseum heeft geleid tot de verwerving van vijf sleutelwerken van René Daniëls (*Zonder titel*, (zeegezicht), 1979), Robert Mangold (*Ring Image B (Variation)*, 2008), Robert Ryman (2 werken uit de reeks *Large-Small, Thick-Thin, Light Reflecting, Light Absorbing*) en Luc Tuymans (*Dough*, 2005). In totaal vertegenwoordigen deze werken een bedrag van bijna drie miljoen euro. In één klap kan het museum aan ieder van deze kunstenaars een aparte zaal wijden. Aan de basis van deze aanwinsten liggen partiële schenkingen van de betrokken kunstenaars en hun vertegenwoordigers, en de financiële ondersteuning door de Provincie Limburg, de BankGiro Loterij, de Mondriaan Stichting, de Vereniging Rembrandt en de Vrienden van het Bonnefantenmuseum. ([www.bonnefanten.nl](http://www.bonnefanten.nl))

## Publicaties

**Crack. Koen van den Broek. Painting.** Tijdens het voorbije voorjaar had Koen van den Broek gelijktijdig solotentoonstellingen in het S.M.A.K. in Gent en in het K.M.S.K. in Antwerpen. Naar aanleiding van zijn eerste overzichtstentoonstelling *Koen van den Broek: Curbs and Cracks* in Gent verscheen ook een opmerkelijke monografische publicatie: *Crack. Koen van den Broek. Painting*. In een korte epiloog benadrukt samensteller Wouter Davidts evenwel dat het boek opgevat is als een visueel en discursief project dat meer wil zijn dan een catalogus die met enkele essays een tentoonstelling van een discours voorziet. Door de radicale vormgeving van Metahaven springt het boek als eigenstandig object alvast in het oog. Dat uitgesproken objectkarakter is evenwel slechts een van de aspecten van het hybride statuut dat het boek opmerkelijk maakt, een statuut tussen dat van *artist book*, kunstenaarsmonografie en tentoonstellingscatalogus.

De titel *Curbs and Cracks* was erg toepasselijk voor de tentoonstelling die werk van Koen van den Broek uit de afgelopen tien jaar structureerde rond enkele formele en thematische motieven. Van den Broek schildert voornamelijk atypische 'landschappen' op basis van foto's die hij *on the road* schiet en die hij vervolgens al schilderend herinterpreteert tot beelden die vaak de kantelingen opzoeken tussen abstractie en figuratie. Stoepranden (*curbs*) zijn zowat zijn meest herkenbare motief geworden – John C. Welchman noemt ze in zijn bijdrage aan het boek een *focal form* voor Van den Broeks verkenning van ruimtelijke grenzen en perspectivische vervorming. Barsten (*cracks*) in het wegdek zijn een ander terugkerend motief. Zoals de stoepranden zijn ze op zich banale aanleidingen voor sterke grafische tekeningen. In de titel van het boek is *Curbs* weggefallen, en *Cracks* werd *Crack* – veranderingen die programmatisch blijken voor de benadering in het boek. Het tweehonderdtal gereproduceerde werken is er niet diachroon gegroepeerd volgens motieven (*cracks* en *curbs* en andere), maar gepresenteerd in een droge chronologische openvolging met telkens



één werk per pagina, van het begin tot het einde van het boek. De interpretatie van deze selectie uit 10 jaar productie gebeurt hier in de eerste plaats in de essays die de chronologische afwikkeling onderbreken, en eerder in de vormge-

ving van de 'tentoonstellingsruimte van het boek' dan door een ordening van de werken daarbinnen. *Crack* kan op zichzelf en in de enkelvoudsvorm behalve 'barst' ook 'cocaïne' of 'kut' betekenen, een set aan betekenissen die vooruit

# S L E W E

## Ian Davenport

04.09 - 02.10.2010

---

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

## Paul Drissen

09.10 - 06.11.2010

**Slewe Gallery**  
Kerkstraat 105 A  
NL-1017 GD Amsterdam

Expodium  
platform voor  
jonge kunst

01.10.2010 - 29.10.2010  
**Expodium Orbits #3**  
**New Strategies DMC**  
Als pilot voor ons residency programma gingen Nikos Doulos en João Evangelista naar Detroit. Orbit #3 toont hun resultaten.  
Opening: 1 okt. 17.00-20.00

19.10.2010-22.10.2010  
**Workshop**  
**Markus Miessen**  
Als voorproefje op de tweede Expothesis geeft auteur Markus Miessen (Studio Miessen) een workshop. (i.s.m. Utrechts Consortium)  
Coming Soon:  
**Booklaunch**  
Expodium presenteert Expodium Edition #2: Malleability Revisited.

12.11.2010 - 14.11.2010  
**Interventies**  
**Malleability Revisited**  
Het onderzoekstraject 'Malleability Revisited: The need for new Strategies' mondt ook dit jaar uit in een serie interventies in de publieke ruimte.  
Deelnemende kunstenaars: Philippe Van Wolputte, Ruth Sacks, Francesca Grilli, Sachi Miyachi, Julien Grossmann, Chris Meighan, Pilvi Takala

Website  
[www.expodium.nl](http://www.expodium.nl)  
Telefoon  
+31 30 261 97 96  
Openingstijden  
maandag t/m vrijdag  
10.00 - 18.00u  
Locatie  
Krugerstraat 11, Utrecht  
Met dank aan:  
Gemeente Utrecht  
Stichting Doen  
SNS Reaal Fonds

loopt op de referenties aan de Amerikaanse filmcultuur in het boek, maar ook op de nevenschikking van interpretaties van eenzelfde productie.

Drie essays karakteriseren de positie van Koen van den Broek ten opzichte van film, fotografie en abstractie. Merel van Tilburg bespreekt Van den Broek als een *travelling painter* en een *cinophile painter*. Ze bekijkt Van den Broeks werk vanuit zijn affiniteit met de *road movie* en interpreteert het als een onderzoek dat wil nagaan of schilderkunst de hedendaagse moderniteit nog kan vatten. In het al eerder verschenen *The Blinding of Photography* positioneert Dirk Lauwaert Koen van den Broeks werkwijzes en werk ten opzichte van de fotografie. Lauwaert betoogt dat in Van den Broeks doeken enerzijds het fotografische kijkdispositief prominent aanwezig is, maar dat anderzijds de fotograaf Van den Broek er weerwoord krijgt van de conceptuele schilder. Zo kan de 'overdreven' perspectivische vervorming van nabije scènes in de schilderijen nooit door onze stereoscopische waarneming, maar slechts door de camera geregistreerd worden en ook de *décadrage* van de onderwerpen die naar of buiten het kader geduwd worden is tot het cameradispositief terug te voeren. Koen van den Broek haalt echter uit de fotografische beeldvlakken ook grafische lijnen naar voor, in wat Lauwaert een 'overspelings' van het fotografische noemt. Bij fotografie komt immers geen 'grafie', geen tekening, te pas en daarom is voor Lauwaert de ondertekening die bij Koen van den Broek vaak tussen de verschillende verflagen zichtbaar blijft karikaturaal-kritisch voor de fotografische opname die eraan voorafging. In dat opvoeren van de afstand tussen schilderij en foto ziet Lauwaert een conceptuele positie die sterk afwijkt van die van Tuymans of Richter, die eveneens als schilders aan de fotografische beeldcultuur refereren. Zo duidelijk als deze eerste twee essays hun argument opbouwen, zo ontwijkend lijkt de bijdrage van Andrew Renton, een van de curatoren van de tentoonstelling. In acht achtelozeden bedenkingen plaatst Renton Van den Broek tegenover de nalatenschap van de abstracte schilderkunst.

Drie andere essays brengen geen interpretatie door een meta-positionering, maar concentreren zich op enkele eenmalige gebeurtenissen binnen of op de rand van Van den Broeks praktijk. John C. Welchman beschouwt Van den Broeks samenwerking met John Baldessari. De reeks *This an Example of That* (2008) bestaat uit vergrotingen van door Baldessari geselecteerde zwart-witfoto's die door Koen van den Broek beschilderd werden, volgens Welchman met toespelingen op zowel Baldessari's typische maskeringen als op Van den Broeks eigen iconografie, zodat bij het bekijken van de reeks twee oeuvres 'dagen'.

Wouter Davidts vraagt zich in *Blank or Empty* af hoe het werk *Solution* (2006) moet worden geïnterpreteerd. Het werk is het eerste van een reeks schilderijen die Van den Broek maakte als hernemingen van eerder werk en toont een blauw en een rood fragment van een stoerprand in een verder ijl roos kleurveld. Voor welk probleem is *Solution* een oplossing? Davidts' speculatieve antwoord bestaat uit het projecteren van een structureel model op Van den Broeks productie. Hij stelt voor om Koen van den Broeks *body of works* te begrijpen als een onderzoek naar de voorstelling van ruimte – lege ruimte en niet de leegte van de abstractie. In *Solution* wordt volgens Davidts de uiterst mogelijke positie in dit onderzoek gerealiseerd. Het werk vormt daarmee een tegenpool voor de zeer figuratieve landschappen en brengt zo het geheel van het oeuvre in evenwicht. De lectruur van een individueel werk loopt zo uit op het 'aan elkaar lezen' van de productie tot een samenhangend oeuvre. Dit is de crux van heel wat recente monografieën: niet langer een leven-en-werkenbewijs, zoals in het biografische eerste deel van de klassieke postume kunstenaarsmo-

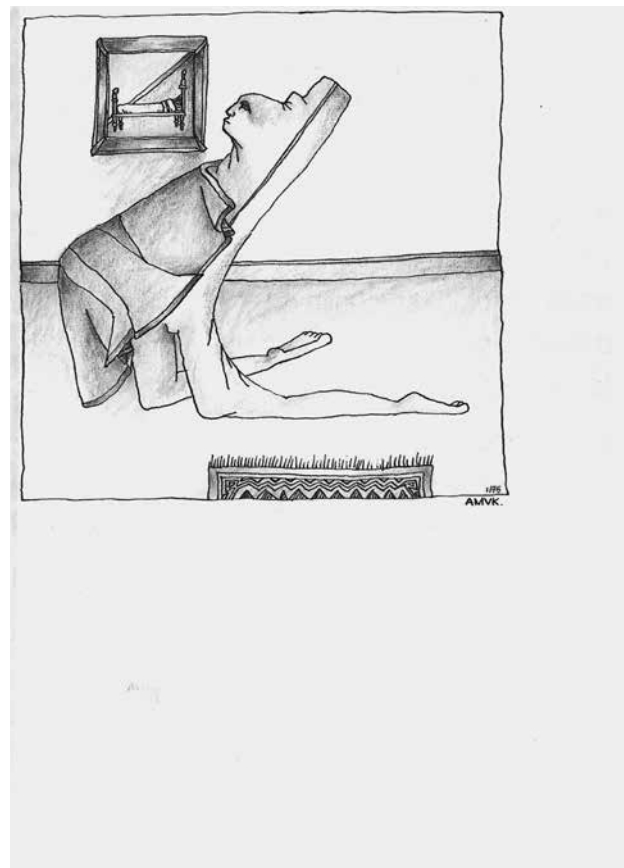
nografie, maar op essayistische wijze de eenheid van een individuele productie aanwijzen. Ook in Welchmans essay gebeurt dit, zij het *en passant*, in het aanwijzen van de stijlen (!) van de auteurs Van den Broek en Baldessari.

Het laatste essay is in feite een kunstenaarsbijdrage van Bik Van der Pol. Het duo, dat zelf meerdere interventies in museumcollecties maakte, werd uitgenodigd voor een reflectie over Koen van den Broeks interventie in de collectiepresentatie van het MHKA in 2008, *Collectie XXII Fantasy* – een interventie die in het boek ook gedocumenteerd is. De kunstenaar greep toen niet zozeer met eigen werk in de bestaande collectie in, maar stelde zijn artistieke referenties tentoon, van Jan Cox tot Liam Gillick. Bik Van der Pol vatten deze interventie op als een gedeeltelijke ontsluiting van een ruimer persoonlijk universum, dat ze voor het licht willen brengen. Als kunstenaars doen ze wat een criticus zich moeilijk kan veroorloven: ze beschrijven van den Broeks leefomgeving even buiten Antwerpen als een verlengde van het artistieke universum dat tijdelijk in het MHKA te zien was. *L.A. meets Belgian backcountry*. Pandora's doos wordt nog verder geopend met de slotzin van de reportage, *What is affected by what?*, die alle speculaties uit de klassieke kunstenaarsmonografie oproept. Mens, schilder, werk, artistieke referenties, habitat enzovoort: *What is affected by what?*

Op vraag van Bik Van der Pol fotografeerde Koen van den Broek zijn eigen woning. Zijn foto's zijn door Metahaven, de vormgevers van het boek, niet alleen bij de tekst van Bik Van der Pol gemonteerd, maar ook gebruikt als *backdrop* in de titelpagina's van de essays. Metahaven koos ook steunkleuren die aan Van den Broeks palet refereren. Verwijzend naar de rijke erfenis aan boeken van conceptkunstenaars vraagt Wouter Davidts zich in zijn epiloog af hoe een boekontwerp kan afgestemd worden op de presentatie van een artistieke praktijk. De twee hierboven vermelde strategieën van Metahaven, het hergebruiken van de uitgezuiverde woonplek van de kunstenaar als tentoonstellingskader enerzijds en het afleiden van een formeel vocabularium uit het te accommoderen werk anderzijds, zijn als dusdanig weinig origineel. Deze strategieën behoren tot de standaardformules van monografische overzichten, in musea of boeken, die hun doel – het kaderen van een oeuvre – dikwijls meteen ook voorbijschieten. Metahaven slaagt er daarentegen in een formele en conceptuele inflatie van Van den Broeks artistieke project te vermijden door dit formele kader niet zomaar op het werk of de kunstenaar af te stemmen, maar het een eigen artistieke waarde te geven. Daarmee wordt het werk effectief in reliëf gezet. **Maarten Liefoghe**

→ *Crack. Koen van den Broek. Painting* (met bijdragen van Wouter Davidts, Bik van der Pol, Dirk Lauwaert, Andrew Renton, Merel van Tilburg en John C. Welchman) verscheen in 2010 bij Uitgeverij Lannoo, Kasteelstraat 97, 8700 Tiel (051/42.42.11; [www.lannoo.be](http://www.lannoo.be)) en Uitgeverij Valiz, Gebouw Het Sieraad, Studio K34-K36, Postjesweg 1, 1057 DT Amsterdam (020/676.41.44; [www.valiz.nl](http://www.valiz.nl)). ISBN 9789020988574.

**Anne-Mie Van Kerckhoven. Nothing More Natural.** Eind 2008 vond in het Brusselse Centrum voor Hedendaagse Kunst Wiels een tentoonstelling van Anne-Mie Van Kerckhoven (AMVK) plaats die uitsluitend tekeningen en films omvatte. *Nothing More Natural* was een co-organisatie met het Kunstmuseum Luzern, de Kunsthalle Nürnberg en de Frac Pays du Loire en werd begeleid door een gelijknamige catalogus waarin naast een selectie van beelden op groot formaat ook een inventaris van een kleine 1500 tekeningen op postzegelformaat was opgenomen, en een volledige inventaris van de in totaal 79 films die AMVK realiseer-



Anne-Mie Van Kerckhoven

Man Droomt van Bed terwijl hij Zelf Bed is. Het Onmogelijke Verlangen, 1975

de van 1978 tot 2007. Bovendien bevatte het boek drie essays – van Susanne Neubauer over de films en van Gertrud Sandqvist en Dirk Snauwaert over de tekeningen. Met de tekeningen en de films spanden het boek en de tentoonstelling zich op tussen het 'minst technologische en het meest technologische medium' (inleiding van het boek) uit het oeuvre van AMVK. Zij hanteert overigens niet enkel diverse visuele media, maar schrijft ook teksten en maakt – samen met Danny Devos – muziek.

Je vraagt je bijna af waarom niemand vroeger op het idee is gekomen om op AMVK's tekeningen in te zoomen. AMVK is immers haar hele leven lang met grote intensiteit en inzet blijven tekenen. De inventaris van de tekeningen in het boek begint al in 1970 – AMVK is dan 19 jaar – met het blad *Mijn vader* en vertoont enkel een opvallende schaarste voor de periode van 1980 tot 1984 (waarvoor het boek overigens geen verklaring biedt). Karakteristieke aspecten van AMVK's werk – zoals de talloze vergroeiingen van mens, dier en ding – zijn in de tekeningen al zichtbaar vanaf 1971. Relevant is deze opzet bovendien omdat het hele oeuvre van AMVK vanuit de tekening kan worden gelezen. De films – dat andere medium uit *Nothing More Natural* – illustreren dit zeer duidelijk. In veel gevallen gaat het om animatiefilms die letterlijk zijn opgebouwd uit tekeningen die – op archaische wijze – door hun snelle openvolging beweging suggereren. In sommige gevallen werden van bestaande tekeningen filmshots gemaakt die vervolgens tot een filmisch verloop werden gemonteerd.

Het meest tentoonstellingsachtige deel van het boek *Nothing More Natural* is de uitgebreide beeldband met reproducties van tekeningen op groot formaat. De beeldband

13 / 09 – 17 / 10

HEIDE HINRICHS

Librarian left / room 1

ISABELLE PAUWELS

B&E / room 2

24 / 10 – 12 / 12

PHILIPPE VAN SNICK

DAMIEN DE LEPELEIRE

WALTER SWENNEN

Three Belgian Painters

GALERIE TATJANA PIETERS

WED – SUN FROM 2 – 6 PM  
& BY APPOINTMENT  
BURGGRAVENLAAN 40 / 2<sup>ND</sup> FLOOR  
B – 9000 GENT  
T +32 9 324 45 29  
INFO@TATJANAPIETERS.COM  
WWW.TATJANAPIETERS.COM

**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

**TOMASZ KOWALSKI**

9 September - 16 October 2010

**HENK VISCH**

21 October - 4 December 2010

vangt aan in 1974 – vier jaar later dan de inventaris – met bladen waarin antropomorfe figuren optreden die misvormd worden door allerlei uitwassen of die naar voormenselijke – dierlijke, plantaardige of dingmatige – toestanden metamorfoserend. Opvallend is de erotisering van de lichamen. Bijna elk lichaamsdeel lijkt – als opening of als uitstulping – het statuut van erogene zone te kunnen krijgen. Geregeld wordt de erotisering van het lichaam verbonden met de regressie naar primitieve levensvormen (zo bij de poliepen of zeeanemonen die uit vrouwelijke geslachtsdelen stulpen) of met een vorm van pregenitale erotiek (gerelateerd aan lichaamsvochten en -sappen die door alle mogelijke kieren, spleten en gaten van het lichaam afgescheiden of uitgespoten worden). De chronologisch geordende beeldband biedt uiteraard ook de gelegenheid om – net als in de tentoonstelling – in te zoomen op allerlei ontwikkelingen in AMVK's (getekende) werk. Een van de belangrijkste ontwikkelingen heeft betrekking op wat je met een neologisme 'intermediale feedback' zou kunnen noemen – waarbij AMVK's werkzaamheden in andere media als het ware 'terugslaan' op het karakter van de tekeningen. Zo doen enkele figuren met schematische zwart-witcontrasten uit het midden van de jaren 80 denken aan de schematische, houtsnedeachtige figuren die we omstreeks dezelfde tijd in haar schilderijen op plexiplaten aantreffen. Andere bladen zijn opgedeeld in genummerde tafereeltjes, wat doet denken aan de manier waarop haar animatiefilms worden opgedeeld in heldere tableaux. Een van de interessantste, maar misschien ook de meest ongrijpbare vorm van 'intermediale feedback' in de tekeningen houdt verband met een medium waarmee AMVK al bijzonder vroeg begon te experimenteren: de computer. Vanaf ongeveer 1990 lijkt de lijnvoering in heel wat tekeningen een vreemd soort autonomie te vertonen – alsof de lijn niet door de hand, maar door een computerprogramma wordt gestuurd; alsof ze zichzelf tekent. De lijn kruipt soms welhaast zichtbaar over het blad. Het is een woekerende en instabiele lijn die uitstekend past bij de permanente staat van wording en transformatie die AMVK's universum voortdurend kenmerkt.

De drie essays in het boek zijn van wisselvallige kwaliteit. Susanne Neubauer gaat in op de films van AMVK, maar haar betoog heeft te lijden onder verkrampte pogingen om AMVK's filmwerk aan bepaalde gecanoniseerde vormen van *Big Theory* te lijmen. De parallel met Buckminster Fuller waarmee Neubauer haar essay aanvat, is vergezocht; dat laatste geldt nog meer voor haar vergelijking van AMVK's film *De Vier Uitersten* met de film *Hand Catching Lead* van Richard Serra – in de interpretatie van Benjamin Buchloh dan nog wel. Het enige wat je uit zo'n analyse kan concluderen is dat Amerikaanse postminimale kunst en het oeuvre van AMVK totaal verschillende werelden zijn. Toch wordt het even interessant, namelijk wanneer Neubauer enkele films bespreekt waarin de kunstenaar ons in eigen persoon door haar tentoonstellingen gidst; via didactische performances in deze 'tentoonstellingsfilms' wordt volgens Neubauer gereveleerd hoe AMVK haar tentoonstellingen als een 'krachtenveld' concipieert – inderdaad een belangrijke notie die als een sleutelbegrip voor AMVK's hele werk kan worden ingezet.

Gertrud Sandqvist benadrukt de voorkeursrelatie van AMVK's tekeningen met bepaalde historische vormen van surrealisme en brengt de oneindige transformaties in de bladen in verband met het in kunstmiddens populaire concept 'devenir' van Deleuze en Guattari – een modieuze verwijzing, maar toegegeven, het is moeilijk om er niet aan te denken als je kijkt naar tekeningen als *Man Droomt van Bed terwijl hij Zelf Bed is. Het Onmogelijke Verlangen* (1975). Sandqvist verbindt die referenties ook met de concrete lectuur van een aantal bladen. Haar betoog is hier evenwel

## Nieuwe publicaties

- **Ulises Carrión.** *Gossip, Scandal and Good Manners.* London: The Showroom, 2010. 52 blz. ISBN 978-1-907342-22-6  
Low-budget publicatie (DIN A4, zwart-wit, geniet) bij de eerste solopresentatie in Groot-Brittannië van het werk van de Mexicaanse kunstenaar Ulises Carrión (Veracruz 1941 – Amsterdam 1989). De tentoonstelling werd georganiseerd door eerstejaarsstudenten van de 'MA Curating Contemporary Art Students at the Royal College of Art' in Londen. De tentoonstelling liep van 12 tot 26 juni 2010 in The Showroom. Ulises Carrión noemde zichzelf een taalkunstenaar. Zijn werk is lyrisch en heeft dus niet het rigide karakter van de vroege conceptuele kunst uit de jaren 70. Ulises Carrión is ondertussen vooral bekend als pionier van het kunstenaarsboek, als kunstenaar, theoreticus en uitgever, maar ook als exclusieve boekhandelaar.
- **Vaast Colson.** *To Retitle an Object Daily During the Course of a Show.* Antwerpen: Clean Press #7 en #8 / Maes & Matthys Gallery, 2010. 82 en 173 blz.  
Twee DIN A6-boekjes gevat in een kartonnen foedraal. Elk boekje bevat één reeks identieke kleurfoto's van respectievelijk een plastic afvallemmer (CC Strombeek, 2006) en een Fender Mustang basgitaar (Hessenhuis, Antwerpen, 2007) die met een spanriem zijn opgehangen aan een pilaar. De identieke foto's kregen telkens een andere titel mee. *Clean Press* is de naam waaronder Vaast Colson eigen werk uitgeeft.



moeilijk te volgen omdat de betreffende tekeningen niet bij de tekst zijn afgedrukt en omdat elke duidelijke verwijzing naar de beeldband of de inventaris ontbreekt.

Ten slotte waarschuwt WIELS-directeur Dirk Snauwaert in zijn – stilistisch toch wel zeer ongelukkige – bijdrage voor een al te beperkte, psychoanalytische lectuur die uitgaat van het dagboekkarakter van de tekeningen en voor een interpretatie die, op grond van het overvloedige citeren van concepten en recycleren van stijlen in AMVK's werk, zou concluderen dat het hier om een 'postmodernistische' celebratie van 'lege tekens' gaat. Die waarschuwingen neigen een beetje naar donquichotterie – de vraag blijft immers wie zich dan wel aan die interpretaties bezondigt of de neiging zou hebben om dat te doen – maar van de drie auteurs is Snauwaert zeker degene die het complexe en veelgelaagde karakter van AMVK's werk het meest respecteert. Hij gaat ook het uitgebreidst in op de bronnen van AMVK's werk en legt met name de nadruk op haar wortels in de tegencultuur, in het bijzonder de 'underground stripcultuur'. In de inleiding van het boek – getekend door de directeuren van de vier

- **Gery De Smet.** *See Something? Say Something!* [Gent]: Uitgeverij Schoonheid Voor Het Volk, 2010. 352 blz. ISBN 978-90-79488-99-5  
Afgezien van enkele korte teksten van Philippe Van Cauteren en Sam Steverlynck is deze lijvige monografie een soloproject van de kunstenaar zelf. Vormgeving, fotografie, productie en uitgave werden verzorgd door Gery De Smet. In een omgekeerde chronologie toont het boek een uitgebreid overzicht van de werken gerealiseerd sinds 1984. Deze monografie begeleidt een zomertentoonstelling in het American University Museum van Washington. In september exposeert Gery De Smet in Artetage, dat is het Museum voor Moderne Kunst van Vladivostok.
- **Dominique Gonzalez-Foerster.** *Chronotopes & Dioramas.* New York: Dia Art Foundation, 2010. 94 blz. ISBN 978-0944521-57-1  
Deze kunstenaarspublicatie verscheen naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in Dia at the Hispanic Society of America (New York) die te zien was van 23 september 2009 tot 27 juni 2010. Daar construeerde de Franse kunstenaar onder andere 3 diorama's die elk een andere klimaatzone evoceren. Maar in plaats van opgezette dieren, figureerden boeken in de respectievelijke landschapsimities. Van de cover van het boek zijn 3 varianten ter beschikking, parallel met de 3 diorama's.
- **James Langdon** (redactie en vormgeving). *Book.* Birmingham: Eastside Projects, 2010. 216 blz. ISBN 978-1-906753-22-1  
Dit boek werd gepubliceerd als onderdeel van de tentoonstelling *Book Show* (3 juli tot 4 september 2010). De tentoonstelling bracht kunstenaars en grafische vormgevers samen die de grens tussen kunst en grafische vormgeving opzoeken. Sommige deelnemers creëerden enkel werk voor de tentoonstelling, terwijl anderen enkel de specifieke ruimte van de pagina gebruikten. De tekst *The New Art of Making Books* van Ulises Carrión (1975) staat centraal in het boek. Verder zijn er artistieke bijdragen van onder anderen Melissa Dubbin en Aaron S. Davidson (*Fallen Books*), Daniel Eatock (*All the Blank Spreads from Various Small Fires by Ed Ruscha*), Will Holder (*The Middle of Nowhere*), Simon Starling (*Thereherethere*) en Werkplaats Typografie (*Library Amnesty*). Op de tentoonstelling was tevens werk te zien van onder anderen Richard Venlet, John Latham, Yann Sérandour en de Zwitserse uitgeverij Rollo Press, die vertegenwoordigd was met een gefotokopieerde *bootleg* van de *Xerox Book* (New York: Seth Siegel/ Jack Wendler, 1968). De 100 exemplaren werden niet verkocht, maar enkel geruild voor andere boeken die de bezoekers van de tentoonstelling konden meebrengen.

Samenstelling: Marc Goethals

instellingen die de tentoonstelling organiseerden, onder wie dus ook Snauwaert – valt trouwens op dat er zeer veel culturele, (kunst)historische en theoretische referenties worden vermeld: het werk van AMVK zou onder meer verbonden kunnen worden met cyberpunk, mode, undergroundstrips, middeleeuwse filosofie; met de kunst van de Wiener Secession alsook met die van Maria Lassnig en Eva Hesse... Het houdt niet op. Interessant zou zijn om deze 'bronnen' ook effectief op te sporen en AMVK's werk bijvoorbeeld naast de 'undergroundstrips' te leggen waar het zoveel mee gemeen zou hebben. Ook al gaat men op die manier in tegen AMVK's excessieve syncretisme en is elke poging om haar bronnen en verwijzingen in kaart te brengen een vorm van 'verraad' tegenover het stilistische en mentale omnivoren-domein dat haar werk typeert.

Dirk Pültau

→ Anne-Mie Van Kerckhoven. *Nothing More Natural* verscheen in 2008 bij Verlag der Buchhandlung Walther König, Ehrenstraße 4, 50672 Köln (0221/20596.53; www.buchhandlung-walther-koenig.de/verlag).

### ELI CORTIÑAS

#### *The Excitement of Ownership*

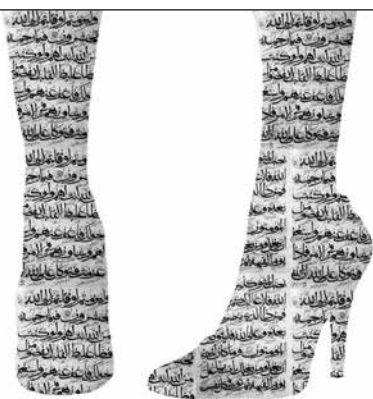
opening 11 september, 12-20u  
tentoonstelling tot 13 november

Galerie Waldburger, Brussel  
www.galeriewaldburger.com

### XXL ART on Waterloo 503 KUNSTGALERIJ

Tentoonstelling van tekeningen en gravuren,  
"COLLECTIESTUKKEN" van ALECHINSKY,  
CORNEILLE, J. PEETERS, P. JOOSTENS,  
G. BERTRAND en LISMONDE 11/09-2/10/2010.  
Tentoonstelling van lithografieën en gravuren :  
MICHELLE CORBISIER, van 7- 30/10/2010.  
Sieraden : Serge Paul BLOM.

De galerij is open donderdag-vrijdag van 14-18u, zaterdag 11-18u.  
Steenweg op Waterloo 503 te 1050 Brussel. [xxlartonwaterloo503@gmail.com](mailto:xxlartonwaterloo503@gmail.com)  
2/12 - 29/01/2011: MULTIPLETS '60-'80 van o.a. VASARELY, ARP, SOTO.



galerie

# TRANSIT

05.09 - 17.10

# Mehdi-Georges Lahlou

*Les Talons d'Allah*

Zandpoortvest 10 - BE 2800 Mechelen T +32 15 336 336 M +32 478 811 441  
art@transit.be - www.transit.be - open: vrijdag, zaterdag en zondag van 14 tot 18u, of na afspraak

# 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 steunabbonnement voor zes vermeldingen (50,00 EUR) of een abbonment 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 openinguren. 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  

- 'The Host with the Most' – Adam Leech [18/9 tot 6/11]
- 'Piste Netwerk Aalst' – Pieterjan Gincgels [18/9 tot 6/11]
- 'I txt ergo sum' – Artstation (Glenn Davidson) [18/9 tot 6/11]

### Antwerpen

**deSingel Internationaal kunstcentrum**  
Desguinlaan 25 – 03.248.28.28  
woe-zo 14-18u  

- 'Renaat Braem (1910-2010)' [1/10 tot 9/11]

### Extra City - Centrum voor Hedendaagse Kunst

Tulpstraat 79 – 03.272.28.80  
di-zo 12-19u do 12-21u  

- 'Project Room' – Falke Pisano [17/9 tot 31/10]
- 'The Formative Years' – Heinz Emigholz [17/9 tot 31/10]

### FotoMuseum (FoMu)

Waalse Kaai 47 – 03/242.93.00  
di-zo 10-18u  

- 'Photographs, 1984-2009' – Boris Becker [24/9 tot 16/11]
- 'Willy Kessels, 1930-1960' – Willy Kessels [24/9 tot 16/11]

**Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen (KMSKA)**  
Leopold de Waelplaats – 03.238.78.09  
di-za 10-17u zo 10-18u  

- 'Closing Time. Een samenklank van beelden. Jan Vanriet zet een groots parcours uit in de museumcollectie' – Jan Vanriet [10/1 tot 3/10]

### Middelheim

Middelheimlaan 61 – 03.827.13.50  
di-zo 10-17u  

- 'Nieuwe Monumenten. Heeft het monument nog toekomst?' – Angel Vergara Santiago, Gert Verhoeven, Sven 't Jolle, Johan Muyle, Wesley Meuris, Michel François, Nick Ervinck, Kendall Geers... [10/19/9]
- 'Zeger Reyers' [31/10 tot 16/11]

### Museum Plantin-Moretus/ Prentenkabinet

Vrijdagmarkt 22-23 – 03.2211450  
di-zo 10-17u  

- 'De Groet' – Jan Vanriet [10/19/9]

**Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA)**  
Leuvenstraat 32 – 03.260.99.99  
di-zo 10-17u  

- 'Collectiepresentatie XXV' – Paul De Vree, Manon de Boer, Philippe Van Snick, Honore d'O [10/19/9]
- 'Art kept me out of jail! Performance installations by Jan Fabre 2001–2004-2008' – Jan Fabre [10/19/9]
- 'Lonely at the top. Modern Dialect. Hedendaagse kunstenaars kijken naar het oeuvre van Renaat Braem' – Corey McCorkle, Jef Verheyen, Erik van Lieshout, Kris Fierens & Tinka Pittoor, Tim EtcHELLS... [10/14/11]
- 'Collectie XXVI: De Artefactum-jaren' – Wim Delvoye, Lili Dujourie, Walter Swennen, Luc Deleu, Jan Vercrusse... [10/20/2]
- 'Confluence and Consequence' – Craigie Horsfield [8/10 tot 16/11]

**NICC**  
Tulpstraat 79 – 03.216.07.71  
di-zo 14-17u do 14-20u  

- 'Multiple Visions. Archeologie en actualiteit van het kunstwerk in editie' [1/10 tot 28/11]

### Ruimte Morguen

Waalse Kaai 21-22 – 03/248.08.45  
do-za 14-18u (of op afspraak)  

- 'Leo Reijnders' [10/16/10]

### Tim Van Laere Gallery

Verlatstraat 23-25 – 03.257.14.17  
di-za 14-18u  

- 'Tomasz Kowalski' [10/16/10]
- 'Henk Visch' [21/10 tot 4/12]

### Brussel

**Argos centrum voor audiovisuele kunsten**  
Werfstraat 13 – 02.229.00.03  
di-za 12-19u  

- 'Graduate Show Master Visual Arts 2010 Sint-Lukas' [21/9 tot 2/10]
- 'Open Archive #2' [30/10 tot 11/12]

### Atomium

Atomiumsquare – 02.475.47.77  
Ma-zo 10-18  

- 'Intersections. Belgian Design' [10/14/11]

### Baronian Francey

Isidore Verheydenstraat 2 – 02.512.92.95  
di-za 12-18u  

- 'Wang Du' [10/30/10]
- 'Le Salon de musique' – Yvan Salomone [10/30/10]
- 'Robert Crumb' [4/11 tot 31/12]

### BOZAR - Paleis voor Schone Kunsten

Ravensteinstraat 23 – 02.507.83.91  
di-zo 10-18u do 10-21u  

- 'Visionair Afrika. Geo-graphics. A map of art practices in Afrika, past and present' [10/26/9]
- 'A Passage to Asia. 25 Centuries of Exchange between Asia and Europe' [10/10/10]
- 'Africa town: Afrika in Brussel' – Vincen Beeckman [10/26/9]
- 'Retrospectieve' – Roger Ballen [10/26/9]
- 'Een bruikbaar droom. Afrikaanse fotografie 1960-2010' [10/26/9]
- 'Belgische Fotografen 1980 - 2010' [15/10 tot 16/11]
- 'Knockin' on Heaven's Door' – Wim Delvoye [20/10 tot 23/11]
- 'The world of Lucas Cranach. An artist in the age of Dürer, Titian and Metsys' – Lucas Cranach [20/10 tot 23/11]
- 'Jack Freak Pictures' – Gilbert & George [29/10 tot 23/11]

### CIVA

Kluisstraat 55 – 02.642.24.50  
di-zo 10u30-18u  

- 'Lieux communs. Photographies' – Pierre Philippe Hofmann [10/26/9]

### Cultuurcentrum ING

Koningsplein 6 - kunstberg – 02/547.22.92  
dagelijks 10-18u woe 10-21u  

- 'Enzor onmaskerd' – James Ensor [7/10 tot 13/2]

### Galerie Greta Meert

Vaartstraat 13 – 02.219.14.22  
di-za 14u30-18u  

- 'Koen van den Broek' – Koen van den Broek [10/6/11]
- 'Catharina Van Eetvelde' [10/6/11]

### Galerie Jan Mot

Antoine Dansaertstraat 190 – 02.514.10.10  
do-za 14-18u30  

- 'Double Tide' – Sharon Lockhart [10/23/10]

### Galerie Waldburger

Chaussée de Waterloo 4 – 0494 763947  
di-za 12-19u  

- 'The Excitement of Ownership' – Eli Cortiñas [10/13/11]

### Guestroom

Rue Renier Châlon 5 – 0475 90 23 17  
wo & za 14-18u (en op afspraak)  

- 'Révolutions' – Didier Mencoboni [23/9 tot 17/11]

**Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique (ISELP)**  
Waterloolaan 31 – 02/504.80.70  
ma-za 11-17u30

- 'Sonopoetics. De la parole à l'image, de la poésie au son' – Henri Chopin, Brion Gysin, Roland Sabatier, Tris Vonna-Michell... [10/18/9]

**Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis**  
Jubelpark 10 – 02.741.73.00  
di-zo 10-17u

- 'De Etrusken in Europa' [8/10 tot 24/4]

**Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België**  
Regentschapstraat 3 – 02.508.32.11  
di-zo 10-17u  

- 'Marcel Broodthaers' [10/26/9]
- 'Charles Van der Stappen (1843-1910)' [10/26/9]
- 'Van Delacroix tot Kandinsky: Oriëntalisme in Europa' [15/10 tot 9/11]

**Museum voor het Kostuum en de Kant**  
Violetstraat 6 – 02.512.77.09  
ma-di do-vr 10-12u30 13u30-17u  
za-zo 14-16u30  

- 'Sixties! Bevrijdende kleuren' [10/31/12]

### Smartbe

Coenraetsstraat 82 – 02 542 19 87  
14-18u  

- 'Kunstenaarsportretten' – Jacques Charlier, Emilio Lopez-Menclero, Michael Matthys, Philip Akkerman... [10/30/10]

### WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunsten

Van Volxemaan 354 – 02.347.30.33  
wo-za 12-19u / zo 11-18u  

- 'Cousins' – Vincen Beeckman [19/9 tot 31/10]
- 'A story of Deception' – Francis Alys [9/10 tot 30/11]
- 'Contestatory Images' – Evelyne Axell [22/10 tot 16/11]
- 'After the fair' – Kasper Akhøj [22/10 tot 16/11]
- 'Grianiet en regenboog' – Lorna Macintyre [22/10 tot 16/11]

### Xavier Huffkens

St.-Jorisstraat 6-8 – 02.639.67.30  
di-za 12-18u  

- 'Group Exhibition' – Carl Andre, Louise Bourgeois, Daniel Buren, John Chamberlain, Thierry De Cordier, Michel François, Adam Fuss... [10/23/10]
- 'Richard Artschwager' [4/11 tot 11/12]

### Charleroi

**BPS 22**  
Boulevard Solvay 22 – 071.27.29.71  
do-zo 12-18u  

- 'México esperado - inesperado. Collectie Isabel en Agustín Coppel' – Helen Levitt, William Eggleston, Graciela Iturbide, Ed Ruscha, Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Gabriel Orozco, Francis Alys ... [10/28/11]

### Charleroi/Mont-sur-Marchienne

**Musée de la Photographie**  
Avenue Paul Pastur 11 – 071.43.58.10  
di-zo 10-18u  

- 'Made in Belarus' – Philippe Herbet [10/19/9]
- '16e Prix National Photographie Ouverte' [10/19/9]
- 'Nikon Press Photo Awards 2009' [10/19/9]
- 'Les Turkanas du Kenya. Les premiers derniers hommes' – Roger Job [25/9 tot 16/11]
- 'Arcadia redesigned 2004-2005' – Herman van den Boom [25/9 tot 16/11]
- 'Le sculpteur d' ombre' – William Ropp [25/9 tot 16/11]
- 'Le quotidien et le spectacle' – Hichem Dahes [25/9 tot 16/11]

### Deinze

**Museum van Deinze en Leiestreek**  
Lucien Matthyslaan 3-5 – 09.381.96.70  
di-vr 14-17u30 za-zo 10-12u 14-17u  

- 'Leie. Rimpelloze eenvoud' – Gustave van de Woestyne, Valerius De Saedeleer, Emile Claus, Albert Saverys, Frits van den Bergh... [25/9 tot 28/11]

### Deurle

**MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)**  
Museumlaan 14 – 09.282.51.23  
di-zo 11-17u  

- 'Biënnale van de schilderkunst: het sublieme voorbij' – Gustave Van de Woestyne, Gerhard Richter, Christopher Wool, Thierry De Cordier, Ugo Rondinone... [10/19/9]
- 'Too Too - Much Much' – Thomas Hirschhorn [3/10 tot 5/12]

### Drogenbos

**FelixArt Museum**  
Keukenstraat 6 – 02.377.57.22  
do-zo 10u30-17u  

- 'Een Verlangen naar Abstractie' – Paul Joostens, Jozef Peeters, Georges Vantongerloo, Fernand Léger, Hans Richter, Maria Blondeel, Jerry Galles, Stefaan Quix... [10/9/11]

### Duffel

**Psychiatrisch Centrum Duffel**  
Stationsstraat 22 d – 015 30 40 16  
wo-zo 13-17u  

- 'disturbed Silence - Stilte gestoord' – Leo Copers, Thierry De Cordier, Ronni Horn, Alfredo Jaar, Wesley Meuris... [10/7/11]

### Elsene

**XXL ART on Waterloo 503**  
Steenweg op Waterloo 503 – 02 347 78 95  
do-vr 14-18u za-zo 11-18u  

- 'Tekeningen en gravuren' – Alechinsky, Corneille, Peeters, Joostens, Bertrand, Lismonde [10/2/10]
- 'Lithografieën en gravuren' – Michelle Corbisier [7/10 tot 30/10]
- 'Sieraden' – Serge Paul Blom [7/10 tot 30/10]

### Eupen

**Internationales Kunstzentrum Ostbelgien (IKOB)**  
In den Loten 3 – 087.56.01.10  
di-vr 13-18u za-zo 14-18u  

- '...im entscheidenden Augenblick - d'instant décisif...' – Alice Smeets, Willy Filz, Christian Roosen, Geneviève Biver & Thomas Brenner [10/14/10]
- 'ikob Collection. in progress' – Jacques Charlier, Günther Förg, Johan Tahon, Guillaume Bijl, Ronny Delrue, Joachim Bandau, Denmark, Barbara and Michael Leisgen, Roger Greisch... [10/14/10]
- 'Entlang dem Rande des Mondes' – Ton Slits & Horst Keining [10/14/10]

### Gent

**Caermersklooster**  
Vrouwebroersstraat (Patershol) 09.269.29.10  
di-zo 10-17u  

- 'Deux Temps, Trois Mouvements' – Jacques Tati [15/10 tot 16/11]

### Croxhapox

Lucas Munichstraat 79-82  
0479.45.37.79  
do-zo 14-18u  

- 'A Group Show curated by RE:' – Valérie Mannaerts, Claudia Weber, Anouk Kruithof, Jimmy Robert, Tania Theodorou... [10/26/9]

### Design Museum Gent

Jan Breydelstraat 5 – 09.267.99.99  
di-zo 10-18u  

- 'retrospectieve' – Piet Stockmans [10/24/10]

### Galerie Tatjana Pieters

Burggravenlaan 40/2nd floor  
09 324 45 29  
wo-zo 14-18u (of op afspraak)  

- 'Heide Hinrichs' [10/17/10]
- 'Isabelle Pauwels' [10/17/10]
- 'Three Belgian Painters' – Damien De Lepeleire, Philippe Van Snick, Walter Swennen [24/10 tot 12/12]

### Het Huis van Alijn

Kraanlei 65 – 09.269.23.50  
di-zo 11-17u  

- 'Uit het fotoalbum: 't Is vakantie' [10/3/10]

### Kunstbib Universiteit Gent

Sint-Hubertusstraat 2 – 09/264.41.20  
ma-vr 9-12u/13-17u  

- 'Beatrijs Lauwaert' [10/19/9]
- 'Brody Neuwenschwander' [2/11 tot 7/11]

### Museum Dr. Guislain

Jozef Guislainstraat 43 – 09.216.35.95  
di-vr 9-17u za-zo 13-17u  

- '250 jaar Petrus Jozef Triest' [10/10/1]
- 'Het gewichtige lichaam. Over diik, dun, perfect of gestoord' [8/10 tot 8/5]

**Museum voor Schone Kunsten Gent**  
Citadelpark – 09.240.07.00  
di-zo 10-18u

- 'Artist in residence' – Stijn Cole [10/3/10]
- 'Hareng Saur: Ensor en de hedendaagse kunst' – James Ensor, Thierry De Cordier, Thomas Hirschhorn, Bruce Nauman, Raymond Pettibon, Thomas Schütte... [30/10 tot 27/2]

**Stadsmuseum Gent - STAM**  
Godshuizenlaan 2 – 09/269.87.90  
di-zo 10-18u  

- 'Belichte stad' [9/10 tot 1/5]

### Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK)

Citadelpark – 09.221.17.03  
di-zo 10-18u  

- 'Collectietentoonstelling. Inside Installations' – Leo Copers, Honoré d'O, Mark Manders, Joëlle Tuerlinckx, Dennis Oppenheim, Wolf Vostell... [10/3/12]
- 'Xanadu! De collectie van het S.M.A.K. belicht door Hans Theys' – Luc Deleu, Walter Swennen, David Claerbout, Ann Veronica Janssens... [10/3/10]
- 'Tegenlicht. Crossdisciplinaire factory van het literaire tijdschrift DW B en Cera' – Honoré d'O, Gert Robijns,

Narcisse Tordoir, Philippe Van Snick, Sven Augustijnen... [10/21/11]

- 'Coming People 2010. L'Humilité des choses' – Laurent Mignon, Ruben Peeters, Olivia Rochette & Gerard-Jan Claes, Elisabeth Sri Unggul Ida Mulyani, Annouk Thys, Sander Van Raemdonck [10/17/10]
- 'Hareng Saur: Ensor en de hedendaagse kunst' – James Ensor, Thierry De Cordier, Thomas Hirschhorn, Bruce Nauman, Raymond Pettibon, Thomas Schütte... [31/10 tot 27/2]

**Vooruit**  
St.-Pietersnieuwstraat 23 – 09.225.56.43  
ma-vr 18-24u za-zo 14-24u  

- 'Almost Cinema. Cinema anders bekeken. Met alternatieve landschappen, instrumenten die het kijken manipuleren' – Crew (Eric Joris), Ief Spincemaille, Bram Vreven, Pablo Valbuena, Kerstin Ergenzinger, Wim Janssen [12/10 tot 23/10]

### Hasselt

**Z33**  
Zuivelmarkt 33 – 011.29.59.60  
di-za 10-17u zo 14-17u  

- 'Innercoma' – Philip Metten [10/10/10]
- 'Toegepast 15' [2/10 tot 12/12]
- 'Re-thinking Granulation' – David Huycke [2/10 tot 12/12]

### Hornu

**Grand-Hornu Images**  
Rue Sainte Louise 82 – 065.65.21.21  
di-zo 10-18u  

- 'Plastique c'est chic. Bijoux éternels' – Daniel Von Weinberger [10/26/9]

**MAC'S - Grand-Hornu**  
Rue Sainte-Louise 82 – 065.65.21.21  
di-zo 10-18u  

- 'A toutes les morts, égales et cachées dans la nuit' – David Claerbout, Giorgio De Chirico, Thierry De Cordier, Hans-Peter Feldmann... [10/10/10]
- 'Giuseppe Penone' [31/10 tot 13/2]

### Ieper

**In Flanders Fields Museum**  
Grote Markt 34 – 057.22.85.84  
dagelijks 10-18u  

- 'More force than necessary' – Rodrigo Braga [10/10/10]

### Kasterlee

**Frans Masereel Centrum Centrum voor Grafiek**  
Zaarendijk 20 – 014/85.22.52  
ma-vr 9-12u 13-16u  

- 'Colin Waeghe en de Frans Masereel Centrum kunstenaarsboekencollectie' [10/24/9]

### Kenzeke

**Verbeke Foundation**  
Westakker – 03.789.22.07  
do-zo 11-18u  

- 'Green Summer. Eco art tentoonstelling' [10/31/10]
- 'Wunderkammer.2: Bio Art tentoonstelling?' – Peter Buggenhout, Danny Devos, Marleen Oud, Martien Van Beeck, Adam Zaretsky... [10/31/10]
- 'Liquid Files' – Egied Simons [10/31/10]
- 'Stan Wanner' [10/31/10]
- 'Dandy Dada' – Wout Hoeboer [10/31/10]

### Knokke

**André Simoens Gallery**  
Kustlaan 128-130 – 050/61.00.87  
11-13u 15-19u (gesloten op dinsdag)  

- 'New works' – Abdi Setiawan, Monica Ragazzini [19/9 tot 24/10]

### La Hulpe

**Fondation Folon**  
Drève de la Ramée – 02/653.34.56  
di-zo 10-18u  

- 'Alechinsky, Bury, Folon' – Pierre Alechinsky, Pol Bury en Jean-Michel Folon [10/31/10]

### Leuven

**M van Museum Leuven**  
Vanderkelenstraat 28 – 016 22 69 06  
di-zo 10-18u do 10-22u  

- 'Bijbel van Anjou (Napels 1340). Een koninklijk handschrift ontsluit' [10/28/11]
- 'Mayombe. Masters of Magic' [8/10 tot 23/11]
- 'Victimes de la passion' – Robert Devriendt [8/10 tot 16/11]

**Stuk Kunstencentrum**  
Naamsestraat 96 – 016.23.03.20  
wo-do 13-21u vr-zo 13-18u  

- 'From Here to Ear' – Céleste Boursier-Mougenot [10/3/10]
- 'New York, New York' – Candice Breitz [10/12/11]

### Machelen-Zulte

**Roger Raveelmuseum**  
Gildestraat 2-8 – 09.381.60.00  
wo-zo 11-17u  

- 'Biënnale van de schilderkunst: het sublieme voorbij' – Guy Mees, Roger Raveel, Mary Heilmann, Robert Mangold, Heimo Zobernig, Ann Veronica Janssen, Koenraad De Dobbeleer... [10/19/9]
- 'Interieur' – Chantal Akerman, Dirk Braeckman, Henri De Braekeleer, Roger Raveel... [11/11 tot 21/2]

### Mechelen

**De Garage, Ruimte voor Actuele Kunst**  
Onder dne Toren 12 – 015.29.40.14  
do-zo 11-18u  

- 'The good, the bad and the ugly. Trilogie bevraging over het begrip 'Schoonheid': Selectie & Accumulatie' – Cobra, Zero, Pop Art, Minimal, Concept tot en met nieuwe productie-opdrachten van Nico Dockx en Sarah & Charles [2/10 tot 28/11]

**Galerie Transit**  
Zandpoortvest 10 – 015.33.63.36  
vr-zo 14-18u  

- 'Les Talons d' Allah' – Mehdi-Georges Lahlou [10/17/10]

### Morlanwelz

Tournai
<span></span> <div><b>Musée des Beaux-Arts de Tournai</b> Enclos Saint-Martin – 069/22.20.43 wo-ma 9u30-12u30 14-17u30 <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Le Beau Langage de la nature. Le paysage au temps de Mazarin' [tot 17/10]</span></div></div>
Waregem
<span></span> <div><b>BE-PART Platform voor actuele kunst</b> Westerlaan 17 – 056.62.94.10 wo-zo 11/17u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Recent Ruins' – Jan Kempenaers [tot 31/10]</span></div></div>

## Duitsland

Aachen
<span></span> <div><b>Ludwig Forum für Internationale Kunst</b> Jülicherstrasse 97-109 – 0241.180.71.04 di-zo 12-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Les pieds sur terre: atelier le balto' – atelier le balto [tot 19/9]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'West Arch. A New Generation in Architecture' – Office Kersten Geers-David Van Severen, V Plus, rotor, LABfau], Far Frohn&amp;&amp;Rojas, modularorbreat, 2012Architecten, Anne Holtrop, NEXT architects... [tot 14/11]</span></div>
Baden-Baden
<span></span> <div><b>Museum Frieder Burda</b> Lichtentaler Allee 8 b – 49 (0) 72 21 / 3 98 98-0 di-zon 10-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Mirò. Die Farben der Poesie' – Joan Miró [tot 14/11]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Aya Takano' [23/9 tot 17/10]</span></div>
<span></span> <div><b>Staatliche Kunsthalle Baden-Baden</b> Lichtentaler Allee Ba – 07221.232.50 di-zo 11-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Jeder Künstler ist ein Mensch! Positionen des Selbstportraits' – John Baldessari, Bruce Nauman, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Cindy Sherman... [tot 21/11]</span></div></div>
Bedburg-Hau
<span></span> <div><b>Museum Schloss Moyland</b> Am Schloss 4 – 02824/9510-0 di-vr 11-18u za-zo 10-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Beuys: Energy Plan. Drawings from the Museum Schloss Moyland' – Joseph Beuys [tot 20/3]</span></div></div>
Berlin
<span></span> <div><b>Aedes am Pfefferberg</b> Christinenstr. 18-19 – (0)30 282 70 15 di-vr 11-18u30 <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Measure of Man - Measure of Architecture. New Responsibility in Architecture and Urbanism' [tot 11/11]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The Informal City of Century XXI. A vision for the future of favelas in São Paulo' [tot 23/9]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Membranes, Surfaces, Boundaries. Creating Interstices' [8/10 tot 11/11]</span>

<span></span> <div><b>Kunstraum Mitte</b> Brunnenstrasse 192 – 030/281.22.57 di-zo 11-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Tanja Roscic' [tot 24/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>KW Berlin</b> Auguststrasse 69 – 030.24 34 59 0 di-zo 12-19u do 12-21u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Al Lydd' – Dor Guez [tot 7/11]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Renata Lucas. Reçipient of the Ernst Schering Foundation Art Award' – Renata Lucas [tot 7/11]</span></div>
<span></span> <div><b>Martin-Gropius-Bau</b> Niederkirchnerstrasse 7 – 030/254.86.777 di-zo 10-20u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Teotihuacan. Mexico's Mysterious Pyramid City' [tot 10/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'WeltWissen - World Knowledge. 300 Years of Science in Berlin' [24/9 tot 9/1]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Pierre Soulagès' [2/10 tot 17/1]</span>

<span></span> <div><b>Museum für Fotografie</b> Jebenstraße 2 – 030 3186 4825 di-zo 10-18u do 10-22u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Alice Springs' [tot 30/1]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Microphotography. Beauty beyond the Visible' [1/10 tot 9/1]</span></div>
<span></span> <div><b>Neue Nationalgalerie</b> Potsdamer Straße 50 – 030/226.26.56 di-wo-zo 10-18u vr-za 10-20u do 10-22u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Who knows Tomorrow' – Pascale Marthine Tayou, Friedrichswerdersche Kirche: Yinka Shonibare MBE [tot 26/9]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Intolerance' – Willem de Rooij [18/9 tot 2/1]</span></div>
<span></span> <div><b>Neuer Berliner Kunstverein</b> Chausseestrasse 128-129 – 030.280.70.20 di-zo 12-18u do 12/20u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Hartmut Bitomsky' [25/9 tot 7/11]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Gruppenbild 4' – Ming Wong [28/9 tot 5/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Video of the Month: Crack' – Reem Al-Ghazzi [28/9 tot 5/11]</span>

<span></span> <div><b>Museum für Fotografie</b> Jebenstraße 2 – 030 3186 4825 di-zo 10-18u do 10-22u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Alice Springs' [tot 30/1]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Microphotography. Beauty beyond the Visible' [1/10 tot 9/1]</span></div>
<span></span> <div><b>Neue Nationalgalerie</b> Potsdamer Straße 50 – 030/226.26.56 di-wo-zo 10-18u vr-za 10-20u do 10-22u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Who knows Tomorrow' – Pascale Marthine Tayou, Friedrichswerdersche Kirche: Yinka Shonibare MBE [tot 26/9]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Intolerance' – Willem de Rooij [18/9 tot 2/1]</span></div>
<span></span> <div><b>Neuer Berliner Kunstverein</b> Chausseestrasse 128-129 – 030.280.70.20 di-zo 12-18u do 12/20u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Hartmut Bitomsky' [25/9 tot 7/11]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Gruppenbild 4' – Ming Wong [28/9 tot 5/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Video of the Month: Crack' – Reem Al-Ghazzi [28/9 tot 5/11]</span>

<span></span> <div><b>Museum Frieder Burda</b> Lichtentaler Allee 8 b – 49 (0) 72 21 / 3 98 98-0 di-zon 10-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Mirò. Die Farben der Poesie' – Joan Miró [tot 14/11]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Aya Takano' [23/9 tot 17/10]</span></div>
<span></span> <div><b>Staatliche Kunsthalle Baden-Baden</b> Lichtentaler Allee Ba – 07221.232.50 di-zo 11-18u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Jeder Künstler ist ein Mensch! Positionen des Selbstportraits' – John Baldessari, Bruce Nauman, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Cindy Sherman... [tot 21/11]</span></div></div>
Bonn
<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>

<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>

<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>

<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>

<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>

<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>

<span></span> <div><b>Bonner Kunstverein</b> Hochstadtenring 22 – 0228.69.39.36 di-zo 11-17u do 11-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'The spirit moves me' – Mathieu Ronssse [18/9 tot 31/10]</span></div></div>
<span></span> <div><b>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</b> Friedrich Ebert-Allee 4 – 0228.91.71.200 di-wo 10-21u do-zo 10-19u <div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Afghanistan. Surviving Treasures. A selected Collection of the National Museum of Afghanistan' [tot 3/10]</span></div><span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Big Buildings. Models and Views' – Thomas Schütte [tot 1/11]</span></div> <span><span></span></span> <span>□</span> <span>'Echoraum (Echo Chamber). Small Things' – Ira Decker, Allan Gretzki, Kiseong Kim, Lukas Marx, Carolina Redondo... [tot 17/10]</span>



**La Maison Rouge** – **Fondation Antoine de Galbert**
Boulevard de la Bastille 10
01.40.01.08.81
wo-zo 11-19u do 11-21u
□‘It’s a strange, strange world, Sally’ – Peter Buggenhout [tot 26/9]

**Le Plateau** – **Frac Ile de France**
Rue des Alouettes 33 – 01.53.19.84.10
wo-vr 14-19u za-zo 12-20u
□‘Erudition concrète 3: les vigiles, les menteurs, les rêveurs’ – Kobe Matthys, Mario Garcia Torres, Walid Raad, Jean-Luc Godard, Eric Baudelaire... [16/9 tot 14/11]

**MAM** – **Musée d’Art moderne de la Ville de Paris**
11-13 Av du Président Wilson
01.53.67.40.00
di-zo 10-18u do 10-22u
□‘Basquiat’ [15/10 tot 30/11]

**Musée Bourdelle**
Rue Antoine-Bourdelle 18
01.49.54.73.73
di-zo 10u-17u40
□‘En mai, fais ce qu’il te plaît !’ – Hans-Peter Feldmann, Ann Veronica Janssens, Claude Lévêque, Jean-Luc Moulène, Elisabeth Ballet... [tot 19/9]

**Musée d’Orsay**
Rue de la Légion d’Honneur
01.40.49.48.84
di-zo 10-18u
□‘Tous collectionneurs ! Carpeaux et Dalou édités par la maison Susse’ – Jean-Baptiste Carpeaux/Jules Dalou [tot 7/11]
□‘Jean-Léon Gérôme (1824-1904)’ [19/10 tot 23/11]

**Musée du Louvre**
Quai du Louvre 34-36 – 01.40.20.50.50
do-zo 9-18u ma & wo 9-21u45
□‘L’esprit d’escalier’ – François Morellet [tot 31/12]
□‘De la Renaissance au Romantisme. Cinq ans d’acquisitions au département des Arts graphiques’ [tot 11/10]
□‘Antoine Watteau (1684-1721) et l’art de l’estampe’ – Antoine Watteau [tot 11/10]
□‘Routes d’Arabie. Trésors archéologiques du royaume d’Arabie saoudite’ [tot 27/9]
□‘Musées de papier. L’Antiquité en livres, 1600-1800’ [25/9 tot 3/1]
□‘Contrepoint, l’art contemporain russe. De l’icône au musée en passant par l’avant-garde’ [14/10 tot 24/1]
□‘Les visages et les corps. Le Louvre invite Patrice Chéreau’ [2/11 tot 31/1]
□‘Luca Cambiaso - Maître de l’école génoise, 1550-1620’ – Luca Cambiaso [11/11 tot 7/2]
□‘Le Louvre au temps des Lumières (1750-1792)’ [11/11 tot 7/2]

**Musée Jacquemart-André Paris**
158 boulevard Haussmann
01 45 62 11 59
10-18u
□‘Rubens, Poussin et les peintres du XVIIe siècle’ [24/9 tot 24/11]

**Musée Rodin**
rue de Varenne 77 – 01.44.18.61.10
di-zo 10h à 17h45
□‘Henry Moore, l’atelier : Sulptures et dessins’ – Henry Moore (1898-1986) [15/10 tot 27/2]

**Palais de Tokyo**
Avenue du Président Wilson 13
01.47.23.38.86
dagelijks 12-24u
□‘Re/Search: Bread and Butter with the ever present Question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant (II)’ – Serge Spitzer [tot 5/12]
□‘Module 1. Apollo Goes On Holiday’ – Iris Touliatou [tot 3/10]
□‘Module 2. Que nul n’entre ici qui ne soit géomètre’ – Benjamin Valenza [tot 26/12]
□‘Fresh Hell. Carte blanche à Adam McEwen’ – Adam McEwen [20/10 tot 16/11]

**Pinacotèque de Paris**
28, place de la Madeleine
01 42 68 02 01
ma-zo10h30 à 18h00/
□‘L’Or des Incas, Origines et mystères’ [tot 6/2]

**Quimper**
**Le Quartier**
10 Esplanade François Mitterand
02.98.55.55.77
di-za 10-18u zo 14-17u
□‘Aires de jeux. La police ou les corsaires’ – Liam Gillick, Allan Kaprow, Mike Kelley, Robert Morris, Virginie Yassef... [tot 24/10]

**Reims**
**Frac Champagne-Ardenne**
1, Place Museux – 03.2605.7832
di-zo 14-18u
□‘Anna + Peter. Swing Project I’ – Anna Blessmann & Peter Saville [1/10 tot 2/11]

**Rochechouart**
**Musée Départemental d’art contemporain de Rochechouart**
Château de Rochechouart
05.55.03.77.77
ma/wo-zo 10-12u30 13u30-18u
□‘Collages’ – Raoul Hausmann [tot 15/12]
□‘Sensorialités excentriques’ – Raoul Hausmann, Manon de Boer, Felix Gonzalez-Torres, Helio Oiticica, Anthony McCall... [tot 18/10]

**Sérignan**
**Musée d’Art Contemporain Sérignan LR**
146 Avenue de la Plage – 04 67 32 33 05
di - zo 10-18u
□‘Ecce Homo Ludens’ – Patrick Van Caeckenbergh, Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Narcisse Tordoir, Guy Debord, Robert Filliou... [tot 24/10]

**Sète**
**Centre Régional d’Art Contemporain Languedoc-Roussillon**
Quai Aspirant Herber 26
04.67.74.94.37
ma-vr 12u30-19u za-zo15-20u
□‘The Diamond Sea’ – Claude Lévêque [tot 3/10]

**Sotteville-lès-Rouen**
**Frac Haute-Normandie**
3, place des Martyrs-de-la-Résistance
02.35.72.27.51
wo-zo 13u30-18u30
□‘Dans un jardin. Un hommage au déjeuner sur l’herbe et au jardin de Monet à Giverny’ – Marie José Burki, Florence Chevallier, Douglas Gordon, Bernard Guillot, Axel Hütte, Bernard Plossu... [tot 10/10]

**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
□‘Djamel Tatah’ [tot 19/9]
□‘Johan Muyle’ [13/10 tot 31/1]
□‘Le tir dans l’appareil photographique, 1980-2010’ – Jean François Lecourt [13/10 tot 31/11]

**Tourcoing**
**Müba** – **Musée des Beaux Arts**
Rue Paul-Doumer 2 – 03.20.28.91.60
wo-ma 13u30-18u
□‘Laboratoire Eugène Leroy’ [tot 19/9]
□‘Eugène Leroy’ [10/10 tot 31/3]

**Tours**
**Château de Tours**
25 avenue André Malraux – 02 47 70 88 46
di-zo 13-18u
□‘Nadar, la norme et le caprice’ – Nadar [tot 7/11]

## Groot-Brittannië

**Cornwall**
**Tate St Ives**
St Ives – 01736.79.65.43
di-zo 10u30-17u30
□‘No Big Deal Thing’ – Lily van der Stokker [tot 26/9]
□‘Object: Gesture. Grid. St Ives and the International Avant-garde’ [tot 26/9]
□‘Peter Lanyon’ [9/10 tot 8/11]

**Leeds**
**Henry Moore Institute**
The Headrow 74 – 0113.234.31.58
dagelijks 10-17u30 wo 10-21u
□‘Roman To English. The Migration of Forms in Early Northumberland’ [tot 10/10]
□‘Undone. Making and Unmaking in Contemporary Sculpture’ – Claire Barclay, Angus Fairhurst, Tom Friedman, Franziska Furter, Neil Gall... [30/9 tot 2/1]
□‘A Rough Equivalent. Sculpture and Pottery in the Post-War Period’ [30/9 tot 2/1]

**Liverpool**

**Tate Liverpool**
Albert Dock – 0151.709.32.23
di-zo 10-18u

□‘DLA Piper Series: This is Sculpture. Collection display’ [tot 1/4]
□‘Liverpool Biennial 2010: Touched’ – Franz West, Nina Canell, Otto Muehl, Diango Hernández, Wannes Goetschalckx... [18/9 tot 28/11]

**London**
**British Museum**
Great Russell Street – 020.7323.8000
za-woe 10-17u30 do-vr 10-20u30
□‘Impressions of Africa: money, medals and stamps’ [tot 6/2]
□‘South Africa Landscape. Kew at the British Museum’ [tot 10/10]
□‘Akan drum. The drummer is calling me’ [tot 10/10]
□‘Journey through the afterlife: ancient Egyptian Book of the Dead’ [4/11 tot 6/3]

**Camden Arts Centre**
Arkwright Road – 020.74.72.55.00
di-do 11-19u vr-zo11-17u30
□‘René Daniëls. Painting on Unknown Languages’ – René Daniëls [23/9 tot 28/11]

**Haunch of Venison London**
6 Burlington Gardens – 020 7495 5050
ma-di-woe-vr 10-18u / do 10-19u
za 10-17u
□‘I Will Survive’ – Joana Vasconcelos [tot 25/9]
□‘Psychopomps’ – Polly Morgan [tot 25/9]
□‘Loud Flash: British Punk on Paper’ [24/9 tot 30/10]

**Royal Academy of Arts**
Piccadilly – 0171.439.74.38
ma-zo 10-18u
□‘The Brandhorst Museum by Sauerbruch Hutton’ – Sauerbruch Hutton [tot 7/11]
□‘Sargent and the Sea’ – John Singer Sargent (1856-1925) [tot 26/9]
□‘The Language of Line: John Flaxman’s illustrations to the works of Homer and Aeschylus’ – John Flaxman [tot 29/10]
□‘Treasures from Budapest: European Masterpieces from Leonardo to Schiele’ [25/9 tot 12/12]

**Tate Britain**
Millbank – 020.78.87.80.08
dagelijks 10-17u50
□‘Colour and Line: Turner’s experiments’ [tot 30/4]
□‘Art and the Sublime’ [tot 31/12]
□‘Art Now: Pablo Bronstein. Sculpture Court Commission’ – Pablo Bronstein [tot 17/10]
□‘Tate Britain Duveens Commission 2010’ – Fiona Banner [tot 3/1]
□‘Romantics’ – Henry Fuseli, JMW Turner, John Constable, Samuel Palmer, William Blake [tot 31/12]
□‘Eadweard Muybridge’ [tot 16/1]
□‘Drawings’ – Rachel Whiteread [tot 16/1]
□‘Contemporary Art Society Display: The Sleeping Congregation’ [tot 5/12]
□‘Turner Prize 2010’ [5/10 tot 2/1]

**Tate Modern**
Bankside – 020.78.87.86.87
vr-za 10-22u zo-do 10-18u
□‘London. An Imagery’ – Martin Karlsön [tot 31/12]
□‘Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera’ [tot 3/10]
□‘Level 2 Gallery: Alejandro Cesarco. Present Memory’ – Alejandro Cesarco [tot 31/10]
□‘Gauguin’ [30/9 tot 16/1]
□‘The Unilever Series: Ai Weiwei’ – Ai Weiwei [12/10 tot 2/5]

**Whitechapel Art Gallery**
80 Whitechapel High Street
020.75.22.78.88
di-zo 11-17u wo 11-20u
□‘The Bloomberg Commission: Shadow Spans’ – Claire Barclay [tot 2/5]
□‘Painted Truths’ – Alice Neel [tot 17/9]
□‘The Children’s Art Commission: Chapman Brothers’ – Jake and Dinos Chapman [tot 31/10]
□‘Keeping it Real: An Exhibition in 4 Acts: Act 2: Subversive Abstraction’ – Lynda Benglis, Robert Grober, Kori Newkirk, Dieter Roth and Daniel Subkoff [17/9 tot 5/12]

### Luxemburg

**Luxemburg**
**Casino Luxembourg Forum d’Art Contemporain**
Rue Notre-Dame 41 – 02.22.50.45
wo-ma 10-18u
□‘Casino incaos. Baroque Courtoisie’ – Bruno Peinado [25/9 tot 9/1]

**Mudam Luxemburg**
Park Dräi Eechelen 3
+352/45.37.85.20
ma-vr 9-18u za 10-16u
□‘Sketches of Space’ – Michael Beutler, Simone Decker, Ann Veronica Janssens, Peter Kogler, Raffaella Spagna & Andrea Caretto, Vincent Lamouroux, Zilvinas Kempinas [tot 19/9]
□‘Archimedean point’ – Attila Csörg [9/10 tot 23/1]
□‘Daniel Buren’ – Daniel Buren [9/10 tot 22/5]
□‘The object lessons’ – Nina Beier et Marie Lund [9/10 tot 30/1]
□‘Illogical thoughts. Dans le cadre de 'Diagonales': son, vibrations et musique dans la collection du Centre National des Arts Plastiques’ – Antoine Defoort, Marceline Dellbeq, Pierre-Yves Macé [9/10 tot 30/1]
□‘Just love me. Regard sur une collection privée’ [9/10 tot 30/11]

### Nederland

**'s-Hertogenbosch**
**Noordbrabants Museum**
Verwersstraat 41 – 073/687.78.77
di-vr 10-17u za-zo 12-17u
□‘A la c’Arte. De kunst van het eten – Eten in de kunst’ [18/9 tot 2/1]

**Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch SM's**

Magistratenlaan 100 – 073.627.36.80
di+do 13-21u wo+vr-zo 13-17u

□‘Memphis Design’ – Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andrea Branzi en Micheal Graves [tot 19/9]
□‘Aan Tafel Kunstenaarserviezen van het SM's’ [tot 31/10]
□‘Between You and Me’ – Martin en Inge Riebeek [22/9 tot 2/1]

□‘Moviestar’ – Marieke Verbiezen en Neeltje Sprengers [22/9 tot 31/10]
□‘Point and Shoot’ – Martha Rosler [13/11 tot 13/2]

**Almelo**

**Het Torentje**
Egbert Gorterstraat – 0546.53.11.12
ma-zo 24u op 24u
□‘Reflection’ – Maze de Boer [tot 10/10]

**Almere**

**Museum De Paviljoens**
Odeonstraat 5 – 036.537.82.82
wo-za 12-17u zo 10-17u
□‘De Nederlandse identiteit?’ – Marien Schouten, Job Koelewijn, David Jablonowski et al [tot 17/10]

**Amersfoort**

**Armando Museum Bureau**
Zonnehof 8 – 033.461.40.88
di-vr 11-17u za-zo 12-17u
□‘Armando Centraal in Rietvelds verhaal’ [tot 26/9]
□‘Rietveld Landjuweel Amersfoort’ [tot 26/9]

**Kunsthal KAdE - Kunsthal in Amersfoort**
Smallepad 3 – 030-4225030
di-vr 1-17u / za-zo 12-17u
□‘ShadowDance’ – David Claerbout, Samuel van Hoogstraten, Gabriel Lester, Gabriel Lester, Andy Warhol... [18/9 tot 9/1]

**Mondriaanhuis**
Kortegracht 11 – 033/462.01.80
di-vr 10-17u za-zo 14-17u
□‘Pieter Cornelis. Uit de collectie Esser’ – Pieter Cornelis [tot 14/11]
□‘Ruimte voor textiel’ – Herman Scholten [tot 26/9]
□‘Jerry Zeniuk/Markus Weggenmann’ [5/10 tot 30/11]

**Amstelveen**
**Cobra Museum voor Moderne Kunst**
Sandbergplein 1-3 – 020.547.50.38
di-zo 11-17u
□‘Maskerade. Cobra's spel met het masker’ [tot 10/10]
□‘Grafiek’ – Guillaume Le Roy [tot 10/10]
□‘Cobra werken op papier’ [tot 10/10]
□‘Cobra Museum 15 jaar!’ [2/10 tot 20/2]
□‘Cobra Portretten’ – Aernout Overbeek [22/10 tot 21/11]
□‘New living’ – Mike Bouchet [23/10 tot 30/11]

**Amsterdam**

**Allard Pierson Museum/UvA ErfgoedLab**

Oude Turfmarkt 127-129

020.525.25.56

di-vr 10-17u za-zo 13-17u

□‘UvA ErfgoedLab 3: Capturing Metamorphosis’ – James Beckett, Rob Johannesma, Lawrence Malstaf, Barbara Philipp, Rebecca Sakoun + objecten uit de collectie van het Allard Pierson Museum [tot 31/10]

**Bureau Amsterdam SMBA**

Rozenstraat 59 – 020.422.04.71

di-zo 11-17u

□‘Informal Incidents’ – Ahmet Ogut [tot 3/10]

**de Appel Boys' school**

Eerste Jacob van Campenstraat 59

020 6255651

di-zo 11-17u wo 11-20u

□‘Windows broken, break, broke together’ – Emily Wardill [18/9 tot 28/11]
□‘In de binnentuin: Vreemde-lingenpaleis Vogelhuiskjes Collectie’ – Otto Karvonen [18/9 tot 8/11]

**De Nieuwe Kerk**
Dam – 020.626.81.68
ma-zo 10-18u
□‘Krijn de Koning. Kerkmeester van De Nieuwe Kerk’ – Krijn de Koning [tot 24/10]

**Fotografie Museum Amsterdam (Foam)**
Keizersgracht 609 – 020.551.65.00
dagelijks 10-17u do-vr 10-21u
□‘Foam Paul Hof Award winnaar 2010’ – Alexander Gronsky [tot 10/10]
□‘Foam\_3h: Lone Stars’ – Eva Marie Rødbro [tot 3/11]
□‘Beeldverhalen’ – Johan van der Keuken [24/9 tot 8/12]
□‘Open See’ – Jim Goldberg [1/10 tot 21/11]
□‘Ahmet Polat’ [14/11 tot 8/12]

**Galerie Van Zoetendaal**
Oude Schans 67f – 020.624.98.02
11 - 17u
□‘Deconstruction’ – Johannes Schwartz, Holger Niehaus, Koos Breukel, Marjaana Kella... [18/9 tot 18/11]

**Hermitage Amsterdam**
Amstel 51 – 020.530.87.55
dagelijks 10-17u wo 10-20u
□‘Matisse tot Malevich. Pioniers van de moderne kunst’ [tot 17/9]
□‘De onsterfelijke Alexander de Grote’ [18/9 tot 18/3]

**Huis Marseille**
Keizersgracht 401 – 020.531.89.89
di-zo 11-18u
□‘Dayanita Singh’ [tot 21/11]

**Joods Historisch Museum**
Nieuwe Amstelstraat 1 – 0205.310.310
dagelijks 11-17u
□‘Kleurrijke herinneringen aan een Poolse jeugd’ – Mayer July [tot 10/10]

**Museum Het Rembrandthuis**
Jodenbreestraat 4 – 020 5200.400
ma-zo 10-17u
□‘Frans Pannekoek. Prentkunstenaar’ – Frans Pannekoek [tot 3/10]

**Nederlands Uitvaart Museum Tot Zover**
Kruislaan 124 – 020-6940482
di-zo 11-17u
□‘Funeral Train. Zwaaien naar het lichaam van Kennedy’ – Paul Fusco [tot 26/9]

**Nieuw Dakota**
Ms. Van Riemsdijkweg 41b
020 3318311
do-vr 11-19u za-zo 11-17u
□‘Uitgelicht. Finse fotografie en video. Verzameling Pieter en Marieke Sanders’ [tot 31/10]

**NIMK - Nederlands Instituut voor Mediakunst**
Keizersgracht 264 – 020 6237101
di-za 13-18u
□‘Space Invaders. De invloed van games op kunst en samenleving’ – Aram Barthol, Mark Essen, Cao Fei, Yuichiro Katsumoto, Ludic Society... [tot 6/11]

**Rijksmuseum**
Stadhouderskade 42 – 020.674.70.00
ma-zo 9-18u
□‘Rembrandt & Jan Six. Een Amsterdamse vriendschap’ [tot 29/11]

**Rijksmuseum Amsterdam Schiphol**
Luchthaven Schiphol
7 tot 20 u
□‘Dutch Cows’ [tot 8/11]

**Slewe Galerie**
Kerkstraat 105 A – 020.625.72.14
di-za 13-18u Iste zo/maand 14-17u
□‘Jan Davenport’ [tot 2/10]
□‘Paul Drissen’ [9.10 tot 6/11]

**Smart Project Space**
Arie Biemondstraat 101- 111
020.427.59.51
di-za 12-17u
□‘Vocabulary lesson - Coro (Egls Budvytte, Goda Budvytte, Ieva Misevicute)’/‘Hauntology of Smoke and Ochre’ - Paul Hendrikse’ [tot 20/12]

**Stedelijk Museum Amsterdam**
Paulus Potterstraat 13 – 020.573.29.11
di zo 10-17u do 10-22u
□‘Monumentalisme’ – Hala Elkoussy, Lucia Nimcova, Renzo Martens, Yael Bartana, Rob Johannesma, Gert Jan Kocken, Job Koelewijn... [tot 9/1]

**Van Gogh Museum**
Paulus Potterstraat 7 – 020.570.52.00
dagelijks 10-18u vr 10-22u
□‘Meesters uit Museum Mesdag’ – Gustave Courbet, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Jacob Maris, Jozef Israëls [tot 23/1]
□‘Buiten schilderen: mythe en realiteit’ – Charles-François Daubigny... [tot 23/1]
□‘Rijksmuseum te gast: Jacques Villon’ – Jacques Villon (Gaston Duchamp) [tot 26/9]
□‘Illusie en werkelijkheid. Naturalistische schilderijen, foto's en film, 1875-1918’ [8/10 tot 16/11]

**Arnhem**

**Historisch Museum Arnhem**

Bovenbeekstraat 21 – 026.442.69.00

di-za 10-17u zo 11-17u

□‘Opa’s iPod. Hightech toen en nu’ [tot 29/5]

**mmka** – **Museum voor Moderne Kunst Arnhem**

Utrechtseweg 87 – 026.351.24.31
di-za 10-17u zo 11-17u

□‘Neo-realisten’ – Carel Willink, Pyke Koch, Charley Toorop, Edgar Fernhout, Dick Ket... [tot 26/9]
□‘Elger Esser’ [tot 26/9]
□‘Catalogtree’ – Joris Maltha-Daniël Gros [tot 10/10]
□‘Gelders balkon 8: catalogtree’ – Catalogtree [tot 10/10]
□‘Ideal individuals’ – L.A. Raeven [26/9 tot 28/11]
□‘Gelders balkon 9: Strip, animatie en illustratie’ [16/10 tot 12/12]
□‘Te waar om mooi te zijn. Kritisch realisme van Dix &co’ [17/10 tot 9/1]

**Breda**

**Parkplatz**
Parkeerterrein Beyerd/Vlaszak
www.parkplatz.nu
□‘Kristof van Gestel’ [tot 30/9]
□‘Gabriel Lester’ [30/9 tot 28/10]
□‘Marjolijn Dijkman’ [28/10 tot 25/11]

**Den Haag**

**Fotomuseum Den Haag**
Stadhouderslaan 43 – 070.338.11.44
di-zo 14-22u
□‘The Photo Academy Award 2010’ [tot 26/9]
□‘Het onvermoeibaar epos’ – Gerard Petrus Fieret, Anton Heyboer, Miroslav Tichý [2/10 tot 9/1]

**Galerie West**
Groenewegje 136 – 070.392 53 59
wo-za 12-18u (of op afspraak)
□‘Carry-on’ – David Horvitz [tot 2/10]
□‘Bunker #05’ – Harold de Bree & Marcel van Eeden [tot 19/9]
□‘Koen Vanmechelen’ [15/10 tot 20/11]

**GEM Museum voor Actuele Kunst**
Stadhouderslaan 43 – 070/338.11.33
di-zo 14-22u
□‘Stunde’ – David Schnell [tot 7/11]

**Gemeentemuseum Den Haag**
Stadhouderslaan 41 – 070/351.28.73
□‘Zaal 19: De Collectie Dommering’ [tot 10/3]
□‘Haags Porselein en zilver’ [tot 31/10]
□‘Horrix en Mutters Twee Haagse meubelfabrikanten’ [18/9 tot 12/12]

**Gemeentemuseum Den Haag – gM**
Stadhouderslaan 41 – 070.338.11.11
di-zo 11-17u
□‘Eigentijds glas en keramiek. Van Peter Bremers tot Betty Woodman’ [tot 31/10]
□‘Gerrit Benner’ [tot 17/10]
□‘Andere tijden. Nieuwe werelden’ – Jan Toorop, Egon Schiele, Piet Mondriaan, Constant, Jan Schoonhoven, Thorsten Brinkmann... [tot 14/11]
□‘Schaamstukken’ – Ina van Zyl [tot 21/11]
□‘Double Sexus’ – Hans Bellmer - Louise Bourgeois [tot 16/1]
□‘Horrix en Mutters Twee Haagse meubel-fabrikanten’ – Horrix en Mutters [18/9 tot 12/12]

**Mauritshuis**
Lange Vijverberg 12 – 070/302.34.56
di-za 10-17u zo 11-17u
□‘De hele familie Craeyvanger’ [tot 16/1]

**Stroom Den Haag**

Hogewal 1-9 – 070.365.89.85

wo-zo 12-17u

□‘Foodprint. Living Remains’ – Raul Ortega Ayala [tot 7/11]

**Deventer**

**Architectuurcentrum Rondeel**

Stromarkt 18c – 0570.611.901

di-zo 13-17u

□‘De smaakmakers van het landschap’ – Ton van Vliet [tot 3/10]

**Dordrecht**

**CBK Dordrecht**
Voorstraat 180 – 078.631.46.89
wo-za 12-17u
□‘Post Dordt. Een selectie van werk van pas afgestudeerde kunstenaars van alle masteropleidingen in Nederland’ [tot 25/9]
□‘Unfixed’ – Hank Willis Thomas, Otobong Nkanga, Naro Snackey, Keith Piper, Hulleah Tsinnahjinnie en Charif Benhelima [23/10 tot 4/12]

**Rotterdam****Historisch Museum Rotterdam Het Schielandshuis**

Korte Hoogstraat 31 – 010.217.67.67  
di-vr 10-17u za-zo 11-17u  
□ 'Van stad tot puin' [tot 26/9]

**Kunsthal Rotterdam**

Westzeedijk 341 – 010.440.03.01  
di-za 10-17u zo 11-17u  
□ 'Edvard Munch (1863-1944)' [18/9 tot 20/2] □ 'Feest der herkenning! Internationaal realisme' – Jean-François Millet, Walker Evans, Edward Hopper, Thomas Ruff, Carel Willink, Rineke Dijkstra... [25/9 tot 16/11]

**Museum Boijmans Van Beuningen**

Museumpark 18-20 – 010.441.94.00  
di-za 10-17u  
□ 'De Collectie Twee. Hernieuwde opstelling 160jarig bestaan van het museum' – Rembrandt, Rubens, Dürer, Michelangelo, Piranesi, Boucher, Cézanne, Magritte, Dalí, Beckmann ... [tot 31/12] □ 'Laat je haar neer' – Pipilotti Rist [tot 31/12] □ 'Interventie #13: Requiem of Heroïsm' – Anne Wenzel [tot 3/10] □ 'Interventie #14. Perforated Perspective' – Hans Wilschut [tot 17/4] □ 'Notion Motion' – Olafur Eliasson [tot 17/10] □ 'Locatie Onderzeebootloods Haven Rotterdam: Infernopolis' – Atelier Van Lieshout [tot 26/9] □ 'Max Beckmanns Familieportret Lütjens: een meesterwerk uitgelicht' [tot 26/9] □ 'Gebrande Aarde. Recente schenkingen keramiek' [tot 21/11] □ 'Interventie #15: Het atelier in de hemel' – Lutz & Guggisberg [tot 27/12] □ 'De grote ogen van Kees van Dongen' – Kees van Dongen [18/9 tot 23/1] □ 'The Horseman's Kitchenette (When Demons Cook)' – Ronald Cornelissen [18/9 tot 23/1] □ 'Collectie H+F Fashion on the Edge' [16/10 tot 30/1] □ 'Misfit' – Hella Jongerius [13/11 tot 13/2] □ 'De Jugendstil voorbij' – Johan Thorn Prikker [13/11 tot 13/2]

**Nederlands Fotomuseum Las Palmas**

Wilhelminakade 332 – 010.203.04.05  
di-vr 10-17u za-zo 11-17u  
□ '70s Photography and Everyday Life' [tot 19/9] □ 'De Fotoprijs 2010. Dutch Award for photography students' [18/9 tot 24/10] □ 'Fantastische fotografie 'Mr Duanus'. Duane Michals. Pionier van de verbeeldende fotografie' – Duane Michals [18/9 tot 2/1] □ 'Poste Restante' – Nan Goldin [2/10 tot 2/1] □ 'Het Kaddu Wasswa Archief' – Andrea Stultiens [30/10 tot 2/1]

**Showroom mama**

Witte de Withstraat 29-31  
010/433.06.95  
wo-zo 13-18 (of op afspraak)  
□ '(I Can) Feel the Pulse' – Emory Douglas, Hiphop Chocolate, Patrick Martinez, Jefferson Pinder, Dzinne... [tot 10/10]

**TENT. Centrum Beeldende Kunst**

**Rotterdam**  
Witte de Withstraat 50 – 010.413.54.98  
di-zo 11-18u  
□ 'Paramaribo Perspectives' – Sri Irodiakromo, Arnold Chalks, Otto Snoek, Neil Fortune, Dhiradj Ramsamoedj... [tot 31/10]

**Wereldmuseum**

Willemskade 25 – 010/270.71.72  
di-zo 10-20u  
□ 'Inca's. Capac Huca. Over mensenoffers in de Andes, staatsrituelen, het Incarijck in de godenwereld' [tot 14/11]

**Witte de With**

Witte de Withstraat 50 – 010.411.01.44  
di-zo 11-18u  
□ 'Morality Act VII: Of Facts and Fables' – Erik van Lieshout, LucTuymans, Keren Cytter, Saâdane Afif, Danaï Anesiadou... [tot 26/9] □ 'Between You and I. Interventie 4: 15-5519' – Ayse Erkmen [tot 9/1] □ 'Shared Space 3' – Chris Kabel [tot 9/1] □ 'Motto Bookstore @ witte de with' [tot 19/9] □ 'Cosima von Bonin' [10/10 tot 9/11]

**Zuiderterras 130 @ Zuidplein**

Zuidplein, Zuiderterras 130 – do-zo 14-17u, vr 14-17/19-21u  
□ 'De winkelruimte van Erik van Lieshout in Rotterdam Zuid' – Erik van Lieshout [tot 24/9]

**Scheveningen****Museum Beelden aan Zee**

Harteveldestraat 1 – 070.358.58.57  
di-zo 11-17u  
□ 'Vaders en Zonen. Beeldhouwers kiezen beeldhouwers' [tot 10/10] □ 'Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915)' – Henri Gaudier-Brzeska [17/9 tot 12/12] □ 'Dragen, dansen & zwevend wit' – Anne-Marie van Sprang [17/9 tot 12/12] □ 'The unwanted land. Ervaringen van migratie' [15/10 tot 13/2]

**Schiedam****Stedelijk Museum Schiedam**

Hoogstraat 112 – 010.246.36 57  
di-za 11-17u zo 12u30-17u  
□ 'Play on' – A.P. Komen/Karen Murphy [tot 3/10] □ 'Unisono 22: Curiously Human' – Micha Patiniott [tot 3/10] □ 'Kunst uit huis VI: Collectie Gerhard en Mariet Roetgering Eigen Weg' [tot 9/1] □ 'Bon Voyage' – Andrei Roiter [17/10 tot 6/2] □ 'De verborgen wereld van Eugène Brands' – Eugène Brands [17/10 tot 6/2]

**Sittard**

**Museum Het Domein Sittard**  
Kapittelstraat 6 – 046.451.34.60  
di-zo 11-17u  
□ 'Typisch Toon' [tot 26/9] □ 'Mel Chin. Winnaar Fritschy Cultuur Prijs' – Mel Chin [9/10 tot 12/12]

**Tilburg**

**De Pont – Museum voor hedendaagse kunst**  
Wilhelminapark 1 – 013.543.83.00  
di-zo 11-17u  
□ 'Nelle Mani. In de Handen. Tekeningen en sculpturen' – Giuseppe Penone [tot 26/9] □ 'Een selectie uit de recente aamwinsten' – Robert Zandvliet, Marlene Dumas, Anton Henning, Charlotte Dumas, Toon Verhoef... [tot 19/9] □ 'Haphazard' – Ellert Haitjema [tot 19/9] □ 'Time and Place. Schilderijen 2000-2010' – Howard Hodgkin [2/10 tot 16/11] □ 'Upset Down' – Paul Bogaers [2/10 tot 21/11]

**Utrecht**

**AAMU – Museum voor hedendaagse**  
**Aboriginal kunst**  
Oudegracht 176 – 030 238 01 00  
di-vr 10-17u za-zo 11-17u  
□ 'Aboriginal art today! Een overzicht van 1970 tot heden' [tot 31/10]

**BAK, basis voor actuele kunst**

Lange Nieuwstraat 4 – 030.231.61.25  
wo-zo 12-18u/zo 13-18u  
□ 'Vectors of the Possible' – Matthew Buckingham, chto delat/What is to be done?, Freee, Sharon Hayes, Runo Lagomarsino & Johan Tirén, Elske Rosenfeld, Hito Steyerl, Ultra-red [tot 28/11]

**Casco**

Nieuwekade 213-215 – 030.231.99.95  
di-zo 12-18u  
□ 'User's Manual: The Grand Domestic Revolution. Un ongoing project' [tot 3/10] □ 'Future Park I: Teach Me to Disappear' – Paul Elliman & Nicole Macdonald [tot 3/10] □ 'Animal Estates 6.0: Utrecht' – Fritz Haeg [20/9 tot 2/11] □ 'Future Park II: Reproduction Direct from Nature' – Zachary Formwalt [17/10 tot 21/11]

**Centraal Museum**

Nicolaaskerkhof 10 – 030.236.23.62  
di-zo 12-17u vrij 12-21u  
□ 'In de Nicolaïkerk: Beeldhouwkunst voor de Beeldenstorm' [tot 1/1] □ 'Utrechters dromen van Rome. Italiaanse invloeden op de Utrechtse Oude Meesters' [tot 31/12] □ 'Cultuurschok! Vaste opstelling Romeinse Geschiedenis' [tot 31/12] □ 'Peter Vos en Charles Donker' [tot 2/1] □ 'Rietvelds Universum' – Rietveld, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Theo van Doesburg [20/10 tot 30/1]

**Expodium**

Krugerstraat 11 – 030.261.97.96  
ma-vr 10-18u  
□ 'Expodium Orbits # 3. New Strategies DMC. Residency Pilot in Detroit' – Nikos Doulos & Joao Evangelista [1/10 tot 29/10]

**Venlo****Museum Van Bommel-Van Dam**

Deken van Oppensingel 6 – 077.351.34.57  
di-zo 11-17u  
□ 'Uit de verzameling: Tekentalen' [19/9 tot 9/1] □ 'Bikke!' – Ben Tan [19/9 tot 14/11] □ 'De betekende wereld' – Nathalie Brans, Liesbeth Doornbosch, Kim Habers, Sharon Houkema en Alex Winters [19/9 tot 9/1] □ 'Van de haat en de liefde' – Bep Scheeren [19/9 tot 9/1]

**Vijfhuizen**

**Kunstfort Vijfhuizen**  
Fortwachter 1 – 023.5589013  
vr-zo 13-17u  
□ 'Van zwaarden en ploegen. Trenchart en hedendaagse kunst. Een selectie uit de privé-collectie van S.F.Schütz' [tot 28/11] □ 'I Am Your Master' – Matthijs Bosman, Anno Dijkstra, Marcel van Kerkvoorde, Mieke van de Voort [tot 10/10]

**Vlissingen****Kunstruimte deWillem3**

Oranjestraat 4 – 0118.41.55.05  
do-zo 16-21u  
□ 'Recente fotowerken' – Ruden Riems [tot 31/10] □ 'Filmstills - Maskers' – Remco van den Bosch [tot 31/10]

**Zundert**

**Vincent Van Goghhuus**  
Markt 26-27 – 076 5978590  
woe-vr 10-17u za-zo 12-17u  
□ 'Arnulf Rainer over Van Gogh' – Arnulf Rainer [19/9 tot 6/2]

**Zwolle**

**Museum de Fundatie – Paleis aan de Blijmarkt**  
Blijmarkt 18-20 / Paleis aan de Blijmarkt – 0572.38.81.88  
di-zo 11-17u  
□ 'Schwarzer Champagner und Blutiger Ernst' – George Grosz [tot 5/12] □ 'De ondergang van Abraham Reiss' – Jeroen Krabbé [tot 5/12]

**Oostenrijk****Graz**

**Kunsthau Graz**  
Lendkai 1 – 0316.80.17.92.11  
di-zo 10-18u  
□ 'Auto-Theatre' – Franz West [25/9 tot 9/1] □ 'Robot Dreams' [9/10 tot 20/2]

**Kunstverein Medienturm**

Josefsgasse 1 – (0)316-740084  
di-za 10-13u wo-vr 15-18u  
□ 'Forbidden Love: Art in the Wake of Television Camp' – BitteBitteJaJa (Ulu Braun/Roland Rauschmeier), Omer Fast, Judith Hopf, Sanja Ivekovic, Heimo Zobernig, Susanne Schuda... [26/9 tot 27/11]

**Wien**

**Albertina Museum**  
Albertinaplatz 1 – 01/534.83  
ma-zo 10-18u wo 10-21u  
□ 'Bestiarium' – Walton Ford [tot 10/10] □ 'Peace and Freedom' – Picasso [22/9 tot 16/1] □ 'The drawings of a genius' – Michelangelo [8/10 tot 9/1]

**Bank Austria Kunstforum**

Freyung 8 – 431 537 33 26  
ma-zo 10-19u vr 10-21u  
□ 'Frida Kahlo' [tot 5/12]

**Essl Museum**

An der Donau Au 1 – 02243.370.50.150  
di-zo 10-18u wo 10-21u  
□ 'Corso. Insights into the Essl Collection' – Maria Lassnig, Georg Baselitz, Morris Louis, Sam Francis, Otto Muehl, Tony Oursler... [tot 7/11] □ 'In the Garden of Imagination' – Niki de Saint Phalle [tot 26/9] □ 'Artist's choice: Albert Oehlen's take on the Essl Collection' [tot 30/1] □ 'Erwin Wurm' [20/10 tot 30/1]

**Kunsthalle Wien**

Karlsplatz 1 – 01.521.89.33  
dagelijks 10-19u do 10-22u  
□ 'Laurie Anderson' [tot 19/9] □ 'Keith Haring 1978-1982. The early experimental years' – Keith Haring [tot 19/9] □ 'Graffiti Taxonomy' – Evan Roth [tot 10/10] □ 'Street and Studio. From Basquiat to Séripop' – Jean-Michel Basquiat, Rita Ackermann, Dara Birnbaum, Sophie Calle, Jenny Holzer, Andy Warhol... [tot 10/10] □ 'Yo.V.A.3. Young Viennese Architects' [tot 26/9]

□ 'The Seventies. Painting / Drawing / Film' – Bruce Conner [8/10 tot 30/1] □ '26 Sandymount Avenue' – McDermott & McGough [20/10 tot 5/12] □ 'Power Up. Female Pop Art' [5/11 tot 20/2]

**Kunsthau Wien**

Untere Weissgerberstrasse 13  
01/712.04.95  
ma-zo 10-19u  
□ 'Tina Modotti. Photographer and Revolutionary' – Tina Modotti [tot 7/11]

**Museum Moderner Kunst Stiftung**

**Ludwig Wien (MUMOK)**  
Museumsplatz 1 – 01.52500.1400  
di-zo 10-18u do 10-21u  
□ 'Now I see' – Brigitte Kowanz [tot 3/10] □ 'The Moderns. Revolutions in Art and Science 1890-1935' [tot 23/1] □ 'Painting. Process and Expansion. From the 1950s till now' [tot 3/10] □ 'Hyper Real. The passion of the real in painting and photography' [22/10 tot 13/2] □ 'Nina Canel' [12/11 tot 30/1]

**Wiener Secession**

Friedrichstrasse 12 – 01.587.53.07  
di-za 10-18u  
□ 'Lara Almarcegui' [tot 7/11]

**Portugal****Porto**

**Museu Serralves**  
Rua D. João de Castro 210  
01.22.615.6590  
di-zo 10-19u  
□ 'Contra o muro' – Marlene Dumas [tot 10/10] □ 'Returning Home. Serralves Foundation's Collection' [tot 26/9] □ 'Grazia Toderi' [tot 31/10]

**Spanje****Barcelona**

**Fundacio Antoni Tapies**  
Arago 255 – 03.487.03.15  
di-zo 11-20u  
□ 'Antoni Tapies. Collection' [tot 26/9]

**Fundacio Joan Miro**

Parc de Montjuic – 0934.439.470  
di-za 10-19u do 10-21u30  
□ 'Friendly Game. Electronic Feelings' – Pipilotti Rist [tot 1/11]

**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  
□ 'MACBA Collection (XXII)' [tot 15/12] □ 'With a Probability of Being Seen. Dorothee and Konrad Fischer. Archives of an attitude' – Bruce Nauman, Carl Andre, Robert Ryman, Gilbert & George, Eva Hesse, Thomas Schütte, Harald Klingelhöller, Gregor Schneider [tot 12/10] □ 'I am immortal and alive' – Gil J Wolman [tot 9/1] □ 'Benet Rossell' [tot 23/1] □ 'Latifa Echakhch' [tot 6/2] □ 'Are you Ready for TV?' – Jean-Luc Godard, Jef Cornelis, Guy Debord, Pier Paolo Pasolini, Chris Burden, David LaMela, Dora Garcia, Johan Grimontprez... [5/11 tot 25/4]

**Bilbao**

**Museo Guggenheim Bilbao**  
Abandoibarra Et. 2 – 094.43.59.000  
di-zo 10-20u  
□ 'Anish Kapoor' [tot 12/10]

**Madrid****Museo del Prado**

Paseo del Prado s/n – 091.330.28.00  
ma-zo 9-20u  
□ 'View and Plan of Toledo' – El Greco [tot 1/11] □ 'The Loves of Mercury and Herse. A Tapestry Series by Willem de Pannemaker' [tot 26/9] □ 'The Mercury Series' – Willem de Pannemaker [tot 26/9] □ 'Turner and the Masters' [tot 19/9] □ 'Bibliotheca Artis: Treasures from the Museo del Prado library' [5/10 tot 30/1]

**Museo Thyssen-Bornemisza**

Paseo del Prado 8 – 091.369.01.51  
di-zo 10-19u  
□ 'Ghirlandaio and Renaissance in Florence' [tot 10/10]

**Zwitserland****Aarau**

**Aargauer Kunsthau**  
Aargauerplatz – 062.835.23.30  
di-zo 10-17u do 10-20u  
□ 'Yesterday Will Be Better. Taking Memory into the Future' [tot 7/11] □ 'Tempi Passati. An exhibition devoted to the history of the Aargauischer Kunstverein and the Aargauer Kunsthau' [tot 7/11] □ 'Caravan 3/2010' – Esther Kempf [tot 7/11]

**Basel****Kunstmuseum Basel**

St. Alban-Graben 16 – 061/206.62.62  
di-zo 10-17u  
□ 'Kunstmuseum Basel extension. Exhibition marking the Kunstmuseum Basel extension' [tot 19/9] □ 'Teddybär und Damenschuh. Alltägliche Objekte in Zeichnungen des 20. Jahrhunderts' – Michael Borremans, Georges Braque, James Ensor, Juan Gris, Rosemarie Trockel, Roni Horn... [tot 24/10] □ 'The Early Sixties Paintings and Drawings 1961-1964' – Andy Warhol [tot 23/1] □ 'Prints' – Lovis Corinth [25/9 tot 6/2] □ 'Thurneysser Superstar. Ein einzigartiger Glasmalereizyklus von 1579' – Leonhard Thurneysser zum Thurn (1531-1596) [13/11 tot 13/2]

**Museum für Gegenwartskunst**

St. Alban-Rheinweg 60 – 061/272.81.83  
di-zo 10-18u  
□ 'Through the Forest' – Rodney Graham [tot 26/9] □ 'Kirstine Roepstorff' [23/10 tot 30/1]

**Bern****Kunsthalle Bern**

Helvetiaplatz 1 – 031.350.00.40  
di 10-19u ma-zo 10-17u  
□ 'I Am A Judge' – Dora Garcia [tot 10/10] □ 'The Majorana Experiment' – Marco Poloni [tot 10/10]

**Zentrum Paul Klee**

Monument im Fruchtländ 3  
0041 31 359 01 01  
di-zo 10-17u do 10-21u  
□ 'Klee meets Picasso' – Paul Klee - Picasso [tot 26/9] □ 'Line, Form and Colour' – Paul Klee [tot 16/1] □ 'Lust and Vice. The 7 Deadly Sins from Dürer to Nauman' [15/10 tot 20/2]

**Fribourg****Fri-Art Centre d'Art de Fribourg**

Petites-Rames 22 – 037.23.23.51  
Ma-vr 14-18u/za 14-17u/do 20-22u  
□ 'still life, frame still' – Latifa Echakhch [tot 31/10]

**Luzern****Kunstmuseum Luzern**

Europaplatz 1 – 041.226.78.00  
wo 10-20u di-zo 10-18u  
□ 'Hodler, Amiet, Giacometti. Works from Central Switzerland Collections' – Ferdinand Hodler, Cuno Amiet and Giovanni Giacometti [tot 10/10] □ 'Signs of Life' – Nancy Spero, Kiki Smith, Marina Abramovic, Philip Taaffe, Louise Bourgeois, Peter Buggenhout... [tot 21/11] □ 'Gesang der Schreitbahnen' – Franz Erhard Walther [30/10 tot 1/2]

**Riehen Basel****Fondation Beyeler**

Baselstrasse 101 – 061.645.97.00  
dagelijks 10-18u  
□ 'Wien 1900' [26/9 tot 16/11]

**Winterthur****Fotomuseum Winterthur**

Grünenstrasse 44 – 052/234.10.60  
di-vr 12-18u za-zo 11-17u wo 12-19u30  
□ 'Under the Circumstances' – Stefan Burger [tot 14/11] □ 'Evidence' – Larry Sultan and Mike Mandel [tot 14/11] □ 'Arbeit-Labour. Set 7 from the Collection and Archive of the Fotomuseum Winterthur' – Beat Streuli, Ad van Denderen, Bruno Serralongue, Herbert Weber, Garry Winogrand... [tot 8/5]

**Zürich****Kunsthau Zürich**

Heimplatz 1 – 01.251.67.65  
di-do 10-21u vr-zo 10-17u  
□ 'Giant Herbs and Monster Trees. Drawings and Prints by Carl Wilhelm Kolbe' – C.W. Kolbe (1759-1835) [tot 28/11] □ 'Picasso' [15/10 tot 30/1]

**Migros Museum für Gegenwartskunst**

Limmatstrasse 270 – 44 277.20.50  
di-wo-vr 12-18u do 12-20u za-zo 11-17u  
□ 'Une Idée, une Forme, un Etre. Poésie-Politique du corporel' – Ai Weiwei , Teresa Margolles, Gianni Motti, Eftihis Patsourakis, Pamela Rosenkranz... [25/9 tot 28/11]

**Museum Bellerive**

Höschgasse 3 – 01.383.43.76  
di-zo 10-17u  
□ 'René Burri - Vintage prints – Le Corbusier' [tot 7/11]

**Museum für Gestaltung**

Austellungsstrasse 60 – 043.446.67.67  
di-do 10-20u vr-zo 10-17u  
□ 'Designer, Photographer, Activist' – Charlotte Perriand (1903-1999) [tot 24/10]

**Museum für Gestaltung – Plaktraum**

Limmatstrasse 55 – 043 446 44 66  
di-vr en zo 13-17u  
□ 'Letters only. Typographic Posters' [tot 10/12]

**De volgende De Witte Raaf verschijnt op 15 november 2010. Gegevens voor de agenda moeten binnen zijn vóór 15 oktober 2010 op het postbusadres: Postbus 1428, 1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be**

**The next issue of De Witte Raaf will be released on November 15th, 2010. Please send your information before October 15th, 2010 to: Postbus 1428, B-1000 Brussel 1. e-mail: info@dewitteraaf.be**

**KUNSTLICHT**  
TIJDSCHRIFT VOOR BEELDENDE KUNST,  
BEELDCULTUUR & ARCHITECTUUR



*duurzaamheid.*

Bestel dit nieuwe themanummer, neem een proefabonnement voor slechts € 15, of raadpleeg het gratis toegankelijke archief via [www.tijdschriftkunstlicht.nl](http://www.tijdschriftkunstlicht.nl)



# MERIT CAPITAL

## BEURSVENNOOTSCHAP VERMOGENSBEHEER

Roderveldlaan 5, 2600 Berchem Tel: 0032 3 259 26 00 Fax: 0032 3 259 23 05 [info@meritcapital.be](mailto:info@meritcapital.be)

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

# Colofon

## Inhoudsopgave

### nummer 140 juli – augustus 2009

I 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 Liefoghe** Wolken boven Brussel. Bedenkingen bij het Musée Magritte Museum

### nummer 141 september – oktober 2009

I **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 overgangsmatenschap. DDR-fotografie 1980-1989 | **Bart Meuleman** Nothing really matters to me. De roekeloosheid van Queen | **Marc De Kesel** Fascisme als onagrotatie. Over Frank Vande Veires fascismedefinitie

### nummer 142 november – december 2009

I **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

### nummer 143 januari – februari 2010

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

### nummer 144 maart – april 2010

I **Sergio Bologna** Gedaan met films over callcenters | **Marc Goethals** Beeldbijdrage | **Koen Brams & Dirk Pültau** Kunst en arbeid. Een gesprek met Joëlle Tuerlinckx | **Bart Verschaffel** 'M. Wiertz se créa un musée'. Kunst en politiek in het 'geval' Antoine Wiertz (1806-1865) | **Merel van Tilburg** De doorstart van het atelier

### nummer 145 mei – juni 2010

I **Guido Goossens** De Minima Moralia van de jaren 80. Botho Strauß voor en na 1989 | **Marc Holthof** Lost Horizon. Over de televisiejaren van Stefaan Decostere (1979-1998) | **Koen Brams & Dirk Pültau** De geschiedenis van het NICC – aflevering 4. Op weg naar een sociaal statuut voor de kunstenaar | **Steven Jacobs** Alain Resnais en de naorlogse documentaire over schilderkunst

### nummer 146 juli – augustus 2010

I **Koen Brams & Dirk Pültau** Het werk der leerjaren. Interview met Wim Delvoye | **David Robbins** Kunst na het entertainment (1989) | **Marc Holthof** Mixed Metaphors. Over *Warum wir Männer die Technik so lieben* (1985) van Stefaan Decostere | **Steven Jacobs** Cauvin, Storck, Haesaerts en de Belgische kunstdocumentaire | **Koen Brams & Dirk Pültau** Een sociaal statuut voor de kunstenaar (binnen het NICC en andere verenigingen). Gesprek met Jean Canivet | **Erwin Jans** De Processie der Dingen. Een gesprek met Benjamin Verdonck | **Merel van Tilburg** Wat ons daarbuiten wacht. De biënnale van Berlijn | **Steven ten Thije** De arbeid van het kijken. Michael Fried en Adolph Menzel in de zesde Berlijnse Biënnale

## met de steun van

De Vlaamse Regering — De Mondriaan Stichting

Sinds juni 2008 ontvangt *De Witte Raaf* de steun van het Brussel Hoofdstedelijk Gewest



## Personalia

**Faby Bierhoff** Kunsthistorica. Studeerde aan de Radboud Universiteit Nijmegen, Humboldt Universität Berlin en Vrije Universiteit Amsterdam. Woont en werkt momenteel in Berlijn en in Los Angeles.

**Koen Brams** Directeur van de Jan van Eyck Academie. Samensteller van de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars* (Amsterdam/Antwerpen, Nijgh & Van Ditmar, 2000). Recente publicatie: *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (samen met Dirk Pültau), een uitgave van Jan van Eyck Academie, *De Witte Raaf*, Argos en Marcelum Boxtareos.

**Lutz Dammbeck** Kunstenaar. Woont en werkt te Hamburg. Hij studeerde aan de Hochschule für Grafik und Buchkunst te Leipzig. In 1986 verliet hij de DDR en vestigde zich te Hamburg. Sinds 1998 doceert hij aan de Hochschule für Bildende Künste te Dresden.

**Marc De Kesel** Verbonden aan de Arteveldehogeschool Gent en de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij publiceert over continentale filosofie, over cultuur- en kunsttheorie en over religietheorie. Samen met Ignaas Devisch redigeerde hij *Fundamentalisme Face to Face* (Kampen, Uitgeverij Klement, 2007). Op 18 september 2010 wordt in Boekhandel Limerick te Gent zijn nieuwste boek voorgesteld: *Goden breken. Essays over monotheïsme* (Amsterdam, Boom, 2010).

**Wim Delvoye** Kunstenaar. Woont en werkt te Gentbrugge (Gent). Tot 30 oktober 2010 stelt hij voor de tweede maal tentoon in Galerie Rodolphe Janssen, die zijn werk vertegenwoordigt in België (Livornostraat 35, 1050 Brussel, www.rodolphejanssen.com). Van 20 oktober 2010 tot 23 januari 2011 loopt zijn tentoonstelling *Knockin' on Heaven's Door* met werken geïnspireerd door de gotiek in Bozar, Brussel. Zie ook www.wimdelvoye.be.

**Diedrich Diederichsen** Doceert aan de Akademie der Bildenden Künste te Wenen. In de jaren 80 was hij redacteur bij muziektijdschriften als *Sound* en *Spex*. Hij schrijft regelmatig voor tijdschriften als *Texte zur Kunst*, *Artforum*, *Tagesspiegel* en *Theater Heute*. Recente publicaties: *Eigenblut-doping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation* (Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2008) en *Musikzimmer, Avantgarde und Alltag* (Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005).

**Guido Goossens** Filosoof en historicus. Verbonden aan de Universiteit Maastricht, Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen en Hedah, Centrum voor Hedendaagse Kunst, Maastricht. Publicaties: monografieën over Hans Jürgen Syberberg (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004) en Aldo Rossi (Maastricht, Bonnantenmuseum, 2007). guido.goossens@xs4all.nl

**Fieke Konijn** Kunsthistoricus. Docent bij de afdeling Kunst en Cultuur van de Vrije Universiteit, Amsterdam; coördinator van de duale masteropleiding Museumconservator, een samenwerking van de twee Amsterdamse Universiteiten (UvA en VU).

**Dirk Pültau** Kunsthistoricus. Publiceert over kunst. Hoofdredacteur van *De Witte Raaf*. Recente publicatie: *The clandestine in the work of Jef Cornelis* (samen met Koen Brams), een uitgave van Jan van Eyck Academie, *De Witte Raaf*, Argos en Marcelum Boxtareos.

## Redactie

Hoofdredacteur: **Dirk Pültau** (dirk@dewitteraaf.be)  
Zakelijke leiding: **Dirk Mertens** (dirk.mertens@dewitteraaf.be)  
Redactiesecretariaat: **Thomas Olbrechts** (thomas@dewitteraaf.be)  
Eindredactie: **Dirk Mertens & Dirk Pültau**  
Corrector: **Dirk Mertens**  
Vormgeving: **Inge Ketelers**  
Publiciteit: **Thomas Olbrechts**

## Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
nummer 148	15 november 2010	15 oktober 2010
nummer 149	15 januari 2011	15 december 2010
nummer 150	15 maart 2011	15 februari 2011
nummer 151	15 mei 2011	15 april 2011
nummer 152	15 juli 2011	15 juni 2011
nummer 153	15 september 2011	15 augustus 2011

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

Uitgever: DWR/TWR vzw  
Postbus 1428, B-1000 Brussel 1  
Tel. 32(0)2 223.14.50 – Fax 32(0)2 223.23.18  
http://www.dewitteraaf.be – e-mail: info@dewitteraaf.be  
Verantwoordelijke uitgever: Dirk Mertens,  
Turnhoutsebaan 109, 2140 Antwerpen

## Permanente partners



# Kapitalo



# in

# TER

# Van

# THE

# #5

**museum  
boijmans** **van  
beuningen**

**Lutz &  
Guggisberg  
tot eind 2010**

Het sinds 1996 samenwerkende Zwitserse kunstenaarsduo Andres Lutz en Anders Guggisberg staat bekend om zijn speelse, ironische en absurde oeuvre. Voor Museum Boijmans Van Beuningen bouwden zij een theaterdecor om tot een chaotisch ogende, ruimtelijke installatie. Een sculptuur die ongebreideld en aanstekelijk is, gevuld met vreemde voorwerpen en rijk aan verbanden en associaties. 'Het atelier in de hemel' is gemaakt in de beste traditie van het dadaïsme dat in 1916 met het Cabaret Voltaire in Zürich begon.

**[www.boijmans.nl](http://www.boijmans.nl)**

Installatiefoto / Installation photo by  
Lutz & Guggisberg, 2010