

1 Daniël Rovers

Op het laatste gezicht. Over Breitners
De Singelbrug bij de Paleisstraat
(1898)

6 Ernst van Alphen

Traag kijken: beeldontleding door Roos
Theuws. Bij een recente tentoonstelling
in Galerie Slewe te Amsterdam

8 Steven Humblet

Thomas Ruff, de alchemist

10 Erwin Jans

De mentale architectuur van Jean Bernard
Koeman

13 Christophe Van Gerrewey

Ontwerp zonder ontwerp. Meubels van Office
en Anne Holtrop, foto's van Bas Princen

14 Steven Jacobs

René Magritte en Luc de Heusch: film en
aanschouwelijk onderwijs

Ondertussen 1-16 (English abstracts p. 15)

www.dewitteraaf.be

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

Dit nummer wordt geopend door Daniël Rovers met een tekst over een schilderij van George Hendrik Breitner, dat zich bevindt in het Rijksmuseum te Amsterdam: het stadsgezicht *De Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam* uit 1898. We zien een reeks anonieme personages over de Singelbrug wandelen, met op de voorgrond een enigmatische dame met bontmantel en een voile voor het gezicht. Rovers ontrafelt de relaties tussen de personages, bespreekt de sociale context en vertelt de politiek geladen ontstaansgeschiedenis van het schilderij. Van naaldje tot draadje ontleedt hij Breitners doek, om aan het einde van zijn queeste tot de vaststelling te komen dat de kijkhonger daarmee niet gestild is. 'Wie is die vrouw toch – dat is de vraag die het beeld blijft oproepen telkens als je ervoor staat', merkt hij op. De werken van Roos Theuws, die centraal staan in de bijdrage van Ernst van Alphen, dwingen ons evenzeer om te blijven kijken, maar dan om een heel andere reden. Ze confronteren ons met de grenzen van de visuele ervaring: 'Onze perceptie wordt [...] een soort van sisyphusarbeid. Visuele ervaring kantelt in visuele ontbering.'

Steven Humblet grijpt de solotentoonstelling *Lichten* van Thomas Ruff in het S.M.A.K. aan om drie aspecten van het werk van de Düsseldorfse fotograaf te belichten: de omgang met het formaat, de afwezigheid van de auteur en de specifieke beeldeffecten, ofwel de 'materialiteit' van de fotografie. Erwin Jans spreekt met Jean Bernard Koeman over de belangrijkste thema's in zijn beeldend werk – waaronder het verlangen naar literatuur, het verlangen naar architectuur en de omgang met de modernistische erfenis – en over de relatie tussen zijn beeldend oeuvre en zijn werk als scenograaf. Christophe Van Gerrewey bezocht een recente tentoonstelling van Anne Holtrop en Office Kersten Geers David Van Severen in de nieuwe Brusselse galerie MANIERA, en analyseert de eerste designontwerpen van beide architecten die daar te zien waren.

Het nummer besluit met een tekst van Steven Jacobs over de kunstdocumentaire *Magritte ou la leçon de choses* uit 1960 van Luc de Heusch. Jacobs besteedt aandacht aan het thema van 'de kunstenaar aan het werk' in de film en analyseert hoe de Heusch het magrittiaanse thema bij uitstek – de relatie tussen woorden, beelden en dingen – naar het filmmedium vertaalt.

Op het laatste gezicht

Over Breitners *De Singelbrug bij de Paleisstraat* (1898)



George Hendrik Breitner

De Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam, 1898

DANIËL ROVERS

1.

Bij wie hoort het hondje met de roodbruine oren op George Hendrik Breitners in 1898 gereedgekomen schilderij *De Singelbrug bij de Paleisstraat*? Is zijn baas de dame in de zwarte mantel, met de rode sjaal om de hals en het rode knopje in haar oor? Waarschijnlijk niet: de vrouw wendt zich af van de hond. Ze kijkt met de tegelijk milde en meedogenloze blik van een bezitter neer op het kind van wie ze de rechterhand vasthoudt, terwijl ze haar rechterhand gedistingeerd nonchalant in haar mantel heeft opgeborgen, als een dame die een nieuwe aankoop monstert, niet geneigd het uit de etalage te laten halen. Behoort de hond dan toe aan de heer in de lange zwarte jas en met zwarte bolhoed, en kijkt het beestje om zich heen omdat het zijn baasje uit het oog heeft verloren? Evenmin waarschijnlijk: de in zichzelf gekeerde man lijkt onderweg naar een afspraak; zijn bovenlichaam helt een beetje voorover en suggereert een onopvallend versnelde pas, waar juist vanwege de heimelijkheid een zekere dreiging van uitgaat. Bij wie hoort de hond dan wel? De kans dat het beestje aan de vrouw in haar met bont bezette, wijd uitlopende pelerine toebehoort, de vrouw met een voile voor haar gezicht, die op de voorgrond al onze aandacht naar zich toetrekt, mag nihil worden genoemd. Toch houdt zij hem aan een onzichtbare lijn gekluisterd – de hond, mogelijk een straathond, is de enige in het schilderij die met een blik van herkenning haar présence bevestigt en haar vluchtige gezag over de blik erkent.

Wat opvalt aan dit geschilderde stedelijke landschap, zeker als je er meer dan eens de

werking van hebt ondergaan, is het ontbreken van elke vorm van gemeenschap tussen de bruggangers. De hond is daar de belichaming van. Hij staat er helemaal alleen voor, is 'Alleen op de wereld', om het met de vertaling van Hector Malots in 1878 gepubliceerde melodramatische jeugdboek *Sans famille* te zeggen. Met de dame in de pelerine en de man met de bolhoed vormt hij een driehoek van alleenstaanden. Op het doek zijn er weliswaar genoeg figuren te zien die zich in gezelschap over de brug verplaatsen, maar wat zij delen is veel meer een bewegingsrichting dan verwantschap. Neem de vrouw met haar in het rozerood geklede dochter, die een oor en hals bedekkende muts of sjaal draagt: dat meisje lijkt van angst of radeloosheid vervuld en wordt eerder meegetrokken dan dat ze haar hand kan laten rusten in die van een aandachtige, liefhebbende moeder.

Links en rechts in het beeld verschijnen nog vier tweetallen. Zij ontberen individuele trekken en treden op als vectoren in het schilderij, als formele verdubbelingen in een uitgetekende, verbeelde choreografie. We zien twee duo's op de rug, terwijl ze naar de Spuistraat en de Dam wandelen. Geheel links, vlakbij de spijlen van de brug – de spijlen zijn erg dicht bij elkaar geplaatst, alsof de ijzeren staven net als de kinderen hun pas moeten versnellen om de gang van een volwassene bij te houden – lopen twee dames met hoeden achter elkaar aan, gevolgd door drie kinderen van wie niet duidelijk is of ze bij een van de twee dames horen. Geheel rechts stappen een man met bolhoed en zijn vrouw voort. Twee andere tweetallen keren juist terug van de stad, en hen zien we van voren naderen: de beide hoeddragende mannen met een donkergrijze vlek als gezicht en – achter de man met bolhoed – twee hoofddekselloze vrouwen,

van wie er een de beschouwer ietwat verbaasd, zelfs verontrust in de ogen kijkt. Ontwaart ze daar de lens van een camera en is ze bang dat, zoals in de negentiende eeuw gedacht werd, het apparaat niet alleen een afdruk van de werkelijkheid, maar ook haar ziel zou nemen?

De verzameling van star voor zich uitkijkende individuen vormt een contrast met de grachtenpanden op de achtergrond, huizen die allemaal ietwat uit het lood staan, wat te wijten is aan de zompige moerasgrond waarop de stad Amsterdam met behulp van tienduizenden heipalen gebouwd is. Dit beeld kan tegelijk ook een metaforische kracht worden toebedacht, want die huizen zoeken kennelijk wél zwijgend steun bij elkaar, mogelijk omdat zij – de schilder heeft het ze ingefluisterd – weten dat ze alleen in onderlinge verbondenheid de tijd kunnen doorstaan.¹

Let je louter op de kleurverdeling van het schilderij, dan valt er buiten de zwaar vergulde lijst nog een tweede, zwarte 'omkadering' in het schilderij te ontdekken. Deze lijst binnen de lijst stelt de vrouw met voile en pelerine – zij is jong, maar 'jongedame' is niet de juiste benaming – zo mogelijk nog méér centraal. De tweede lijst wordt gevormd door een reeks van zwarte omtrekken: het zwart van het duo gezichtsloze heren en de man op het paard, de zwarte mantel van de moeder van het kind, de zwarte hoed van de dame met voile, het pak van de weglopende heer en de haast geheel zwarte gestalte van de man met bolhoed, wiens gezicht slechts bestaat uit wat roze bij het oor, de wang en het puntje van de neus. Het tweede kader wordt onderbroken en benadrukt door het witte vlak van platgetrapte sneeuw. Aan de linkerkant is het vermengd met toetsen grijs, bruin en blauw, en



George Hendrik Breitner

De Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam, 1898, detail

in dikke onrustige penseelstreken op het doek gesmeerd, wat de sneeuwmurrie suggereert die op winterse dagen langs stoep- randen opgehoopt ligt. De jonge vrouw in haar bontbezette mantel wordt door het kader als het ware naar voren geduwd. Doordat ze bovendien bij haar middel door de lijst wordt afgesneden, lijkt het alsof ze elk ogenblik uit het beeldveld kan stappen, met een kracht die herinnert aan de galopperende ruiters van Breitners *De Gele Ridders* (1885/1886), een groot doek dat in het Rijksmuseum aan dezelfde wand als het Singelbrugpanorama hangt.

De blik van de vrouw is raadselachtig, temeer omdat haar gezicht achter een doorzichtige sluier opdoemt. Juist door die gezichtbedekkende voile en de mof die ze voor haar kin en gestifte lippen houdt, trekt ze alle blikken naar zich toe. Ze is overigens de enige figuur op het doek die daadwerkelijk ogen bezit: met rudimentair zwart en wit zijn de pupillen en het oogwit aangeduid. Haar zwarte pupillen worden vervolgens in de weefselverdichtingen van de voile herhaald en vermeerderen zich zo tot een netwerk van zwarte ooggaten, die de aandacht naar zich toezuigen.

Maar kijkt er dan echt niemand naar deze vrouw, behalve die ene hond en wij, museum-

bezoekers? Toch wel. Als je goed en lang en met enige betekeniswil kijkt, zie je dat ook de ramen op de achtergrond ogen hebben; ze zijn leeg, niemand duwt de vitrages opzij om de drukte op de brug te bekijken. Ook op de balkons van het hoekhuis links, met de afgeronde hoek, staat niemand – natuurlijk niet, het is winter en een verkoudheid kan aan het einde van de negentiende eeuw nog het levenseinde betekenen. Het zijn deze ramen zelf die op het tafereel met de dame neerkijken en daarbij ook ons, de beschouwers, vanuit de hoogte waarnemen.²

Het zou natuurlijk ook kunnen dat de wat sinistere man met bolhoed de vrouw vanuit zijn ooghoeken opneemt. Het kan zelfs niet worden uitgesloten dat hij zojuist zijn pas heeft versneld, dat hij haar zal volgen en zal aanspreken voordat zij de voordeur van haar huis bereikt. Mocht dat zo zijn, dan wordt zijn heimelijke blik gespiegeld door de man die helemaal rechts bij de brugbalustrade staat. Hij is niet meer dan de stronk, zo lijkt het, van de boom achter hem. Deze zwarte veeg van een man kijkt naar een dame die even de zoom van haar blauwgrijze mantel optilt om te zien welke schade de vuile sneeuw daar heeft aangericht. De felle begeerte als er een strook van een enkel bloot komt te liggen.

2.

Wie Breitners *De Singelbrug bij de Paleisstraat* in het Rijksmuseum voor het eerst ziet en de bondige beschrijving op het titelbordje leest, wacht een lichte schok – het doek blijkt twee jaar na conceptie op een aantal belangrijke onderdelen te zijn overschilderd. Toen Breitner het Singelbrugpanorama in 1896 voor het eerst in de sociëteit Arti et Amicitiae tentoonstelde, zo blijkt uit een overgeleverde foto van het oorspronkelijke werk, was de dame met de voile nog een dienstmeid met opvallende epauletten op haar schouders, die zelfbewust en haast vrijpostig de beschouwer monsterde. Dat veroorzaakte enige ophef; de *Nieuwe Rotterdamse Courant* schreef dat de verschijning van 'een Amsterdamse straatmeid', preciezer gezegd 'haar weinig delicate behandeling', de harmonie van het schilderij verstoortte en 'schade aan de bedoeling' toebrengt.³ Het doek bleef twee jaar onverkocht en kunsthandelaar Van Wisselingh drong bij de kunstenaar aan op een aanpassing, waarop Breitner in 1898 dat ene dienstmeisje samen met een aantal andere figuren wegliep in een nieuwe versie. Het schilderij werd prompt verkocht.

Breitner schilderde niet alleen de dame over de dienstmeid heen, maar liet ook nog een andere dienstmeid verdwijnen; blijkens de fotografische afdruk van het oorspronkelijke doek bezette zij eerst de plek die nu is voorbehouden aan de duistere man met bolhoed. Op de plaats van de moeder en het meisje in het rozerood stonden eerst twee vrouwen met inkoopmanden, en de dame die voor de kinderen uitloopt was aanvankelijk een vrouw in een schort. Een onopvallende wijziging in het beeld is dat in het oorspronkelijke werk van 1896 de hond niet naar de dienstmeid kijkt, zoals hij dat twee jaar later wel naar de dame doet.

Dat Breitner niet één, maar meerdere figuren overschilderde, wordt soms verklaard vanuit de sociale stratificatie van Amsterdam aan het eind van de negentiende eeuw. De stad was een strenge standenmaatschappij. De sociale hiërarchie berustte er op conventies die kracht van wet hadden. In de ochtend mochten dienstmeiden boodschappen doen, tussen elf en vier uur gingen de rijkere dames en heren naar buiten om te flaneren, 's avonds waren de straten voorbehouden aan de prostituees en hun klanten. De dienende en de bediende klasse waren daarom in de regel niet samen op straat te zien. Wilde Breitner een realistische voorstelling van zaken geven, dan diende hij niet alleen de pontificale dienstmeid te vervangen, maar ook andere leden van de dienende klasse. Dat dit een iets te eenvoudige (eenduidig historische) voorstelling van zaken is, blijkt uit een recente publicatie.⁴ Er zijn namelijk wel degelijk nog dienstmeiden op het schilderij te zien, zoals de vrouw die voor de twee dames en hun drie kinderen in de richting van de Dam loopt, en mogelijk ook de vrouw aan de linkerzijde die de zoom van haar grijsblauwe mantel optilt.

Een dienstmeid laten plaatsmaken voor een dame, is niettemin een politiek beladen keuze. Zeker voor Breitner, die in 1882 nog zelfbewust had uitgeroepen dat hij het leven van de mensen op straat wilde schilderen, dat hij, in woorden die hij leende van Émile Zola, 'Le peintre du peuple' wilde worden, sterker nog, dat hij reeds bij zijn streefdoel was aangekomen: 'Ik ben het al omdat ik 't wil.'⁵ Door zijn verhuizing vanuit Den Haag naar Amsterdam, vier jaar later, kreeg hij de beschikking over beelden om zijn ambitie waar te maken. De stad onderging na twee eeuwen van relatieve stasis een ingrijpende ruimtelijke en demografische transformatie. Na de openstelling van Indië voor particuliere beleggers kwam in 1876 het Noordzeekanaal gereed en werd een verlate industriële revolutie in gang gezet. Veel kleine industriële bedrijven vestigden zich in de stad en immigranten uit het verarmde ommeland bemanden de kleine fabrieken. Door het ontbreken van efficiënt openbaar vervoer – pas rond de eeuwwisseling werd de door Breitner zo vaak geschilderde paardentram vervangen door de elektrische tram – en omdat de fiets nog geen gangbaar, betaalbaar vervoersmiddel was, moesten de arbeiders dicht bij de werkplaatsen wonen; de nieuwkomers leefden dicht op elkaar in de oude buurten rondom het centrum, zoals de Jordaan, of in de goedkope, slechte speculatiebouw van de Pijp. Tussen 1850 en 1890 verduubelde het inwonersaantal van de stad; prestigieuze projecten als het Rijksmuseum (1885) en het Centraal Station (1889) kwamen gereed en het centrum werd steeds meer voorbehouden aan winkels en kantoren.⁶

In 1896 werd begonnen met een ingrijpende stedenbouwkundige vernieuwing in het centrum, de doorbraak van de Heren- en Keizersgracht door de Raadhuisstraat, wat een snellere toegang tot het centrum vanuit het westen en tot de oude volksbuurten van de Jordaan mogelijk maakte. Dat gebeurde niet in de laatste plaats om volksoptstanden, zoals de Palingoproer van 1886 – waar bij gevechten tussen politie, leger en Jordaners 25 doden vielen – effectiever te kunnen bestrijden. De Paleisstraat zelf was overigens een voorloper van die doorbraak – ze werd pas rond 1860 aangelegd.⁷ Terwijl op het Singelbrugpanorama de vrouwen en mannen begeleid door het geklak van paardenhoeven voortschrijden, moeten ze het trillen van de heipalen en het gekraak van sloophamers gevoeld en gehoord hebben.

Breitner was van bescheiden komaf. Zijn vader was een Haagse handelsklerk en hijzelf had van zijn veertiende tot zeventiende als bediende in een graanhandel gewerkt, op het kantoor van zijn pa. De Haagse schildersacademie verwijderde hem van school vanwege onaangepast gedrag, waarna hij zijn toevlucht zocht in Amsterdam, waar hij een gretig beschouwer van het moderne stadsleven werd, onder meer als klant van etablissement De Poort van Cleve, waar de gasten naar Duitse gewoonte bij elkaar aan tafel gingen zitten, zonder dat eerst te vragen, drinkend van het pas uitgevonden Pilsnerbier – in 1868 had de firma Heineken een gloednieuwe brouwerij aan de Stadhouderskade betrokken.⁸

Was Breitners beslissing om het Singelbrugpanorama aan te passen en de meid het veld te laten ruimen voor de dame opportunistisch? Verkocht hij als zelfverklaard volksschilder hier zijn ziel aan de heersende macht? Die vraag klinkt iets te demagogisch om een interessant antwoord op te leveren. Zeker is dat Breitner rond 1896 steeds meer financiële en artistieke erkenning begon te genieten, na een periode van grote bestaanonzekerheid als gevolg van een ziekenhuisopname voor gonorrhoe in 1892. Dat zou een reden kunnen zijn geweest om niet toe te geven aan de eisen van 'de markt', maar evengoed een sterke motivatie om te luisteren naar het dringende advies van een kunsthandelaar. In de periode na 1898 werd Breitner lid van de commissie van de Rembrandttentoonstelling in het Stedelijk Museum, georganiseerd ter gelegenheid van de inhuldiging van Koningin Wilhelmina, nam hij plaats in de commissie die plaatsing en belichting van *De Nachtwacht* in het Rijksmuseum moest begeleiden en kreeg hij, in 1902, een grote overzichtstentoonstelling in Arti et Amicitiae. In 1901 trouwde hij met Marie Jordan en kon hij architect Willem Bauer de opdracht geven een villa te bouwen in het welgestelde duindorp Aerdenhout, waar hij



George Hendrik Breitner

De Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam, 1898, details



George Hendrik Breitner

'De Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam' in oorspronkelijke toestand, ca. 1895

volgens de overlevering de zee maar lelijk vond en het groen vervelend.

Achteraf gezien staat *De Singelbrug bij de Paleisstraat* aan het einde van Breitners schilderkunstige oeuvre. In de twintigste eeuw leverde hij weinig opzienbarend werk af en zijn populariteit nam af.⁹ Al snel moest villa Inter Quercus ('Tussen de eiken') in Aerdenhout verkocht worden en keerde Breitner berooid terug naar de stad, waar hij nog meermaals verhuisde, tot hij in 1923 zijn huisje uitgedragen werd in de arme Amsterdamse Diamantbuurt – bij zijn dood in materieel opzicht meer volksschilder dan hem lief zal zijn geweest.¹⁰

De Singelbrug bij de Paleisstraat is een sluitstuk en tegelijkertijd een hoogtepunt in Breitners oeuvre – vooral omdat de schilder hierin zijn plaats bepaald en afgebakend heeft ten opzichte van een relatief nieuwe techniek die een nauwkeurige weergave van de realiteit mogelijk maakte, de fotografie. Breitner leerde de fotografie kennen tijdens zijn werk aan het Panorama Mesdag, waar het medium als hulpmiddel werd ingezet om de omgeving van het Scheveningse Seinpostduin in kaart te brengen. Hij herontdekte het in 1893, toen hij, herstellend



George Hendrik Breitner

Singel bij de Gasthuismolensteeg, 1890-1900, Gemeentearchief Amsterdam



George Hendrik Breitner

Prinsengracht bij de hoek van de Elandsgracht, 1892-1895, Gemeentearchief Amsterdam

van de gonorrhoe die hem bijna zijn gezichtsvermogen had gekost en waarvoor hij behandeld was in de Amsterdamse 'Inrichting voor Ooglijders', zelf een camera verwierf. Het ging om een handcamera, een type dat in de jaren daarvoor uitgevonden was en slechts een korte belichtingstijd nodig had; Breitner maakte er veel instantanés oftewel 'oogenblikfotografieën' mee, waaronder close-ups en vluchtige beelden met een vaak schuine horizon.¹¹ Naar het voorbeeld van stadsschuimers als Baudelaire (die een uitgesproken hekel aan de fotografie had) en Zola (die zelf enthousiast foto's nam) speurde Breitner in de straten, op de pleinen en langs de kades van Amsterdam naar beelden die hij kon gebruiken voor zijn eigen werk. Hij maakte vooral foto's van lege straten en pleinen. Als er mensen op zijn foto's figureerden, zijn het veelal arbeidersvrouwen, wellicht omdat zij zich makkelijker lieten fotograferen dan dames uit de gegoede burgerij, bij wie dat stiekem, van op de rug gezien of in een groepsbeeld op afstand moest gebeuren. Dit vele fotograferen had zijn weerslag op Breitners werk, zowel qua inhoud als vorm, zoals een aquarel als *De vier waspitten* laat zien, dat vrijwel enkel in reproductie bekend is doordat het opgesloten zit in een particuliere Amerikaanse collectie. Van opzij en ietwat schuin gezien, en afgesneden net boven hun middel, als bij een snapshot, wandelen de vier arbeidsters op het doek voorbij over straat – een verre, grimmige voorganger van Ed van der Elsken's iconische foto uit 1967 van drie jonge vrouwen in minirok die onbekommerd lachend een Amsterdamse straat oversteken, in ieder geval níét op weg naar een fabriek.¹²

De Singelbrug bij de Paleisstraat wordt gedomineerd door eenzelfde fotografische afsnijding. Dat was de reden dat het doek bij aanvang van de twintigste eeuw nog gewantrouwd werd, bijvoorbeeld door de criticus Giovanni, die uit de mond van een bezoeker van een overzichtstentoonstelling in 1902 naar eigen zeggen optekende: 'Ik zie er photographieën in, heel knap maar photographieën [...] het groote stuk met de vrouw in het bruin ter halven lijve boven de lijst uitkomend – dat is een instantanéetje, een kiekje!'¹³ Maar het schilderij is zeker geen overschilderde foto – dat oordeel is eerder van toepassing op het schilderij *Gezicht op de Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam* (1894), waar precies dezelfde Singelbrug het onderwerp vormt, zij het niet vanaf de straat gezien, maar vanaf de eerste verdieping van een huis aan de Singel. Dat schilderij is een vrij getrouwe weergave van een bewaard gebleven foto van Breitner. Toch maakt het schilderij uit 1898 een veel fotografischer indruk dan het statische *Gezicht op de Singelbrug*, en dat heeft alles te maken met de close-up van de vrouw, de afsnijding van het beeld en de dieptewerking van de brugpassanten. *De Singelbrug bij de Paleisstraat* kan als een zeer realistische weergave van de stad gelden, juist omdat het is samengesteld uit verschillende beelden, die overigens niet alleen teruggaan op foto's, maar ook op de schetsen en kleurennotities die Breitner tijdens zijn wandeltochten maakte. Op het eerste gezicht oogt Breitners schilderij minder modern dan het lichtere werk van de vroege Mondriaan en de late Van Gogh waar het in het Rijksmuseum een zaal mee deelt. Pas in tweede of derde instantie valt het montagekarakter van het schilderij op. Breitner koos, groepeerde en verdeelde de figuren die hij tijdens zijn tochten door de stad had verzameld en plaatste ze in een landschap dat herkenbaar Amsterdams was.¹⁴ Hij maakte gebruik van de nieuwe techniek en leerde zichzelf zo een nieuwe, moderne blik aan – die van het ogenblik. In aloude termen gezegd: Breitner emuleerde de fotografie.

4.

Van verschillende figuren op *De Singelbrug bij de Paleisstraat* kun je vermoeden dat ze op een fotografische afdruk teruggaan, maar bij de dame op de voorgrond staat dat vast: zij is te herleiden tot een foto (daglicht-gelatedruk) van Breitners goede vriend Willem Witsen, in wiens huis aan het Oosterpark 82 Breitner korte tijd een atelier betrok.¹⁵ De vrouw heet Lise Jordan en de foto die van haar in 1895 genomen werd, toont een jongedame met een eenvou-



George Hendrik Breitner

Vier waspitten, ca. 1893-1895, aquarel, privécollectie, Verenigde Staten



George Hendrik Breitner

Gezicht op de Singelbrug bij de Paleisstraat te Amsterdam, 1894, privécollectie



George Hendrik Breitner

de Singelbrug bij de Paleisstraat, gezien vanaf de eerste verdieping van een huis aan de Singel, ca. 1884-1894, Gemeentearchief Amsterdam

dige hoed op haar hoofd en een voile voor het gezicht. Ze kijkt recht de lens in, met een enigszins afwachtende blik, als je haar grote ogen en licht geopende mond zo interpreteren mag. Ze heeft geen pelerine om haar schouders, maar een gewone wintermantel van lakense stof.¹⁶

Lise Jordan was de twaalf jaar jongere zus van Marie Jordan, het schildersmodel met wie Breitner in 1901 in het huwelijk zou treden. Veel is over de herkomst van de zussen Jordan niet bekend, behalve dat ze opgroeiden in de arbeidersbuurt de Jordaan, waar de familienaam mogelijk een afleiding van vormt. Het is met andere woorden een meisje uit het volk dat model stond voor de dame die Breitner op aandringen van een kunsthandelaar over de dienstmeid heen schilderde. Door haar een bontmantel om te hangen wordt Lise – samen met haar zus Marie – in een handomdraai een paar treden de sociale ladder opgeduwd. Ook dit zou een opportunistische keuze van Breitner kunnen worden genoemd, maar wel één die met voorzichtige halen tornt aan de bestaande hiërarchie. Je zou er een vingerwijzing van de geschiedenis in kunnen zien; de verbeelding van de toekomstige kansen op sociale mobiliteit, niet alleen voor de Jordans, door Maries huwelijk met een succesvolle schilder, maar ook voor andere vrouwen (en mannen) van eenvoudige komaf, dankzij de zich aankondigende sociaal-democratie, met als belangrijk strijdpunt de gelijkberechtiging van vrouwen. Nota bene in een schilderij waarin de dienende klasse plaats moest maken voor de gegoede burgerij, wordt de dominantie van die burgerij in potentie ondermijnd.¹⁷

Maar waarom is eigenlijk Lise, en niet haar oudere zus Marie tot middelpunt van



Willem Witsen

Portret van Lise Jordan met voile, ca. 1895



George Hendrik Breitner

Marie Jordan voor Breitners kopie van 'de Anatomische les' van Rembrandt

een groots opgezet doek gemaakt? Deels zal dat op toeval hebben berust; van Lise was een foto beschikbaar en zo kon haar beeltenis in het schilderij worden ingepast. Breitner heeft het portret aan zijn verbeelding aangepast en met erotische spanning opgeladen; de vrouw met voile kijkt haast nadrukkelijk weg van de beschouwer, juist omdat ze zich bekeken weet.¹⁸ Het gezicht van de dame is het enige dat de kleur van de levenden heeft, alle andere figuren in het schilderij schijnen anemisch, of uit een koelcel of zelfs een doods-kist te zijn gehaald, met uitzondering misschien van de man met de bolhoed, wiens gezicht een roosbruine schijn vertoont. Er is wel gezegd dat hij een portret van de schilder zelf zou kunnen zijn. In dat geval heeft hij zich geportretteerd als mogelijke verleider van het jongere zusje van zijn toekomstige verloofde – onbekend is wanneer Breitner Marie Jordan ten huwelijk vroeg.

Of kwam Marie niet in aanmerking om te poseren omdat de dame met voile wel erg opvallend de aandacht trekt, onder meer van de heer met bolhoed? Breitner zou met haar figuur ook de suggestie hebben kunnen wekken dat zij een prostituee is, een van de velen die zich onder het struinend publiek van welgestelde burgers mengden met als doel de heren een aantrekkelijk aanbod te doen.¹⁹

De *Singelbrug bij de Paleisstraat*, het resultaat van een toegeving, wil een gevaarlijk schilderij zijn. Je kunt het doek te dicht naderen – als je er vlak voor staat, zie je veel minder dan vanaf een meter of twee, als de verhouding van het vrouwenhoofd tot de andere passanten duidelijker wordt, boven die omgekeerde driehoek van bont uit. Vanaf een (veilige) afstand zou je in dat bont van de kraag en mof, het enige materiaal dat een bijna aanraakbare textuur meekrijgt – de schilder brengt heel kleine haarlijntjes en grillige uitlopers aan – een verwijzing kunnen zien naar het schaamhaar dat zichtbaar wordt op de foto's die Breitner van ontklede modellen nam en soms als uitgangspunt voor zijn naaktschilderijen gebruikte. Ja, natuurlijk is dat bont ook gekozen omdat het goed kleurt bij het bruinrode baksteen op de achtergrond. Maar de voorstelling wil meer dan dat. Zou je er ook niet het soort

bontjas in mogen zien dat een naaktmodel omslaat als ze voor het poseren nog even moet wachten en de kolenkachel nog niet genoeg warmte heeft verspreid in het atelier, zo'n ruime kamer met van die grote, tochtige ramen op het noorden?²⁰

T.J. Clark heeft gesteld dat de 'ethische inborst' van een schilderij bepaald wordt door de kijkafstand die het doek lijkt te dicteren. Bij Breitners schilderij is die afstand steeds wisselend; sta je eenmaal op twee meter of meer, dan wil je toch weer dichterbij komen om beter te zien wat zich daar op het doek afspeelt. Op het afstand nemen volgt het naderen, op het naderen de verwijdering. Dit is de ethiek, of beter gezegd, de houding van de flaneur, de figuur die op het schilderij belichaamd wordt door de heer met de bolhoed; het is de houding waarmee Breitner zich identificeerde en die ook aan de beschouwer van zijn werk opgedrongen wordt.

De flaneur is, zoals Charles Baudelaire het in zijn essay *De schilder van het moderne leven* (1859) heeft geformuleerd, degene die de omgeving in zich opneemt met de gretigheid van een kind of een herstellende patiënt – een stadswandelaar die de wereld en de mensenmassa's die haar bewonen met een felle nieuwsgierigheid gadeslaat, vervuld van een haast onstilbare honger naar het 'niet-ik'. Voor Baudelaire viel deze zoektocht naar het vergankelijke, het vluchtige en het toevallige samen met wat hij met een nieuw woord 'moderniteit' noemde.²¹ De moderniteit begint als de wandelaar zichzelf op straat een nieuwe blik aanleert; Breitner is een van de eersten, zo niet de eerste, die ook Amsterdammers met nieuwe ogen laat kijken naar de eigen stad – locus van voortdurende transformaties.

In zijn sonnet *À une passante* heeft Baudelaire de gebeurtenis van *De Singelbrug bij de Paleisstraat*, jaren voordat het schilderij geconcipieerd werd, tot onderwerp van een lyrische beschouwing gemaakt. In de vertaling van Petrus Hoosemans (*In het voorbijgaan*) klinkt het octaaf daarvan als volgt:

*Rondom mij kreet de straat haar oorverdovend leven.
Een vrouw, lang, slank, in rouwkleed, triest als een vorstin,
schreed mij voorbij: vol luister was de hand,
waarin
festoen en rokzoom deinden in balans, geheven:*

*als beeldsnijwerk de benen, adellijk en vlot.
Ik dronk, als een uitzinnige die krampen kwellen,
uit ogen, bleek als lucht waarin orkanen zwellen,
naast tederheid die kluistert dodelijk genot.*

In de afsluitende twee terzinen wordt de melancholie van deze vluchtige ontmoeting met maximale betekenis opgeladen en door middel van een dubbele kruisstelling haast tastbaar gemaakt: 'Want j'ou wég ken ik niet en jij volgt niet mijn sporen, / jij, die ik minnen zou, jij die het hebt gezien!'²²

De positie van Baudelaire, en meer in het algemeen de positie van de literatoren die in de negentiende eeuw de stedelijke menigte als onderwerp van hun werk kozen, was dubbelzinnig te noemen. Walter Benjamin heeft gesteld dat de massa zowel utopische als dystopische mogelijkheden aanboorde – een moderne mensenmenigte was in staat tot opstand of revolutie teweeg te brengen, maar gaf zich evengoed over aan van staatswege georganiseerde plundertochten en pogroms. Als toeschouwer was de flaneur-auteur deel van de menigte, maar hij probeerde zich ook van haar af te zonderen door haar met verachting te bejegenen. Het leven op straat boezemde angst in, maar was ook een rijke bron voor de verbeelding en bood een plek om heimelijk verlangen bot te vieren. De liefde van de moderne stelling, zo schreef Benjamin, is er niet een op het eerste, maar op het laatste gezicht. De betoverende ontmoeting is al meteen een afscheid voor eeuwig. De flaneur wordt de liefde niet ontzegd, ze blijft hem veeleer bespaard; hij draagt de stigmata van de verenzaamde in een grote stad.²³

In *De Singelbrug bij de Paleisstraat* blijft de vrouw met voile door een raadselachtige waas omhuld. Wie is die vrouw toch – dat is de vraag die het beeld blijft oproepen telkens als je ervoor staat. Kom je dichtbij, dan is het al geen vrouwengezicht meer, maar slechts een horizontale toets rood (de gestifte lippen), wat oranjeroze (de tint van een neus), wat wit, wat donker (de ogen), een horizontale veeg bruin (een wenkbrauw). En steeds, tussen al die vegen en toetsen door zie je de

zwarte stippen van haar voile, die als je goed kijkt helemaal geen stippen zijn, maar uitzinnige driehoeken en achthoeken en korte streepjes. In de loop der jaren is het oppervlak van het doek door de tijd bezet met kleine barstjes in het vernis en de verf, het craquelé dat als een tweede sluier de voorstelling aan het oog van het heden onttrekt.

Literatuur

- Charles Baudelaire, *Schilder van het moderne leven*, vertaling Maarten van Buuren, Amsterdam, Voetnoot, 1992.
- Charles Baudelaire, *De bloemen van het kwaad*, vertaling Petrus Hoosemans, Groningen, Historische Uitgeverij, 2001.
- Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- Rieta Bergsma & Paul Hefting (red.), *George Hendrik Breitner 1857 | 1923. Schilderijen tekeningen foto's*, Bussum, Thoth, 1994.
- T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London, Yale University Press, 2006.
- Hannie Diependaal, Klaas Jan van den Berg, Suzan de Groot, Matthijs de Keijzer, Henk van Keulen, Luc Megens, *Breitner's paint box and the colours of Standage*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, jrg. 27, 2013, nr. 1, pp. 171-191.
- Josephina de Fouw, *Breitners 'De Singelbrug bij de Paleisstraat'*, Amsterdam, Rijksmuseumreeks, nr. 24, 2014.
- Lina Christina Johanna Frerichs, *Breitner's dame in de sneeuw*, in *Bulletin van het Rijksmuseum*, nr. 21, 1973, pp. 176-179.
- Anneke van Veen, G.H. Breitner, *de fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Amsterdam/Bussum, Stadsarchief Amsterdam/Thoth, 1997.
- Adriaan Venema, G.H. Breitner, 1857-1923, Baarn, Het Wereldvenster, 1981.

Noten

- 1 Hoewel de stedelijke architectuur op de achtergrond verdwijnt tegenover de brugpassanten op de voorgrond, zou juist die achtergrond wel eens de aanleiding voor het schilderij kunnen zijn geweest. In zijn schetsboek tekende Breitner in de jaren na 1890 het volgende op: 'Hoek van Paleisstraat. De zon raakt de huizen van boven. De achterste glimmen, ook de vormen! 't Rood doorschijnend. Tegen de lucht, tegen de huizen, schitterend.' Geciteerd in: Rieta Bergsma & Paul Hefting (red.), *George Hendrik Breitner 1857 | 1923. Schilderijen tekeningen foto's*, Bussum, Thoth, 1994, p. 23.
- 2 Het hoekhuis met de afgeronde hoek staat overigens nog steeds op de hoek van de Paleisstraat en de Singel – nooit zie je er iemand staan.
- 3 Kees Keijzer, *Het leven op straat*, in: Bergsma & Hefting (red.), op. cit. (noot 1), p. 125.
- 4 Josephina de Fouw, *Breitners 'De Singelbrug bij de Paleisstraat'*, Amsterdam, Rijksmuseumreeks nr. 24, 2014. De koper van het doek, schrijft De Fouw (p. 34), was kantonrechter Hiltermann. In Amsterdam, waar de verschillende standen zo veel mogelijk gescheiden van elkaar leefden, was het 'ondenkbaar dat hij thuis een schilderij zou ophangen van een dienstmeisje dat de illusie wekt rechtstreeks zijn salon binnen te stappen, terwijl zijn eigen dienstmeisje de open haard stookte.' Later werd het schilderij deel van de collectie van Jean Charles Joseph Drucker, een 'gentleman of leisure' bij geboorte, en Maria Lydia Fraser. De collectie Drucker-Fraser werd nagelaten aan het Rijksmuseum, op voorwaarde dat er een aparte vleugel werd gebouwd – de huidige Philipsvleugel.
- 5 Rieta Bergsma & Paul Hefting, *George Hendrik Breitner. Le peintre du peuple*, in: Bergsma & Hefting, op. cit. (noot 1), p. 10.
- 6 Michiel Wagenaar, *Amsterdam ten tijde van Breitner*, in: Bergsma & Hefting, op. cit. (noot 1), p. 31.
- 7 De Fouw, op. cit. (noot 4), p. 37.
- 8 Wagenaar, op. cit. (noot 6), p. 39.
- 9 De groeiende bekendheid van de in 1890 gestorven Van Gogh, met wie Breitner in 1882 nog door de armenbuurten van Den Haag was getrokken en met wie hij gezamenlijk de gaarkeukens had geschetst, moet voor Breitner pijnlijk geweest zijn; het vroege werk dunkte hem gestolen van Millet en het latere, contrastrijke werk noemde hij 'kunst voor eskimo's'.
- 10 Zelf beschouwde Breitner de ouderdom, of beter gezegd het ouder worden, als de reden dat zijn oeuvre was opgedroogd: 'Op je dertigste een goed schilderij maken is niet moeilijk; het op je vijftigste nóg doen, dat is de kunst.' Geciteerd in: Adriaan Venema, G.H. Breitner, 1857-1923, Baarn, Het Wereldvenster, 1981, p. 253.
- 11 Tineke de Ruiter, *Tussen dynamiek en verstilling. Breitners glazen foto's van Amsterdam*, in: Anneke van Veen (red.), G.H. Breitner, *de fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum, Thoth, 1997, p. 12.
- 12 In een interview merkt Breitner (sardonisch?) op: 'Het spreekt vanzelf, dat ik wel gaarne ook andere vrouwentypen schilderen zou, mits zij karakter hebben. Indien gij mij tot model bezorgen kunt jonge dames uit onze eerste standen, dan zal ik u dankbaar zijn. Maar zij moeten van het echte ras zijn: houding en gelaat met het merk der patriciesche geboorte gestempeld.' Geciteerd door De Fouw, op. cit. (noot 4), p. 52.
- 13 Rieta Bergsma, *George Hendrik Breitner: de schilder, de camera en zijn stad*, in: Van Veen, op. cit. (noot 11), p. 36.
- 14 Champfleury zou dit schilderij op het oog kunnen hebben gehad toen hij halfweg de negentiende eeuw de roeping van de schilder verdedigde tegen de opkomende fotografie: 'De schilder kiest, groepeer, verdeelt; doet de Daguerrotype ook al die moeite?' Geciteerd in: Venema, op. cit. (noot 10), p. 22.
- 15 Bergsma, op. cit. (noot 13), p. 36. Breitner ligt naast Witsen op de Oosterbegraafplaats: Afdeling I, vak 20, graf 55.
- 16 Die pelerine is een ingreep van Breitner, zijn inspiratie was waarschijnlijk een kleurenlitho (1896/1897) van Georges Meunier van een dame in soortgelijke mantel in de Parijse straten. Zie: Lina Christina Johanna Frerichs, *Breitner's dame in de sneeuw*, in *Bulletin van het Rijksmuseum* nr. 21, 1973, p. 179.
- 17 Josephina de Fouw komt tot een vergelijkbare slotsom en wijst op een kiem van emancipatie: 'Lise Jordan is hier de anonimiteit ontstegen en een individu geworden. Wat ondenkbaar zou zijn geweest in haar eigen kloffe, lukte haar wel met de vindingsrijkheid van Breitner: ze verwierf een plaatsje in de salon van een vermogende burger.' Zie De Fouw, op. cit. (noot 4), p. 55.
- 18 Valéry heeft gesteld dat een portret altijd de verwachting oproept dat er in dat afgebeelde hoofd gedacht wordt – dit in tegenstelling tot een echt gezicht. Maar dit portret binnen het schilderij is niet specifiek genoeg om gedachten te kunnen benoemen, wellicht lijkt het daardoor ook zo 'echt'.
- 19 De mogelijkheid dat de vrouw met voile een prostituee is, wordt door De Fouw geopperd én gerelativeerd: 'Hoe verleidelijk het ook is om te speculeren over de identiteit van de vrouw met de cape en voile – is zij een dame of toch een als dame verklede prostituee?' – deze vraag is eigenlijk niet relevant. De vrouw bestaat namelijk niet, zij is een fictief figuur uit Breitners verbeelding.' De Fouw, op. cit. (noot 4), p. 52.
- 20 Marie en haar zus Lise hebben beiden naakt geposeerd voor Breitner; toen ze echtgenote werd, heeft Marie pogingen ondernomen de naaktportretten, die van haarzelf, mogelijk ook die van haar zusje, van tentoonstellingen te weren.
- 21 Charles Baudelaire in *De schilder van het moderne leven*: 'Zo is hij voortdurend op pad, voortdurend op zoek. Op zoek waarnaar? Deze man zoals ik hem geschilderd heb, deze eenling begiftigd met een actieve verbeeldingskracht, altijd op reis door de uitgestrekte mensenwoestijn, heeft natuurlijk een verhevener doel dan een zuivere flaneur, een algemener doel dan het vluchtige plezier dat hij aan de toevallige omstandigheden ontleent. Hij zoekt datgene wat ik, met permissie, *moderniteit* zal noemen, want er dient zich geen beter woord aan om het betreffende idee uit te drukken. Het gaat hem erom datgene uit de mode los te maken wat het historische aan poëzie bevat, om uit het vergankelijke het eeuwige te distilleren.' *Schilder van het moderne leven*, vertaling Maarten van Buuren, Amsterdam, Voetnoot, 1992, p. 27.
- 22 Charles Baudelaire, *In het voorbijgaan*, in: *De bloemen van het kwaad*, vertaling Petrus Hoosemans, Historische Uitgeverij, 2001.
- 23 Walter Benjamin in *Über einige Motive bei Baudelaire*: 'Die Entzückung des Großstädtlers ist eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick. Es ist ein Abschied für ewig, der im Gedicht mit dem Augenblick der Berücksichtigung zusammenfällt. [...] So blickt, noch bei Proust, der Gegenstand einer Liebe, wie nur der Großstädter sie erfährt, wie sie von Baudelaire dem Gedicht erobert wurde und von der man nicht selten wert sagen dürfen, die Erfüllung sei ihr minder versagt als erspart geblieben.' Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 119-120.



David Lamelas, *London Friends (Lynda Morris)*, 1974

Herbert Foundation
Genuine Conceptualism
 curated by Lynda Morris
 July 4 – November 8, 2014
 Coupure Links 627 A, Ghent
www.herbertfoundation.org

The exhibition is accompanied by an extensive **publication**, bringing together a series of texts by Lynda Morris concerning the artistic events of the 1960s and 1970s.

Conference *Genuine Conceptualism?*

On Wednesday 24 September 2014, from 1 pm until 6 pm, Herbert Foundation organises a conference dedicated to the early years of conceptual art. Speakers: Lynda Morris, Barry Barker, Marlis Gräterich, David Lamelas and Jan Dibbets. More information and reservation via www.herbertfoundation.org



Traag kijken: beeldontleding door Roos Theuws

Bij een recente tentoonstelling in Galerie Slewe te Amsterdam¹

ERNST VAN ALPHEN

In het scala van zintuiglijke indrukken neemt pijn een unieke plaats in. Pijn kan immers ervaren worden zonder referentieel object. We kunnen pijn voelen zonder ons bewust te zijn van wat die pijn veroorzaakt. Vanuit dit oogpunt lijkt pijn het tegenovergestelde van visualiteit te zijn. Visuele indrukken kunnen alleen ontstaan in contact met een visueel object. Zonder een dergelijk object, zonder dat we 'iets' zien, zien we helemaal niets. Elaine Scarry heeft deze twee zintuiglijke ervaringen daarom als uitersten tegenover elkaar gesteld. Fysieke pijn zou een 'intentionele staat' zonder 'intentioneel object' zijn. Verbeelding, zowel in de letterlijke als in de figuurlijke zin, zou uit een intentioneel object bestaan, zonder dat er sprake is van een specifieke ervaring van dat object. Het bestaat alleen bij gratie van het object dat gezien of verbeeld wordt.² In het werk van Roos Theuws wordt onze visuele ervaring echter zodanig uitgedaagd dat deze zélf een 'staat', of beter, een 'proces' wordt dat ervaren wordt en waarnaar we kunnen kijken. De visuele ervaring die we hebben, lijkt zich naar binnen te keren. Het gevolg is dat we niet alleen beelden zien, maar ook de technische en lichamelijke processen waarnemen waaruit die beelden voortkomen.

Theuws' video-installatie *Fences and Pools* (2012) is een goed voorbeeld van zo'n ontleding van het visuele beeld en van de processen die dat beeld mogelijk maken. Deze installatie bestaat uit een monitor die aan de muur is bevestigd, en een videoprojectie op de muur die er haaks op staat. We horen voice-overs: dezelfde stem draagt op hetzelfde moment drie verschillende teksten voor. De beelden op de muur en op de monitor laten hetzelfde soort landschappen zien, met hekwerken in een lege, woestijnachtige vlakte, waarschijnlijk ergens in het Amerikaanse middenwesten. De twee videoprojecties presenteren verschillende invalshoeken op datzelfde landschap. Op het eerste gezicht lijkt het om stills te gaan. Retrospectief, dat wil zeggen, na enige tijd, constateren we echter dat de twee beelden veranderingen ondergaan. Zonder dat de kijker zich ervan bewust was dat het beeld beweegt, blijkt het toch te zijn veranderd. In beide projecties is de hoek van waaruit we het landschap zien enigszins verschoven. De geprojecteerde beelden zijn dus wel degelijk *filmbelden*. Wanneer je in de gaten hebt dat de beelden bewegen, wil je die beweging kunnen zien, in de zin van betrappen. Omdat die beweging uiterst langzaam is, besluit je om je gedurende lange tijd op een van de twee projecties te concentreren.

Maar zonder resultaat. De beweging laat zich niet betrappen. Onze perceptie wordt daardoor een soort van sisyphusarbeid. Visuele ervaring kantelt in visuele ontbering. Een andere vergelijking die zich opdringt is die met de paradox van Zeno. Deze paradox betreft een filosofisch probleem uitgedacht door de Griekse filosoof Zeno van Elea, die leefde in de vijfde eeuw voor Christus. In de paradox van Zeno gaat Achilles een hardloophwedstrijd aan met een schildpad. Achilles, beroemd om zijn snelle benen, geeft de schildpad, bekend om zijn traagheid, een voorsprong van 100 meter. Wanneer we ervan uitgaan dat beiden met een constante snelheid rennen, dan moet Achilles na enige tijd honderd meter afgelegd hebben, waardoor hij het beginpunt van de schildpad bereikt. In de tussentijd zal de schildpad een veel kleinere afstand hebben afgelegd. Achilles heeft vervolgens weer extra tijd nodig om ook deze afstand af te leggen, maar in die tijd zal ook de schildpad weer verdergelopen zijn. Hoe vaak Achilles ook het punt bereikt waar de schildpad al geweest is, hij moet nog altijd een stuk belopen. Anders gezegd: er is een oneindig aantal punten waar de schildpad al geweest is, maar waar Achilles nog moet aankomen... en dus kan de Griekse held het nooit van de schildpad winnen. Op vergelijkbare wijze lopen al onze pogingen om beweging in het werk van Roos Theuws te traceren op niets uit. Onze perceptie blijkt te traag te zijn om



Roos Theuws

Fences & Pools, 2012, video-installatie (tentoonstelling galerie Slewe, Amsterdam, 2014). Foto: GertJan van Rooij



Roos Theuws

Kitab al Manazir (The Book of Optics), 2013, video-installatie (tentoonstelling galerie Slewe, Amsterdam, 2014). Foto: GertJan van Rooij

de slow motion van de bewegende beelden te kunnen zien.

Wanneer we onze aandacht naar de andere projectie verplaatsen, constateren we dat ook deze in de tussentijd verschoven is. De hoek van waaruit we naar het landschap kijken is veranderd; de houten afrastering staat nu in het midden van het visuele veld. De camera beweegt dus uiterst langzaam naar links. We zien dit niet gebeuren, we concluderen het retrospectief wanneer we onze blik van de ene naar de andere projectie laten gaan.

Maar er verandert nog meer. Niet alleen de camera beweegt, er doen zich ook wijzigingen voor in de digitale beeldopbouw, waarbij de kleur en de contouren zich langzaam van elkaar losmaken. Het beeld lijkt in de meest letterlijke zin ontleed te worden. Het valt uiteen in de respectievelijke onderdelen waaruit het is opgebouwd. Want de opbouw van een videosignaal, of liever, een videoframe, is tweeledig: een deel ervan is verantwoordelijk voor de contouren van de voorstelling, het andere deel kleurt de contouren in. Roos Theuws is er op de een of andere manier in geslaagd de twee delen van het digitale videoframe van elkaar te scheiden. Dit resulteert in een vertraging van het bewegende beeld en in een vervaging van de omtrekken. De onwaarneembaar trage beweging, die het gevolg is van

deze twee kunstgrepen, manifesteert zich als een scheiding van de twee bouwstenen van het digitale frame. Kleur volgt vertraagd de contouren van de voorstelling, of andersom.

Terwijl het de temporele dimensie van deze twee videoprojecties is die het meeste indruk maakt, juist door zo goed als geheel afwezig te zijn, gebeurt er helemaal niets in deze video's. Ze zijn radicaal gebeurtenisloos. Maar het is dankzij deze gebeurtenisloosheid dat het proces van het kijken zelf tot de gebeurtenis wordt waarnaar we kijken. Onze blik slaat naar binnen, op het moment dat het visuele veld vertraagd en zowel gefrustreerd als uitgedaagd wordt.

De installatie doet ook een beroep op ons gehoor. Het geluid van de installatie lijkt op een auditief niveau te doen wat het beeld op het visuele vlak teweegbrengt. Maar is dat inderdaad het geval? Ja en nee. Men hoort dezelfde stem op hetzelfde moment drie verschillende teksten lezen, elk door een aparte luidspreker. De eerste tekst is het verhaal van de Apocalyps uit het Bijbelboek *Openbaringen*. De tweede is een wetenschappelijke tekst van de geograaf N.P. Langford, de derde een mythologisch verhaal van Amerikaanse indianen, getiteld *Het verhaal over het ontstaan der dingen*. Alle drie de teksten gaan over hetzelfde soort landschap en ze gebruiken dezelfde of vergelijkbare uit-

drukkingen om het te beschrijven. Maar daartoe zetten ze verschillende vertogen in: een Bijbels, een wetenschappelijk, en een mythologisch vertoog. Omdat deze drie teksten tegelijkertijd worden uitgesproken, met dezelfde stem, kan men hooguit flarden ervan verstaan. Ze vermengen zich tot een continue stroom van talig geluid. Die vermening valt te begrijpen vanuit de geschiedenis van de Midwest, waar indianen, christelijke pioniers en wetenschappers achter elkaar de dienst hebben uitgemaakt en nu nog tegelijkertijd aanwezig zijn. De enige manier waarop we de verschillende vertogen kunnen identificeren, is door middel van onze herinnering: door de geïsoleerde en gefragmenteerde uitdrukkingen te combineren met uitdrukkingen die we eerder hoorden.

De ontleding van de visuele lagen van het videobeeld gaat gelijk op met de vermening van de verschillende geluidslagen. In geen van beide gevallen vindt de receptie onmiddellijk plaats, noch bij het visuele, noch bij het auditieve deel van de installatie. Zowel ons oog als ons oor hebben de steun van onze herinnering nodig om betekenis te verlenen aan wat we waarnemen. Deze conclusie dwingt ons tot een herziening van het ingeburgerde idee over de werking van onze zintuigen, vooral het visuele. De visuele ervaring is niet louter de neutrale regis-



Roos Theuws
KaM001, 2014



Roos Theuws
KaM002, 2014



Roos Theuws
KaM003, 2014

tratie van een visuele objectwereld, maar omvat ook processen die intentioneel en van innerlijke aard zijn, in dit geval het proces van de herinnering. Wanneer we proberen te vatten wat zich afspeelt voor onze ogen, op onze retina's, of in ons hoofd, dan is Theuws' *Fences and Pools* zeer instructief.

Een tweede video-installatie (2014) van Roos Theuws ontleedt het beeld op weer een andere manier. De installatie is genoemd naar *The Book of Optics*, in het Arabisch *Kitab al Manazir*. Deze tekst is oorspronkelijk in het Perzisch geschreven, maar vervolgens naar het Arabisch vertaald. Het is een zevendelige verhandeling over optica, geschreven in de tiende eeuw na Christus door de Arabische wetenschapper Ibn al-Haytham, in het Westen ook wel bekend als Alhazen. *The Book of Optics* presenteert experimenteel gefundeerde argumenten tegen de toentertijd wijd verbreide 'extramissie'-theorie over de perceptie, die door Euclides wordt aangehangen in zijn *Optica*. Euclides' theorie ging ervan uit dat perceptie tot stand komt door licht dat uitgezonden wordt door het oog. Alhazen stelt daar de zogenaamde 'intromissie'-theorie tegenover. Deze thans geaccepteerde theorie, die ook door Aristoteles al verdedigd werd, stelt dat perceptie het gevolg is van licht dat van buitenaf door het oog naar binnen komt. Alhazens werk betekende een revolutie in de opvatting van licht en perceptie, wat hem de titel 'grondlegger van de moderne optica' opleverde.

De video-installatie bestaat uit drie monitorschermen van dezelfde grootte, die echter op verschillende muren zijn aangebracht. De drie schermen presenteren verschillende posities binnen dezelfde ruimte, namelijk een zaal in het Wetenschapsmuseum Boerhaave in Leiden. Al de objecten die in deze zaal worden getoond zijn optische objecten en instrumenten. Zoals we kunnen verwachten in een traditioneel museum, is de zaal tot de nok gevuld met deze objecten en instrumenten, en zijn vele ervan in vitrines geplaatst. In elk van de drie video's maakt de camera langzaam een rechtlijnige beweging door de ruimte. Anders dan bij *Fences and Pools* is de toeschouwer zich bewust van de beweging van de camera, ook al is deze heel langzaam.

In elke video trekt eenzelfde object onze speciale aandacht: een spiegelende bol, in feite een instrument dat gebruikt wordt om de afstand tussen hemellichamen te bepalen. De bol doet denken aan de bekende ronde spiegel in Jan van Eyck's portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw uit 1434. In dit schilderij is de spiegel in het midden van de compositie geplaatst, tussen Arnolfini en zijn vrouw, en bevestigd op de muur achteraan het interieur. De compositie van dit schilderij is georganiseerd volgens de principes van het lineair perspectief, waarbij de spiegel fungeert als verdwijnpunt, maar ook terugwijst naar de toeschouwer – want in de spiegel zien we een gereflecteerd beeld van iemand die ongeveer op de plaats van de toeschouwer staat en de ruimte binnenkomt. In de videobeelden van Roos Theuws is het niet onmiddellijk duidelijk of de spiegelende bol ook als verdwijnpunt fungeert. Ook al trekt hij de aandacht van de kijker, omdat onze blik in de richting van dit object wordt geleid, het is verre van zeker dat alle andere optische objecten langs lijnen zijn geplaatst die bij deze spiegelende bol samenkomen. De bol reflecteert. Vanwege de reflecties op het bolle oppervlak heeft de camera moeite om erop te focussen. Het toestel kan de afstand tot de bol niet goed inschatten en slaagt er daardoor niet in om voor de compositie als geheel een ver-

dwijnpunt te bepalen. Een van de effecten van lineair perspectief is een duidelijke en stabiele positionering van de toeschouwer voor het beeld. Het schilderij van Jan van Eyck is een goed voorbeeld. De toeschouwer wordt er frontaal in het midden voor het schilderij gepositioneerd. Bij de installatie van Roos Theuws is geen sprake van zo'n stabiele positionering van de toeschouwer. Deze instabiliteit wordt nog geïntensifieerd door het feit dat we niet met één, maar met drie videobeelden te maken hebben. En doordat de drie schermen niet op één muur zijn geplaatst, hebben we nooit een overzicht. We moeten heen en weer kijken, en net zoals bij *Fences and Pools* wordt onze perceptie daarbij door onze herinnering ondersteund. Ook al herkennen we in de drie videobeelden dezelfde objecten, geplaatst in dezelfde ruimte, het is moeilijk, misschien zelfs onmogelijk om te vatten welke plaats je als toeschouwer in relatie tot deze ruimte, of tot de objecten in deze ruimte inneemt.

Dat is nogal verbazingwekkend, want technologisch geproduceerde beelden, zoals foto's, film en video, worden geacht dit mogelijk te maken. De optische lens die door elk van de drie media wordt gebruikt, vertaalt de gerepresenteerde ruimte automatisch en op mechanische wijze in een ruimte die volgens de principes van het lineair perspectief is opgebouwd. In het bijzonder architectonische ruimten en structuren zijn vatbaar voor een dergelijke vertaling. De museumzaal in *Kitab al Manazir* is een voorbeeld van een dergelijke architectonische ruimte – en toch blijft het verwachte effect uit. De met optische objecten en instrumenten volgepakte ruimte lijkt immuun te zijn voor de structurerende effecten van het lineair perspectief.

Vanwege het feit dat de drie videoschermen dezelfde ruimte laten zien, zou men ook kunnen verwachten dat het effect van een stereoscoop zou optreden; niet letterlijk, op onze retina, maar meer figuurlijk, in ons hoofd. Dat stereoscoopeffect zou dan, terwijl we naar de installatie kijken, resulteren in een samenvoeging van de drie beelden tot een enkel beeld. Ook deze samenvoeging van de verschillende beelden blijft echter uit. Het visuele veld blijft gefragmenteerd, en dat in alle opzichten – zowel wat de relatie tussen de respectievelijke schermen als wat de verhouding tussen toeschouwer en beeld betreft.

De uitschakeling van de effecten van het lineair perspectief leidt tot een paradoxale visuele situatie. De kijker herkent de optische objecten en instrumenten in de museumzaal, maar is niet in staat om de visuele organisatie van de objecten te achterhalen. Hij mist een duidelijk referentiepunt. Het paradoxale effect doet denken aan dat van een montage, waarin visuele impressies op elkaar botsen zonder dat ze in een samenhang kunnen worden ondergebracht. Nogmaals, we kunnen een samenhang aanbrengen door onze herinnering in te zetten. Daarmee postuleren we de kennis dat al deze objecten naast elkaar in dezelfde ruimte geplaatst zijn. Maar in onze visuele ervaring blijven ze los van elkaar staan en frustreren ze de coherentie van een visueel veld dat overzien kan worden.

Na ongeveer 15 minuten verschijnt de bol tegelijkertijd op alle drie de schermen als het centrale object. Vervolgens krijgen we op elk van de schermen zich steeds herhalende, nerveus bewegende beelden van vitrines en reflecties te zien. Terwijl de reflecties in het eerste deel van de videobeelden zich manifesteerden op de bol, keren ze in het tweede deel in de hele ruimte van de museumzaal terug. De spiegelende reflecties fragmente-

ren het visuele veld nog meer, wat geïntensifieerd wordt door de lampen die boven de vitrines hangen. Dit maakt het definitief onmogelijk om het visuele veld van deze videobeelden te vatten en te overzien. Het is op de eerste plaats de camera die zich geconfronteerd ziet met deze onmogelijkheid: hij tast de reflecterende oppervlakten af om er greep op te krijgen. Zijn focus peilt en scant het visuele veld, maar hij krijgt er duidelijk geen vat op. Als gevolg daarvan heeft ook de toeschouwer moeite om een stabiele kijkpositie te bepalen, voor of tussen de drie videoschermen. Deze belemmering van onze waarneming staat in schril contrast met de belofte van een perfecte perceptie, die gewekt wordt door de uitstalling van optische instrumenten in de vitrines.

Beide video-installaties kunnen gezien worden als deconstructies, of letterlijker, ontleding van het technologische beeld en van de manieren waarop ons kijken grip krijgt op dat beeld. Roos Theuws deconstrueert het beeld door de bouwstenen ervan bloot te leggen en de processen waaruit ze voortkomen te bemoeilijken. In het geval van *Fences and Pools* heeft deze deconstructie twee aspecten. De eerste is technisch. Het digitale beeld wordt ontleed in twee lagen: één laag is verantwoordelijk voor de contouren van de representatie, de andere laag voor de kleuring ervan. Maar die technische ontleding maakt ons bewust van iets interessanter en fundamenteeler. Ons kijken wordt gedeconstrueerd doordat de conclusie afgedwongen wordt dat visuele perceptie niet alleen bestaat uit wat we zien, het visuele object, maar ook bepaald wordt door het – innerlijke en intentionele – proces van de herinnering. Deze laatste conclusie dringt zich ook op wanneer we naar de video-installatie *Kitab al Manazir* kijken. De enige manier waarop we de visuele velden van de drie schermen kunnen integreren tot een coherente eenheid, is door gebruik te maken van herinneringen aan wat we eerder op die schermen hebben gezien.

De combinatie van de twee video-installaties demonstreert inzichtelijk de werkwijze van deconstructie. In de eerste plaats heeft deconstructie – in tegenstelling tot wat nogal wat mensen denken – niets te maken met destructie. We kunnen een proces of een medium echter niet in zijn constituerende bouwelementen begrijpen door de regels ervan te volgen en de principes te accepteren; we kunnen dit enkel door dat proces tegen te werken of te belemmeren. Zo doen we dat proces in zijn constituerende elementen uiteenvallen en worden deze zichtbaar, als olie die op het water komt bovendrijven. Om die reden doet de werkwijze van Roos Theuws me denken aan de bekende *Theatre series* van Hiroshi Sugimoto, een fotoreeks die hij in 1978 aanvatte. Voor deze foto's legt Sugimoto een filmvertoning vast voor de totale lengte van de film. Hij slaagt hierin door een sluitertijd te gebruiken die overeenstemt met de volledige projectietijd van de film. Maar de beweging van de filmbeelden laat in de foto slechts een leegte achter. Het filmscherm waarop de filmbeelden verschijnen en weer verdwijnen, is in de foto een wit vlak. De camera kan de bewegende beelden niet vasthouden.³

Sugimoto werkt met fotografie, Theuws – in de besproken gevallen – met video, maar beiden laten een moment zien waarop het medium faalt. Theuws ontleedt het technologische videobeeld echter nog op een andere manier. Een deconstructie van het videobeeld en van de manieren waarop we zo'n beeld vatten, kan ook doorgevoerd worden door dit beeld met een ander technologisch beeld te confronteren, bijvoorbeeld de fotografie. De spiegelende bol die zo centraal staat in het eerste deel van de video-installatie *Kitab al Manazir*, is tevens het centrale object in drie foto's op groot formaat, die teruggaan op stills uit de videofilms. In elke foto is de bol op een staafvormige standaard geplaatst en frontaal gefotografeerd. De bol staat in het midden van het beeld, vergelijkbaar met de ronde spiegel in Jan van Eyck's portret. De achtergrond van de museumzaal is afwezig. Het verschil tussen de drie foto's bestaat uit de reflecties in de bol en de wisselende verhouding van licht en donkerter eromheen. De reflecties in de bol staan evenwel niet in verband met de omgeving van het object. De relatie tussen object en omgeving is verbroken, alsof de reflectie naar binnen gekeerd is (*KaM001*). De ingekeerdheid van de reflecties wordt benadrukt in een tweede foto (*KaM002*), die vergele-

ken met de eerste foto grijsig of mistig is. Het is alsof er zich een sluier bevindt tussen de bol en de kijker, hetgeen de reflecties bijna onleesbaar maakt. Het tegenovergestelde effect wordt bereikt in de derde, zeer donkere foto (*KaM003*). De reflecties in de donkere bol doen het object op een oog lijken dat de kijker superieur en zelfbewust confronteert met zijn blik. Deze associatie wordt versterkt door het frontale plaatsen ervan op een standaard.

Een kleinere foto (*KaM200*) bestaat uit een uitsnede van het visuele veld van het tweede deel van *Kitab al Manazir*. Het beeld toont lampen, delen van vitrines en reflecties die niet altijd onmiddellijk thuisgebracht, dat wil zeggen gelokaliseerd kunnen worden. De overdaad aan reflecties maakt het onmogelijk om voorgrond en achtergrond van elkaar te onderscheiden. Terwijl de toeschouwer bij de bewegende videobeelden nog kon zien hoe moeilijk de camera het vanwege de vele reflecties heeft om scherp te stellen, is dit onvermogen van de camera bij deze foto naar de kijker verschoven. De foto kan gezien worden als een allegorische verbeelding van het probleem waar de camera in de videobeelden mee worstelt.

De volgende foto (*KaM400*) bestaat uit hetzelfde beeld, gezien van een grotere afstand. Daardoor ontstaat een ruimtelijke context rond de vitrines en de erin gerepresenteerde objecten. Ook al zijn de reflecties nog steeds talrijk, ze domineren het beeld niet meer in dezelfde mate als in de zonnet genoemde foto. Afstand nemen verschaft het oog de controle die het eerder verloren leek te hebben, al blijft die controle relatief.

Afstand is expliciet aan de orde in een volgende foto (*KaM1000*), die bestaat uit een superpositie van twee beelden. Het onderste beeld is in zwart-wit, en toont optische instrumenten die het mogelijk moeten maken om van grote afstand te kijken. Daar is een kleurenbeeld overheen gelegd, een extreme close-up van silicium. De afstand is hier miniem. Afstand is duidelijk cruciaal in wat we kunnen zien. Wanneer we te dichtbij komen, zien we weinig tot niets meer. Afstand nemen maakt het mogelijk om dingen te zien en om controle te krijgen over het visuele veld. Maar wanneer de afstand te groot wordt, dan zien we wederom niets.

Zowel de foto's als de videobeelden van *Kitab al Manazir* zijn stuk voor stuk in dezelfde zaal van Museum Boerhaave in Leiden genomen. Het is de zaal waarin optische instrumenten worden tentoongesteld. Al deze instrumenten zijn bedoeld om greep te krijgen op de perceptie, in relatie tot afstand. Microscopen maken microscopisch kijken mogelijk, terwijl telescopen ons in staat stellen om op enorme afstand waar te nemen. Een van de optische instrumenten in de museumzaal, een soort van zonnwijzer, is het onderwerp van een volgende foto (*KaM300*). Dit meetinstrument is gedecoreerd met de twaalf tekens van de dierenriem. Het lijkt echter om meer dan een simpele versiering te gaan. Het instrument, afkomstig uit de tijd van de Verlichting, heeft een symbolisch systeem nodig om aan te geven wat het vermag. Het toestel dat afstand overziet door hem te meten, kan alleen met behulp van symbolische tekens uitleggen waar het toe dient. Door middel van een ironische relativering laat het zijn beperkingen zien. Het kan meten, maar niet benoemen.

De fotografische en videobeelden van Roos Theuws meten echter niet, en evenmin benoemen ze iets. Ze demonstreren wat het beeld is en vermag door het te ontleden en door het tegen te werken. Wat ze daarbij reveleren, zijn niet alleen de elementen en processen van de beeldopbouw, maar ook onverwachte schoonheid.

Noten

- Deze tekst is een licht aangepaste versie van een Engelstalig essay geschreven naar aanleiding van een solotentoonstelling van Roos Theuws, die van 19 april tot 17 mei plaatsvond in Galerie Slewe, Kerkstraat 105-A, 1017 GD Amsterdam (020/625.72.14; www.slewe.nl). Er worden uitsluitend werken aan bod gebracht die in deze tentoonstelling te zien waren.
- Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 164.
- Voor een uitstekende interpretatie van Sugimoto's werk, zie Hans Belting, *The Theatre of Illusion*, in: *Hiroshi Sugimoto: Theatre Series*, New York/London, Sonnabend Sundell Editions/Eyestorm, 2000.

Thomas Ruff, de alchemist

STEVEN HUMBLET

De tentoonstelling met werk van Thomas Ruff (°1958) in het Gentse S.M.A.K. brengt onder de titel *Lichten* vijf reeksen samen die de hele carrière van de fotograaf omspannen. Ze opent met de vroege serie *Interieurs*, die Ruff maakte tussen 1979 en 1983 (toen hij nog student was aan de Kunstakademie Düsseldorf) en sluit af met zijn jongste reeks *Negative* (2014-), een primeur. Daarnaast worden ook nog een aantal beelden uit de reeks *Sterne* (1989-1992) getoond, aangevuld met de serie *Nächte* (1992-1996), en ten slotte wordt de recent opgestarte reeks digitale fotogrammen *PHG.* (2012-) gepresenteerd. De titel van de tentoonstelling zet de bezoeker ertoe aan om na te gaan hoe elke reeks een specifieke omgang verraaft met licht. Deze focus op licht zorgt er wel voor dat andere belangrijke kwesties met betrekking tot het 'fotografische' die in het werk van Ruff aan bod komen, onderbelicht blijven. Zoals de manier waarop hij het formaat inzet, hoe hij zichzelf als fotograaf voortdurend buitenspel zet, en hoe hij als een alchemist de materiële condities van het fotografische beeld beproeft.

a. Formaat

Welke rol het formaat speelt in het oeuvre van Ruff kan al meteen bespeurd worden in de twee reeksen waarmee de tentoonstelling opent, *Interieurs* en *Sterne*. De interieurs zijn in kleur, een uitzondering binnen de strenge documentaire stijl die toen – vooral in Düsseldorf – in zwang was (Ruff was leerling van Bernd & Hilla Becher). De beelden zijn klein, ze tonen nooit een volledig interieur, maar beperken zich tot fragmenten: we zien een stuk van een doordeurdebed, een deel van een aanrecht in een keuken (met plant), wat meubilair in een anderszins weinig beklievende leefruimte enzovoort. Geen beelden dus van opulent versierde kamers of staaltjes van kraaknettedesign, zoals men die kan aantreffen in interieurmagazines, maar een droge opsomming van banale voorwerpen in nietszeggende ruimtes. Het eerder bescheiden formaat lijkt op maat gesneden van het weinig opzienbarende onderwerp. Het werkt echter ook als een tegenkracht, die het visuele spektakel inherent aan de kleuropname dwarsboomt: het formaat dempt de verwachtingen, zorgt ervoor dat noch het beeld zelf, noch wat het toont met al te luide stem spreekt. Het maakt dat het beeld en zijn onderwerp zich allesbehalve nadrukkelijk manifesteren: dit is geen serie over de intimiteit van het wonen, maar een proeve van de (vervelende) banaliteit ervan.

Een voorbeeld: de opname van een wastafel. De ruimte mist karakter. De lavabo eveneens: hij is niet spiksplinternieuw (hij glimt niet verwachtingsvol in afwachting van een potentiële koper), maar is ook niet door de tijd aangevreten (er kleven nog geen herinneringen aan). De kleuren zijn vaal, monotoon, zonder reliëf, zonder sprankeling. Er ligt een groot stuk zeep, net uit de verpakking gehaald, maar ook al een beetje gebruikt. De lavabo is zonder drama, zonder geschiedenis. Het kleine formaat suggereert de 'ware' dimensie van de wereld, die van een aanwezigheid zonder meer, in al zijn alledaagsheid. Tegenover die kleine kleurenbeelden hangen enkele reuzegrote zwart-witfoto's. Het gaat om haarscherpe opnames van het firmament in de zuidelijke hemisfeer. De foto's zijn wetenschappelijke opnames, afkomstig uit het archief van de European Southern Observatory. Het licht dat in deze beelden werd gecapteerd, is oud en heeft een lange weg afgelegd. Om dit licht van zwak schijnende sterren te kunnen vastleggen, moest de ESO een film met een speciale ultralichtgevoelige emulsie gebruiken en de opnametijd aanzienlijk verlengen. Het resultaat is een beeld van de hemel zoals wij deze nooit zelf kunnen ervaren (zelfs niet met de krachtigste telescopen). De fotografische emulsie vangt sowieso al meer licht op dan het menselijk oog kan registreren en de verlengde opnameduur zorgt ervoor dat er nog meer licht wordt opgezogen. De beelden zijn 'tijdruimtelijke' puzzels: sterren, die in het beeld vlak naast elkaar liggen,



Thomas Ruff

Interieur 1D, 1982, uit de serie 'Interieurs'
© VG-Bildkunst Bonn 2014



Thomas Ruff

Interieur 2C, 1981, uit de serie 'Interieurs'
© VG-Bildkunst Bonn 2014

zijn in werkelijkheid ver van elkaar verwijderd. Het licht van sommige sterren wordt nog wel gecapteerd, maar de sterren zelf zijn er wellicht al niet meer. Bovendien, de zwarte plekken tussen de lichtgevende sterren zijn geen teken van afwezig licht. Het zijn poelen van licht uitgezonden door verafgelegen sterrenstelsels, die zich echter met een snelheid groter dan het licht van ons verwijderen, zodat hun licht ons nooit zal kunnen bereiken.

Ruff vertrekt weliswaar van de oorspronkelijke negatieven, maar hij grijpt er ook op in. Uit de grote vierkante negatieven (ze meten 29 op 29 centimeter) snijdt hij een rechthoekig beeld. Vervolgens blaast hij deze fragmenten op tot een reusachtig formaat, wat mogelijk gemaakt wordt door de ontstellende hoeveelheid informatie die de negatieven bevatten. Het grote formaat lijkt de onmenselijke helderheid van de fotografische opname enkel te bevestigen: een wetenschappelijke hallucinatie. Maar het maakt ook nog iets anders duidelijk: het onderstreept dat we naar een beeld kijken (dus naar een representatie) dat zich als een scherm tussen ons en de wereld in plaatst. Het formaat saboteert de ervaring van transparantie die men normaal met het fotografische kijken (en nog meer met het wetenschappelijke kijken) associeert. Het dwingt de kijker de nodige afstand te nemen, waardoor het globale zicht op het monumentale beeld de overhand krijgt op de nog amper zichtbare details.

Ruff had eerder al, in de reeksen portretfoto's die hij in de jaren 80 maakte, geëxperimenteerd met het verschil tussen het kleine en het grote formaat. Voor deze beelden hanteerde hij het strikte regime van de identiteitsfoto: een buste, het gelaat frontaal of in profiel, de uitdrukking emotioneel. De eerste reeks *Porträts* (1981-1985) werden klein afgedrukt. Ruff plaatste ze samen in een grid, zodat de presentatiewijze de monotonie van de opnameprocedure nog versterkte. In de tweede reeks *Porträts*, gerealiseerd vanaf 1986, gebruikte hij een gelijkaardige werkwijze, maar koos hij een ander formaat: in plaats van de koppen klein af te drukken, werden ze meer dan levensgroot afgebeeld (drie van deze immense beelden zijn te zien in een belerende zaal van het S.M.A.K., waar een greep uit de collectie het werk van Ruff moet contextualiseren). Het grote formaat

lijkt ons dichter bij de afgebeelde persoon te brengen (het beeld geeft meer te zien), maar dat 'meer' resulteert niet in een groter inzicht. Integendeel, we botsen nog steeds op een opaak gelaat, een ondoordringbaar oppervlak dat als een muur voor ons oprijst. Nog meer zelfs: het grote formaat maakt van het beeld een materieel gegeven, een gewichtig object dat weerstand biedt, dat in de weg staat van wat het afbeeldt. Het fotografische beeld is niet langer een transparante geleider, die de kijker op een intieme manier tot de ander brengt, maar een hindernis die de radicale vreemdheid van de 'ander' beklemtoont. Zo articuleren deze grootschalige beelden niet alleen het simpele (maar nog altijd onthutsende) besef dat het fotografisch beeld niet de wereld is, maar beklemtonen ze ook dat deze fotografische distantie wellicht de enige manier is om respectvol met de wereld om te gaan.

Net zoals in zijn portretreeksen gebruikt Ruff het formaat in de *Interieurs* en de *Sterne* om afstandelijkheid te creëren: het kleine formaat van de *Interieurs* verhindert dat de onooglijke, dagelijkse taferelen een gewicht zouden krijgen dat ze niet hebben; het grote formaat van de *Sterne* saboteert de ervaring van een directe, onbemiddelde toegang tot de werkelijkheid.

b. De afwezige fotograaf

De *Interieurs* zijn beelden gemaakt door Ruff zelf, *Sterne* bestaat uit beelden geplukt uit een bestaand archief. De fotograaf *werkt* er met beelden, in plaats van *ze* zelf te *maken*. In de ene reeks houdt hij alles in handen, in de andere geeft hij (bijna) alles uit handen. Toch is dit verschil minder belangrijk dan men zou vermoeden. Ook in de oudste reeks vermijdt

de fotograaf een al te persoonlijke investering. De interieurfoto's zijn matte, onpersoonlijke beelden, zowel door wat ze tonen als door de manier waarop ze dat doen.

De interieurs zijn anonieme, naakte transitruimtes, ruimtes waarin wel geleefd wordt, maar waar het leven blijkbaar geen sporen nalaat. De tafel is gedekt, de spreid netjes op het bed, de zeep is vers uit het pak: het lijken wel hotelkamers (maar dan na de passage van het kamermeisje). Her en der duiken enkele objecten op die de ruimte een persoonlijk cachet zouden kunnen geven (een schilderij boven een netjes opgemaakt bed, een plant op een leeg aanrecht en zelfs een familiefoto op een propere opbergkast), maar deze pogingen tot persoonlijke toe-eigening door de bewoner lijken uiteindelijk mislukt (schilderij, plant en foto blijken bij nadere beschouwing niet meer dan inwisselbare decorstukken).

Ruff herhaalt het onpersoonlijke karakter van zijn onderwerp door een al even onpersoonlijke werkwijze te volgen. Nergens kan de kijker de fotograaf betrappen op enige emotionele betrokkenheid bij zijn onderwerp. Het kader is strak en nauw rond het onderwerp getrokken, het licht is (meestal) flets en accentloos. De fotograaf spreekt zich niet uit, is nooit lovend of laatsprekend, zijn blik blijft onbewogen. Door zijn uiterst terughoudende opstelling lijkt hij zich te plooiën naar een van de belangrijkste vereisten van de documentaire strategie: een nuchtere, zakelijke, beschrijvende neutraliteit. In de documentaire fotografie treedt de fotograaf terug opdat de wereld zelf zou kunnen spreken. Ruff radicaliseert die afstandelijkheid echter en laat ze omslaan in de ervaring van een woordeloze nietszeggendheid (hier spreekt niets meer). Zo kan de reeks bijvoorbeeld niet gelezen worden als een typologie



Thomas Ruff

16h 30m/-50°, 1989, uit de reeks 'Sterne'
© VG-Bildkunst Bonn 2014



Thomas Ruff
Nacht 4 III, 1992, uit de serie 'Nächte'
© VG-Bildkunst Bonn 2014



Thomas Ruff
Nacht, 1992, uit de serie 'Nächte'
© VG-Bildkunst Bonn 2014

(daarvoor is zijn standpunt te wendbaar, zijn kadrering te divers). Er valt geen inzicht te puren uit deze opeenstapeling van beelden, geen tijdsbeeld uit te distilleren. Wie de totale reeks overschouwt, die uit 47 beelden bestaat (de tentoonstelling in het S.M.A.K. toont een veel te kleine selectie zodat het effect van zo'n alomvattende lectuur daar niet kan ervaren worden), ziet niet meer dan een parade van banale plekken.

Tijdens het maken van de *Interieurs* organiseert Ruff nog zelf zijn eigen afwezigheid, bij de foto's voor *Sterne* hoeft hij zelfs dat niet meer te doen. Niet alleen gebruikt hij hier reeds bestaande beelden, die beelden hebben daarenboven geen aanwijsbare maker meer. Ze zijn het product van een strikt protocol, de uitkomst van een wetenschappelijke disciplinerende van de blik waaruit elke subjectiviteit is geweerd. Het zijn geprogrammeerde beelden, wat hun onmenselijk karakter enkel maar versterkt. Maar tegelijk eigent Ruff zich deze foto's ook toe: hij maakt een rechthoekige snede in het vierkante formaat en presenteert ze als staande beelden (dus als portretten). Het is de tegenstelling tussen de wetenschappelijke logica waaraan ze zijn

ontsproten en deze (bizarre) injectie van een subjectieve oriëntatie die de beelden onder spanning zet. Een wetenschappelijke registratie wordt een portret van de hemel. Door de associatie van het staande beeld met het portret krijgt de wetenschappelijke nuchterheid van de opname nu een andere kleur: distantie wordt hier uitdrukking van respect (gekruid met ontzag). Het beeld behoort op die manier tot (minstens) twee registers tegelijkertijd: het brengt een wetenschappelijke blik op het heelal samen met een prewetenschappelijke ervaring. Het is alsof het beeld twee in se tegengestelde benaderingen met elkaar wenst te verzoenen: aan de ene kant de ervaring van een wonder en het ontzag waarmee de mensheid dit wonder ooit aanschouwde, aan de andere kant de ontovverende nuchterheid van een spectaculair-on spectaculaire registratie. Het gevoel van overweldiging dat de kijker hier overvalt moet dan ook eerder toegeschreven worden aan de massieve grootte van het beeld zelf en minder aan wat het toont. Het is niet de sterrenhemel, wel de indrukwekkende monumentaliteit van het fotografische object die de kijker bewonderend doet opkijken.

c. Materie/beeld

Nächte is een reeks nachtopnames van Düsseldorf, gemaakt met een voor de lens geschroefd apparaat dat infraroodlicht kan capteren. De aanleiding voor deze reeks was Ruffs fascinatie voor de oorlogsbeelden die tijdens de eerste Golfoorlog circuleerden. Deze opnames werden door het Amerikaanse leger verspreid en moesten zowel geveerde doelwitten identificeren als de kille efficiëntie van de erop volgende bombardementen aantonen. In navolging van deze infraroodbeelden, begon Ruff met een gelijksoortig toestel plekken in Düsseldorf te fotograferen. De beelden transformeren een vreedzaam gebied tot oorlogszone en maken duidelijk hoe specifieke beeldeffecten (hier een groene kleurzwem en een cirkelvormig beeld, als gluren we door een sleutelgat) ons kijken determineren. Onschuldige plaatsen – Ruff fotografeerde niet alleen potentiële doelwitten (een elektriciteitscentrale bijvoorbeeld) maar ook neutralere ruimtes (zoals een binnenkoer of een idyllisch stukje stadspark) – krijgen door de formele behandeling een luguber voorkomen. Eerder dan een studie van het nachtelijk licht of een demonstratie van een fotografische techniek, die de beperkingen van de menselijke blik overstijgt, laat de reeks zich lezen als een bespiegeling over de manier waarop specifieke beeldeffecten de lectuur van de kijker bepalen.

Ook in *PHG.*, de sinds 2012 begonnen reeks digitale fotogrammen, speelt Ruff met fotografische beeldeffecten (en onze verwachtingen daaromtrent). In tegenstelling tot het analoge fotogram (dat meestal een zwart-witbeeld is en altijd een relatief klein formaat bezit) zijn deze digitale fotogrammen in kleur en reusachtig groot. De grootte van de beelden is niet het gevolg van een vergroting in de klassieke zin van het woord (een fotogram kan men niet vergroten, het is een uniek exemplaar dat zo groot is als het lichtgevoelige papier dat de fotograaf in de donkere kamer gebruikte), maar de uitkomst van een puur digitaal proces. Alles begint met de creatie van een digitale donkere kamer, een virtuele ruimte waarin de fotograaf naar hartenlust kan experimenteren. Net zoals het analoge ontstaat het digitale fotogram door het plaatsen van (in dit geval virtuele) objecten op een (al even virtuele) lichtgevoelige drager. Het (virtuele) licht wordt op het 'onderwerp' gericht, floept even aan, een (virtueel) beeld ontstaat. Net zoals in de donkere kamer van weleer kan ook hier de fotograaf, als operator die de virtuele objecten tussen lichtbron en drager manipuleert, het effect van zijn handelen niet helemaal op voorhand inschatten. Net zoals het analoge proces is ook het computerprogramma een 'black box': men weet wat men erin steekt, men kent de uitkomst, maar wat tussen input en output gebeurt blijft onberekenbaar.

Toch is er ook een wezenlijk verschil tussen het analoge fotogram en zijn digitale tegenhanger. Hoe abstract ook, het analoge fotogram verwijst nog altijd naar iets daarbuiten, waarvan het de sporen draagt. Het digitale fotogram daarentegen refereert aan niets anders meer dan zichzelf. De abstractie die reeds besloten lag in het analoge fotogram, wordt hier tot in haar uiterste consequentie doorgedreven. Ruff gaat echter nog



Thomas Ruff
neg_artists_01, 2014, uit de serie 'Negative'
© VG-Bildkunst Bonn 2014

een stap verder: het door de supercomputer berekende beeld wordt uiteindelijk omgezet in een afdruk, een 'fotografisch object' dat men op de muur kan hangen. Dat hij het noodzakelijk vond om deze laatste stap te zetten, en het virtuele beeld vooralsnog te materialiseren in een tastbaar object, impliceert een stellingname omtrent fotografie: Ruff suggereert dat het specifiek 'fotografische' niet gesitueerd kan worden in een bepaalde techniek of een specifiek chemisch/digitaal proces, maar in de binding van een beeld, dat via deze technieken en/of processen tot stand kwam, aan een materiële drager.

Het fotogram (analoog of digitaal) is niet meer dan een zelfstandig negatief beeld. Hetzelfde kan gezegd worden van de foto's uit de reeks *Negative*, waarmee de tentoonstelling afsluit. De fotograaf heeft een reeks positieve afdrucken uit de 19e eeuw verzameld (naakten, beelden van kunstenaarsateliers en portretten uit India) en via een instructie in Photoshop omgezet in hun negatieve 'voorloper'. Door het negatief hier te presenteren als het eindpunt van een proces (en niet als het beginpunt, zoals in de reguliere fotografie) lijkt Ruff de normale gang van zaken simpelweg om te draaien: wat ooit aan het begin stond, is nu het resultaat. Maar zijn ingreep omvat meer dan de omkering van het fotografische proces. Het zogenaamde negatief dat wij hier te zien krijgen, is helemaal geen replica van het eigenlijke negatief: het is een 'vals' negatief. Doordat Ruff vertrekt van een afdruk (van een beeld op een drager), beperkt de digitale omzetting zich niet tot een loutere vertaling van de beeldinhoud (van wat het beeld toont), maar neemt ze alles mee (beeld én drager) in haar vertaalomslag – vandaar de vreemde, wat blauwachtige kleur van het nieuwe negatief, de omkering van de bruinachtige tint van de oorspronkelijke afdruk. Het hele proces dat Ruff hier in gang zet, zorgt ervoor dat het fotografische (oer)beeld terug zijn oorspronkelijke vreemdheid verkrijgt. De omgekeerde wereld van de positieve afdruk wekt de magische vreemdheid waarmee het fotografische negatief zijn eerste kijkers confronteerde terug tot leven.

De foto's van Thomas Ruff laten zich lezen als metabeelden die het systeem van de fotografie bevragen en uitdagen. Deze metabeelden zijn nooit bordkartonnen constructies, ze zijn altijd meer dan een goed doortimmerd betoog. Ze zijn 'a thing in the world, not just a text or commentary on the world', en blijven steeds ook een 'vibrant, magical and exemplary object' (Susan Sontag). Ruff maakt intelligente en verleidelijke beelden, wars van de prekerige en moraliserende toon die de postmoderne beeldkritiek zo vaak aanslaat. Bij hem niet dat waarschuwend vingerdje dat ons wenst te behoeden voor een al te naïeve overgave aan het fotografische beeld. Nooit slaat hij de bestraffende toon aan waarmee de kijker wordt weggezet als een medeplichtige voyeur. En evenmin is er bij hem sprake van een gemakkelijke verontwaardiging over de kracht waarmee fotografische beelden onze verbeelding in vuur en vlam zetten. Tegenover deze kritische poses stelt Ruff een vrolijke verwondering (bewondering) over de toverkracht waarmee het fotografische beeld ook na een dikke anderhalve eeuw de kijker nog steeds in de ban kan houden.



Thomas Ruff
r.phg.05_II, 2014, uit de serie 'Fotogramme'
© VG-Bildkunst Bonn 2014

Thomas Ruff. Lichten, tot 24 augustus 2014 in het S.M.A.K., Citadelpark, 9000 Gent (09/240.76.01; www.smak.be).

De mentale architectuur van Jean Bernard Koeman

ERWIN JANS

Jean Bernard Koeman (°1964) is beeldend kunstenaar, tentoonstellingsmaker en scenograaf. Hij studeerde aan het RIKSO en het SISA te Antwerpen, en aan de Rietveld Academie en de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. Koeman maakt tekeningen, sculpturen en installaties. Van 1998 tot 2002 was hij directeur van W139 in Amsterdam, waar hij meer dan 40 tentoonstellingen met jonge kunstenaars organiseerde. Als gastdocent was hij verbonden aan MAPS (Master of Art in Public Sphere, Sierre, Zwitserland) en tegenwoordig doceert hij aan de Rietveld Academie en de PhDarts van de Universiteit Leiden. Naast beeldend kunstenaar is Koeman als scenograaf betrokken bij het werk van onder anderen Koen Augustijnen (Les Ballets C de la B, Gent) en Abke Haring (Toneelhuis, Antwerpen).

De voorbije jaren bouwde Koeman installaties en architecturale integraties in musea en kunstinstellingen in IJsland, Kosovo, Finland, China, Albanië, Zuid-Korea, Turkije, Zwitserland, Nederland en België. De installaties vinden hun oorsprong in taal en architectuur. Het zijn monumentale bouwsels in hout of metaal en een veelheid aan andere materialen, aangevuld met details in de vorm van een montage van foto's, teksten en tekeningen. Koeman vindt zijn energie en inspiratie in de erfenis van het modernisme, de literatuur, de kunstgeschiedenis en in actuele maatschappelijke vragen. De uitgangspunten van zijn werk duidt hij aan met zelfbenoemde noties als *Genuine Fiction*, *Syncopated Structures*, *Eloquent Parcours* en *Mental Architecture*. Verder is hij kunstverzamelaar, wereldreiziger en een culturele veelvraat.

Erwin Jans: *Je reiszucht en je verzamelwoede zijn het expliciete onderwerp van je recente bijdrage voor De ROCK show in het Emile van Dorenmuseum te Genk (juni-september 2014). Hoe heb je het concept ervan ontwikkeld?*

Jean Bernard Koeman: Van mijn achtste tot mijn vijftiende was ik een verwoed stenenverzamelaar. Ik ging de stenen zelf zoeken, in de Ardennen, Frankrijk en Duitsland, of ik kocht en ruilde ze op beurzen. Ik werd zelfs lid van een speleologieclub. Mijn jongenskamer in Boechout – en het verlengstuk ervan in de kelder – was een heus minimuseum. Ik heb die stenen, die een welhaast animistische betekenis voor me hebben, nooit eerder als materiaal ingezet. Maar bij het voorbereiden van dit project merkte ik pas hoe intens ik toen al bezig was met het *displayen*, het catalogiseren, het archiveren en het tonen van een verzameling. Natuurlijk was ik als adolescent gefascineerd door stenen, maar ook, en vooral – weet ik nu – door het hebben van een eigen toonkast, een museum. Voor *De ROCK Show* heb ik die 'toon drift' opnieuw toegelaten en vormgegeven. Ik heb daarvoor een overkoepelend 'toonobject' gekozen: een witte Landrover Defender. Ik heb die 4x4 volledig ontmanteld en opnieuw samengesteld, op zo'n manier dat je de zijpanelen en het dak volledig kan openklappen. De motorkap bouwde ik om tot een uitklapbaar filmscherm. Het interieur van de wagen werd als een minimuseum ingericht waarin ik mijn verzameling stenen toon.

E.J.: *Zit er een zekere romantiek in dit project?*

J.B.K.: Neen, het gaat me niet om een nostalgisch verhaal over mijn verzamelaarskindertijd, maar om de *displaymachine*. Ik gebruik die auto om op een associatieve manier een aantal vragen te stellen over reizen, over het verlangen naar nieuwe horizons en naar wilde natuur, maar ook over de betekenis van verzamelen, tentoonstellen en archiveren, over ingekapselde natuur en de residuen en reliëf van een avontuur. Wat mij daarnaast intrigeert is de status van die 4X4 als een object in een museum. Het tentoonstellen van werk is een contextueel en relationeel gegeven. Er wordt een setting van tijdelijke aard gebouwd waarin een werk in gesprek gaat met zowel de plaats als met de andere tentoongestelde werken. Je bouwt er samen met andere kunstenaars aan nieuwe zinnen. Bart Verschaffel schrijft ergens: 'Wie kunst maakt, neemt het woord.

Het maken van en omgaan met kunst heeft een gespreksstructuur.' Ik hou ervan om mijn werk als een verzameling gesprekken te zien.

E.J.: *Wat zijn de belangrijke gesprekken in je werk?*

J.B.K.: Een van de belangrijkste is zeker dat tussen architectuur en literatuur. Eigenlijk wilde ik romanschrijver of architect worden. Als beeldhouwer en installatiebouwer probeer ik die twee verschillende verlangens met elkaar te verenigen – ze met elkaar te laten spreken, zo je wil. Het verlangen naar de roman uit zich in mijn interesse voor taal en misschien ook in de veelheid van mijn artistieke en culturele referenties. De roman is een monumentaal genre. Ik houd van die veelheid. Het is geen toeval dat allegorische schilderijen als *Dulle Griet* en *Het Lam Gods* als kind een enorme en onuitwisbare indruk op mij maakten. De gevoeligheid voor taal en voor haar retorische kracht is wellicht terug te voeren op het beroep van mijn vader, die dominee was. Ik heb de god van mijn vader weliswaar omgevuld voor de kunst, maar ik herken dezelfde naïeve romantische streving in mezelf, dezelfde passie als in zijn preken. Al snel ontdekte ik ook de speelsheid van de taal. De combinatie van taalkunst en het vertellen van verhalen heeft me altijd geboeid. Ik hield en houd nog steeds van Nabokov, Philip Roth en Daniil Charms. De kracht van fictie in goede literatuur is een permanente bron van inspiratie voor mij. Fictie wordt dan een onontkoombare waarheid. Ik hecht ook veel belang aan de titels van mijn werk. Ze zijn soms ernstig, soms een boutade, soms ironisch: *The calming effects of true friendship and raw avant-garde* bijvoorbeeld. In principe begint mijn werk met een woord dat ik probeer om te zetten in een beeld, waarvoor ik nadien weer woorden probeer te vinden, om te omschrijven wat het is geworden.

E.J.: *Waar komt het verlangen naar architectuur in je werk vandaan?*

J.B.K.: Net zoals het verlangen naar de roman heeft het verlangen naar architectuur te maken met veelheid en monumentaliteit. Ik kijk naar de wereld alsof hij een grote tentoonstelling is. De wereld is een *white cube* met objecten erin. De objecten bij uitstek zijn de gebouwen, die mooie of lelijke, betekenisvolle of betekenisloze vormen hebben. Vandaar komt het verlangen naar architectuur, het verlangen om me te verhouden, niet alleen tot de objecten in de musea, maar ook tot de wereld daarbuiten. Pas daar worden onze plannen en intenties aan een werkelijkheid, aan het denken en het voelen van iemand anders getoetst. Die communicatie is voor mij essentieel.

E.J.: *Een ander belangrijk – misschien wel het cruciale – gesprek in je beeldende werk lijkt me dat met het modernisme te zijn. De grote sculptuur die je realiseerde voor de groepstentoonstelling Zomer op de Buitenplaats. Een tentoonstelling met hedendaagse folies in de stijtuinen van Beeckestijn (Velsen-Zuid, Nederland, 22 juni – 28 september 2014), is expliciet geïnspireerd op de Villa Savoye (1928-1931) in Poissy van Le Corbusier, en de Villa E1027 (1929) van Eileen Gray in Roquebrune.*

J.B.K.: De erfenis van het architecturale modernisme is inderdaad een van mijn belangrijkste inspiratiebronnen. Maar ook hier gaat het mij niet om nostalgie of om het verlangen naar een zuivere oorsprong. Ik ben meer en meer geïnteresseerd geraakt in de dialogen, de relaties en de conflictieuze verhoudingen uit de kunst- en architectuurgeschiedenis. Het verhaal van de spanning tussen Le Corbusier en Eileen Gray, dat ik verwerk in de installatie voor *Zomer op de Buitenplaats*, en dat een roman waardig is, is daar een goed voorbeeld van. In deze sculptuur, waarvan de maatvoering gestoeld is op *Le Cabanon*, het houten buitenhuisje dat Le Corbusier boven de villa van Gray bouwde, heb ik deze drie woningen in elkaar geschoven. Le Corbusier, zoals vele andere modernisten, zag zijn villa als een heilige tempel en als een statement. De villa van Eileen Gray daarentegen was veel speelser, lichter, subtieler en afgestemd op de zon en de wind. Le Corbusier was erg jaloers op haar werk en het is algemeen bekend dat Le Corbusier in de villa van Gray, zonder haar medeweten en poedelnaakt, wandschilderingen maakte. De denigreren-



Jean Bernard Koeman

A Stone Traveller's Transformer, bijdrage aan 'De Rock show' Emile van Dorenmuseum, Genk, juni – september 2014

de houding van Le Corbusier ten opzichte van Gray is een schoolvoorbeeld geworden van de *sexual politics* van de modernistische architectuur. In de eerste helft van dit jaar mocht ik in de atelierwoning van Theo van Doesburg in Meudon residenten. Ik raakte er in de ban van Sophie Taeuber en Eileen Gray, vrouwelijke modernisten die enigszins roemloos stierven. Ik zie mijn installatie dan ook als een monument voor de miskende vrouwelijke kunstenaar. De sculptuur vertelt op een formele en associatieve manier het verhaal van jaloezie, wraak, mannelijke onmacht, seksuele obsessie en ontkenning van de kracht van vrouwelijke kunstenaars.

E.J.: *In verband met dit werk over Le Corbusier en Gray, en met je andere installaties, spreek je vaak over 'mentale architectuur'. Wat bedoel je daar precies mee?*

J.B.K.: Dat het bouwsels zijn met menselijke of denkende eigenschappen. Ze twijfelen aan zichzelf of ventileren gevoelens en gedachten. Het is niet mijn bedoeling om architectonisch juiste of educatieve modellen te bouwen. Ik maak immers autonome installaties. Ik ben op zoek naar het punt waar verwijzing en citaat eindigen, en een sculpturale poëtica begint vorm te krijgen. Ik wil dat mijn werken een dwingend verhaal vertellen, maar op een manier die tegelijk ruimte laat voor een eigen perceptie en interpretatie van de toeschouwer.

E.J.: *Je installaties worden vaak als een traject geconcipieerd. Je spreekt in dat verband van een eloquent parcours...*

J.B.K.: Daarmee doel ik op de dialectiek tussen het geheel en de details. De bezoekers worden eerst geconfronteerd met grote sculpturale uitspraken en daarna met details – in de vorm van foto's, tekeningen, teksten, vreemde materialen... – waardoor een door de zintuigen gestuurde dialectiek ontstaat. Zo ontwikkelt zich in het beste geval een associatieve wandeling, waarin maten, vormen en betekenissen met en door elkaar verweven worden: een *eloquent parcours*. Het radicaalst heb ik dat wellicht uitgewerkt in *Observatory Crest* in KIOSK (Gent, 2012/2013), waar vier installaties in een groter verhaal werden samengebracht: *The Unfolding of the Relentless Unforeseen* (2012), *REFUGE* (2009), *OBSERVATORY CREST (De Blinde Muur en het Conflict)* (2012) en *DISPLAYS (A Temporary but Willing Suspension of Disbelief)* (2010-2011). In *OBSERVATORY CREST (De Blinde Muur en het Conflict)* verwerkte ik eveneens een modernistisch conflict, dit keer tussen Gerrit Rietveld en Theo van Doesburg. Ik schoof twee bouwsels in elkaar die kenmerkend zijn voor deze architecten: de blinde muur van het Rietveld Schröderhuis in Utrecht en het ongerealiseerde *Maison d'Artiste* van Van Doesburg. Voor *DISPLAYS* heb ik me laten inspireren door de voormentaal van een aantal scènes uit Jacques Tati's film *Playtime* (1967). Ik vertaaltati's satirische, reactionaire visie op de modernistische architectuur naar een contemporaine realiteit in de vorm van een dystopisch stadsbeeld, dat bestaat uit lege

façades, rasterstructuren en lege volumes op een podium, gebouwd in antracietkleurige MDF. De film ontleent zijn tijdloosheid precies aan de kracht van zijn decors en niet aan de nostalgische scepsis van Tati tegenover de nieuwe wereld van staal en glas. *REFUGE* suggereert dan weer de idee van een berghut, maar daarnaast presenteert het ook het standaardmodel van een museale *white cube*. Het werk ventileert ideeën over de tentoonstellingsruimte als een noodzakelijke refuge: een habitat voor kunstenaar, kunst en publiek. Al die onderdelen staan niet op zich. Uiteindelijk vloeien vormen, materialen, architecturale echo's, motieven en onderlinge verbanden samen tot één ervaringsruimte.

E.J.: *Welke is de plek van je tekeningen en je foto's in dat geheel?*

J.B.K.: De tekeningen die ik dagelijks maak, beschouw ik als mijn dagboek. Net zoals mijn foto's zijn ze een permanente bron van inspiratie. De laatste jaren zijn de tekeningen ook een onderdeel geworden van de installaties, die daarmee een meer persoonlijke stellingname zijn gaan omvatten en een handschrift hebben gekregen. Vanuit een behoefte om de tekeningen niet slechts autonoom te tonen, maar ze fysiek in een ruimte te positioneren, ben ik ook begonnen met het maken van grote wandtekeningen, waarbij de dikte van de stift en de wandgrootte de maat bepaalt. Ik gebruik hiervoor zilveren *markers* op een monochroom vlak: de zilverstift produceert een oppervlak dat fluctueert naargelang het licht erop valt en de toeschouwer erlangs beweegt. Op mijn tekeningen schrijf ik woorden of zinnen, maar tegelijk vertellen ze een verhaal dat niet in woorden alleen te vatten is. De dialectiek tussen de taal en het beeldende is essentieel. Dikwijls vormt de thematiek of de gedachte van een tekening het beginpunt van een sculptuur of installatie. Ook foto's kunnen een vertrekpunt zijn. Zo maakte ik in Montenegro een foto van een witte UN Defender in een sneeuwlandschap. Die foto heeft me voor de scenografie van *Romeo & Julia* geïnspireerd en later voor de installatie met de stenen. In mijn installaties hebben foto's pas enkele jaar geleden – aanvankelijk als stickers of prints – een plek verworven. Ze maken nu deel uit van de vele details waarmee ik mijn sculpturen 'ornamenteer'.

E.J.: *In 2008 heb je echter ook een fotoboek gerealiseerd, Everything Beautiful is Far Away. Door de keuze van dat format kreeg je fotografie plots een autonome status.*

J.B.K.: Ik ben hongerig naar beelden en landschappen die ik nog niet gezien heb. Al een half leven lang fotografeer ik lege landschappen. Ik had behoefte om theoretisch na te denken over de onderwerpen die ik op de foto's aantrof. Ik zie *Everything Beautiful is Far Away* als een onderzoek naar de betekenis van het metaforische landschap. Het staat vol met foto's van lege industriële landschappen en van lege natuurlandschappen – zonder fysieke menselijke aanwezigheid.



Jean Bernard Koeman

Observatory Crest, 2012-2013, tentoonstelling in KIOSK, Gent (op de voorgrond: REFUGE, 2009)



Jean Bernard Koeman

Observatory Crest, 2012-2013, tentoonstelling in KIOSK, Gent (The Unfolding of the Relentless Unforeseen, 2012)

E.J.: Hoe is de selectie van de beelden tot stand gekomen?

J.B.K.: Die is volgens een aantal pistes verlopen. Zo is er het *geobjectificeerde* sculpturale beeld in een leeg landschap. Ik fotografeer als een beeldhouwer: er staat altijd één ding in een soort leegte. Een object in een *white cube*: dat kan een berg, een camion of een boom zijn. Ook het 'schuldige landschap' intrigeert me. Volgens de theorieën van de Zuid-Afrikaanse fotograaf David Goldblatt kan een landschap getuige en zelfs medeplichtige zijn van rampen, van sociaal-politieke onrust en geweld. Zo staat er in het boek bijvoorbeeld een foto van een met posters beplakte muur in Palestina, of een steengroeve in Albanië. Daarnaast onderscheid ik ook het 'literaire landschap': een landschap dat betekenis krijgt door zijn plaatsnaam, of door zijn romaneske allure. Kan een landschap een personage zijn? Wat is vandaag nog de betekenis van de notie 'wildernis'?

E.J.: Je hebt al enkele malen verwezen naar je werk als scenograaf. Is die samenwerking met theatermakers begonnen vanuit een artistieke noodzaak? Had je voorheen wat met theater?

J.B.K.: Toen ik op de Rietveld Academie zat, ben ik gestopt met naar theater te gaan. Ik had toen de typische afweerreactie van de beeldend kunstenaar. Het *make believe* van het theater stond lijnrecht tegenover de kwaliteiten die ik aan een kunstwerk toeschreef. Ik kon er toen niks mee. Mijn eerste werk voor het theater was de dansvoorstelling *JUST ANOTHER LANDSCAPE FOR SOME JUKE-BOX MONEY* (2002) met Koen Augustijnen van *Les Ballets C de la B*. Koen en ik zijn 'gekoppeld' door het STUK in Leuven. Ik heb voor het eerst mijn naam achter het woord 'scenograaf' zien staan in de programmabrochure van de voorstelling. Inmiddels heb ik nog voor vijf voorstellingen met Koen samengewerkt en beschouw ik hem als een bloedbroeder. Ook met theatermaker Abke Haring heb ik een hechte werkrelatie uitgebouwd, met voorstellingen als *Hoop* (2006), *Linoleum/speed* (2009), *Hout* (2010), *Flou* (2011) en *Trainer* (2013). Het ontwerpen en bouwen van decors en scenografieën is ooit begonnen als een zijpad, maar ik slaag er steeds beter in de formeel-inhoudelijke parameters van het beeldend werk te combineren met het dienende karakter van een setting voor een voorstelling. Ik geef vorm en inhoud aan een *situatie* of *toestand* in een voorstelling. De scenografie creëert een habitat voor de spelers en krijgt een gelijkwaardig karakter. Het samenwerken met theatermakers heeft me veel inzichten bijgebracht over de kwaliteit, de complexiteit en de kwetsbaarheid van kunst.

E.J.: Hoe heeft het werken voor het theater je beeldend werk beïnvloed?

J.B.K.: Sinds een jaar of tien durf ik zelf ook iets te zeggen over emoties, over onze subjectieve wereld. Dat heb ik in het theater geleerd, doordat ik er voor het eerst ontroerd raakte door iets waaraan ik had meegewerkt. Theater heeft me doen beseffen dat er in ontroering een enorme kracht zit. Ik slaag er natuurlijk niet in om diezelfde emoties met mijn beeldend werk op te roepen, maar ik zoek er nu meer naar. Het idee van objecten met menselijke eigenschappen is gegroeid uit die samenwerkingen. We zijn

vaak bang voor ontroering, maar het is het mooiste wat er bestaat. Die ontroering ontstaat bij een symbiose van theorie en praktijk. Het mooiste idee in het juiste materiaal. "Theorie zonder praktijk is steriel. Praktijk zonder theorie is futiel", zei iemand eens. Ik geloof in zo'n tactiele theorie; het concept moet vervat zijn in het beeld, niet in een A4'tje ernaast. Tastbaar. Het allermooiste is het als de materialen plotseling geheel samenvallen met de intenties van het werk. Materiaal als medium. Ineengevouwen. En misschien is de vrijheid die ik genomen heb om de grote meesters uit de kunstgeschiedenis te eren en met hun erfenis iets te doen – van Malewitsj tot Broodthaers en Manzoni – ook wel een gevolg van mijn werk in het theater. Referenties mochten plots. Voorheen vond ik dat een kunstwerk als een meteoriet uit de hemel moest komen vallen, zonder dat je wist waar het vandaan kwam, terwijl het natuurlijk ook een samenspel is van ervaringen, indrukken en emoties.

E.J.: Is het verschil tussen beeldende kunst en theater voor jou essentieel?

J.B.K.: De allergrootste kracht van de beeldende kunst, in tegenstelling tot de tijdsgebonden kunsten als theater, dans en muziek, is de verhouding van een individu met een stom, dood en waardeloos materiaal, dat opeens spreekt tot één persoon, waar plots energie, leven en magie van afspatten, en dat ineens een eindeloze lust om te denken en te voelen genereert. Als de toeschouwer na deze beleving weer verlicht verdergaat, plooit het materiaal zich in zijn levenloosheid terug. Daarom heeft de kunst bescherming nodig. De bescherming van een goede tentoonstelling. Als toeschouwer van beeldende kunst ben je alleen. *Art is by the Alone for the Alone...* Levenloosheid is natuurlijk ook de kwetsbaarheid van beeldende kunst. Daarom moeten we het altijd afleggen tegen de collectieve pertinentie van het theater en de muziek.

E.J.: Ontbreekt het theatrale dan volledig in jouw werk?

J.B.K.: In mijn werk is er in elk geval bewust nooit beweging. Ik zoek wel naar interferentie, een bewuste ritmiek die ontstaat als de toeschouwer erlangs wandelt. Opeenvolgende palen in een grid veroorzaken het gevoel van een golfbeweging, zoals bij een hekwerk of het ritme van een snelweg. Ik noem dat *syncopated structures*. Maar ik zal bijvoorbeeld nooit met videobeelden werken. Evenmin met muziek. Alles is stil en bewegingsloos. Stilte en inertie: daar gaat het om in beeldende kunst. Anderzijds kan je net zo goed stellen dat het de toeschouwer is die in beeldende kunst voor de beweging zorgt. Daar speel ik bewust op in door mijn werk op te vatten als een *eloquent parcours*. In die zin heeft ook mijn beeldend werk een tijdsverloop. Ook vind ik nog steeds steun in de theorieën van Rosalind Krauss, die met haar essay *Sculpture in the expanded field* (1979) een meesterwerk schreef waarin ze betoogt dat sculptuur niet zozeer een restvorm naast het landschap en de architectuur is, maar beide kan zijn. Daarnaast zegt Krauss dat sculptuur niet iets is dat is, maar dat *ergens* is. Een contextueel veld. Haar betoog geeft mij al jaren stof tot denken en handelen.

E.J.: Je hebt bij presentatieruimte W139 veertig tentoonstellingen georganiseerd. Waarom

wilde je als kunstenaar die verantwoordelijkheid dragen?

J.B.K.: Ik kreeg in 1998 de vraag om directeur te worden van W139, presentatieruimte voor jonge kunstenaars in Amsterdam. Ik ben erop ingegaan omdat ik veel liefde heb voor het werk van anderen. Als je ooit gegrepen bent door iets, dan moet je dat erkennen. Je wil dingen maken omdat mensen ooit andere dingen hebben gemaakt: de kunstgeschiedenis in een notendop. Kunst als profane devotie. Het vermogen tot bewonderen vind ik een van de mooiste menselijke kwaliteiten. Of die nu voortkomt uit afgunst of liefde, het is een kracht die een zuivere energie genereert. Ik leg daar heel erg de nadruk op in mijn lessen. Ik heb in 2004 in het Leuvense Stuk een tentoonstelling gemaakt over bewondering. Ik heb David McComb, de zanger van de legendarische Australische groep The Triffids, gekozen als icoon van een onbekende held. Ik was uitgenodigd voor een solotentoonstelling, maar wist al snel dat ik het niet alleen zou doen. Het drong tot me door dat als ik een held werkelijk wilde eren, ik misschien eerst anderen moest overtuigen iets voor hem te maken. Voor ik het wist had ik zestien andere door mij bewonderde kunstenaars gevraagd om mee te werken.

E.J.: Wat heb je geleerd van je directeurschap?

J.B.K.: Dat de kunst zich tot de politiek en economie moet verhouden. Als directeur van W139 ben ik in aanraking gekomen met politiek en met economie, en dat is voor mij de belangrijkste les geweest.

E.J.: Beschouw jij je werk als politiek? Doe je uitspraken over wat er op dit ogenblik nationaal en internationaal om ons heen gebeurt?

J.B.K.: Op de achtergrond is het politieke wel aanwezig. Mijn ouders waren vanuit hun religieuze overtuiging heel erg sociaal geëngageerd. De zwakkeren en de uitgestotenen vonden bij ons thuis steeds onderdak, of het nu ging om Assyrische vluchtelingen dan wel om gedeprimeerde lesbiennes. Ik heb pas door de film *Together* (2000) van de Zweedse regisseur Lukas Moodysson over een hippiecommunity begrepen dat ik niet in een streng-traditioneel domeinsegezin ben opgegroeid, zoals ik altijd dacht, maar door mijn vele oudere zusters welhaast in een echte Boecheutse commune! Ik heb een kritische kijk op de samenleving meegekregen. Ik maak me veel zorgen over de wereld... maar of ik politieke statements over het heden maak? Ik heb eens een heftige discussie gehad met iemand die vroeg waarom kunstenaars niks maakten over 9/11. Maar wat zou je daar tegenover kunnen stellen? Kunst kan nooit zo snel reageren en nooit zo actueel zijn dat ze over gisteren kan gaan. Zeker beeldende kunst niet. Al zijn er een aantal kunstenaars die dat wel kunnen: Alfredo Jaar, met zijn zes jaar durende project rond de genocide in Rwanda, of Hans Haacke, of Krzysztof Wodiczko die op de Zuidafrikaanse Ambassade in Amerika een reusachtige Reichstag projecteerde. De laatste jaren laat ik wel steeds vaker politieke inhoud toe in mijn werk.

E.J.: Kan je een voorbeeld geven?

J.B.K.: De centrale installatie van *Observatory Crest – The Unfolding of the Relentless Unforeseen*, die voortkomt uit mijn samenwerking met Koen Augustijnen en Abke

Haring – vertrekt thematisch van het concept van 'schuldige architectuur' en de cultus rond de Vietnamese president Ho Chi Minh. In de tuin van zijn paleis bouwde deze communistische leider een paalwoning om de bevolking de indruk te geven dat hij, net als hen, op een eenvoudige manier leefde. De maatvoering in de installatie verwijst naar die paalwoning, maar zorgt tegelijkertijd voor een fysieke verbinding tussen een reeks associatieve referenties: de onfortuinlijke Apollo 13-maanmissie, de futuristische vormtaal van Buckminster Fuller en Japanse sciencefiction versmelten zo tot één werk. Tijdens een aantal momenten heb ik Koen Augustijnen uitgenodigd om het werk in de vorm van een 'situatie' te activeren. De installatie vervult op dat moment de rol een beschermende structuur waarbinnen Augustijnen zich afzondert als het personage van Ho Chi Minh. Een innerlijke monoloog voert hem langs onderwerpen als beeldvorming, verantwoordelijkheid en macht (elootheid). Ik heb recent enkele werken gemaakt rond migratie en 'Fort Europa'. De wereld is veranderd, zegt men, maar het is de enige die we hebben. Hoe kunnen we ons verhouden tot het populisme? Tot het extreem-rechtse spook? Tot de mentale gijzelingen door de populaire media? We kunnen dat alleen maar pareren met datgene wat het beste kunnen: het maken van kunstwerken.

E.J.: Is dat geen erg romantische instelling?

J.B.K.: Ik blijf geloven in het utopische moment van de kunst. In de roman *The House of Leaves* (2000) van Mark Danielewski verhuist een familie naar een nieuw huis. Gaandeweg ontdekken ze dat de binnenkant van het huis veel groter is dan de buitenkant. Het interieur dijt maar uit en expandeert eindeloos, alsof het muteert, terwijl de buitenkant normaal blijft. Ik moet hier vaak aan denken als ik uit een goede tentoonstelling kom en weer naar de buitenkant kijk: aan de binnenkant heb ik een tocht gemaakt langs tientallen gangen en kamers en kleuren en ideeën. De soliditeit van de fysieke ruimte is ingestort, maar nieuwe mechanismen van perceptie worden generereerd. Ik wil installaties maken die vanbinnen groter zijn dan vanbuiten. Dat is wat ik bedoel met mentale architectuur.

Jean Bernard Koeman neemt deze zomer deel aan *De ROCK show – Heterotopie, plaats van het anders zijn* (in het kader van De Unie Hasselt Genk) in het Emile Vandorenmuseum (Henri Declenestraat 21, 3600 Genk, 089/65.38.10) en aan *Zomeren op de buitenplaats. Tentoonstelling met hedendaagse follies in de Stijl-tuinen van Beeckestijn* (Rijksweg 134, 1981 LD Velsen-Zuid, 0255/522 877, www.buitenplaatsbeeckestijn.nl/zomeren-op-de-buitenplaats). Beide tentoonstellingen lopen nog tot 28 september.

Het beeldend werk van Jean Bernard Koeman wordt in Nederland vertegenwoordigd door Galerie Lumen Travo, Lijnbaansgracht 314, 1017 WZ Amsterdam (020/627.08.83; www.lumentravo.nl).

GALERIE NOUVELLES IMAGES

Westeinde 22
+31 (0)70/346.19.98
di–za 11:00–17:00
www.nouvellesimages.nl

gesloten: 19/07–04/08

• **Beauty is for Free**
Ron Amir, Akós Birkás, Tomasz Ciecierski, Tom de Groot, Klaas Kloosterboer, Herman Makkink, Rien Monshouwer, Marc Nagtzaam, Jan van der Pol, Ferry André de la Porte, Hans Rath, Joost van den Toorn
Curator: Jan van der Pol
t/m 23/08

Hans van Hoek, schilderijen, beelden en werken op papier
Marjan Teeuwen, foto's
30/08–01/10

PLATFORM57

Zuid57 / Zuidlarenstraat 57
+31 (0)64/849.64.27
ma–za 10:00–22:00
www.platform57.nl

• System

Hans Wilschut

• On Spam

Niels Post

• Floating Population

Nadine Stijns

• **Christa van Santen**, zonder titel
Herplaatsing gerestaureerd metaalreliëf uit 1965 op de Dalerveenstraat 9
24 juli, 16:00 / gratis toegang

• Escamp Inside Out

Escamp Inside Out Live,
Escampfestival
13/09, 12:00–16:30

Escamp Inside Out Live,
Open Dag Theater Dakota
14/09, 13:00–17:00

NEST

De Constant Rebecqueplein 20b
+31 (0)70/365.31.86
do–zo 13:00–17:00
nestruimte.nl

• OCCIDENTAL ACCIDENTS

The Naked back from Marrakech

• OneNestStand 17

tentoonstelling van één avond en gesprek met Hicham Khalidi
17/07, 20:00–24:00

1646

Boekhorststraat 125
do–zo 13:00–18:00
www.1646.nl

• Meet your Maker (performance)

Jasper Griepink
06/09

• Harald Thys & Jos de Gruyter

Opening: 12/09, 19:00
12/09–12/10

WEST

Groenewegje 136
+31 (0)70/392.53.59
wo–za 12:00–18:00 (of op afspraak)
www.west-den Haag.nl

• New Territory

Kasper Sonne
Opening: 19/07, 17:00
19/07–30/08

• Split

Konrad Smolenski
Opening: 06/09, 19:00
06/09–11/10

GEMAK

Paviljoensgracht 20–24
+31 (0)70/363.89.68
di–vr 11:00–17:00 za 13:00–17:00
en op afspraak
www.gemak.org

• Off Senses | Future Senses

Over de sensitieve focus in kunst en de meerwaarde van minder, meer, of heel anders waarnemen en gewaarworden met bestaand en nieuw werk van o.a. Peter de Cupere, Derek Jarman, Yota Morimoto, LUSTlab, Petra van der Schoot, Cybil Scott, Sissel Narie Tonn, Mattie van der Worm
01/08–27/09

• GEMAKstore-project

Lenny Waasdorp – Selfportraits & Saturday Night (fotografie)
01/08–30/08

• GEMAKstore-project

Analog Fest – deelname festival
06–26/09

GALERIE MAURITS VAN DE LAAR

Herderstraat 6
+31 (0)70/364.01.51
wo–za 12:00–18:00
laatste zo/maand 13:00–17:00
www.mauritsvandelaar.nl

• Justin Bennett, Pascale Sophie Kaparis

Installatie met tekeningen en animaties
13/07–03/08
daarna op afspraak tot 22/08

LIVINGSTONE GALLERY

Anna Paulownastraat 70 A/B
+31 (0)70/360.94.28
wo–za 12:00–17:00
laatste zo/maand (of op afspraak)
www.livingstonegallery.nl

• Eclypse

James Brown
Opening: 07/09

• Berlin Studio

Albrecht Genin
Opening: 07/09

• Amsterdam Drawing

Amsterdam Noord/NDSM wharf
18–21/09

CON- TEM- PO- RARY ART DEN HAAG

GALERIE HELDER

Tasmanstraat 188
vr–zo 13:00–19:00 (of op afspraak)
www.galeriehelder.nl

• Across the Opposite

Otto Egberts (schilderijen) en Marcel Wesdorp (digitale fotografie, animatie, 3D)
t/m augustus, alleen op afspraak

• Reijgers & Rotteveel

Sander Reijgers (schilderijen), Jochem Rotteveel (werken met tape)
06/09–11/10

STROOM DEN HAAG

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

• Grist to the mill

Bram de Jonghe
t/m 17/08

• See You in The Hague

Seeing Secrecy
Trevor Paglen
t/m 27/07

Ondertussen: Maarten Boekweit
t/m 17/08

OpZicht: Ludwig Volbeda
t/m 18/08

MUSEUM
NACHT
DEN
HAAG
06/09

Ontwerp zonder ontwerp

Meubels van Office en Anne Holtrop, foto's van Bas Princen

CHRISTOPHE VAN GERREWEY

Misschien is er geen betrouwbaarder model voor intense schoonheid dan de uit grote bitterheden opgedoken vormen.¹
Roger Caillois

Begin 2014 hebben Amaryllis Jacobs en Kwinten Lavigne in Brussel een galerie opgericht. Ze vragen architecten en kunstenaars die daar geen of nauwelijks ervaring mee hebben om meubels te ontwerpen. De eerste prototypes – in een beperkt aantal uitgevoerd en te koop aangeboden – zijn dit voorjaar gerealiseerd door de Nederlandse architect Anne Holtrop en het Brusselse bureau Office Kersten Geers David Van Severen. Fotograaf Bas Princen, die het werk van zowel Office als Holtrop meermaals fotografeerde en ook met beiden samenwerkte, werd gevraagd als curator en toont enkele van zijn foto's. Het lijkt een riskante onderneming: deze architecten zijn allesbehalve vormgevers van gebruiksobjecten of designers van precieuze voorwerpen; als Office en Holtrop iets gemeen hebben, is het de directe, vaak conceptuele reactie op de context waarin ze werken – een concrete omgeving die bij een meubelontwerp ontbreekt.

Holtrop maakte een kamerscherm, een hangend bureau en een klein schap. Hij baseerde zich op de verzameling stenen van de Franse schrijver Roger Caillois, die in zijn boek *Pierres* uit 1971 doorsnedes van gesteenten als agaat, jaspis en onyx beschreef en interpreteerde. Fragmenten van deze doorsnedes zijn aangebracht op grillig begrensde meubelstukken, uitgevoerd in lijmgebonden vezelplaat. Deze miljoenen jaren oude, mineralogische structuren werden exact, maar op grotere schaal overgeschilderd door Sylvie van der Kelen (van het Brusselse Institut Supérieur de Peinture Van der Kelen). Visuele structuren, voorheen verborgen in de minerale wereld, onbedacht op menselijke aanschouwing, worden plots als een visueel aantrekkelijk, luxueus of gewoon mooi oppervlak ingezet in een ornamenteel gebruiksvoorwerp, dat allicht uitstekend geschikt is voor een boudoir of een romantische schrijfkamer. Tegelijkertijd zijn deze patronen helemaal niet echt en natuurlijk: ze zijn het resultaat van arbeidsintensieve, ambachtelijke, manuele reproductie. Ook de begrenzing van het vlak waarop ze zijn aangebracht – en die bepaald wordt door de plaats waarop de originele stenen werden doorgesneden – is het resultaat van menselijke, al dan niet arbitraire beslissingen. Deze meubels zijn dus niet wat ze pretenderen te zijn, maar de illusie is nagenoeg perfect. Ze getuigen van een ironie die voortkomt uit de eerste creatieve beslissing van Holtrop: hij fundeert zijn ontwerp op een auteurloos, natuurlijk en extern gegeven.

Office realiseerde onder meer drie tafels in samenwerking met – en dat is veelzeggend – ingenieur Arthur de Roover. De afmetingen werden afgeleid uit de sterkte van het materiaal en de (maximale) structurele overspanning die het toelaat. De kaders bestaan uit industriële L-profielen in polyester, aluminium en staal, en zijn telkens bedekt met een dun tafelblad in hetzelfde materiaal. De verschillen in sterkte brachten drie formaten voort: 75 x 260 cm (staal), 85 x 185 cm (aluminium) en 100 x 100 cm (polyester). De hoogte is telkens 72,5 cm. Op het tafelblad is een dunne, witte epoxyhars aangebracht, glad, zacht en effen: je kan er je vingernagel in duwen, waarna de afdruk traag verdwijnt. Door die meegaande ondergrond is het mogelijk een blad papier op tafel te leggen, en het probleemloos en vloeiend met een balpen te beschrijven. De tafelpoten zijn door middel van een dunne, verwijderbare bout met de horizontale basis van het tafelblad verbonden; het uiteinde van het verbindingstuk is, vlak onder het blad, subtiel maar duidelijk zichtbaar, om het geconstrueerde karakter van de tafel aan te geven. Daarnaast is er de *Solo Chair*: een krukje dat een herwerking vormt van de 'wandelstokstoel', aan het einde van de negentiende eeuw ontworpen door de Oostenrijker Michael Thonet. In de versie van Office is de stoel niet opvouwbaar tot een wandelstok: de drie poten hebben een vaste posi-



Anne Holtrop
Mirror, 2014. Foto: Sven Laurent

Office Kersten Geers David Van Severen
Solo chair en tafels, 2014. Foto: Sven Laurent

tie, en het cirkelvormige zitvlak blijft horizontaal. Ook het gekromde handvat ontbreekt, en is vervangen door een vierkant horizontaal tafeltje, eveneens met epoxy bekleed. Opdat de kruk in evenwicht blijft wanneer het tafelblad wordt belast (bijvoorbeeld door een glas water of door een elleboog en een onderarm waarop een hoofd rust), is de corresponderende voet aan de andere zijde van de poot met een extra (wit) gewicht omhuld. Het heeft de elegantie van een giraf die een poot uitstrekt na die in witte verf te hebben ondergedompeld. Net als Holtrop tracht Office de idee van persoonlijke creativiteit te omzeilen, maar ze doen dat door een model uit de cultuurgeschiedenis te recupereren, en door te kiezen voor een perfecte, door materiaaleigenschappen, constructiemethodes en productievooraarden gedicteerde vorm.

De overeenkomsten en verschillen tussen deze meubels worden door de architectuur van de ontwerpers verder duidelijk gemaakt. Anne Holtrop werkt vaker met wat zich op een natuurlijke of zelfs toevallige wijze aandient. Een voorbeeld is het (tijdelijke) *Trail House*, in 2009 gerealiseerd op een braakliggend terrein naast Museum De Paviljoens in Almere. Het ging om de zogenaamde Site2F7, een open witte vlek in het voor het overige nauwkeurig ingevulde (en volledig kunstmatige) stadscentrum: een vlakke met hoge grassen, hopklaver, veldzuring, wilde orchideeën en geraniums. Deze wildernis werd door bewoners onder meer gebruikt als speelterrein, als racecircuit voor motoren, of als binnenweg om het treinstation te bereiken. Door jarenlange circulatie was een kronkelend pad ontstaan tussen de vegetatie – niet lijnrecht, niet geheel efficiënt, met doodlopende stukken en met een onachterhaalbare logica. Holtrop besloot om stukken uit dit traject als een woning, een *trail house*, te materialiseren; de platgetreden paden werden het kronkelende grondplan; de grenzen van het spoor de muren van het huis. Het resultaat was een smalle ruimte met uitstulpingen (functionele plekken waaronder een zithoek, een keuken, een bed), als een slang in het gras die een paar voorwerpen had opgeslokt.

Het *Trail House* vertoont opvallende overeenkomsten met het *Solo House* van Office, een

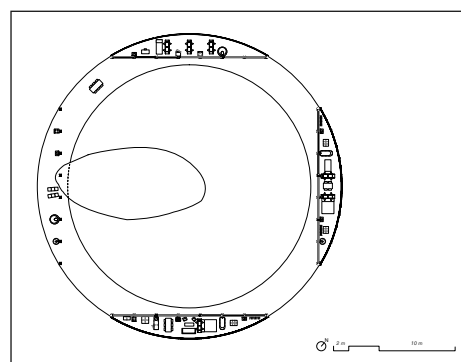


Anne Holtrop
Trail House, 2009. Foto: Bas Princen

woning die binnenkort wordt uitgevoerd, en waaraan de naam van de *Solo Chair* is ontleend. Het ontwerp is tot stand gekomen na een spectaculaire of in elk geval ongeziene opdracht: een Franse curator-projectontwikkelaar, Christian Bourdais, vroeg aan acht jonge architectenbureaus om een vakantiehuis te bouwen in een Catalaans natuurgebied, 40 hectare groot, ten zuiden van Barcelona. Deze 'tweede verblijven' worden vervolgens verkocht aan architectuurliefhebbers, zoals kunstwerken aan verzamelaars. Net als Holtrops *Trail House* bestaat het *Solo House* uit een smalle, tussen het weelderig groen geplaatste gaanderij, waarin uitzicht, meubelstukken en wandelementen enkele functionele zones articuleren. Het grote verschil met *Trail House* zit in de vorm die de gaanderij beschrijft, en de manier waarop die vorm tot stand is gekomen: waar Holtrop gebruikmaakt van een aangetroffen situatie, die op een schimmige manier en gedurende een lange periode is ontstaan (en daardoor geen enkele aanspraak maakt op een interne logica), daar heeft de gaanderij van Office een perfecte, pure, platoonse cirkelvorm, die op een industriële manier uit een bouw materiaal lijkt gestanst. De materialisatie van drie stukjes cirkelboog bakent samen met een rechthoekige wand drie binnenruimtes af.

Gelijkaardige affiniteiten en verschillen zijn ook in de meubelontwerpen van Holtrop en Office terug te vinden. Beiden willen bruikbare en betekenisvolle meubels maken, zonder dat ze zich comfortabel voelen in de rol van de ontwerper als creatief genie die, in een humanistische traditie, op de kracht van zijn inspiratie, talent, verbeelding en vernuft, uit het niets ideale oplossingen tevoorschijn tovert. Holtrop valt terug op externe gegevens – in dit geval natuurlijke vormen uit een ver en onachterhaalbaar verleden, en met structuren en patronen die dateren van lang voor er van de mens sprake was. Office kijkt vooruit, naar een toekomst die zich als het ware voorbij de mens ophoudt, een postindustriële tijdperk waarin de vormen en de dingen als vanzelf tot stand komen, omdat ze, onverbeterlijk en nauwkeurig, mathematische en machinale logica's volgen.

De initiële aanname is dezelfde: het is absurd om als ontwerper naar originele,



Office Kersten Geers David Van Severen
Solo House, 2014, grondplan

creatieve en ongeziene vormen op zoek te gaan – meer nog: een ontwerper moet niet ontwerpen. De aannames over ontwerpvermogen en creativiteit die aan de oorsprong liggen van deze strategieën, zijn compleet illusieus: er spreekt zonder meer 'een zekere onverschilligheid voor het menselijke' uit, zoals Marguerite Yourcenar het omschreef in haar essay over Roger Caillois² – een onverschilligheid die als voorwaarde wordt gezien om als architect en ontwerper aan de artistieke vrijblijvendheid of aan het spektakel van het design te ontsnappen.

In zijn tekst over Caillois – een van zijn *exercices d'admiration* – schreef Emil Cioran dat hij na het lezen van *Pierres* een museum voor natuurlijke geschiedenis en wetenschappen bezocht: 'gedurende een kostbaar uur, waarin mij de ijdelheid van het beeldhouwen of schilderen duidelijk werd, werd ik in het mineraal ingewijd.'³ De aanpak van zowel Office als Holtrop neemt de ijdelheid van de architectuur en het design als uitgangspunt. Holtrop omzeilt met zijn meubels de zinloze creativiteit van het ontwerp dankzij 'de bewogen geschiedenis van de stenen, waarin alles oneindig veel ouder is dan ons bewustzijn en onze zintuigen' (Yourcenar); Office doet hetzelfde door gebruik te maken van cultuurhistorische modellen en van door materiaaleigenschappen, constructiemethodes en productievooraarden gedicteerde vormen.

Ontwerpen is dus niet zoeken naar iets nieuws, maar het herontdekken, het vernieuwen en het strategisch onthullen van wat al bestaat. In die zin is ook fotograaf Bas Princen een ontwerper. Princen is bekend om zijn foto's van stedelijke of landschappelijke scènes, meestal zonder menselijke aanwezigheid, en met een moeilijk te duiden schaal, oorsprong, programma of betekenis. Zijn voornaamste activiteit bestaat erin om plekken te vinden, om het even waar op de wereldbol, waar de rol van de mens onduidelijk is – dat wil zeggen: waarvan het onmogelijk is om te zeggen of ze het gevolg zijn van natuurlijke dan wel van culturele processen. *Petra* uit 2012 brengt zo'n 'plek' in beeld: we zien een hoog, verticaal rotsmassief met enerzijds aangevreten, verweerde, met vage lijnen dooraderde muropervlakken (of gaat het om snijvlakken in een steengroeve?), en met anderzijds amorf holtes, als de hollen van dieren of als verzakkingen, allicht in de loop der eeuwen veroorzaakt door trage geologische processen. Hoeveel is in dit precies gekaderde beeld veroorzaakt door menselijke, beredeneerde, misschien ook artistieke ingrepen – en hoeveel is vanzelf tot stand gekomen, wie weet zelfs in een periode waarin er van mensen nog geen sprake was? Die vraag naar de waarde en de reikwijdte van wat mensen doen en maken, zet de meubels van Office en Holtrop samen in een en dezelfde denkruimte met de foto's van Princen.

De naam van de galerie waarin dit trio tentoonde, is MANIERA – een verwijzing naar *Maniera Moderna*, een boek en een tentoonstelling uit 2013 over het werk van de Italiaanse architect en meubelontwerper Carlo Mollino. In dat boek wordt een definitie van het maniërisme geciteerd: het lijkt speels, terwijl het gemoed ervan op een wanhopige manier eerlijk en ernstig is.⁴ De meubels van Office en Holtrop zijn net als de foto's van Princen het resultaat van een omgekeerde constitutie: ze lijken eerlijk en ernstig, maar ze zijn ontstaan vanuit een speels gemoed, gedragen door een lichte wanhoop over de zinvolheid van creatief ontwerp en van menselijke interventie.

Noten

- 1 Roger Caillois, *Stenen*, in: *Raster*, nr. 55, 1991, p. 54.
- 2 Marguerite Yourcenar, *De man die van stenen hield*, in: idem, *Als pelgrim en als vreemdeling*, Amsterdam, Athenaeum – Polak & Van Gennep, 1991, p. 156.
- 3 Emil Cioran, *In de ban van mineralen*, in: *Raster*, nr. 55, jrg. 15, 1991, pp. 73-74.
- 4 Hermann Czech, *Manierismus und Partizipation*, geciteerd in: Wilfried Kuehn, *Mollino's Conceptual Mannerism*, in: Chris Dercon (red.), *Carlo Mollino. Maniera Moderna*, Köln, Walther König, 2012, p. 279.

René Magritte en Luc de Heusch: film en aanschouwelijk onderwijs

STEVEN JACOBS

De Heusch en het artistieke creatieproces

Een van de markante figuren uit de geschiedenis van de Belgische kunstdocumentaire is de auteur, antropoloog en cineast Luc de Heusch (1927-2012). De Heusch is enerzijds bekend door films die in verband kunnen worden gebracht met zijn activiteiten als antropoloog in Afrika en zijn rol als secretaris bij het *Comité International du Film Ethnographique et Sociologique* (CIFES), zoals *Fête chez les Hamba* (1955), *Rwanda, tableaux d'une féodalité pastorale* (1956) en *Les Gestes du repas* (1958). Hij werd wel eens omschreven als de 'Belgische Jean Rouch', omdat hij zijn interesse voor structuralistische ethnologie combineerde met film: zo is *Les Gestes du repas* een essayfilm of een experiment in *ethno-fiction* in de stijl van Rouch over repetitieve alledaagse houdingen en gestes bij de maaltijd. Als maker van kunstdocumentaires wordt de Heusch in de eerste plaats geassocieerd met de Belgisch-Nederlands-Deense COBRA-beweging. In 1951 debuteerde hij onder het pseudoniem Luc Zangrie met *Perséphone* (1951), dat algemeen beschouwd wordt als de enige film die door COBRA werd voortgebracht. De Heusch publiceerde ook in diverse nummers van het tijdschrift van COBRA en zou jaren later films maken die vooraanstaande COBRA-kunstenaars aan het werk laten zien, zoals *Alechinsky d'après nature* (1970) en *Dotremont-les-logogrammes* (1972). Deze documentaires gebruiken het thema van 'de kunstenaar aan het werk' niet alleen om statische kunstwerken te 'animeren' voor het dynamische filmmedium, maar ook als een dankbaar gegeven om de lyrisch-abstracte stijl van de geportretteerde kunstenaars in het licht te stellen, een stijl die gebaseerd was op spontaneïteit, een vrije penseelvoering en een uitgesproken fysieke manier van schilderen. Niet toevallig was het artistieke creatieproces in die jaren een geliefkoosd onderwerp van vernieuwende kunstdocumentaires zoals *Jackson Pollock* (Paul Falkenberg en Hans Namuth, 1951) en *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956). In deze beide films wordt het creatieproces in beeld gebracht met behulp van een glasplaat of doorzichtig materiaal waarop de kunstenaar de verf aanbrengt – een procedé dat eerder werd toegepast door de Belgische kunsthistoricus en filmmaker Paul Haesaerts in *Visite à Picasso* (1950). Luc de Heusch was ongetwijfeld op de hoogte van deze experimenten. Met Haesaerts stond hij ook in nauw contact. Zo was hij bijvoorbeeld assistent-regisseur (onder zijn COBRA-pseudoniem Luc Zangrie) van *Rubens*, de baanbrekende kunstfilm die Haesaerts in 1948 realiseerde samen met Henri Storck.

Voorafgaand aan zijn films over COBRA-kunstenaars had de Heusch echter nog een andere documentaire gerealiseerd waarin het 'werk van de kunstenaar' een centrale plaats bekleedt: *Magritte ou la leçon de choses*, in het Nederlands uitgebracht als *Magritte of het aanschouwelijke onderwijs*. Deze kortfilm over en met René Magritte is gebaseerd op een scenario geschreven door Luc de Heusch zelf, in samenwerking met Jacques Delcorde en Jean Raine, en werd geproduceerd in opdracht van het Nationale Ministerie van Onderwijs en de Franstalige televisie. De film werd gedraaid in juli en augustus 1959, maar ging pas in april 1960 in première. De postproductie, die blijkbaar iets meer tijd in beslag nam dan aanvankelijk gepland, omvatte onder meer door Célestin Deliège gecomponeerde muziek en een door de Franse acteur Serge Sauvion ingesproken commentaartekst, die gebaseerd was op uitspraken van Magritte.¹ Hoewel de Heusch veel aandacht besteedt aan het werkproces van Magritte, verschilt deze film grondig van de documentaires over COBRA-kunstenaars en de genoemde films over Pollock en Picasso. Dat komt omdat 'werk' er een totaal andere betekenis krijgt. De film onderscheidt zich voortvols door de verregaande manier waarop



Luc de Heusch

Magritte ou la leçon de choses, 1960, filmstills

de Heusch de conceptuele reflecties van Magritte over de relatie tussen woord, beeld en ding naar het filmmedium vertaalt.

Aan het werk in de woonkamer

De Heusch' film toont Magritte aan het werk, maar we krijgen de kunstenaar niet met klassieke schildersattributen als verf en kwast te zien. Hij is enkel met lijsten van schilderijen en een schildersezal in de weer. 'Ik toonde Magritte in het geheel niet als een ambachtsman van de schilderkunst omdat dit compleet zinloos is', schreef de cineast.² Voor de Heusch is Magritte niet zozeer een schilder, maar een maker van beelden, *un imaginer*. De Heusch haalt voorts Magrittes uitspraak aan dat 'een schilderij maken vervelend is' en dat hij enkel 'geïnteresseerd is in het uiteindelijke product'. 'Precies op dit beeld van Magritte werd het volledige scenario opgebouwd.'³

Het schildersproces impliceert in de film nauwelijks fysieke arbeid of inspanning. De lichamelijke bewegingen van de kunstenaar, die zo werden gekoesterd in de kunstfilms van het voorafgaande decennium, zijn ingeruild voor beelden van een bedaard kunstenaar gekleed in pak en das. Ook het kunstenaarsatelier, de bijna mythische plek van creatie en een obligaat decor in talloze gemediatiseerde beelden van kunstenaars, is in de Heusch' portret van Magritte geheel afwezig. 'Zijn atelier was zijn woonkamer, de schildersezal naast de sofa', merkte de Heusch op.⁴

De Heusch' film bespeelt daarmee het vertrouwde beeld van Magritte als een teruggetrokken *petit bourgeois*, die de huiselijke warmte en gezelligheid koesterde van de interieurs waarin hij samen met zijn vrouw Georgette woonde. In de late jaren 50 en vroege jaren 60, de periode waarin de Heusch zijn film maakte, wordt dit beeld van gereserveerdheid en huiselijk conformisme ook geëvoëerd door vele foto's van onder meer Georges Thiry, Charles Leirens, Daniel Frasnay of Duane Michals.⁵ Deze foto's tonen de kunstenaar aan het werk in zijn woonkamer, poserend voor een schilderij dat op een ezel staat uitgesteld, dagdromend bij huiselijke voorwerpen of terwijl hij een dutje doet. In de film kan het geluid van een tikkende klok weliswaar verwijzen naar het verstrijken van de tijd en de onvermijdelijkheid van de dood (waardoor een auditieve link wordt gelegd met het openingsbeeld van een begraafplaats), het evoceren onmiskenbaar ook de rust van een luie zondagnamiddag in een burgerlijk interieur.

Voor Magritte vormt het huiselijke interieur echter niet louter een oord van burgerlijk comfort. Het is ook de ideale plek om de betekenis van 'gewone dingen' te ondervragen. In *L'homme au journal* (1928) – een schilderij dat als een kruisvenster in vier is verdeeld – zien we viermaal eenzelfde kamer gevuld met huiselijke voorwerpen (stoel, tafel, kachel, bloemen, schilderij). In het venster links bovenaan zit op de stoel een man die de krant leest; op de andere drie beelden heeft hij de kamer kennelijk verlaten, en wordt zijn aanwezigheid enkel nog door zijn afwezigheid geëvoëerd, of door de huiselijke voorwerpen die bijdragen tot de constructie van een raadsel. Voor Magritte en de surrealisten vormt de huiskamer het ideale podium voor de subtiele ondermijning van de banaliteit van het alledaagse – precies daarom voelde Magritte zich aangebroken door de woonkamer als site van de

artistieke creatie. In plaats van het atelier, dat als het ruimtelijke equivalent kan worden gezien van de sociale isolatie en de ambachtelijke toewijding van de kunstenaar, koppelt de woonkamer de kunst aan het dagelijkse en aan voorwerpen die zijn verbonden met verhalen en herinneringen. In de film spoort de nadruk op de huiskamer als topos van artistieke creatie bovendien met de ruime aandacht die de Heusch besteedt aan de relatie tussen woorden en dingen in Magrittes werk.

Titels

Magritte wordt in de film van de Heusch 'aan het werk' getoond, maar zijn werktuigen blijken beelden, ideeën en woorden te zijn. Typerend in dat verband is dat een volledige sequens gewijd is aan het benoemen van kunstwerken. De Heusch schenkt expliciet aandacht aan de titels van Magrittes schilderijen – een gegeven dat de kunstenaar zelf als zeer belangrijk omschreef. Voor Magritte waren deze titels geen verklaringen van de schilderijen, die op hun beurt geen illustraties van de titels mochten zijn.⁶ Een titel toekennen aan een werk is de 'creatie ervan voortzetten', beklemtoont de voice-over in de film. De titel was voor Magritte, aldus de Heusch in een interview, 'deel van het beeld, voltooit het beeld en verleent er een aura aan. Ik filmde bijgevolg de zoektocht van Magritte naar titels.'⁷ In de film wordt dit gevisualiseerd met behulp van een scène van een huiselijk feestje dat zo uit *Le Charme discret de la bourgeoisie* van Luis Buñuel zou geplukt kunnen zijn. We zien hoe Magritte en enkele vrienden – Camille Goemans, Marcel Lecomte, Louis Scutenaire en hun echtgenotes – zich in de woonkamer hebben verzameld rond het schilderij *Le mois des vendanges* (1959) om de titel ervan te bediscussiëren. De voice-over stelt dat 'de titel een collectieve uitvinding is, die vrienden op sommige zondagen samenbrengt. Eerst wordt het beeld beschreven zoals het is. Een muur, een open nis in deze muur, vijftientwintig personages kijken naar binnen. Maar dat is slechts een manier van spreken. Spreken om de realiteit af te wenden. Want deze personages zijn noch voorbijgangers, noch getuigen, noch toeschouwers of luisteraars. Na de beschrijving nemen we afstand van de beschrijving. [...] Een naam toekennen aan iets wat geen naam heeft, is niet het verklaren, maar wel het verder creëren. Een waarheid aan het licht brengen, uitvinden: *Le mois des vendanges*.' Een shot van dit schilderij wordt gevolgd door shots van andere schilderijen, terwijl de voice-over hun titels vermeldt: *La bataille de l'Argonne*, *Au seuil de la liberté*, *L'échelle du feu*, *La nuit de Pise* – de Heusch suggereert dat deze titels op gelijkaardige bijeenkomsten werden gecreëerd.⁸

De didactiek van de dingen

Het toekennen van een titel aan een schilderij raakt aan het probleem van de verhouding tussen woorden en beelden. Dat thema speelt in het gehele oeuvre van Magritte een belangrijke rol en kan worden teruggevoerd op zijn beroemde beeldessay *Les mots et les images* (1929), gepubliceerd in *La Révolution surréaliste*.⁹ In deze reeks van achttien met kleine tekeningen geïllustreerde stellingen reflecteerde Magritte over de aard van de representatie en significantie van woorden en

beelden. In dat verband is het interessant om – in de lijn van het belang van titels dat door de film onderstreept wordt – ook aandacht te besteden aan de titel van de film zelf. *La leçon de choses* is tevens de titel van een tekst van Magritte, die voor het eerst werd gepubliceerd in 1962, twee jaar na het uitbrengen van de film.¹⁰ In dit eveneens met diverse tekeningen geïllustreerde essay behandelt Magritte niet alleen de significantie van woorden en beelden, maar ook van dingen of gebeurtenissen. Hierdoor koppelt hij zijn linguïstische interesses aan de surrealistische belangstelling voor het *objet trouvé*. Deze interesse voor 'het ding' kan op zijn beurt in verband gebracht worden met de oorspronkelijke betekenis van *leçon de choses*. Een *leçon de choses* is een pedagogisch concept waarbij abstracte ideeën worden verklaard door te vertrekken van een concreet en materieel voorwerp. De term gaat terug tot Pestalozzi en de negentiende-eeuwse Amerikaanse pedagogie, en werd in het Frans gepopulariseerd door Madame Pape-Carpantier, die hem introduceerde in haar lezing op een conferentie van onderwijzers op de Wereldtentoonstelling van 1867.¹¹ De methode van de *leçon de choses*, die vooral populair was in de tweede helft van de negentiende eeuw, moest kinderen leren observeren en hen de taal aanreiken om hun observaties nauwkeurig te beschrijven. Een concreet voorwerp stimuleerde daarbij het gesprek. Een appel kon bijvoorbeeld worden gebruikt om iets te leren over botanica, godsdienst, geschiedenis of aardrijkskunde – een principe dat ook doorklinkt in de Nederlandse vertaling van de Heusch' filmtitel, *Magritte of het aanschouwelijke onderwijs*.

Zoals de Heusch opmerkte in een persbrochure van de film, stipte André Breton al in zijn boek *Le Surréalisme et la peinture* (1926) aan dat Magritte zijn schilderijen opvatte in de geest van een *leçon de choses*. 'Vanuit deze opvatting', schrijft de Heusch, 'heeft hij zich systematisch gekeerd tegen het visuele beeld. Hij heeft met graagte gewezen op de onvolkomenheden hiervan en op het feit dat het karakter afhankelijk is van taal- en gedachtevormen.'¹²

Net zoals de schilderijen van Magritte kan de film van de Heusch 'educatief' of 'didactisch' worden genoemd – een omschrijving die vaak aan kunstdocumentaires wordt toegevoegd. De film bevestigt de didactische conventies van het genre: we zien een soort diashowachtige opeenvolging van kunstwerken, al dan niet in close-up, die worden afgewisseld met beelden van de kunstenaar aan het werk of tijdens zijn dagelijkse bezigheden, terwijl zijn ideeën door de voice-over worden becommentarieerd. Maar de film van de Heusch is tegelijk complexer en ambigu. De educatieve dimensie kan immers als een commentaar op de kunst van Magritte worden gezien, in het bijzonder op zijn zogenaamde 'woordschilderijen', waarin de woorden vaak in een schools lettertype zijn neergezet. De Heusch maakt overigens zelf ook gebruik van opschriften in een dergelijke schoonschriftstijl – veelzeggend is een shot van het woord 'donc', dat een soort gevolgtrekking en een causale of logische opeenvolging van shots suggereert. Net als de woorden en beelden in het werk van Magritte zijn de didactische elementen in de film verraderlijk, aangezien de filmmaker in de surreële logica van de schilderijen van Magritte, lijken voorwerpen, hun representaties en de woorden die ernaar verwijzen naadloos in elkaar over te vloeien. Het filmmedium voegt hier nog een extra laag aan toe, doordat de beelden van Magritte op hun beurt in beeld worden gebracht. Picturale beelden en filmbeelden interageren en spreken elkaar tegen. Zoals vele schilderijen van Magritte, reflecteert de film van de Heusch op de contaminatie van verschillende werkelijkheidsniveaus en hun representaties, en op de verhouding tussen dingen, beelden en woorden.

In enkele scènes worden Magrittes schilderijen tot leven gebracht door zijn composities met behulp van driedimensionale objecten te reconstrueren: *Le portrait* (1935), waarin een oog in het midden van een bord



Luc de Heusch

Magritte ou la leçon de choses, 1960, filmstills

Vensters

Op andere momenten voegt het filmmedium een dimensie toe aan de verwarring die Magritte sticht tussen objecten en hun representaties. In het begin van de film glijden bijvoorbeeld de wolken op een begraafplaats met behulp van een *overlap dissolve* naadloos over in de hemel op een schilderij. Nadien blijkt het om een schilderij-in-een-schilderij te gaan – een geliefkoosd motief van Magritte. In dit geval creëert de filmcamera echter nog een supplementair kader. Met behulp van een *tracking shot* onthult de Heusch geleidelijk dat het schilderij opgesteld staat in een burgerlijk interieur waar Magritte zelf aan tafel blijkt te zitten. Enerzijds wordt het schilderij niet louter als *beeld* bekeken, maar met behulp van een cinematografische bemiddeling opgevoerd als een driedimensionaal object te midden van allerhande huiselijke voorwerpen. Anderzijds transformeert de film alle voorwerpen (waaronder het schilderij) tot een immaterieel beeld op het filmscherm.

De film vormt daarmee een aanvullend raam bij de vele ramen en vensters die we in het oeuvre van Magritte kunnen aantreffen – voorbeelden zijn *La clef des champs* en *Le mois des vendanges*, die allebei in de film worden getoond. Net als andere emblemen van het kijken, domineerden vensters en ramen van meet af aan de theorie van het surrealisme.¹⁴ Ze verwijzen onmiskenbaar naar Alberti's beroemde notie van het schilderij en zijn perspectivische ruimte als een raam op de werkelijkheid – een notie die uiteraard werd overgenomen door de technologie van de filmcamera, maar ook door Breton, die (althans in enkele van zijn teksten) de modernistische *flatness* verwierp. Door een supplementair kader of raam te creëren stelt de Heusch, in de beroemde bewoordingen van André Bazin, de centripetale ruimte van het schilderij expliciet tegenover de centrifugale ruimte van de camera.¹⁵ Het filmmedium ontpopt zich als een bijkomend 'tooninstrument', naast de lijst van het schilderij. Kan de lijst gezien worden als het equivalent van aanhalingstekens, die ons in staat stellen om het onderscheid te maken tussen taal en metaal, dan wordt dit onderscheid door de Heusch verdubbeld en daarmee uitdrukkelijk aan de orde gesteld.

One and Three Pipes

In die zin kondigt de film van de Heusch al de wijze aan waarop de kunst van Magritte in de jaren 60 en 70 herontdekt werd door een nieuwe generatie van kunstenaars en critici, die zich precies richtten op de rol van het *object* of het *ding* in relatie tot beelden en concepten. In 1966 schreef Magritte twee brieven aan Michel Foucault met bedenkingen bij diens *Les Mots et les choses*.¹⁶ Enkele jaren later publiceerde Foucault zijn baanbrekende essay *Ceci n'est pas une pipe*, dat opent met een bespreking van het beroemde *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) (1928) en van de nieuwe versie die Magritte in 1966 van dat werk creëerde: de tekst en voorstelling worden er niet langer in een neutrale, virtueel grenzeloze ruimte geplaatst, maar afgebeeld op een schilderij binnen het schilderij, dat op een ezel staat waarboven een andere, veel grotere pijp zweeft.¹⁷ De taal filosofische benadering van Foucault en Magrittes reactie erop vormden het referentiekader voor de interpretatie van zijn werk door jongere kunstenaars, die sterk door het structuralisme en de analytische taal filosofie werden beïnvloed.¹⁸ Net als Foucault waren zij in de eerste plaats in de disjuncties van zijn woord-en-beeldschilderijen geïnteresseerd. Vooral voor 'conceptuele' kunstenaars als Joseph Kosuth of Marcel Broodthaers, die als het ware Magritte met Marcel Duchamp kruisten, bood het werk en de nalatenschap van Magritte allerhande visuele en conceptuele uitdagingen.¹⁹ Ofschoon de conceptuele kunst vaak wordt geïnterpreteerd als een stroming die kunstvoorwerpen inruilde voor immateriële concepten, waren Kosuth en Broodthaers niet alleen gefascineerd door de juxtapositie tussen beelden (of representaties) en woorden, maar ook door de relatie van beelden en woorden tot de dingen – Kosuths *One and Three Chairs* (1965) en Broodthaers' *Eloge du sujet* (1973) illustreren dit. Kosuth schoof weliswaar de notie van het kunstwerk als een analytische propositie naar voren en defini-

eerde kunst als een visueel taalsysteem naar analogie van de Saussure, maar de conceptuele kunst omvat ook in grote mate een onderzoek naar het object. Ook in de film van de Heusch wordt Magrittes dialectiek tussen woorden en beelden uitgebreid tot de wereld van de dingen. Als antropoloog was de Heusch met het structuralisme vertrouwd. Later schreef hij dat Foucaults tekst weliswaar enkele jaren na de release van zijn film werd gepubliceerd, maar dat die kon helpen om zijn eigen 'filmische bedoelingen' te verduidelijken. 'De film slaagt in zijn betrachtingen door de evocatie van een tweede begripsverwarring.'²⁰

Niet toevallig wordt in de film expliciet gerefereerd aan de werken van Magritte waarin beelden en dingen (in plaats van enkel beelden en woorden) tegenover elkaar worden geplaatst. Magritte creëert er bijvoorbeeld een stilleven met een echte fruitschaal, en echte appels en peren op een tafel in een lege omlijsting. Deze configuratie met driedimensionale objecten verwijst naar het schilderij *Le bon sens* (1945-46), dat niet een schilderij in een schilderij toont, maar een picturale representatie van de schikking van deze voorwerpen binnen een (geschilderde) lijst die op een tafelblad is gelegd. Voorts zien we de kunstenaar die, zittend aan een tafel, een stuk kaas uit een kaasstolp neemt en door een schilderij van een stuk kaas vangt – eenzelfde operatie mondde in 1936-1937 uit in een echte sculptuur, getiteld *Ceci est un morceau de fromage*. In de jaren 60, kort voor zijn dood, liet de kunstenaar overigens beelden uit diverse van zijn schilderijen omzetten in sculpturen.²¹

In de film van de Heusch wordt de overgang van de wereld van het schilderij naar de 'echte' wereld echter gemiddeld. In plaats van de film volledig in zwart-witbeelden te draaien – wat de overgangen tussen de schilderijen en de opnamen van Magritte en zijn omgeving zou verzachten – opteerde de Heusch ervoor om de schilderijen in kleur te filmen en de scènes met Magritte en zijn vrienden blauw te tinten. Dit effect verleent de film een dromerige kwaliteit. Magritte en de andere personages worden ondergedompeld in een heimisch licht dat herinnert aan beroemde schilderijen zoals *L'Empire de la lumière* (1954) of andere in maanlicht badende voorstellingen – 'Lecomte en Magritte dalen een trap af als in een droom', stipuleert het scenario. Wanneer Breton de film in 1961 in Parijs te zien krijgt, schrijft hij enthousiast aan Magritte dat 'één beeld in het bijzonder in mijn geheugen gegrift staat – het beeld waarin u en Marcel Lecomte een trap afdalen. Op dat ogenblik voelde ik iets vreemds; het was alsof ik toegang kreeg tot een ander niveau.'²²

In de film worden de blauw getinte scènes van Magritte die in zijn interieur zit, titels bedenkt met vrienden of in de straten van Brussel wandelt, afgewisseld met shots in kleur van ongeveer vijftig schilderijen. In diverse sequenties lijkt het ene schilderij naadloos over te gaan in een ander, op een wijze die niet zo sterk verschilt van de *overlap dissolves* uit baanbrekende kunstfilms van de jaren 40, zoals *Le Monde de Paul Delvaux* (1946) van Henri Storck, *Van Gogh* (1946) van Alain Resnais of *Rubens* (1948) van Storck en Paul Haesaerts, met de Heusch als assistent-regisseur. Net als in deze films glijdt de camera in *Magritte ou la leçon de choses* over de schilderijen en verkent ze de picturale oppervlakken, terwijl voorwaartse en achterwaartse *tracking shots* de kunstwerken voortdurend herkeren. Maar anders dan in *Rubens* of *Van Gogh* is het camerawerk er niet op gericht de kunstwerken te animeren of in beweging te zetten. Integendeel, het filmmedium lijkt eerder de stasis en rust van de beelden van Magritte te beklemtonen.

Terwijl de kunst die het onderwerp vormt van films als *Rubens* en *Van Gogh* gemarkeerd wordt door krachtig penseelwerk en de suggestie van bewegend licht, worden de beelden van Magritte gekenmerkt door een iconische stasis – wat overigens strookt met zijn interesse voor fossilisatie en stratificatie, die we in vele van zijn schilderijen uit de jaren 50 en 60 aantreffen. Magritte stelde dat de film van de Heusch 'niet mij, maar de cinema heeft verraden. Film is een kunst van de beweging, terwijl de reproducties van mijn schilderijen, die we op het scherm krijgen te zien, per definitie statisch zijn.'²³

Toch wordt de opeenvolging van de schilderijen ook gekenmerkt door een vloeiend ritme, dankzij de camerabewegingen en de

montage. Daarbij toont de successieve presentatie van Magrittes schilderijen hoe zij elkaar weerspiegelen, hoe ze met elkaar verbonden zijn en hoe een welbepaald motief (een glas en een brood bijvoorbeeld) in verschillende werken telkens weer opduikt. Vanuit die optiek is de kunst van Magritte wél geschikt voor de film. Door zijn vlakke schilderij (die vaak als 'fotografisch' wordt omschreven) kunnen zijn schilderijen perfect als reproducties bekeken worden – niet voor niets was Magritte een kunstenaar die zijn eigen werk voortdurend 'reproduceerde' of kopieerde. Niettemin behield Magritte zijn reserves tegenover het medium film. Hoewel hij erkende dat de cinema perfect in staat was om vorm te geven aan surrealistische mythes, stelde hij dat 'persoonlijk, zelfs als ik de basisvaardigheden van de kunst van de film onder de knie zou hebben, ik mijn ideeën enkel met behulp van de schilderkunst zou kunnen uitdrukken'.²⁴

Noten

- 1 *Quatre peintres belges: Magritte, Alechinsky, Dotremont et Ensor*, in: *Zeuxis*, nr. 6, maart 2002, pp. 28-31.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid.
- 4 Gérard Preszow, *Filmer Peindre* [Interview met Luc de Heusch], in *Visions*, nr. 10, zomer 1983, p. 36.
- 5 Patrick Roegiers, *Magritte en de fotografie*, Brussel, Bozar Books, 2005, pp. 105-145.
- 6 Zie René Magritte, *Sur les titres*, in: idem, *Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 259-263. Oorspronkelijk gepubliceerd in *Opus International*, nrs. 19-20, oktober 1930.
- 7 Preszow, op. cit. (noot 4).
- 8 Jacques Meuris gebruikt de scène als een voorbeeld voor de wijze waarop Magritte titels creëert. Zie Jacques Meuris, *René Magritte*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1992, pp. 120-121.
- 9 René Magritte, *Les mots et les images*, in: *La Révolution Surréaliste*, jrg. 5, nr. 12, 1929, pp. 3-2-3-3.
- 10 René Magritte, *La leçon de choses*, oorspronkelijk gepubliceerd in *Rhétorique* nr. 7, oktober 1962. Opgenomen (samen met een Engelse versie getiteld *Lessons by Observation*) in Magritte, op. cit. (noot 6), pp. 335-337.
- 11 Ferdinand Buisson, *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* (1911), onlineversie: <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3034>
- 12 CBF-persbrochure (in het Frans, Nederlands, Engels en Italiaans), in Cinematek Brussel.
- 13 De verloren gegane film *L'Espace d'une pensée* werd gemaakt in samenwerking met Paul Nougé; *L'idée fixe* is naar alle waarschijnlijkheid een scenario uit 1936; een ander 'Scénario de film' is ongedateerd. Zie Magritte, op. cit. (noot 6), pp. 73 en 426. Zie ook José Vovelle, *Magritte et le cinéma*, in *Cahiers dada Surréalisme* nr. 4, 1970, p. 106.
- 14 Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 131.
- 15 André Bazin, *Peinture et cinéma* (vermoedelijk oorspronkelijk geschreven tussen 1943 en 1951), in: idem, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, pp. 187-192.
- 16 René Magritte, brieven aan Michel Foucault (23 mei en 4 juni 1966), in: Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973. Zie ook Michel Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- 17 Ibid. (1973)
- 18 Zie Stephanie Baron, *Enigma: The Problem(s) of René Magritte*, in: Stephanie Barron & Michel Draguet (red.), *Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art/Gent, Ludion, 2006, pp. 9-27.
- 19 Over Magritte en Broodthaers, zie Thierry De Duve, *This Wouldn't Be a Pipe: Magritte and Marcel Broodthaers*, in: *ibid.*, pp. 95-107. Broodthaers was vertrouwd met Foucaults tekst; er wordt naar verwezen in de catalogus van zijn tentoonstellingsproject *Der Adler vom Oligozän bis Heute*, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1972.
- 20 Luc de Heusch, in een statement oorspronkelijk verschenen in *Bulletin-Palais des Académies*, vijfde reeks, deel LXX, 1988, pp. 5-9. Online raadpleegbaar via <http://fondshenristorck.be/autres/luc-de-heusch/filmographie-ldh/alpha-betrique-ldh/magritte-ou-la-lecon-de-choses/>
- 21 Suzi Gablik, *Magritte*, London, Thames & Hudson, 1970, p. 174.
- 22 André Breton in een brief (31 mei 1961) aan René Magritte, nadat *La leçon de choses* was vertoond in de Ranelagh in Parijs (24-29 mei 1961), in: *Scènes parlées du film de Luc de Heusch*, in: Magritte, op. cit. (noot 6), p. 499.
- 23 Jacques De Decker, *René Magritte et le cinéma*, geciteerd in *ibid.*, pp. 498-499. Oorspronkelijk gepubliceerd in *Entr'acte* nr. 1, oktober 1960, p. 13.
- 24 *Ibid.*, p. 499.

ham naar de kijker staart; *La clef des champs* (1933) waarin we door een gebroken venster op een landschap uitkijken, waarvan stukken tevens worden afgebeeld op de glaszerven die op de grond liggen; of *Le mal du pays* (1940), een tafereel op een brug met een leeuw en een icarusfiguur die dromerig in de verte staart. De verhoudingen tussen deze schilderijen en de filmische reconstructies van de Heusch zijn telkens verschillend. Het schilderij *Le portrait* wordt niet eens in de film getoond. *La clef des champs* duikt op nadat we het geluid van brekend glas hebben gehoord, terwijl Magritte zich in de nabijheid bevindt van een gelijkaardig (maar duidelijk ander) raam in zijn woning. *Le mal du pays* verschijnt in de film na een *overlap dissolve* van een shot waarin Magritte en Lecomte over de brug wandelen die duidelijk als inspiratiebron voor het schilderij diende. Deze voorbeelden van filmische transposities van schilderijen van Magritte zijn te vergelijken met Magrittes eigen film-experimenten – in diverse scenario's of in een verloren gegane film uit 1928 – waarin bijna letterlijke transcripties van specifieke schilderijen worden gecombineerd met scènes die aan de vroege films van Buñuel herinneren.¹³ Ook *Fleurs meurtries* (1929) van Roger Livet was duidelijk gebaseerd op de iconografische thema's van Magritte – Christian Dotremont had in het tweede nummer van het tijdschrift van COBRA aandacht geschonken aan deze vergeten film en dat is De Heusch hoogstwaarschijnlijk niet ontgaan.

OPEN CALL Residenties 1^e helft 2015

ALGEMEEN – ESSAY – ONDERZOEK

DEADLINE:

01.08.2014

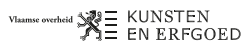
ALGEMENE RESIDENTIE (4-6 weken)

Als kunstenaar of grafisch ontwerper realiseer je een grafisch project binnen je artistieke oeuvre. Voorkennis van de grafische technieken is geen vereiste.

ESSAY RESIDENTIE (4 weken)

Als criticus, kunstenaar of theoreticus schrijf je een kritische tekst over een print gerelateerd onderwerp.

Alle info en inschrijvingsformulier op:



WWW.FRANSMASEREELCENTRUM.BE

Augustus – September 2014
DOCU-PRESS 3
Gowara Minsa

DOCU-PRESS 2 Jan Kempnaers

Documentaire terugblik op een residentie

29.06 – 08.08.2014

OPENING:

29.06.2014, 15u

16u Concert Moto (Dirk Elst & Joy Voncken)

19u DJ set Michiel Helbig

ONDERZOEKSRESIDENTIE (8 weken)

Als onderzoeker, kunstenaar of grafisch ontwerper doe je onderzoek naar technische aspecten, vernieuwende procédés of grafische beeld-elementen binnen de grafische technieken.

**FRANS
MASEREEL
CENTRUM**



V.O.
Sofie Dederen,
Masereeldijk 5,
2460 Kasterlee

juli — sept
—
2014

AIR Tailor Made

Carla Filipe
woe 17 sept. 2014, 20u
Savage
woe 24 sept. 2014, 20u
Bisan Abu-Eisheh
woe 1 okt. 2014, 20u

Residenten

Laure Prouvost (FR)
1 maart — 31 juli
Paul Becker (UK)
1 augustus — 30 september
Nicholas J Hoffman (USA)
1 juli — 31 oktober
Carla Filipe (PT)
1 augustus — 30 september
Savage (UK)
1 juli — 31 oktober
Shaun Gladwell (AUS)
september

AIR Traces



Austruweel
7 september — 5 oktober
Opening zat 6 sept. 2014,
16u, AIR Antwerpen
Kunstenaars:
Paul Becker (UK),
Reg Carremans (BE),
Chloé Dierckx (BE),
Laurent Dupont-Garitte (BE),
Bisan Abu-Eisheh,
Carla Filipe (PT),
Shaun Gladwell (AUS),
Stine Marie Jacobsen (DK),
Ria Pacquée (BE),
Savage (UK),
Mounira Al Solh (LEB),
Jonathan De Winter (BE),
Dennis Tyfus (BE) &
Karl Philips (BE).
Curator: Alan Quireyns

www.airantwerpen.be
info@airantwerpen.be

GPS: Roeyersbrug of kruising
Oosterweelsteenweg/Letlandstraat

**AIR
Antw
erpen**

Oosterweelsteenweg 3
2030 Antwerpen

Sasmeesterwoning
a/d Roeyerssluis

6–8 rue St-Georges:

Harold Ancart

4 September – 4 October 2014

107 rue St-Georges:

Evan Holloway

California Ras Shamra

18 September – 25 October 2014

Brussels Art Days, 13 – 14 September 2014

Xavier Hufkens

Sint-Jorisstraat 6–8 rue Saint-Georges, Brussel 1050 Bruxelles

Sint-Jorisstraat 107 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, 11 am to 6 pm

Nieuws

Vlaamse musea vragen verdubbeling subsidie. Op 5 juni hebben de door de Vlaamse Gemeenschap erkende en gesubsidieerde musea met een actie in Brussel geijverd voor een verdubbeling van de betoelaging. De musea stellen in een gezamenlijke nota dat ze succesvol zijn, maar dat ze zonder bijkomende middelen nooit aan de door de overheid gestelde eisen kunnen blijven voldoen. Onder de actievoerders bevonden zich ook musea voor beeldende kunst, zoals Museum M, S.M.A.K., Mu.Zee, MHKA, Middelheimmuseum. Het is duidelijk dat op zijn minst bepaalde van deze instellingen er niet (altijd) in slagen om tegemoet te komen aan de eis van bijvoorbeeld een grondige wetenschappelijke benadering, of van een degelijke archivering. De vraag is of deze tekortkomingen eenvoudigweg hun verklaring vinden in een gebrek aan middelen. Het is ondenkbaar dat een overheid zou ingaan op een gezamenlijke vraag om het budget zonder meer te verdubbelen. Alleen een grondige audit per instelling kan aan het licht brengen waarom en waar een ingrijpende verhoging van de betoelaging verantwoord is. Overigens dringt zich voor die overheid ook de vraag op of het niet goedkoper zou zijn om een aantal kerntaken van de Vlaamse musea voor hedendaagse kunst te centraliseren, wat uiteraard een ingrijpende reorganisatie veronderstelt. In de sector van de beeldende kunst is het hoe dan ook al lange tijd een gevoelig punt dat de instellingen met een groot deel van de beschikbare middelen gaan lopen, en de kunstenaars in de kou blijven staan. Zo raket kunstenaar en voormalig NICC-voorzitter Danny Devos in een 4x4-debat van CAMPO en *rekto:verso* nog eens cijfers op uit het jaarverslag van het MHKA. In 2013 ontving het museum in totaal bijna 6 miljoen euro subsidie, en betaalde het 3,6 miljoen euro aan loonkosten voor tewerkgesteld personeel. Aan artistieke honoraria besteedde het nog geen 55.000 euro. De ironie wil dat de Vlaamse musea om hun vraag kracht bij te zetten, verwijzen naar de financiële injectie voor de podiumkunstensector in 2000. Een snelle blik op een jaarverslag van het Toneelhuis maakt duidelijk in welk opzicht de functie van een dergelijke instelling radicaal afwijkt van die van een museum: in 2011 ontving het Toneelhuis in totaal net iets meer dan 6 miljoen euro subsidie, en het betaalde net iets meer dan 2 miljoen euro aan artistieke lonen.

Lezingen

Lezingenreeks ÉTAT DES LIEUX over publieke ruimte en samenleving. De lezingenreeks ÉTAT DES LIEUX wil met reflectieve interventies de relatie onderzoeken tussen de publieke ruimte en het denken over de samenleving. De publieke ruimte wordt daarbij gelezen als het fysieke resultaat van politiek maatschappelijke keuzes, waar tevens de strijd woedt tussen publiek en privaat, tussen denken vanuit de collectiviteit en denken vanuit het individu, tussen gemeenschappelijkheid en eigendom. De sprekers, architecten en stedenbouwkundigen, gaan in op de manier waarop ontwerpers en planners direct of indirect beïnvloed worden door theoretische benaderingen van de samenleving. Voor elk van de zes lezingen wordt een relevante plek in de Brusselse ruimte opgezocht, zodat de stedenbouwkundige context verband houdt met de inhoud. Bovendien zorgen vzw Toestand en BC architecten voor een scenografie en een artistieke omkadering op maat. Op za 23 augustus *Foucault (in)formaliteit en publieke ruimte* door Maarten Loopmans (Allee du Kaai), op za 30 augustus *Publieke ruimte en Gramsci's culturele hegemonie* door Eric Corijn (Sint-Katelijneplein), op za 6 september *Habermas en de bemiddeling over (publieke)*

ruimte door Roeland Dudal (Architecture Workroom) en Jean-Louis Genard (Periferie Brussel), op za 13 september *Actor-Network als paradigma voor de stad* door Nicolas Prignot, Isabelle Doucet en Xaveer De Geyter (Rogierplein), op za 20 september *Passages – Walter Benjamin* door Lieven De Cauter (Galerie Bortier) en op za 27 september *Negri&Hardt, Commons en publieke ruimte* door Erik Swyngedouw (Station Josaphat-site). Meer info etatdeslieux.org.

Lezingen in Dordtyart. Op do 4 september een lezing over verzamelen, gevolgd door interviews met Giny Vos en Krijn de Koning. Op do 18 september een lezing in het kader van kunst en wetenschap, gevolgd door interviews met Joost Rekveld, Paul Devens en Thomas Bakker. Telkens om 20u in Dordtyart, Maasstraat 11, Dordrecht (dordtyart.nl). Toegang € 5.

Beeldende kunst

Allen Ruppersberg. No Time Left to Start Again and Again. De Amerikaanse kunstenaar Allen Ruppersberg (°1944) verzamelt boeken, posters, postkaarten, krantenartikelen, tijdschriften en muziekplaten. Onder meer vierduizend 78-toerenplaatjes maken deel uit van zijn collectie: vinylsingles, in mono, met één nummer op elke zijde. Dergelijke '78s' waren populair tot aan het eind van de jaren vijftig. In tegenstelling tot de 33- en 45-toerenplaten zijn ze nauwelijks nog in productie, en kunnen ze niet meer op de in omloop zijnde toestellen beluisterd worden.

Deze verzameling muziek en deze obsoleet geworden objecten liggen aan de basis van het werk *No Time Left to Start Again / The B and D of R'n'R #2b* van Ruppersberg uit 2010. In WIELS vult de installatie twee identieke ruimtes. Over de vloer liggen kartonnen dozen verspreid met gefotokopieerde en geplastificeerde dubbels van artikelen, hoeren, platen en foto's. Een deel van deze documenten is opgehangen aan de muur, aan witte penneborden met haakjes, in een zichtbaar voorlopige, veranderlijke en vermoedelijk willekeurige volgorde. Het lijkt alsof een tiener in het naoorlogse Amerika zijn slaapkamer heeft gedecoreerd met portretfoto's van zijn idolen – Little Richard bijvoorbeeld, of Elvis Presley – terwijl er ook kiekjes hangen van anonieme figuren: Amerikanen die naar muziek luisteren of die met een gitaar in de woonkamer zitten. De penneborden zijn, als achtergrond, bekleed met langgerekte driehoekige vlaggen, van het soort waarmee Amerikaanse universiteiten of baseballploegen zich kenbaar maken. Die sfeer van ongedwongen huiselijkheid van de teenager staat haaks op het bijna industriële karakter van het ophangstelsel en van de manier waarop al deze dingen worden gepresenteerd. Het gaat om replica's van originele documenten, met plastic verzegeld, als om ze eeuwig te bewaren of te beschermen tegen de blikken en de handen van de tentoonstellingsbezoeker. Nog vreemder – of omineuzer – is dat er regelmatig een necrologie wordt getoond: een artikel uit bijvoorbeeld *The New York Times*, gepubliceerd in de afgelopen decennia, waarin de dood van een van de helden van weleer wordt bekendgemaakt, en op een muzikantenleven wordt teruggeblikt: in 2006 overleed James Brown, *the Godfather of Soul*, net als Syd Barrett, voormalig gitarist bij Pink Floyd; al uit 1999 dateert het overlijden van Rick Danko, bassist bij The Band. Het zijn generatiegenoten van Ruppersberg, die waarschijnlijk net als hij fan waren van de vroege rockmuziek in de jaren vijftig, die in de jaren zestig en zeventig zelf actief werden, en die in de jaren tachtig en negentig stilaan 'fin de carrière' waren, of dood.

De installatie is dus geen idyllische, weemoedige reconstructie van een verloren jeugd: zowel inhoudelijk als vor-



Allen Ruppersberg

No Time Left To Start Again / The B and D of R'n'R #2d, 2010
Foto: Sébastien Agnetti, courtesy Air de Paris, Parijs

melijk wordt duidelijk gemaakt, zonder nostalgie of sentiment, dat wat we zien uit een afgelopen tijdperk stamt. Ook de titel maakt dit tot tweemaal toe duidelijk. *The B and D of R'n'R* betekent waarschijnlijk – het wordt nergens expliciet gezegd – de 'birth and decline' van deze muziekvorm, en van alle maatschappelijke, culturele en ideologische processen die ermee gepaard gingen. Ook *No time left to start again* (in de titel van de tentoonstelling in WIELS uitgebreid met 'and again') wijst (opnieuw onuitgesproken) in die richting: het is een tekstfragment uit *American Pie*, de bekendste song van de Amerikaanse singer-songwriter Don McLean (geboren in 1945). In dit acht minuten durend nummer uit 1971 (in 2008 door Madonna in verkorte versie gecoverd, op een even onzinnige als vreselijke manier) wordt, door middel van weinig subtiele referenties, melancholisch en een beetje melig gemijmerd over de jaren vijftig en zestig, en over de fantastische populaire muziek uit die jaren. 'Oh, and there we were all in one place / A generation lost in space / With no time left to start again / So come on Jack be nimble, Jack be quick / Jack Flash sat on a candlestick'. *Jumping Jack Flash* is een single van The Rolling Stones uit 1968, het jaar waarin Martin Luther King wordt vermoord. Een jaar later lopen er mannen op de maan. In 1970 splitten The Beatles en worden in Ohio vier studenten doodgeschoten tijdens een protest tegen de Vietnamoorlog. Van de idealen van vrijheid, vrede, gelijkheid en vooruitgang – door het eindeloos draaien van plaatjes thuis in de constitutie gegrift van deze generatie Amerikanen – schiet stilaan niets meer over.

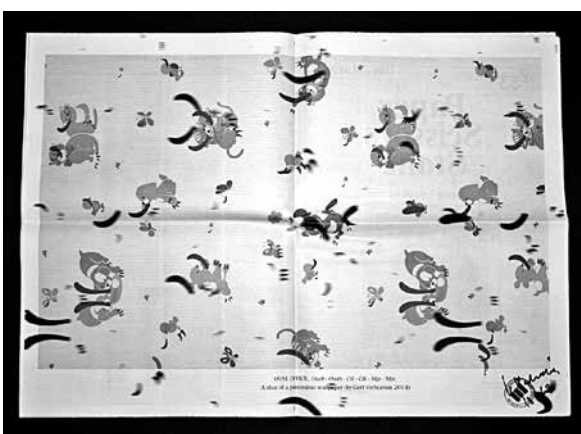
En toch, met Led Zeppelin: 'The Song Remains the Same', ook op mp3. In WIELS heeft Ruppersberg twee briljante elementen toegevoegd aan de kartonnen dozen en de wandcollages. Ten eerste is er (in elk van de twee ruimtes) een sofa waarin de bezoeker de songs van de 78-toerenplaatjes kan beluisteren. Een iPad op een salontafeltje biedt de gelegenheid om scrollend door de muziekverzameling te gaan,

DE WITTE RAAF – EDITIE GERT VERHOEVEN – IN SAMENWERKING MET FRANS MASEREEL CENTRUM:

OUAH - OUAH - CIK - CIK - MJA - MJA
A slice of panoramic wallpaper

Gert Verhoeven realiseerde voor het laatste nummer van *De Witte Raaf* over Vlaams-nationalisme en cultuur/de kunsten (in samenwerking met Koen Brams) een kunstenaarsbijdrage over de recente geschiedenis en de toekomst van België. Tijdens zijn residentie in Frans Masereel Centrum gebruikte hij nummers van *De Witte Raaf* om deze proeve van 'hedendaagse historiekunst' tot een editie uit te breiden.

De editie werd geproduceerd in samenwerking met Frans Masereel Centrum. De opbrengst gaat naar *De Witte Raaf*. Oplage: 68 exemplaren. Kostprijs € 68. U kan de editie ter plaatse aanschaffen in het Frans Masereel Centrum of bestellen via thomas@dewitteraaf.be





conceptual art

ACCONCI Vito | **ADER** Jan Bas | **BOCHNER** Mel | **BROODTHAERS** Marcel
BROUWN Stanley | **BUREN** Daniel | **CADERE** André | **CHRISTO**
DARBOVEN Hanne | **DE SAUTER** Willy | **DUCHAMP** Marcel | **FILLIOU** Robert
FRANCIS Filip | **FULTON** Hamish | **GILBERT & GEORGE** | **GRAHAM** Dan
HUTCHINSON Peter | **JANSSENS** Ann Veronica | **LEWITT** Sol | **LOHAUS** Bernd
LONG Richard | **MEES** Guy | **MILOW** Keith | **NAUMAN** Bruce
ON KAWARA | **PANAMARENKO** | **SCHWIND** Jean | **TORONI** Niele
VERCAMMEN Wout | **VERMEIREN** Didier | **WEINER** Lawrence | **WILSON** Ian

TENTOONSTELLING | EXPOSITION

2 augustus - 14 september 2014

2 août - 14 septembre 2014

GALERIE RONNY VAN DE VELDE | Zeedijk 759/ Hoek Golvenstraat | 8300 Knokke-Zoute | Tel: +32 (0)50 60 13 50 +32 (0)3 216 93 90
ronnyvandevelde@skynet.be | www.ronnyvandevelde.com

en om moeiteloos eender welk nummer met een kristalhelder geluid te laten weerklinken. Het beluisteren van muziek gebeurt vluchtiger, en – ook dat suggereert Ruppertsberg – de invloed ervan op de vorming van waarden, ideeën en toekomstperspectieven is erg klein geworden.

Ruppertsberg benadrukt dit nog eens met een tweede toevoeging, in een kleinere zaal in het midden van de tentoonstellingsruimte. Hier hangt aan de muur de reeks *Honey, I Rearranged the Collection*: schitterende, humoristische, maar ook enigszins wrange tekeningen van een burgerlijk interieur, waarmee een man aan zijn vrouw meedeelt hoe hij zijn verzameling boeken heeft herschikt. Dat verzamelen heeft een regressief karakter en is ongevaarlijk, niet alleen omdat een oude man oude objecten ordent, maar ook omdat die voorwerpen nog slechts herinneren aan een revolutionair of collectief potentieel. In 1970 schreef Lou Reed (met The Velvet Underground) het nummer *Rock'n'Roll*: 'One fine morning, she puts on a New York station / And she couldn't believe what she heard at all / She started dancin' to that fine-fine-fine-fine music / Ooohhh, her life was saved by rock'n'roll'. Die hoop op redding heeft een generatie, een natie, zelfs hele werelddelen in het midden van de twintigste eeuw bepaald en voortgestuwd. Als er nu nog tijd over is om samen opnieuw te beginnen, is er een andere soundtrack nodig dan de rock-'n-roll. **Christophe Van Gerwey**

→ Allen Ruppertsberg. *No Time Left to Start Again and Again*, tot 17 augustus in WIELS, Van Volxemlaan 354, 1190 Brussel (02/340.00.53; www.wiels.org).

→ Het werk van Allen Ruppertsberg wordt in België vertegenwoordigd door Galerie Micheline Szwajcer, Regent-schapstraat 67, 1000 Brussel (02/540.28.57; www.gms.be).

Vijf galeries in Regent-schapstraat 67 / David Lamelas bij Jan Mot. Vijf galeries delen voortaan één adres: Regent-schapstraat 67, 1000 Brussel. Het gaat om Mon Chéri, een samenwerking tussen de Parijse galeries Valentin en Jeanroch Dard, de Micheline Szwajcer, die het Antwerpse Zuid inruilt voor de Brusselse bovenstad, en de Brusselse galeries Catherine Bastide, Waldberger en Jan Mot. In juni vonden de eerste tentoonstellingen plaats. Het lijkt alsof elke kunstenaar die gelegenheid gebruikt om te werken met het specifieke karakter van het gebouw. Bij Catherine Bastide laat Sarah Crowner zich inspireren door architectuur en ornamenten: het kleurenpalet dat verschijnt onder het behang keert terug in haar nieuwe creaties. Bij Micheline Szwajcer lijken de eenvoudige gipsen vormen van Ann Veronica Janssens in de vers bepleisterde muren te verdwijnen. In de minder statige achterbouw hangt eerder een punksfeertje. Mon Chéri brengt er eigenlijk al zijn tweede groepstentoonstelling, met werk van onder meer Aline Bouvy, Manor Grunewald of Mike Goldby. Waldberger toont er werk van Xu Zhen. En overal zie je ruimtes in een onafgewerkte staat. Het potentieel van deze ruimtes toont zich in de plankenvloeren zonder vernis, in de leidingen zonder chauffage, in de stelling zonder bouwvallers.

Bij Jan Mot zit het potentieel in de boekenplanken zonder boeken, restanten van de juridische uitgeverij die voorheen dit pand bij het justitiepaleis betrok. Wat in een andere context als storend element zou worden weggemoffeld achter de muren van een white cube – die overigens wel is opgetrokken in het tweede deel van dezelfde ruimte, weg van de straatkant – is nu een gedroomd decor voor oud en nieuw werk van David Lamelas. Oud zijn de *'reading-films'*: *Reading film from 'Knots' by R.D. Laing* en *Reading of an extract from 'Labyrinths' by J.L. Borges*. Nieuw is *Mon Amour*, gebaseerd op werk van Marguerite Duras. De twee oude 16mm-films spelen op videomonitors tussen de boekenrekken aan de straatkant. Het nieuwe videowerk wordt in de white cube achteraan geprojecteerd.

De combinatie van die drie films is interessant. De oudste twee werden gemaakt in 1970. Op dat moment dachten vele, dikwijls conceptuele, kunstenaars na over de wisselwerking tussen beeld en taal, tussen kijken en lezen. De keuze van Lamelas voor deze drie auteurs is daar niet vreemd aan. Antipsychiater R.D. Laing schrijft op een vrij hermetische en associatieve manier. Het werk van Jose Luis Borges



David Lamelas

'Mon Amour. Reading Films', tentoonstelling Jan Mot, Brussel, 2014
Courtesy de kunstenaar en Jan Mot, Brussel / Mexico City

laat zich kenmerken door een verrassende, suggestieve stijl. Marguerite Duras maakte rond 1970 de overgang van literatuur naar film, in het spoor overigens van andere auteurs uit de beweging van de *nouveau roman*. *Detruire, dit-elle* uit 1969 was haar filmdebuut. Weliswaar had ze eerder al filmscripts afgeleverd, zoals de tekst die Lamelas hier gebruikt, *Hiroshima mon amour*, voor een film van Alain Resnais uit 1959.

Lamelas brengt elke tekst op een andere manier. Bij Ronald David Laing start hij met het letterlijke filmen van de tekst. Hij doet dat op een wijze die een rustig leestempo toelaat. Maar rustig lezen staat niet noodzakelijk gelijk aan rustig begrijpen. De stijl van Laing verdraagt immers geen eenduidige rationele manier van lezen. Dat Lamelas in zijn film enkel het vijfde deel van de tekst gebruikt, versterkt bovendien de verknipte stijl van Laing. Het tweede deel van de film toont een vrouw die dezelfde tekst leest met een zeer onpersoonlijke articulatie, die de betrokkenheid van de kijker verder compliceert.

In de verfilming van Borges' tekst zien we een andere vrouw de tekst lezen, maar zonder geluid deze keer. De tekst uit het boek verschijnt als geplakte ondertitels onderaan het beeld. Ze lopen min of meer synchroon met de lippen van de vrouw, maar verdwijnen net iets te snel om beeld en tekst samen te volgen.

In *Mon Amour* komt het volledige boek van Duras letterlijk in beeld, maar zo onscherp en snel dat je nog nauwelijks iets kan lezen. Af en toe verandert de focus en worden flarden tekst leesbaar. Het is aan die flarden – plaatsnamen als Hiroshima of Nevers, zinsneden als 'Tu n'as rien vu' of 'J'ai tout vu' – dat je het boek zou kunnen herkennen. De enige woorden die altijd leesbaar zijn, zijn de verwijzingen naar de personages: 'Lui' en 'Elle'. In deze digitale film wordt de tekst eerder gescand dan gelezen.

Uit de films wordt duidelijk dat elk van deze schrijvers ruimte nodig heeft. Laing heeft de ruimte op een blad nodig om associaties op te bouwen. Borges heeft de ruimte in de tijd nodig, waardoor een al dan niet bewuste beleving verwaagt tot een herinnering. Bij Duras gaat het om de fysieke ruimte. Haar teksten hangen nauw samen met de plaatsen waar ze woonde, leefde en werkte.

Ook exposeren wordt in grote mate bepaald door een ruimtelijke factor. De galeries in dit nieuwe huis voor de kunst maken dat met hun openingstentoonstelling heel zichtbaar, niet enkel door het gebruik van de lege boekenwinkel bij Jan Mot, maar evenzeer door de wijze waarop de onaffe ruimtes worden ingezet in de vier andere galeries. **Pieter Van Bogaert**

→ David Lamelas, 12 juni – 19 juli, Galerie Jan Mot, Regent-schapstraat 67, 1000 Brussel (02/514.10.10; www.janmot.com).

Rossella Biscotti. For the Mnemonist, S. De installatie *I dreamt that you changed into a cat... gatto... ha ha ha ha* van de Italiaanse kunstenaar Rossella Biscotti (°1978) was vorig jaar te zien op de Biënnale van Venetië. Het werk vat haar

thema's goed samen: vrijheid van beweging en denken, de invloed van het verleden en het onbewuste, en de bepalende rol van taal en ruimte op onze levens, als individu en als onderdeel van een collectief. *I dreamt...* opent Biscotti's retrospectieve in WIELS. Het best zichtbare gedeelte is een sculptuur: muurtjes van 30 centimeter hoog, als lijnen van een grondplan of resten in een archeologische site. Kamers worden er niet door afgebakend, hoogstens een vijftal zones. De grondstof voor dit bouwwerk bestaat uit compost, samengesteld uit 'klein huishoudelijk afval' van de vrouwengevangenis op het Venetiaanse eiland Giudecca. Met veertien gedetineerden voerde Biscotti gesprekken in het kader van zogenaamde droomworkshops. Aan de rechterkant van de installatie staan luidsprekers: vrouwen praten levendig over wat ze gedroomd hebben, en vaak figureren ze in elkaars onirische universum. Aan de muur hangen knutselige portretten in potlood van de deelnemers aan de gesprekken, gemaakt door een gedetineerde.

Als het waar is dat mensen twee keer leven – in hun dromen en in het echt – hebben deze vrouwen dan nog een derde leven: voor en na hun opsluiting? Biscotti weet haar obsessie met vrijheid, met de manier waarop onze levens gedetermineerd zijn door externe krachten en machten, te controleren en ze beperkt zich gelukkig niet tot een documentaire benadering. Haar werk staat, in meer of mindere mate, vrijheden toe: de toeschouwer krijgt niet enkel informatie of instructie, maar kan bepalen langs welk traject de feiten ontdekt worden, hoe ze betekenis krijgen, en of ze naar een uitgang leiden, en naar een conclusie.

Een van die 'deuren naar buiten' in *For the Mnemonist, S* is een portret van Luciana, gemaakt met een iPhone vlak na haar ontslag uit de gevangenis. De foto hangt al in de zone van een andere installatie, en onttrekt zich ruimtelijk aan de sfeer van *I dreamt...* (en van de vrouwengevangenis). Luciana houdt een sigaret klaar: zij is voortaan vrij om te doen en te laten wat ze wil. Het vervolg van de tentoonstelling (en het geheel van het werk van Biscotti) stelt precies dat in vraag: ook buiten gevangensmuren worden mensen voortdurend als abnormaal of onaangepast bestempeld, en wordt hen verzocht, vaak met niet weinig geweld, om zich anders te gedragen.

The Trial is gebaseerd op zo'n maatschappelijke, zwaar aangezette berisping. Op 7 april 1979 werden leden van de linkse intellectuele beweging Autonomia Operaia (waaronder de filosofen Antonio Negri en Paolo Virno) aangeklaagd: ze zouden door hun ideeën anderen – zoals de Rode Brigade – hebben aangezet tot terrorisme. Het proces werd gehouden van 1983 tot 1984. *The Trial* is een werk waarin de registratie van vrijheidsbeknotting de autonomie van de toeschouwer in het gedrang dreigt te brengen. Sommige gegevens blijven ontoegankelijk, terwijl andere voornamelijk ter kennismaking worden aangeboden. Het resultaat is eenvoudig: er valt niet zo veel te belevan. De ideologische en gecamoufleerde processen van de biopolitiek worden bijvoorbeeld in scène gezet door de heropvoering van *The Trial*: fragmenten van het proces werden sinds 2010 op andere



Rossella Biscotti

168 Sections of a Human Brain, 2009-2014, detail uit een reeks van 108 beelden (zilvergelatinedruk op barietpapier)
Courtesy de kunstenaar & Wilfried Lentz, Rotterdam

MERIT CAPITAL

Fortunately.

Beursvennootschap

www.meritcapital.be

Antwerpen | Hasselt | Sint-Martens-Latem | Zürich

ARTIST IN RESIDENCE 2014
IN FLANDERS FIELDS MUSEUM



©Thorsten Brinkmann & VG Bildkunst Bonn, 2014

THORSTEN
BRINKMANN
WARFARE CANARIES

VAN 6 JULI 2014 TOT EN MET 4 JANUARI 2015

Thorsten Brinkmann werd geboren in 1971 in Herne in het Ruhrgebied maar woont en werkt in Hamburg. Sinds het einde van de jaren 1990 bouwt hij aan een oeuvre met fotografie, assemblages van gevonden of afgedankte voorwerpen, performance en installaties. In 2011, het jaar waarin hij de belangrijke Duitse Kunstpreis Finkerwerder won, aanvaardde hij de uitnodiging om in 2014 artist-in-residence te worden. Het wordt zijn eerste tentoonstelling in een Belgisch museum.

www.inlandersfields.be
Lakenhallen, Grote Markt, Ieper



28.6.2014 – 14.09.2014

CINEMA JOOSTENS

Collages &
Assemblages

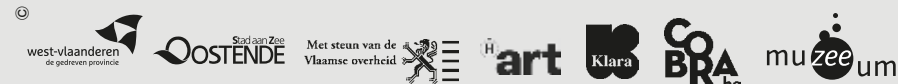


© Kaat Flamey Paul Joostens, La déesse cinématographique. Mu.ZEE, Oostende - ©Mu.ZEE Foto: Steven Decroos, Oostende, 2014.



Mu.
ZEE

Kunstmuseum
aan zee
Romestraat 11
B - 8400 Oostende
muzee.be



locaties nagespeeld, met andere vertolkers of hoofdrolspelers, en in andere talen. Ondanks zijn voorgeschiedenis als performance – onder meer opgevoerd op de Documenta in 2012 – blijft het werk in WIELS een eerder statische installatie: er staan banken, stoelen, micro's; er worden transcripties en video's van performances getoond; en zelfs de (originele) bos sleutels van de celdeuren van de beklagden is present. Materialen genoeg, maar mensen – en ideeën of argumenten – blijven afwezig; er wordt enkel naar afwezig of onbegrijpelijke (Italiaans sprekende) stemmen verwezen. Het is alsof het historisch materialisme van Biscotti elke vorm van humanisme saboteert.

Yellow Movie uit 2010 is tegelijkertijd genereuzer en op een beklemmende manier effectiever. Het werk bestaat uit een tweeëntwintig minuten durende monochrome film. De bijgeplaatste geluidsband is samengesteld uit opnames van psychoanalytische sessies die tussen 1987 en 1991 in Nederland werden gehouden. Een patiënt kreeg daarbij natriumpentothal toegediend. Half verdoofd spreekt hij langzaam zijn herinneringen uit, die uitgroeien tot visioenen of zelfs allegorieën: het gaat vaak om traumatische gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog. De film toont een flakkerend geel vlak waarvan de componenten nooit een stabiele verhouding aannemen. De woorden van de patiënt (in het Nederlands hoorbaar door de luidsprekers) worden in witte letters vertaald. Politieke en biografische geschiedenis lijken voortdurend het pleit te willen beslechten, bijvoorbeeld wanneer de man over zijn vader vertelt (klassiek psychoanalytisch hoofdpersonage), en meteen daarna over een dreigende Duitse soldaat. Wie van de twee heeft zijn leven het meest beïnvloed?

Het symbolische hart van de tentoonstelling, en ook van Biscotti's werk, wordt gevormd door 168 fotografische reproducties van doorsneden van hersenen, gemaakt tussen 1908 en 1912. De anatomische beelden zijn geplaatst tegenover een exemplaar van een boek van de Russische psycholoog Alexander Luria dat handelt over een patiënt met een onbeperkt geheugen – de 'mnemonist, S.' uit de titel van de tentoonstelling. Menselijke hersenen in schijfjes gesneden, onderzocht en gefotografeerd, naast een studie over een man met een quasi perfect zicht op zijn eigen verleden: autonomie van het subject? Wat overblijft: beelden en tekst, als onderdeel van de wetenschap en van de kunst. **Christophe Van Gerrewey**

→ *Rossella Biscotti. For the Mnemonist, S.*, tot 17 augustus in WIELS, Van Volxemlaan 354, 1190 Brussel (02/340.00.53; www.wiels.org).

→ Het werk van Rossella Biscotti wordt in Nederland vertegenwoordigd door Wilfried Lentz, Justus van Effenstraat 130, 3027 TM Rotterdam (010/412.64.59; www.wilfriedlentz.com).

The Part In The Story Where The Part Becomes The Part Of Something Else. Witte de With haalt de banden aan met Azië. In 2012 trok het samen met de Chinese kunstinstelling Springworkshop de Singaporese kunstenaar-curator Heman Chong aan om een uitwisselingsprogramma te 'modereren' tussen Hong Kong en Rotterdam. Onder de toepasselijke titel *Moderation(s)* vonden in beide instellingen de afgelopen twee jaar discussies, workshops, performances, residenties, tentoonstellingen en een conferentie plaats. Er kwamen onderwerpen aan bod als de relatie tussen het woord en het ding, de kracht van het object als bemiddelaar van kennis en ervaring, en de grenzen van taal en spraak bij het 'vertalen' en begrijpen van objecten. De ideeën en theorieën die uit het project voortkwamen worden in *The Part Of The Story Where The Part Becomes The Part Of Something Else* in de praktijk gebracht. Het feit dat de titel gebaseerd is op een serie solotentoonstellingen, getiteld *The Part Of The Story Where We Lost Count Of The Days I-III*, over Chongs activiteiten als kunstenaar, schrijver en curator, doet de vraag rijzen of hier sprake is van een groepstentoonstelling of een uiting van Chongs eigen artistieke praktijken.

Uitgangspunt van de tentoonstelling is dat elk kunstwerk steeds naar het volgende verwijst, waardoor associatielijnen ontstaan die uiteindelijk alle werken met elkaar in verbinding zouden moeten brengen. 'Als er verbindingen



Zaalzicht met werk van onder anderen Pierre Bismuth (links), Freek Wambacq (vooraan) en Willem de Rooij (centraal)
Foto: Cassander Eeftinck Schattenkerk, courtesy Witte de With Center for Contemporary Art, 2014

bestaan tussen de dingen, is het dan mogelijk deze verbindingen te zien als materiaal, als vorm, als aanzet tot spraak en verhalen? [...] en wat is dan de verbindende taal?', vragen Chong en co-curator Samuel Saelemakers zich in de tentoonstellingsgids af. In de opstelling van de werken van de ruim veertig deelnemende kunstenaars, onder wie de helft afkomstig uit Hong Kong, hanteerden zij principes als variatie en herhaling, gelijkenis en verschil, synchroniciteit en ontsparing, principes ontleend aan contactimprovisatie, de beroemde dansmethode van Steve Paxton. 'De werken nemen de leiding: een dans, een gesprek, een verhaal ontstaat', aldus de curatoren.

Welnu, welke associaties roept de combinatie van een bloemenboek van Willem de Rooij en het plastieken equivalent van Kwan Sheung Chi – volgens het principe van gelijkenis en verschil – in de eerste zaal op? Vergankelijkheid, cultuur versus natuur, culturele en economische verschillen tussen Azië en het Westen? In relatie tot werken van Pierre Bismuth en Freek Wambacq kunnen de boeketten ook nog gaan over auteurschap, toe-eigening en authenticiteit. Bismuth toont twee niet aangesloten videoschermen met de titel *In prevention of technical malfunction – Unplugged Bruce Nauman*. Freek Wambacq heeft een kunstwerk van zijn partner en collega-kunstenaar Peggy Franck in een tapijt gerold. De Rooijs bloemenboek is bovendien louter uit witte bloemen samengesteld, waarmee hij enerzijds verwijst naar de dominantie van wit in het presenteren van kunst sinds de jaren 60 en anderzijds naar het meerduidige idee van blank zijn. Vanuit dit aspect kan ook weer een relatie worden gelegd met het werk van Iván Argote elders in het gebouw, die een *white cube* in de vorm van een piñata maakte, waarmee hij het symbool voor de dominantie van westerse kunstopvattingen deconstrueert. Argotes notie van institutionele kritiek leidt vervolgens naar George Rickeys *Two Vertical Rectangles Gyrating* in de volgende zaal. Deze kinetische metalen sculptuur stond jarenlang in het centrum van Rotterdam, maar werd om veiligheidsredenen weggehaald. Het kunstenaarsduo Bik Van der Pol besloot vervolgens om het 'werkloze' kunstwerk de kunstruimte binnen te halen en een discussie over de functie en betekenis van kunst en kunst ruimten op gang te brengen.

Het wordt niet duidelijk wat deze kritische werken vervolgens vandoen hebben met bijvoorbeeld de poëtische werken van On Kawara, Douglas Gordon en Felix González Torres, die door begrippen als tijd en ruimte met elkaar worden verbonden. Gordons poëtische spiegelzinnen 'never again, for the last time' en 'ever again, for the first time' kunnen echter wel weer worden gerelateerd aan het tekstuele en fenomenologische werk van Sharon Hayes (*My Memory Translates Everything into Something Else*) of van Ceal Floyer, die een van de muren van de tentoonstellingsruimte beplakt met een raster van bordjes met steeds dezelfde tekst: *No position available*. Zij verwijst met deze boodschap, die in de dagelijkse werkelijkheid de negatieve connotatie met werkloosheid heeft, heel letterlijk naar het ontbreken van een plek op de muur.

Tijd en ruimte, vergankelijkheid, institutionele kritiek, authenticiteit en auteurschap, global-local, de relatie tussen woord en beeld, vertaling, herinnering, ontmoeting, het object als drager van sociale, culturele, politieke of activistische betekenissen. Het is een kleine greep uit de rijstebrij van associatielijnen die zich in de tentoonstelling aandient. Hoewel zich af en toe creatieve en verrassende verbindingen voordoen, roept het geheel toch vooral de vraag op wat al deze thema's nu eigenlijk met elkaar te maken hebben. Het theoretische 'container'-concept van de tentoonstelling laat toe om eindeloos veel kunstwerken op eindeloos veel manieren met elkaar in verband te brengen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de presentatie vaak erg willekeurig overkomt.

Masha van Vliet

→ *The Part Of The Story Where The Part Becomes A Part Of Something Else*, tot 17 augustus in Witte de With, Witte de Withstraat 50, 3012 BR Rotterdam (010/411.01.44; www.wdw.nl).

Jeff Wall in het Stedelijk. *Tableaux Pictures Photographs* is een passende titel voor een monografische tentoonstelling van Jeff Wall. De keuze voor deze drie woorden dekt precies de lading van het veld waarbinnen zijn werken zich bewegen: het zijn zowel minutieus opgebouwde composities (*tableaux*), als afbeeldingen die als foto's, dankzij hun technisch medium, maar vaak ook dankzij de ogenschijnlijk familiäre scènes, aansluiten bij onze hedendaagse (populaire) beeldcultuur. In de opzet van deze tentoonstelling is 1996 als cesuur genomen. Dit was het jaar waarin Wall naast zijn kenmerkende, aan de reclame ontleende lichtbakken metersgrote zwart-witfoto's introduceerde, afgedrukt op traditioneel fotopapier. Negen van de 37 getoonde werken zijn zulke zwart-witfoto's. Wall speelt in deze werken met de formele en thematische conventies van de documentaire fotografie. Hij toont daarbij een voorkeur voor marginale figuren, voor de onderzijde én de keerzijde van de samenleving, en voor schijnbaar toevallige scènes.

De tentoonstelling beslaat vijf zalen. Centraal, in de erzaal van het museum, is een selectie van Walls meest monumentale lichtbakken te zien, zowel qua formaat als qua inhoud. Hoewel enkele veelbesproken werken uit Walls oeuvre helaas ontbreken, omdat ze nu eenmaal van voor 1996 dateren, is de ervaring overweldigend. In een interview dat bij de tentoonstelling wordt getoond, hamert de kunstenaar erop dat zijn werk niets met 'fictie' te maken heeft. Desalniettemin vinden we hier minstens één werk dat rechtstreeks is gebaseerd op fictie: het magistrale *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (1999–2001). We zien de verteller van het verhaal, een Afro-Amerikaanse man, in zijn armetierige, vooroorlogse New Yorkse kelderwoning, zijn 'hol', waar 1369 gloeilampen aan het plafond hangen. Het onderwerp sluit aan bij Walls oeuvre: de aandacht voor marginale subjecten en de voorliefde voor lampen. In Ellisons proloog vertelt de hoofdfiguur dat het licht voor hem de waarheid symboliseert. Hoewel het te ver gaat om die gelijkstelling klakkeloos over te nemen, is symboliek ook Wall niet vreemd. Maar nog belangrijker bij Wall is het 'hoe' van zijn werken, hun verschijningsvorm, hun minutieuze orkestratie.

Anders dan negentiende-eeuwse historieschilderstukken, waarmee Walls 'tableaux' wel zijn vergeleken, worden zijn lichtbakken altijd dicht tegen de grond opgehangen, waardoor de beschouwer erin wordt 'opgenomen'. De lichtbakken creëren een atmosferisch effect, vergelijkbaar met sommige installatiekunst, en geven de beelden een verschijningsruimte die groter is dan hun oppervlak. In een interview met Yilmaz Dziewior in de catalogus (de interessantste van de drie tekstbijdragen) bespreekt Wall onder meer de manier waarop hij het kijken compliceert: om te voorkomen dat men direct naar de voorstelling kijkt, dat wil zeggen als het ware door het werk heen kijkt, fragmenteert de kunstenaar het beeldveld en verleidt hij de blik om het oppervlak af te speuren. De strategie is anders bij de zwart-witwerken, die vaak fascinerend duister zijn. Hier geen verleiding, maar een frustratie van de blik, die op het opake beeldoppervlak niet alle details van de voorstelling kan ontwaren.

Tentoonstellingen

10/07/2014 – 14/09/2014

Boer vindt Land. Vlaamse migranten en Noord-Amerika
toegang gratis

10/09/2014 – 14/03/2015

Van boomstam tot Altaarstuk (nieuwe expo Lam Gods)
2 euro, combiticket 12 euro (toegang tot 3 locaties)

17/10/2014 – 25/01/2015

Federico Fellini i.s.m. Film Fest Gent
€ 8, € 6 (reductie) of € 4 voor groepen vanaf 20 personen



STEDELIJK MUSEUM SCHIEDAM

SCHILDERKUNST OP DRIFT.
HADASSAH EMMERICH,
LIZAN FREIJSEN, GIJS FRIELING,
CHRISTIE VAN DER HAAK,
MARK KENT
 24 MEI - 31 AUGUSTUS 2014

HENRI JACOBS. 'SALLE 5 ET 6
DU BÂTIMENT 200 SALLES'
 24 MEI - 31 AUGUSTUS 2014

GOOGLE MAPPING.
HANS GREMMEN EN
GERCO DE RUIJTER
 24 MEI - 31 AUGUSTUS 2014

IK HOU VAN HOLLAND.
NEDERLANDSE KUNST NA 1945
 TOT 6 SEPTEMBER 2015

WWW.STEDELIJKMUSEUMSCHIEDAM.NL

TASTEN
 HOE EEN VERLOREN
 VAN REYMERSWALE
 WORDT HERONTDEKT

ZACHARY
 FORMWALT +
 KOEN HAUSER
 i.s.m. MAARTEN
 SPRUYT +
 CHRISTIAN
 JANKOWSKI +
 MARIJN VAN KREIJ +
 KATJA MATER +
 MAARTEN VANDEN
 EYNDE

ZEEUWS
 MUSEUM

29.03'14
 - 01.03'15

IN HET

DUISTER
 Zeeuws Museum — Abdij, Middelburg

Vleeshal
 De
 06.07–31.08.2014
Rainer Ganahl
Manhattan Marxism

en

Kabinetten
 De van **Vleeshal**
 De
 06.07–31.08.2014
Loek Grootjans
*Storage for Distorted
 Matter (Case P.M.)*
 De zaak Piet Mondriaan

De Vleeshal, Markt
 De Kabinetten van De Vleeshal,
 Zusterstraat 7, Middelburg
 Centrum voor hedendaagse kunst
 Dinsdag t/m zondag 13–17 uur*
www.vleeshal.nl

* Zaterdag 2 t/m donderdag 7 augustus (kermis) gesloten

M M
 MIDDELBURG
 mondriaan
 fonds

MUSEUM
DE PONT

zomeropstelling
 tm 31 augustus

How to
 een project van Hans Aarsman voor The One Minutes
 projectzaal tm 24 augustus

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



Jeff Wall

Boxing, 2011, kleurenfoto

De overige vier zalen zijn chronologisch noch thematisch ingericht, al ontstaan er allerlei formele en narratieve verbanden tussen de autonome werken (Wall werkt nooit in series). Ondanks het ontbreken van een 'rode draad' is de tentoonstelling prachtig opgebouwd. Met de 'formalistische' opstelling doet het museum de Fuchstraditie eer aan, al komt de verdeling van de zaalteksten – in de ene zaal wordt Walls onderwerpkeuze belicht, elders zijn werkproces enzovoort – wel enigszins geforceerd over. Het tentoonstellingsconcept slaat bovendien door wanneer een sculptuur van Jan De Cock in een aangrenzende zaal, zichtbaar vanuit de tentoonstelling, overduidelijk is gepaard met een van Walls haast geometrisch-abstracte stilleven, dat een smerige wastafel verbeeldt. Zowel compositie, kleur als materiaal (Walls beeld bevat een houten plint, het werk van De Cock ook) rijmen iets te nadrukkelijk.

De verstilling, de schoonheid van Walls beelden hebben uiteraard alles te maken met hun vorm, die altijd het resultaat is van een langdurig werkproces. Toevallige observaties en herinneringen ondergaan in de meeste gevallen een maandenlange herwerking, wat composities oplevert die op allerlei manieren boven het dagelijkse uitstijgen, terwijl zij daarin tegelijkertijd geworteld zijn. Veel van Walls getoonde beelden appelleren aan een collectief onbewuste van het Westen, dat zowel migratieproblematiek omvat als armoede en arbeid, als meer 'persoonlijke', maar voor velen herkenbare dagelijkse ervaringen, jeugdherinneringen of (familie)relaties. Zijn beelden tonen het onopvallende en het marginale, dat waaraan we bewust of onbewust voorbijgaan. Veel figuren in zijn werk zijn verwickeld in 'saaie' of onopvallende handelingen – wachten, rondhangen, liggen, zitten, messen gooien, slapen – of bezig met huishoudelijk of anderszins vervelend, repetitief en traag werk, zoals schoonmaken of kippen plukken. Enkele figuren, mogelijk 'illegalen', lijken verwickeld in criminele handelingen, maar het gaat om kleine, marginale misdaden zoals inbreken of benzine stelen.

Het hier getoonde werk van Wall laat zich wellicht voornamelijk kenmerken door het feit dat het de marge monumentaliseert, in de breedste zin van het woord. De schoonheid ligt in de manier waarop hij dat doet: compositie, vorm, kleur, details, beeldkwaliteit, afsnijding, materiaal. Een goed voorbeeld is *Boxing* (2011), dat twee boksende pubers in een burgerlijke zitkamer toont. De compositie en het verlichte gladde beeldoppervlak zijn zo perfect dat het onderwerp vervaagt en de blik wordt gevangen door details, zoals de adembenemende manier waarop de ijzeren poot van een witte bank in het

wit tapijt zinkt. Walls 'perfecte' beelden bieden abstractie, en juist dat maakt het mogelijk om over de lelijkheid, de verfoelbaarheid, en wellicht ook de schoonheid van zijn onderwerpen na te denken.

Merel van Tilburg

→ Jeff Wall. *Tableaux Pictures Photographs*, tot 3 augustus in het Stedelijk Museum, Museumplein 10, 1071 DJ Amsterdam (020/573.29.11; www.stedelijk.nl).

Paris 1900, la Ville spectacle. De monsterlijk grote, art-nouveautoegangspoort van de Parijse *Exposition universelle* in 1900 was erop berekend om per uur veertigduizend bezoekers toe te laten. Dit tijdelijke bouwwerk symboliseert het samenkomen van massa en cultuur in het Parijs van 1900. Het is dit tijdsgericht dat door de historiserende tentoonstelling *Paris 1900, la Ville spectacle* in het Petit Palais ten tonele wordt gebracht. De wereldtentoonstelling trok immense nationale en internationale toeristenstromen. Bezoekers konden zich buiten het 'festivalterrein' nog laven aan allerlei vormen van spektakel dat de zogenaamde belle époque kenmerkte. Dit type mega-evenement vormde de aanloop naar de moderne spektakelmaatschappij. De editie van 1900 deed dat nog meer dan haar negentiende-eeuwse voorgangers, daar het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid met de explosie van de gedrukte media en met de geboorte van de cinema pas echt losbarstte. Ook onderscheidde deze belle-époque-editie zich door een grotere nadruk op spektakel, mode, kunst en design, waar de *Expositions universelles* voordien in de eerste plaats vieringen waren van industriële, technologische en wetenschappelijke vooruitgang – en natuurlijk van Europees imperialisme.

De achterliggende 'boodschap' van *Paris 1900* is verwoord in een van de essays in de lijvige populairwetenschappelijke catalogus: massacultuur in de belle époque was weliswaar cultuur voor de massa, maar dat impliceerde niet dat kunst ook gedictieerd werd door de massa. De nieuwwetse en meteen razend populaire art nouveau, die 'L'Art dans Tout' propageerde, werd de officiële stijl van de wereldtentoonstelling. Ze werd inderdaad op alles toegepast. In voornoemde toegangspoort, waarvan het ontwerp geïnspireerd was op tekeningen van de bioloog Ernst Haeckel, kwamen verschillende cultuuruitingen samen: de Mariannefiguur die het bouwwerk bekroonde was gekleed door de Parijse couturière Jeanne Paquin.

De tentoonstelling *Paris 1900* opent met een presentatie van de inrichting van de *Exposition universelle* en belicht daarna nog vijf aspecten van de belle-époquespektakelcultuur: de art nouveau als (toegepaste) kunstvorm; de beeldende kunsten; mode; het populaire nachtleven (cabaret, bordelen); en het artistieke nachtleven (theater, opera). De zes secties hebben elk een eigen, telkens zeer opvallende historiserende scenografie en worden verbonden door zwarte gangen waarin filmbeelden van mensenmassa's in Parijs worden vertoond, meestal van de gebroeders Lumière. Deze twee scenografische keuzes dragen bij tot wat ongetwijfeld is bedoeld als een 'immersieve' ervaring van de geschiedenis. De zwart-witfilmbeelden van eindeloze stromen heren in zwarte kostuums met hoge hoeden (het 'uniform' van het industriële tijdperk) en gepoetste snorren, geflankeerd door eveneens in het zwart geklede dames, met het lichaam volgens een uniforme lijn in het korset ingeregend, en met ingewikkelde vederconstructies op het gekapte hoofd, maken echter ook dat die periode juist heel ver weg lijkt.

Elk van de zes secties presenteert een ruime en samenhangende selectie van objecten. Het begrip cultuur wordt in zijn breedste betekenis benaderd. De presentatie bevat de meest uiteenlopende media en objecten. In de eerste sectie, die de *Exposition universelle* oproept, zijn architectuurschet-



René Binet

Projet pour la Porte monumentale de l'Exposition universelle de 1900, 1898
© Cl. Musées de Sens – E. Berry

sen, maquettes, affiches, souvenirs en foto's opgenomen. Er hangen kunstwerken die de vele paviljoens verbeelden, er worden ook werken getoond die de paviljoens destijds ornamenteerden, zoals de friezen van Alphonse Mucha voor het Pavillon de l'Homme. Deze geschilderde panelen verheerlijken het historische emancipatieproces van de menselijke geest. Ze getuigen van een vooruitgangdenken dat een hoogtepunt bereikte en toen al was uitgemond in een nietsontziend imperialisme. In *Paris 1900* blijkt telkens opnieuw dat de imperialistische geest de opzet en inrichting van de wereldtentoonstelling volledig had doordrongen, hoewel dat onderwerp merkwaardig genoeg noch door de tentoonstelling, noch door de catalogus ter sprake wordt gebracht.

De tweede sectie belicht de art nouveau en brengt een aanzienlijke hoeveelheid vazen, sieraden, behang, meubels, gebruiksvoorwerpen en sculpturen bijeen. *La Conquête de l'Afrique* hangt hier als het zoveelste wandtapijt en daardoor zou je er bijna aan voorbijlopen, terwijl de keuze om een dergelijk object op te nemen zonder meer een noviteit is in de museale presentatie van de art nouveau in Frankrijk. Het verbeeldt een groep Franse soldaten in hagelwitte tropenkostuums, die de Afrikaanse autochtonen vooruitgang komen brengen: vooruitgang in de vorm van een met elektrisch licht en machineonderdelen versierde Marianne.

De sectie 'Beaux-Arts' is verfrissend omdat van werkelijk elke stroming die in Parijs te zien was een vertegenwoordiger is opgenomen. Ontegensprekelijk is het werk van de vele vergeten academische, naturalistische en symbolistische schilders en beeldhouwers van mindere kwaliteit. Het is desondanks interessant om deze door het modernisme gecanoniseerde kunstwerken in hun artistieke context te zien, en bovendien gepresenteerd volgens de scenografie van de salons, dat wil zeggen in drie rijen boven elkaar.

Ook bij de modesectie is voor een contextualiserende opzet gekozen. Dankzij de inzet van de vele media wordt een vollediger historisch beeld geschetst dan bijvoorbeeld recent werd gedaan in de tentoonstelling *L'Impressionisme et la mode* in het Musée d'Orsay.

De zaal die het thema van de populaire uitgaanscultuur verkent is bijzonder geslaagd, omdat ook de keerzijdes van het nachtleven worden getoond: armoede, morfine, ziekte. Danseressen van allerlei aard zijn geportretteerd in foto's en kunstwerken. Toulouse-Lautrec neemt hier uiteraard een belangrijke plaats in. In een klein kabinet in het midden van de zaal, niet toegankelijk voor bezoekers onder de 18, worden politiefoto's van Parijse bordelen getoond, alsook enkele zeer opmerkelijke curiosa uit die bordelen, zoals een art-nouveau-'loveseat', ontworpen om het favoriete standje van

www.lichtkunst-unna.de

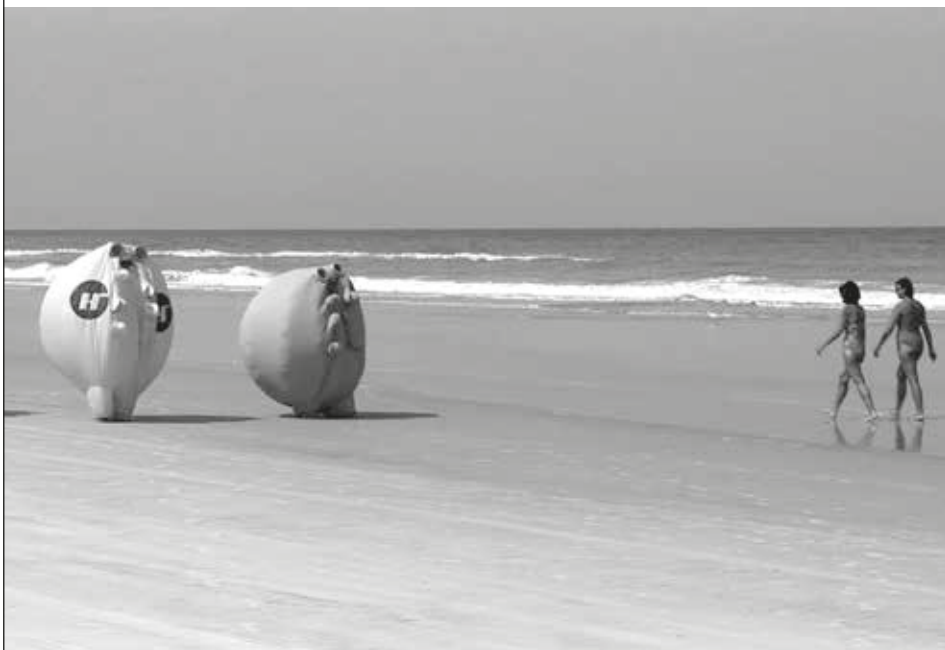
L
I
C
H
T

Jan van Munster

11.05. –
12.10.2014

ZENTRUM FÜR INTERNATIONALE LICHTKUNST UNNA
CENTRE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART UNNA

MUSEUM HET DOMEIN SITTARD



The Yes Men

Out-Smarting Capitalism

13.06.14 • 30.11.14

Kapittelstraat 6 Postbus 230 NL-6130 AE Sittard T +31 46 4513460 www.hetdomein.nl Open: di-zo 11-17 uur
Museum Het Domein is een culturele instelling van



FRIENDLY TAKE OVER

ARTISTS SHOW THEIR COLLECTION

HERBERT BRANDL BOGOMIR ECKER
HELMUT FEDERLE KATHARINA
GROSSE FRIEDRICH KUNATH
JONATHAN MEESE KARIN SANDER

28.06. - 05.10. 2014
MARTA HERFORD

T +49 (0) 5221.99 44 30-0
WWW.MARTA-HERFORD.DE

Die Ministerpräsidentin
des Landes Nordrhein-Westfalen



O! herford

MARTA
FREUNDE UND FÖRDERER

KUNST
STIFTUNG
NRW

Ausstellungsförderer

e-on
Ausstellungssponsor

ELKE ANDREAS BOON

NO PAIN, NO GAIN

Solo show curated by Stef Van Bellingen

05.07 – 24.08.2014



..., ZT ©elkeandreasboon, 2011

LIGHTCUBE
ART GALLERY

fri-sat-sun: 2-6 pm & by appointment
St-Martensstr. 12 | B-9600 Ronse | +32 (0)497 75 47 63
info@light-cube.be | www.light-cube.be



centrale
FOR CONTEMPORARY ART

26-06 >
28-09 2014

BRUSSELS Unlimited

Collection CONTRETYPE

PHOTOGRAPHERS

Isabelle ARTHUIS / Hicham BENOHOUD /
Marie-Noëlle BOUTIN / Elina BROTHURUS /
Sébastien CAMBOULIVE / André CEPEDA /
Vicente de MELLO / Daniel DESMEDT /
Sári EMBER / JH ENGSTRÖM /
François GOFFIN / István HALAS /
Isabelle HAYEUR / Philippe HERBET /
Barbara & Michael LEISGEN / Chantal MAES /
Angel MARCOS / Alain PAIEMENT /
Bernard PLOSSU / Sébastien REUZÉ /
Satoru TOMA / Erika VANCOUVER /
Andreas WEINAND



© Sébastien REUZÉ, collection Contretype



www.centrale-art.be



EECKMAN
art & insurance



Summer of
Photography
2014

LE SOIR



de Prince of Wales te faciliteren. De theatersectie is gedegen en volledig. Naast de vele parafernalia rondom Sarah Bernhardt, is er een ingekleurde film van een opéra-bouffle-voorstelling, en een zaaltje met een film van Georges Méliès.

De tentoonstelling is gedegen opgezet en schetst een zeer volledig beeld van de Parijse spektakelcultuur, met bijvoorbeeld ook de eerste elektrische draaimolens en achtbanen. Deze inclusieve benadering van de kunstgeschiedenis laat de bezoeker toe om de alom gekende puristische impulsen van het modernisme in een ruime cultuur- en kunsthistorische context te situeren. Dat in dit tentoonstellingsmodel de didactische waarde van een opgenomen werk prevaleert op de artistieke, leidt uiteindelijk tot een overtuigende en verrijkende presentatie.

Merel van Tilburg

→ *Paris 1900, la Ville spectacle*, tot 17 augustus, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Avenue Winston Churchill, 75008 Paris (01/53.43.40.00; www.petitpalais.paris.fr).

Gisèle Freund. De fotografe Gisèle Freund (1908-2000) is bekend geworden met haar foto's van schrijvers en intellectuelen. De portretten van onder meer Walter Benjamin, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir en Vladimir Nabokov domineren de aan haar werk gewijde tentoonstelling in de Berlijnse Akademie der Künste. Gisèle Freund vluchtte in 1933 uit Berlijn naar Parijs, en in 1942 vanuit Parijs naar Argentinië. In de jaren vijftig keerde ze terug naar Parijs. Pas laat, in de jaren tachtig en negentig, werd ze met name in Duitsland even beroemd als degenen die ze ooit op film had vastgelegd. Van haar is de uitspraak: 'Heute braucht jeder ein Image, und meines is eben das der Porträtistin.'

Curatoren Janos Frecot en Gabriele Kostas stelden met materiaal uit het onlangs toegankelijk geworden Freundarchief in het IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) een tentoonstelling samen die bestaat uit veertien hoofdstukken. Het grootste deel van de tentoonstelling toont reeksen portretten in kleur, met daarbij steeds een bondige uitleg over de manier waarop Freund in contact kwam met degenen die ze fotografeerde en hoe de fotosessie in haar werk ging. Friends keuze om al vroeg, in 1938, in kleur te fotograferen – in 1936 brachten zowel Kodak als Agfa een kleurenfilm op de markt – geven haar een aparte plaats in de geschiedenis van de fotografie. De foto's zijn nu met de nieuwste digitale technologie afgedrukt en onnadrukkelijk, dat wil zeggen niet ingelijst, opgehangen in de ruime tentoonstellingshal.

Het resultaat is op het eerste gezicht verbluffend. Plots kijk je Virginia Woolf diep in haar grote, amandelvormige grijsblauwe ogen, terwijl ze een sigarettenpijpje vasthoudt en de camera inkijkt, tegelijk uiterst nieuwsgierig én sceptisch, misschien wel de meest aantrekkelijke gezichtsuitdrukking die er mogelijk is. Je ziet niet alleen de bekende kleurenfoto van Walter Benjamin die zijn rechterhand bij zijn voorhoofd houdt, en mistroostig en peinzend door zijn ronde, stalen montuur de lens in kijkt, maar ook een beeld van hem aan de oever van een riviertje op het Franse platteland: hij houdt een gebogen boterbloempje in zijn hand en staart ernaar als een kind dat met tegenzin een biologiedracht in het veld uitvoert. Je kijkt neer op James Joyce in een tuinstoel, die naar zijn kleinzoon blikt die een poedel genaamd Schiap een kunstje leert.

Een gedachte die bij deze beelden opkomt, is dat niemand meer ongelijk heeft gehad dan Walter Benjamin, toen hij verkondigde dat met de komst van de fotografie en de film de aura van het kunstwerk zou uitdoven. Maar natuurlijk was het ook Benjamin die juist de auratische kracht van de eerste fotografische portretten erkende, en in zijn *Kleine geschiedenis van de fotografie* stelde dat die foto's fysiognomische details aan het licht brachten die tot dan toe hooguit onbewust waargenomen werden – door de nieuwe techniek werd het mogelijk dieper door te dringen tot iemands ziel dan ooit voor mogelijk werd gehouden. Gisèle Freund publiceerde in 1936 een mede door Benjamin beïnvloed Franstalig proefschrift over de geschiedenis van de fotografie, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, dat pas in 1968 in het Duits zou verschijnen als *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*.



Gisèle Freund

Virginia Woolf, Tavistock Square, Londen, 1939
© IMEC, Fonds MCC, Vertriebs bpk

Eine kultursoziologische Studie. Op zijn beurt liet Benjamin zich in zijn verdere ideeën over de fotografie, onder meer in zijn *Passagen-Werk*, door Freund inspireren. De twee hadden elkaar in 1934 in de studiezaal van de Bibliothèque Nationale leren kennen; Freund zou Benjamin hulp bieden bij zijn pogingen te worden vrijgelaten uit het interneringskamp waar hij als Duits staatsburger in 1939 gevangen was gezet. Beiden waren gefascineerd door de wisselwerking tussen fotografie en schilderkunst, beiden verafschuwden het geësceneerde, geretoucheerde, ingekleurde fotoportret. In de tentoonstelling zijn alle door Freund van Benjamin genomen foto's te zien, ook de beelden die ze bij leven niet van hem wilde tonen.

Ironisch is het dan dat de portretten van Benjamin, van Woolf en van Joyce soms zo onwerkelijk ogen. De kleur van de adertjes of rouge op hun wangen, het roze van hun lippen, het lijkt haast opnieuw ingekleurd en je kunt je afvragen of dat met de digitale afdruktechniek ook niet het geval is. Het heeft de pracht van oude heiligenprentjes, met onwereldse kleuren uit een lang vervlogen en daardoor paradisaal aandoend tijdperk. Voor Walter Benjamin, en later ook voor Susan Sontag en Roland Barthes, lag de kracht van de fotografie in haar vermogen te laten zien dat het ooit zó, precies zó en niet anders geweest is. De fotografie is een opvangbekken van verloren werkelijkheid. Nochtans zijn het juist modernistische schrijvers als Joyce en Woolf die het 'zo is het geweest' consequent uit elkaar hebben gehaald en die met behulp van de nieuwste literaire technieken andere perspectieven op het menselijk leven mogelijk hebben gemaakt. Het werk van deze schrijvers staat haaks op de intentie van de fotografie; wellicht dat ze daarom zo vaak en gretig gefotografeerd zijn: om ze alsnog te onderwerpen aan de overheersing van de fotografische blik.

De tentoonstelling in de Akademie der Künste biedt een welwillend overzicht van Gisèle Friends werk, de bijbehorende catalogus geeft er een diepgravend, soms snijdend commentaar bij. Het begint al met de inleiding, waarin

wordt gesteld dat het fotografisch materiaal dat de curatoren Frecot en Kostas aantroffen in het IMEC teleurstellend was – niet alleen de beeldkwaliteit (reden om ze digitaal te laten afdrucken, waarbij technici een deels subjectieve reconstructie van de kleur maken), maar ook de fotografische kwaliteit. Het kan, schrijven de inleiders, de vergelijking met werk van tijdgenoten als Sander of Breslauer niet doorstaan.

Gabriele Kostas plaatst in een lang, fascinerend essay de uitspraken van Freund over haar werk naast de wijze waarop dat werk in werkelijkheid tot stand kwam. Freund beweerde haar geportretteerden nooit te laten poseren; Kostas vraagt zich af waarom op veel van de foto's de schrijver zijn of haar hand zo bestudeerd bij het hoofd houdt. Freund zei dat ze als een portretfotograaf alleen sprekende foto's kon maken omdat ze bevriend was met de geportretteerden; Kostas citeert uit brieven van Virginia Woolf, die beschrijft hoe Freund onuitgenodigd bij haar thuis kwam en haar tegen haar zin meer dan veertig keer fotografeerde. Woolf was woedend toen Freund de foto's wilde exposeren – haar belofte het toch niet te doen, verbrak ze hetzelfde jaar. Freund merkte later op dat Woolf kennelijk al krankzinnig moet zijn geweest en dat die aandoening een paar jaar later waarschijnlijk tot haar zelfdoding heeft geleid. Friends foto van de mistroostig kijkende Woolf werd in de loop der decennia een icoon van artistieke depressiviteit. Als dan ook nog Friends liefde voor de literatuur in twijfel wordt getrokken (waarom bezocht ze pas in haar derde jaar in Parijs de beroemde boekhandel van Adrienne Monnier?) krijg je haast het idee met een afrekening van doen te hebben. De auro wordt hier bekwam verbrijzeld. Kunstenaars-fotografen, wees gewaarschuwd: ook al is de leugen nog zo snel, de curator achterhaalt hem wel.

Daniël Rovers

→ *Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts*, tot 8 augustus in de Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin (030/200 57-2000; www.adk.de). De catalogus (red. Janos Frecot & Gabriele Kostas) verscheen bij Nicolai Verlag, Berlijn (www.nicolai-verlag.de).

Beeldende kunst – terugblik

Bram Braam – How long is now? City of tomorrow. Architectuurhistoricus Charles Jencks muntte 16 maart 1972 als 'de dag dat de modernistische architectuur stierf'. Op die datum werd het eerste deel van het Pruitt-Igoe appartementencomplex in St. Louis (Missouri) met dynamiet opgeblazen. Het was ontworpen door Minoru Yamasaki, die ook het World Trade Center op zijn naam heeft staan. Al snel na de oplevering in 1954 raakte het complex in verval. Wat voorzien was als een gezonde en stimulerende woonomgeving werd een broeinest van criminaliteit en armoede. De op televisie uitgezonden sloop betekende het publiek uitgesproken faillissement van het modernistische architectuurideaal.

Bram Braam (1980) groeide op in de hoogtijdagen van het postmodernisme, maar is gefascineerd door het utopische denken dat met Pruitt-Igoe definitief met de grond gelijk is gemaakt. Voor zijn langlopende project *City of Tomorrow* doet hij onderzoek naar het Schotse Cumbernauld, een voorstad van Glasgow daterend van 1955. Anders dan Pruitt-Igoe of grote stukken van de Bijlmer staat deze 'new town' nog overeind, maar ook hier is sprake van een jammerlijk mislukt project. De gescheiden rijbanen, voet- en fietspaden leidden tot frustratie; de bouwsels verouderden snel en op een weinig elegante wijze. In 2002 werd Cumbernauld verkozen tot 'worst town in Scotland' en drie jaar later riepen de kijkers van het Channel 4-programma *Demolition* het complete stadscentrum uit tot 'slechtste gebouw van Groot-Britannië'.

Braam heeft meer compassie met deze ruïnes van het modernisme – en met de bewoners die ermee moeten leven.



 **DE APPEL**
ARTS CENTRE

TENTOONSTELLING
28 JUNI - 14 SEPTEMBER 2014

PRINS HENDRIKKADE 142
1011 AT AMSTERDAM
WWW.DEAPPEL.NL

HAYWARD TOURING
SOUTHBANK
CENTRE

Thomas Grünfeld, misfit (St. Bernard/sheep), 1994.
© by VG -Bildkunst, Bonn 2014, photo: Lothar Schnepf



Bram Braam

'How long is now? City of tomorrow',
zicht op de tentoonstelling in Galerie Frank Taal, Rotterdam, 2014

Hij portretteert de bonkige publieke gebouwen en rijtjeshuizen in strak gekadreeerde zwart-witfoto's, waar de invloed van Hilla en Bernd Becher stevig in doorklinkt. Door delen van de gevels met glanzende witte verf in te kleuren, verzacht hij de architectonische nachtmerrie.

Gebruikmakend van de modernistische beeldtaal, die zelfs erend, legt Braam het falen van de achterliggende ideologie bloot. Dat lukt niet altijd even goed. Hij maakt grote spectaculaire collages van Oostblokgebouwen die op zich al dermate waanzinnig zijn dat er nog weinig verhaal valt te halen. Dit werk blijft steken in effectbejag.

Veel sterker is Braam in de sculpturen die hij maakte in zijn huidige woonplaats Berlijn. Ze zijn opgebouwd uit sloopaafval dat hij jutte in wijken vol sociale woningbouw met hetzelfde DNA als Cumbernauld. Braam puzzelt met hout, gipsplaat, lichtblauw polystyreen en matte multiplex. Schijnbaar formalistische composities zijn het, die Braams afkomst uit het land van De Stijl verraden. Maar wie beter kijkt, ziet een afwisseling van nieuw en versleten, gepolijst en gerafeld. Van de zijkant bezien lijken de wandsculpturen met hun achter glas geplaatste laagjes op een archeologische bodemdoorsnede. Twee horizontaal verzaagde deuren ogen als reusachtige streepjescodes, zonder hun verweerde huid te verloochenen. Tussen vloer en plafond heeft Braam een stapel tot vierkantjes verzaagd isolatiemateriaal geplaatst. De kolom lijkt een dragend bouwkundig element, maar is in werkelijkheid bijzonder fragiel.

In plaats van de sloopkogel in te zetten of de mislukking met dynamiet op te blazen, herdenkt Braam het maakbaarheidsideaal, inclusief zijn inherente onhaalbaarheid. Een cluster sculpturen in het midden van de galerie oogt als een stad in het klein. Ongenaakbaar torenen de strakke volumes de lucht in, een ritmisch spel van vlakken en materialen die functioneel lijken, maar dat allerminst zijn – want de beelden zitten aan alle kanten potdicht, deze gebouwen kun je niet in. Aan de voet van het achterste beeld groeit op een slordig hoopje zand een schijnbaar uit de berm gerukte distel. Het bankroet van het vooruitgangsgeloof dat de Nieuwe Mens in woonmachines wilde laten leven, kondigt zich aan.

Edo Dijksterhuis

→ Bram Braam. *How long is now? City of tomorrow*, 16 mei – 20 juni, Galerie Frank Taal, Van Speykstraat 129, 3014 VH Rotterdam (010/436.63.33; www.franktaal.nl).

Shezad Dawood. The New Dream Machine Project. Na het faillissement van Felix Meritis dreigde leegstand voor het monumentale cultuurcentrum aan de Amsterdamse Keizersgracht. Om dat te voorkomen vroeg de stad het suc-

cesvolle fotomuseum Foam tijdelijk tentoonstellingen in Felix te organiseren. Eén onderdeel betreft een serie kunstenaarsfilms, uitgekozen door Claudia Küssel en gastcurator Juliette Jongma. *The New Dream Machine Project* (2011) van de Britse kunstenaar Shezad Dawood (1974, Londen) is de tweede presentatie in deze reeks.

Dawood voert ons terug naar de jaren zestig in Tanger, toevluchtsoord voor William Burroughs en andere kunstenaars van de Beat Generation die op zoek waren naar nieuwe horizonten voor de verbeelding. Een van hen was de Engelse schilder en dichter Brion Gysin. Hij is de maker van 'het eerste kunstwerk dat met gesloten ogen bekeken moet worden', de zogeheten *Dreamachine* (1961). Het toestel bestond uit een metalen cilinder, bijna een halve meter hoog, met sleuven in de zijkant, geplaatst op een ronddraaiende platenspieler. In het midden van de cilinder brandde een lamp. Het licht dat door de sleuven op de gesloten oogleden van de 'toeschouwer' viel, zou tot een staat van meditatieve trance leiden.

Sinds Gysins vinding hebben verschillende wetenschappers en kunstenaars suggesties gedaan ter verbetering van de droommachine. Lampen met verschillende kleuren zouden een beter effect sorteren, net als de toepassing van twee cilinders die in tegengestelde richting roteren. Op basis van deze inzichten heeft Shezad Dawood een nieuwe droommachine gebouwd van drie meter hoog, geconstrueerd uit geperforeerd staal, gekleurde tl-lichten en een elektromotor.

Dawood exposeerde deze *New Dream Machine* in 2011 in de stad waar Gysins vinding destijds voor het eerst werd getoond, en wel in de Cinemathèque, een bioscoop uit de koloniale tijd die door Yto Barrada en enkele andere kunstenaars is omgebouwd tot kunstcentrum. Het ronddraaiende gevaarte werd het middelpunt van een bijzonder optreden van de Meester Muzikanten van Jajouka, een eeuwenoude muziekgroep van pre-islamitische oorsprong, samen met Duke Garwood, experimenteel gitarist uit Londen. Het is dit unieke optreden dat op film is vastgelegd.

Het concert is een knipoog naar een voetnoot uit de muziekgeschiedenis die hier niet onvermeld mag blijven. In 1967 brachten The Rolling Stones een bezoek aan Tanger. Gitarist Brian Jones waagde zich al te vrijmoedig aan de geestverruimende middelen, waarna de andere leden van de band hem in de havenstad achterlieten. Gysin en zijn vriend Mohamed Hamri brachten Jones vervolgens naar Jajouka, een dorpje in het Rifgebergte. Daar wordt elk jaar de terugkeer van de lente gevierd tijdens Aid el Kbir, een dionysische ceremonie met een als geit verklede jongeman die het dorp onveilig maakt en uren durende concerten. Een spontane jamsessie zou hebben plaatsgevonden tussen de 'stoned Stone' en de dorpsmuzikanten. Een jaar later keerde Jones terug naar het bergdorp en maakte er de opnamen voor het legendarische album *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Joujouka* (1968), dat vlak voor zijn vroegtijdige dood werd uitgebracht.

Het door Dawood georkestreerde optreden is in zeker opzicht een reprise van die legendarische jamsessie. Het intense, drie uur durende concert is in de film samengeballt tot zo'n vijftien minuten. In het centrum staat de droommachine, die zijn groene, roze, blauwe en violette lichtschijnsels in het rond strooit. Het publiek staat in een kring rond de muzikanten; tussen musici en toehoorders is een intense wisselwerking die tot bijna extatische vervoering leidt (Burroughs noemde de Meester Muzikanten van Jajouka 'een vierduizend jaar oude rockband'). De montage van de beelden volgt het ritme van de muziek, maar ook de rotaties van de droommachine. Eerder dan een conventionele concertregistratie is de film een psychedelische werfeling van luminescente kleuren, opzweepende ritmen en oeroude klanken.

Er bestaat een opvallende vormovereenkomst tussen de droommachine en de zogenaamde zoötroop, een kijktoestel uit de prehistorie van de cinema, bestaande uit een roterende trommel met kijksleuven en plaatjes aan de binnenzijde, die de suggestie van bewegend beeld wekt. De idee van de animatie, het in beweging zetten, in vervoering brengen, ligt aan de basis van Dawoods project. De link tussen rotatie en trance is dan weer ontleend aan het soefisme, de mystieke tak van de Islam. De muziek van de bedoeïen uit het Rifgebergte wordt wel 'soefi trance' genoemd, een trip naar de regionen van de geest waar het goddelijke huist. De legende wil dat wanneer de Meester Muzikanten van Jajouka (die hun vaardigheden al eeuwenlang overdragen van vader op zoon) zouden stoppen met spelen, de aarde niet langer zal draaien.

Dawoods film is geënt op een netwerk van historische gebeurtenissen, van artistieke vernieuwingen uit de jaren zestig tot eeuwenoude rituelen met een religieuze of mystieke oorsprong. De geestverruimende effecten die aan de droommachine werden toegeschreven, blijven bij het bekijken van deze film uit, althans bij mij, en ook bij de toeschouwers om mij heen kon ik geen rollende ogen of schuim op de lippen ontdekken. Maar als het getrommel en gefluit tot een oorverdovend volume aanzwellen en de felle kleuren in duizelingwekkend tempo over het scherm rollen, slaagt de film er wel degelijk in om iets van de oorspronkelijke opwindende en vervoering van de magische jaren zestig in Marokko tot leven te wekken.

Dominic van den Boogerd

→ Shezad Dawood, *The New Dream Machine Project*, 30 mei – 18 juni, Felix & Foam, Keizersgracht 324, Amsterdam, www.foam.org.

→ Het werk van Shezad Dawood wordt in Nederland vertegenwoordigd door galerie Gabriel Rolt, Elandsgracht 34, 1016 TW Amsterdam (020/785.51.46; www.gabrielrolt.com).

Emily Wardill in La Loge. Emily Wardills nieuwe langspeelfilm *When you fall into a trance* ging op 18 april in Europese première in de verduisterde hoofdzaal van La Loge, een voormalige vrijmetselaarsstempel in Elsene die twee jaar geleden tot kunstruimte werd omgedoopt. Het programma van La Loge is geïnitieerd en gefinancierd door architect Philippe Rotthier, maar beperkt zich duidelijk niet tot architectuur en design. Het modernistische pand uit de jaren dertig is een aantrekkelijk decor voor de vertoning van films en discursieve bijeenkomsten, waar directrice Anne-Claire Schmitz al sinds het begin geregeld gebruik van maakt, en deed ditmaal bovendien dienst als filmlocatie. Dat de Britse kunstenaar zelf hiervoor La Loge benaderde, suggereert dat de eigen koers die Schmitz vaart ook buiten de Brusselse kunstmiddens opvalt. Tot eind juni werd de 72 minuten durende film er driemaal per dag en op vaste tijdstippen vertoond.

When you fall into a trance is in feite het product van een reeks collectieve workshops. Wardill werkte samen met een plaatselijke groep acteurs en filmploeg, bijgestaan door Anna Manubens, curator bij Auguste Orts. Een afstandelijke, oer-Britse verteller praat het geheel aan elkaar en biedt ons inzicht in het gevoelsleven van het hoofdpersonage Dominique, neurowetenschapster, workaholic en weduwe. In de aanvankelijk gespannen confrontaties tussen Dominique en haar patiënt Simon, haar minnaar Hugo en dochter Tony, een synchroonzwemster, komt het leidmotief duidelijk naar voren: de zoektocht naar echt menselijk contact. Het verhaal ontvouwt zich op het onrustige ritme van een mijmering, terwijl de camera de personages nauw op de huid zit. In elke scène is er wel een uitspraak, blik of gebaar die de transparantie van de taal ondermijnt en die onderliggende verlangens verraaft.



Kunstler: Leo de Ruyter

Kunsthhaus Kannen

Museum für Art Brut und Outsider Art



Immer wieder das Gleiche tun –
Wiederholung in keramischen Objekten

11. Mai – 28. September 2014

Öffnungszeiten: Dienstag – Sonntag 13-17 Uhr
Führungen: n.V. Montag – Freitag 9-17 Uhr

Alexianerweg 9 / 48163 Münster • Fon 02501-966 20 560
kunsthhaus-kannen@alexianer.de • www.kunsthhaus-kannen.de



STICHTING



JEAN-MARC SPAANS 29.06 t/m 27.07 2014

TANYA LONG 26.10 t/m 23.11 2014

www.stichtingik.nl ■ www.facebook.com/stichtingik ■ Vlissingestraat 239 ■ 4388 HC Oost-Souburg ■ za + zo 12-17 uur + op afspraak



Shezad Dawood

The New Dream Machine Project, 2011, filmstill

Simon lijdt aan een bijzondere ziekte die Dominique in de ban houdt. Hij verliest de controle over zijn ledematen wanneer ze uit zijn gezichtsveld verdwijnen. Zelfwaarneming is voor Simon de noodzakelijke schakel tussen hoofd en lichaam. Wanneer Dominique een datingsite inschakelt om opnieuw de liefde te vinden, is ze genoodzaakt om zichzelf aan een analyse te onderwerpen. Ze valt voor de mysterieuze Hugo, omdat hij onvoorspelbaar is. Maar uiteindelijk zorgt

zijn web van leugens voor een grimmige sfeer, die door dissonante omgevingsgeluiden versterkt wordt. Fantasie en liefde laten zich moeilijk van elkaar onderscheiden, weet Dominique in navolging van Freud, door de doorwerking van het verleden in het heden. De onstabiele en vervormde perspectieven lijken de groeiende verwarring te symboliseren die ontstaat doordat ratio en emotie vermengd raken. We worden ondergedompeld in het koele blauwe zwembadwater waarin twee synchroonzwimmers verstrengelen tot één sierlijk wezen, om dan weer de gesprekken tussen Dominique en Simon te volgen door een glazen tafel of wijnglas. Naar het einde toe brengt de song *Please Don't Hurt Me* van Jackie Wilson & LaVerne Baker, het lievelingslied van haar overleden man, een uitzonderlijk moment van verstandhouding. De lippen van Simon en Dominique prevelen samen dezelfde woorden, ook al verstaan ze er elk iets anders onder. Heel even overstijgt de gedeelde ervaring hun verschillende posities van onderzoeksobject en onderzoeker.

De plot laat zich lezen tussen de frames door. Met de gefragmenteerde structuur van haar film lijkt Wardill een verband te willen leggen met de gebrekkige aard van een geheugenconstructie. Op de benedenverdieping krijgt de associatieve impuls van *When you fall into a trance* een sculpturaal vervolg. Drie muurreliëfs, bestaande uit een doek gemarmerd katoen waarop een vlak van generfd hout werd gemonteerd, worden summier geduid door het bijschrift *Empty Your Mind*. Deze open opdracht aan de kijker benadrukt hoe Wardill in alle



Emily Wardill

When you fall into a trance, zicht installatie, La Loge, Brussel, 2014

registers inspeelt op de mechanismen van projectie en identificatie die aan het werk zijn wanneer we ons laten meeslepen door een fictiefilm. Daardoor reikt haar *casestory* veel verder dan een simpel melodrama.

Caroline Dumalin

→ Emily Wardill. *When you fall into a trance*, 18 april – 28 juni, La Loge, Kluisstraat 86, 1050 Elsene (02/644.42.48; www.la-loge.be).

Nieuwe publicaties

- Hou Chien Cheng. *Brown*. Gent: Art Paper Editions, 2014. 140 blz. 24 afb. ISBN 978-9490800222

De Taiwanese kunstenaar Hou Chien Cheng (°1981) woont in Antwerpen. Hij beschrijft zijn werk als een microhistorisch onderzoek dat focust op mensen en hun bezorgdheden. Door middel van portretten in diverse media, zoals sculptuur, installatie en film, gaat hij in op de delicate verhouding van het individu met de wereld. Een van zijn recentste projecten is het kunstenaarsboek *Brown*, dat de vorm heeft van een Engelstalige novelle. Beeldende kunstenaars die zich wagen aan literatuur, gaan daar meestal op een experimentele manier mee aan de slag, maar Hou Chien Cheng schreef zijn novelle in de conventionele stijl. Hij vertelt het verhaal van Mr. Brown, een Amerikaan die door omstandigheden in het verre West-Vlaanderen is gestrand. Chien Cheng doet dit eerst vanuit het standpunt van de kruidenierster uit het dorp waar Mr. Brown woont en daarna vanuit het standpunt van Jonathan Brown, zijn zoon. De twee hoofdstukken worden onderbroken door 24 pagina's met tekeningen, die de contouren van landen suggereren. Het vlot en spannend geschreven verhaal weet het thema van de ontheemding treffend te vatten, zonder te vervallen in een politiek correct pamflet.

- Marc Maet. *The Aftermath*. Brussel: Roberto Polo Gallery, 2014. 112 blz. 65 afb. ISBN 979-10-92599-02-2

Naar aanleiding van een tentoonstelling in de Roberto Polo Gallery in Brussel verscheen een nieuwe monografie over Marc Maet (1955-2000). Onder de ietwat dramatische titel *The Aftermath* ('de nasleep') toont het boek een selectie uit de laatste 10 jaar van het oeuvre. Aanvankelijk, in de jaren 80, had Marc Maet succes met schilderijen die min of meer pasten binnen de toenmalige 'neo-expressionistische' schilderkunst. In de tweede helft van zijn carrière probeerde hij zich steeds meer binnen het grote kunsthistorische verhaal te situeren. Hij deed dit door expliciet te verwijzen naar voorgangers als René Magritte, Marcel Broodthaers, Sigmar Polke en Vincent Van Gogh. Het leverde eclectische beelden op, die de twijfel verraden aan een authentiek kunstenaarschap. We zien hem als het ware worstelen met

zichzelf. Het boek is te zeer volgens de regels van het klassieke kunstboek vormgegeven en mist karakter. In een voorwoord situeert Willem Elias het werk, waarna een korte tekst volgt van Ann M. Dijkstra onder de titel *I saw myself seeing myself*.

- David Senior (red.). *Please Come to the Show*. London: Occasional Papers, 2014. 160 blz. ISBN 978-0-9569623-7-9



De laatste tien jaar is het besef gegroeid dat efemera niet te onderschatten documenten zijn van de artistieke productie uit de tweede helft van de 20e eeuw. Met efemera worden allerlei drukwerken benoemd die een korte omlooptijd hebben; denk aan uitnodigingskaarten, flyers, postkaarten, posters en zo meer. Een pionier in het onderzoek naar deze 'vluchtige' media is Steven Leiber, die met het boek *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera* (Santa Monica, Smart Art Press, 2001) voor het eerst een volwaardig naslagwerk hierover publiceerde. David Senior, bibliothecaris van het MoMA in New York, presenteerde vorig jaar een tentoonstelling met een selectie efemera uit de MoMA-archieven. Dit voorjaar was de tentoonstelling ook te zien in Liverpool. Naar aanleiding daarvan verscheen het boek *Please Come to the Show*, dat een uitvoerig geïllustreerde selectie uit het archief omvat, chronologisch geordend van 1957 tot nu. De nadruk ligt op de artistieke scene in New York, maar ook Europese

kunstenaars zoals Gilbert & George, Bas Jan Ader, Gina Pane, Martin Kippenberger en David Shrigley stuurden hun uitnodigingen naar het MoMA. De eerste kunstenaars die hun uitnodigingskaarten en ander gelegenheidsdrukwerk artistiek benaderden, kwamen uit de hoek van Fluxus en de happenings – dikwijls was dit drukwerk immers het enige materiële restant van hun vluchtige acties en events. Later reduceerde de conceptuele kunstenaar Robert Barry zelfs enkele tentoonstellingen tot een uitnodigingskaart (met onder meer de aankondiging 'during the exhibition the gallery will be closed'). Naast David Seniors verslag van zijn onderzoek bevat het boek een zestal korte teksten en essays van onder meer Clive Phillpot, Will Holder en Antony Hudek.

- Xavier F. Salomon. *Veronese*. London: National Gallery Company Ltd. 272 blz. ISBN 978-1-85709-5531

Tijdens het voorjaar was er in de National Gallery in Londen een unieke tentoonstelling te zien onder de titel *Veronese: Magnificence in Renaissance Venice*. Aan de 10 schilderijen uit de eigen collectie werden 40 werken van over de hele wereld toegevoegd. Verschillende uitgeverij brachten naar aanleiding hiervan publicaties op de markt. Zo publiceerde Thames & Hudson het koffietafelboek *Paolo Veronese*, met meer dan 300 reproducties. Bij Pallas Athene verscheen *Lives of Veronese*, dat een drietal biografieën uit de 16e en 17e eeuw bevat. Maar veruit het interessantste boek is *Veronese*, uitgegeven door de National Gallery zelf. De tekst is de neerslag van een vijfjarig onderzoek waarbij Xavier Salomon een nieuw licht op leven en werk van de Italiaanse schilder laat schijnen. Salomon vermijdt enkele hardnekkige clichés. Zo onttrekt hij het oeuvre aan het maniërisme, een oude kunsthistorische classificatie die het reeds eeuwen met zich meedraagt. Hij doet ook afstand van de gewoonte om Veronese al te zeer met Titiaan en Tintoretto in verband te brengen. Maar ook het probleem van de datering pakt hij aan, waarbij hij de laatste stand van zaken analyseert en nieuwe hypotheses formuleert. Het boek is uitvoerig geïllustreerd en gedocumenteerd, en eindigt met een geïllustreerde tentoonstellingslijst en een bibliografie.

Samenstelling: Marc Goethals

www.ateliersbaztille.nl

Beeldende kunst, schilderijen & sculpturen, fotografie, grafische vormgeving, (interieur-)design, film- & videoproducties, graffiti en muurschilderingen.

ROMA PUBLICATIONS

225	Prolifération [special edition]	Geert Goiris	68 p + Lambda print	24 x 30.5 cm	€ 55.00	ISBN 978 94 91843 21 1	2014
224	Compensating Transient Pleasurable Excitations	Koenraad Dedobbeleer	112 p	19 x 23 cm	€ 30.00	ISBN 978 94 91843 20 4	2014
223	Lichten	Thomas Ruff	144 p	23 x 31 cm	€ 29.00	ISBN 978 94 91843 17 4	2014
222	The Yes No Quality of Dreams	David Robilliard	88 p (+ audio cd)	22 x 17.5 cm	€ 24.00	ISBN 978 94 91843 16 7	2014
221	Pazifik	Katinka Bock	144 p	21 x 30 cm	€ 30.00	ISBN 978 94 91843 15 0	2014
220	The Mushroom Project	Annie Ratti	96 p	14 x 21 cm	€ 16.00	ISBN 978 94 91843 14 3	2014

Tentoonstellingsagenda

Initiatieven van openbare instellingen en adverteerders van De Witte Raaf worden gratis in de agenda opgenomen. Opname van andere initiatieven gebeurt via een steunabonnement (€ 50) voor zes vermeldingen of een abonnement (€ 25) voor een eenmalige vermelding. Kijk voor meer info en een wekelijks geactualiseerde agenda op www.dewitteraaf.be.

België

Extra City Kunsthal

Eikelstraat 25 – 31 – 03 677 16 55
wo-zo 13-18u
□ 'I Don't Know, Said Pierrot' – Miriam Bäckström [tot 10/8] □ 'From Wanteee to Some Signs' – Laure Prouvost [tot 10/8] □ 'Het Kanaal-Le Canal. Guest project by NICC and Espace 251 Nord' – Jonathan De Winter, Xavier Mary, Elise Eeraerts, Kasper Bosmans, Philippe Van Wolputte, Fabian Rouwette, Antoine Van Impe, Thomas Grødal [tot 10/8]

FotoMuseum (FoMu)

Waalse Kaai 47 – 03/242.93.00
di-zo 10-18u
□ 'Magazijnwerk' – Walker Evans [tot 11/11] □ 'Shooting Range. Fotografie in de vuurlinie?' [tot 11/11] □ 'The Enclave' – Richard Mosse [tot 11/11] □ 'Ponte City' – Mikhael Subotzky & Patrick Waterhouse [tot 11/11]

Galerie Schoots + Van Duyse

Napoleonkaai 15 – 03 689 13 14 / gsm: 0497 90 49 35
wo-za 12-18u
□ 'Summertime' – Barry Flanagan, Jan Schoonhoven, Lucebert, Raquel Maulwurf, Daniel Spoerri... [tot 30/8]

Konigin Fabiolazaai

Jezusstraat 28 – 03 242 04 16
di-zo 10-17u za 10-18u
□ 'Onwaarschijnlijk echt. Magisch realisme en nieuwe zakelijkheid' – Gustave Van de Woestyne, Georg Grosz, Pyke Koch, Carel Willink, Gino Severini... [tot 31/8]

M HKA

Leuvenstraat 32 – 03.260.99.99
di-wo/vr-zo 11-18u do 11-21u
□ 'Don't You Know Who I Am? Kunst na Identiteitspolitiek' – Hedwig Houben, Ermias Kifleyesus, Oscar Murillo, Pennacchio Argentato, Shilpa Gupta... [tot 14/9] □ 'Dialoog #3' – Ria Pacquée & Filip Gilissen [tot 5/10]

Middelheimmuseum

Middelheimlaan 61 – 03 288 33 60
juli: 10-21u, Aug: 10-20u, Sep: 10-19u
□ 'Getekend, de kunstenaar. Sporen van WO1 in de collectie van het Middelheimmuseum' – Käthe Kollwitz, Jean Arp, Jacques Lipchitz, Georges Braque, Aristide Maillol, Ewald Mataré... [tot 14/9] □ 'De Storm' – Johan Creten [tot 14/9]

Stadspark

Rubenslei-Quinten Matsijslei-Van Eycklei
□ 'De Sokkel #7' – Jef Geys [tot 21/9]

Brugge

Erasmus's – Utopia Contrast Galerie
Ezelstraat 62 – 0498 75 43 37/
050 70 53 38
wo-ma 15-18u (en op afspraak)
□ 'Confrontation between "Nordlicht" and "Naar het Noorden"' – Verena von Lichtenberg – Maurice Langaskens [tot 24/8]

Brussel

Atelier 340 Muzeum
de Rivierendreef 340 – 02.424.24.12
di-zo 14-19u
□ 'Tranches de livres. Éditions Michel Husson' – Sébasien Cuvelier, Dan Zollmann, Jean-Manuel Simoes, Doug Biggert, Pascale Rouet, Viviane Joakim... [tot 27/9]

BOZAR

Ravensteinstraat 23 – 02.507.83.91
di-zo 10-18u do 10-21u
□ 'As sweet as it gets' – Michaël Borremans [tot 3/8] □ 'Africa Museum@BOZAR' [tot 4/1/2015] □ 'No Country for Young Men. Contemporary Greek Art in Times of Crisis' [tot 3/8] □ 'Woman. The Feminist Avant-Garde from the 1970s. Works from the Sammlung Verbund' [tot 31/8] □ 'The Belgian Six' – Bieke Depoorter, Sarah Eechaut, Hana Miletic, Sebastien Bonin, Max Pinckers, David Widart [tot 31/8] □ 'Forms of Gardens. Tekeningen van Jean Canneel-Claes. Glyptotheek van Erik Dhont' [tot 31/8]

CENTRALE for contemporary art

Sint-Katelijneplein 44 – 02.279.64.44
10u30-18u
□ Mehdi-Georges Lahlou [tot 3/8] □ 'Brussels Unlimited. De collectie uit kunstenaarsresidenties van de fototentoonstellingsruimte Contretype' – Bernard Plossu, Erika Vancouver, Elina Brotherus, Chantal Maes, Eniko Hangay... [tot 28/9] □ Ria Pacquée & Emmeline de Mooij [13/8 tot 28/9] □ Hélène Moreau [28/8 tot 20/9]

Galerie Jan Mot

Regentschapsstraat 67 – 02 514 10 10
wo-vr 14-18u30, za 12-18u30 (of na afspraak)
□ 'Mon Amour. Reading Films' – David Lamelas [tot 19/7]

Galerie Micheline Szwajcer

Regentschapsstraat 67
di-vr 10-18u30, za 12-18u30
□ Ann Veronica Janssens [tot 26/7]

Hectoliter

Zaterdagplein 17
do-vr 12-17u, zo 14-19u
□ 'Hectoliter-zomershow. Loop Vision Wavepool: Video loop in de vitrine van 21u tot 24u' – Christophe Piette, Niels Latomme, Floris Vanhoof, Helene Claes, Jonkie Moordkuil... [15/8 tot 31/8]

Komplot

Avenue Van Volxemlaan 295
0484 71 31 75
za 14-18u (of na afspraak)
□ 'Extra Curriculum. Bunk Club, Benjamin Jaubert, Mathias Wille' [tot 16/8]

Museum van Elsene

Jean Van Volsemstraat 71 – 02.515.64.22
di-zo 9u30-17u
□ 'De schilderij kunst en haar dubbelganger' – Stephan Balleux [tot 14/9]

NICC Vitrine

rue Lambert Crickx 1 – 0485 24 40 31
24 uur op 7 dagen zichtbare vitrine
□ 'Trilogie Humaine' – Niklaus Rüegg [tot 30/8]

Vertigo Art

Hoogstraat 271
za-zo 11-18u (of op afspraak)
□ 'Helmets' – Matthias Vandeweghe [tot 21/9]

WIELS Centrum voor Hedendaagse Kunst

Van Volxemlaan 354 – 02.347.30.33
wo-zo 11-18u, 1ste en 3de wo/maand 11-21u
□ 'No Time Left to Start Again and Again' – Allen Ruppersberg [tot 17/8] □ 'Lessons in Posing Subjects' – Robert Heinecken [tot 17/8] □ 'For the Mnemonist, S' – Rossella Biscotti [tot 17/8] □ 'During the Exhibition, the Studio Will Be Closed' – Melissa Gordon, Aukje Koks, Catherine Lommée, Grace Schwindt, Rob Johannesma... [tot 17/8]

Xavier Hufkens

St.-Jorisstraat 6-8 – 02.639.67.30
di-za 11-18u
□ Harold Ancart [4/9 tot 4/10]

Charleroi

Musée de la Photographie
Avenue Paul Pastur 11 – 071.43.58.10
di-zo 10-18u
□ 'Rodolphe A. Reiss (1875-1929). Le Théâtre du crime' [tot 7/12] □ 'L'autre Misonne' – Léonard Misonne [tot 7/12] □ 'Bruxelles à l'ombre allemande' – Jimmy Bourgeois [tot 7/12]

Deinze

Museum van Deinze en Leiestreek
Lucien Matthyslaan 3-5 – 09.381.96.70
di-vr 14-17u30 za-zo 10-12/14-17u
□ 'Biënnale van de schilderkunst: De toets & de materialiteit van het schilderij' – Rik wouters, Henri-Victor Wolvens, Martin Barré, Niele Toroni, Eugène Leroy, Roy Lichtenstein... [tot 12/10]

Deurle

MDD (Museum Dhondt-Dhaenens)
Museumlaan 14 – 09.282.51.23
di-zo 10-17u zom: 10-18u
□ 'Biënnale van de Schilderkunst: De Verftoets, textuur en de materialiteit van het schilderij' – Rik wouters, Henri-Victor Wolvens, Martin Barré, Niele Toroni, Eugène Leroy, Roy Lichtenstein... [tot 12/10]

Drogenbos

FelixArt Museum
Kuikenstraat 6 – 02.377.57.22
do-zo 10u30-17u
□ 'Moderne kunst uit het Interbellum. Collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen' [tot 31/12/2017] □ 'Omringd. Vaste collectie' – Felix De Boeck [tot 25/10] □ 'Ramble' – Maria Degève, Roel Jacobs, Annick Nolle, Mira Sanders [tot 14/9]

Gent

Caermersklooster
Vrouwebroersstraat (Patershol)
09.269.29.10
di-zo 10-17u
□ 'Het Lam Gods' [tot 31/12/2017] □ 'Boer vindt land. Vlaamse migranten en Noord-Amerika' [tot 14/9]

Cecilia Jaime Gallery

Kraanlei 55 – 09 225 75 32
wo-za 14-18u (of op afspraak)
□ 'Summer Camp # 1' – Maggie Michael, Lore Vanelslande, Juanan Soria, Lucia Sammarco Penetier, Juan Paparella, Bert De Geyter, Conrad Willems [18/7 tot 17/8]

Galerie Jan Dhase

Ajuinlei 15 B – 0477.43.77.94
do-za 14-18u zo 11-14u
□ 'Let's play, ignore and survive' – Els Ceulemans [tot 27/7]

Galerie Tatjana Pieters

Nieuwevaart 124/001 – 09 324 45 29
wo-zo 14-18u (of op afspraak)
□ 'Private Collection Selected by #2: Derek Sullivan' [tot 24/8]

Herbert Foundation

Couppre Links 627 A
contact@herbertfoundation.org
Semi-geleide bezoeken op do en vr om 11u en 14u (ca. 90 minuten) Vrij bezoek op za 11-16u
□ 'Genuine Conceptualism. Curated by Lynda Morris' – Art & Language, Carl Andre, Joseph Beuys, André Cadere, Gilbert & George, David Lamelas, Mario Merz... [tot 8/11] □ 'Use me' – Bruce Nauman, Jean-Marc Bustamante, Robert Gober, Mike Kelley, Martin Kippenberger, Kurt Ryslavý, Jan Verduyck... [tot 8/11]

loop•vision•wavepool

HELENE CLAES
DIETER DURINCK
JONKIE MOORDKUIL
CHRISTOPHE PIETTE
HENDRIK HEGRAY
VERONIK WILLEMS & SOPHIE ANSON
NIELS LATOMME
FLORIS VANHOOF
MARC VAN ELBURG

HECTOLITER ZOMERSHOW
inauguration - 5th anniversary - bookrelease ***** SUNSET AUG 14
Zaterdagplein Brussel

Kristof De Clercq Gallery

Tichelrei 82 – 0474 57 12 91
vr-zo 15-18u
□ 'Summertime' – Ben Benaouisse, Johan De Wit, Klaas Kloosterboer, Christophe Lezaire, Agnes Maes, Vicken Parsons, Jürgen Partenheim, Guus van der Velden, Frank Van Hiel [tot 27/7]

Museum Dr. Guislain

Jozef Guislainstraat 43 – 09.216.35.95
di-vr 9-17u za-zo 13-17u
□ 'Fotograaf als reiziger in de psyche' – Roger Ballen [tot 31/8] □ Nick Ervinck [tot 31/8]

Museum voor Schone Kunsten Gent

Citadelpark – 09.240.07.00
di-zo 10-18u
□ 'KMSKA te gast' – Jules Schmalzigaug, Henri De Braekeleer, George Grosz... [tot 17/2017] □ 'Zonnewende. Hulde aan Robert Hoozee (1949-2012)' – Ensor, Minne, Rops, Spilliaert, Kokoschka, Grosz, Ernst... [tot 12/10] □ 'Dialogic Drawing Experiment' – Andrea Bianconi, Ricardo Lanzarini, Mark Licari [tot 12/10] □ 'Der Kreislauf' – Katrien Vermeire [tot 12/10]

SMAK

Citadelpark – 09.221.17.03
di-zo 10-18u
□ 'Lichten' – Thomas Ruff [tot 24/8] □ 'Uit de Collectie' – Dirk Braeckman, Jonathan Horowitz, Pierre Bismuth, Stan Douglas, Roe Ethridge... [tot 24/8] □ 'David Bade en Instituto Buena Bista (IBB)' [tot 21/9] □ 'Speaking Badly about Stones' – Wilfredo Prieto [tot 21/9] □ 'Coming People 2014' [tot 14/9]

Hasselt

CIAP Actuele Kunst
Site Gelatinefabriek – Armand Hertzstraat 21 – 011.22.53.21
di-vr 11-18u za-zo 13-17u
□ 'DiverCity. De stad als object en subject' – Georg Bohle, Christophe Fink, Kim Habers, Aglaia Konrad, Thomas Laureyssens, Giacomo Piovani, Elms Vanden Meersch [tot 5/10]

Z33

Zuivelmarkt 33 – 011.29.59.60
di-za 11-17u zo 14-17u
□ 'Paper-Scissors-Stone' – Leon Franken [tot 31/8] □ 'Circuit 03' – Jeroen Vandesande [tot 5/10]

Hornu

Grand-Hornu Images
Rue Sainte Louise 82 – 065.65.21.21
di-zo 10-18u
□ 'Tranches de vie' – Sofie Lachaert & Luc d'Hanis [tot 17/8] □ 'Linking Parts' [tot 24/8]

MAC'S – Grand-Hornu

Rue Sainte-Louise 82 – 065.65.21.21
di-zo 10-18u
□ 'Zone de fauchage tardif' – Lise Duclaux [tot 30/9] □ 'Les Pierres des arbres' – Giuseppe Penone [tot 30/9] □ 'I know a song to sing on this dark, dark, dark night' – Patrick Guns [tot 21/9]

Ieper

In Flanders Fields Museum
Grote Markt 34 – 057.22.85.84
dagelijks 10-18u
□ 'Warfare Canaries' – Thorsten Brinkmann [tot 4/1/2015]

Kasterlee

Frans Masereel Centrum
Masereeldijk 5 – 014/85.22.52
ma-vr 9-17u
□ 'Docu-Press 2' – Jan Kempenaers [tot 8/8]

Knokke

Galerie Ronny Van de Velde
Zeedijk 759 – 050 60 13 50
vr, ma 14-18u, za-zo 11-18u
□ 'Conceptual Art' – Vito Acconci, Dan Graham, Bas Jan Ader, Filip Francis, Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, André Cadere, Guy Mees, Wout Vercommen... [2/8 tot 14/9]

Geukens & De Vil
Zeedijk 735 – 0474/38.20.68 – 0475/39.83.99
weekends & holidays: 11-13u, 15-18u
□ 'On White II' – Raimund Girke, Herbert Hamak, Agnes Martini, Pier Paolo Calzolari... [2/8 tot 21/9]

Kortrijk

Broelmuseum
Broelkaai 6 – 056.24.08.70
di-vr 10-12u 14-17u za-zo 11-17u
□ 'Capita Selecta. Hedendaagse kunstwerken van jonge privé verzamelaars in dialoog met historische

portretten uit de museumcollectie' – Birgit Brenner, Thorsten Brinkmann, Vincent Geyskens, Helmut Stallaerts, Leigh Ledare, Narcise Tordoir... [tot 28/9]

La Louvière

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée

Rue des Amours 10 – 064.27.87.27
di-zo 10-18u
□ 'L'œuvre gravé de Lismonde (1908-2001). Donation Maison Lismonde' [tot 7/9] □ 'Made in Japan' – Shuzaku Arakawa, Susumu Endo, Kosuke Kimura, Tetsuya Noda, Hiroko Okamoto... [tot 7/9] □ 'L'œuvre gravé de Mario Avati (1921-2009). Donation Helen Avati' [tot 7/9]

Leuven

M van Museum Leuven
Vanderkelestraat 28 – 016 22 69 06
ma-di/vr-zo 11-18u do 11-22u (gesloten op wo)
□ 'Ravage. Kunst en erfgoed in tijden van conflict' – Michael Sweerts, William Turner, Floris Jespers, Mona Hatoum, Sven Augustijnen, Maja Bajević... [tot 1/9] □ Isabelle Cornaro [tot 3/8] □ Adriaan Verwée [29/8 tot 2/11]

Lier

Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly
Van Cauwenberghstraat 14 – 03 800 05 55
di-zo 10-12u 13u-17u
□ 'Bruegelland, de invloed van Pieter Bruegel de oude op de schilderkunst in de Lage Landen' – Pieter Breughel, Jan Steen, Ignatius Josephus Van Regemorter, Henri De Braekeleer, Gustave Van de Woestyne, Constant Permeke... [tot 31/12/2017] □ 'Hoge Horizon. Bruegelland, vroeg 21ste eeuw' – Henri De Braekeleer, Gustave De Smet, Kati Heck, Ria Pacquée, Walter Swennen, Jaap Blonk, Sven 't Jolle... [tot 19/3/2015]

Machelen-Zulte

Roger Raveelmuseum
Gildestraat 2-8 – 09.381.60.00
wo-zo 11-17u
□ 'Biënnale van de schilderkunst: De toets & de materialiteit van het schilderij' – James Ensor, Gunther Förg, Vincent Geyskens, Guy Mees, Mitja Tuschek, Dan Van Severen... [tot 12/10]

Mechelen

Cultuurcentrum Mechelen
Minderbroedersgang 5 – 015.29.40.00
do-zo 11-18u
□ 'Photo Event 2014' – Klaartje Lambrechts, William Ropp, Lis Antognini, Frederik Haegeman, Bruno Vermeersch... [tot 24/8]

De Garage, Ruimte voor Actuele Kunst

Onder dne Toren 12A – 015.29.40.00
do-zo 11-18u
□ 'Photo Event 2014: Photoworks' – Hans Op de Beeck [tot 24/8]

Mons

Les Anciens Abattoirs de Mons
Place de la Grande Pêcherie
065.56.20.34
di-zo 12-18u
□ 'El Pintor' – Angel Vergara Santiago [tot 17/8]

Namur

Musée Félicien Rops
Rue Fumal 12 – 081.77.67.55
di-zo 10-18u
□ 'En route ! Sur les traces des artistes belges en voyage' – Rops, Schmalzigaug, Van Rysselberghe, Wiertz, Meunier... [tot 28/9]

Oostende

Kunstmuseum aan zee – Mu.Zee
Romestraat 11 – 059.50.81.18
di-zo 10-18u
□ 'Topstukkenvleugel' – James Ensor, Jules Schmalzigaug, Georges Van Tongerloo, Jean Brusselmans, Luc Tuymans, Evelynne Axelle... [tot 18/2/2015] □ Léon Spilliaert [tot 22/10/2015] □ 'Doe stil voort... Collectiepresentatie' – Jozef Peeters, Victor Servranckx, Felix De Boeck, Prosper De Troyer, Jos Léonard, Edmond Van Dooren... [tot 28/1/2015] □ 'Some Objects, Eight Sculptures, Several Frames, One Video and a Book' – Hans Demeulenaere [tot 31/8] □ 'Cinema Joostens – Episode II: collages en assemblages' – Paul Joostens (1889-1960) [tot 14/9] □ 'Hunting and Collecting' – Sammy Baloji [3/8 tot 21/9]

Ronse

Light Cube Art Gallery
St-Martensstraat 12 – 0497 75 47 63 / 055 60 06 30
vr-zo 14-18u (of op afspraak)
□ 'No Pain, No Gain' – Elke Andreas Boon [tot 24/8]

Sint-Amands

Provinciaal Museum Emile Verhaeren
Emile Verhaerenstraat 71
052/33.08.05
weekend, feestdagen of op reservatie 11-18u
□ 'Verhaeren ten oorlog!' – Jules De Bruycker, Vigijs De Cauter, Joe G. Pinelli... [tot 7/9]

Stavelot

Galerie Triangle Bleu
Cour de l'Abbaye – 080.86.42.94
do-zo 14-18u30
□ 'Sensus' – Jacques Charlier, Anthony Duchêne, Baudouin Oosterlynck, Stéphanie Roland, Rémi Tamburini [tot 27/7] □ 'Far In Out. A painting show' – Bernard Gilbert, Gabriel Hartley, James Hyde, Christoph Meier, Analia Saban, Annouk Thys [3/8 tot 12/10]

Turnhout

De Warande
Warandestraat 42 – 014 41 69 91
wo-vr 11-18u vr 11-20u
□ 'Storm en stilte' – Fik Van Gestel [tot 10/8]

Veurne

Emergent
Grote Markt 26
do-zo 14-18u
□ 'Een onvervalste leugen' – Dirk Zoete, Robert Devriendt, Jasper Rigole, Meggy Rustamova, Damien De Lepeleire... [tot 21/9]

Galerie Hoge Bomen

Statiesstraat 18 – 058/31.68.78
za-zo 14-18u (of op afspraak)
□ 'Beeldhouwwerken in brons en Belgische blauwsteen' – Eddy Walrave [tot 5/2/2015] □ 'Olieverf op linnen en gemengde technieken op Japans papier' – Rita Vansteenlandt [tot 5/2/2015]

Duitsland

Aachen

Ludwig Forum für Internationale Kunst
Jülicherstrasse 97-109
0241.180.71.04
di-wo, vr 12-18u do 12-20u za-zo 11-18u
□ 'Kinderkönigreich – Paweł Althamer' – Reactor – Sculpture Lab: Czarli Bajka, Paweł Chmielewski, Konrad Chmielewski, Witold Nazarkiewicz, Przemysław Pietrzak, Tomasz Waszczeniuk, Anna Zielińska... [tot 7/9]

Baden-Baden

Museum Frieder Burda
Lichtentaler Allee 8 b – 072213 98 98-0
di-zo 10-18u
□ '40 Jahre Sammlung-10 Jahre Museum Frieder Burda' [tot 26/10]

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

Lichtentaler Allee 8a – 07221.232.50
di-zo 10-18u
□ Diana Policarpou [tot 24/8] □ '40 years collection-10 years Museum Frieder Burda' [tot 26/10]

Bedburg-Hau

Museum Schloss Moyland
Am Schloss 4 – 02824/9510-0
1/4-30/9; di-vr 11-18u za-zo 10-18u
1/10-31/3-11-17u
□ 'Der Himmel so weit. Landschaftsdarstellungen der Niederrheinlande' [tot 24/8]

Berlin

Akademie der Künste – Hanseatenweg
Hanseatenweg 10 – 030.200 57-2000
di-zo 11-19u
□ 'Fotografische Szenen und Port

EYE Film Instituut Nederland <p>IJpromenade 1 – 020 5891400 11-18u vr: 11-21u <div> David Cronenberg – The Exhibition’ [tot 7/9]</div></p> <p>Fotografie Museum Amsterdam (Foam) Keizersgracht 609 – 020.551.65.00 10-18u do-vr 10-21u <div> ‘Tulsa & Teenage Lust’ – Larry Clark [tot 12/9] <div> ‘Foam 3h: Belgische herfst’ – Jan Rosseel [tot 17/8] <div> ‘Love Radio’ – Anoeek Steketee & Eeffje Blankevoort [tot 7/9]</div></div></div> <p>Galerie Van Gelder Planciussstraat 9 A – 020/627.74.19 di-za 13-17u30 <div> ‘I can’t ask you to hike one mountain while I hike the other’ – François Dey [tot 27/7] <div> ‘François Dey [tot 27/7] <div> ‘Creeping Eye’ – Steven Parrino [tot 3/8] <div> ‘’ – Ruchama Noorda [tot 3/8]</div></div></div> <p>Huis Marseille Keizersgracht 401 – 020.531.89.89 di-zo 11-18u <div> ‘Veramente’ – Guido Guidi [tot 7/9] <div> Martin Roemers / Frans Beeren / Marringje de Maar [tot 7/9] <div> ‘Het overleg. Portretten van Nederlandse besturen’ – Taco Anema [tot 7/9]</div></div></div> <p>Joods Historisch Museum Nieuwe Amstelstraat 1 – 0205.310.310 11-17u <div> ‘Roman Vishniac (re)discovered’ [tot 24/8]</div></p></p></div> <p>Percipi Art Project Space & Gallery Rozenstraat 227 – 06-16798134 di,do,za 13-17u / 1ste zo 14-17u <div> ‘Just a minute – film, fotografie & installatie’ – Margriet Reinalda [19/7 tot 17/8] <div> ‘Schilderijen’ – Martijn Couwenhoven [30/8 tot 27/9]</div></div> <p>PS Madurastraat 72 vr-zo 14-17u <div> ‘PS 1999-2014. 15 years anniversary exhibition’ – Gerwald Rockenschaub, Nadim Vardag, Paul Morrison, Olivier Mosset, DJ Simpson, Michal Skoda... [tot 31/8]</div></p></p></p></p>

Colofon

met de steun van
De Vlaamse Regering



Redactie

Hoofdredacteur: Dirk Pültau (dirk@dewitteraaf.be)
Zakelijke leiding: Dirk Mertens (dirk.mertens@dewitteraaf.be)
Redactiesecretariaat & Publiciteit: Thomas Olbrechts (thomas@dewitteraaf.be)
Eindredactie: Dirk Mertens, Dirk Pültau
Corrector: Dirk Mertens
Correctie *english abstracts*: Jim O'Driscoll
Vormgeving: Inge Ketelers

Praktische gegevens

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

Planning	verschijnt	deadline
nummer 171	15 september 2014	15 augustus 2014
nummer 172	15 november 2014	15 oktober 2014
nummer 173	20 januari 2015	20 december 2014
nummer 174	15 maart 2015	15 februari 2015
nummer 175	15 mei 2015	15 april 2015
nummer 176	15 juli 2015	15 juni 2015

Oplage: 15.000ex. 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 kan u een (steun)abonnement nemen. Via PayPal kan u op www.dewitteraaf.be een doorlopend (steun)abonnement nemen. U kan het bedrag ook overschrijven. Vermeld uw adres, e-mailadres en het nummer waarbij het abonnement moet ingaan. Let op: gebruik het juiste rekeningnummer voor uw land! Losse nummers van *De Witte Raaf* kunnen op dezelfde wijze worden (na)besteld.

Rekeningnummers
KBC Brussel 422-2181611-46
TRIADOS 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 € 10,00
Tarieven Buitenland
Abonnement € 35,00
Steunabonnement € 50,00
Losse nummers € 10,00

Personalia

Steven Humblet Assistent-docent Fotogeschiedenis en Fototheorie aan de Hogeschool Sint-Lukas Brussel. Als doctorandus verbonden aan de UGent waar hij werkt aan een proefschrift over de fotografische representatie van Fifth Avenue, New York.

Steven Jacobs Kunsthistoricus en auteur van onder meer *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* (Rotterdam, 010 Publishers, 2007) en *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011). Hij is als docent verbonden aan de Vakgroep Kunstwetenschappen van de Universiteit Gent.

Erwin Jans Dramaturg bij Toneelhuis (Antwerpen). Doceert over theater en drama aan de Artesis Hogeschool (Antwerpen) en het K.A.S.K. (Gent). Hij publiceert uitgebreid over theater, literatuur en cultuur. In 2006 verscheen zijn essay *Interculturele Intoxicaties. Over kunst, cultuur en verschil* (Berchem, EPO). Samen met Dirk van Bastelaere en Patrick Peeters stelde hij de poëziebloemlezing *Hotel New Flandres. Zestig jaar Vlaamse poëzie 1945-2005* (Gent, Poëziecentrum, 2008) samen. Met Eric Clemens schreef hij het essay *De democratie onder vragen* (Antwerpen, Uitgeverij Vrijdag, 2010), dat ook in het Frans verscheen. Samen met Eric Corijn, Ivo Janssens en Nico Carpentier schreef hij *Kunst in deze wereld* (Brussel, Demos, 2011).

Jean Bernard Koeman Kunstenaar, tentoonstellingsmaker en scenograaf. Hij neemt deze zomer deel aan *De Rock show – Heterotopie, plaats van het anders zijn* (in het kader van De Unie Hasselt Genk) in het Emile Vandorenmuseum te Genk, en aan *Zomeren op de buitenplaats. Tentoonstelling met hedendaagse follies in de Stijlhuizen van Beeckestijn*, Velsen-Zuid, Nederland (beide tot 18 september).

Daniël Rovers Schrijver, onder meer van het essayboek *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011), de roman *Walter* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2011) en de bundel (anti)reisverhalen *Lampedusa* (Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2014).

Ernst van Alphen Hoogleraar Literatuurwetenschap aan de Universiteit Leiden. Zijn boek *Staging the Archive: Art and Photography in Times of New Media* verschijnt in de herfst bij Reaktion Books in Londen.

Christophe Van Gerrewey FWO-aspirant aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw, Universiteit Gent. Redacteur van *Rooted in the Real. Writings on architecture by Geert Bekaert* (Leuven, WZV Editions & Productions, 2011). Auteur van de romans *Op de hoogte* (Antwerpen, De Bezige Bij, 2012) en *Trein met vertraging* (Antwerpen, De Bezige Bij, 2013). Op 21 mei jongstleden verdedigde hij een proefschrift onder de titel *Architectuur, een gebruiksaanwijzing. Theorie, kritiek en geschiedenis sinds 1950 volgens Geert Bekaert*.

— 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: Thomas Olbrechts,
Kersbeeklaan 113, 1190 Brussel

Advisory Board

Dr. Andrew Leach (Griffith University)
Dr. Jan van Adrichem
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.

Daniël Rovers – At last sight. On Breitner's *De Singelbrug bij de Paleisstraat* (1898)

Rovers discusses one particular painting by the Dutch painter. George Hendrik Breitner (1857-1923) – *De Singelbrug bij de Paleisstraat* (1898), which is part of the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam. He analyses the relationship between the characters in the painting, its social background and the political implications of certain decisions taken by Breitner, especially his decision to overpaint the central character, transforming her from a maid into a(n) upper class lady. He concludes by discussing the impossibility of choosing a fixed position from which to view the painting/the lady, relating the 'hovering between proximity and distance' provoked by Breitner's picture to the ethics of the 'flâneur' (Baudelaire). **George Hendrik Breitner – Amsterdam – 19th century painting**

Ernst van Alphen – Slow Attention: Roos Theuws dissecting the image. On a recent exhibition at Galerie Slewe, Amsterdam

This text analyses the work of video artist Roos Theuws, starting from a recent solo exhibition at Galerie Slewe, Amsterdam. Van Alphen demonstrates how Theuws, by dissecting and deconstructing images, confronts us with the mechanisms of our perception. Theuws challenges our visual experience in such a way that it becomes itself either a 'state' or a 'process' that we can experience or look at.

Roos Theuws – video art – contemporary art

Steven Humblet – Thomas Ruff, the alchemist

This essay reflects on the photographic work of German artist Thomas Ruff, starting from the exhibition *Lichten* ['Lights'], currently being held at the contemporary art museum S.M.A.K. in Ghent. It focusses on three aspects of Ruff's photography: his use of size, the way the artist/photographer 'disappears' in his work and his way of testing – like an alchemist – the material conditions of the photographic image.

Thomas Ruff (°1958) – contemporary art – photography

Erwin Jans – Jean Bernard Koeman's mental architecture

This interview with Belgian visual artist and scenographer Jean Bernard Koeman focusses on his visual art. Among other matters discussed are the role of photography in his installations, Koeman's 'desire for architecture' and his relation to the modernist heritage. The conversation concludes with some reflections on the relation between Koeman's visual work and his work as a scenographer, and on 'the political' in art.

Jean Bernard Koeman – contemporary art – scenography

Christophe Van Gerrewey – Design without design. Furniture by Office Kersten Geers David Van Severen and Anne Holtrop, photographs by Bas Princen

This short essay discusses the design objects by two architects – Anne Holtrop and Office Kersten Geers David Van Severen – recently shown at the newly founded space MANIERA, Brussels. Van Gerrewey analyses the strategies developed by these architect-designers to create meaningful design without recourse to the idea of the 'designer of genius'.

Design – architecture – Anne Holtrop – Office Kersten Geers David Van Severen – Bas Princen

Steven Jacobs – René Magritte and Luc de Heusch: film and teaching by illustration

This essay focusses on one particular film on art made by Belgian film maker Luc de Heusch in 1960 on the work of René Magritte: *Magritte ou la leçon de choses* ['Magritte or the object lesson']. Jacobs discusses the notion of 'artistic work' in de Heusch' film as well as the different ways de Heusch enters into the surreal logic of the artist, doubling and demonstrating Magritte's reflections on the relation between words, images and things.

Luc De Heusch – René Magritte – Belgian surrealism

Amsterdam Galleries

ART AFFAIRS

juli en augustus gesloten
i.v.m. Ewerdt Hilgemann Park Avenue Project

18/09–21/09

AMSTERDAM DRAWING
Buisman, Colson, Fisher,
Holstein, Nash, de vries

Veemkade 354
06-21.28.14.28
do–za: 11:00–17:00
(en op afspraak)
www.artaffairs.net

C&H ART SPACE

09/07–30/08
opening: 09/07, 18:00–21:00

'ÚT (OET)

Wouter Klein Velderman
in collaboration with
Krisztina de Châtel

06/09–11/10
Opening: 06/09, 17:00–19:00

Loek Grootjans

18–21/09
Amsterdam Noord-NDSM/werf

AMSTERDAM DRAWING [Booth #26]

Joe Holbrook,
Jantien Jongsma,
Remy Jungerman,
Loek Grootjans

2de Kostverlorenkade 50
020.753.09.64
do–za: 11:00–18:00
www.ch-artspace.com

PAUL ANDRIESSE GALLERY

18–21/09

AMSTERDAM DRAWING

18–21/09

UNSEEN AMSTERDAM
Charlotte Dumas

Leliegracht 47
020.623.62.37
www.paulandriess.nl

GALERIE VAN GELDER

24/05–27/07

I CAN'T ASK YOU TO HIKE ONE
MOUNTAIN WHILE I HIKE THE OTHER
François Dey

06/09–15/10

SUKURANBURU KOSATEN BY
INDIGENOUS GENITALMAN
Aditya Mandayam

Planciusstraat 9 A
020.627.74.19

18–21/09

AMSTERDAM DRAWING

di–za: 13:00–17:30
www.galerievangelder.com

WILLEM BAARS PROJECTS

13/09–11/10

Paintings by Kato JP

Hoogte Kadijk 17
020.423.06.07

18–21/09

AMSTERDAM DRAWING

wo–za: 12–18u
www.baarsprojects.com

SLEWE GALLERY

06/09–11/10

WORKS ON PAPER

Dan Walsh

Kerkstraat 105 A
020.625.72.14

18–21/09

AMSTERDAM DRAWING

woe–za: 13:00–18:00
1ste zo/maand 14:00–17:00
www.slewe.nl